

MINISTÉRIO DA CIDADANIA E ITAÚ APRESENTAM

MIT SP

6ª MOSTRA
INTERNACIONAL
DE TEATRO
DE SÃO PAULO



cartografias.mitsp_06 2019
Revista de Artes Cênicas

Número 6 - 2019
ISSN 2357-7487

Mostra Internacional de Teatro de São Paulo / MITsp
Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP

Periodicidade anual

Escola de Comunicações e Artes
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária - São Paulo - SP

EDITORAS RESPONSÁVEIS Daniele Avila Small, Luciana Eastwood Romagnolli e Sílvia Fernandes

EDITORA EXECUTIVA Pollyanna Diniz

EDITORA ASSISTENTE Michele Rolim

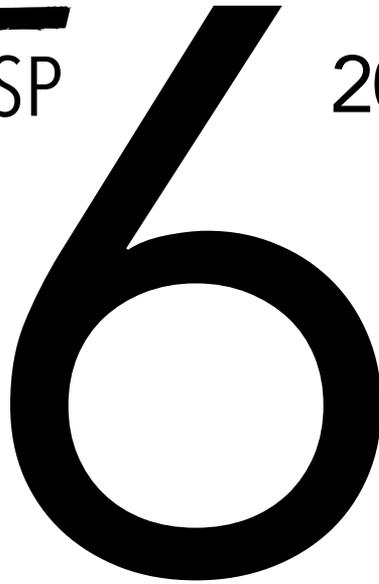
IDENTIDADE VISUAL E PROJETO GRÁFICO Casaplanta + Lila Botter

REVISÃO Grená Conteúdo Multiplataforma

TRADUÇÃO Patrícia Lopes

MIT SP

2019





ÍNDICE

- 8 **Apresentação**
- 12 **Sim, Nós Somos Assim** Antonio Araújo
- 14 **Tornar Possível o Impossível** Guilherme Marques
- 16 **Migrações Possíveis da Cena Brasileira** Felipe de Assis, Sonia Sobral e Welington Andrade
- 18 **Pensamento Crítico Contra o Aniquilamento** Daniele Avila Small e Luciana Eastwood Romagnoli
- 20 **A Potência do Devir** Maria Fernanda Vomero
- 22 **Parceiros**
- 28 **Mostra de Espetáculos**
- 30 **Entrevista com Milo Rau**
- 36 **A Repetição. História(s) do Teatro (I)**
- 40 **Cinco Peças Fáceis**
- 44 **Compaixão. A História da Metralhadora**
- 48 **Artigo: Da Ingenuidade à Consciência, do Abismo à Coexistência** Daniel Toledo
- 54 **O Alicerce das Vertigens**
- 58 **Entrevista com Dieudonné Niangouna**
- 60 **Democracia**
- 64 **Entrevista com Felipe Hirsch**
- 66 **Mágica de Verdade**
- 70 **Entrevista com Tim Etchells**
- 72 **Partir com Beleza**
- 76 **Entrevista com Mohamed El Khatib**
- 78 **Paisagens para Não Colorir**
- 82 **Entrevista com Marco Layera, Carolina de La Maza, Rafaela Ramírez e Daniela López**
- 84 **MDLSX**
- 88 **Entrevista com Enrico Casagrande e Daniela Nicolò**
- 90 **Estreias**
- 92 **A Boba**
- 96 **Entrevista com Wagner Schwartz**
- 98 **Altamira 2042**
- 102 **Entrevista com Gabriela Carneiro da Cunha**
- 104 **Manifesto Transpofágico**
- 108 **Entrevista com Renata Carvalho**
- 110 **MITbr - Plataforma Brasil**
- 112 **Entrevista com Marta Soares**
- 118 **Vestígios**
- 122 **Artigo: A Recusa como Potência** Ivana Menna Barreto
- 128 **Altíssimo**
- 132 **Entrevista com Pedro Vilela**
- 134 **Colônia**
- 138 **Entrevista com Renato Livera**
- 140 **Boca de Ferro**
- 144 **Entrevista com Marcela Levi e Lucía Russo**



ÍNDICE

- 146 Isto É um Negro?
- 150 Entrevista com Tarina Quelho de Castro
- 152 Lobo
- 156 Entrevista com Carolina Bianchi
- 158 (ver[]ter) à deriva
- 162 Entrevista com Carlos Canhameiro
- 164 V:U:L:V:A
- 168 Entrevista com Mariana Senne
- 170 Cria
- 174 Entrevista com Alice Ripoll
- 176 Protocolo Elefante
- 180 Entrevista com Alejandro Ahmed
- 182 Abertura de Processos
- 184 Stabat Mater
- 186 Cinéticas Dramaturgias – A Incorporação Técnica e Artística nas Definições de Corpo do Grupo Cena 11
- 188 II Seminário de Internacionalização das Artes Cênicas Brasileiras
- 192 Atravessamentos MITsp
- 194 A Condição Descolonizadora Pedro Cesarino
- 202 À Procura da Política no Teatro Rui Pina Coelho
- 208 Nós, O Público Lúcia Romano
- 216 Atravessamentos MITbr
- 218 A Cena Em Busca De Ar José da Costa
- 224 Corpos-Políticos no Teatro Contemporâneo Marcos Antônio Alexandre
- 230 Fêmeas e Fulgores da Produção Nacional na MITbr Thaise Nardim
- 236 Dossiê Reflexões Estético Políticas
- 238 A Humanidade que Pensamos Ser Ailton Krenak
- 244 As Vozes que Escutamos no Caminho Jaqueline Gomes de Jesus
- 250 A Arte e a Preservação da Ideia de Infância Vera Iaconelli
- 254 Dossiê Ações Pedagógicas
- 256 Para que os Afetos Circulem e Criem Outras Formas de Vida Maria Fernanda Vomero
- 260 Práticas Eróticas, Saborosas e Cidadãs Narciso Telles
- 264 Lab Escênico, Festival Internacional Santiago A Mil: Intercâmbio e Aprendizado Para Além das Obras
- 270 Respostas Nítidas para Perguntas Difusas Maurício Augusto Perussi de Souza
- 278 Olhares Críticos
- 290 Fórum Descolonização: Os Desafios de Quem Vive em Estado de Emergência
- 292 Ações Pedagógicas
- 304 Projeto Especial – Nova Dramaturgia Francesa e Brasileira
- 310 Minibiografias
- 322 Ficha Técnica
- 324 Agradecimentos

APRESENTAÇÃO

DESDE 2014, A MITsp – MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO reúne um recorte significativo da cena contemporânea mundial, produções que enveredam pela experimentação de linguagens, mas também possuem uma postura crítica ao seu tempo. Em 2019, o eixo Mostra de Espetáculos contempla obras internacionais e estreias nacionais. A MITbr – Plataforma Brasil, eixo que começou no ano passado, se consolida, abarcando a apresentação de montagens brasileiras selecionadas por uma chamada pública e a segunda edição do seminário sobre internacionalização das artes cênicas do país. Integram ainda a programação as ações dos Olhares Críticos, voltadas à reflexão sobre questões estéticas e políticas; e o eixo Ações Pedagógicas, com residências, oficinas, intercâmbios e atividades que mobilizam corpos para pensar poéticas, práticas e políticas.

MOSTRA DE ESPETÁCULOS

O artista em foco internacional é o encenador Milo Rau, que, desde o ano passado, assumiu a direção artística de um dos teatros públicos mais importantes da Europa, o NT Gent, na Bélgica. O interesse de Rau está nos conflitos humanos, históricos, sociopolíticos e no pensamento sobre o teatro. Em *A Repetição. História(s) do Teatro (I)*, que abre a MITsp no dia 14 de março, no Auditório Ibirapuera – Oscar Niemeyer, um caso de homofobia e xenofobia que resultou na morte de um jovem na Bélgica é levado ao palco; em *Cinco Peças Fáceis*, outra história real de violência, ocorrida na Bélgica; e em *Compaixão. A História da Metralhadora*, a crise dos refugiados e a relação histórica entre Europa e África.

Dieudonné Niangouna, nascido no Congo, radicado na França, envereda pela discussão sobre os resquícios das colonizações em *O Alicerce das Vertigens* a partir de uma história ficcional. *Democracia*, coprodução entre a MITsp, Universidade Finis Terrae e Fundación Teatro a Mil, de Felipe Hirsch, destaca as contradições na democracia chilena pós-ditadura. Do Chile, a MITsp recebe ainda o espetáculo *Paisagens para Não Colorir*, da Companhia La Re-Sentida, criado a partir de testemunhos de mais de 100 adolescentes mulheres, vítimas de violência.

MDLSX, da italiana MOTUS, discute o respeito às diferenças e a superação do comportamento binário, numa performance solo com referências literárias e autobiográficas. Na peça *Partir com Beleza*, o marroquino radicado na França

Mohamed El Khatib trabalha com um tema delicado, íntimo, mas, ao mesmo tempo, universal: a morte da mãe.

Em *Mágica de Verdade*, da inglesa Forced Entertainment, nos deparamos com a pós-verdade, a corrupção e a manipulação da mídia, que emergem a partir de um *game show*. A companhia foi a vencedora do The International Ibsen Award 2016, considerado o “Prêmio Nobel” do teatro.

Além dos trabalhos internacionais, o eixo Mostra de Espetáculos inclui três estreias. *A Boba*, de Wagner Schwartz, confronta a ideia de nação a partir da relação com a obra homônima de Anita Malfatti. Renata Carvalho conta a história do corpo travesti em *Manifesto Transpofágico*. Gabriela Carneiro da Cunha estreia *Altamira 2042*, uma instauração sonora que amplifica testemunhos sobre a hidrelétrica de Belo Monte.

MITbr – PLATAFORMA BRASIL

A MITbr explicita a diversidade da produção contemporânea brasileira não só no que diz respeito às questões estéticas, mas à pluralidade das discussões que se desprendem do nosso contexto.

Em *Vestígios*, a artista em foco Marta Soares pesquisou em cemitérios indígenas pré-históricos durante o processo de criação do trabalho. A coreógrafa e bailarina possui uma trajetória de relevância significativa no país, desenvolvendo um trabalho que investiga possibilidades de interseções entre a dança, as artes visuais, a arte performática e a música.

O debate sobre descolonização também está presente nos eixos pedagógico e reflexivo e ganha forma com *Colônia*. Renato Livera convida a plateia a acompanhar a evolução de um pensamento a partir das designações do termo que dá título à peça.

Protocolo Elefante, do grupo Cena 11, e *Boca de Ferro*, com o performer Ícaro dos Passos Gaya, estão mais voltados à investigação cênica de um corpo que não necessariamente é o normativo. De modo semelhante, *Cria* mergulha nas linguagens artísticas periféricas, tendo como inspiração o passinho. Discussões urgentes sobre as relações do homem contemporâneo com as

APRESENTAÇÃO

religiões e a fé são evidenciadas em *Altíssimo*, e sobre o racismo como prática estrutural no Brasil, em *Isto é um Negro?*.

Lobo e *V:U:L:V:A* colocam em jogo questões do feminino e do feminismo, chamando atenção para o hábito da sociedade de colonizar o corpo das mulheres. A intervenção cênica (*ver[]ter*) à *deriva* leva às ruas uma apropriação de elementos da performance, como a presença dos corpos, o contato direto, o elemento de risco, ocupando os espaços na Avenida Paulista com sons, imagens, danças e ações criadas a partir das obras do artista britânico Banksy. Os músicos do quarteto de jazz *À Deriva* executam a música ao vivo.

Para além da apresentação dos espetáculos, diante da importância de difundir a produção cultural brasileira no exterior, o eixo realiza o II Seminário de Internacionalização das Artes Cênicas Brasileiras, que reunirá artistas, programadores, produtores, curadores e gestores públicos e privados.

OLHARES CRÍTICOS

Pensada como uma rede de ações de mediação que acontecem em diferentes formatos, a programação do eixo Olhares Críticos convida à reflexão sobre as artes cênicas e a contemporaneidade a partir da publicação de artigos, entrevistas e críticas, e da realização de debates, conversas e mesas com pensadores de diferentes áreas e lugares de fala.

O seminário das Reflexões Estético-Políticas debate o estatuto da arte no Brasil contemporâneo, discutindo questões como a relação entre arte e infância, a criminalização dos saberes não hegemônicos, o ódio à arte e a negação da história. Na abertura, juristas abordam Direito, liberdade de expressão, a realidade social da infância e da juventude na relação com o teatro.

O Fórum Descolonização: os Desafios de quem Vive em Estado de Emergência pretende reunir artistas e pesquisadores que indagam, cada qual com base em suas experiências, como a arte lida – ou deixa de lidar – com os processos de descolonização.

Carol Martin, professora e pesquisadora da New York University (NYU), ministra uma masterclass sobre o teatro documentário contemporâneo e os teatros

do real. O dramaturgo e diretor congolês Dieudonné Niangouna ministra uma masterclass e conversa com as atrizes da peça *Compaixão. A História da Metralhadora*. Também serão realizadas entrevistas públicas com Marta Soares, Milo Rau e Wagner Schwartz.

A revista Cartografias MITsp 2019, concebida e realizada em parceria com a pesquisadora Sílvia Fernandes, publica entrevistas com os artistas da mostra, feitas com a colaboração de Julia Guimarães, além de artigos com recortes transversais a partir dos espetáculos da programação. Pela primeira vez, o catálogo inclui um artigo escrito por um líder indígena, Ailton Krenak, no Dossiê Reflexões Estético-Políticas.

AÇÕES PEDAGÓGICAS

O eixo Ações Pedagógicas propõe a reflexão sobre poéticas e práticas decoloniais em uma cena ampliada, que borra as fronteiras artísticas e políticas. A programação começou quase um mês antes da abertura oficial da MITsp, no dia 18 de fevereiro, com o intercâmbio artístico com o artista Arkadi Zaides, israelense radicado na França que esteve na MITsp em 2015, apresentando o espetáculo *Arquivo*.

Ativistas, representantes de movimentos sociais da América Latina e performers também participam de um intercâmbio intitulado Coletividades em Cena – Encontros de Resistência, que evidencia quais causas nos movem. Marta Soares, artista em foco na MITbr, orienta uma ação performática a partir de procedimentos utilizados na sua própria pesquisa, inclusive uma imersão física, neste caso em trechos do Caminho do Peabiru, antiga rota indígena que cruza a cidade de São Paulo. A venezuelana Deborah Castillo realiza uma ação performática que questiona o poder na América Latina e partilha com o público suas reflexões como artista diante do contexto atual de seu país.

Em consonância com o Seminário de Internacionalização das Artes Cênicas, Amy Saunders, do Reino Unido, orienta a oficina Festival Fringe de Edinburgo – da Sobrevivência ao Êxito; e a conferência aberta Fringe: o Maior Mercado de Artes do Mundo. Já o produtor Gie Baguet também discute circulação internacional na oficina e a conferência aberta A Filosofia do Entusiasmo.

SIM, NÓS SOMOS ASSIM

A MITsp CHEGA AO SEU SEXTO ANO. Se motivos não faltam para comemorar, nos rondam também algumas preocupações. Vivemos uma onda reacionária, na qual a arte tem sido frequentemente atacada e demonizada. Seria impossível imaginar, há seis anos, tal retrocesso. Ali, naquela primeira edição, assistimos a dançarinos nus, recobertos por tinta escura, que se movimentavam caoticamente pelo espaço, provocando um contato físico com os espectadores. A obra propunha uma experiência de presença e deslocamento, de proximidade e contaminação, engajando todos os corpos que lá estavam. Vimos ainda, numa alusão ao mítico conflito entre homem e divindade, um grupo de crianças lançando granadas em direção a uma representação da imagem de Cristo, enquanto alguns atores, em outro espetáculo, realizavam um piquenique no Gólgota, como forma de criticar a mercantilização da religião. Sim, por incrível que pareça, isso ocorreu há seis anos sem nenhuma manifestação pública contrária, nem de repúdio, nem de censura.

Não sabemos o que nos espera nos próximos seis anos. Porém, é necessário que comecemos a enfrentar esses “novos” moralismos, puritanos e regressivos, sob pena de ficarmos reféns de um discurso homogeneizador e de uma prática de patrulhamento. Sabemos sim que, este ano, a MITsp não retrocedeu em suas inquietações artísticas nem no seu posicionamento crítico, reunindo espetáculos e ações que tratam das sequelas do colonialismo, do sexismo patriarcal, do preconceito de gênero, da negação da história e do corpo liberto. Também nos perguntamos: como representar o absurdo? Ou melhor, como reagir ao absurdo naturalizado? Pois não podemos ser coniventes com a mediocridade e o obscurantismo.

Um teatro com “bons modos” é a antítese do teatro, seja por sua vinculação ao rito originário dionisíaco, seja por seu anseio de trazer à tona aquilo que é recalcado e escondido. O teatro exala, o teatro sua, impregna nossos poros tanto quanto o nosso imaginário. E, por isso mesmo, ameaça fortemente os que têm medo do corpo – do seu próprio e o do outro – e àqueles que querem normatizá-lo e higienizá-lo.

Esse novo-velho moralismo ora se mascara de pretensa defesa de valores, ora reaparece sob a forma de censura. Enquanto censura, sua face mais evidente é aquela da interdição explícita, articulada na calada da noite por governantes e religiosos de plantão. Porém, sua face mais perversa surge depois, no momento seguinte, quando passa gradualmente a ser internalizada até se transformar em autocensura – o que pode acometer tanto artistas quanto instituições culturais.

Por isso, para que não se naturalize, precisamos revelar seus mecanismos e operações. Por exemplo, nomear como pedofilia algo que não é pedofilia só se justifica como

um modo de manipular a opinião pública visando a um projeto de desqualificação e desvalorização da atividade artística. A demonização das leis de incentivo e de fomento à produção de arte também faz parte deste mesmo propósito. Já sabemos a quem isso serve, portanto, é hora de estacarmos essas estratégias de difamação.

Porém, à revelia dos que querem alvejá-la covardemente, a arte tem mostrado uma força inequívoca de gerar incômodos e de provocar curtos-circuitos. Ao contrário do que gostariam os puritanos, a dança e o teatro continuam a nos desregrar e a dar vazão às nossas pulsões. Sim, as artes da cena são inadequadas, barulhentas e espaçosas, não combinam com salões de chá nem com bailes de debutantes. Sim, são mal-educadas e, quando educam, o fazem por meio de des-aprendizagens. Não, nós não sentimos muito. Na verdade, nós sentimos demais, sempre, com toda a força dos nossos pulmões e gargantas.

Lutamos muito para chegarmos até aqui. Não podemos permitir que esses novos censores – encarnados não mais por burocratas de algum regime ditatorial, mas pelo vizinho ao lado ou por um primo distante – transformem tudo em tabu. Sim, de repente tudo se tornou tabu. E ainda que as intenções, às vezes, possam ser boas, as consequências são, via de regra, autoritárias. Interditam o próprio corpo em sua potência de vida. Constringem sua liberdade de existir e de se manifestar. Criminalizam o seu prazer. Como nos lembra Maria Galindo, “não há liberdade política se não houver liberdade sexual”.

Portanto, deixemos os corpos dos artistas livres para que também os nossos corpos possam assumir as formas e os gêneros que quiserem. Descolonizemos nossos corpos e nossos pensamentos. Canibalizemos os novos missionários que querem catequizar o nosso desejo. Não permitamos que nomeiem o livre uso do corpo como depravação ou patologia. Não aceitemos que uma suposta agressão à infância seja usada como argumento de vilanização do artista e nem que a infância seja entendida como uma redoma de vidro impenetrável e asséptica, colocada fora da vida. Não, não deixemos os artistas serem caluniados. Não deixemos que pré-julgamentos e sentenças anteriores ao contato direto com a obra substituam o exercício de fruição e escuta da mesma. Não deixemos que um meme, muitas vezes falso, substitua a experiência *in loco*, do aqui e agora do teatro.

A 6ª MITsp busca, hoje mais do que nunca, defender os artistas da cena, seu voo arriscado, sua coragem em explorar territórios desconhecidos. Defendemos a liberdade de expressão. Não aquela sem limites, que ignora as necessidades de reparação racial, de gênero ou de orientação sexual. Mas também não aceitamos a transformação do medo de si em paradigma moral para os outros. Celebremos o corpo, o risco, a dúvida. Riamos do absurdo de nossos tempos, nos confrontemos com nossos hábitos patriarcais, iluminemos as feridas do passado colonial nas cicatrizes mal curadas do presente, problematizemos nossas certezas de gênero. Mas, acima de tudo, não recuemos.

Sim, nós somos assim.

Sim, nós estamos aqui.

Juntem-se a nós!

ANTONIO ARAUJO

IDEALIZADOR E DIRETOR ARTÍSTICO DA MITsp

TORNAR POSSÍVEL O IMPOSSÍVEL

GOSTARIA DE EXPRESSAR A NOSSA GRATIDÃO AOS PARCEIROS que estão conosco desde a primeira edição. Eles acreditam e respaldam uma utopia, pensada e sonhada durante cinco anos, na qual tentamos vivificar o legado dos festivais nacionais e internacionais brasileiros que vieram antes de nós e por nós sempre referenciados e reverenciados. São parceiros: o Itaú, o Itaú Cultural, o Sesc São Paulo, a Secretaria de Cultura – agora de Economia Criativa – do Estado de São Paulo, a Secretaria Municipal de Cultura, a Sabesp, instituições culturais estrangeiras como o Consulado Francês de São Paulo, o Goethe-Institut São Paulo, a Pro Helvetia, o British Council e as instâncias consulares europeias e latino-americanas na capital paulista. E também estão conosco: Sesi-SP, Asus, Porto Seguro, Cultura Inglesa e Instituto Italiano de Cultura de São Paulo.

De nossa experiência nestes seis anos de MITsp, consideramos central o alinhamento entre o poder público e o privado nas esferas municipal, estadual e federal para mudar o paradigma de se fazer gestão cultural pública em nosso país. Tal alinhamento permitiria a circulação da nossa produção cultural em pequenos, médios e grandes municípios, produzindo uma sinergia entre estas instituições. Isso acarretaria na potencialização e na sociabilização do fazer artístico, e também na disseminação de conhecimento, cultura e arte para um maior número de pessoas. Essa realidade só será possível se existirem, nas microrregiões dos Estados federativos, fundos para a criação, a manutenção e a circulação da produção artística e cultural, sempre em diálogo com a sociedade civil e os poderes constituídos numa ação suprapartidária e plural.

Também é central que se atente para a internacionalização das artes cênicas brasileiras, que, como temos observado, é tão pouco vista nos festivais internacionais – europeus, latino-americanos, entre outros. É urgente potencializar a expansão do seu reconhecimento e fomentar sua circulação, dando continuidade à agenda de diálogo iniciada na MITsp 2018 entre a ApexBrasil, a Secretaria Especial da Cultura do Ministério da Cidadania do governo federal, o Ministério das Relações Exteriores, a Receita Federal e a Secretaria de Comunicação do governo federal, para juntos estabelecer diretrizes e ações visando à internacionalização das artes cênicas brasileiras. Como exemplo, pode-se tomar o que realizam nossos vizinhos Argentina, Chile e Colômbia, que incentivam e investem em seus artistas dentro e fora de seu país. Os festivais nacionais e internacionais são os agentes e embaixadores da expressão cultural brasileira.

Nesse sentido, é necessária uma mudança de paradigma em relação ao tempo de planejamento dos festivais no Brasil. Precisamos construir, junto a todos os

1 <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Documentation/Rapports/L-apport-de-la-culture-a-l-economie-en-France>

patrocinadores e parceiros dessas mostras, uma agenda que permita obter as respostas de apoio com um ano ou pelo menos seis meses de antecedência. A produção cultural no Brasil precisa sair da lógica do “último minuto”, que só onera os custos finais de um evento, já que os valores aumentam quando a compra de passagens, a reserva de hospedagens, o pedido do transporte das cargas cenográficas, etc., são realizados tardiamente. Em vez disso, precisamos conseguir trabalhar com antecipação e planejamento de médio e longo prazo.

Em um horizonte de transformações positivas, seria necessário realizarmos estudos aprofundados sobre os indicadores econômicos e o impacto da cultura na economia brasileira. Avaliar esta cadeia é fundamental para enxergarmos a potência e a força do setor cultural também do ponto de vista econômico. De acordo com um relatório¹ publicado em 2013 por instituições do governo francês ligadas às finanças e aos assuntos culturais, a cultura corresponde a 3,2% do Produto Interno Bruto (PIB) e emprega 670 mil pessoas. Em 2011, foram 57,8 bilhões de euros investidos em cultura na França.

A MITsp inova, desde 2018, com a criação, expansão e consolidação da MITbr - Plataforma Brasil, um programa de internacionalização das artes cênicas brasileiras. Realizamos dois cursos de capacitação para gestores e produtores de agenciamento de projetos em âmbito nacional e internacional, além de um seminário sobre a internacionalização das artes cênicas destinado a agentes públicos e privados. A MITbr – Plataforma Brasil apresentará também um recorte do panorama da cena contemporânea do país para agentes e programadores de festivais de artes cênicas nacionais e internacionais.

A coragem e a utopia são o que nos mantém e o que nos move.

GUILHERME MARQUES

IDEALIZADOR E DIRETOR GERAL DE PRODUÇÃO DA MITsp

MIGRAÇÕES POSSÍVEIS DA CENA BRASILEIRA

A MITbr – PLATAFORMA BRASIL CHEGA À SEGUNDA EDIÇÃO movida, tal como no ano passado, pela reflexão acerca do que significa “internacionalizar” as artes cênicas brasileiras e pelo desafio de fomentar sua visibilidade. A ideia é compartilhar a diversidade de linguagens, de temas, de materiais dramaturgicos e de propostas estéticas com as quais nossos criadores vêm trabalhando e que, na medida do (im) possível, expressam os modos de ser do teatro contemporâneo feito por aqui e suas interlocuções com a dança e a performance.

Desta vez, os curadores, além de poderem indicar trabalhos a serem defendidos e debatidos no âmbito do processo curatorial, avaliaram um total de 460 projetos com inscrições válidas (328 do Sudeste, 58 do Nordeste, 54 do Sul, 18 do Centro-Oeste e 2 do Norte), selecionando quinze espetáculos, incluindo os suplentes. Um projeto curatorial não escolhe “os melhores”, mas um grupo de obras que evidencie, pelo seu conjunto, um ponto de vista para além das iniciativas individuais. Trata-se, portanto, de dialogar com os critérios da Plataforma Brasil: a radicalidade nos posicionamentos e nas propostas; o engajamento, em perguntas sintonizadas com os tempos contemporâneos; a realização de experiências não territorializadas, que se reconheçam como uma cena em campo expandido; e o estabelecimento de diálogos e fricções entre si e para fora.

O painel cênico composto potencializa com muita prontidão o clima cultural do país, os temas, os sentimentos e as perplexidades que estão na base do debate que subjaz à programação da plataforma. Foram selecionados projetos que ambicionam um Brasil distinto, tomando por base a ideia de que, na origem de todos os acontecimentos projetados, existe o desejo de atuar. (Não à toa, à aniquilação do desejo segue-se a incapacidade de projetar.) As criações reunidas constituem imagens de um país cuja recepção internacional vem se construindo de modo parcial e descontínuo há mais de cinco séculos.

A fruição dos espetáculos ocorre de modo muito especial, uma vez que na plateia da MITbr – Plataforma Brasil três tipos de público estão reunidos: o espectador-amante do teatro, cuja reiterada presença nas filas das cinco edições da MITsp é motivo de orgulho para todos os envolvidos em sua realização; a classe artística brasileira e internacional, que mantém com toda a programação uma troca afetiva, estética e reflexiva das mais percucientes; e o grupo de curadores internacionais que irá repercutir os espetáculos em seus próprios países e nos mais variados fóruns das artes cênicas mundiais.

Por se tratar de uma arte baseada na presença viva de um ator que estabelece com o espectador uma relação de mútuo convívio, o teatro pode nadar contra a corrente das dóceis percepções ou das sensações excitadas a que estão alternadamente submetidas as massas na cultura moderna. Reagindo a uma sociedade que, de modo vertiginoso, atualiza seu arsenal técnico e cria sub-repticiamente uma rede complexa de mecanismos tecnoinstitucionais, que parecem tão inevitáveis quanto inofensivos, os espetáculos da MITbr desejam proporcionar aquilo que podemos chamar de “o artesanato do espírito”, desdobrado seja nos fenômenos de consciência, seja na subjetividade emancipadora.

Ao se anunciarem não como formas acabadas, e sim em seus aspectos moventes, fluidos e porosos aos inúmeros contatos com a vida real, os espetáculos aqui reunidos assumem sua posição de arte inconformada com certos modos de ver, perceber, sentir e conhecer o mundo. Renitentes a aceitar o horizonte normativo sobre o qual se projeta a figura de um sujeito reduzido à egolatria, eles se dispõem a converter os modos de percepção e os modelos de subjetivação contemporâneos em objetos de crítica. Deixando-se contaminar pela rebeldia e pela inquietude que marcam as artes cênicas mundo afora, a MITbr – disforme, inconformada, performativa – potencializa sua inequívoca função política, alimentando-se de formas não de todo desenvolvidas, formas prenes de futuro, isto é, formas indiferenciadas, que ainda precisam nascer.

PENSAMENTO CRÍTICO CONTRA O ANIQUILAMENTO

O QUE SIGNIFICA PARA NÓS, em 2019, fazer uma programação de ações reflexivas em um festival internacional de teatro como a MITsp? Especialmente se somos, nós duas, críticas e pesquisadoras de teatro que não têm a chancela de cargos em grandes instituições acadêmicas ou culturais e que não vivem em São Paulo? Como se ocupa, com outros corpos, um lugar tão predominado por homens brancos, como é o caso do trabalho de curadoria em Artes Cênicas no Brasil? Como negociar dentro de estruturas coloniais e patriarcais detentoras do poder econômico e simbólico? E que camadas de cegueira a nossa própria branquitude ainda nos lega?

Perguntas não faltam. Até porque esse é o nosso trabalho. Pensar as ações reflexivas de um festival é elaborar questões para a sua programação de espetáculos, para as escolhas que estão em jogo, para os seus modos de se posicionar no mundo. O fato de o início da nossa participação na MITsp ter se dado na Prática da Crítica, na primeira edição, em 2014, é formador da nossa ética com o trabalho. O pensamento crítico é o nosso modo de conhecer e agir sobre o teatro e o seu entorno: nada deve parecer natural nem imutável.

A prática artística, assim como a atividade crítica, é uma episteme. Ou seja, é uma maneira de conhecer, é um conjunto de ideias e de práticas que dão forma a um modo de perceber o mundo – o que está diretamente relacionado ao modo de passar adiante a experiência, o saber, o olhar. No entanto, nossa tradição cultural colonial, capitalista e positivista, relega a arte a uma condição menor, de acessório ou supérfluo, negando sua validade e sua pertinência enquanto episteme. Inútil e, conseqüentemente, sem direito a existir. Uma interdição em larga escala, que tenta impedir a fruição de visões de mundo diversas: quando não proibindo, esvaziando o desejo, dificultando o acesso. Um sistema de aniquilamento.

Esse processo de deslegitimação de saberes recai sobretudo sobre os saberes do corpo – e as artes do corpo, como o teatro, a dança e a performance. No contexto brasileiro atual, um movimento de perseguição à arte e aos artistas se instaurou no país de modo crescente nos últimos três anos, na forma de acusações, difamações e censura. O exercício do

pensamento crítico em suas diversas formas também é objeto de ódio, o que tem atingindo em cheio a imprensa e a educação. A rejeição ao pensamento do corpo (um corpo-política do conhecimento) caminha lado a lado com a rejeição à intelectualidade. De um modo ou de outro, pensar tem se tornado uma atividade desprezível – ou perigosa.

Não se trata de acontecimento exclusivo do tempo presente. No Ocidente, a deslegitimação de saberes fere povos e grupos sociais subalternizados sistematicamente. A história patriarcal é a de silenciamento das mulheres e de pessoas que não se encaixam na divisão binária dos gêneros; e com os povos negros e indígenas, o processo de criminalização de saberes é análogo ao do genocídio. Conforme escreve Sueli Carneiro, “o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural”, que interdita o acesso à posição de sujeito do conhecimento.

Colocar essas questões em debate, na rua, quando possível, ou dentro de instituições, é o modo como a programação dos Olhares Críticos chama artistas, pesquisadores e público a repensar, juntos, práticas consolidadas de exclusão sustentadas pela instauração de falsos universais. Da mesma forma, questionar e desconstruir a imagem da cidade de São Paulo como centro de sentido do país, pelo convite a pessoas de outras cidades e de outras regiões para integrar as ações, é outro motor do desejo de perseverarmos no trabalho de curadoria, neste caso, feito também a distância.

As condições de produção neste Brasil de 2019 são drasticamente limitadoras desses desejos e dessas ações, e o horizonte futuro é de agravamento da precarização do trabalho em arte. Sim, lembremos que arte e crítica são modos de conhecer, mas são, também, trabalho. E há muito a ser feito.

A POTÊNCIA DO DEVIR

NO ENSAIO *SOBRE O TEATRO* (ZAHAR, 2010), o filósofo francês Gilles Deleuze partilha algumas reflexões a respeito do trabalho do encenador, ator e dramaturgo italiano Carmelo Bene, e destaca o teor político das propostas do artista, que se concretiza no questionamento cênico tanto do poder daquilo que o teatro representa (o rei, os senhores, o governo, o sistema) quanto do poder do próprio teatro (o texto, o ator, o encenador, a estrutura). Segundo Deleuze, Bene busca subverter tudo o que está normalizado, codificado, institucionalizado e feito produto, rompendo também com a submissão à narrativa dos “maiores”, entendidos aqui como modelos do poder histórico ou estrutural, ou ambos. Pois bem: ao defender um teatro que substitua a representação dos conflitos – ou seja, a reprodução de modelos de poder normalizados – pela presença da variação, inesperada e fora da história dos maiores, Bene abre espaço para a potência do devir de uma consciência minoritária, adquirida quando o indivíduo sai do domínio do poder ao se libertar da obrigação despótica de pertencer a uma maioria.

As inquietações despertadas pelo texto de Deleuze somaram-se às indagações sobre a presença, no teatro, da colonialidade – termo cunhado pelo peruano Aníbal Quijano para descrever um modo amplo de controle dos dominantes –, que continuou operante sobre a produção de conhecimento, perspectivas, imagens e sistemas de significação dos dominados mesmo depois dos processos de independência e descolonização histórica. Que tarefa árdua, então, desestabilizar não apenas os temas hegemônicos, mas, principalmente, as práticas de matriz colonial ainda naturalizadas e arraigadas na cena teatral brasileira! Como as ações pedagógicas, no contexto de um festival do porte da MITsp, poderiam ser um espaço para, ao menos, arriscar alguns caminhos?

Lembrei-me dos estudos da cubana-mexicana Ileana Diéguez, em *Cuerpos sin Duelo – Iconografías y Teatralidades del Dolor* (DocumentA/Escénicas, 2013), sobre as práticas estéticas performativas que ocorrem no âmbito da cidadania e da coletividade, que evocam narrativas ou memórias suplantadas pelo poder e utilizam dispositivos cênicos que transformam, mesmo que efemeramente, espaços cotidianos. Com o estreitamento legal, simbólico e discursivo do ambiente público no Brasil atual para a manifestação crítica e para a expressão dissonante, pareceu-me inevitável buscar inspiração nas “performances cidadãs” que atravessam o continente latino-americano.

O intercâmbio artístico com ativistas dos movimentos Ni Una Menos, da Argentina; H.I.J.O.S (Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), da Colômbia; Grupo VIDA e o movimento Madres y Padres de Ayotzinapa, do México; a causa mapuche, no Chile; e a Marcha das Margaridas, o Mães de Maio e a Equipe de Base Warmis, no Brasil, foi o fio condutor da curadoria nesse intento, de refletir sobre

¹ Grosfoguel, Ramón. “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”. *Tabula Rasa*, n. 4, enero-junio, 2006, pp. 17-46.

uma cena expandida, em que as fronteiras entre o artístico e o político se tensionam. A performer venezuelana Deborah Castillo, que também participará do intercâmbio com os ativistas, traz à MITsp uma de suas intervenções artísticas mais corajosas, na qual revela como o ideário patriarcal continua a controlar os corpos e as vidas das mulheres na América Latina.

O convite ao israelense Arkadi Zaides, que já havia estado na MITsp 2015, com o espetáculo *Arquivo*, para que retornasse ao país e trabalhasse a partir de imagens da “performance do poder” no contexto brasileiro, igualmente resulta dessa intenção em identificar e questionar tanto as formas hegemônicas quanto a hierarquização de saberes e de suas fontes. Vários artistas presentes na programação internacional e na MITbr - Plataforma Brasil concordaram em partilhar suas pesquisas e técnicas a partir de um ponto de vista crítico, horizontal e decolonial. Marta Soares, por exemplo, artista em foco nesta edição, propõe uma ação performática que desafia as convenções sobre a relação com o espaço e seus materiais e busca desvelar narrativas silenciadas.

Também programamos algumas rodas de conversa nas quais os artistas possam refletir sobre suas práticas. É sempre oportuno recordar o educador brasileiro Paulo Freire, que, em *Pedagogia da Autonomia* (Paz e Terra, 1996), reforça a importância de não desvincular reflexão e ação; senão, diz ele “a teoria pode ir virando blá-blá-blá e a prática, ativismo”. A potência viria justamente da ação crítica, criadora e transformadora da realidade, que liberta todos os “minoritários” (retomando Deleuze e Bene) do ciclo de opressão a que são submetidos. E assim, como dizem os zapatistas, citados pelo sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel, “luchar por un mundo donde otros mundos sean posibles”.

PARCEIROS

ItaúCultural

Reafirmando seu compromisso com o potencial transformador do teatro, o Itaú Unibanco apoia pelo sexto ano consecutivo a MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Com isso, reforça sua missão no sentido de valorizar manifestações capazes de gerar diálogo entre a produção brasileira e internacional.

O Itaú Cultural – que há mais de 30 anos atua no campo das artes e da cultura do país – e o Auditório Ibirapuera – gerido pelo Itaú Cultural – sediam algumas das atividades que integram a mostra. A ação está alinhada aos demais eventos da programação do instituto, que desde 2014 tem fortalecido seu envolvimento com as artes cênicas, ampliando seu escopo de atuação e promovendo reflexão sobre temas contemporâneos.

A programação do instituto desenvolve ações relacionadas às artes cênicas e sedia temporadas de espetáculos de diferentes partes do Brasil, todo mês. Em 2018, preocupado em contribuir com a renovação da cena teatral, o instituto lançou a primeira edição da convocatória *a_ponte – cena do teatro universitário*, que contemplou 14 espetáculos de grupos vinculados a instituições de ensino para compor uma mostra que aconteceu no começo deste ano. Ainda, prevê neste ano uma agenda de atividades formativas relacionadas às artes cênicas e voltadas para públicos de diferentes idades.

O Itaú Cultural também realiza periodicamente o Encontro com o Espectador – uma série de conversas entre críticos, artistas e o público sobre um espetáculo – em parceria com o site de crítica teatral Teatrojornal – Leituras de Cena, que publica no site do instituto relatos sobre os encontros.

Com essa atuação que articula, cria diálogos entre os mais diversos agentes culturais dos diferentes brasis, o Itaú Cultural se conecta com a importância, a pluralidade e a força de nossos produtores, artistas e de nossas artes – bem como do público de nossas atividades – como personagens fundamentais para potencializar cada vez mais a arte e a cultura deste país.

EDUARDO SARON
DIRETOR ITAÚ CULTURAL



TEATRO COMO ARENA PÚBLICA

A arena pública refere-se, desde os gregos, ao ambiente onde pessoas se reúnem para discutir questões concernentes ao conjunto da sociedade e que, portanto, transcendem os interesses privados. Na modernidade, tal espaço é diversificado pela imprensa, pelo mercado editorial e pelos espaços públicos de exibição de arte. A esse variado domínio atribui-se um novo nome: esfera pública.

Hoje, com a disseminação das redes sociais e aplicativos, observamos uma explosão dúbia: ao mesmo tempo que se expande, a esfera pública vem sendo minada. Apesar de ampliar os intercâmbios comunicativos, ela é facilmente capturada por interesses corporativos ou de grupos ensimesmados que, para impor suas visões, não se furtam de difundir e promover notícias falsas, ofensas indiscriminadas, campanhas difamatórias, linchamentos virtuais, ou mesmo as chamadas “lacrações”.

Sem cair em armadilhas nostálgicas, nota-se na cena teatral contemporânea manobras hábeis em deslocar dos *feeds*, *timelines* e *listas de transmissão* temas sensíveis da realidade, frequentemente banalizados por fluxos informacionais refratários à ponderação. Ao fazê-lo, seus agentes *presentificam* tais problemáticas em montagens que buscam restituir, em chave dramática, a função da *arena pública*, fazendo do palco um lugar de enfrentamento de questões de ordem comum.

Essa compreensão do papel exercido pelo teatro está na base da opção do Sesc por manter-se parceiro da MITsp. Contribuindo para sua realização, a instituição auxilia no fortalecimento de uma mostra que, ela mesma, configura-se como arena onde pessoas de diferentes partes do país e do mundo se encontram para experimentar formas de lidar com dilemas que competem a todos.

DANILO SANTOS DE MIRANDA

DIRETOR REGIONAL DO SESC SÃO PAULO

PARCEIROS



A Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) é um momento especial para conhecer o que está sendo produzido nos palcos mundo afora, sempre conectada com as questões modernas que mais impactam na vida das pessoas e, por isso, merecem reflexão. O público paulistano gosta de teatro e está atento às novidades, experimentações e combinações que esta linguagem artística proporciona.

A Secretaria Municipal de Cultura (SMC) tem enorme satisfação de apoiar este evento tão significativo do calendário cultural da cidade, incentivando as iniciativas de grandes realizadores e proporcionando essa integração com as demais atividades que a capital cultural tem a oferecer.

O compromisso da MITsp de trazer o novo e proporcionar acesso democrático aos paulistanos vem ao encontro do que estamos fazendo em todas as frentes na SMC.



O Sesi-SP sempre se manteve protagonista de suas ações, incentivando projetos artísticos grandiosos, acessíveis e gratuitos. No entanto, desde 2017, vem diversificando sua forma de atuação e intensificando o diálogo com outras entidades e iniciativas.

A parceria com a MITsp é um ótimo exemplo dessa postura, que não só faz expandir a marca Sesi, mas traz, em contrapartida, os mais diferentes públicos ao nosso Centro Cultural FIESP. Produções das mais arrojadas e pessoas antenadas com o que há de mais expressivo na esfera internacional evidenciam a missão fundamental do Sesi: dinamizar as relações culturais da sociedade, produzindo e difundindo o que há de melhor para todos os públicos. Além dos espetáculos, a parceria desdobra-se em oficinas e debates, evidenciando o DNA do Sesi: a formação.

Diminuir distâncias, aproximar o diverso, eliminar fronteiras: são perspectivas factíveis em um encontro como o da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. O Sesi sabe do valor singular da cena brasileira e quer estar à frente das discussões e realizações em favor da internacionalização das artes brasileiras.

ALÊ YOUSSEF
SECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA

PAULO SKAF
PRESIDENTE DO Sesi-SP

Para fortalecer um festival como a MITsp, é importante que os seus apoiadores garantam, dentro de suas respectivas missões, que suas participações sejam contínuas, assim trazendo tranquilidade aos seus organizadores, para que eles foquem na qualidade de pesquisa e no desenvolvimento de cada edição. COINCIDÊNCIA – Programa de intercâmbios na América do Sul da Fundação suíça para a cultura Pro Helvetia teve o imenso prazer de estar ao lado da mostra em 2018 e segue apoiando em 2019. Esperando continuar como parceiros nos anos seguintes, sempre por meio da aproximação das cenas culturais suíças e sul-americanas.

Para esta edição, os programadores da MITsp convidaram o premiado diretor Milo Rau para ser o artista em foco. Serão apresentadas três peças: *Compaixão. A História da Metralhadora*, *Cinco Peças Fáceis* e *A Repetição. História(s) do Teatro (I)*, esta última marcando a abertura da mostra. O papel do programa COINCIDÊNCIA tem sido participar da viabilização dessa escolha audaciosa que apresenta a versatilidade da dramaturgia de Milo Rau. Esta realização é fruto do empenho da rede de parceiros da MITsp, entre os quais vale destacar o Goethe-Institut e as instituições que recebem os três espetáculos: Itaú Cultural, Auditório Ibirapuera, Sesc SP e o Governo de São Paulo Secretaria de Cultura e Economia Criativa, que abriga o Teatro Sérgio Cardoso.

Com um trabalho original e provocador, Milo Rau desmonta a fronteira entre ficção e documentário criando no espaço cênico um incômodo construtivo ao revisitar fatos históricos que explicitam a violência humana – como homofobia, xenofobia e pedofilia. Seu trabalho confronta a questão da representação da violência e pretende inventar novas formas de lidar com traumas. Em uma época em que a legitimidade da representação política vem sendo cada vez mais questionada, talvez o teatro, uma expressão artística tão antiga, possa ajudar a inventar outras formas de fazer política.

BENJAMIN SEROUSSI

COORDENADOR REGIONAL

CATARINA DUNCAN

REPRESENTAÇÃO BRASIL

PARCEIROS



O Instituto Francês do Brasil (IFB) renova, este ano, com entusiasmo e convicção, sua colaboração com a MITsp. Acolheremos Mohamed El Khatib (França) e Dieudonné Niangouna (Congo-França) para uma série de apresentações em São Paulo: uma seleção que ilustrará a vitalidade do teatro francófono. Esta edição marcará também a continuidade do projeto Pleins Feux, criado no país pelo Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil, desenvolvido em parceria com a Comédie de Saint-Étienne, que apresentará, dos dois lados do Atlântico, as novas dramaturgias francesas e brasileiras. Enfim, nós teremos o prazer de receber Arnaud Meunier, o diretor da Comédie de Saint-Étienne, para uma palestra sobre internacionalização das artes cênicas, formação destinada aos produtores e gestores culturais brasileiros. Estamos certos de que esses artistas, representando o dinamismo das artes cênicas francesa e internacional, terão uma forte repercussão em São Paulo.

Com esse mosaico de atividades, da criação à difusão de obras teatrais, passando pela formação do corpo profissional, o IFB e a MITsp desejam reiterar juntos a importância do teatro como lugar de trocas e de encontros e como vetor de vínculos sociais.

O IFB se compromete em apoiar os artistas e a criação contemporânea. É, para nós, uma convicção e uma imensa satisfação poder realizar essa missão em parceria com a MITsp. Estamos honrados em fazer parte dessa bela aventura e de participar deste momento de intensa vibração artística que esse evento nos proporciona a cada ano. Bom festival!

ALAIN BOURDON

DIRETOR DO INSTITUTO FRANCÊS DO BRASIL,
CONSELHEIRO DE COOPERAÇÃO E DE AÇÃO
CULTURAL DA EMBAIXADA DA FRANÇA NO BRASIL



O Conselho Britânico está encantado em trabalhar mais uma vez com a MITsp, um dos festivais de teatro mais notáveis do Brasil.

A 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo chega em um momento no qual tanto o Brasil quanto o Reino Unido se veem diante de grandes desafios. O setor cultural – e especialmente os agentes do teatro – se encontram no centro de várias discussões-chave para nossas sociedades atuais: conflito, violência, migração, racismo, feminismo e gênero, entre outras.

William Shakespeare escreveu que “o mundo todo é um palco”. Como usamos esse palco e estimulamos o debate sobre os valores que nos unem como cidadãos do mundo é algo crítico ao desenvolvimento do pensamento e do debate público.

Centrais à contribuição do Reino Unido este ano serão as performances do grupo Forced Entertainment, baseado em Sheffield. O grupo reinventa o teatro por meio de discussão, improvisação e dramaturgia para falar sobre o mundo em que vivemos. Eles apresentarão uma peça intitulada *Mágica de Verdade*, que cria um mundo de desconexão absurda, batalhas e repetições cômicas.

A participação britânica inclui ainda programadores, produtores e críticos de teatro, grandes nomes como Kris Nelson, Mark Ball, Pelin Basaran e Mark Fisher.

Eu e meus colegas do Conselho Britânico desejamos todo o sucesso à MITsp deste ano e congratulamos os organizadores pela curadoria que traz o mundo a São Paulo.

MARTIN DOWLE

DIRETOR DO BRITISH COUNCIL BRASIL



O Goethe-Institut tem a satisfação de colaborar com mais uma edição da MITsp, iniciativa já estabelecida no calendário cultural da cidade e de extraordinária importância para a troca de experiências e ideias entre iniciativas teatrais locais e do exterior. Em 2019, nos associamos com a Mostra para trazer pela primeira vez ao Brasil um dos mais importantes diretores contemporâneos, Milo Rau, e sua companhia fundada em 2008, a International Institute of Political Murder, para apresentar três espetáculos, além de oferecermos em conjunto diversas ações da programação pedagógica.

A Repetição. História(s) do Teatro (I), que abre o evento, remete, a partir da análise de um crime homofóbico, às origens da tragédia e marca um novo ciclo de trabalho do diretor. Em *Cinco Peças Fáceis*, Rau olha para a questão da pedofilia através do caso Marc Dutroux e os trabalhos com base em testemunhas e reconstruções de histórias verdadeiras, quebrando tabus de nosso tempo. A terceira encenação de Rau, *Compaixão. A História da Metralhadora*, apresenta as contraditórias e por vezes hipócritas respostas europeias às crises fora da Europa e ao fluxo de refugiados nas fronteiras. Como suportamos a miséria dos outros e por que a assistimos? A peça não só contempla os limites da nossa compaixão, mas também os limites do humanismo europeu.

O teatro permanece um espaço fundamental de diálogo e de exercício de imaginação. Esperamos que os espetáculos contribuam para impulsionar debates tão necessários neste presente que nos desafia e que nos obriga a olhar para o futuro da humanidade.

JULIAN FUCHS

DIRETOR REGIONAL DE CULTURA

KARINE LEGRAND

COORDENADORA DE PROJETOS CULTURAIS

SIMONE MALINA

GERENTE DE COMUNICAÇÃO



O teatro sempre foi um espaço privilegiado para refletir temas e problemáticas atuais. A experiência estética avança paralelamente à reflexão sobre a condição humana e a existência no presente. Nesse percurso de ação, a um nível máximo de qualidade, situa-se a corajosa programação da MITsp 2019. É uma honra para o *Istituto Italiano di Cultura* de São Paulo contribuir para o êxito do evento. A Compagnia Motus, que trará para a MITsp o espetáculo *MDLSX*, é conhecida pela sua riquíssima trajetória de experiências de vanguarda, iniciada na cidade de Rimini, em 1991. Desde então, dezenas de espetáculos encenaram, muitas vezes com viés multidisciplinar, os temas mais delicados da contemporaneidade, angariando inúmeros reconhecimentos, entre os quais quatro Ubu, principal prêmio teatral italiano.

MDLSX é uma grande performance sobre o tema das fronteiras e dos limites – espaciais, temporais e de gênero – na construção do mundo e em sua percepção. Graças à extraordinária presença cênica de Silvia Calderoni, aos textos de intensidade particular e a uma trilha sonora que chega a protagonizar o espetáculo, esses temas de grande atualidade são vividos no palco e compartilhados com o público.

Com essa colaboração o *Istituto Italiano di Cultura* de São Paulo, como as demais instituições culturais de outros países europeus, pretende confirmar seu empenho em facilitar as trocas culturais e a presença no Brasil de algumas das mais avançadas realidades do panorama teatral italiano.

MICHELE GIALDRONI

DIRETOR DO ISTITUTO ITALIANO

DI CULTURA DE SÃO PAULO



A close-up photograph of a hand with blue body paint and white nail polish. The hand is positioned with fingers slightly spread, resting on a dark blue surface. The background is a textured, light-colored surface with blue patterns. The text "MOSTRA DE ESPETÁCULOS" is overlaid in white, sans-serif font in the lower center of the image.

MOSTRA DE
ESPETÁCULOS

ENTREVISTA



MILO RAU

POR DANIELE AVILA SMALL, JULIA GUIMARÃES,
LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI E SÍLVIA FERNANDES

O primeiro ponto do *Manifesto de Ghent*, lançado por você em maio de 2018, diz que o teatro não é mais sobre mostrar o mundo e sim sobre mudá-lo. E que o objetivo não é descrever o real, mas tornar a representação em si real. De que modo essas duas premissas são trabalhadas nos espetáculos que você trará ao Brasil na MITsp?

Eu trabalho com uma dialética entre o ativismo e a substância mais trágica do mundo. *A Repetição. História(s) do Teatro (I)* e *Compaixão. A História da Metralhadora*, por exemplo, pertencem ao lado mais trágico do meu teatro. Mas algumas de suas características podem levar a mudanças. Uma redefinição do olhar da plateia sobre a homossexualidade e o direito do outro, por exemplo, seria possível a partir de *A Repetição*. Fora isso, a agressividade das personagens da peça — jovens de Liège, cidade belga, assassinos de um homossexual — pode ser vista como uma consequência da desindustrialização, da violência causada pelo neoliberalismo na Europa Ocidental. Mas não está em cena uma efetiva mudança das questões abordadas, o que de fato acontece nas peças que realizei na *Assembleia Geral - Tribunal Congo*, *Os julgamentos de Moscou* e *Os julgamentos de Zurique*. Nessas, recriamos instituições ou até mesmo inventamos organizações que não existiam. Já *Cinco Peças Fáceis* descreve o mundo, mais do que tenta transformá-lo.

Gosto sempre de citar o filósofo italiano Antonio Gramsci, que afirma que existe o pessimismo da razão e o otimismo da vontade. *A Repetição* e *Cinco Peças Fáceis* não são espetáculos otimistas, são bastante sombrios, até mesmo um pouco deprimentes. Mas apresentam um certo otimismo melancólico no quinto ato, no seu desfecho. É importante dizer que minhas peças, mesmo as mais sombrias, têm uma característica pela qual tenho muito apreço: a solidariedade dos atores com o público. Por exemplo, crianças interpretando o sombrio caso Dutroux. Para a minha geração, uma história extremamente grave. Para elas, algo superado. A maneira como elas interpretam esse caso, como se fosse uma fábula, é muito interessante. E é esse aspecto que gera um certo otimismo. O que também acontece em *A Repetição. História(s) do Teatro (I)*, quando presenciamos pessoas sem camisa no palco, interpretando uma tragédia. É como se fosse uma vingança da arte contra a vida. Mas não configura de fato um ativismo, como o que se faz presente em *Tribunal Congo*, por exemplo.

ENTREVISTA

Outro ponto do manifesto propõe a participação de pelo menos dois atores não profissionais em cena. Quais questões eles trazem para o chamado “realismo global” que você tem buscado construir?

Sim, essa é uma das regras. Mas acredito ser necessário observar as regras como um todo. É difícil pinçar apenas uma delas, como a primeira, que é sobre a transformação da realidade. Ambas são importantes para o “realismo global”, assim como as diferentes línguas importam. Para mim, é também relevante que o teatro não seja realizado apenas por profissionais, por especialistas. Eu sou um diretor, por que só poderia dirigir peças previamente escritas ou interpretadas por profissionais, que, assim que aprendem as falas, apresentam-se num palco? Realmente me interessa entrelaçar essas funções. Por isso, peço aos atores para contarem sobre suas vidas ou escreverem as próprias falas. Os atores se tornam dramaturgos. Meu desejo de reunir profissionais com pessoas de um contexto diverso ao do teatro se origina também nesse ponto. Por exemplo, em *Hate Radio*, peça sobre o genocídio em Ruanda, trabalhar com ruandeses era de uma importância extrema. Eles conheciam o assunto e, de certa forma, tornavam-se moderadores, enquanto eu tentava dar forma a uma experiência que não era a minha. De alguma maneira, preciso deles. O fato de não serem profissionais não é o que importa, inclusive porque o que geralmente acontece – ocorreu após minha peça mais recente, *Lam Gods*, ou com *A Repetição*, e mesmo com as crianças que atuam em *Cinco Peças Fáceis* –, é que eles estreiam nas minhas peças e logo participam de outros espetáculos, filmes ou passam a fazer parte do Ghent Ensemble.

Você já disse em uma entrevista que “realismo”, para você, significa “criar uma situação incontrollável”. Por que o risco real te parece tão potente em termos artísticos, políticos, morais e existenciais?

Dentre os formatos artísticos, o teatro, especialmente, não se resume a um produto, já que abrange um ininterrupto processo de produção cênica, do qual nunca se sabe qual será o desfecho. Por exemplo, a peça que ensaio neste exato momento [janeiro de 2019], intitulada *Orestes in Mosul*, trata-se de uma coprodução com Mossul, a cidade iraquiana. Não sabemos como será o resultado. E o mesmo ocorreu com *A Repetição*. Nós fomos até a cidade de Liège para iniciar o processo de seleção de elenco, e a peça aborda o processo como um todo. Fazer teatro é abrir um processo, iniciar uma discussão, criar uma espécie de novo coletivo, de nova solidariedade. E qual será o resultado? Não sei. Por isso, na maioria das vezes, não enceno clássicos, para tentar escrever [as peças] no momento exato da criação. Portanto, o risco está no processo como um todo. Não se trata de ser perigoso. Eu não consigo ver nenhum sentido em simplesmente colocar pessoas em risco. É arriscado no sentido de que vivenciamos um processo que nunca saberemos se dará certo. O teatro, assim como a arte em geral, é uma espécie de desafio. Impossível saber se seremos bem-sucedidos. Para dar outro exemplo, quando montamos *Hate Radio*, antes de iniciar a turnê europeia nos apresentamos na cidade africana; queríamos ter certeza de que havíamos conseguido realizar a peça, de que tivemos êxito em alcançar uma espécie de dureza presente na população de Ruanda. Nós estávamos muito nervosos, especialmente, é claro, os atores ruandeses. Eles não haviam retornado à cidade desde o genocídio e estavam muito apreensivos se seriam compreendidos. E foi necessário que eles vivenciassem essa situação. Fora isso, só fico motivado a trabalhar quando não tenho ideia do que irá acontecer no próximo ensaio. Diversas vezes, fiz a besteira de criar versões para as minhas peças. Sempre foi um erro. As reedições foram extremamente tediosas. Não é o jeito que gosto de trabalhar. Gosto simplesmente de improvisar, do início ao fim.

Há em alguns de seus trabalhos a criação de situações em que problemas sociais de outros países possam ser elaborados criticamente, por exemplo, o genocídio em Ruanda. Enquanto homem branco, europeu, nascido em um continente que foi responsável pela colonização de outros, quais reflexões críticas lhe parecem importantes para não repetir o gesto colonizador no teatro? E como isso pode ser visto em estratégias dramatúrgicas em suas peças?

Trata-se de uma questão de impossível superação. O único caminho seria não montar peças sobre outros países, sobretudo para quem, como eu, nasceu em um continente colonizador. Eu acho que o problema é que o homem branco, especialmente o europeu, está, de qualquer forma, presente na África. Por isso, uma presença solidária, um intercâmbio, um contra-ataque, uma resposta à participação do continente europeu na economia, configuram um rumo possível. Eu decidi, ou talvez não tenha sido uma decisão, seguir esse caminho, porque vivemos em um único mundo. Infelizmente, as alterações climáticas não cessam com as fronteiras, que, por sua vez, não paralisam a economia. Não há uma arte realista global, embora haja uma economia global. Eu aposto em uma abordagem global das questões universais, a partir da busca por uma metodologia com um enfoque horizontal. Talvez as críticas sejam dirigidas às abordagens verticais. Mas não tenho todas as respostas. Eu estabeleço práticas e as questiono a cada projeto. A peça *Compaixão. A História da Metralhadora*, por exemplo, aborda o genocídio em Ruanda e a Guerra Civil no Congo. Mas apresenta também uma vigorosa crítica à indústria assistencialista ocidental e à miserabilidade na arte, uma consequência do processo de globalização. Portanto, de certa forma, faço uma autocrítica sobre o meu gesto de falar a respeito da Rússia, de Ruanda e do Congo, e não apenas sobre Liège, Suíça e Alemanha.

Você afirma que há duas vias possíveis para o teatro contemporâneo, a tragédia e o ativismo. Como o ativismo se dá na prática de seu trabalho, dentro e fora da cena? Que aspectos do trágico identifica em suas peças que estão na MITsp 2019 e que estratégias utiliza para materializar a tragicidade no diálogo com dispositivos da cena documental?

Há sempre um equilíbrio entre esses dois caminhos. O início da nossa conversa abordou a estética e a arte descritiva. Eu acredito na arte realista. E a realidade é um processo trágico. Mas há outra faceta da minha obra, que tem uma abordagem mais ativista. Por exemplo, apresentei *Compaixão. A História da Metralhadora* e *Hate Radio*, enquanto encenava *Tribunal Congo*, para a qual criamos uma inexistente e simbólica organização sindical econômica global, visando a compreender e, quem sabe, a transformar a situação do Congo. De fato, para que eu não me torne um cínico, buscamos um equilíbrio entre os projetos realistas/documentais e os utópicos/ativistas. Quanto mais envelheço, mais compreendo o quanto o otimismo e o pessimismo, a tragédia e o ativismo, estão vinculados. Sem a substância trágica do mundo, o ativismo se torna apenas uma ingenuidade. Por outro lado, só o trágico, sem um traço de utopia, faria de mim, e de todos nós, cínicos. De fato, há uma dialética. Um precisa do outro.

Em *Cinco Peças Fáceis*, quais cuidados você tomou na seleção e preparação das crianças, no sentido de criar um ambiente seguro para elas atuarem, considerando tanto questões como a impossibilidade de a criança dar consentimento em razão de sua imaturidade, mas também a importância de participarem das discussões sobre questões que lhes dizem respeito, para o próprio amadurecimento delas? E, especificamente, como foi a negociação e a preparação da cena com a Rachel, que representa uma das vítimas?

ENTREVISTA

Nós trabalhamos muito tempo em *Cinco Peças Fáceis*. Ao longo de um ano, ensaiamos e, desde então — a peça completou três anos —, seguimos com as apresentações em diversos lugares do mundo. Para as crianças, a experiência pode ser comparada a uma escola de teatro. Na equipe, há dois preparadores, dois psicólogos. Portanto, antes e depois dos ensaios, sempre conversávamos muito. É muito importante, quando você trabalha com crianças, ou com adolescentes, que fique claro para elas que o comportamento fora de cena difere daquele estabelecido para o palco, onde elas se tornam artistas, devem ter profissionalismo, concentração e foco para executar as falas e as ações com significado cênico. Já fora do palco, são apenas crianças. Foi nessa questão que trabalhamos durante muito tempo. Eu fiquei bastante impressionado, até um pouco chocado — porque sou um tanto mais velho do que essa geração —, com a abrangência do conhecimento dessas crianças.

Nos primeiros ensaios, perguntei o que elas sabiam sobre o Caso Dutroux. Elas sabiam de tudo, até que vítimas de estupro precisam fazer um teste de DNA. Quando eu tinha a idade delas, meu entendimento era muito mais restrito. Mas é claro que se trata, sobretudo, de um conhecimento teórico. Para elas, Dutroux é uma fantasia. Elas interpretam monstros, mas a maneira como atuam as blinda de ficarem traumatizadas. Eu acredito que o grande obstáculo, para elas, parte da pressão social de estar em cena, participando de uma turnê. Elas inspiram cuidados não apenas ao longo dos ensaios, por conta do tema e do argumento da peça, mas também pela maneira como interagem com o grupo. Eu preciso dizer, e aprendi tudo isso com os psicólogos que nos acompanham, que as crianças têm sempre infinitas possibilidades de refletir sobre tudo. Por outro lado, adoraria ter tido, quando criança, a oportunidade que elas têm de viajar pelo mundo, de conhecer o teatro e de visitar diversos países. Elas estão muito mais fortes do que quando as

conheci, eram criancinhas e tornaram-se jovens atores. É impressionante como o teatro tem o poder de ajudar no processo de amadurecimento.

Sobre a Rachel, é claro que conversamos com ela e seus pais diversas vezes. Na realidade, escalar uma criança é elencar a família dela. E fico muito feliz que a maioria dos pais tenha uma relação de amizade comigo. Ao longo de todos esses anos, trabalhamos juntos. Eles aprenderam todo o texto da peça, especialmente os pais da Rachel. A mãe dela é pediatra e o pai é luthier. Eles são muito artísticos. Na minha opinião, sabem cuidar muito bem da filha, distinguem o que é bom ou não para ela. Daqui a alguns anos, a Rachel estará mais velha e talvez tenhamos que mudar a concepção da cena. Nós conversamos a cada nova apresentação. Sempre me impressiona a quantidade de violência e de pornografia presentes na nossa mídia e, ao mesmo tempo, o choque causado por essa cena tão delicada com crianças. Houve uma escandalização desse espetáculo, repetidas vezes, e muita estupidez foi escrita. Mas todos que de fato assistiram à peça concordam que [a cena com Rachel] não passa de um singelo e poético momento.

Nas três peças, você utiliza a duplicação da imagem dos atores e atrizes em vídeo. O que esse dispositivo faz, como ele opera na relação com o espectador?

Eu utilizo a câmera de diferentes formas, de acordo com a necessidade de cada peça. Em *Cinco Peças Fáceis*, as imagens dos atores adultos são projetadas e as crianças no palco interpretam as mesmas cenas, simultaneamente — como se fosse uma espécie de reencenação, ou reflexo. A câmera também serve para me aproximar dos rostos dos atores, gerando *close-ups*, possibilitando uma melhor visualização das emoções nas faces dos atores, o que cria uma relação muito íntima com o público. Às vezes, a câmera realiza apenas a duplicação de uma cena real, o que causa um

distanciamento. Por exemplo, em *Compaixão*. A *História da Metralhadora*, há um momento em que a atriz “sai” da projeção de sua própria imagem e o vídeo segue. O público então entende que a cena durante todo o tempo era “falsa”. Esse recurso gera um questionamento sobre o limite entre a atuação e a realidade. Outras vezes, apenas faço um registro, como nos filmes que realizei para o cinema, que, muitas vezes, partiram da filmagem de uma peça. E há também as performances gravadas porque eram apresentações únicas. Nesse caso, é um arquivo.

Tendo em vista que as peças abordam traumas individuais e coletivos, que concernem à dor do outro e eventualmente ao lugar de fala do outro, quais foram os dilemas éticos mais significativos nos processos de criação desses espetáculos? E que consequências esses dilemas trouxeram para a cena?

A *Repetição* aborda o assassinato de Ihsane Jarfi, ocorrido há seis anos, e *Cinco Peças Fáceis*, o Caso Dutroux, que aconteceu há 20 anos. Ambos são traumas coletivos na Bélgica. Algumas das vítimas, os criminosos e seus parentes estão vivos. Por isso, antes de iniciarmos o processo, por uma questão ética, entramos em contato com todos os envolvidos e os convidamos para participar dos ensaios. Algumas vezes — o que ocorreu com o pai, o ex-namorado e um dos assassinos de Jarfi, por exemplo —, trabalhamos em uma colaboração muito estreita. Se não me engano, o pai e o ex-namorado até cogitaram estar em cena. A relação é muito próxima. Além disso, temos a necessidade de nos apresentarmos onde os casos ocorreram. Por exemplo, a estréia de *A Repetição* foi em Liège, local do assassinato de Jarfi. Nós realmente tentamos estar o mais próximos possível deles, também por uma questão estética, por ser necessário para a criação da peça. Porém, ao fim do processo, abordamos os casos de uma forma universal, embora sempre seja imprescindível um certo artifício, porque, na minha opinião, é impossível realizar um teatro documental. O teatro

opera, inevitavelmente, uma total transformação no caso em questão. Portanto, cada acontecimento se transforma em uma história relacionada a todos nós, a partir de uma perspectiva mais universal. Os envolvidos nos crimes precisam ter essa consciência. Por isso, nós conversamos com eles não só para apreender o que aconteceu, como também para que haja a compreensão de que uma peça de teatro não é uma reportagem.

Em seus trabalhos há uma abordagem explosiva da “questão do mal”, relacionada ao conceito de banalidade do mal de Hannah Arendt, e às vítimas da espoliação colonial, do racismo, das guerras e dos desastres econômicos e climáticos decorrentes do neoliberalismo financeiro. Como as peças apresentadas na MITsp dialogam com essas questões?

O teatro, da maneira como o concebemos, é um espaço simbólico que possibilita certa forma de solidariedade. Por exemplo, eu classifico *Tribunal Congo* como instituição simbólica. No Congo, não há uma organização sindical que se ocupe de crimes econômicos. Portanto, criamos uma. E lá nos apresentamos junto a advogados de sindicatos internacionais. Assim, nós concebemos o único espaço onde a justiça pôde ser feita. Eu acredito que o teatro pode contribuir, de forma simbólica, ao estabelecer uma espécie de revanche. É um espaço utópico para a ação, onde um crime pode transcender, alcançar a todos, em algum outro lugar, onde há justiça, imputação e etc. Sinceramente, não estou sendo nada irônico ou cínico. Eu realmente acredito que a arte tem a força necessária para conseguir reunir pessoas em torno de uma realização, de uma mudança na percepção da realidade, ou até de uma efetiva mudança na estrutura, ou na situação política. Uma das consequências do *Tribunal Congo* foi a demissão de ministros... A arte é capaz de transformar gestos simbólicos em justiça concreta.

FOTO DANIEL SEIFFERT



A REPETIÇÃO. HISTÓRIA(S) DO TEATRO (I)

THE REPETITION. HISTOIRE(S) DU THÉÂTRE (I)

Milo Rau

BÉLGICA, 2018 | 1h40min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



Um caso de violência que chocou a cidade de Liège, na Bélgica, em 2012, é recriado por atores profissionais e não profissionais. O jovem homossexual Ihsane Jarfi, belga de ascendência marroquina, foi torturado e morto por quatro homens ao sair de uma festa. O processo de construção do espetáculo incluiu a presença dos intérpretes no julgamento dos assassinos, assim como visitas à prisão. O diretor sugere um estudo sobre os limites e as possibilidades da representação da violência e de eventos traumáticos em cena. Com essa produção, Milo Rau apresenta a primeira etapa da série *História(s) do Teatro (I)*, na qual convida diferentes diretores para conceberem peças, com a intenção de mostrar a maneira como eles se relacionam com o fazer teatral.

“

A produção que dominou as conversas em Avignon [...] parte de um caso real de assassinato e o transforma em um teatro meticulosamente articulado. [...] Durante a primeira hora, Rau reencena o processo de pesquisa de sua equipe e a escolha do elenco, que inclui dois amadores que moram em Liège. Projeções alternam reinvenções verossímeis e considerações, tanto sobre o caso quanto sobre o delicado processo de transformá-lo em material de palco. [...] Quando Rau finalmente recria a cena do crime, apesar de toda a sua selvageria, ela não fica gratuita: a essa altura, o público já havia absorvido suficiente contexto crítico para processá-la.

LAURA CAPPELLE, The New York Times

[...] Nosso tempo de reação é muito lento. Para que se evite atravessar cegamente uma época, deve-se rever, reassistir, testemunhar novamente, reinventar o tempo, rebobinar: por isso, precisamos de teatro e de reconstituição. Milo Rau cita Wajdi Mouawad, sobre o ato mais radical que poderia acontecer em um palco: um ator segura uma corda, ameaça se enforcar e aguarda alguém salvá-lo. Ele coloca em nossas mentes, alegoricamente, o fato de que poderíamos, algum dia, ter nos levantado e praticado um ato para salvar alguém.

AURÉLIE CHARON, Libération

”

HISTÓRICO

O encenador suíço Milo Rau nasceu em Berna, em 1977. Estudou Sociologia, Alemão e Estudos Romanos, em Zurique, Berlim e Paris. Atuou como jornalista em diversos jornais e revistas. Desde 2003, trabalha como diretor e autor independente. Em 2007, fundou o International Institute of Political Murder (IIPM), baseado na Suíça e na Alemanha, visando à criação e à circulação internacional de suas ações e produções teatrais e cinematográficas. Desde a sua fundação, o IIPM se dedica à abordagem multimídia de conflitos históricos e sociopolíticos reais, encenando temas como a execução de Nicolae e Elena Ceausescu (*The Last Days of the Ceausescus*), o genocídio em Ruanda (*Hate Radio*) e o caso do terrorista norueguês Anders B. Breivik (*Breivik's Statement*). Já o projeto de performance *City of Change* representou a luta pelo direito dos estrangeiros ao voto em um parlamento na Suíça. Em *Tribunal Congo*, Milo Rau utiliza a estrutura de um tribunal judicial para investigar as questões políticas, sociais e econômicas dos conflitos armados na região do Congo. Em 2018, o suíço assumiu a direção artística do NT GENT, um teatro público situado em Ghent, na Bélgica, e publicou o *Manifesto de Ghent*, documento que propõe dez diretrizes referentes às futuras produções da instituição.

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO Milo Rau

TEXTO Milo Rau e companhia

ELENCO Sara De Bosschere, Suzy Cocco, Sébastien Foucault, Sabri Saad el Hamus, Fabian Leenders e Tom Adjibi

PESQUISA E DRAMATURGIA Eva-Maria Bertschy

COLABORAÇÃO À DRAMATURGIA Stefan Bläske e Carmen Hornbostel

CENÁRIOS E FIGURINOS Anton Lukas

VÍDEO Maxime Jennes e Dimitri Petrovic

ILUMINAÇÃO Jurgen Kolb

SOM E DIREÇÃO TÉCNICA Jens Baudisch

GERÊNCIA DE PRODUÇÃO Mascha

Euchner-Martinez e Eva-Karen Tittmann

CÂMERA Maxime Jennes e Moritz von Dungern

EQUIPE TÉCNICA DA TURNÊ Pierre-Olivier

Boulant (vídeo e som), Sylvain Faye e

Sebastian König (palco e iluminação)

e Jim Goossens Bara (câmera)

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO

Carmen Hornbostel

ASSISTÊNCIA DE DRAMATURGIA

François Pacco

ASSISTÊNCIA DE CENOGRAFIA

Patty Eggerickx

COREOGRAFIA DA LUTA Cédric Cerbara

PREPARADOR VOCAL Murielle Legrand

ARRANJOS MUSICAIS Gil Mortio

RELAÇÕES PÚBLICAS Yven Augustin

EQUIPAMENTOS Oficinas e estúdios do

Théâtre National Wallonie-Bruxelles

ELENCO DE APOIO Mustapha Aboulkhir,

Stefan Bläske, Tom De Brabandere, Elise

Deschambre, Thierry Duirat, Stéphane

Gornikowski, Kevin Lerat, François Pacco,

Daniel Roche de Oliveira, Laura Sterckx e

Adrien Varsalona

PRODUÇÃO International Institute of Political

Murder (IIPM) e Création Studio Théâtre

National Wallonie-Bruxelles

APOIO Capital Cultural Fund Berlin,

Pro Helvetia, Ernst Göhner Stiftung e

Kulturförderung-Kanton St. Gallen

e ESACT Liège

COPRODUÇÃO Kundtenfestivaldesarts,

NTGent, Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre

Nanterre-Amandiers, Tandem Scène Nationale

Arras Douai, Schaubühne am Lehniner

Platz Berlin, Théâtre de Liège, Münchner

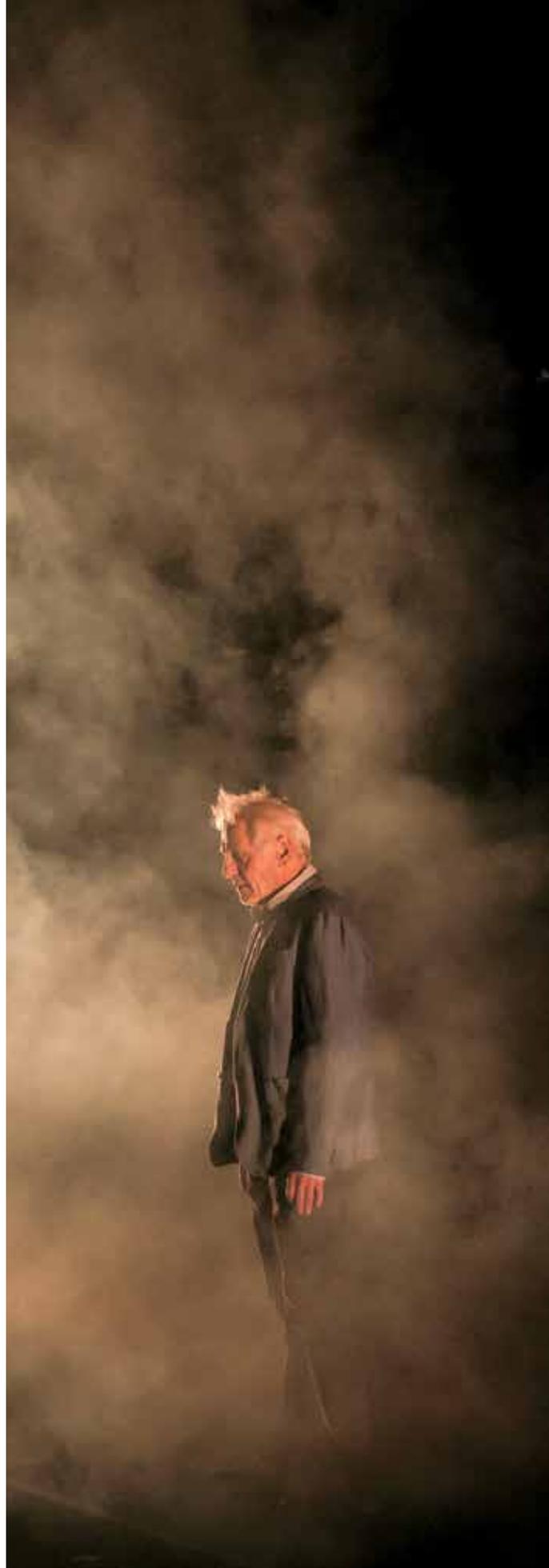
Kammerspiele, Künstlerhaus Mousonturm

Frankfurt a. M., Theater Chur, Gessnerallee

Zürich e Romaeuropa Festival

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO PROGRAMA
«COINCIDÊNCIA» DA FUNDAÇÃO SUÍÇA PARA A
CULTURA PRO HELVETIA

FOTOS MICHIEL DEVIJVER E HUBERT AMIEL





CINCO PEÇAS FÁCEIS

FIVE EASY PIECES

Milo Rau

BÉLGICA, 2016 | 1h30min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS



Milo Rau parte da biografia de Marc Dutroux, condenado em 2004 por violência sexual e assassinato, um caso que se tornou muito conhecido na Bélgica, para esboçar uma breve história desse país e refletir sobre a (re)apresentação dos sentimentos humanos. O elenco é formado por crianças e adolescentes atualmente entre 11 e 14 anos, que encenam esse trágico episódio, tomando como base testemunhos e reconstruções de histórias reais. Na montagem, os limites dos conhecimentos, dos afetos e das ações infantis são testados. Questões estritamente estéticas e dramáticas unem-se às questões morais: como crianças compreendem o verdadeiro significado da narrativa, da empatia, da perda, da sujeição, da velhice, do desapontamento ou da revolta? Qual a reação do público ao vê-los representar ações de violência ou de amor? Tudo isso estabelece uma experiência de confronto, que rompe com alguns tabus de nossa época. *Cinco Peças Fáceis* foi criado em colaboração com o CAMPO Arts Center, de Ghent, na Bélgica.

“

Este é o tipo de projeto que parece destinado a causar indignação. [...] Cinco Peças Fáceis, porém, é uma peça de teatro altamente brechtiana e ponderada — está no extremo oposto do sensacionalismo.

LYN GARDNER, The Guardian

Apesar das inúmeras questões éticas que um projeto como este pode gerar - por que um estrangeiro explora a dolorosa história de uma nação? Como justificar a escalação de crianças nesse contexto? -, a principal característica redentora desse trabalho reside precisamente em seu frio método científico. A convenção adotada durante todo o espetáculo, e que justifica ainda mais o uso da tecnologia de vídeo, é que muitos protagonistas da peça são representados por atores adultos, em cenas pré-gravadas e exibidas na tela, antes de serem interpretadas pelas crianças no palco. Esse método, que pode ser enquadrado na tradição de re-encenação teatral, também contém um pragmático propósito didático - evocado pelo próprio título do espetáculo, emprestado originalmente de Stravinsky, mas também de Abramovic, e de outros que já o citaram ou o parafraसेaram.

DUŠKA RADOSAVLJEVIĆ,
The Theatre Times

”

CONCEPÇÃO, TEXTO E DIREÇÃO Milo Rau

TEXTO E INTERPRETAÇÃO Aimone De Zordo, Fons Dumont, Arno John Keys, Blanche Ghysaert, Lucia Redondo, Hendrik Van Doorn, Pepijn Siddiki e Eva Luna Van Hijfte

INTERPRETAÇÃO (EM VÍDEO) Sara De Bosschere, Pieter-Jan De Wyngaert, Johan Leysen, Peter Seynaeve, Jan Steen, Ans Van den Eede, Hendrik Van Doorn e Annabelle Van Nieuwenhuysse

DRAMATURGIA Stefan Bläske

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO E PREPARAÇÃO

DE ELENCO Peter Seynaeve

PESQUISA Mirjam Knapp e Dries Douibi

EQUIPE TÉCNICA Bram Geldhof, Ian Kesteleyn e Piet Depoortere

PRODUÇÃO CAMPO e IIPM

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO E ASSISTÊNCIA

ÀS CRIANÇAS Ted Oonk e Valentine Galeyn

COPRODUÇÃO Kunstenfestivaldesarts Brussels 2016, Münchner Kammerspiele, La Bâtie – Festival de Genève, Kaserne Basel, Gessnerallee Zürich, Singapore International Festival of Arts (SIFA), SICK! Festival UK, Sophiensaele Berlin e Le phénix scène nationale Valenciennes

PRODUÇÃO EXECUTIVA CAMPO

- IIPM conta com o apoio de Senatsverwaltung für Kultur und Europa Berlin, Pro Helvetia, GGG Basel, Ernst Göhner Stiftung e Fachausschuss Tanz und Theater BS/BL (Basel).

- CAMPO conta com o apoio do Flemish Government, Province of East Flanders e City of Ghent

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO PROGRAMA «COINCIDÊNCIA» DA FUNDAÇÃO SUÍÇA PARA A CULTURA PRO HELVETIA

FOTOS PHILE DEPPEZ





COMPAIXÃO. A HISTÓRIA DA METRALHADORA

COMPASSION. THE HISTORY OF THE MACHINE GUN

Milo Rau

BÉLGICA/ALEMANHA, 2016 | 1h45min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



Em *Compaixão. A História da Metralhadora*, Milo Rau discute a atuação de ONGs europeias em território africano. O espetáculo discorre sobre as contradições e limitações de valores como compadecimento, humanismo e altruísmo, a partir de uma crítica sobre os vestígios de colonialidade nas relações filantrópicas entre Europa e África. A montagem é conduzida pelas atrizes Ursina Lardi, nascida na Suíça, e Consolate Sipérius, de origem burundesa. Durante o processo de criação, foram realizadas entrevistas com funcionários de instituições não governamentais, clérigos e vítimas de guerras dos dois continentes. O espetáculo é o resultado de uma parceria entre o International Institute of Political Murder (IIPM) e o Teatro Schaubühne, de Berlim.

“

Milo Rau, o homem político do teatro, coloca novamente as mãos na lama, para nos devolvê-la em nossas faces. A cenografia pós-apocalíptica, um apartamento saqueado, é a testemunha. [...] O texto, despojado de qualquer efeito dramático, é tão cru quanto uma imagem. [...] Com o seu teatro da realidade, Milo Rau traz o que um artigo ou um documentário não poderia expressar: dimensão humana e emoção. Se nunca sabemos o que é testemunho ou ficção, a mensagem explode com muito mais potência. O tempo do distanciamento e das telas mentirosas acabou. O tempo de uma peça, o horror, está à beira de nossa porta.

JEAN TALABOT, Le Figaro

[...] A peça de Rau é uma das respostas artísticas mais complexas à crise dos refugiados que já presenciei até o momento [...] Se Compaixão revelasse apenas a ambivalência não tão oculta da benevolência ocidental, seria insuportável: muito simplista e muito cínica, acima de tudo. Mas a empatia e a compaixão espelham as chaves mecânicas do próprio teatro, emocional e projetivo. Oscilando entre atrair o público, para repeli-lo na sequência, Rau transforma Compaixão em uma metapeça sobre a possibilidade de “encenar” a autenticidade - a possibilidade de ser de fato político em um palco de teatro.

DOMINIKUS MÜLLER, Frieze

”

DIREÇÃO Milo Rau

ELENCO Ursina Lardi e Consolate Sipérius

DRAMATURGIA Florian Borchmeyer

PESQUISA E COLABORAÇÃO NA DRAMATURGIA

Mirjam Knapp e Stefan Bläske

CENÁRIO E FIGURINOS Anton Lukas

DESIGN DE SOM E VÍDEO Marc Stephan

ILUMINAÇÃO Erich Schneider

Em cooperação com a Rede de Teatro Europeu PROSPERO (Schaubühne Berlin, Théâtre National de Bretagne/Rennes, Théâtre de Liège, Emilia Romagna Teatro Fondazione, Göteborgs Stadsteater, Croatian National Theatre/World Theatre Festival Zagreb e Athens & Epidaurus Festival)

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO CONSULADO GERAL DA REPÚBLICA FEDERAL DA ALEMANHA EM SÃO PAULO/GOETHE-INSTITUT E PELO PROGRAMA <<COINCIDÊNCIA>> DA FUNDAÇÃO SUÍÇA PARA A CULTURA PRO HELVETIA

FOTOS DANIEL SEIFFERT



DA INGENUIDADE À CONSCIÊNCIA, DO ABISMO À COEXISTÊNCIA

POR DANIEL TOLEDO

I

MESMO NÃO SENDO ENTENDIDA COMO UMA POTÊNCIA COLONIAL, a Suíça, como outros países da mesma região, tais como Holanda e Dinamarca, teve um papel significativo nas redes europeias de comércio e finanças durante o processo de colonização ultramarina, iniciado ainda no século XVI. Segundo dados históricos e pesquisas cada vez mais disseminadas, muitos representantes desses países, apesar de não protagonizarem a história imperial, envolveram-se, por exemplo, no tráfico de povos escravizados, a partir do qual obtiveram grandes lucros e financiaram o que hoje se entende como estado de paz e bem-estar social associado ao “velho mundo”.

No que se refere ao imperialismo que sucedeu a dita Segunda Guerra Mundial, os mesmos países assumiram um papel inicialmente entendido como o de “assistência técnica” e, mais tarde, de “cooperação técnica” junto a várias nações africanas. Atravessadas por longas guerras civis relacionadas aos processos de colonização e, mais adiante, descolonização, nações como Congo, Argélia e Ruanda estabeleceram, entre 1960 e 1990, sucessivos acordos de cooperação técnica com a Suíça, em áreas como saúde, infraestrutura e meio ambiente¹.

Daniel Toledo é ator, dramaturgo, professor, pesquisador e crítico em artes cênicas, performance e artes visuais. Mestre em Sociologia pela UFMG, desenvolve pesquisa sobre participação e descolonização na arte contemporânea.

Movida por um projeto de desenvolvimento único e supostamente universal, desde sempre baseado na rentável exploração de corpos, culturas e terras alheias, a atitude colonizadora costuma justificar suas ações a partir da ideia de solidariedade, apoiando-se em discursos que pressupõem o valor exemplar de seus modelos comportamentais, sociais, políticos e econômicos. Aos múltiplos povos situados do outro lado da linha, reduzidos de sujeitos a objetos, caberia o silêncio, a submissão e a reprodução do modelo ocidental. Aos comportamentos diversos, penas como o extermínio e outros tipos de violência.

Com a intenção de interpretar e analisar essa persistente e violenta ordem colonial, o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos desenvolveu o conceito de pensamento abissal, associado à criação artificial de abismos entre as nações autointituladas modernas e as populações que a elas interessa colonizar. “A humanidade moderna não se constitui sem uma subumanidade moderna”², sintetiza o autor, em referência à divisão, a partir de então imposta, entre Norte e Sul global – sem desconsiderar, evidentemente, os abismos e as violências reproduzidos nos domínios de cada hemisfério.

Também sobre a atitude colonizadora, a antropóloga e escritora surinamesa Gloria Wekker, radicada na Holanda desde os anos 1970, publicou, em 2016, o livro *White Innocence*. Deixando em segundo plano discussões sobre culpa e inocência, a autora problematiza a ingenuidade como traço marcante à sociedade holandesa e à Europa Ocidental. Ingenuidade que abrangeria tanto a autoimagem do continente, ilusoriamente homogêneo, branco e cristão, quanto o seu passado-presente imperialista e colonial. “A reivindicação por ingenuidade, entretanto, é uma espada de dois gumes: contém o não saber, mas também o não querer saber”³, afirma Wekker, que nos acompanha, assim como Boaventura, em algumas reflexões a partir da trajetória do artista suíço Milo Rau.

II

Nome emergente da cena teatral europeia, Milo Rau nasceu em 1977, em Berna. Filho do bem estar social europeu, teve a infância marcada pela separação dos pais, sendo criado pela mãe e por um padrasto trotskista que lhe estimulou o interesse por lutas políticas e sociais, nem sempre situadas em seu país natal. Na juventude, estudou Sociologia, Alemão e Literatura, transitando entre as cidades de Zurique, Berlim e Paris – onde teve aulas com Pierre Bourdieu. Outro de seus professores editava o suplemento cultural de um jornal diário em Zurique, e foi quem lhe abriu as portas para a reportagem e a crítica. Aos 23 anos, Rau se mudou para Berlim, atuando como correspondente da publicação.

Foi a essa altura, já na década de 2000, que Rau iniciou sua trajetória como diretor de teatro, estimulado por um contexto favorável a oportunidades e financiamentos para atividades culturais. Conciliou as duas carreiras por

1 Ver: PERRENOUD, 2010.

2 SANTOS, 2007, p. 76.

3 Tradução livre do inglês: “The claim of innocence, however, is a double-edged sword: it contains not-knowing, but also not wanting to know” (WEKKER, 2016, p. 17).

algum tempo, até que optou pelo teatro, decidido a realizar obras originais. Perto dos 30 anos, em 2007, fundou o International Institute of Political Murder (IIPM)⁴, com sedes na Suíça e na Alemanha. Com dezoito projetos realizados, a produtora tem se engajado em longos processos de pesquisa sociológica, jornalística e historiográfica, originando espetáculos, filmes e performances coletivas de apelo documental, nas quais repetições, duplicações e imitações poéticas surgem como formas de acessar a realidade.

Entre os principais projetos realizados pelo IIPM, figura *Tribunal Congo* (2015), trabalho que se apropria da estrutura de um tribunal judicial para investigar as raízes políticas, sociais e principalmente econômicas de violentos conflitos armados que se estendem por mais de 20 anos na região do Congo. Para tanto, foram reunidas, em duas ocasiões, mais de 60 testemunhas e especialistas, desde vítimas dos conflitos e integrantes de exércitos rebeldes até representantes de ONGs, corporações locais e internacionais. Além dos encontros no Congo e na Alemanha, o projeto gerou um videodocumentário⁵ e uma publicação, assim como a demissão de dois ministros congolezes e uma comissão que segue monitorando os conflitos.

A partir de obras como *Tribunal Congo*, e também de outras relacionadas às lutas de povos romenos (*The Last Days of the Ceausescus*, 2009), palestinos (*Land of Hope*, 2010) e ruandeses (*Hate Radio*, 2011), o IIPM tem se dedicado à reconstituição de variados conflitos políticos, históricos e sociais, atentando para as suas relações com o imperialismo europeu. Ainda que alguns parceiros de dramaturgia, pesquisa e técnica integrem de modo continuado os trabalhos, é comum que novos performers sejam recrutados a cada obra, de acordo com o contexto específico a ser explorado. Se as fisionomias e epistemologias percebidas nas obras do artista se renovam a cada projeto, fenômeno semelhante acontece também entre as plateias de seus trabalhos, pouco a pouco mais frequentadas, ainda que criticamente, por povos diaspóricos e seus descendentes⁶.

Ao assumir, em 2018, a direção artística de um teatro público situado em Gent, na Bélgica, Rau publicou o *Manifesto de Ghent*⁷, documento no qual reúne algumas práticas realizadas em sua trajetória e propõe dez diretrizes referentes às futuras produções da instituição. Ante um contexto regional em que predominam montagens de clássicos interpretados por um corpo fixo de atores profissionais, o diretor aposta em outros caminhos.

Em *A Repetição*, há um momento em que o ator Johan Jeysen e uma performer não profissional, cuidadora de cães na vida real, sentam-se juntos, contando uma história. [...] Há uma hierarquia que se mantém aparecendo e desaparecendo. [...] Quando você trabalha por alguns meses com um grupo de pessoas bastante diversificado, a percepção e as relações de poder se transformam. Esse é o motivo pelo qual os castings são tão longos. Eu quero trabalhar com pessoas que sejam inteligentes no palco, e isso não tem nada a ver com as carreiras que tiveram antes.⁸

Mesmo que o resultado visual das obras não traga inovações significativas em relação à produção contemporânea europeia, o que parece se mover, ali, são as estruturas e os procedimentos de criação. “Não é meu objetivo ser dogmático, mas abrir a discussão”⁹, afirma o artista, quem sabe em referência aos abismos e ingenuidades que o teatro, quando fechado ao mundo e sua complexidade, corre sérios riscos de reforçar.

III

Resultado de uma parceria entre o IIPM e a Schaubühne¹⁰, de Berlim, o espetáculo *Compaixão. A História da Metralhadora* (2016) se volta ao mesmo conflito explorado em *Tribunal Congo* (2015), destacando, no entanto, a atuação paliativa de ONGs europeias em território africano. Conduzida pelas atrizes Ursina Lardi e Consolate Sipilius, a obra trata de contradições e limitações de valores como compaixão, humanismo e filantropia – tradicionalmente associados à privilegiada posição europeia. Enquanto Consolate, de origem burundesa, tem uma participação discreta, com depoimentos no início e no final do espetáculo, a maior parte do tempo de cena é consumido pela ação de Ursina, atriz suíça que extensivamente revela ao público – europeu? – aspectos do que Gloria Wekker certamente entenderia como “ingenuidade branca”.

Além do franco desequilíbrio temporal entre as duas presenças, chama a atenção o fato de que Consolate permanece no palco, silenciosamente, durante toda a performance de sua companheira, e Ursina, por outro lado, deixa a cena ao terminar sua longa reflexão. Ainda que o trabalho se proponha a uma crítica sobre os vestígios de colonialidade nas relações filantrópicas entre Europa e África, o que se tem é a reprodução de semelhante hierarquia entre duas narrativas que, no fim das contas, acabam não coexistindo.

Cinco Peças Fáceis (2016), por sua vez, reconstitui um episódio traumático da história recente da Bélgica: a trajetória do pedófilo e serial killer Marc Dutroux, condenado em 2004 pelo sequestro e abuso de seis meninas, tendo quatro delas sido assassinadas. Resultado de um convite feito a Rau pelo centro de arte Campo¹¹ também sediado em Gent, o projeto tinha como demanda inicial a escalação de atores mirins, e caberia ao diretor selecionar a história a ser contada. Interessado na força de episódios traumáticos, Rau fez sua escolha e teve como parceiros de criação sete crianças que representam, em cena, alguns personagens envolvidos no episódio – muitos deles previamente visitados pelo elenco da peça. Além de tais personagens, atores e atrizes inicialmente performam, diante do público, trechos dos testes que fizeram para integrar o elenco, assim como, ao final, disparam comentários críticos e pessoais sobre a história que acabaram de encenar.

4 Site oficial: www.international-institute.de

5 Disponível em: www.the-congo-tribunal.com

6 Ver: ROTINWA, 2018.

7 Disponível em: www.ntgent.be/en/manifest

8 Tradução livre do inglês: “In *La Reprise* there is a moment where the star actor Johan Leysen and a non-professional performer, a dog-sitter in real life, sit together, telling a story. [...] There is a hierarchy that keeps appearing and disappearing. [...] When you work several months with a very mixed group of people, the perception and the power relations change. That’s why the castings take so long. I want to work with people who are intelligent on stage, which has nothing to do with the career they had before.” (RAU, Milo. In: HENDRICKX, 2018)

9 Tradução livre do inglês: “It’s not my aim to be dogmatic, but to open the discussion” (idem)

10 Site oficial: www.schaubuehne.de

11 Site oficial: www.campo.nl

Ao mesmo tempo em que chama a consciência do espectador para a falência de um estado de paz e bem-estar social que não cansa de mostrar suas fragilidades, *Cinco Peças Fáceis* sutilmente nos convida a rever entendimentos comuns sobre a infância, problematizando, mais uma vez, de que lado da linha se situa a ingenuidade.

Nas culturas ocidentais, a infância é definida como um período especial, no qual a criança não é percebida como um membro integral da sociedade, e a sociedade se ajusta à criança, por exemplo, por meio de móveis infantis [...] ou pequenos portões no topo das escadas para que a criança não caia. Em outras sociedades, a infância é algo que deve ser superado o mais rápido possível, e o modelo é que a criança se ajuste à sociedade.¹²

Primeira obra realizada pelo IIPM após a publicação do *Manifesto de Ghent, A Repetição. História(s) do Teatro (I)* (2018) apresenta estrutura semelhante à de *Cinco Peças Fáceis*, também trazendo breves entrevistas com o elenco no início do espetáculo e reflexões críticas, ao final. De igual modo, estão presentes o uso extensivo de equipamentos de cinema, o trânsito entre narrações, depoimentos e reconstituições dramáticas, e, ainda, aproximações entre atores, atrizes e os personagens que representam. Reunindo performers com distintas fisionomias e experiências artísticas, a montagem tal-qualmente se volta a um trauma recente da sociedade belga: neste caso, o assassinato de Ihsane Jarfi, jovem belga de ascendência marroquina, violentamente morto em 2012, aos 32 anos, aparentemente em decorrência de uma inesperada combinação entre sua etnia e sua homossexualidade.

Propondo-se à reconstituição do crime a partir da linguagem teatral, o processo de criação incluiu visitas de atores e atrizes ao julgamento dos assassinos, assim como à prisão onde agora vivem. Também figura no elenco um ator de ascendência árabe, intérprete de Jarfi, que em seu depoimento inicial reclama da visão reducionista geralmente atribuída à própria presença em palcos europeus. Mesmo assim, a montagem deixa em segundo plano a problematização de um contexto social repleto de preconceitos em relação à população muçulmana, entre os quais, conforme aponta Wekker, uma visão estanque e limitada em relação à sexualidade do outro racial. Ao ignorar aspectos obscuros de uma modernidade prometida e jamais cumprida, o que se percebe, ao final da peça, é ainda certa perplexidade em relação a mais um ato violento, com ares de homofobia e xenofobia, no seio de uma sociedade pretensamente civilizada – e já não mais do outro lado da linha, onde a violência impera, normalizada, desde os tempos das primeiras invasões coloniais.

IV

Não é fácil, decerto, falar sobre os próprios traumas, e às vezes nem mesmo trazê-los à consciência. Mas a esse propósito dedicam-se os artistas e

12 Tradução livre do inglês: “In Western cultures, childhood is set aside as a special period, in which the child is not seen as a full member of society yet, and society adjusts to the child, for instance, through special furniture for children [...] or little gates at the top of stairs so the child does not fall down. In other societies, childhood is something to be overcome as fast as possible, and the model is ‘the child needs to adjust to society.’” (WEKKER, 2016, p. 151).

13 Tradução livre do inglês: “storehouse of ideas, practices, and affect, that which is between our ears, in our hearts and minds, regarding race, based on four hundred of imperial rule” (WEKKER, 2016, p. 30)

14 SANTOS, 2007, p. 85.

pesquisadores que nos acompanharam até aqui. Seja no que se refere a traumas pessoais e sociais, seja até mesmo a geopolíticos, parece ser a conscientização o primeiro passo, dos muitos recomendados, para superar abismos e ingenuidades.

No livro *White Innocence*, Gloria Wekker apresenta-nos o conceito de arquivo cultural, entendendo-o como um “armazém de ideias, práticas e afetos raciais, situado entre nossos ouvidos, nos nossos corações e nossas mentes, baseado em quatro séculos de regulação imperial”¹³. Boaventura de Sousa Santos, por sua vez, convida os leitores de sua obra a superarem o pensamento abissal a partir de conceitos como o interconhecimento e a ecologia de saberes.

O pensamento pós-abissal [...] confronta a monocultura da ciência moderna com uma ecologia de saberes, na medida em que se funda no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer sua autonomia. A ecologia de saberes se baseia na ideia de que o conhecimento é interconhecimento.¹⁴

Na obra de Milo Rau, por fim, o que se propõe talvez seja justamente o estranhamento e a ampliação de um velho e caduco arquivo europeu, há alguns séculos tornado universal, chamando a atenção para contradições e vestígios de um passado colonial em meio a um presente dito progressista. Parece ser impossível, afinal, pensar em progresso sem antes romper os abismos criados pela modernidade, inclusive entre o que se pode falar no teatro e que não se pode falar sequer fora dele.

REFERÊNCIAS

HENDRICKX, Sébastien. “Playful dogmatism: Milo Rau and Joachim Bey Yakoub in conversation”. In: *The Theatre Times* (07 out. 2018). Disponível em: <<https://tinyurl.com/yabkaeng>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

PERRENOUD, Marc. “Switzerland’s relationship with Africa during decolonisation and the beginnings of development cooperation”. In: *Revue internationale de politique de développement* (11 mar. 2010). Disponível em: <<http://journals.openedition.org/poldev/140>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

ROTINWA, Ayodeji. “Pity at what price?” In: *Nachtkritik* (17 jun. 2018). Disponível em: <<https://tinyurl.com/yd6u2356>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

SANTOS, Boaventura Souza. “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. In: *Revista Novos Estudos Cebrap*, n. 79, p. 71-94 (nov. 2007).

WEKKER, Gloria. *White Innocence: paradoxes between colonialism and race*. Durham: Duke University Press, 2016.



O ALICERCE DAS VERTIGENS

LE SOCLE DES VERTIGES

Dieudonné Niangouna

CONGO/FRANÇA, 2011 | 1h45min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



A montagem conta uma história ficcional ambientada na cidade de Brazzaville, capital da República do Congo, metáfora para retratar as consequências da herança da colonização no país. Dois irmãos, Fido e Roger, veem suas esperanças testadas durante uma crise familiar, deflagrada pela morte do seu pai, Joachim. A narrativa aborda as questões da territorialidade, identidade e pertencimento a um lugar. O *Alicerça das Vertigens* é o primeiro espetáculo de uma trilogia, também composta por *Shéda* e *Nkenguegi*, sobre a crise dos imigrantes e, principalmente, a respeito da dificuldade do acolhimento deles nas grandes metrópoles.

“

[..] *[A peça] é sobre a história, a política, o reinado do dinheiro e a civilização das ruas, torturada pelas contraditórias imposições da “modernidade”. [...] É também sobre, e talvez acima de tudo, a linguagem, um veículo da aculturação e dos resquícios da guerra. A partir dessa herança, Dieudonné Niangouna inventa uma linguagem rica, popular e poética, facilmente trivial, uma língua crioula com uma musicalidade às vezes desordenada, mas perfeita para expressar a violência que atinge e circunda os seus personagens. [...] O ritmo ríspido da encenação e a quebra da narrativa podem, às vezes, desorientar o espectador, mas O Alicerce das Vertigens configura, por fim, uma obstinada e sutil metáfora do pós-colonialismo.*

ROSA MOUSSAOUI, l'Humanité

Dieudonné Niangouna revigora o seu estilo explosivo. É uma escrita "lasciva, generosa e selvagem [...]E o mesmo ocorre no palco, onde pratica-se o "big! boum! bôh!", um jogo teatral idealizado pelo autor e por seu irmão: há um princípio de cena "normal", que avança, e logo um colossal big bang desintegra tudo.

BRIGITTE SALINO, Le Monde

”

HISTÓRICO

Dieudonné Niangouna, nascido em 1976, em Brazzaville, é ator, autor e diretor. Em 1997, fundou a Compagnie les Bruits de la Rue. Sua obra literária e dramática baseia-se em uma linguagem que reflete a violência presente no cotidiano do Congo, um país arruinado por anos de guerra civil e pelas sequelas da colonização francesa. Como integrante de grupos em Brazzaville, participou de, entre outros, *Le Revizor*, *L'exception et la Règle* e *La Liberté des Autres*. Com a Compagnie Les Bruits de la Rue, foi dramaturgo e diretor de espetáculos como *Big! Boum! Bah!*, *Nouvelle Terre de Weré Wéré Liking*, *Carré Blanc*, *Intérieur-Extérieur*, *Banc de Touche* e, também, de peças criadas no Festival d'Avignon, como *Attitude Clando* e *Les Inepties Volantes*.

DRAMATURGIA E DIREÇÃO Dieudonné Niangouna

ELENCO Sthyk Balossa, Dorient Kaly, Papythio Matoudidi, Arnold Mensah, Lazare Minoungou e Dieudonné Niangouna

MÚSICO Pierre Lambla

VÍDEO Aliénor Vallet

CENOTÉCNICO Nicolas Barrot e Laurent Vergnaud

ILUMINAÇÃO Laurent Vergnaud

SOM Félix Perdreau

CENOGRAFIA Ludovic Louppé, Papythio Matoudidi e Dieudonné Niangouna

FIGURINO Ulrich N'Toyo

EQUIPE DE PRODUÇÃO Antoine Blesson, Emilie Leloup e Allan Périé

PRODUÇÃO Compagnie les Bruits de la Rue

COPRODUÇÃO Théâtre Nanterre-Amandiers, La Villette - Paris, Festival International des Francophonies en Limousin - Limoges, Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines e ARCADl. Com o suporte de DRAC Île-de-France, Centre National du Théâtre, Fonds SACD Théâtre, Institut Français, ADAMI e Espace Tiné - Brazzaville

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO INSTITUT FRANÇAIS PARIS, PELO INSTITUT FRANÇAIS DU BRÉSIL E PELO CONSULADO GERAL DA FRANÇA EM SÃO PAULO

FOTOS JEAN JULIEN KRAEMER



ENTREVISTA

POR SÍLVIA FERNANDES E PAULO MATTOS

DIEUDONNÉ NIANGOUNA

Em entrevista recente, você observou que o mais importante é saber a partir de que lugar o artista fala. Como Brazzaville, seu lugar de origem, determina seu teatro?

O Alicerce das Vertigens é uma história da cidade de Brazzaville, que tem suas raízes no Congo-Brazzaville (República do Congo), desde a época em que foi invadida pelos ocidentais até a abertura democrática, no início dos anos 1990. A narrativa se concentra especificamente em um bairro de Brazzaville, onde cresci durante esse período democrático. Parto desse lugar e de seus aspectos sociológicos e conflitos internos para dar testemunho de um acidente que funciona como metáfora da história de uma sociedade presa à vertigem da globalização.

Você faz teatro no Congo, um país devastado por anos de guerra civil e pelas consequências da colonização francesa. Nesse contexto, o teatro é um espaço de combate e resistência?

O teatro pertence àquele que o faz. Nesse sentido, o homem de teatro dá à luz seu próprio teatro. Ele clarifica seu olhar e cria sua situação no mundo, se lança na universalidade dos possíveis. Em minha forma singular de questionar a matéria do teatro há, realmente, um espaço de resistência teatral. É meu modo de lutar contra as forças obscuras da apatia, da letargia, do niilismo, do subdesenvolvimento, da clonagem dos seres para adequá-los a um pensamento único. Em meu teatro, a principal

questão é acabar com a barbárie e não justificá-la. Portanto, é um combate.

Uma boa parte do teatro negro brasileiro é feita por grupos ou artistas que vivem em regiões periféricas, marcadas pela violência. Alguns dos traços marcantes desse teatro são sua profunda ligação com as origens religiosas africanas, assim como reflexões sobre a influência das igrejas cristãs neopentecostais, que vêm transformando o quadro sóciopolítico nesses territórios. Há um quadro semelhante em Brazzaville? De que forma essas questões afetam seu trabalho?

No Congo-Brazzaville e, sobretudo, no Congo-Kinshasa (República Democrática do Congo), existem companhias de teatro que se dedicam a pensar essas questões e fazem isso muito bem. Mas não é o meu caso. Eu não acredito que a violência seja prerrogativa de uma região e não se explica pelo simples fato de eu ser africano. Na minha opinião, há muito tempo o mundo é um grande laboratório de desigualdades sociais. Nesse contexto, sistemas castradores causam a destruição política do futuro. Minhas origens e a religião dos meus ancestrais não têm nada a ver com isso.

Em sua dramaturgia há uma mistura de poesia, gíria e fala coloquial das ruas do Congo. Como essa linguagem foi criada?

A oralidade de minha escrita é uma herança da tradição africana, que inclui minha avó curandeira e contadora de histórias. A poesia veio por meio

dos escritos dos mestres que me influenciaram – Aimé Césaire, Sony Lab'ou Tansi, Arthur Rimbaud, Jim Harrison, Saint-John Perse, Tchicaya U Tam'si e tantos outros. Desde criança tenho o hábito de escrever. Uso as gírias e gosto dos neologismos como território subversivo da linguagem porque amo questionar essa matéria, provocá-la como em um duelo, para que ela se liberte e eu não fique preso à simetria de linhas que não tracei nem escolhi. Tudo isso forma meu território de linguagem artística e coloca em perspectiva o que defendo no teatro.

O Alicerce das Vertigens é o primeiro espetáculo de uma trilogia que prossegue com *Shéda* e *Nkenguégi*. Qual é a função do trânsito constante entre o passado e o futuro que acontece nas três peças?

Sempre pensei que, quando a história não é questionada no presente, pela geração que vive neste tempo, ela corre o grande risco de se repetir. Por isso, não se deve apagá-la, por mais obscura e macabra que ela possa ser. Não se deve atravessá-la rapidamente para fugir em direção a um futuro desconhecido. Não se deve ignorar o mecanismo das agitações históricas. Foi essa inquietação que me estimulou a criar *O Alicerce das Vertigens*. A amnésia generalizada, várias vezes mencionada na peça, gerou as guerras civis no Congo-Brazzaville. As várias apresentações me ensinaram que não é apenas um espetáculo de teatro, um objeto a ser consumido, mas um programa em que a principal questão é continuar a refletir, em diversas latitudes. Refletir para melhor partilhar

essa problemática de modo responsável e não culpabilizante. Partilhá-la com aqueles que, apesar de não serem geograficamente filhos da terra congoleza, são depositários atuais da herança que vem dessa história. Depositários, eu insisto, pelo direito a um futuro comum que tem suas raízes nos conflitos do passado.

Shéda mostrava a magnificência caótica de um mundo que só pode ser definido como “lugar nenhum”, “Kakuma”, em suaili. Um lugar nenhum onde seres de todas as origens confundidas aportam e tentam construir uma nova civilização! E então ressurgem, de forma sutil, os vestígios de um passado que bloqueiam ou acompanham essa grande amnésia. E, finalmente, a última parte da trilogia é *Nkenguégi*, que é uma planta espinhosa, uma espécie de arame farpado que se usa para cercar os animais nas aldeias do sul do Congo-Brazzaville, para serem protegidos dos animais selvagens. E, de certa forma, serve também para aprisioná-los, impedindo que eles conheçam outros horizontes. Essa questão, sobre proteger-se da história dos outros e aprisionar-se na própria história, tornou-se uma metáfora de meu desejo de falar a respeito da crise dos imigrantes e, sobretudo, da crise do acolhimento dos imigrantes, vivida pelas grandes potências.

Esse é o fio condutor da trilogia das vertigens. Sem a memória, o futuro não existe, pois ele é uma utopia inventada pelo passado. Assim, aquilo que sempre tememos, o pior, pode ter motivos para se manifestar de forma tão trágica quanto a do passado.



DEMOCRACIA

Felipe Hirsch

BRASIL/CHILE, 2018 | 1h45min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS

DEMOCRACIA É UMA COPRODUÇÃO ENTRE A MITsp,
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE E FUNDACIÓN TEATRO A MIL



O diretor Felipe Hirsch investiga as inerentes consequências sociais, políticas e pessoais para a sociedade chilena pós-ditadura das atuais contradições e complexidades da democracia no mundo. Baseado em *Facsimil* (2014), do escritor chileno Alejandro Zambra, a dramaturgia utiliza a lógica e a estrutura de um teste de competência para o ingresso em universidades, fazendo uma crítica à ideologia dominante da meritocracia. A peça se converte em um jogo trágico, um reflexo da trajetória desta geração, que tem de sustentar os sonhos, os medos e as frustrações do Chile. Mesclando traços autobiográficos dos atores, a montagem destaca aspectos que marcaram a transição para a democracia e a sua consolidação nos últimos 30 anos: as sequelas da ditadura, a educação, a economia, a desigualdade, a ética e, inclusive, a família.

“

Sobre a obra Democracia, dirigida por Felipe Hirsch, baseada em Facsímil, de Alejandro Zambra: se Facsímil acentua a natureza lúdica, a figura, a forma, Democracia é o discurso político, denuncia claramente a fraude em que vivemos. A habilidade de Zambra foi construir um romance no qual não havia espaço para contos e o que precisava ser feito era dar respostas certas para demonstrar uma aptidão acadêmica. A habilidade de Hirsch é fazer com que essas respostas sejam dotadas de personalidades reconhecíveis, graças aos talentos dos que lhes dão vozes.

RODRIGO HIDALDO, elDesconcierto.cl

[...] se a adaptação procura nos mostrar como certas ideias, concepções e ideologias estão tendo seus sentidos transformados e ressignificados ao longo de três décadas de mudanças drásticas no Chile, a montagem se eleva a uma experiência longa, desconfortável e amarga, na qual a conclusão é que a lógica dos resultados (ou a escolha da alternativa correta) é quase a única ação que permanece em jogo.

JORGE LETELIER, Culturizarte

”

HISTÓRICO

Felipe Hirsch é um dos fundadores, ao lado do ator Guilherme Weber e de outros artistas de Curitiba, da Sutil Cia. de Teatro, criada em 1993. Por cerca de 20 anos, assinou as direções do grupo. Suas montagens incluem a premiada *A Vida é Cheia de Som & Fúria*, *Avenida Dropsie*, *Estou te Escrevendo de um País Distante*, *Os Solitários* e *Pterodátalos*. Em 2013, fundou a *Ultralíricos*, companhia com a qual realizou o projeto *Puzzle (a;b;c;d)*, *A Tragédia* e *A Comédia Latino-Americana e Selvageria* – espetáculos que refletem os últimos anos no Brasil. No cinema e na televisão, Hirsch dirigiu a minissérie *A Menina sem Qualidades* e os longas *Insolação*, em parceria com Daniela Thomas, e *Severina*.

DIREÇÃO Felipe Hirsch

DRAMATURGIA Baseada no texto *Facsímil*, de Alejandro Zambra

ELENCO Trinidad González, Manuela Martelli, Rafael Contreras, Moisés Angulo e Matteo Citarella

ASSISTENTE DE DIREÇÃO Daniel Recabarren

DIREÇÃO DE ARTE Daniela Thomas e Felipe Tassara

ILUMINAÇÃO Beto Bruel

MÚSICA ORIGINAL Arthur de Faria e Mariá Portugal

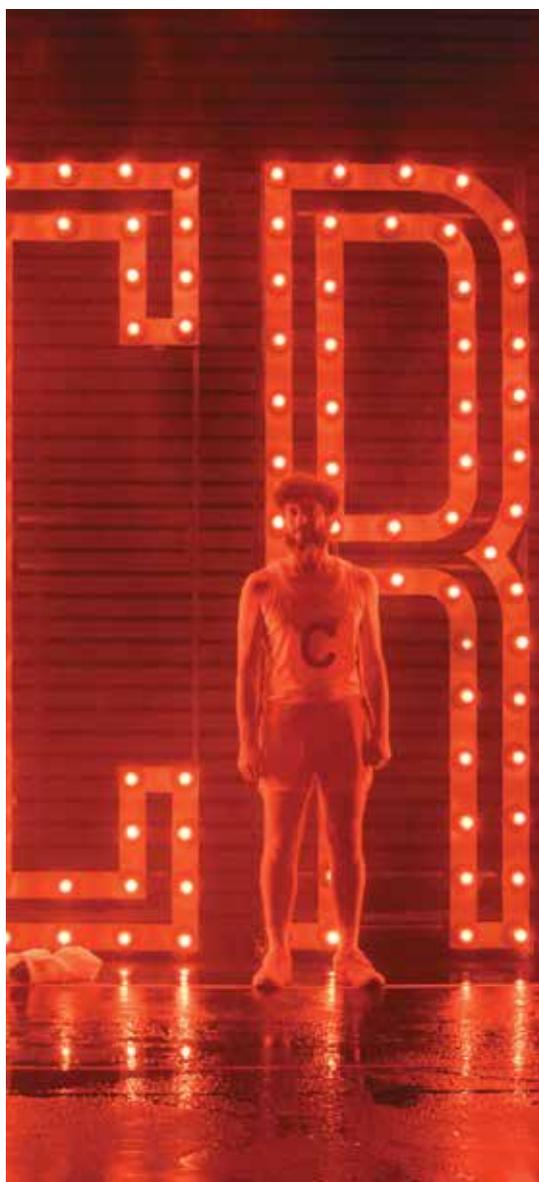
FIGURINO Carolina Norero

COPRODUÇÃO MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, Fundación Teatro a Mil e Teatro Universidad Finis Terrae

FOTOS PAMELA ALBARRACIN



FELIPE HIRSCH



Depois de trabalhar por vários anos com a Sutil Companhia de Teatro, na criação de espetáculos, como *Avenida Dropsie* e *Estou te Escrevendo de um País Distante*, você funda, em 2013, a companhia Ultralíricos. Gostaria que comparasse as propostas das companhias e a possível mudança de trajetória que acontece especialmente a partir da *Tragédia e Comédia Latino-Americana*, projeto que amplia seu olhar crítico para os processos de formação social e intelectual da América Latina e para a colonização predatória do continente.

A Sutil era um foco lapidado com facas, graus, ângulos. O coletivo Ultralíricos é luz bruta e difusa. A ortodoxia que existia na maneira de eu construir a cena, o pragmatismo da repetição nos ensaios, tudo isso me exauriu. Sei o quanto foi importante. Mas o novo começo coincidiu com a eclosão dos protestos de 2013, pelo passe livre. O que nasceu ali foi esse coletivo, que já recebeu mais de 100 artistas, de todas as áreas, do teatro ao cinema, da literatura às artes visuais, da música à performance. Colocamos tudo isso e toda essa gente no palco e, nesse momento, diante desse capítulo da história do país, o que eu mais queria era me distanciar de vez da ideia de que o que se espera do teatro é o teatro que fizemos até então. Desenvolvemos essa trilogia involuntária: *Puzzle (a;b;c;d)*, *A Tragédia e Comédia Latino-Americana* e *Selvageria*. A primeira parte foi criada para a Feira do Livro de Frankfurt, sobre a literatura brasileira. Na *Tragédia e na Comédia* nos concentramos nos autores latino-americanos. Apresentamos as peças na Alemanha, em Portugal, no Chile e, finalmente, no Theatro

Municipal do Rio de Janeiro. Falamos da extensa pesquisa sobre os autores do nosso continente na Sorbonne, e criamos uma minissérie ainda inédita com 20 desses escritores. *Selvageria*, a terceira parte, que considero o trabalho mais importante, foi feito sobre documentos históricos brasileiros recolhidos na biblioteca Guita e José Mindlin, na USP, e é baseado na bibliografia brasileira de Rubem Borba de Moraes. Enfim, são projetos que refletem os últimos seis anos no Brasil e sintonizam algumas ondas entre os países da América Invertida.

Você afirma que, atualmente, pretende criar “eventos teatrais traumáticos”. Qual é relação entre a colonização latino-americana, o trauma e o teatro?

Vivemos muitos genocídios neste continente. Os povos nativos e suas culturas específicas, civilizações pré-colombianas, o tráfico de africanos para as Américas. E a perpetuação do sistema escravagista até os nossos dias. É importante revisar as nossas ideias constantemente. Buscar novas formas, desenvolver linguagens. Não podemos passar sem comover.

Inspirado no texto *Facsimil* (2014), do chileno Alejandro Zambra, você discute em *Democracia* vários problemas comuns à América Latina, como a precarização da educação, a desigualdade, a crise ética e política e as ameaças constantes de retorno à ditadura. Como você trabalha essas questões no espetáculo? E como vê a trajetória de sua geração no enfrentamento delas?

Democracia é um jogo, uma estrutura autoritária, de frases feitas, como essas que aprendemos a repetir durante as ditaduras. Fiz porque assisti, recentemente, aos concursos de baile que passavam todos os domingos na TV durante o período de Pinochet. Aquelas pessoas dançando para ganhar eletrodomésticos e alimentos, enquanto corpos eram lançados no pacífico presos em dormentes de metal. Criamos um jogo estúpido, sem fim, sem verdadeiras opções, sem sentido. Como a vida. E dei aos atores uma única chance de falar, já que todos carregam cicatrizes ou feridas abertas desse regime que exilou centenas de milhares de chilenos. Todos os atores são filhos ou netos de guerrilheiros, ou de famílias tocadas pelo comando tirânico que se seguiu ao golpe que derrubou Allende.

Como foi criada a dramaturgia de *Democracia* a partir do livro de Zambra, que tem a estrutura de um teste de competência para ingresso na universidade e faz uma crítica ácida à ideologia dominante da meritocracia?

Foi criada com improvisos, sobre a forma do jogo e do livro de Zambra. Lemos muito [Henry David] Thoreau também. E isso acabou no texto final, junto dessas histórias pessoais de quem sofreu as consequências do regime chileno, como disse. Além de citações bíblicas, frases de Pinochet, poemas de Pablo de Rokha e de Nicanor Parra, alguns de sua obra *Discursos de Sobremesa*. Li a constituição chilena anotada também. Tem uma frase do Millôr, escondida. E muitas observações nossas, anotadas durante os ensaios.



MÁGICA DE VERDADE

REAL MAGIC

Tim Etchells

INGLATERRA, 2016 | 1h40min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



Mágica de Verdade faz referência a um game-show: uma pessoa vendada depara-se com uma questão impossível de ser respondida, reproduzida ao longo de toda a encenação. Ao som de recorrentes aplausos e risadas pré-gravadas, três intérpretes – Richard Lowdon, Claire Marshall e Jerry Killick – estão no palco nesse jogo de desconexões, recorrências e falta de saída, que questiona o absurdo da condição humana no mundo atual. O espetáculo parte de um contexto de complexas questões políticas, de uma sociedade da pós-verdade, de situações de corrupção e de manipulações da mídia, entre outros fatores, para evidenciar um sistema que gera inércia e repetição.

“

Mágica de Verdade ilustra a nossa inabilidade de transformar os sistemas de poder. Ao invés de mudanças progressivas, estamos sujeitos à ilusão que se faz presente nas infinitas reinvenções da mesma dinâmica de poder. Embora os artistas troquem de papéis, eles são incapazes de se libertar da hierarquia que rege o seu relacionamento, e que é construída a partir das perguntas e das respostas; dos vencedores e dos perdedores. Em momento algum os competidores desobedecem às instruções dadas pelo apresentador, e o anfitrião também é incapaz de progredir para além do interminável ciclo de respostas erradas. Nesse sistema, todos são perdedores. Talvez seja este, afinal, o significado de Mágica de Verdade. Enquanto as coisas permanecerem como estão, não haverá vencedores. Apenas fracassos e respostas erradas. O ciclo continua.

LEE ANDERSON, Exeunt Magazine

[...] os atores encontram-se aprisionados em um ir e vir cósmico, aparentemente incapazes de parar de repetir as suas ações, até caírem em exaustão - ou nos deixarem exauridos. [...] Mágica de Verdade é uma renderização irritante, estimulante, terrível, chata e imaginativa de um jogo manipulativo. E ninguém nunca ganha.

ELIZABETH VINCENTELLI,
The New York Times

”

HISTÓRICO

Liderada pelo artista e escritor Tim Etchells, a Forced Entertainment (FE), sediada em Sheffield, na Inglaterra, é uma das companhias de teatro mais influentes do mundo, há mais de 30 anos circulando em diversos países. Reconhecida pelo caráter coletivo e colaborativo de trabalho, é formada pelos performers Robin Arthur, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor e Richard Lowdon, núcleo central que, ao longo dos anos, tem sido ampliado pela contribuição de diversos artistas. Com uma abordagem interdisciplinar, as criações reúnem performance, mídias digitais, vídeos e instalações. Em sua trajetória, estão obras como *The Coming Storm*, *The Last Adventures*, *The Notebook*, *Out of Order*, entre outras. Forced Entertainment foi o vencedor do The International Ibsen Award 2016, considerado o “Prêmio Nobel” do teatro.

DIREÇÃO Tim Etchells

CRIAÇÃO E ELENCO Jerry Killick, Richard Lowdon e Claire Marshall

COLABORAÇÃO À CRIAÇÃO Robin Arthur e Cathy Naden

ILUMINAÇÃO Jim Harrison

DESIGN Richard Lowdon

GERÊNCIA DE PRODUÇÃO Jim Harrison

ASSISTÊNCIA AO PROJETO Anna Krauss

TÉCNICOS DE SOM Greg Akenhurst e Doug Currie

MÚSICA ELETRÔNICA E EDIÇÃO DE SOM John Avery

LOOPS Tim Etchells

‘GRAVE’, A PARTIR DE TELEMANN FANTASIA

NUMBER 1 EM BE-FLAT MAJOR Aisha Orazbayeva

PRODUÇÃO Forced Entertainment

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO BRITISH COUNCIL

FOTOS HUGO GLENDINNING



CARAVAN

TIM ETCHELLS

Você poderia comentar o processo colaborativo de seu grupo, o Forced Entertainment, e analisar o modo como artistas com diferentes formações, visões e propostas se associam em uma criação?

O começo do trabalho é sempre uma conversa sobre ideias, imagens e textos, além de uma reflexão sobre o que nos interessa no momento. Na sequência, improvisamos. O objetivo é dar vida às ideias na sala de ensaio, buscar algo que nos surpreenda. Às vezes, apenas uma indicação sutil ou uma simples sugestão dá origem ao espetáculo ou a um de seus momentos-chave. Assim que temos algum material levantado, refletimos sobre a estrutura, sobre como poderíamos encaixar os fragmentos que criamos. Na companhia, algumas funções são específicas, como a do cenógrafo e a do figurinista, por exemplo. E eu dirijo e geralmente me ocupo do texto. Mas nem sempre escrevo. Às vezes, apenas dou *feedbacks* enquanto conduzo as improvisações. Todos na sala de ensaio podem colaborar. Ouço a diversidade das vozes e tento perceber em que ponto estamos. O trabalho se aprimora quando há diferentes vozes, ideias e a possibilidade de inspirar, contradizer e questionar uns aos outros.

A companhia consegue unir performance, mídias digitais, vídeos e instalações na criação de um teatro expandido. A experimentação na fronteira das disciplinas é necessária para a imersão na vida urbana contemporânea?

O Forced Entertainment realiza um experimento de longo prazo, ou uma investigação coletiva sobre as possibilidades do teatro e da performance. Que caminhos somos capazes de percorrer? Que diálogos e experiências conseguimos oferecer ao público através desses formatos? Acima de tudo, somos instigados pelas diversas maneiras de nos conectar com os espectadores. Experimentar e reinventar o formato teatral vem do desejo de criar uma conexão capaz de romper as defesas e os padrões de percepção de quem assiste aos nossos espetáculos.

As desconexões, as repetições e a falta de saída em *Mágica de Verdade* se aproximam de um absurdo contemporâneo. Beckett é uma influência direta para o Forced Entertainment?

Beckett está presente, é claro, mas não o considero uma influência direta. A inspiração é mais no sentido de aprofundar nosso próprio caminho. *Mágica de Verdade* faz referência a um game show, talvez a um número de cabaré. Nessa peça, uma pessoa vendada depara-se com uma questão impossível. Há uma percepção de que será preciso algum tipo de leitura de pensamento! Mas essa situação é também uma armadilha: os atores voltam sempre ao mesmo ponto, parecem não conseguir escapar. Não encontram (ou quem sabe não queiram) uma libertação. Durante a criação da peça, havia a campanha do Brexit e a nomeação de Trump pelo Partido Republicano. Nós não planejamos falar sobre esses temas.

Mas é claro que nosso trabalho sempre “sente o ambiente”. Os acontecimentos no mundo inevitavelmente se refletem no trabalho. *Mágica de Verdade* e *Out of Order* (peça que montamos depois de *Mágica de Verdade*) têm suas origens muito ligadas a esse contexto de questões políticas complexas e de distúrbios, para o qual o sistema político parece incapaz de fornecer soluções efetivas. *Mágica de Verdade* relaciona-se com esse momento específico da sociedade da pós-verdade, da infestação de corrupção na política, da mídia, da influência russa e de um sistema que gera inércia e repetição. Nós não fazemos menções ou referências explícitas ao aquecimento global na peça. Mas, ao vê-la, sempre penso que essa questão exemplifica o dilema político contemporâneo. Sua solução está clara, mas o sistema sempre falha. E o mesmo acontece em *Mágica de Verdade*. De certa forma, estamos todos encurralados, mesmo sabendo a resposta certa.

Como as políticas autoritárias de isolamento e xenofobia afetam o trabalho da companhia, que sempre atuou em uma rede complexa de parcerias internacionais?

É claro que estamos muito preocupados com o Brexit e com suas consequências para nossa capacidade de deslocamento, trabalho e colaboração com os colegas europeus. Ainda mais apreensivos com o seu efeito sobre as condições de vida aqui no Reino Unido, especialmente as das minorias. É realmente tangível a ampliação da xenofobia e do discurso público com conotações

racistas. A decisão sobre o Brexit e todos os aspectos tóxicos que a acompanham nos afetam muito, enquanto seres humanos e cidadãos, porque interferem no espaço em que vivemos e trabalhamos. Portanto, estamos mais sintonizados do que nunca com os aspectos políticos do nosso trabalho criativo. Além de mais conscientes sobre a desigualdade de oportunidades e pontos de vista, que certamente exerceram um papel fundamental no voto original do Brexit. Estamos determinados a continuar desenvolvendo nosso trabalho nos contextos europeu e internacional, porque nos são vitais e substanciais. Desde a formação da companhia, em 1984, a conexão com a Europa tem sido realmente significativa para nós, em termos de apoio e recursos financeiros, mas ainda mais em relação aos aspectos criativos e artísticos, que se desenvolvem por meio do diálogo e da colaboração com artistas, produtores, programadores e curadores. Além disso, o público de fora do Reino Unido tem sido extremamente influente e inspirador para o desenvolvimento de nosso trabalho.



PARTIR COM BELEZA

FINIR EN BEAUTÉ

Mohamed El Khatib

FRANÇA, 2014 | 50min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 10 ANOS



Em cena, uma situação universal, mas totalmente privada: a morte da mãe do diretor e autor Mohamed El Khatib. A partir de entrevistas, e-mails, textos, documentos administrativos, memórias, lugares e outras fontes “reais”, Mohamed El Khatib (re)constrói, sozinho no palco, a história do luto, da descoberta inesperada do câncer ao falecimento de sua mãe, em 2012. Durante a apresentação, ele compartilha os momentos de dor, fala sobre a família e os irmãos, e sobre o amor eternizado pela figura materna. Esse material íntimo extravasa a singularidade do indivíduo e passa a ser comum, de todos os que, em algum momento, partilham o sentimento de luto. O espetáculo foi criado em outubro de 2014, no Festival Actoral, em Marseille, na França.

“

É suficiente apreender o essencial: não há questões neste espetáculo sobre o "viver o luto", nem sobre a "resiliência", esses terríveis estados, que geram a ilusão de que a morte de um ente querido pode vir a ser administrada como uma questão a ser resolvida, e que é possível facilmente remediar os que seguem vivos. Mohamed El Khatib vai direto ao ponto: sua mãe está morta e ele sente a sua falta.

BRIGITTE SALINO, Le Monde

O filho entra em cena desejando que suas palavras se transformem em pequenas pérolas lançadas sobre uma sepultura. Não para viver o luto, mas para saudar quem se foi, para não deixar de reverenciar. O teatro como um refúgio onde as sombras, de qualquer natureza, têm voz ativa. Partir com Beleza é, desse ponto de vista, a história de um começo.

ALEXANDRE DEMIDOFF, Le Temps

A morte de sua mãe, em decorrência de uma doença hepática, não é extraordinária, mas a observação e o dom da narrativa de El Khatib lhe permitem pinçar as sutis particularidades de sua experiência - o humor absurdo e o dolorosamente trágico -, gerando um resultado profundamente comovente.

KATIE PELLETIER, Portland Mercury

”

HISTÓRICO

Mohamed El Khatib é um autor, diretor e performer marroquino radicado na França. Em 2008, foi um dos cofundadores do coletivo de arte Zirlib, subsidiado pelo Ministère de la Culture – Drac Centre-Val de Loire e apoiado pela Région Centre-Val de Loire, e que conta, ainda, com o suporte da cidade de Orleans. Com *Partir com Beleza*, ganhou o Grande Prêmio de Literatura Dramática da Academia Francesa. No seu repertório há trabalhos como *Moi*, *Corinne Dadat*, que leva ao palco a faxineira de uma escola em Bruges, e *C'est la Vie*, com o qual levou ao palco dois atores que tinham perdido os seus filhos. Mohamed El Khatib é artista associado ao Théâtre de la Ville, em Paris, ao Théâtre National de Bretagne e à Scène Nationale, de Beauvais.

TEXTO, CONCEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO

Mohamed El Khatib

AMBIENTAÇÃO VISUAL Fred Hocké

AMBIENTAÇÃO SONORA Nicolas Jorio

PRODUÇÃO/DISTRIBUIÇÃO Martine Bellanza

PRODUÇÃO Zirlib

COPRODUÇÃO Tandem Douai-Arras/Théâtre d'Arras, Montevideo – créations contemporaines (Marseille), Théâtre de Vanves, Centre Dramatique National Orléans/Loiret/Centre e Scène Nationale de Sète et du Bassin de Thau

- Apoiado por Association Beaumarchais – SACD;

Festival Actoral e Fonds de dotation Porosus

- O texto foi escrito com o apoio do CnT e da Association Beaumarchais – SACD. Foi publicado na França pela Les Solitaires Intempestifs e pela L'L édition, na Bélgica.

- Zirlib é apoiado pelo Ministère de la Culture (France) – DRAC Centre Val de Loire, Région Centre-Val de Loire e ville d'Orléans, France.

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO INSTITUT FRANÇAIS PARIS, PELO INSTITUT FRANÇAIS DU BRÉSIL E PELO CONSULADO GERAL DA FRANÇA EM SÃO PAULO

FOTOS MOHAMED EL KHATIB E ANTHONY ANCIAUX - FONDS POROSUS



MOHAMED EL KHATIB

Além de dramaturgo, diretor, ator, cineasta, jornalista e sociólogo, você faz parte do coletivo ZIRLIB, criado em 2008. Você poderia descrever as propostas do grupo e como elas aparecem em seu trabalho?

No campo das artes performáticas, o ZIRLIB considera o teatro um espaço de cruzamento entre diversas linguagens artísticas - artes plásticas, cinematográficas, coreográficas, eletrônicas, sonoras... Sistemáticamente, cada questão não só é analisada a partir de uma abordagem transversal como também parte sempre de um encontro — com uma faxineira, um agricultor, um eleitor do [partido] Frente Nacional, um marinheiro... Após os encontros, nós colocamos em prática os protocolos de pesquisa, e estes dão origem a formatos imediatamente assimiláveis. Às vezes espetáculos, outras vezes filmes, livros ou instalações. A forma é inevitavelmente uma consequência do tema.

No meu trabalho, a marca do coletivo está no caráter multidisciplinar, na liberdade dos formatos (no espaço e no tempo) e na possibilidade de trabalhar muito tempo com um grande número de pessoas, a fim de criar projetos intimistas, ou grandiosos afrescos populares, como o meu projeto *Stadium*, com 60 torcedores de futebol, por exemplo.

Você costuma trabalhar com não profissionais em cena, como em *Moi*, *Corinne Dadat*, em que a protagonista é a funcionária de limpeza de uma

escola, ou *Stadium*, em que 60 torcedores de futebol participam do espetáculo. Por que esses encontros são importantes para sua criação? Que histórias de vida emergem desse contato? E como o teatro transforma essas vidas?

O fundamento do meu trabalho são os encontros. Se não há encontro, não há espetáculo. A arte dramática é uma prática estrangeira para nós. O que fazemos tem relação com encontrar pessoas e depois procurar recriar condições para que esses encontros sejam vivos e possam ser compartilhados com o público. As pessoas não são intercambiáveis como os atores. Nós trabalhamos o mínimo possível com elas e, de acordo com o modelo “ready-made”, tentamos não interferir no “estado original” e deslocá-lo para a cena de teatro para, em seguida, observar os atritos que surgem daí. Fora isso, horas e horas de entrevistas constituem a base documental de nossa pesquisa, e nutrem nossas convicções. Em pequena escala, meu desejo é que nossos projetos transformem aqueles que passam por eles. Eu quero que o teatro seja um espaço de reparação, de reconciliação das pessoas com a arte e, sobretudo, da arte com a vida. Além disso, nossa prática teatral torna obsoletos os códigos do teatro, porque eles não correspondem mais a nenhuma realidade social. São fruto de uma conexão confortável que cultiva um drama burguês. A arte vive melhor em bordéis do que em museus e cabe a nós tornar nosso teatro mais feliz, mais acolhedor e mais próximo das questões que atravessam a sociedade.

Partir com Beleza é uma “ficção documental” em que você está sozinho em cena, dando um testemunho sobre a morte de sua mãe. De que forma a “matéria de vida” entrou na criação? Como a evocação materna estrutura essa escritura da intimidade, que se torna pública? Quais as dificuldades que você teve para apresentar essa exposição da intimidade para o público? Quais foram as reações do público que mais o surpreenderam?

Diariamente, eu filmo e escrevo. Eu mantenho uma espécie de diário da minha vida. Quando ocorre um evento dramático, como a morte da minha mãe, faço um levantamento dos eventos reais que havia registrado, antes e depois da tempestade. Na sequência, deixo que o tempo faça o seu trabalho, permito que a realidade invada a minha narrativa. Na peça estão as mensagens de texto que recebi, as gravações, os vídeos e as anotações, que são modos de cercar o real do luto. O que também é uma maneira de prolongar a vida da minha mãe. Eu segui um caminho cronológico muito simples, da doença ao funeral, tentando abordar todos os sentimentos que afloram quando a pessoa mais importante da nossa vida nos deixa, para que a peça possa relacionar-se com qualquer família, aldeia ou sociedade. De modo que busco constantemente conectar o íntimo ao universal. Minha mãe é a mãe de um jovem imigrante franco-marroquino em Paris, mas também de um rapaz de São Paulo, Nova York ou Tóquio. Ao rodar o mundo com o espetáculo, percebi que em toda parte

as pessoas dividem-se em duas categorias: os que já perderam a mãe e aqueles que têm medo de perdê-la. Sem dúvida, as reações [do público] mais surpreendentes foram nos países do Magrebe [Noroeste da África] e da América Latina. Nessas regiões, o público se diverte muito. E confesso que isso é positivo, porque demonstra que apenas parte do Ocidente considera a morte um evento mórbido e asséptico. Há lugares onde a vida se prolonga de outras formas.



PAISAGENS PARA NÃO COLORIR

PAISAJES PARA NO COLOREAR

Teatro La Re-Sentida

CHILE, 2018 | 1h27min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



O espetáculo tem como mote os inúmeros atos de violência contra meninas adolescentes praticados no Chile e nos demais países da América Latina. A brutalidade desses acontecimentos leva a diversas questões sobre a realidade à qual as adolescentes estão expostas: como elas se desenvolvem e socializam com os seus pares? Como interagem com a história e com o presente de seu país – com os discursos, os paradigmas e as transformações sociais? De que maneira se posicionam frente ao discurso adultocêntrico? Em cena, nove adolescentes chilenas narram histórias baseadas em fatos reais, de casos expostos na mídia ou de experiências vividas por elas ou por pessoas próximas. Esse trabalho é o resultado de um processo de criação que começou no final de 2016, com uma equipe do Teatro La Re-Sentida, e que contemplou oficinas e audições, reunindo testemunhos de mais de 100 adolescentes chilenas.

“

A peça começa com uma premissa [projetada] na tela, na qual está exposta a reação das autoridades governamentais quando essa proposta teatral com as adolescentes foi apresentada, e que demonstra o descrédito relacionado a elas: "Elas são dramáticas, elas são históricas, etc". O trabalho se dedica a provar o contrário: que o comportamento delas se origina em um discurso poderoso, com argumentos e justificativas [...]. Marco Layera consegue criar uma montagem atual, profunda e comovente, na qual uma parte geralmente invisível da nossa sociedade tem a oportunidade de falar, de se expressar e de expor a real condição de suas vidas. Uma das melhores obras da temporada, imperdível.

GALIA BOGOLASKY, Culturizarte

Outro momento memorável da encenação é um monólogo sobre a identidade sexual, que se torna um eficaz manifesto sobre a necessidade de uma educação não sexista e da eliminação de rótulos e estereótipos de gênero. [...] Paisagens para Não Colorir, um dos trabalhos marcantes do ano, é um emocionante desabafo coletivo, o grito de uma geração de crianças e adolescentes chilenas, que falam, exigem respeito, e são ouvidas pela primeira vez.

RODRIGO MIRANDA, Culto

”

HISTÓRICO

A companhia La Re-Sentida foi fundada em 2008 no Chile. Dirigida por Marco Layera, é formada por jovens artistas, que se dedicam à busca e à consolidação de uma poética que incorpore os impulsos, os pontos de vista e as ideias de sua geração. Assumindo como dever a reflexão e a crítica de uma perspectiva política, a companhia já encenou os espetáculos *Simulacro*, *Tratando de Hacer una Obra que Cambie el Mundo*, *La Imaginación del Futuro* e *La Dictadura de lo Cool*. Esses trabalhos foram apresentados em mais de 20 países e em diversos palcos e festivais, como o Festival d'Avignon, Schaubühne, Théâtre de la Ville, Holland Festival, Wiener Festwochen, Zürcher Theater Spektakel, Festival Theaterformen e The Open Singapore International Festival of Arts.

Criação coletiva baseada nos testemunhos do elenco e de mais de 100 adolescentes chilenas

DIREÇÃO Marco Layera

ELENCO Ignacia Atenas, Sara Becker, Paula Castro, Daniela López, Angelina Miglietta, Matilde Morgado, Constanza Poloni, Rafaela Ramírez e Arwen Vásquez

ASSISTENTE DE DIREÇÃO Carolina de la Maza

DRAMATURGIA Carolina de la Maza e Marco Layera

ASSESSORIA DRAMATÚRGICA Anita Fuentes e

Francisca Ortiz

ASSISTENTE DE CENA Francisca Hagedorn

e Soledad Escobar

PSICÓLOGA Soledad Gutiérrez

CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO Pablo de la Fuente

FIGURINO Daniel Bagnara

DIRETOR TÉCNICO Karl Heinz Sateler

MÚSICA Tomás González

SOM Alonso Orrego

PRODUÇÃO GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral)

COPRODUÇÃO Compañía de Teatro La Re-Sentida

FOTOS JORGE SÁNCHEZ-GAM



PROCESSION FOR THE MARRIAGE
OF THE EMPRESS AND THE EMPEROR
MARCH 20, 1905
MARRIAGE OF THE EMPRESS AND THE EMPEROR
MARCH 20, 1905

MARCO LAYERA, CAROLINA DE LA MAZA, RAFAELA RAMÍREZ E DANIELA LÓPEZ

Diferentemente de suas criações anteriores com o Teatro La Re-Sentida, em Paisagens para Não Colorir você trabalha com um elenco juvenil de garotas sem experiência no teatro. O que essa particularidade traz ao trabalho?

Marco Layera (diretor e dramaturgo): Sempre refletimos, em nossas criações, sobre a finalidade, o alcance e a utilidade da arte. E também sobre o papel do artista na sociedade contemporânea. Durante dez anos, nos questionamos, com muita angústia, sobre como um bando de mentirosos, trancados entre quatro paredes e iluminados por uma luz artificial, poderia interferir no campo social, invadir o que lhe é externo. E se consideramos o caráter elitista da arte e seu reduzido poder de mobilização, concluímos que seus efeitos são, na maior parte dos casos, anedóticos ou pontuais. Essa fatídica conclusão nos levou a implementar ações e projetos diretamente ligados às comunidades (nunca com caráter assistencialista). *Paisagens para Não Colorir* parte dessa concepção. O trabalho com jovens que não têm formação profissional responde à questão sobre a realização de um processo no qual a prática artística está organicamente vinculada à prática social. Acredito que o aspecto mais transcendente de um trabalho com essas características esteja na profunda transformação de quem participa dele. Não somos mais os mesmos, nossa visão de mundo se tornou muito

mais abrangente. Sem dúvida, é um ponto de inflexão no nosso percurso teatral.

***Paisagens para Não Colorir* aborda violência de gênero e questiona a figura do “adulto homem branco [...] como o único centro de referência social”. O que significa assumir o papel de diretor em uma criação como essa? Como ocupar essa função sem repetir aquilo que a obra denuncia?**

Marco Layera: Há quem defenda que o diretor é a figura mais importante da criação. Eu nunca exerci a direção a partir de um lugar hierárquico. Para mim, fazer teatro é criar uma comunidade. É um exercício coletivo em si. Entendo o papel do diretor como o de um articulador dos diversos saberes, das experiências e materialidades que estão presentes no processo criativo, a favor de uma enunciação coletiva. Durante esse processo, as jovens foram convidadas a serem autoras da criação, e não meras intérpretes. Textos e estética nunca foram impostos, eles surgiram da real necessidade do coletivo, de suas individualidades, seus impulsos e consensos. Nesse sentido, assumi a direção dessa criação do modo que sempre trabalhei, rodeado por uma equipe e apostando em processos horizontais, na criação coletiva e na plena liberdade de ação daqueles que participam do projeto. O que é mais complexo de romper são as formas como a mídia e as instituições culturais divulgam o trabalho. Existe uma tendência a enaltecer uma individualidade,

centrá-la acima do coletivo. Por isso, decidimos que toda pergunta sobre a obra será respondida também pelas jovens do elenco e pela equipe da companhia.

O que motivou vocês a criar uma obra centrada no testemunho de adolescentes chilenas sobre violências diversas? Como foi feito o processo de construção/edição dramaturgica a partir dos depoimentos?

Carolina de la Maza (dramaturga): O estopim desta criação são os inúmeros atos atrozos de violência praticados no Chile contra adolescentes do sexo feminino. Ao constatar esses fatos, nos pareceu urgente observar a realidade à qual as adolescentes estão expostas: como interagem com o presente e com a história do nosso país, com os discursos, os paradigmas e as transformações sociais de seu tempo. E seu posicionamento frente a um mundo adultocêntrico. O processo dramaturgico teve início no fim de 2016, a partir de workshops-encontros realizados em cinco distritos da cidade de Santiago, com diversos grupos de adolescentes. Realizamos entrevistas e utilizamos a linguagem teatral para investigar o mundo subjetivo delas, suas inspirações, preocupações e seus imaginários. Depois de ficar mais ou menos um ano nesse processo, montamos o elenco e iniciamos os ensaios. Durante esse período, o elenco entrou em diálogo com o material cênico e com os depoimentos que havíamos reunido. A partir de improvisações e testes com o material, descobrimos, coletivamente, o que queríamos dizer. Partindo daí, junto do Marco Layera, estruturamos a dramaturgia e definimos o texto final. É importante mencionar que duas adolescentes também colaboraram com o processo de dramaturgia.

Que tipo de interesse te motivou a participar deste projeto? Como você se sente ao expor em público

não apenas seu depoimento, como também o de outras jovens sobre os temas da obra?

Rafaela Ramírez (integrante do elenco): O projeto me interessou por ser algo totalmente inovador. Por falar do mundo que eu vivo, das coisas que eu sinto, dos temas que tenho vontade de debater e do que me interessa gritar para o mundo, sobretudo porque está direcionado a um público adulto que, muitas vezes, nos subestima por sermos mulheres e adolescentes. Poder dizer a eles tudo isso é algo realmente gratificante. Também me sinto privilegiada por poder representar toda uma geração de adolescentes que diariamente sofre as consequências de viver em uma sociedade que nos esmaga, que faz coisas horríveis conosco e não se responsabiliza por isso. Pra mim, poder dar visibilidade a essa questão é algo realmente importante na minha vida.

Paisagens para Não Colorir sublinha o posicionamento do elenco frente a um mundo adulto que naturalizou a violência de gênero. Quais reflexões e novas percepções sobre o tema surgiram a partir dessa experiência teatral?

Daniela López (integrante do elenco): Algo que me impressionou foram as diferentes realidades que cada uma de nós viveu e a percepção de que não somos tão diferentes assim. Um dos aspectos que mais surpreende o público, especialmente o do mundo adulto, é a nossa segurança para falar no palco, além dos temas que tratamos – política, sociedade e o contexto nacional. Muitas vezes nos subestimam por sermos mais jovens e pensam que sempre sabemos menos do que eles. É também disso que essa obra fala: que somos igualmente importantes, que temos voz e que estamos cansadas de estar nessa posição inferior, que nos limita e nos discrimina.



MDLSX

Motus

ITÁLIA, 2015 | 1h20min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



Estruturado como o set de um DJ, com seleções musicais de repertório pop e indie, o solo *MDLSX*, da atriz Silvia Calderoni, mistura fragmentos autobiográficos e evocações literárias. O texto é sobreposto às imagens em vídeo da infância e da adolescência da atriz, que sempre foi alvo de preconceito por sua andrógina ambiguidade física. Na montagem, são abordadas as tensões relacionadas à forma como as pessoas reagem à possibilidade da superação do comportamento binário, conduzindo a um discurso mais amplo de respeito às diferenças. Para isso, a narração conta com alguns manifestos transfeministas e *queer*, de autores como Judith Butler, Donna Haraway e Paul Preciado. A peça integra o projeto 2011> 2068 *Animale Politico*, que busca refletir sobre as incertezas do futuro próximo.

“

Silvia Calderoni só pode ser feita de mercúrio, ou de qualquer outro elemento líquido improvável que ainda não foi descoberto. Com certeza, nenhum outro corpo constituído de carne e osso poderia alcançar as transformações imprevisíveis que essa notável artista atinge durante MDLSX, um espetáculo perspicaz-desconcertante da revolucionária trupe de teatro italiana Motus. Não é que Calderoni personifique diversas pessoas, como frequentemente acontece nos solos. Ela conserva, pode-se dizer, o seu eu singular, embora singular seja talvez uma palavra errada para alguém que, de fato, contém multidões.

BEN BRANTLEY, The New York Times

Nossa heroína observa a mitologia grega clássica junto à teoria queer, e se pergunta: ela não poderia ser ela mesma, não escolher um único gênero, apenas existir? Uma projeção em vídeo exhibe flores desabrochando e sugere: essa é a natureza dessa flor, apenas garanta que ela perdue, para que floresça à sua maneira.

BRIGID DELANEY, The Guardian

”

HISTÓRICO

A companhia Motus foi fundada em 1991, em Rimini, na Itália, por Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Ao longo dos anos, criou espetáculos de teatro, performances, instalações e vídeos; realizou seminários e workshops, e participou de festivais interdisciplinares. O grupo recebeu, entre outros prêmios de prestígio, três UBU. Seus integrantes já se apresentaram em todo o mundo. Silvia Calderoni trabalha com a Motus desde 2005, e recebeu diversas premiações, incluindo os reconhecimentos por sua atuação em MDLSX, pelo Dublin Fringe Festival Awards, e melhor atriz, no International Theater Festival MESS, em Sarajevo.

DIREÇÃO Enrico Casagrande e Daniela Nicolò

DRAMATURGIA Daniela Nicolò e Silvia Calderoni

ELENCO Silvia Calderoni

SOM Enrico Casagrande

COLABORAÇÃO Paolo Panella e Damiano Bagli

ILUMINAÇÃO E VÍDEO Alessio Spirli

PRODUÇÃO Motus 2015, em colaboração com La Villette – Paris (*résidence d'artistes 2015*), Create to Connect (EU project) Bunker/Mladi Levi Festival Lubiana, Santarcangelo Festival Internazionale del Teatro in Piazza 2015, L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, MARCHE TEATRO, com o suporte de MiBACT e Regione Emilia-Romagna.

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DE SÃO PAULO

FOTOS RENATO MANGOLIN E SIMONE STANISLAI



ENRICO CASAGRANDE E DANIELA NICOLÒ

MDLSX integra o projeto 2011>2068 *AnimalePolitico*, que busca refletir sobre as incertezas do futuro próximo. No solo de Silvia Calderoni, vocês reivindicam o direito de não pertencer a nenhum gênero. De que modo tal premissa dialoga com esse longo projeto?

Enrico CasaGrande (diretor): Como sempre acontece nos nossos projetos, um espetáculo tenta responder ou aprofundar questões deixadas em aberto por aquele precedente. Em *MDLSX*, há muitas ligações, primeiro com a figura de Antígona (projeto *Syrma Antigones*, 2008-2010), depois com a de Ariel, em *Nella Tempesta*¹ (ponto de partida para o projeto *AnimalePolitico*). Evidentemente, a linha de junção cênica está também no fato de que a protagonista seja sempre a atriz Silvia Calderoni, com a sua andrógina ambiguidade física e sua força expressiva. Para *Syrma Antigones*, havíamos estudado um importante ensaio de Judith Butler, *O Clamor de Antígona*, que põe em evidência o fato de Antígona assumir uma identidade viril no confronto com o rei: a heroína se opõe à política manifestando, ela também, uma linguagem política. A história particular de um desvio com relação às leis de parentesco desestabiliza a subjetividade de Antígona e a torna *queer*. Dá para imaginar como essas e outras reflexões tenham nos levado a focar exatamente nas tensões relacionadas à identidade de gênero, como estratégia para enfrentar as inquietações sobre o futuro. Penso que o gênero³ não seja a última fronteira⁴ a ser explorada, mas talvez a primeira, porque a autopercepção de si (e do outro), de como nos colocamos em relação à possibilidade da superação do comportamento

binário – que confina tudo em categorias mentais rígidas de inclusão ou exclusão –, é o que dá origem a políticas de proteção ou acolhimento e escuta do estrangeiro-diverso. Os muros nascem do medo, e frequentemente é o próprio medo das partes obscuras de nós mesmos que se reverte sobre os outros... E depois torna-se o medo de enfrentar e construir o futuro.

Como as reflexões de Silvia Calderoni sobre sua própria biografia colaboram para problematizar as questões de gênero em *MDLSX*?

Enrico CasaGrande (diretor): Silvia certamente sofreu muito durante a infância e a adolescência, quando todos a confundiam com um menino. Depois esse fato se pacificou dentro dela. Reconheceu e revelou publicamente seu lesbianismo e brinca com seu corpo, transitando de roupas muito masculinas a outras mais femininas; de qualquer forma, escolheu nominar-se no feminino. Enfim, ela não se encontra em transição de gênero, mas vive a ausência de definições e etiquetas, até mesmo aquelas do movimento LGBTQI. Mas, de fato, o ponto de partida do trabalho foram as questões dos outros. Há, obviamente, esse jogo de sobreposição com Silvia, o que é muito forte. E isso é o teatro: o ato de sobrepor. Um dos nossos objetivos era não nos dirigir unicamente a uma comunidade *queer*, mas a todos e todas (héteros e gays, jovens e velhos) para conduzir a um discurso mais amplo de respeito às diferenças. E sobretudo não assumir uma ênfase vitimista, como acontece em muitas performances *queer*, mas criar uma obra reivindicativa e alegre. Um hino à liberdade de vir a ser!

No espetáculo, vocês dialogam também com textos de diversos autores contemporâneos, como o filósofo Paul B. Preciado e o escritor Jeffrey Eugenides (autor do premiado livro *Middlesex*. Além disso, estruturam a obra como o set de um DJ, com seleções musicais do repertório pop e indie. O que motiva a opção por essa estrutura e o diálogo com esses autores?

Daniela Nicolò (diretora e dramaturga):

Em *MDLSX*, o eixo dramático inicial foi o personagem intersexual Calíope/Cal, do livro de Eugenides, de cujo extenso romance se extrai apenas alguns personagens narrativos, que reelaborei dentro de uma história linear que “podia” parecer-se com a de Silvia... Sobrepuemos ao texto as imagens em vídeo da infância e da adolescência da atriz, criando uma forte ambiguidade entre a ficção do romance e a real fisicidade/história de Silvia, ao ponto que a maior parte do público, que não conhece o livro, pensa que *MDLSX* seja a verdadeira história de Silvia. Na realidade, apenas as imagens dela e de seus familiares são “verdadeiras”. Mas também, a *playlist* que Silvia propôs como dramaturgia paralela tem tudo a ver com a sua biografia: são músicas ligadas ao que ela escutava nos anos 1990, na sua adolescência. É uma espécie de biografia emotiva, e as letras das músicas são fortemente conectadas a ela, àquele período delicado de transformação que é a adolescência.

Além disso, Silvia também é DJ, e por isso usamos o dispositivo do set de DJ, porque é uma profissão que exerce paralelamente ao teatro. Mas essa

associação tão linear e intimista não nos parecia suficiente, por isso decidi romper a narração com a introdução de alguns manifestos transfeministas e *queer*, que criavam um outro nível narrativo, mais conceitual e filosófico, sem pesar, mas também com a função de informar e criar mudanças de ritmo “emotivo”.

Inicialmente, parti de fragmentos de alguns textos de [Judith] Butler, como o histórico *Problemas de Gênero*, que criticam a presumida naturalidade que vai além do gênero e do sexo, porque de fato gênero e sexualidade são construções performativas. Também foi fundamental o *Manifesto Ciborg*, de Donna Haraway, exatamente pela ideia de hibridismo, de superação das categorias *tout-court*. Mas, sobretudo, os últimos textos-manifestos de Paul B. Preciado foram o ponto de virada, também pelo modo de escrita mais figurada e declamatória. Decidi manter alguns fragmentos do *Manifesto Contrassexual* e de um texto mais recente intitulado *Nós dizemos revolução*, porque são declarações de pertencimento, ou melhor, de não pertencimento, de *desidentificação* com os estereótipos e as gaiolas nas quais a sociedade heterocêntrica tenta catalogar todas as pessoas “diferentes/estranhas”, os “monstros maravilhosos” que povoam pacificamente o nosso planeta e exigem respeito e direitos iguais.

1 Em português: “Animal Político”.

2 Em português: “Na Tempestade”.

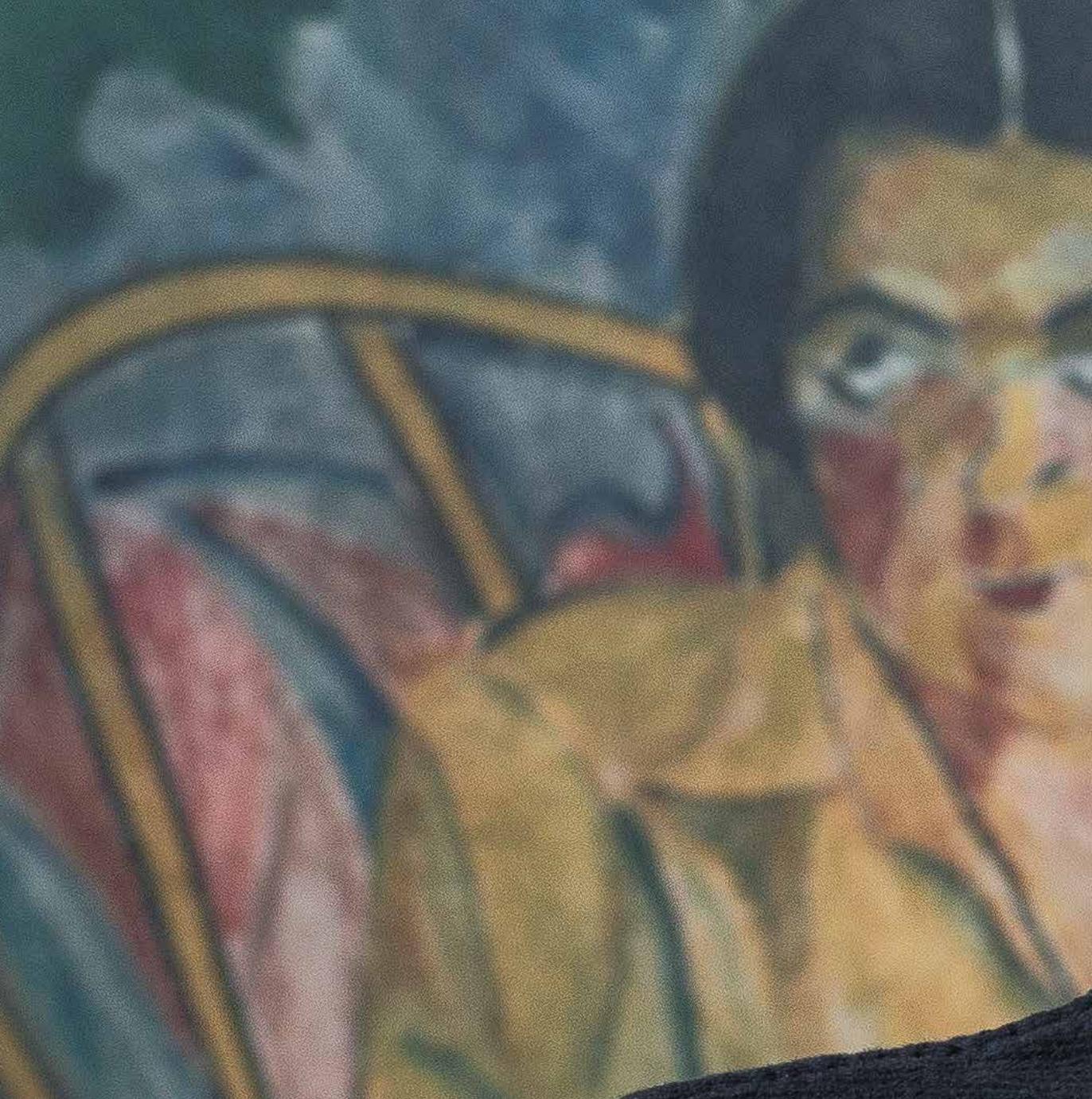
3 No original, é usado o termo em inglês *gender*.

4 No original, é usado o termo em inglês *border*.



A close-up photograph of human skin, likely from the abdomen or thigh, showing numerous stretch marks (striae). The skin is a light brown color and is covered with fine, dark, hair-like strands. The stretch marks are visible as irregular, reddish-pink to purple lines that have faded to a lighter, silvery-white color in some areas. The word "ESTREIAS" is overlaid in white, uppercase letters in the lower center of the image.

ESTREIAS



A BOBA

Wagner Schwartz

BRASIL/FRANÇA, **ESTREIA** | 50min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS

A BOBA É UMA COPRODUÇÃO ENTRE
A CORPO RASTREADO E A MITsp



A relação entre o performer Wagner Schwartz e a obra *A Boba*, de Anita Malfatti é o ponto de partida do espetáculo. A pintura criada entre 1915 e 1916, ao longo da estadia da artista nos Estados Unidos, é umas das criações mais contundentes do modernismo brasileiro, como também o clímax de sua produção expressionista. Schwartz percebe no quadro as cores da bandeira nacional. A partir dessa constatação, o performer se vê confrontado com a ideia de “nação” – segundo ele, “uma fantasia de continuidade histórica constituída e mantida através da opressão” –, e passa a frequentar o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, de cujo acervo o quadro de Anita Malfatti faz parte. A primeira visita é registrada por uma fotógrafa e os gestos contidos nas imagens são revisitados em cena.

“

Desde Transobjeto (título resumido referente à wagner ribot pina mirandaxavier le schwartz transobjeto), o artista sinaliza uma prática artística que só é possível imerso em autores, filósofos, pesquisadores, reunidos em um baú de referências por angústias semelhantes de habitar o universo contemporâneo de conceitos, mas também de vida nua. Aponta assim uma preocupação estética, uma certa configuração cênica da dança, mas também, e talvez cada vez mais importante, uma maneira de atuar no mundo, como artista (...).

NIRVANA MARINHO, O Percevejo

O artista Wagner Schwartz é um sobrevivente do linchamento virtual, "uma definição atualizada de tortura", como ele mesmo explica, para facilitar a compreensão da dolorida experiência. No último fim de semana, o Palais de Tokyo, celebrado espaço de manifestações de arte contemporânea da capital francesa, foi palco de um importante capítulo da história de sua sobrevivência artística e pessoal. Como um dos nomes convidados do festival internacional Do disturb, Schwartz apresentou nos três dias do evento sua performance La Bête. Paris acolheu a primeira apresentação da obra desde a incendiária polêmica surgida no Brasil, em 2017.

FERNANDO EICHENBERG, O Globo

”

HISTÓRICO

Wagner Schwartz participa de grupos de pesquisa e experimentação coreográfica na América do Sul e na Europa. Recebeu, entre outros, o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 2012, de Melhor Projeto Artístico, por *Piranha*; e foi selecionado pelo programa Rumos Itaú Cultural Dança em 2000, 2003, 2009 e 2014. Foi curador da 10ª Bienal Sesc de Dança, colaborador internacional do Festival Contemporâneo de Dança, em São Paulo, e artista residente do Festival de Teatro de Curitiba. Trabalhou como intérprete para o coreógrafo Rachid Ouramdane, para o diretor de teatro Yves-Noël Genod e para o artista Pierre Droulers. Recentemente, colaborou com os cineastas Judith Cahen e Masayasu Eguchi. Em 2018, seu primeiro livro de ficção, *Nunca Juntos Mas ao Mesmo Tempo*, foi publicado pela Editora Nós. Entre seus trabalhos também estão *Domínio Público* e *La Bête* (alvo de protestos no Brasil).

CONCEPÇÃO E PERFORMANCE Wagner Schwartz

COLABORAÇÃO DRAMATÚRGICA Ana Teixeira

e Elisabete Finger

DIREÇÃO TÉCNICA E ILUMINAÇÃO Juliana Vieira

PRODUÇÃO Gabi Gonçalves / Corpo Rastreado

COPRODUÇÃO Corpo Rastreado e MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo

APOIO Casa Líquida

APOIO CULTURAL Instituto Anita Malfatti

OBJETO Réplica do quadro *A Boba*, de Anita Malfatti / Imagem cedida pela Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTO Sylvia Malfatti, Paula Malfatti, Júlia Feldens, Lucas Länder, Iris de Souza, Karlla Giroto, Renato Hofer, MASP, MAC USP

AS APRESENTAÇÕES DESTES ESPETÁCULO NA MITSP SÃO VIABILIZADAS PELA CORPO RASTREADO.

FOTOS MARIO MIRANDA FILHO



WAGNER SCHWARTZ

A *Boba* é o seu primeiro trabalho solo no campo performativo depois dos episódios de agressão, tentativa de censura e linchamento virtual que você sofreu em 2017. Uma criação feita em um momento no qual o conservadorismo da extrema direita chegou ao poder. De que forma esses contextos afetam seu trabalho artístico atual?

Hoje pela manhã, li atentamente o texto *L'invisible du Verbe* (*O Invisível do Verbo*), escrito por um artista, amigo e escritor, Stéphane Zagdanski. O que mais me surpreende em sua reflexão se encontra no espectro da pergunta: “De repente, compreendi que a verdadeira questão não era: por que escrever? Era: para quem?”. Em minutos, eu o respondo: “Muito obrigado. Seu texto me traz imagens e respostas para este momento de criação em que interpreto um criador.”

“Por que fazer?” não me parece ser mais a pergunta de nossa época, mas “Para quem?”. O conservadorismo ganhou um volume importante nos diálogos dentro e fora das instituições, assim como também tem rondado a criação. Não quero, com isso, afirmar que uma geração de artistas se tornou refém de uma forma tradicional de pensar o mundo, mas, que hoje, essa forma tradicional de pensar o mundo está armada.

No texto de apresentação do projeto, você diz: “Preciso fazer o funeral de um corpo inventado, de uma depressão cívica, de uma ideia constrangedora de nação”. De que modo essa analogia entre corpo e nação surge articulada no espetáculo? E por que te interessou dialogar com

o âmbito de criação, divulgação e recepção da obra de Anita Malfatti?

Ao começar esse trabalho, percebi que é possível destruir as possibilidades de convívio por meio de um sentimento ufanista projetado no espaço em que se vive. A ideia de “nação” é ideologicamente prejudicial, porque inviabiliza o que é mais importante nas relações: o trânsito. Todos os ataques a artistas e à arte se deram porque deslocamos criticamente o uso implícito/explicito da palavra “nação”. Segundo quem agride, a nação precisa guardar sua rigidez. O corpo que está em cena é aquele que foi agredido por quem vigia e pune conforme a tradição. O corpo que está em cena é aquele que não se submete à crença de quem controla. Quem crê, precisa colocar a letra “n” antes da palavra “ação”, precisa preencher a vacuidade da palavra “nação” com seus corpos e com os corpos de sua vizinhança. “Nação” é uma palavra vazia de corpo, de movimento; abastada de crenças.

No instante em que olhei para a pintura de Anita Malfatti, percebi que suas cores figuravam aquelas da bandeira nacional. Claro, a tela fora construída numa orquestração de tintas verde, amarela, azul, branca... e vermelha. Alguma coisa naquela imagem me levava a pensar que a ideia de “nação” precisava ser questionada, porque o olhar da figura central não me parecia conivente com seu título.

Assim como ocorre em *La Bête e Domínio Público*, seu novo trabalho também toma como referência uma obra do campo das artes visuais. Você enxerga diálogos entre essas três criações,

seja do ponto de vista dos procedimentos artístico-metodológicos, seja da perspectiva conceitual que mobilizam?

Lygia Clark, Hélio Oiticica, Leonardo da Vinci e, agora, Anita Malfatti são artistas que estão em primeiro plano em minhas criações. Existem outros que, de tão transformados, prescindem de uma citação. Essas três criações conversam entre si, fazem parte de um contexto artístico-metodológico e conceitual que adoto desde que comecei a trabalhar como um criador, como um *bricoleur*. Em *La Bête*, *Domínio Público* e *A Boba*, a questão latente encontra-se nos afetos que perturbam e acolhem um corpo em trânsito. Como esse corpo arrasta consigo as conexões simbólicas no tempo em que se dedica a problematizar uma dramaturgia da migração? Essa é a pergunta principal que faço quando me preparo para articular um novo trabalho, e várias amigadas sutis (artistas vivos e mortos) me ajudam a complexificar essa ou aquela escolha.

Um crítico já disse que suas obras *Placebo* (2006) e *Transobjeto* (2004) operavam “a revisão de elementos da cultura brasileira por uma ótica antropofágica”. Em *A Boba*, o diálogo com Anita Malfatti remete ao modernismo no Brasil. Em que medida esse legado da arte e da cultura brasileira nos ajuda a refletir e problematizar o presente do país?

Um dos graves problemas enfrentados no Brasil é o esquecimento do passado, ou mesmo a dúvida de seus eventos, por uma importante

parte da população e, ainda, a renomeação de seus episódios – achatando, assim, as conquistas políticas e socioculturais.

Artisticamente, o futuro modifica o passado. Nada fica preservado no tempo, porque os tempos acontecidos continuam a acontecer. A obra de arte que existe hoje é aquela construída por muitos momentos de um futuro que vem sendo promovido no tempo de sua existência.

Uma obra de arte produzida durante o modernismo no Brasil continua existindo e esticando o tempo que nos envelhece, que nos mata. Uma obra de arte pode estar no museu, mas o tempo que a acompanha é recontextualizado com o olhar. Em cada obra de arte há a manifestação de um volume que porta a passagem dos corpos pelo tempo.

O registro histórico de uma obra de arte não é o portador de suas significações. Uma obra de arte se atualiza a cada momento em que é experienciada e a cada momento em que expõe seu olhar sobre as evidências de um fato, de um corpo físico, sutil – semelhante ao meu?

As semelhanças são as presenças mais contundentes nas obras de arte. São elas que causam a aproximação e o pânico em quem visita um museu e em quem acredita no que existe dentro de um museu. Uma obra de arte é aquela que anima o embate entre a experiência e a crença.



ALTAMIRA 2042

Gabriela Carneiro da Cunha

RIO DE JANEIRO/RJ, SÃO PAULO/SP E PARÁ/PA, **ESTREIA** | 1h30min | CLASSIFICAÇÃO
INDICATIVA 16 ANOS

ALTAMIRA 2042 É UMA COPRODUÇÃO
ENTRE A CORPO RASTREADO E A MITsp



O deslocamento e o encontro entre artistas e comunidades locais do rio Xingu são o ponto de partida para a criação de *Altamira 2042*. A montagem é a segunda etapa do projeto de pesquisa *Margens – Sobre Rios, Crocodilos e Vaga-lumes*, idealizada pela atriz e pesquisadora Gabriela Carneiro da Cunha. Trata-se de uma série de performances teatrais criadas a partir do testemunho de rios brasileiros e das pessoas que vivem em suas margens – e à margem de processos históricos, políticos e econômicos. *Altamira 2042* é uma instauração sonora composta por caixas de som que amplificam testemunhos diversos sobre a catástrofe causada pela hidrelétrica de Belo Monte. São vozes que habitam as margens do Xingu: ribeirinhos afetados pela barragem, povos indígenas, lideranças de movimentos sociais, moradores de Altamira, funcionários do Governo Federal e de instituições socioambientais, a mata, os animais da região, o vento, a chuva e até o próprio rio Xingu. Uma polifonia de seres, línguas, sonoridades e perspectivas toma o espaço para abrir a escuta do público para vozes que tantos tentam silenciar.

“

A produção de imagens visuais não discursivas permite que a peça se descole do aqui e agora do teatro e vá atrás do contato com uma história que ficou embaixo da terra. Como diz a segunda parte do título, "para a terra não há desaparecidos". [...] o espetáculo alcança a operação poética de contar a história do ponto de vista da terra: elas não estão desaparecidas porque estão lá, como sementes, na floresta da história. Foram assassinadas para que desaparecessem, mas as presenças de seus rostos (nas fotos projetadas no chão do palco) e de seus corpos (nos corpos das atrizes dentro de sacos plásticos) reaparece no esforço criativo-historiográfico da construção dessas imagens no teatro.

DANIELE AVILA SMALL, Sinais de Cena, sobre o espetáculo *Guerrilheiras ou Para a Terra Não Há Desaparecidos*

”

HISTÓRICO

Gabriela Carneiro da Cunha é atriz, diretora e pesquisadora, e é formada em Artes Cênicas pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). É uma das fundadoras da Pangeia Cia. de Teatro, dirigida por Diego de Angeli. Em sua trajetória no teatro, já trabalhou com diretores como Felipe Vidal, Ivan Sugahara, Celina Sodré, Isaac Bernart e Pedro Brício. No cinema, atuou como atriz e roteirista. É a idealizadora do projeto *Margens – Sobre Rios, Crocodilos e Vagalumes*, que, em 2015, estreou sua primeira etapa com a peça *Guerrilheiras ou Para a Terra Não Há Desaparecidos*, com direção de Georgette Fadel. Esta segunda etapa, sobre o Xingu, foi selecionada com a Bolsa Faperj de Estímulo à Pesquisa e à Criação Artística, pela Bolsa Funarte de Formação Artística e pela Residência Artsônica, do Oi Futuro. No total, serão contemplados quatro rios: Araguaia, Xingu, São Francisco e Rio Doce.

IDEALIZAÇÃO E CONCEPÇÃO

Gabriela Carneiro da Cunha

DIREÇÃO Gabriela Carneiro da Cunha e Rio Xingu

DIRETOR ASSISTENTE João Marcelo Iglesias

ASSISTENTE DE DIREÇÃO Clara Mor e Jimmy Wong

ORIENTAÇÃO DE DIREÇÃO Cibele Forjaz

ORIENTAÇÃO DA PESQUISA E INTERLOCUÇÃO

ARTÍSTICA Dinah de Oliveira e Sonia Sobral

TEXTO ORIGINÁRIO Eliane Brum

“Tramaturgia”: Raimunda Gomes da Silva, João Pereira da Silva, Povos indígenas Araweté e Juruna, Bel Juruna, Eliane Brum, Antonia Mello, Mc Rodrigo – Poeta Marginal, Mc Fernando, Thais Santi, Thais Mantovanelli, Marcelo Salazar e Lariza

MONTAGEM DE VÍDEO João Marcelo Iglesias, Rafael Frazão e Gabriela Carneiro da Cunha

MONTAGEM TEXTUAL Gabriela Carneiro da Cunha e João Marcelo Iglesias

DESENHO SONORO Felipe Storino e Bruno Carneiro

FIGURINO Carla Ferraz

ILUMINAÇÃO Cibele Forjaz

CONCEPÇÃO INSTALATIVA Carla Ferraz e Gabriela Carneiro da Cunha

REALIZAÇÃO INSTALATIVA Carla Ferraz, Cabeção e Ciro Schou

TECNOLOGIA/ PROGRAMAÇÃO/ AUTOMAÇÃO Bruno Carneiro e Computadores fazem arte

CRIAÇÃO MULTIMÍDIA Rafael Frazão e Bruno Carneiro

TRABALHO CORPORAL Paulo Mantuano e Mafalda Pequenino

IMAGENS Eryk Rocha, Gabriela Carneiro da Cunha, João Marcelo Iglesias, Clara Mor e Cibele Forjaz

PESQUISA Gabriela Carneiro da Cunha, João Marcelo Iglesias, Cibele Forjaz, Clara Mor, Dinah de Oliveira, Eliane Brum, Sonia Sobral, Mafalda Pequenino e Eryk Rocha

DIRETORA DE PRODUÇÃO Gabriela Gonçalves

COPRODUÇÃO Corpo Rastreado e MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo

REALIZAÇÃO Corpo Rastreado e Aruac Filmes

AS APRESENTAÇÕES DESTE ESPETÁCULO NA MITsp SÃO VIABILIZADAS PELA CORPO RASTREADO.

FOTOS CLARA MOR



GABRIELA CARNEIRO DA CUNHA

Em artigo recente para a revista *Ensaia*, você lança perguntas sobre “o que seria agir como um xamã na perspectiva de um artista” e sobre como “criar condições outras de ver e ouvir o outro”. De que modo essas premissas são exploradas na criação de *Altamira 2042*?

Neste artigo, tento pensar justamente sobre as premissas que guiam a pesquisa do Projeto Margens. Na época, estava bastante tomada, e estou até hoje, pelas palavras do xamã ianomâmi Davi Kopenawa no livro *A Queda do Céu* (de Davi Kopenawa e Bruce Albert). Algumas coisas do livro me marcaram profundamente: quando ele diz que os brancos não ouvem as outras gentes porque só estudam seu próprio pensamento em peles de papel que trocam entre si, e sobre não sabermos sonhar porque só sonhamos com nós mesmos.

Penso que as duas citações da pergunta se complementam. Agir como um xamã seria então criar condições outras de ver e ouvir o outro, ou seja, de habitar outras perspectivas. Acontece que as perspectivas são uma experiência do corpo. E as experiências do corpo são construídas e marcadas no tempo, no território, nas práticas diárias. Por isso é tão complicada a ideia de habitar perspectivas para quem não é xamã. A experiência do meu corpo de mulher branca urbana é radicalmente diferente das experiências dos corpos que encontrei em Altamira, por isso acredito que não me cabia aqui, como um modo processual, imaginar o que quer que fosse sobre esses corpos, mas me deslocar até eles.

Nesse deslocamento, já vou acompanhada de ferramentas que agem como uma mediação para a criação de condições de ver e ouvir: a câmera, o microfone, o celular, o computador. Tínhamos também uma fita de *led* e um projetor. E no território encontramos outras: as caixas de som e os *pen-drives*. Essas são as ferramentas básicas da construção de *Altamira 2042*. Seres maquinais que nos acompanharam na viagem, e que dão forma ao trabalho.

Neste mesmo artigo, você define o projeto *Margens* como “uma tentativa artística de escutar as narrativas de três rios brasileiros”. Quais são as implicações estéticas e políticas dessa escolha por deslocar os humanos do centro da narrativa?

Lá em 2013, quando comecei a pesquisa do *Margens*, o projeto tratava de “ouvir as pessoas que vivem à margem e na margem de rios brasileiros”. Ao longo da pesquisa, e principalmente depois de ler *A Queda do Céu*, de estudar ainda muito timidamente aquilo que chamamos genericamente de “pensamento ameríndio”, tudo mudou. O fato de o meu interlocutor não ser humano mudou todo esse trabalho. Mudou a linguagem, mudou o pensamento, mudou o modo de ensaiar, mudou o modo como me coloco em cena, mudou o modo como penso cada ser que está em cena comigo.

O fato de escutar um ser que não é humano pode fazer com que nossos olhos e ouvidos comecem a se abrir para dialogar com todos os seres não

humanos à nossa volta. Por exemplo, ouvir o rio passa a ser uma escuta fora do português, fora da História, fora da palavra. Ouvir o rio passa a ser ouvir os sons que o habitam e perceber a diferença entre eles. Ouvir o rio passa a ser sonhar com ele inúmeras vezes a ponto de saber que quem dirige esse trabalho é de fato o Xingu.

Acho que isso é determinante: a quem escutar? Não escutamos tudo e todos do mesmo modo, não é possível. Não é um gesto banal. Senão é como Kopenawa fala: só estudamos nosso próprio pensamento, ou nesse caso, só escutamos nosso próprio pensamento. Acredito profundamente que precisamos agora voltar a escutar os mortos, os espíritos, os rios, a floresta. É preciso um choque na linguagem. Para finalizar, a nós parece que o fato de o gesto ser escutar o testemunho de um rio já nos libertou da prerrogativa da criação de um texto que deveria ser falado por uma atriz em cena, e isso libertou todo o trabalho para que ele nos mostrasse o que queria ser.

No projeto *Margens*, você afirma trabalhar “o sonho como documento” ou “um teatro-documentário do sonho”. De que modo são tecidas as sobreposições entre uma dimensão onírica e outra documental na criação?

Sonhar foi uma ferramenta metodológica neste trabalho. Foi um modo de estudar, como propõe Kopenawa. Antes de viajar para Altamira tive um sonho com o rio Xingu, no qual ele me dizia: “Tire sua História de cima do meu leito”. Escrevo com H maiúsculo pois foi assim que ouvi. Essa direção do rio me guiou em toda a viagem, na pesquisa e nos ensaios.

Obviamente li muito sobre todo o processo de Belo Monte, mas desde que cheguei em Altamira

fugi da História, dos documentos, dos dados e relatórios, e mergulhei na linguagem do rio. No invisível, no “bredo”, como diz Raimunda. O breo seria um lugar de pura potência, o lugar das “coisas invisíveis que só você pisando na terra você vê”. Me parece que esse trabalho foi criado a partir daí, de um lugar de pouca luz e muitos sons. Línguas diversas: língua araweté, yudjá, do rio Xingu, dos sapos, abelhas. Nem tudo é entendido, nem tudo é visto, nem tudo é ouvido. Há um lugar de indiscernibilidade que me parece próprio do sonho. Você não pode ver para crer, é preciso crer sem ver.

Também nos parece importante ressaltar como a linguagem documental não dá conta da catástrofe que se deu no caso de Altamira, do Rio Xingu, dos povos que o habitam e a barragem de Belo Monte. Muitas das pessoas com quem conversamos, e isso está no trabalho e guiou nossas escolhas de montagem, ao narrar suas experiências e sensações, fazem uso de termos próprios da ficção científica. Eles usam termos como “Belo Monstro”, “Guerra entre mundos”, “cidade de defuntos andantes e mortos-vivos”. Entendemos então, ao ouvi-los, que a cosmologia do trabalho seria construída a partir dessa linguagem.

Então quando falo em um teatro-documentário do sonho, falo de um documentário que parte de outras perspectivas das realidades, e falo aqui no plural porque elas são muitas. E não nos parece mais que essa a que nós, brancos, chamamos de “a realidade” e da qual partimos para documentar e compreender e denunciar, faça qualquer sentido. Perdemos o interesse por ela. Não desejamos afirmar aquilo que queremos que desapareça. E acho que é isso. O desejo de instaurar, de afirmar, de nos aliar e de alçar ao estatuto de documento outras realidades.



MANIFESTO TRANSPOFÁGICO

Renata Carvalho

SÃO PAULO/SP, **ESTREIA** | 50min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 18 ANOS

MANIFESTO TRANSPOFÁGICO É UMA COPRODUÇÃO ENTRE
O RISCO FESTIVAL, A CORPO RASTREADO E A MITsp



A história do corpo travesti é narrada pela atriz Renata Carvalho. Em cena, ela lança um manifesto sobre o nascimento desses corpos, mostrando a construção social e a criminalização que os permeiam, do imaginário à concretude. Essa pesquisa, chamada de Transpologia, foi iniciada em 2007, quando Renata Carvalho tornou-se Agente de Prevenção Voluntária de ISTs, Hepatites e Tuberculose. Por 11 anos, ela trabalhou especificamente com travestis e mulheres trans na prostituição, em Santos, São Paulo. A partir dessa experiência, em 2012, ela leva aos palcos o solo *Dentro de Mim Mora Outra*, no qual contava sua vida e travestilidade. Desde então, vem reunindo histórias, filmes, livros e peças de teatro sobre o tema.

“

A trajetória de Renata impressiona. Após começar no teatro ainda adolescente nos anos 1990, destacou-se na cena de Santos (SP) principalmente por papéis femininos em montagens de grandes nomes da dramaturgia mundial. Apesar dos prêmios recebidos e do reconhecimento da crítica, a dificuldade para encontrar papéis aos poucos se tornou um problema recorrente. E ela sabia o motivo.... (...) Atualmente, a atriz surge como uma das vozes mais atuantes na militância LGBT e na pesquisa sobre o corpo trans no teatro.

LEONARDO RODRIGUES, UOL

Aquele corpo político em cena proporciona várias camadas de significado, mas uma delas, certamente, é a da representatividade, pela qual a própria atriz milita. Seu vestido preto [...] e seu salto grosso lhe dão um caminhar sóbrio. Seus cabelos cacheados na altura dos ombros lhe assemelham à imagem de Cristo, mas não de um Cristo cis-heteronormativo. A atriz não perde nem por um segundo o contato com a plateia, por onde transita durante toda uma hora e meia de espetáculo. Olha no olho, provoca, instiga participação e respostas em coro, improvisa, num timing que ora nos lembra as comédias de stand-up, ora a pregação das igrejas neopentecostais.

CHICO LUDERMIR, revista Continente, sobre o espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*

”

HISTÓRICO

Renata Carvalho é atriz, diretora e pesquisadora do corpo trans nas artes (transpóloga). Ela foi responsável pela fundação do Coletivo T – primeiro grupo a ser formado integralmente por artistas trans em São Paulo – e do MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans), que, em 2017, lançou o “Manifesto Representatividade Trans”. Em 2012 também participou dos trabalhos *ZONA!*, *Projeto Bispo*, *Nossa Vida Como Ela É*, entre outros, além de produções realizadas na televisão e no cinema. Atualmente, está em cartaz com *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (que foi alvo de diversas censuras no Brasil) e *Domínio Público* (espetáculo que trouxe ao palco quatro artistas brasileiros que foram alvos de ataques em 2017).

criação, dramaturgia e interpretação

Renata Carvalho

DIREÇÃO Luiz Fernando Marques

criação de luz Wagner Antonio

Produção Corpo Rastreado

COPRODUÇÃO Risco Festival, Corpo Rastreado e MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo

AS APRESENTAÇÕES DESTA ESPETÁCULO NA MIT^{sp} ESTÃO SENDO VIABILIZADAS PELA CORPO RASTREADO.

FOTOS DE SOUZA



RENATA CARVALHO

Em seu novo trabalho, *Manifesto Transpofágico*, você aborda a historicidade e a construção social da corporeidade travesti. Por que o formato de manifesto te interessou e em que medida a nova criação dialoga com o emblemático *Manifesto Representatividade Trans Já – Diga Não ao Trans Fake*?

Na verdade, é “Diga SIM ao Talento Trans” – trocamos porque queremos que ecoe o “sim”; estamos no segundo manifesto e partindo para o terceiro. O *Manifesto Representatividade Trans* e o *Manifesto Transpofágico* fazem parte da pesquisa que desenvolvo no teatro. Esse estudo, que chamo de *Transpologia* (uma antropologia trans), teve início em 2007 (na época ainda como diretor de teatro, pois devido à minha feminilidade não conseguia mais papéis como ator – estou no teatro desde 1996). Nesse período, me torno agente de prevenção voluntária de ISTs, Hepatites e Tuberculose, na cidade de Santos, trabalhando especificamente com travestis e mulheres trans na prostituição. Nesse trabalho, me reconheço como travesti. Em 2012, volto para a cena, desta vez como atriz, no solo *Dentro de Mim Mora Outra*, no qual contava minha vida e travestilidade. Em meados de 2015, resolvo parar esse espetáculo, estava me achando narcisista e quis contar outras histórias – mas não existem livros que abordem nossa “transculturalidade”. E as reprovações em testes para personagens trans eram constantes, sempre havia uma desculpa diferente, e no final sempre um cisgênero era escolhido para o papel. Finalmente, então, passo em um teste para interpretar Jesus de Nazaré, no solo *O Evangelho*

Segundo Jesus, Rainha do céu, esse trabalho me profissionaliza como atriz e passo a me dedicar exclusivamente ao teatro. Conseqüentemente ao meu estudo, conheço o feminismo negro, a interseccionalidade, o transfeminismo e, por fim, acabo compreendendo a minha corporeidade, o significado, as marcas e o peso dela. Estreio em 2016 *Jesus, Rainha do Céu*, e os ataques à peça começam. Os ataques não são direcionados diretamente a mim, Renata, mas “à travesti que interpreta Jesus”. A palavra travesti era e é atacada, independente das minhas ações. Durante a pesquisa, leio um livro da artista trans Claudia Wonder, *Olhares de Claudia Wonder*. As ideias sobre representatividade trans estão nesse livro, eu só levei adiante uma inquietação dela, da Thelma Lipp [modelo e atriz transexual brasileira falecida em 2004] e minha, como artista trans. Em 11 de março de 2017, com outros artistas trans, lançamos, no Tomie Ohtake, o *Manifesto Representatividade Trans*, inspirado nos mais diversos manifestos, inclusive no *Antropofágico*. É uma *Transpofagia...* O *Manifesto Transpofágico* é a minha inquietação e o meu grito como artista, pesquisadora e travesti.

O título da obra sugere uma intertextualidade com o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade. Que tipo de pensamento/reflexão você busca produzir ao propor uma antropologia e uma antropofagia trans?

Por ser uma antropologia em cima da corporeidade trans, executada e pensada por uma pessoa trans, é *Transpologia*, portanto, sou *Transpóloga*. Essa

pesquisa que desenvolvo vem para afirmar que a arte cisgênera corroborou e muito na narrativa dessa construção social e na criminalização que permeiam o imaginário coletivo em cima de nossos corpos, identidades e vivências. Além da exclusão histórica de nossos corpos nos espaços de arte, em coletivos, grupos, companhias e afins. O *Manifesto Transpofágico* tem o mesmo princípio do [Movimento] Antropofágico, criado também pela Tarsila do Amaral. Neste trabalho, eu “devoro” a “minha transcestralidade”, eu a digiro, a compreendo, a entendo, para, aí sim, “jogar para fora” em forma de arte, espetáculo, protesto, manifesto... É um manifesto de um corpo travesti, mostrando a exclusão histórica, a construção social, a criminalização, a sexualização, folclorização, patologização e a zootificação dessa corporeidade. Essa pesquisa vem para colocar em xeque estruturas transfóbicas enraizadas na arte, na gramática, no judiciário, na medicina, na literatura e na sociedade. Precisamos entender que, como artistas, temos o poder, com o nosso trabalho, de abrir corações, mentes e ressignificar o imaginário coletivo. A representatividade é o ato de conviver com corpos trans, pois é no convívio, e só com ele, que poderemos quebrar essas folclorizações que permeiam corpos como o meu. Nesse manifesto eu escolhi viver, falar e me vestir com a minha própria pele, o meu corpo travesti.

Há exatamente um ano, o debate em torno do *trans fake* ganhou espaço inédito na esfera pública. Como você avalia os reflexos atuais dessa discussão no âmbito das instituições artísticas e da opinião pública?

Olho com muito entusiasmo e alegria, mas ainda precisamos avançar muito. A transfobia é estrutural e o seu combate precisa ser diário. A arte cisgênera é transfóbica, e não porque não permite nossa existência – estamos nos roteiros, textos, histórias – mas por não permitir nossos corpos, nossas presenças. Por isso, pedimos que os artistas cisgêneros parem de interpretar personagens trans, pelo menos durante os próximos 30 anos, e que incluam artistas trans nesses espaços. O convívio diário com nossos corpos trará a naturalização de nossas presenças, tornando-a humana, acalmando os olhos/olhares cisgêneros. Por fim, queremos reproduzir aquela velha e clichê frase: “a arte imita a vida, e a vida imita a arte”, para que os artistas cisgêneros incluam os corpos trans, para que a sociedade passe a incluí-los. Fora o benefício que a representatividade pode refletir na coletividade desses corpos, aumentando a valorização, a autoestima, o empoderamento e a abertura de possibilidades, a afirmação e validação das identidades, corporeidades e vivências trans, tornando-os humanos. Ainda estamos brigando para sermos reconhecidas como humanas, e isso é aterrador e atrasado. E nós artistas, juntos, podemos reverter esse quadro e contribuir para esta luta.



A close-up photograph of a person's hand, showing the fingers and palm. The skin is a warm, reddish-brown tone. There are several distinct, yellowish-green stains on the fingers, particularly on the index, middle, and ring fingers. The stains appear to be on the skin, possibly from a chemical or biological agent. The background is a blurred, similar skin tone.

MITbr –
PLATAFORMA
BRASIL

ENTREVISTA



artista em
FOCO

MARTA SOARES

POR IVANA MENNA BARRETO, JULIA GUIMARÃES
E LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI

Você já afirmou em entrevistas que sua dança responde ao trauma de uma infância em uma cidade interiorana e patriarcal, durante a ditadura militar: “Acredito ser esse um dos motivos pelo qual venho criando danças sobre a impossibilidade de dançar”, disse. De que maneira seu contexto de vida atual interfere nesse passado e também afeta seu modo de dançar?

Eu cresci em Piedade, uma cidade do interior de São Paulo. Tive uma educação não rígida, mas com ausência de diálogo, de questionamentos e principalmente sem acesso a sentimentos no âmbito familiar, escolar e social. O que a meu ver reflete o regime político daquele momento, a ditadura. Me lembro do momento em que senti pela primeira vez o peso do meu corpo em um piso de dança, quando já jovem, em São Paulo, e me dei conta de que talvez, nesse lugar, eu poderia entrar em contato com meus sentimentos. Foi esse um dos motivos pelo qual prossegui na dança. Quando comecei a criar, as questões biográficas foram emergindo e influenciam ainda hoje, consciente ou inconscientemente, minhas escolhas temáticas. Portanto, o processo de criação funciona no presente como uma via para trabalhar traumas passados e ressignificá-los.

ENTREVISTA

Na sua concepção de dança, como se relacionam, no corpo, o conceito de “informe” (essa dissolução de limites entre artes, gêneros e entre o corpo e o entorno), a impossibilidade de dançar e as restrições impostas ao corpo (como a banheira de *O Banho* e a areia de *Vestígios*)?

O conceito “informe” está presente no meu trabalho através de operações que transgridem a lógica formal – esta depende da distinção de oposições categóricas como dentro/fora, figura/fundo, homem/mulher, vivo/morto. Segundo a crítica de arte Rosalind Krauss, “é a transgressão dessas distinções, a imaginação perigosa dos seus colapsos, que produz o informe”.

O solo *Les Poupées*, inspirado nas fotografias de bonecas de Hans Bellmer, explora o “informe” pelo movimento, através da dissolução da distinção entre os estados animado e inanimado. O espetáculo tem como modelo um manequim, pois este transmite um profundo sentimento de morte e a condição dos mortos. Nele, a exploração do “informe” também ocorre no figurino, que anula partes do corpo, borra a diferenciação entre os gêneros masculino/feminino, e limita seus movimentos, possibilitando a geração de novas imagens e significados à obra.

A instalação coreográfica *O Banho*, cujo ponto de partida é a Casa de Dona Yayá, um hospital psiquiátrico privado, também explora a indistinção entre os estados animado e inanimado. Em uma banheira, microcosmo da casa da Dona Yayá, o corpo da performer, em um limiar entre ativo e passivo, move e deixa-se mover pela água, tendo como referência as fotografias das

históricas realizadas no hospital Salpêtrière, em Paris, durante os experimentos médicos dirigidos por Jean-Martin Charcot.

Já as imagens em vídeo projetadas em *O Banho*, realizadas na casa da Dona Yayá, a maioria delas a partir dos reflexos do solarium de vidro, exploram o “informe” através do mimetismo, ou seja, da dissolução da distinção entre figura e fundo. Trata-se de uma alusão ao fenômeno de despersonalização por assimilação do espaço que ocorre em crises esquizofrênicas, doença com a qual Dona Yayá foi diagnosticada.

A instalação coreográfica *Vestígios*, cuja referência são os sambaquis, cemitérios indígenas pré-históricos encontrados no litoral do Brasil, explora tanto a dissolução da diferença entre vivo/morto, via imobilidade, quanto o mimetismo, através da relação de indistinção entre o corpo da performer e o meio no qual está. O corpo se encontra deitado sobre uma plataforma forrada por pedras, recorte de um sambaqui, totalmente coberto por areia, imóvel, e ao ser lentamente descoberto pelo vento gerado por um ventilador, vai se revelando através de uma série de devires: osso, concha, planta, ancestral, mulher, sambaqui, paisagem etc.

Uma das questões mais evidentes em *Vestígios* é a ação do tempo. Este e *O Banho* são trabalhos criados em 2010 e 2004, respectivamente. Como o tempo agiu sobre eles? Que sentidos surgem ao revisitá-los?

Sinto que a ação do tempo sobre *Vestígios* e *O Banho* ocorreu principalmente no meu corpo, que os performa. Ou seja, através das forças dos acontecimentos que incidiram sobre ele

e o transformaram. A perda dos meus pais foi o acontecimento mais significativo pelo qual fui afetada neste período, e me levou ao aprofundamento da minha compreensão sobre a morte. Consequentemente, sobre uma das principais questões abordada nessas obras, que é: como dançar o ponto de suspensão do o corpo que se encontra entre vida e morte? Outro exemplo é o que ocorre na instalação coreográfica *O Banho*: meu corpo, desde a estreia, em 2004, há 15 anos, obviamente envelheceu. Enquanto nas projeções de vídeo que compõem a instalação ele permanece jovem – as imagens foram captadas em 2002. Por esse motivo, quando revisito a obra, sinto necessidade de ressignificar a relação entre o corpo que performa em tempo real e o corpo virtual das projeções em vídeo. Novas camadas de sentidos temporais vão sendo adicionadas ao corpo.

Sua formação e sua trajetória passam por diálogos com Rudolf Laban e Kazuo Ohno, Christine Greiner e Suely Rolnik, o fotógrafo alemão Hans Bellmer e o cientista Jean-Martin Charcot, que influenciou Freud. De que maneira essa tradição e a visão psicanalítica ou surrealista do inconsciente compõem seu pensamento sobre dança?

As experiências que tive estudando dança improvisacional com Maria Duscheness (introdutora do método Laban no Brasil) e Kazuo Ohno (um dos criadores do butô), ambos influenciados pela dança expressionista alemã, como também estudando teatro performático com Lee Nagrin (membro do grupo The House, dirigido por Meredith Monk), entre outros,

abriram caminhos para eu compreender e investigar, em meus processos de criação, o movimento via imagens. As imagens levam a sensações e estados sem que seja preciso premeditar o movimento. Kazuo Ohno, depois de discorrer sobre algum tema em suas aulas, dizia: “Agora dançam, não pensem”. Esses estudos também abriram caminhos para que eu compreendesse e explorasse maneiras de criar com base em material biográfico, ou seja, a partir de questões relacionadas à ancestralidade, a cicatrizes internas, a memórias e traumas (individuais e coletivos) que carregamos em nossos corpos. Portanto, a questão psicanalítica e surrealista do inconsciente está presente no meu pensamento de dança por meio, principalmente, da utilização de procedimentos investigativos que possibilitam o emergir do “acaso”.

Tanto *O Banho* quanto *Vestígios* partem de um método de criação semelhante, que consiste em realizar extensas pesquisas de campo sobre o objeto investigado. Como esse tipo de experiência reverbera nas obras, seja do ponto de vista artístico e/ou conceitual?

As pesquisas de campo que realizei na criação de *Vestígios* e *O Banho* são tão parte da obra quanto a performance final. Já que, durante as imersões na casa da Dona Yayá, que duraram seis meses, e nos sambaquis, que ocorreram em cinco etapas (entre 2007 e 2010), a fronteira entre arte e vida foi definitivamente borrada. Meu corpo foi profundamente impregnado por esses espaços, e a memória celular deles passou a constituir meu corpo, reverberando durante as performances. Foi também durante essas imersões que captei

as imagens em vídeo e os sons incidentais que integram as obras e pude visualizar seus recortes espaciais. Portanto, para mim, não há separação entre pesquisa de campo e obra. Pois tudo está interligado em um único corpo, o da performer.

Que tipo de relação você busca instaurar junto ao público ao propor o confinamento e a (semi)imobilidade como modos de ser do seu corpo nos dois espetáculos? E qual o papel, nesse diálogo com o espectador, das imagens projetadas em cena?

O confinamento do corpo em *O Banho* ocorreu como consequência das imersões que realizei na casa da Dona Yayá. Quando estava filmando a passagem do tempo, por meio do meu corpo imóvel na banheira com água, me dei conta de que a performance poderia ocorrer nela. Que a banheira seria um recorte da casa e a sintetizaria como um todo. E que as imagens em vídeo corresponderiam à memória e ao inconsciente do corpo na banheira. O corpo, em *Vestígios*, fica posicionado em cima de uma plataforma de pedra e coberto por areia; essa ideia de confinamento também foi pensada em consequência das imersões que realizei nos sambaquis, durante as quais me dei conta de que o recorte de um sepultamento estaria relacionado, segundo a arqueologia, à camada individual contida nos sambaquis, como também simbolizaria todos os milhões de sepultamentos existentes neles. Me dei conta também de que as imagens em vídeo dos sambaquis inteiros na paisagem, captadas em *time lapse*, estariam relacionadas, segundo a arqueologia, às camadas simbólica e sagrada dos sambaquis. A relação que o confinamento e a (semi)imobilidade

como modo de ser do corpo busca instaurar junto ao público nessas obras é ritualística. No caso de *Vestígios*, um ritual de exumação de um sepultamento pré-histórico, e no caso de *O Banho*, um ritual de limpeza e cura em homenagem à resistência da Dona Yayá e das mulheres que viveram ou vivem situações semelhantes à dela.

Seu trabalho evoca muitas vezes, e sobretudo em *Vestígios*, o desaparecimento do corpo, que se deixa confundir com a paisagem. Essa operação é curiosa num mundo que estimula a visibilidade constante. Você considera essa atitude uma forma de recusa? Gostaria de falar sobre isso? Por outro lado, identifica nesse processo uma espécie de camuflagem, em diálogo com os trabalhos de artistas como Ana Mendieta e Francesca Woodman, que expõem seus corpos impregnados pela textura do espaço?

Sim, eu diria que essa atitude do corpo que se deixa confundir com a paisagem em *Vestígios* é uma forma de recusa à visibilidade. Para o sociólogo Roger Caillois, o mimetismo, ou seja, a dissolução da diferenciação entre figura e fundo, em algumas espécies animais, seria uma operação de queda do ego, durante a qual o espaço invadiria seu corpo. Segundo ele, essa seria uma operação equivalente ao que ocorre em surtos esquizofrênicos, nos quais a pessoa se torna despossuída e o espaço a devora. No caso de *Vestígios*, eu não existo como sujeito. Sou um corpo sepultado, em um ritual de exumação, atravessado por devires. Identifico um diálogo entre *Vestígios* e os trabalhos de artistas incríveis como Ana Mendieta e Francesca Woodman a

partir da operação mimética, ou seja, dos seus corpos como casos de despersonalização por assimilação do espaço.

Há em seu trabalho um desejo de paragem, de ausência de movimento, de silêncio e, no entanto, o corpo está sempre em movimento sutil, trabalhando, mesmo quando há uma aparente imobilidade. Ressalta a importância de uma consciência da respiração, e de uma precisão, tanto em *Vestígios* quanto em *O Banho*. Qual a importância da preparação corporal em seus trabalhos (há uma preparação distinta para cada um?); e, por extensão, da sua formação nos estudos do corpo, nos seus processos artísticos?

A preparação corporal possui uma grande importância nos meus trabalhos, sim. Em especial a técnica *hatha* yoga, que estudo e pratico há cerca de vinte anos. Não houve preparação distinta para *O Banho* e *Vestígios*. Nos períodos em que criei os dois trabalhos, pratiquei yoga e balé com influência somática. Minha formação variada em estudos do corpo também teve uma grande influência na criação desses trabalhos. Em especial os estudos que realizei de improvisação composicional com a americana Lisa Nelson, que tem como foco a desierarquização dos sentidos e o desenvolvimento de uma escuta sensível do corpo em relação ao outro e ao ambiente. E, também, os estudos de teatro performático que realizei com a performer e diretora americana Lee Nagrin e com o dançarino japonês Kazuo Ohno.



VESTÍGIOS

Marta Soares

SÃO PAULO/SP, 2010 | 50min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



Vestígios tem como ponto de partida os aspectos monumentais dos sambaquis, sítios indígenas pré-históricos encontrados no litoral do Brasil. Para a pesquisa, a performer fez imersões físicas em cemitérios indígenas pré-históricos na região de Laguna, em Santa Catarina. Ao resgatar a memória ancestral pré-colonial, a instalação coreográfica propõe uma reflexão sobre a necessidade de trazer à tona, no campo das artes e da vida, as forças de criação e de resistência que operam por meio do corpo vibrátil. O espetáculo é uma tentativa de tornar o invisível sensível, ou seja, tornar perceptíveis os aspectos simbólicos e sagrados dos sambaquis que foram perdidos no tempo. A obra foi premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) na categoria Pesquisa em Dança, em 2010.

“

Nesse jogo de enterrar e ser desenterrada, a liminaridade através do corpo desvela o cruzamento não só do tempo (pré-histórico e contemporâneo), mas a própria encruzilhada da vida e da morte. O espaço ritual, demarcado pela existência dos sambaquis, permite, na programação performática construída por Soares, uma convocação das pessoas do nosso tempo (ali como público, na cidade de São Paulo), a repensar as baixas sucessivas que foram sendo produzidas na modernidade, no que concerne à dimensão do espiritual [...]. Não à toa, essa temporalidade da lentidão da areia soprada à paragem do corpo.

EDUARDO AUGUSTO ROSA
SANTANA, Repertório

No corpo que surge, chega-se a um ponto onde o movimento de respiração de Marta é exposto. Percebe-se, assim, o quanto o micromovimento da respiração é capaz de influenciar na montanha. Nos mostra o quanto estamos conectados a tudo e a todos pelo simples fato de existirmos e de nos relacionarmos entre si, independentemente de uma vontade própria. O simples movimento corporal no ato de respirar modifica toda a estrutura da montanha de areia, modificando-a, transformando-a. Os movimentos dos corpos influenciam uns aos outros numa ação contínua assim como o deslocamento do tempo.

FREDERICO BELLAS MAIA, 7x7

”

HISTÓRICO

Marta Soares desenvolve trabalhos que pesquisam possibilidades de interseções entre a dança, as artes visuais (vídeo e instalação), a arte performática e a música (espaços sonoros). Estudou com Maria Duscheness (introdutora do método Laban no Brasil), com Kazuo Ohno (um dos criadores do Butoh) e com a performer e diretora Lee Nagrin (do grupo The House, dirigido por Meredith Monk). Possui graduação em Bachelor of Arts - State University of New York, mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e é doutora em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Além de *Vestígios*, entre as produções realizadas por ela destacam-se: *O Banho; Bondages; Deslocamentos; Um Corpo que Não Aguenta Mais; 206; O Homem de Jasmim; Formless* e *Les Poupées*.

CONCEPÇÃO, DIREÇÃO E PERFORMANCE Marta Soares

DESENHO DE SOM Lívio Tragtenberg

CAPTAÇÃO DE SOM Fernando Mastrocolla de Almeida

DESENHO DE LUZ André Boll

OPERAÇÃO DE LUZ Silviane Ticher

ESPAÇO CENOGRÁFICO Renato Bolelli Rebouças

ASSISTENTE DE CENOGRAFIA Beto Guilguer

VÍDEO Leandro Lima

FOTOGRAFIA DO VÍDEO Ding Musa

ASSISTENTE DE PALCO Manuel Fabrício

CENOTÉCNICO Valdeniro Paes

PRODUÇÃO Cais Produção Cultural

PRODUTORES Beto de Faria e José Renato de Fonseca de Almeida

Este trabalho foi realizado com o subsídio do Programa Rumos Dança do Itaú Cultural 2009/2010 e do VII Programa Municipal de Fomento à Dança da Secretaria da Cultura da Cidade de São Paulo.

FOTOS JOÃO CALDAS



A RECUSA COMO POTÊNCIA

POR IVANA MENNA BARRETO

Pele, água, louça e a mulher nua imersa numa banheira.

Areia, vento, fios de cabelo e a duna que expõe pouco a pouco, sobre a mesa, os pedaços de um corpo inerte.

Entre pele, água e louça, surgem projetadas imagens de uma silhueta feminina cujo rosto não aparece. Ela caminha no exterior de uma casa; em outras cenas, aparece deitada, rola lentamente entre trilhos de trem, na terra.

Entre areia, vento e os fios de cabelo há o silêncio, quebrado apenas pelos ruídos do ventilador que move a areia numa coreografia pelo espaço, as imagens de uma praia e sons de pássaros.

O que não se vê, o que não se diz – essa poderia ser uma primeira aproximação às instalações coreográficas *O Banho* e *Vestígios*, de Marta Soares.

Em *O Banho*, obra criada em 2004, a artista realizou uma pesquisa sobre doentes mentais fotografadas pela equipe do neurologista francês Jean-Martin Charcot, que desenvolveu uma clínica sobre a histeria no Hospital de La Salpêtrière, no século XIX.¹ A pesquisa de Marta Soares se

¹ O nome “histeria” teve origem nos primórdios da medicina, na Antiguidade, e vinculava a neurose às doenças do aparelho sexual feminino (do grego *hysterus*, útero). Hoje nomeada sob diferentes classificações, como transtorno de personalidade histriônica, transtorno dissociativo ou conversivo, dentre outros, trata-se de uma neurose complexa, de grande instabilidade e descontrole emocional, gerada por traumas, memórias reprimidas de grande intensidade. Na Idade Média, foi entendida como possessão e feitiçaria em razão das convulsões, associadas mais tarde também à epilepsia. Doentes

Ivana Menna Barreto é professora, criadora e pesquisadora em dança e performance, interessada nas relações entre criação e crítica. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Pós-Doutora pelo PPGDança/UFBA. É autora do livro *Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas*. Colaboradora do site *Questão de Crítica*.

histéricas foram queimadas na fogueira como feiticeiras, sob alegação de “convulsões demoníacas”. Uma melhor compreensão da doença teve início no Hospital La Salpêtrière, em Paris, com os trabalhos do neurologista Jean-Martin Charcot, que diagnosticou a neurose também para homens, e não apenas para mulheres. Esses estudos estão no início da teoria psicanalítica de Freud, que acompanhou aulas de Charcot. Na maioria dos pacientes os sintomas são causados por um quadro clínico orgânico (tumor cerebral, doenças metabólicas ou endócrinas) ou por um quadro psiquiátrico de bases diagnósticas mais acentuadas (depressão, esquizofrenia, transtorno bipolar).

verticalizou ao se concentrar na história de Dona Yayá, Sebastiana de Mello Freire, mulher da alta sociedade paulistana do início do século XX que, diagnosticada com uma doença mental, viveu internada por mais de quatro décadas em sua própria casa, no bairro do Bixiga. À época, a hidroterapia era um tratamento prescrito às pacientes com mais recursos financeiros – e *O Banho* evoca esse momento do ritual de cura pela água. A imersão, ao mesmo tempo em que fala do contexto de Dona Yayá, cria um contexto físico com a água, que na performance parece, por vezes, afogar o corpo da artista, por outras deformá-lo, quando o cabelo molhado cola no rosto e nos ombros, nos braços. Vemos então um corpo sem rosto, partes dos ombros cobertas pelo cabelo, e partes do corpo que querem sair de dentro da banheira, pernas se apoiando nas bordas, torso se jogando para fora, metade do corpo saindo e a outra metade ficando (porque uma parte do corpo está dentro e já faz parte do objeto-banheira, daquele meio), pés medindo as distâncias, como a conferir o tamanho da banheira para melhor conhecê-la, e o corpo todo se equilibrando para fora da água, apoiando-se nas bordas da banheira com as costas, com os pés, embora nunca escape totalmente dos limites de onde quer fugir.

Lançar-se para fora da banheira é um movimento que cresce imperceptivelmente, vindo de impulsos gerados numa imobilidade que parece prolongar-se. O lançamento acontece subitamente, surge com a precisão de um esforço interno e emerge incontrolável, como surto, insurgência.

Alguns movimentos que lançam o torso para fora do espaço restrito mostram um arco que poderíamos associar ao *arco histórico*, conforme registrado por Charcot em fotografias. O médico, ao caracterizar o êxtase histórico e diferenciá-lo das *convulsões demoníacas*, avaliou as representações pictóricas do êxtase. No processo histórico foram constatados um conjunto de movimentos: a cabeça se move de um lado a outro, os braços tremem assimetricamente, a cintura pélvica bascula à frente e o corpo se curva para trás, formando o que se denomina *arco histórico*.

O filósofo Georges Didi-Huberman (2007) analisou os registros fotográficos de Charcot pensando a relação entre o sentido do gesto e a teatralização. A veracidade do registro exigia das pacientes uma suspensão temporal e, nesta compreensão, havia muitos sentidos para a pose: colocar um personagem em cena, estar à frente da máquina fotográfica, fazer uma pausa na trajetória de padecimento, colocar-se ao mesmo tempo diante do registro fotográfico e do tratamento. Haveria nesse saber clínico desenvolvido na relação entre médico e paciente, portanto, um saber visual. A análise de Didi-Huberman fala sobre a relação entre estética e clínica a partir da presença do olhar do outro, o que está fora, na crise e no sofrimento. Tal relação entre o olhar de fora e a performance do sofrimento é crucial para pensarmos a

concepção d'O *Banho*: a instalação do ambiente de cura pela água é uma forma de registro desse instante em que o espectador vê a obra, acompanha as posturas de recolhimento no corpo da artista, seu rosto que foge da exposição e ao mesmo tempo olha de forma ambígua para quem está fora, seus restritos deslocamentos pela banheira, suas contorções que parecem surgir de jogos leves entre partes do corpo, seus espasmos ao lançar-se para fora de onde está contida.

A fotografia do instante, que a cada imagem se adensa na imobilidade, instiga o espectador a ver um corpo entre a apatia da conformação e os impulsos para escapar da restrição. E é, acima de tudo, uma performance da doença, não como vitimização, mas como exposição de uma fragilidade, de um corpo sensível que sofre – condição comum à nossa humanidade.

Em *Vestígios*, instalação criada em 2010, pode-se ver, logo ao entrar na sala de exposição, um monte de areia, como uma grande duna sobre a mesa ao fundo, e ouvir o ruído de um ventilador que espalha devagar a areia pelo espaço. O ruído do ventilador insiste lentamente ao mesmo tempo que a areia voa, enquanto nada parece acontecer, nenhuma novidade, nenhum movimento repentino. Há imagens projetadas sobre a parede, mostrando uma paisagem litorânea; sons de pássaros, às vezes imperceptíveis, e um foco de luz no monte de areia sobre a mesa, cheia de reentrâncias, falhada, sem pontas. O tempo passa e o ventilador, como ampuheta, desloca a areia da mesa para o espaço vazio. A areia em movimento e o foco de luz produzem uma imagem sem contornos, quase se desfazendo, no percurso entre a mesa e o vazio. Ao longo dos 50 minutos da performance, aos poucos vão aparecendo, embora nunca inteiramente, indícios do que a duna esconde: as unhas de um pé, fios de cabelo, pedaços de uma perna – o que sobra.

Não há movimentos no sentido de deslocamento do corpo, imóvel sob a imensidão de areia durante toda a performance, sofrendo a ação do tempo e do vento. Esta percepção do que não é um corpo vivo, do que é apenas restos de um corpo, cria uma estranha serenidade, produzida em parte pela imobilidade da artista, em parte pelo ruído contínuo do ventilador, fabricando vento com a areia. A instalação é resultado de uma pesquisa sobre os sambaquis, cemitérios indígenas onde ocorreram cerimônias fúnebres durante mais de mil anos, em sítio arqueológico localizado em Santa Catarina. Essa informação traz uma referência do sagrado, do ritual, da cerimônia; no entanto, o ventilador, as pessoas que entram, saem e circulam pela sala, a areia que se espalha, o pequeno foco de luz discreto e recortado desfazem o que poderia ser uma atmosfera de cerimônia. A morte, os pedaços de corpo são postos no espaço e acionados por econômicos recursos tecnológicos para colocar esta experiência no presente, como algo que faz parte também da vida agora.

Christine Greiner (2007, p. 12) fala, em *Leituras da Morte*, sobre a diminuição da duração das cerimônias para se velar um corpo depois da Primeira Guerra Mundial, “quando o número de mortes foi tão grande que se tornou impossível respeitar o tempo da aceitação e da internalização da perda”; e que a morte moderna tornou-se rápida, “grande parte das cerimônias de velório desapareceram, foram encurtadas e até consideradas patológicas”. É interessante pensar nessa ambiguidade: ao mesmo tempo que há em *Vestígios* uma referência (e reverência, no sentido ritualístico do velório) ao corpo sem vida, há um esvaziamento do que seria sagrado (velar um corpo morto) ao expô-lo plasticamente, recoberto pela duna de areia diante de espectadores que entram para ver uma programação cultural e escolhem quanto tempo querem ficar, ao lado das imagens projetadas, do som, do ruído do ventilador.

A experiência de *Vestígios* é a da perda, e acima de tudo ela se dá a ver esteticamente: a própria artista está desaparecida na obra, camuflada pela duna de areia. A camuflagem remete ao enterro do corpo morto, mas também fala muito sobre a recusa da artista em se mover; ao desaparecer, escapa da própria exposição. André Lepecki, em seu ensaio sobre uma coreografia política (2012), diz que o movimento que realmente importa, às vezes, é apenas interromper o fluxo de deslocamentos que parece ser irreversível na sociedade contemporânea, porque o excesso de movimentos parece impedir que algo aconteça. As tentativas de interrupção seriam já ações insubordinadas, que romperiam uma sujeição ao tempo linear cronológico. Essa operação de camuflagem na obra de Marta Soares, ao propor um jogo com o desaparecimento, nega desde o início uma visibilidade do corpo que, no entanto, faz crescer sua presença como acontecimento.

A recusa como potência está em *Vestígios*, mas também n’*O Banho*, ao performar o corpo doente, e mais concretamente quando a mistura de água, pele, cabelos, assim como a imagem captada e projetada da silhueta da artista fundida ao espaço externo do casarão, vão fabricando deformações no corpo que se contorce dentro da banheira, que esconde com o cabelo partes de seus membros, seu torso, seu rosto. Em *Vestígios*, os fios de cabelo, que aparecem aqui e ali, os pedaços de unha, de um pé ou de um ombro mostram, em meio ao volume de areia, o que não se encaixa, não forma mais um corpo, não se estrutura, está desorganizado, não pode (não quer) mais agir. Os dois trabalhos insistem numa exposição da fragilidade, que é sua força, escolhendo falar do corpo pelo que nele costuma ser evitado: a doença mental, a falência, a falta de vontade para o movimento.

A escolha de não se fazer visível é certamente crítica, e enquanto criação crítica se fortalece ao revelar um *corpo que não aguenta mais*, num diálogo que podemos estabelecer com David Lapoujade (2002) e sua reflexão sobre *potência e ato*. Para Lapoujade, a potência de um corpo não estaria

na possibilidade de atualizar-se pelo ato, mas na própria potência do corpo em si mesma, “independentemente do ato pelo qual se exprime” (p. 81). Não haveria uma superioridade do ato, pelo fato de que o corpo não responde mais ao *ato da forma*: “(...) o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma... Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações” (idem, p. 82). O informe e a deformação são pistas nas duas performances, e o desmanche de uma ideia de coreografia e de corpo enquanto organicidades nos aproxima dessas obras pela sensorialidade, por elementos da natureza que provocam a sensação de pertencimento do corpo a um ambiente, a uma condição que o transcende, que o impregna; ao mesmo tempo, a sensorialidade remete o corpo às próprias fragmentações, à sua inapetência para a perfeição e para a saúde.

A crítica ao “superinvestimento” no corpo sadio e perfeito é corroborada pelas reflexões de Peter Pál Pelbart (2007, pp. 25 e 26), que denuncia a submissão contemporânea a uma ascese, “seguindo um preceito científico e estético” para “adequar o corpo às normas científicas da saúde, longevidade, equilíbrio”; e por outro lado “adequar o corpo às normas da cultura do espetáculo”, numa obsessão pela perfeição imposta pela cultura do bem-estar, mediante mutilações que ao mesmo tempo comprometem a identificação com a própria imagem, numa “mortificação autoimposta”. Essa cultura manteria todos numa sobrevida, em detrimento de uma potência de vida: “Não vale mais um histórico verdadeiramente vivo no questionamento permanente da própria existência que um obsessivo que evita acima de tudo que algo aconteça, que escolha a morte em vida?” (idem, p. 27). Pelbart pensa a partir do que se tornou intolerável (a morte autoimposta), como se algo precisasse ser esgotado “para que um outro jogo seja pensável” (ibidem, p. 35).

Marta Soares joga com outra questão em seu trabalho crítico quando propõe inversões no pensamento sobre composição e corpo. Suas obras não solicitam ao espectador a compreensão de uma trajetória que teria um sentido em sua própria duração, nem pela configuração e reconfiguração de movimentos no espaço. Não há início nem fim de percursos, só meio. As duas instalações provocam uma experiência *no tempo* pelo enfrentamento estético – em que tudo o que parece estar escondido, em silêncio, vai ganhando densidade, como o movimento súbito e incontrolável em *O Banho*, ou o imenso volume de areia em *Vestígios*.

As matérias do corpo e do espaço se misturam e provocam uma desidentificação do corpo, na exposição de sua falência. A performance das suas sobras, no entanto, cresce e se avoluma pela potência de vida que emerge do corpo doente, desaparecido.

REFERÊNCIAS

- CHARCOT, Jean Martin: *Grande histeria*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de La Salpêtrière*. Madrid: Cátedra (Ensayos. Arte Cátedra), 2007.
- GREINER, Christine. A experiência de morte como potência de vida. In: GREINER, Christine, AMORIM, Cláudia. (Orgs.) *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007, v. 1, pp. 11-17.
- LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel, GADELHA, Sylvio. (Orgs.) *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, pp. 81-90.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: *Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan/jun, pp. 41-60, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>
- PELBART, Peter Pál. A vida desnudada. In: GREINER, Christine, AMORIM, Cláudia. (Orgs.) *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007, v. 1, pp. 21-36.



ALTÍSSIMO

Pedro Vilela

RECIFE/PE, 2017 | 50min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



Altíssimo investiga as relações do homem contemporâneo com as religiões e a fé, em especial os movimentos da vertente neopentecostal, que propagam a chamada “teologia da prosperidade”. A partir de uma dramaturgia que inclui trechos documentais e autobiográficos, a montagem aborda a espetacularização e a mercantilização da fé, a exposição da religião nas mídias de massa, o crescimento do número de fiéis e o apelo ao sacrifício como forma de expiação de pecados.

“

O texto de Dal Farra é muito bem urdido e possui uma força política impactante, justamente pela posição clara que assume diante da realidade que analisa, da capitalização da fé. A escrita é polifônica e performativa, haja vista que agencia diversas vozes: a do pastor, a do cantor, a do cidadão, a do ator. Nessa encruzilhada de vozes, vamos nos deparando, pouco a pouco, com a filosofia e a dinâmica dessas igrejas evangélicas mercantilizadas, a partir de uma análise, quase sociológica, de por que muitos homens e mulheres precisam se unir sob a bandeira da fé. Mas o texto nos convida também a um debate filosófico-existencial sobre as razões da fé de muitos homens e muitas mulheres. Por que costuma ser tão fácil manipular as pessoas pelo uso da fé? Por que as pessoas se deixam manipular? Essas questões dão ao texto de Dal Farra um caráter de tese.

BRUNO SIQUEIRA, Quarta Parede

”

HISTÓRICO

TREMA! Plataforma de Teatro é um núcleo de artes cênicas com algumas iniciativas que acontecem paralelamente, como um festival de teatro, que chegou à sua sexta edição em 2018, e uma revista trimestral, além de processos de criação de espetáculos que compõem o seu repertório. *Altíssimo* é o primeiro espetáculo da plataforma, uma produção que reforça a pesquisa continuada no campo da direção e o retorno aos palcos do ator, diretor e dramaturgo Pedro Vilela, que integrou o Grupo Magiluth, um dos principais coletivos teatrais pernambucanos. No Magiluth, Vilela dirigiu espetáculos como: *Viúva, Porém Honesta* – que circulou por mais de 60 cidades do país, pelo projeto Palco Giratório –, *O Canto de Gregório* e *Luiz Lua Gonzaga*.

ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO Pedro Vilela

DRAMATURGIA Alexandre Dal Farra

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO Thiago Liberdade

CONSULTORIA DE ENCENAÇÃO Marcondes Lima

CENOGRAFIA, DESENHO DE LUZ E SOM

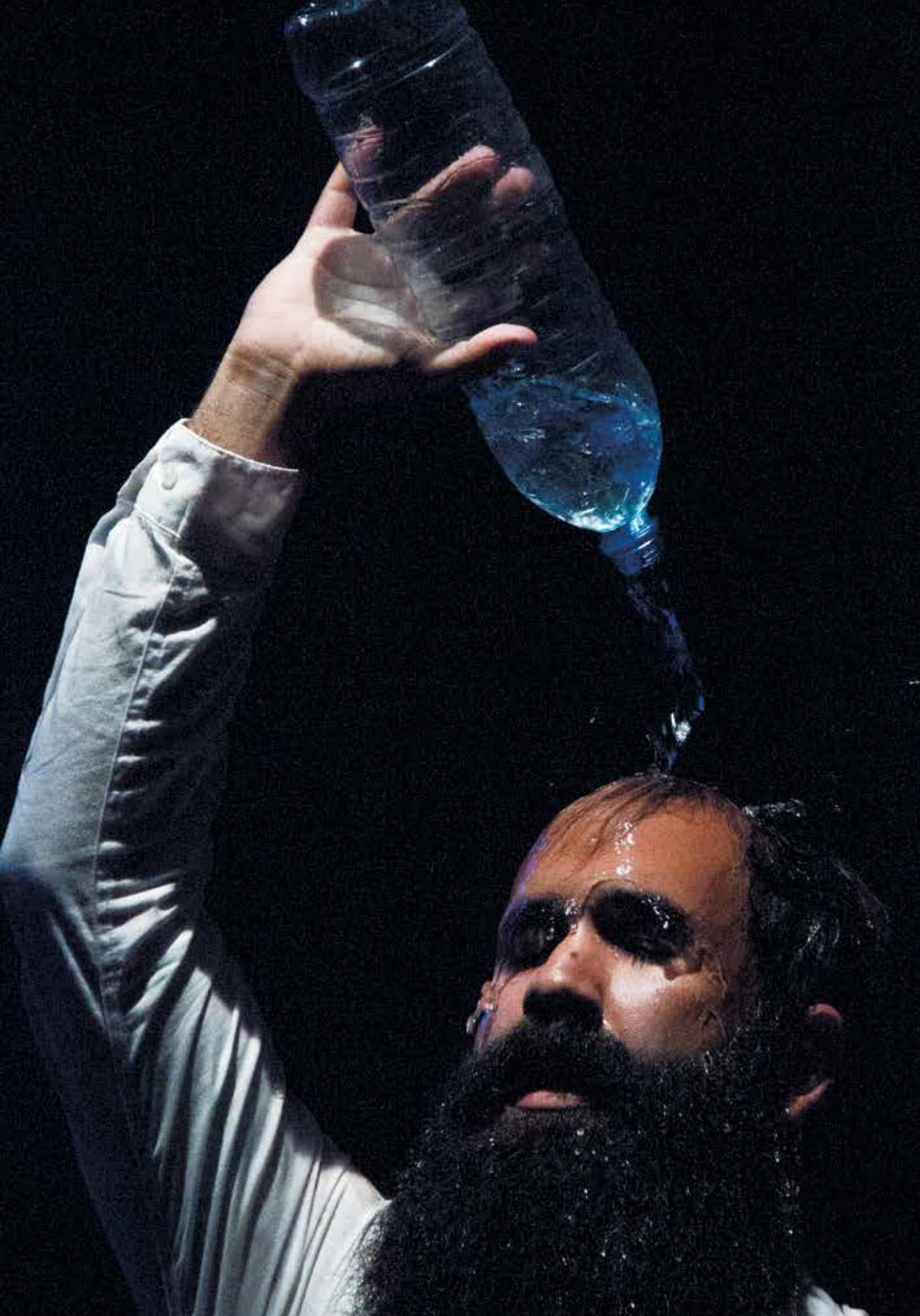
Pedro Vilela

DESIGN GRÁFICO Thiago Liberdade

PRODUÇÃO EXECUTIVA Mariana Rusu

PRODUÇÃO TREMA! Plataforma de Teatro

FOTOS FLORA NEGRI E LUCAS EMANUEL/CCQ



PEDRO VILELA

Em seus trabalhos recentes, *Altíssimo* e *Os Bons Colonizadores* (em processo), você tem recorrido a um formato que mescla documentos e passagens autobiográficas, com uma abordagem mais ensaística sobre o tema da obra. Que tipo de potência reflexiva enxerga nesse formato?

Em minha atuação como curador, tenho sido bastante impactado por espetáculos nesse formato, o que automaticamente acaba por influenciar também o meu trabalho como criador. Temos vivido em nosso país uma profunda relativização da verdade, o que, de alguma maneira, acaba por banalizar a mentira. Isso é bem confuso, porque inicialmente eu não veria problema algum em contar uma mentira sobre o palco. Mas como ainda encenar para uma sociedade capaz de acreditar numa mamadeira com bico de pênis? Como encenar para uma sociedade que se forma e se informa por meio de memes de WhatsApp? Tenho, então, experimentado esse formato como uma tentativa de convocar uma relação com a verdade – ou, ao menos, com o aqui e o agora –, convocando o público a pensarmos juntos sobre temas que julgo urgentes para a nossa sociedade, a partir de fatos e/ou documentos históricos que possam contribuir para um possível testamento de credibilidade. Mas isso realmente existiria? Não sei.

Em *Altíssimo*, vocês abordam a cultura da fé e o crescimento das igrejas pentecostais no país a partir da pergunta sobre o que faz as pessoas depositarem sua fé nesses espaços.

Vocês também associam a fé ao dinheiro, ou à ideia de que o dinheiro é o que restou de fé na contemporaneidade. Como chegaram a essas perspectivas e por que esse tipo de abordagem te parece mais interessante do que, por exemplo, construir uma crítica social sobre as igrejas?

Percebemos no decorrer da pesquisa que algumas questões vêm sendo recorrentemente abordadas sob um mesmo prisma. Se perguntarmos nas ruas o que a população acha dos neopentecostais, em sua maioria, salvo os fiéis dessa doutrina, afirmarão que é uma prática religiosa na qual pessoas são extorquidas. Ao mesmo tempo, somos bombardeados cotidianamente com vídeos e imagens que configuram uma espécie de charlatanice, que rege esses cultos. Isso, para nós, era um dado básico, de senso comum. Procuramos, então, inverter o olhar. O que faz aqueles fiéis estarem ali? O que fazia também, nós, artistas, mesmo distanciados de tudo aquilo, de alguma maneira sairmos “tocados”, envolvidos com aquelas sessões? Como não permanecer na primeira camada, a da comum negativa à possibilidade de se ter fé sobre algo?

Há um livro do David Harvey que se chama *17 Contradições e o Fim do Capitalismo*, e uma das coisas que ele fala é que o Estado é, antes de tudo, dinheiro; ele fala que mais importante que o monopólio da violência é o monopólio da geração de moeda. E era exatamente isso que percebíamos nos cultos. Nesse sentido, relacionamos com o Agamben, que levanta a hipótese de que, já que

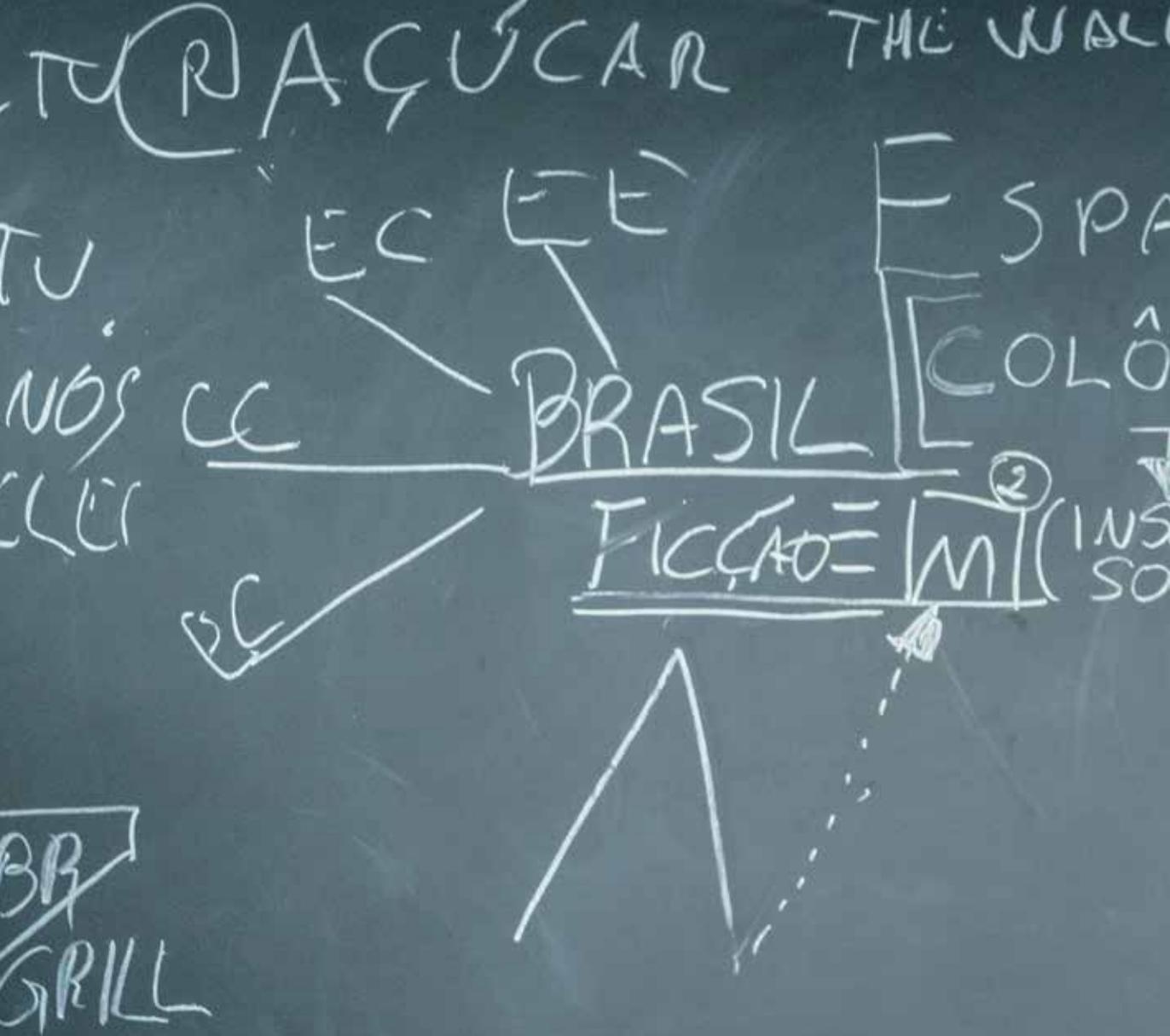
a fé está totalmente capturada no *crédito*, talvez só quando nós conseguirmos abdicar disso concretamente, reste-nos algo de sensação de fé – ou do vazio dela.

Essa seria a nossa forma de “botar pra quebrar”. Sem grito, sem grandiloquência, mas em busca de autopsiar esse cadáver chamado Igreja/Cristo e de construir um discurso para ele. Em vez de chutarmos ainda mais o cadáver, sem aprofundá-lo, desejávamos abri-lo e revirar suas tripas.

Altíssimo dialoga com um projeto do Dal Farra sobre questões incômodas vinculadas à sociedade brasileira, aquelas para as quais preferimos não olhar. Como surgiu essa parceria, qual foi a dinâmica de trabalho entre vocês e por que essa perspectiva adotada no projeto de Dal Farra te interessou?

Na verdade, o projeto surge antes da presença do Dal Farra. Iniciei a investigação ainda em 2014, quando estive em circulação com o projeto Palco Giratório e utilizava minhas horas vagas entre montagens e apresentações para visitar igrejas pelo país. A princípio, a espetacularidade dos cultos era o que mais me chamava a atenção. No entanto, o contato mais próximo com o tema me abriu uma série de questões que achava justo serem abordadas. Em 2016, a TREMA! Plataforma publicou uma edição voltada ao tema da especulação e convidamos o Dal Farra para realizar uma nota de procedimento sobre o espetáculo *Abnegação 2*. Foi quando nos conhecemos e

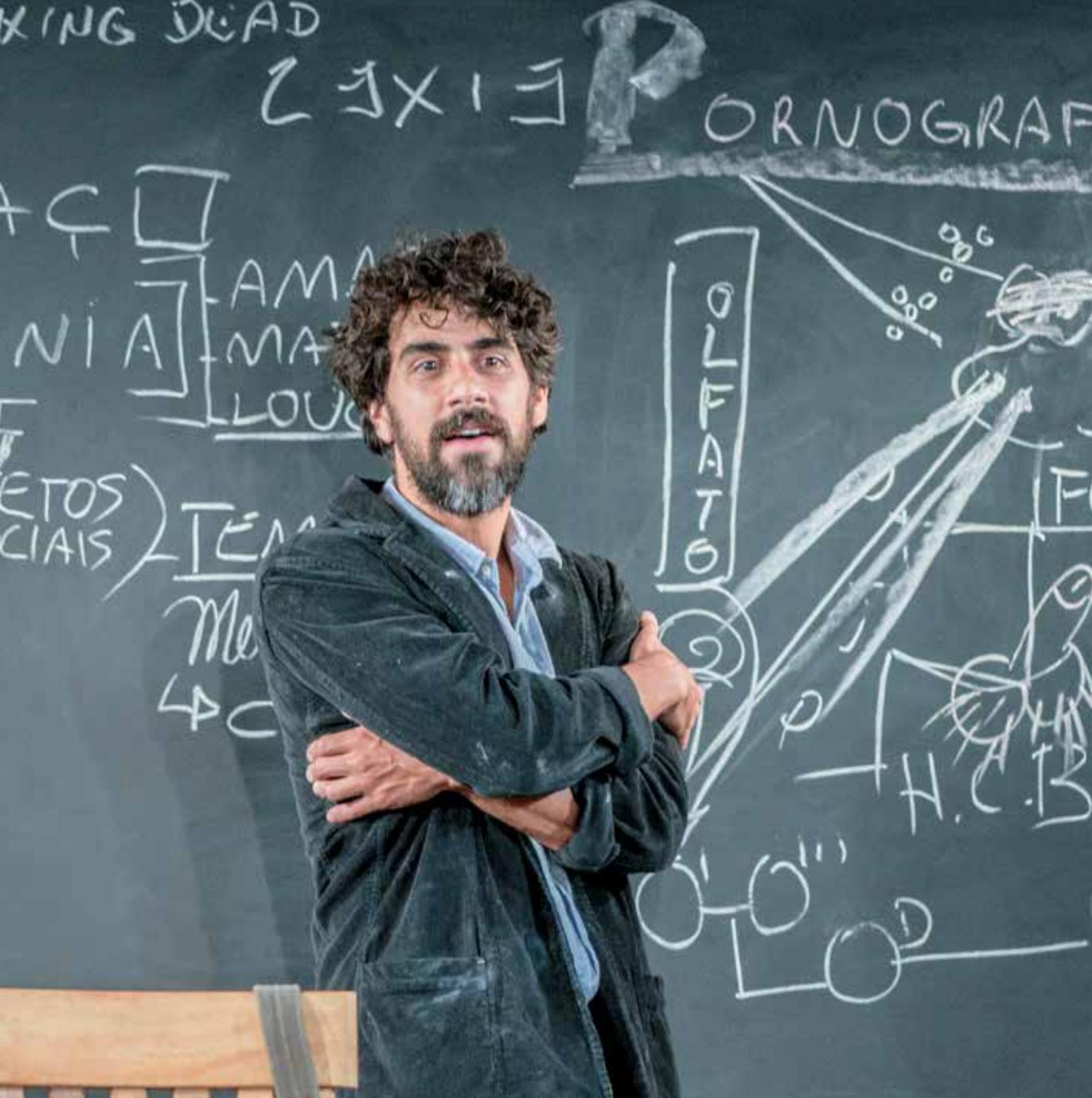
resolvi formalizar o convite para que assinasse a dramaturgia, por perceber que seus trabalhos eram justamente dedicados a essas questões incômodas de que tanto fugimos de discutir no nosso país. Passamos, então, a realizar encontros entre Recife e São Paulo, visitas conjuntas a cultos, num fazer e desfazer, mesmo que à distância, para chegarmos, assim, ao texto encenado.



COLÔNIA

Vinicius Arneiro

RIO DE JANEIRO/RJ, 2017 | 1h | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



A partir de uma “palestra-performance”, o espetáculo enfatiza uma realidade social histórica e convida a plateia a acompanhar a evolução de um pensamento voltado às designações da palavra “colônia”. Para que a diversidade de definições tivesse uma confluência, dois fatos catalisadores foram escolhidos: a condição colonial do Brasil – com muitos aspectos ainda em pleno vigor nas dinâmicas e nas mentalidades –, e a história do “manicômio” Hospital Colônia de Barbacena (MG), onde 60 mil pessoas foram torturadas e mortas. Ao mesmo tempo, por meio de uma análise sintática e morfológica, o espetáculo cria relações e discute forças propulsoras para uma ideia de descolonização, sobretudo do pensamento.

“

O palestrante escreve e cartografa freneticamente e de forma obsessiva as muitas acepções da palavra colônia num quadro negro, mas numa política de contraefetuação, sua conferência não restringe ou coloniza nossos saberes e sensações, mas pelo contrário, nos liberta da prisão do conhecimento rígido e ortodoxo, da história oficial dos vencedores, da obrigação de assimilar conteúdos universalizantes.

CLÓVIS DOMINGOS,
Horizonte da Cena

Mais que uma peça, mais do que uma aula, mais do que uma peça-aula, Colônia é para mim, a despeito da ineficácia dos inevitáveis rótulos, uma peça musical. Variações em torno de um mesmo tema, de uma palavra – “colônia” – tornada mote inspirador. Não o triunfo da vontade. Não o triunfo da lei e da ordem. Não o triunfo da metrópole. Não o triunfo da ciência e da lógica. Mas um triunfo outro. O triunfo do inconsciente. O triunfo do significante, do som que sempre transborda para além dos significados usuais. A apologia da metáfora como origem da linguagem.

PATRICK PESSOA, Questão de Crítica

”

HISTÓRICO

Colônia resulta da reunião do ator Renato Livera, que comemora 20 anos de carreira com este monólogo, com o dramaturgo Gustavo Colombini e o diretor Vinicius Arneiro. Livera fundou a Cia. Físico de Teatro em 2007, assinando a direção e a idealização de espetáculos como *Savana Glacial*, e integrou, também, o Grupo Alice 118. Colombini, além de autor da peça *Colônia*, assina a autoria de *O Silêncio Depois da Chuva*, com direção de Leonardo Moreira, e é integrante e cofundador do grupo “cinza”, que atua em intervenções urbanas, teatro, rua, arquitetura, literatura, publicações, artes visuais e dramaturgia. Fundador e integrante do Teatro Independente, criado em 2006, Vinicius Arneiro dirigiu diversos espetáculos, entre eles *Cachorro!*, *Rebú* e *Os Sonhadores*.

IDEALIZAÇÃO E ATUAÇÃO Renato Livera

DRAMATURGIA Gustavo Colombini

DIREÇÃO Vinicius Arneiro

PROJETO DE CENÁRIO, SOM, LUZ E FIGURINO

Renato Livera e Vinicius Arneiro

ILUMINAÇÃO João Gaspary

PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO Meta Produções

DISTRIBUIDORA Metropolitana Gestão Cultural

ASSESSORIA DE IMPRENSA NOVA Comunicação

FOTOS PATRICK SISTER



RENATO LIVERA

Ao contrário de trabalhos anteriores, em *Colônia*, você está sozinho em cena, em uma espécie de “palestra-performance”. Quais aspectos desse formato te atraíram ao idealizar o projeto?

Colônia foi a maneira que encontramos para falar de diversas temáticas que nos circulam, sem que nos arriscássemos a defender um personagem que pudesse trazer ou não uma identificação com os conceitos que abordamos ou com aqueles fatos que estão no nosso corpo cultural brasileiro. Elegemos uma figura sem julgamento prévio, que simplesmente se coloca diante da plateia, não para dizer verdades, mas para ser canal de um atravessamento semântico, de um discurso que delira em outras esferas lógicas, sem estabelecer o elo cartesiano da lógica imposta. A conferência nos deu essa liberdade. Encontramos nela o dispositivo ideal para explorarmos essas possibilidades, num espaço úmido entre o conceito e a poesia.

Estar ali, sozinho, com a plateia, me parece a única forma de estar com tudo aquilo que carrego no momento para tentar dar conta desse discurso, dessas histórias. Então acho que nunca estive com tanta gente. Eu preciso cem por cento da plateia, e nunca joguei tanto em cena. Eu estou sozinho para quem está ali assistindo, mas me sinto dialogando profundamente com uma multidão quando estou em cena; me permito ser canal de várias sensações que me permeiam durante a peça, dialogo diretamente com cada

espectador, numa relação intensa, honesta, de olhar e de troca. Digo isso sem romantismo pelo que estabelecemos em cena, mas porque é assim que funciona mesmo: eles me olham, eu os olho e ali acontecem coisas que só o teatro promove.

Embora vocês proponham múltiplas aproximações com a palavra “colônia”, há dois eixos que possuem destaque na obra: nossa herança colonial e a história de um manicômio. Por que esses temas interessaram a vocês, e quais significados ganham quando sobrepostos ao nosso contexto político atual?

Vivemos, hoje, um momento de muita tensão, vontade, e também de desilusões. Estamos num momento de intensa luta pelos direitos do cidadão e, acima de tudo, do ser humano. Novamente, as pessoas querem segurança, querem soluções imediatas para os problemas, e isso é bom como desejo de mudança, mas pode sufocar a voz de milhões de pessoas que acreditam em soluções mais pacíficas e eficientes no âmbito da política do tempo que ela leva para acontecer. Só digo isso porque a história que nos alimentou para esse projeto é totalmente reflexo dessa sociedade que exclui, que não tolera a diferença e que, sobretudo, violenta os corpos que visam a outras formas de se viver em sociedade. A maioria das pessoas que foram presas no manicômio Colônia não tinham nenhum diagnóstico de “loucura” – termo que prefiro não dar como título para a insanidade, mas como estado de não enquadramento às regras normativas impostas

pelo sistema em que vivemos. É por isso que nos interessamos em contar essa história, que não só fala da exploração dessas pessoas que foram violentadas e mortas porque não se enquadravam aos padrões, mas que também reflete o quanto somos frágeis ao lidarmos com o outro, com a nossa herança cultural, com a nossa história. Vivemos ainda em uma Colônia. Ainda estamos em um longo caminho para alcançarmos o diálogo das diferenças. O dia em que não mais entendermos a igualdade como o “igual”, talvez caminharemos para uma outra etapa social. O ser humano é, por essência, diferente. O indivíduo só é indivíduo porque ele é único, e isso é o mais importante dentro de uma sociedade, ter a unidade em harmonia com suas diferenças, prevalecendo o coletivo e as oportunidades que ele pode trazer. Isso não nos distancia da igualdade de direitos, de pensamentos e de desejos. Acho que os períodos que vivemos, como a ditadura, o próprio manicômio Colônia, a matança dos nossos índios, as explorações desgovernadas de nossas reservas etc. – fatos que nos revelam fraquezas inerentes à condição humana –, precisam ser olhados com cuidado, para entendermos os motivos e evoluirmos suas questões. Assim, a humanidade constrói novos caminhos, que podem levar a uma sociedade mais justa.

Em Colônia, o espectador, de algum modo, torna-se cúmplice de uma conversa ou de uma aula diretamente dirigida a ele. Que tipo de relação vocês buscam estabelecer a partir dessa aproximação?

Nossa relação com o público é bastante honesta. Despejamos nele um monte de palavras e conexões que podem ou não fazer sentido dentro de uma lógica poética e/ou conceitual. O contato visual é inerente e permanente. Sou movido pelos olhares, busco neles a compreensão até mesmo do que estou dizendo. Sigo ligado intimamente a todos os estados de presença daqueles espectadores. Já fui professor, e ainda dou algumas oficinas, e acho que é um trabalho imenso manter a atenção e o interesse daqueles que estão ali. Em *Colônia* não é diferente. A nossa busca é permitir que cada um tenha a sua leitura, que cada um possa se sentir livre para construir algo novo, exercitar os mecanismos de associações e as próprias percepções. É uma aula na qual não se aprende nada, mas se apreende tudo. Nosso objetivo é justamente descolonizar o pensamento, deixá-lo fluir em outras instâncias. Acreditamos que o teatro tem essa função libertadora. No fim, sempre aprendemos algo.

BOCA DE FERRO

Marcela Levi e Lucía Russo

RIO DE JANEIRO/RJ, 2016 | 50min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



O espetáculo performado pelo paraense Ícaro dos Passos Gaya utiliza os princípios de apropriação e alteração em cena, agregando referências diversas ao trabalho, como a música tecnobrega, gênero criado pela influência das sonoridades caribenhas e das músicas populares. As coreógrafas Marcela Levi e Lucía Russo também trabalharam com inspirações como *O Inferno*, de *A Divina Comédia*, de Dante, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, o universo trans e até mesmo os memes de internet. No solo, o corpo do performer é suor, transtornado por sons díspares, descolado da afirmação de identidade. *Boca de Ferro*, título da montagem, é como eram chamados os alto-falantes no Pará, nos anos 1950.

“

Aqui, o corpo existe entre a vida e a morte. Em seu excessivo desperdício de si mesmo, ele nos remete ao conceito de “gasto improdutivo”, de Bataille, que considera o homem como a essência da abundância, do excesso, moldado por uma economia de troca e de comunicação. Assim, ele ancora-se no inferior, no assustador, no repugnante, transfere-se para o Outro colonial na qualidade de parte fundamental da sua existência, na qual “superior” e “inferior” são inseparáveis. Isso é emblemático.

JULIA OSTWALD, TQW MAGAZIN

”

HISTÓRICO

As coreógrafas Marcela Levi, carioca, e Lucía Russo, argentina radicada no Rio de Janeiro, fundaram a Improvável Produções em 2010. As artistas apostam em um projeto de autoria compartilhada, buscando uma direção que aponta para um regime de sentido aberto, abarcando diferentes posições inventivas que se entrecruzam em um processo que acolhe linhas desviantes, dissenso e diferenças internas como uma força crítica construtiva, e não como polaridades contraditórias e autoexcludentes. A Improvável Produções é responsável pela criação e produção das peças *Natureza Monstruosa*, *Mordedores* e *Deixa Arder*, e pela intervenção urbana *Sandwalk With Me*, entre outras.

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Marcela Levi e Lucía Russo

PERFORMANCE E COCRIAÇÃO

Ícaro dos Passos Gaya

DESENHO DE LUZ Isadora Giuntini
e Catalina Fernández

DESENHO DE SOM Equipe

FIGURINO Marcela Levi e Lucía Russo

APOIO/RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, Consulado da Argentina no Rio de Janeiro, Espaço Cultural Sítio Canto da Sabiá, Festival Dança Gamboa, Espaço Graner, Sala Hiroshima e Sálmon Festival

DIFUSÃO INTERNACIONAL E COPRODUÇÃO

Something Great (Berlin/DE)

REALIZAÇÃO ARTÍSTICA E PRODUÇÃO

Improvável Produções

FOTOS ELISA MENDES



MARCELA LEVI E LUCÍA RUSSO



Desde 2010, vocês desenvolvem trabalhos que dissolvem as fronteiras entre dança e artes plásticas, na criação de uma zona de deslocamento de identidades fixas, inclusive as artísticas. Como o projeto de autoria compartilhada contribui para a dissolução de hierarquias e para um regime de multiplicidades que acolhe a diferença, o dissenso e o desvio?

Que bom. Obrigadas pela pergunta! Propomos que as perguntas sejam respondidas por Marcela Levi e Lucía Russo, nem uma, nem outra, mas essa terceira coisa que fala através do “e” colocado entre os dois nomes. É disso que se trata, de sair da frente, de deixar espaço para que um “não sabido” que nos une possa ser articulado. Gostamos de dizer que a nossa direção é divertida, ou seja, vertida em dois. Também Blanchot dizia que a conversa se dá no intervalo entre uma fala e outra. Ser dois para chocar, quebrar, estilhaçar, quer dizer: articular. E a autoria? Pois é, a autoria é a fumaça consequente do choque e da faísca que se produz na fricção.

Vocês afirmam que nos trabalhos da Improvável Produções, a performatividade é um ato de invasão: “Não tem um performer afirmando a sua identidade, e sim sendo invadido por outras existências”. Como isso aparece em *Boca de Ferro*, que empresta o nome dos alto-falantes do Norte do país? Amplificar as vozes, invadir, transformar e transtornar são modos de resistência?

Talvez sejam modos de existência.

A maior parte dos dançarinos quer ser cavaleiro, e isso é um problema para o corpo que o nosso trabalho demanda. Não estamos cavalgando o próprio corpo. Nós somos o cavalo... E mais interessantes são os corpos (re)movidos por invisibilidades. A nossa dança convoca esses corpos aborrecidos de sua própria imagem e seu contorno. Há algo disso na ficção científica, nos desenhos animados, em certos sonhos.

Empatia não seria uma espécie de invasão? Um corpo partido, sujo de outros, contraditório e ambíguo talvez tenha mais dificuldade em chegar a conclusões rápidas e sentenças definitivas, não? Se a diferença estiver alojada no próprio corpo/existência, talvez ela possa ser vivida e até mesmo celebrada em sociedade.

Existências alter-nativas que aparecem entre um e outro, nas fendas, com um e outro e... Aquilo que está vivo não é justamente o imprevisível, o que nos toma de assalto? Deixar-se invadir nos libera de nossa performatividade clichê da identidade. A invasão pode ser uma espécie de inoculação de vidas outras. Ficou parecendo um pouco místico, mas não é, não; é bem suado mesmo.

Para nós, esse trabalho faz parte da procura de uma dança de corpos atrelados ao fora: corpos divertidos. Aí é que nos toca uma Bjork cantando *Violently Happy*, o eu fraturado de um Rimbaud

ou o Nijinsky quando escreve em seu diário: “Nós somos ritmos. Os sentidos se situam sempre sob a fronteira, face a face com a onda proliferante da diferença. Não há identidades, apenas ritmos”.

A dança caótica de Ícaro dos Passos Gaya levou um crítico a perceber um “ritmo infeccioso” em *Boca de Ferro*, que coloca em cena um “corpo suor guiado pelo som”. Como essa dança de exaustão e vibração desafia o espectador?

Expomos as pessoas - o público - a um corpo sujo. Um corpo que transtorna binarismos como questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal. Todos os presentes são expostos a vozes contraditórias, ambíguas e excessivas, coexistindo em um corpo que, dessa maneira, multiplica-se, desdobra-se, parte-se e se desconhece. *Boca de Ferro* expõe-se ao buraco (“Tá vendo o buraco?”) como a Nicole¹, deixa-se perder como a Zuzu² (“Onde é que eu estou? Eu estou sem saber onde é que eu estou.”) e se diverte, quer dizer, abre-se entre perguntas sem respostas.

¹ Nicole é uma das personagens de um meme, que surgiu depois de uma entrevista veiculada numa matéria de TV sobre um acidente envolvendo um carro e uma moto.

² Zuzu é personagem de uma novela criada por Maria Zuleide da Silva, atriz, cantora e comedianta de Mossoró, Rio Grande do Norte, que ficou famosa na internet ao estrelar a novelinha *Foi Sem Querer*, do canal do YouTube Keké Isso na TV.



ISTO É UM NEGRO? E QUEM É GOSTA?

SÃO PAULO/SP, 2018 | 1h40min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 18 ANOS



O espetáculo é um estudo sobre o que é ser negro e negra no Brasil e, especificamente, sobre o que é ser um(a) artista negro(a) no país hoje. Algumas perguntas e tentativas de respostas permearam a construção desse ensaio: como discutir negritude e questões raciais a partir de experiências singulares? Por outro lado: como transformar teoria em cena? Partindo das leituras das obras de Fred Moten, Achille Mbembe, Bell Hooks, Grada Kilomba, Frantz Fanon (1925-1961), Sueli Carneiro e Aimé Césaire (1913-2008), o grupo elaborou as questões que tenta materializar em cena. A montagem evidencia o racismo como prática estrutural no Brasil, explicitando como essa norma se dissipa para todas as ordens de convívio, no desejo de construir estratégias de diálogo sobre essa atitude, que se perpetua.

“

Isto é um negro? nos apresenta narrativas, ações, imagens calcadas na dor e nas trajetórias de resistência de corpos que precisam dilatar o signo da negritude determinado historicamente pela voz dominante, a sociológica branquitude assentada no sistema capitalista a coisificar pessoas pela ordem única do lucro financeiro. Em Isto é um negro? esse signo em dilatação, mesmo em face das interdições desumanizadoras, produz ações e reações potencialmente modificantes do ponto de vista do imaginário social, do labor da ficção e das práticas teatrais no estado de São Paulo.

PALOMA FRANCA AMORIM,
AGORA Crítica Teatral

Desnudam-se, uma vez mais, afirmando o corpo negro que performa o feminino, o masculino, seus afetos e sexualidades múltiplas, as cicatrizes mais profundamente inscritas nele próprio, corpo, e nas sociedades que os constituem e aprisionam. Corpos negros – o que é um Negro, afinal? – que se põem em luta, também em cena, contra a pesada estrutura de branquitude sobre a qual, enquanto a destroem, contam histórias que podem ser a de muitos de nós, as relativamente poucas pessoas negras da plateia, e daquelas que se nos avizinhavam e da qual participava indubitavelmente a branquitude social e fenotipicamente inscrita em seus corpos.

JOSEMEIRE ALVES PEREIRA,
Blog do FIT-BH

”

HISTÓRICO

Este é o primeiro espetáculo do grupo, surgido de um processo de criação dentro da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA) da Universidade de São Paulo (USP), no ano de 2016. O trabalho estreou profissionalmente em março de 2018 no Sesc Belenzinho, em São Paulo. Desde então, fez outras temporadas e foi apresentado em festivais como o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (FIT Rio Preto), o Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH) e o Festival Melanina Acentuada, em São Paulo. Em janeiro de 2019, o espetáculo esteve em cartaz no Sesc Campo Limpo. O grupo é formado por profissionais da dança, do teatro e das artes visuais.

ATORES Ivy Souza, Lucas Wickhaus, Mirella Façanha e Raoni Garcia

DIREÇÃO Tarina Quelho

CODIREÇÃO Lucas Brandão

DRAMATURGIA Mirella Façanha e Tarina Quelho

SOM Tom Monteiro

OPERAÇÃO DE SOM Fernanda Feliz

LUZ Lucas Brandão

CENOTÉCNICOS Lam Matos e Alexandre Peixe

FOTOS Rodrigo Oliveira

PRODUÇÃO Dani Façanha

FOTOS RODRIGO DE OLIVEIRA



TARINA QUELHO DE CASTRO



A problematização de uma suposta identidade negra é um dos eixos do espetáculo, que aparece inclusive no título. De que modo ela tangencia as diversas referências que vocês exploram na construção da obra, como os diálogos com Fred Moten, Achille Mbembe, Bel Hooks, Grada Kilomba, Frantz Fanon, Sueli Carneiro e Aimé Césaire?

Todos esses pensadores conseguiram, cada qual a seu modo e dentro do contexto histórico em que estavam inscritos, deslocar a percepção de que “negro” é uma coisa, de que de fato existe uma diferença ontológica entre os seres humanos, e mostraram como isso é uma construção perversa, articulada para manter um regime de separação e privilégios. Nesse sentido, Achille Mbembe articula genialmente, em *Crítica da Razão Negra*, o fato de que “negro” não é um objeto definido, mas sim uma função que vai se formando e transformando ao longo da história.

Nosso projeto inicial não era, necessariamente, produzir uma peça, mas estudar esses pensadores imaginando possibilidades de friccionar a teoria com nossas experiências particulares e pensar como essa fricção poderia materializar-se enquanto cena. A pergunta era um pouco sobre o efeito da teoria, tanto nas nossas vidas quanto como potência na cena. Havia, também, o desejo de questionar a identidade como algo estanque e definido, buscando entender a natureza fluida das relações e das funções que exercemos em diferentes campos nas nossas vidas, porque

definir identidade é mais uma forma de controle, assim como não cedermos à narrativa sobre o lugar ocupado por pessoas negras no teatro; porque víamos ali mais um mecanismo de exclusão (desta vez pela inclusão, por assim dizer), como se pessoas negras devessem estar inseridas de formas já (pré-) determinadas na cena. A discussão continua sendo sobre a ocupação dos espaços e sobre como se escolhe ocupá-los. Eu ocupo como quero e não como me impõem ou como esperam de mim.

Em muitas passagens, vocês adotam uma postura irônica para problematizar as relações eu-outro nesse contexto. Que tipo de reflexividade vocês atribuem à chave irônica? Por que ela se mostra interessante para abordar essa temática?

Durante muito tempo, o Brasil viveu a fantasia de ser uma democracia racial; até bem pouco tempo atrás, qualquer pessoa que tentasse apontar uma situação de racismo seria levada a crer que o “problema era dela”, situação extremamente violenta, que só atualiza o racismo (isso tem mudado devido à luta empreendida por pessoas negras e ao acesso à informação) – afinal, racismo não existia aqui. A ironia ajuda a não gerar uma resistência imediata ao nosso discurso por parte do público branco, ajuda esse público a ouvir fatos desconfortáveis e cria uma certa “simpatia” antes de tocar no nervo exposto e dar a porretada final. Ela também desorienta a plateia, no bom sentido, porque, de alguma forma, ela apresenta algo “inesperado”, pois na nossa sociedade racista não

esperamos ver pessoas negras com uma posição lúcida e reflexiva em relação à própria situação.

Há também, no espetáculo, uma série de provocações direcionadas ao espectador, seja no que se refere à fantasia dos exotismos e de uma suposta igualdade do “nós” que compõe as comunidades teatrais, seja no jogo com o riso para desvelar lugares menos evidentes do racismo. Quais questões vocês buscaram levantar a partir desse diálogo provocativo com o público?

Acho que nossa grande provocação é mostrar como o racismo está, de tão naturalizado, invisível pra quem é branco. Um dos trunfos do espetáculo é utilizar-se de situações tão “naturais” e cotidianas e marcar a inscrição do racismo ali. Como diz Grada Kilomba, não precisar saber é só mais uma dimensão do privilégio de ser branco; e a peça mostra um pouco isso, como os brancos são ignorantes no que tange ao racismo e como têm medo de admitir que o são. É preciso, primeiro, admitir o próprio racismo para, a partir daí, tentar desconstruí-lo. A peça é um convite a isso, a que cada um olhe para seus preconceitos e privilégios sem fazer concessão e que comece a se posicionar a partir disso. Ser “branco”, hoje, implica entender que isso é tão construído quanto ser “negro” e que não é possível formar uma comunidade se uma parte de nós está destituída de sua humanidade. Racismo é um problema dos brancos, e não dos negros.



LOBO

Carolina Bianchi

SÃO PAULO/SP, 2018 | 1h40min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 18 ANOS



Carolina Bianchi divide a cena com 16 homens – atores, bailarinos e músicos –, selecionados a partir de uma residência na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro, em São Paulo. O espetáculo é um estudo arcaico sobre a paixão, um sacrifício de corpos que não negam os seus fluidos: suor, saliva, sangue. Com uma dramaturgia organizada em quadros, *Lobo* pode ser considerado uma pintura em movimento. Os performers formam um coro de multidão em existência extrema, em uma sequência desenfreada de ações/imagens: eles correm, despencam no chão, transam com o espaço e entre si e declamam poemas de Emily Dickinson. A montagem circula por diversas linguagens, articulando texto, dança, performance e teatro.

“

[...] Carolina, maestra da cena, é eficaz na forma e no conteúdo para falar destes tantos assuntos de forma pictural, sem nunca dar espaço para estereótipos grotescos; o sangue, os cheiros, a morte do falo, a metalinguagem, os corpos, o surrealismo poético, o terror, a autoironia, tudo ali. Ela orchestra um jogo, mas nos dá a liberdade de olhar pelo buraco de fechadura que quisermos, e às vezes participar e interagir. Lobo é um manifesto como narrativa. Feminista e feminista. Sem ser condescendente, sem abrir mão do corpo. Nada de agressividades, mas com todos os elementos necessários num momento em que já deu de sermos cordatas.

LUANE ARAUJO, ponte & fronteira

”

HISTÓRICO

Carolina Bianchi é diretora, atriz e dramaturga. Formou-se pela Escola de Arte Dramática (EAD), na Universidade de São Paulo (USP), e desde então desenvolve um trabalho autoral. O grupo que a acompanha em projetos como *Mata-me de Prazer*, *Quiero Hacer el Amor* e *Lobo* é chamado Cara de Cavalo. Trabalhou com diretores nacionais e internacionais, e foi uma das fundadoras da Cia. dos Outros, com a qual fez *Corra Como um Coelho*, *A Pior Banda do Mundo* e *Solos Impossíveis*. Desde o fim da Cia. dos Outros, passou a estabelecer pontes com diferentes artistas da América do Sul, compartilhando e tensionando suas investigações por meio de colaborações em processos de dramaturgia e direção em workshops e residências.

CONCEPÇÃO, DIREÇÃO E DRAMATURGIA

Carolina Bianchi

PERFORMERS Allyson Amaral, Antonio Miano, Carolina Bianchi, Chico Lima, Eduardo Bordinhon, Felipe Marcondes, Gabriel Bodstein, Giuli Lacorte, João Victor Cavalcante, José Artur Campos, Kelner Macedo, Maico Silveira, Murillo Basso, Rafael Limongelli, Tomás Decina, Gustavo Saulle e Rodrigo Andreolli

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO Joana Ferraz, Marina Matheus e Debora Rebecchi

PRODUÇÃO AnaCris Medina e Lu Mugayar

SOM Joana Flor

LUZ Alessandra Domingues

PESQUISA DE TRILHA SONORA Carolina Bianchi

FOTOS Mayra Azzi

VÍDEOS Fernanda Vinhas

EFEITOS Gustavo Saulle

OBJETOS DE CENA Tomás Decina, Rafael Limongelli e Nelson Feitosa

FIGURINOS Antonio Vanfill e Carolina Bianchi

DISTRIBUIÇÃO/PRODUÇÃO INTERNACIONAL

Metropolitana Gestão Cultural - Carla Estefan

REALIZAÇÃO Cara de Cavalo

FOTOS MAYARA AZZI



CAROLINA BIANCHI

Depois de trabalhar dez anos com a Cia dos Outros, você inicia um novo projeto com o coletivo Cara de Cavalo, com o qual faz estudos práticos e teóricos sobre a força do erotismo. Como essa pesquisa foi desenvolvida? O erotismo é um dique de contenção à onda conservadora que estamos enfrentando?

Quando estreei *Mata-me de Prazer*, sabia que um novo momento da minha vida estava se inaugurando. Eu me sentia o cavalo novo de que a Clarice Lispector fala. Cara de Cavalo é o nome que dei ao coletivo de artistas que trabalham comigo. O erotismo é uma obsessão na medida em que o sexo e a linguagem também são. Comecei a ficar muito impactada com a relação do sexo com a natureza e com a morte. Mistérios que me despertaram interesse em estudos de hipnose, telepatia, possibilidades de outras lógicas de comunicação entre os seres. Fui mergulhando em diversos conceitos acerca do erotismo, dos sacrifícios que envolvem essa natureza, e certamente essas dinâmicas são a espinha dorsal dos meus trabalhos mais recentes. Organizei muitas residências de criação e fui compartilhando minhas pesquisas com muita gente, num movimento mútuo de aprendizado. Não vejo o erotismo como dique de contenção à onda conservadora porque ele não me parece algo estanque, que interrompa. Acho que é o contrário, talvez o erotismo nos indique outras possibilidades de existência que a gente desconhece, inclusive até mesmo de sermos engolidos pela onda toda, para depois virarmos

outra coisa. E, no meio dessa água, nosso corpo possa ganhar guelras.

Como vê a tensão entre os modos de subjetivação feminista e a realidade social, com suas repressões e exclusões? De que forma essa tensão aparece em *Lobo*, que você considera um ritual barroco de despedida dos corpos colonizados e arrasados pelo patriarcado?

Lobo está longe de ser uma peça que cria apenas essa narrativa de mulher versus homens. Claro que isso também aparece lá, mas tem outras questões que se abrem, especialmente as negociações do desejo. Os delírios e os sacrifícios do imaginário. Eu tentei mergulhar um pouco nessas imagens de contradição que, no fundo, permeiam a minha existência: devorar e querer ser devorada por esse outro ser (homem). Essa confusão eterna entre escolher se ajoelhar para aquele que pode te destruir e também emergir a qualquer momento e devorar as entranhas dele. É terrível e maravilhoso. São as dinâmicas incompreensíveis e tesudas da vida. Puro mistério. Geralmente, encerram nosso trabalho e nosso imaginário sobre “o universo feminino”. Não sei em que consiste um universo feminino. Sei que os homens não se esgotam de nos aniquilar, silenciar e humilhar de todas as formas possíveis. Isso desde todos os tempos. E sei que eu também sou um ser brutal. Isso não está destinado apenas aos homens. Existe essa ideia de que somos vítimas fragilizadas. Acho que os homens têm muito medo do tamanho da nossa sombra, por isso o ímpeto de nos atribuírem esses

contornos. A palavra “amor” deixou de ser algo completamente positivista pra mim tem algum tempo. Amor é também epidemia. *Lobo* contém sacrifícios de paixão inexplicáveis, porque também me interessa criar em cena um tempo-espaço imaginado, que não se assemelhe muito com o real. Acho que a “despedida” que está na pergunta, esse desejo por um ritual barroco que possa enterrar algumas lógicas, me conduziu à própria impossibilidade de realização desse desejo dentro da peça. É um fracasso. É uma espécie de morte. Mas uma morte que vira vida enquanto criação de algo. Uma morte que manifesta gente, sexo, flores mortas, bichos empalhados que falam, canções românticas barra pesada, sangue e saliva. E na esperança, talvez, que no meio disso, dessa sopa antiga, a gente possa se espantar com alguma novidade.

Em *Lobo*, você está em cena com um coro masculino que deixa rastros de suor, sangue e saliva. A travessia desse coro de performers por uma mulher-narradora que evoca a palavra de outras artistas é um gesto político? Em que medida a potência dessa fala feminista inverte o significado dos signos de poder?

Acho que em *Lobo* quase não há inversão de signos de poder. Posso citar uma, que é o fato de haver uma boceta entre as minhas pernas cobertas pelas roupas diante de um coro de homens completamente nus. E, também, o fato de ser eu a pessoa por trás do imaginário do trabalho. Mas cenicamente acabei levando esses signos de poder

para um espaço de invenção. Mas eles estão lá, como resquícios da realidade. Mas as armas não têm bala, o intestino delgado pra fora do corpo forma um coração no chão e o falo não ereto está deslocado para uma natureza morta barroca.

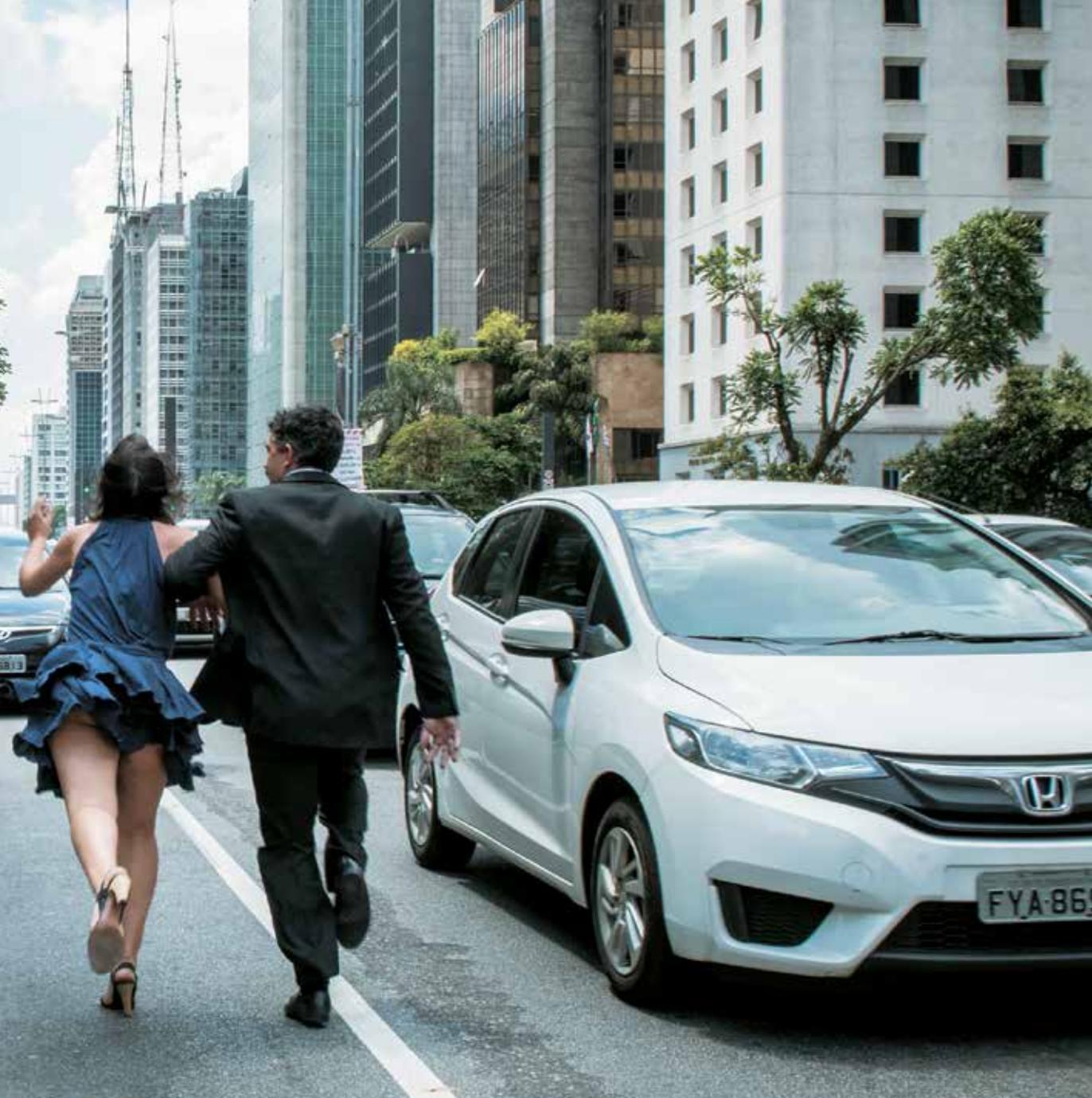
Durante o processo, dei as mãos para essas artistas que viviam intensamente seus imaginários e, ao mesmo tempo, viveram sofrimentos abissais nas suas relações: Artemisia Gentileschi, Emily Dickinson, Alejandra Pizarnik. Tudo que desejavam era apenas seguir fazendo sua arte. E, hoje, podemos nos deparar com a força dessas obras devastadoras, que conseguem provocar pequenos cataclismas na gente por dentro. Parece que tudo muda nos anos e pouco muda nos anos. Acho que é isso que nos deixa embasbacados também no contexto político devastador em que vivemos agora. Pensar esse passado presente é sempre político. Os rastros de saliva, sangue e suor que vamos deixando em cena marcam esse tempo de algum jeito. É o corpo colocando isso pra fora pra continuar vivo. Também o meu corpo passa por isso ao longo do espetáculo. O que quero dizer é que tanto eu como os homens de *Lobo*, ao final, estamos vivendo as mesmas dinâmicas. Estou longe de representar uma situação “heroica” nessa narrativa, até porque meu corpo é um corpo colonizador branco com certos privilégios dentro da organização dessa sociedade. Ao final da peça, homens e mulher, estamos todos imersos até a cabeça na mesma lama. Que é nossa e é antiga. Tentando dar as mãos para sair dela mais rápido ou se deixar afogar de vez.



(VER[]TER) À DERIVA

Cia. Les Commediens Tropicales

SÃO PAULO/SP, 2014 | 1h | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



(*ver[]ter*) à *deriva* é formado por um conjunto de intervenções cênicas propostas para espaços externos e públicos, que dialogam com o silêncio das imagens expostas de uma metrópole, congregando diversas manifestações artísticas, como o grafite, a videoarte, a performance, o teatro, a dança, a música e as artes plásticas. Nas intervenções, os artistas invadem os espaços com sons, imagens, danças e ações criadas a partir das obras do artista britânico Banksy. A montagem também se inspira no questionamento edipiano “Para que ver, se já não poderia ver mais nada que fosse agradável aos meus olhos?”. Quatro das cenas foram propostas por Andréia Yonashiro, Coletivo Bruto, Georgette Fadel e Tica Lemos, todos artistas convidados. O quarteto de jazz *À Deriva* executa a música ao vivo.

“

Não estamos diante de um espetáculo convencional, está claro desde o início, desde o texto da sinopse de mediação com o público. Aliás, não é um espetáculo, mas um projeto de “caráter intervencionista” sem que tampouco configure uma intervenção, uma vez que houve uma convocação para o lugar e o horário. Essa experiência do “entre” resulta sinapses raras na apropriação arquitetônica casada ao ímpeto dos atores e músicos. Como na gangorra de duas imagens que pinçamos: uma do desejo e outra da destruição.

VALMIR SANTOS, Teatrojornal - Leituras de Cena

Les Commediens Tropicales insiste em imagens insuportáveis, repete incansavelmente certo risco: pôr-se diante de carros e navalhas, se forçar a ver imagens repulsivas. Repetir a cada cena o perigo e as imagens; repetir a peça a cada semana, por um mês ou mais; insistir em novas temporadas ou viagens com a obra: como compreender essa repetição de imagens e gestos autodestrutivos? Há que se distinguir a violência apresentada da suposta radicalidade de uma ruptura com a representação em prol de uma relação crua, não mediada com o real.

ARTUR SARTORI KON, Urdimento

”

HISTÓRICO

Criada em 2003, dentro do curso de Artes Cênicas da Unicamp, em Campinas, a Cia. Les Commediens Tropicales está radicada na capital paulista desde 2005. Atualmente, é formada pelos artistas Carlos Canhameiro, Paula Mirham, Rodrigo Bianchini, Michele Navarro, Daniel Gonzalez e Tetembua Dandara. Ao longo da trajetória do grupo, são diversas as peças realizadas: *Galvez Imperador do Acre*; *CHALAÇA a peça*; *A Última Quimera*; *2º D. Pedro 2º*; *O Pato Selvagem*; *Concílio da Destruição*; *GUERRA sem Batalha*; *MAUSER de garagem*; *BAAL.material*; e a recente *MEDUSA* concreta. As seis últimas montagens mantêm-se no repertório e evidenciam o interesse na interseção de linguagens: teatro, dança, música, performance, videoarte e intervenção urbana.

ENCENAÇÃO Cia. Les Commediens Tropicales, Quarteto à Deriva e artistas convidados: Andréia Yonashiro, Coletivo Bruto, Georgette Fadel e Tica Lemos

ELENCO Carlos Canhameiro, Daniel Gonzalez, Michele Navarro, Paula Mirhan, Rodrigo Bianchini e Tetembua Dandara

MÚSICOS Quarteto À Deriva (Beto Sporleder, Daniel Muller, Guilherme Marques e Rui Barossi)

TRILHA SONORA Cia. Les Commediens Tropicales e quarteto À Deriva

ASSESSORIA DE IMAGEM Mônica Zaher

CENOGRAFIA José Valdir Albuquerque

PRODUÇÃO Cia. Les Commediens Tropicales e Mariana Pessoa

FOTOS MARIANA CHAMA

ESSA É

SÓ

MINHA
OPINIÃO



CARLOS CANHAMEIRO



Vocês trabalharam com diversas referências para a criação de *(ver[]ter) à deriva*, como as imagens produzidas pelo artista Banksy. Também contaram com a provocação de artistas convidados. De que modos esses diálogos foram trabalhados no processo de criação e como aparecem na obra?

Para a criação da peça *(ver[]ter) à deriva*, mais que usarmos as obras do artista Banksy, nos interessou a sua atitude em relação às suas propostas artísticas, seu engajamento e seu senso de humor. Não nos interessava uma tentativa de ilustrar ou reproduzir os grafites e as ações performativas de Banksy em cena, e sim de se inspirar em suas ironias e críticas aos sistemas políticos/econômicos hegemônicos. A participação de cada artista convidado partiu de um mesmo material básico: para cada um, enviamos uma imagem de um trabalho do Banksy e a frase do Édipo após furar os olhos: “Para que ver, se já não poderia ver mais nada que fosse agradável aos meus olhos?”. E cada artista nos apresentou uma possibilidade de cena, que foi integrada ao nosso material e depois readequada à peça (e à rua).

Em *(ver[]ter)*, vocês exploram a construção de imagens que propõem um contraponto ao fluxo incessante do território urbano, especialmente pela presença da música ao vivo do quarteto À Deriva (ADV). Como dialogar com o excesso de informação presente no espaço público sem diluir-se em meio a ele?

Talvez a palavra diálogo não seja a mais adequada, ou seja preciso, também, entender o diluir-se como parte do diálogo. Uma de nossas tentativas de criar uma fricção com o ambiente está na música ao vivo com instrumentos pouco usuais no espaço público, além dos figurinos mais festivos, também para ambientes públicos. Há, além disso, o caráter intervencionista da peça: dançar no meio da rua, entre carros, nas faixas de pedestres, o que automaticamente capta o olhar do transeunte para a ação, para a cena. Acreditamos que a retomada do espaço público de uma forma mais livre, e de certa maneira inesperada, é a melhor resposta para a pergunta, instigando o olhar do espectador às frestas poéticas que a intervenção pode provocar.

(ver[]ter) à deriva é o primeiro espetáculo de intervenção urbana criado por vocês. Em que medida ele dá continuidade às pesquisas que caracterizam a identidade do grupo (como a de sobreposição de diversas linguagens) e pode ser visto como ponto de ruptura/mutação na linguagem da companhia?

(ver[]ter) à deriva é parte da pesquisa da Cia. LCT em conjunto com o quarteto ADV. É uma ruptura, em aspectos mais convencionais, da cena que vínhamos desenvolvendo até a criação da intervenção, uma vez que acontece na rua, sem nenhuma palavra dita, sem narrativa convencional. Ao mesmo tempo, é parte constitutiva da nossa linguagem híbrida, performativa (como acreditávamos até então),

musical e dançada. Estamos às vésperas de comemorar 15 anos de Cia. O quarteto ADV já participa conjuntamente das nossas criações há 8 anos. Tudo isso para dizer que não temos como prática em nossas criações repetir as formas anteriores, de outras criações cênicas. Ao mesmo tempo sabemos que existem características que se repetem com maior ou menor incidência em nossas peças. Possivelmente o material que elegemos como ponto de partida seja mais determinante nas linguagens escolhidas para levá-lo à cena.



V:U:L:V:A

Mariana Senne

SÃO PAULO/SP, **ESTREIA** | 1h30min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 18 ANOS



No linguajar popular, várias palavras são usadas como sinônimos para o órgão sexual feminino. Mas por que raramente empregamos a palavra “vulva”? Quando a nomeamos, sempre temos a impressão de que falamos algo indecente, algo que é definido pelo “não dizer”. Qual é o significado e a consequência dessa negação do biológico, do comum? Inspirado na história em quadrinhos *A Origem do Mundo*, da quadrinista sueca Liv Strömquist, e no livro *Vulva – A Revelação do Sexo Invisível*, de Mithu M. Sanyal, o espetáculo aborda o tabu em relação à genitália feminina, devolvendo o protagonismo das mulheres em relação ao próprio corpo e à sua sexualidade. A montagem explicita relações entre arte e conhecimento, a partir de uma entrevista-performance sobre a história do órgão sexual feminino, contada sob a perspectiva da anatomia clássica, mas com humor satírico, defendendo a necessidade de deter o desejo da sociedade de colonizar o corpo das mulheres.

“

De algum modo, a criação de Senne [V:U:L:V:A] e a de Carolina Bianchi (Lobo) se aproximam quanto ao modo crítico e satírico de lidar com os temas do masculino e do feminino e se inserem em um projeto intelectual de reversão de pressupostos sobre gênero e sexualidade. Trata-se precisamente de operar estranhamentos frente às partilhas do comum, para usar a expressão cara à crítica de Rancière (2005) sobre a noção de comunidade.

JOSÉ DA COSTA, Revista Cartografias

”

HISTÓRICO

A atriz e criadora Mariana Senne foi uma das fundadoras da Cia. São Jorge de Variedades, com a qual realizou diversos trabalhos entre 1999 e 2012, destacando-se *Quem Não Sabe Mais Quem É, O Que É e Onde Está, Precisa se Mexer*, vencedor do Prêmio Shell 2009 na Categoria Especial. Seu trabalho busca desenvolver novas formas de encenação, com interesse especial em temas feministas e assuntos relacionados às sequelas deixadas pelo colonialismo. A partir de setembro de 2019, iniciará o mestrado *Das Theater*, na Universidade das Artes de Amsterdã.

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO Mariana Senne

DRAMATURGIA Katrin Heinau e Mariana Senne

PERFORMANCE Mariana Senne e Laura Salerno

ASSISTENTES DE DIREÇÃO Isabel Soares

e Lua Gabanini

PRODUÇÃO Isabel Soares e Mariana Senne

VÍDEO Bruna Lessa, Laura Salerno e Mariana Senne

SOM Julia Teles e Laura Salerno

ESPAÇO CÊNICO Renan Marcondes e Mariana Senne

LUZ Laura Salerno

MONTAGEM DE LUZ Douglas Amorim

PROJETO GRÁFICO Ieltxu Ortueta

FOTOS ISABEL SOARES



ENTREVISTA

POR SÍLVIA FERNANDES

MARIANA SENNE

Você foi uma das fundadoras da Cia. São Jorge de Variedades, dirigida por Georgette Fadel. E Luaa Gabanini, do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, é assistente de direção de V:U:L:V:A. Qual é a influência desses coletivos em suas performances?

A experiência com a Cia. São Jorge de Variedades e a proximidade com o grupo Bartolomeu de Depoimentos trouxe uma perspectiva que até hoje norteia os meus trabalhos: “o pessoal é político”. Dou atenção especial ao espetáculo *Quem Não Sabe Mais Quem É, o Que É e Onde Está – Precisa Se Mexer*, em que a provocação do Heiner Müller em *Hamlet Máquina* – “a revolução começa como um passeio” – nos levou a pensar: e se o espetáculo começasse mesmo como um passeio? E se usássemos o tempo dos ensaios para viver, andar pelas ruas da Barra Funda, voltar à garagem de ensaio, ler, conversar, comer, dormir, dançar, fumar e explodir a própria ideia de espetáculo? Ali, a cidade, seus conflitos e contradições estavam presentes nos corpos dos três intérpretes. Ali, o “pessoal é político” estava presente no processo e na forma rasgada dos elementos estéticos do nosso cenário/garagem em diálogo com público e performers. Agora tenho trilhado um caminho mais solitário, tentando me aproximar cada vez mais daquilo que é extremamente pessoal, e entendendo que política não é apenas uma relação entre ideias e teorias, mas, sobretudo, uma relação entre corpos. E esse corpo que habito é feminino.

No mestrado, na Universidade de Hildesheim, você desenvolveu a performance *Paisagem com*

Astronautas, em que investigava a figura de Medeia e sua própria situação de estrangeira, cidadã não europeia e mulher. Como foi essa pesquisa e como ela se relaciona com V:U:L:V:A?

A performance *Paisagem com Astronautas* foi o primeiro projeto que concebi e dirigi a partir de um material de Heiner Müller, *Medea Material*. Eu tinha acabado de me mudar para a Alemanha, era a única estrangeira do meu curso de mestrado, e tinha que lidar com todas as questões relacionadas ao visto, no escritório de imigrantes. E percebi uma lógica mundial de exclusão e rejeição, a qual, como cidadã branca, residente em São Paulo, filha da classe média brasileira, nunca tinha vivenciado. *Paisagem com Astronautas* tentava compreender que a ideia de humanidade é apenas uma ideia construída. Os que são considerados mais humanos ainda são os brancos do sexo masculino. A herança das mazelas do colonialismo é explícita nos países que foram colonizados, e também presente nos países colonizadores. Essa norma construída ainda opera fortemente no mundo todo. Nesse sentido, a mulher é sempre um desvio da norma. Como aponta com perspicácia Silvia Federici, no importantíssimo livro *Calibã e a Bruxa*: por que a caça às bruxas que queimou milhares de mulheres nas fogueiras nunca foi compreendida ou narrada como genocídio? Quando mulheres começam a assumir a narrativa da história das mulheres, tudo fica mais interessante. A conexão entre *Paisagem com Astronautas* e V:U:L:V:A é a tentativa de reconhecer a interconectividade das lutas. Reconhecer e imaginar outros mundos,

como nos sugere Angela Davis: “imaginar um mundo em que as mulheres não sejam inferiores aos homens, imaginar um mundo sem xenofobia, reconhecendo que agora o mundo está todo controlado por fronteiras, designadas pra nos fazer acreditar que as pessoas do hemisfério sul são o inimigo. Imaginar um mundo em que as concepções binárias de gêneros não irão mais governar modelos de segregação. Imaginar um mundo em que a violência do estado seja erradicada também das nossas vidas íntimas, independente da forma como posicionamos nossa sexualidade”.

V:U:L:V:A é uma performance que dá visibilidade ao órgão sexual feminino e investe na descolonização do corpo da mulher. Como foi o processo de criação?

V:U:L:V:A é uma pesquisa que comeci em 2017 a partir da leitura do livro *Vulva – A Revelação do Sexo Invisível*, de Mithu M. Sanyal, e dos quadrinhos da sueca Liv Stromquist, *A Origem do Mundo*. A partir dessas leituras, percebi que eu nunca tinha pensado sobre o meu órgão sexual. Lembrei que o primeiro nome que me foi ensinado pela minha mãe para se referir ao meu sexo foi “O Lelé”, que traz um artigo masculino. Assim, parecia que meu órgão sexual era composto de uma parte masculina. Iniciando a pesquisa, fiquei fascinada em perceber que tanto na história da anatomia clássica quanto na minha própria vivência como mulher, o órgão sexual feminino sempre foi algo invisível, uma espécie de ausência. Cheguei, então, a esta pergunta: qual é o significado da negação de

algo concreto e biológico como a vulva? Em julho de 2017, a convite do grupo 28 Patas Furiosas de São Paulo, realizei três rodas de conversas com mulheres. Nelas, conheci a artista Laura Salerno, uma criadora inquieta da nova geração de São Paulo, com quem venho desenvolvendo pesquisas desde então. Em março de 2018, eu, Laura e Luua Gabanini realizamos uma residência na Oficina Cultural Oswald de Andrade, onde fizemos uma nova rodada de prosa com mulheres, conversando sobre a vulva. Ali, sentadas em roda, nos debruçando conjuntamente sobre os quadrinhos da Liv Stromquist, fui percebendo que para aquelas mulheres, viver na sociedade brasileira exigia um certo estado performático de ser. Ser mulher, aqui, é como um estado em que se está preparada pra tudo, de retrucar a ignorar assédios, de responder de forma absolutamente inesperada, de gerar constrangimento e, sobretudo, de colocar o próprio corpo na política do dia a dia. Eu fiquei apaixonada por aquelas mulheres. E a partir dessa experiência, o processo criativo foi invadido pela necessidade de celebrar o nosso próprio potencial, como agentes da História, e fazer um pedido coletivo por liberdade, em um tempo em que as forças do capitalismo estão, por meio do racismo e do patriarcado, ameaçando nos empurrar pra trás. Celebrarmos o nosso potencial e nosso prazer. A vagina já foi colonizada. A vulva talvez ainda não. O órgão sexual feminino é pra fora. Ele está lá. Ela está lá. Sua única função: gerar prazer. Vulva como um lugar de retiro para criar, inventar uma nova linguagem. Desertar da lógica do patriarcado, inventar uma outra lógica. E é isso que estamos tentando fazer na performance V:U:L:V:A.



CRIA

Cia Suave

RIO DE JANEIRO/RJ, 2017 | 50min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



A “dancinha”, estilo de dança urbana carioca derivada do passinho, serviu de inspiração para o grupo. A peça explora uma mistura de afeto e sensualidade por meio do entrelaçamento do funk com a dança contemporânea, além de investigar os cruzamentos entre os conceitos de criação a partir de perspectivas distintas: como conceber um espetáculo, inventar uma técnica tão nova como o passinho, considerado patrimônio imaterial do Rio de Janeiro em 2018, e criar filhos, principalmente sob a ótica da paternidade. O trabalho, que envereda pelas linguagens artísticas periféricas e destaca a diversidade cultural, inclui, ainda, a dança afro, o afrofunk, o contato-improvisação e uma elaborada pesquisa sonora.

“

Em Cria, dez performers articulam heranças das ruas, das salas de dança e do teatro contemporâneo, e desenvolvem cenas em que misturam os já citados passinho, dancinha e afrofunk com beat box, técnicas de contato-improvisação, assim como abrem espaço a discussões e diálogos teatrais, movidos a questionamentos sobre afetos contemporâneos, puxados por temas como familiaridade, paternidade e masculinidade.

LUIZ FELIPE REIS, O Globo

Alice Ripoll, renomada coreógrafa brasileira, está de volta à Lausanne com a companhia Suave, na qual reúne bailarinos de passinho, uma dança originária dos bairros pobres do Rio, praticada nos bailes funk. Com eles, idealizou Cria, no qual combinam-se influências populares e dança contemporânea, dando origem a um espetáculo que alterna radiantes danças — inspiradas por um cruzamento de funk, dance e break — e momentos mais silenciosos, sérios e íntimos. A sensualidade da dança e o humor às vezes carnavalesco dos nove intérpretes combina admiravelmente com a estética sensível e comovente da coreógrafa.

ERIC DEMEY, la terrasse

”

HISTÓRICO

A Cia Suave teve início em 2014 com a criação do espetáculo *Suave*, dirigido pela coreógrafa Alice Ripoll, dentro da ação Entrando na Dança, do Festival Panorama. No projeto, dez jovens do Complexo do Alemão (RJ) foram selecionados para uma residência artística de três meses. Desde então, o grupo já circulou por diversos festivais e teatros, como: HAU (Hebbel Am Ufer), Tanzhaus NRW, Mousonturm, HELLERAU, CND (Centre National de la Danse – Paris), Festival de la Cité Lausanne, Internationales Sommerfestival, Zürcher Theater Spektakel e Noorderzon Performing Arts Festival Groningen.

DIREÇÃO Alice Ripoll

ELENCO Tiobil Dançarino Brabo, Kinho JP, VN Dançarino Brabo, Nyandra Fernandes, May Eassy, Romulo Galvão, Sanderson BDD, Thamires Candida, GB Dançarino Brabo e Ronald Sheik

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO/OPERADOR DE SOM
Alan Ferreira

PRODUÇÃO Rafael Fernandes

ILUMINAÇÃO Andréa Capella

FIGURINO Raquel Theo

DIREÇÃO MUSICAL DE FUNK DJ Pop Andrade

DESIGN GRÁFICO Caick Carvalho

FOTOS E VÍDEO Renato Mangolin

APOIO Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, Casa do Jongo e Rafael Machado Fisioterapia

FOTOS RENATO MANGOLIN



ALICE RIPOLL



A Cia Suave teve início em 2014, quando dez jovens do Complexo do Alemão (RJ) foram selecionados para uma residência artística do Festival Panorama. Como as vivências e os desejos desses jovens entraram em cena? Como a escuta dessas subjetividades aconteceu no processo de criação de Suave?

No trabalho habitualmente improvisamos com muita liberdade. Quando aquilo que cada intérprete deseja ou pode expressar começa a emergir é conduzido sob meu olhar, e só depois sabemos do que estamos tratando. Quando sabemos... Assim foi a criação de Suave. No grupo, havia jovens do passinho, do hip-hop, da dança contemporânea e do teatro, e essa mistura contribuiu para a criação de um território fértil para livres associações e diferentes modos de se expressar. Também contribuiu a preparação que propus ao longo dos três meses de criação. O primeiro foi exclusivamente de aulas em que passei para eles as linguagens de movimento sobre as quais vinha me debruçando, além de exercícios de técnicas de dança contemporânea e teatro. No segundo mês, só improvisamos; e no terceiro, o trabalho apareceu.

Cria mistura vocabulários da dança do passinho e do bate-cabelo, do funk e da dancinha, do afro e da improvisação de contato. Como foi o processo de criação do trabalho e de que modo componentes tão diversos se combinaram?

Em *Cria* eu já conhecia bem cada intérprete, já éramos um grupo, e eu tinha clareza das situações e linguagens que eu desejava explorar. Algumas provenientes de cenas do *Suave*, que deveriam se desdobrar ou aprofundar, como a dancinha. O contato é um elemento com que trabalho há muito tempo e sempre me interessa ver em diferentes corpos e contextos. O passinho, o bate-cabelo e o afro são linguagens familiares para os intérpretes, são técnicas que eles usam para se expressar, então chegam de forma espontânea à pesquisa de movimento. As falas e as pesquisas sonoras e de linguagem verbal vieram intencionalmente de uma aposta minha de que eles precisavam falar, mas de uma forma mais abstrata, com significado mais aberto, próxima da dança. Sempre foi muito forte para mim escutar aspectos que eu percebia na fala dos dançarinos, como a voz, as entonações, as gírias, os timbres e os movimentos. Percebi o quanto esses aspectos parecem contribuir mais para a construção do conteúdo da fala do que em uma fala vinda da burguesia.

***Cria* traz para a cena jovens negros cujos corpos e vozes poucas vezes são vistos e ouvidos no teatro. Qual é o caráter político dessa dança teatral e como ela redefine os lugares de fala e presença dos negros?**

No processo de criação, não busquei me debruçar sobre questões como a exclusão social e o racismo enquanto conteúdos de pesquisa, pelo menos de forma consciente. Mas essas

questões fazem parte da vida dos intérpretes e aparecem durante o processo. É claro que não ignoro o que lhes foi imposto com relação à falta de oportunidades, como, por exemplo, de estarem presentes se expressando no teatro. Mas acredito que o fato de não haver essa ênfase na nossa relação os coloque em lugar de fala/presença de grandes artistas que, como tais, podem e querem se expressar sobre quaisquer aspectos da vida a partir de quaisquer técnicas que queriam utilizar para isso. *Cria* não é um espetáculo que demande um olhar diferenciado, voltado para um trabalho fruto de um projeto social, com algum possível desmerecimento artístico. Acho fundamental que eles, como artistas adultos, possam escolher o lugar de fala que melhor lhes convém e, inclusive, fundamentar e apresentar o que pensam sobre isso.



PROTOCOLO ELEFANTE

Grupo Cena 11 Cia. de Dança

FLORIANÓPOLIS/SC, 2016 | 1h30min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



Protocolo Elefante propõe uma metáfora de separação e exílio a partir da ação de afastamento e de isolamento do elefante na iminência de sua morte. Uma investigação sobre o modo como as pessoas, os comportamentos, as línguas, os afetos, os objetos e as relações interpessoais são afetadas quando nos afastamos do contexto ao qual já estamos familiarizados. O sentimento de falta marca algumas perguntas que ajudaram a conduzir a pesquisa: O que é pertencer ou a necessidade de pertencimento? Qual é a nossa definição de identidade?

“

Assistir a um espetáculo do Cena 11 é como entrar num labirinto escuro. É tenso, é inesperado, dá até medo. A única certeza é a de que cada encruzilhada é um mergulho nas profundezas do corpo e de suas tantas camadas e sensações possíveis. Depois de já ter questionado os limites da carne, a insistência do tempo, o atravessamento de várias linguagens, as interfaces físico-digitais, a cumplicidade entre público e bailarinos, dessa vez a premiada companhia de Florianópolis questionou a própria (e a nossa) existência. Teve quem sentiu nojo. Quem experimentou uma viagem alucinógena. Quem chorou. Fato é que não se sai— e ninguém saiu — ileso depois da experiência com o Cena 11.

CAROL MACÁRIO, Diário Catarinense

”

HISTÓRICO

O Grupo Cena 11 desenvolve e compartilha ferramentas técnicas fundamentadas nas relações entre corpo, ambiente, sujeito e objeto como variáveis de um mesmo sistema vivo, que existe enquanto dança. Seus projetos confluem teoria e prática no entendimento de dança e atravessam as definições de corpo, tratando tecnologia como sua extensão e expansão. Um núcleo de criação com formação em várias áreas compõe a base para uma produção artística na qual a ideia ganha materialidade e se organiza como movimento. Em 2014, o Cena 11 recebeu do Ministério da Cultura e Governo Federal a Ordem do Mérito Cultural; e foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2014, 2012, 2007 e 1997.

CRIAÇÃO, DIREÇÃO E COREOGRAFIA

Alejandro Ahmed

CRIAÇÃO E PERFORMANCE

Adilso Machado, Aline Blasius, Edú Reis Neto, Hedra Rockenbach, Jussara Belchior, Karin Serafin, Kitty Katt, Luana Leite, Marcos Klann, Mariana Romagnani e Natascha Zacheo

DIREÇÃO DE TRILHA, ILUMINAÇÃO E

PERFORMANCE Hedra Rockenbach

ASSISTÊNCIA DE CRIAÇÃO

Mariana Romagnani

DIREÇÃO DE FIGURINO, ASSISTÊNCIA DE

DIREÇÃO E PRODUÇÃO Karin Serafin

ASSISTÊNCIA DE ENSAIO E PREPARAÇÃO TÉCNICA

Malu Rabelo

ELEMENTOS DE CENA

Roberto Gorgatti

SEDE E PREPARAÇÃO TÉCNICA

Jurerê Sports Center
- Centro Artístico e Esportivo de Jurerê

FOTOS CRISTIANO PRIM



ALEJANDRO AHMED

Protocolo Elefante é uma reflexão de dança feita a partir de inquietações surgidas na comemoração dos vinte anos do Cena 11, com foco na pergunta “por que continuar?”. Como você vê a continuidade dos coletivos artísticos no contexto de fechamento político brasileiro, com artistas sofrendo censura e grupos encerrando atividades, perdendo subvenções e espaços de trabalho?

Na minha percepção atual, estamos vivendo o pior contexto dos últimos 25 anos. As vias de extinção para modos coletivos de investigação e produção artística já vêm se construindo nos últimos 6 anos. Com a mudança política atual, a situação se manifestou como um modo de operação sistemático.

A individualização, como gestão econômica em todos os setores, corrói a perspectiva de uma construção sedimentada na continuidade e no cultivo da singularidade. A singularidade é o que nos faz únicos e, ao mesmo tempo, hábeis para olhar o outro como expansão das possibilidades de outras formas de saberes e de criações bioculturais.

Nos interessa sempre um coletivo no sentido de ser uma pulsão de singularidades. Numa simetria de diferenças e de permeabilidade. Este é o exercício de trabalhar num grupo: não focar em individualismo e identidade como território, e sim em singularidade e disponibilidade enquanto modo de existência. A permeabilidade de ideias e sua saúde ético-estética prescinde de convívio.

É no encontro tal qual uma colisão consensual que verificamos aquilo que nos define e aquilo que se encontra no ponto cego de nossos saberes e nossas perguntas. Estar junto é vital para um modo de criar que visa convocar um modo de existir com e através das relações entre os corpos.

Vejo que estamos num silêncio de urgência de uma reinvenção do estar junto. Precisamos encontrar modos de mover a estrutura que não suporta mais seguir no contexto atual. Precisamos criar novos modos de estar juntos, e a tecnologia me parece um potente caminho a ser descoberto. É um tempo de inventar na sombra. Não desgastar energia com ataques banais, camuflares, para não ser um alvo fácil. Desintegrar nossas ideais de identidade e cultivar nossas noções e invenções de singularidade. A identidade cria o indivíduo, a linguagem o separa em territórios. Quero pensar que a singularidade nos une naquilo que nos faz únicos, e assim precisamos entender que outro modo de pensar comunicação e linguagem nos urge enquanto espécie.

Vocês consideram Protocolo Elefante um réquiem/nascimento, usando a metáfora do elefante que se afasta da manada quando vai morrer. Uma das ações do protocolo de criação, desenvolvido em dezoito meses de pesquisa, se chamava “êxodo/solilóquio” e, em certo sentido, isolava os artistas do coletivo. Você poderia comentar essa ação e também as outras que fizeram parte do processo – autorretrato,

espelho, reencontro/acontecimento e residência/criação?

Protocolo Elefante olha do grupo para o singular e do singular para o grupo. E espalhamos a responsabilidade daquilo que nos diz quem somos com aqueles em quem confiamos. Assim, as etapas que estruturaram o projeto seguiram uma cronologia de análise e mergulho na pergunta do por que continuar e como?

O autorretrato foi uma avaliação de nós por nós, de olharmos pra nossa construção artística e comportamental evocando de várias formas a memória e o conhecimento. Em estúdio, em vídeo, fotos, elementos de cena, objetos. O que é esse corpo que chamamos de Cena 11?

No espelho, fizemos essa pergunta para outros artistas, aos quais, de alguma forma, nos sentimos conectados na maneira de pensar o movimento. Wagner Schwartz, Michele Moura e Eduardo Fukushima falaram conosco por meio de suas práticas. A pergunta é: quem é você para aquele que não é você?

No solilóquio, criamos em conjunto modos de cada um de nós estar num isolamento ativo, e nele evocar o coletivo e tentar ler traços, vestígios e o que de cada um de nós está fazendo lá, e talvez encontrar as pistas do porquê chamarmos isso de grupo.

Todas as instâncias que estruturaram o projeto não tinham o objetivo de garimpar ideias ou

vocabulário, e sim de reestruturar nossas definições para que, quando convocadas, apresentassem novas potências de vida. Protocolo é sobre vestígio e continuidade, tratando memória como um dispositivo que esculpe o tempo.

Sua concepção de dança como fenômeno humano que se estende às coisas fica muito clara em *Protocolo Elefante*, em que as luzes, os bastões e a fumaça dançam com os bailarinos. No final, esse ambiente móvel envolve os espectadores, que também parecem dançar. Você trabalhou essa condição imersiva para aproximar o singular e o coletivo?

A imersão é inerente à convocação de vestígio em *Protocolo Elefante*. A dança, enquanto fenômeno, é evocada nas relações entre as coisas, para que ela exista enquanto ritual presencial. O teatro, a plateia e todos os corpos são expandidos em dança a partir dos performers, para criar um único corpo, com assimetrias de participação, mas plenitude de existência. Na revelação de cada singularidade, tece-se um mapa coletivo de presença no tempo: *Protocolo Elefante*.





ABERTURA DE PROCESSOS

STABAT MATER

Janaina Leite

SÃO PAULO/SP | 50min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 18 ANOS

Referência na pesquisa sobre o uso do documentário e do autobiográfico no teatro brasileiro, em seu novo trabalho, *STABAT MATER*, Janaina Leite aprofunda a investigação sobre o real no teatro, agora sob a luz do obscuro. No espetáculo, que tem estreia prevista para junho de 2019 – contemplado pelo edital de Dramaturgia do Centro Cultural São Paulo –, Janaina divide a cena com a sua mãe e um ator pornô, enquanto persegue o mito da Virgem Maria como o protótipo de um feminino que se constrói entre a abnegação e o masoquismo. Nessa abertura de processo, a dramaturga, diretora e atriz da montagem expõe materiais que constituem a pesquisa, como o casting dos atores, os fragmentos da dramaturgia e os estudos de cenas.

CONCEPÇÃO, DIREÇÃO, DRAMATURGIA

Janaina Leite

PERFORMANCE Janaina Leite, Amália Fontes Leite, ator pornô

DRAMATURGISMO E ASSISTÊNCIA DE

DIREÇÃO Lara Duarte e Ramilla Souza

CONCEPÇÃO AUDIOVISUAL E ROTEIRO

Janaina Leite e Lillah Hallah

PROVOCAÇÃO CÊNICA Kênia Dias

DIREÇÃO DE ARTE, CENÁRIO E FIGURINO

Melina Schleder

ILUMINAÇÃO Paula Hems

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA/FILMAGENS

Wilssa Esser

EDIÇÃO E VÍDEO-PROJEÇÕES Laíza Dantas

SONOPLASTIA E TÉCNICA DE SOM

Lana Scott

HISTÓRICO

Janaina Leite é doutoranda no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, com pesquisa apoiada pela Fapesp. É atriz, diretora e dramaturga, e também uma das fundadoras do Grupo XIX de Teatro. Concebeu o espetáculo *Festa de Separação: Um Documentário Cênico e Conversas com Meu Pai*, consolidando sua pesquisa sobre autobiografia e documentário no teatro. É, também, atriz e diretora do espetáculo *Branco: O Cheiro do Lírio e do Formol*, estreado na MITsp 2017, além de coordenar os núcleos de estudo *Feminino Abjeto* e *Memórias, Arquivos e (Auto)Biografias*. Ministra oficinas e cursos em instituições como SESI, SESC, Célia Helena, entre outros. Em 2017, lançou o livro *Autoescrituras Performativas: do Diário à Cena* (Editora Perspectiva) e estreou os espetáculos do Grupo XIX de Teatro: *Intervenção Dalloway – O Rio dos Malefícios do Diabo* e *Hoje o Escuro Vai Atrasar para que Possamos Conversar*. Foi curadora, em 2018, do Festival Internacional de São José do Rio Preto. Atualmente, desenvolve seu novo trabalho, *STABAT MATER*, e orienta o núcleo de pesquisa *Feminino Abjeto 2 – O Vórtice do Masculino*.

PREPARAÇÃO VOCAL Flávia Maria Campos

ASSISTÊNCIA GERAL Luiza Moreira Salles

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Carla Estefan

DISTRIBUIÇÃO INTERNACIONAL Metropolitana

Gestão Cultural



FOTOS: RO. OLEO AMOR

CINÉTICAS DRAMATURGIAS – A INCORPORAÇÃO TÉCNICA E ARTÍSTICA NAS DEFINIÇÕES DE CORPO DO GRUPO CENA 11

Alejandro Ahmed

FLORIANÓPOLIS/SC | 40min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE

A abertura de processo do trabalho de Alejandro Ahmed divide-se em dois momentos: o primeiro consiste na apresentação comentada de pequenos recortes cênicos de um dos vídeos da Anatomia Virtual. Essa série audiovisual de tutoriais em dança tem como objetivo explicitar os modos de articulação dos conceitos que fundamentam a técnica desenvolvida pelo Grupo Cena 11. No segundo momento, o coreógrafo realiza uma ação intitulada *Luz Negra*, a partir de alguns elementos da pesquisa atual sobre som e corpo.

HISTÓRICO

Alejandro Ahmed é coreógrafo, diretor artístico e bailarino do Grupo Cena 11, com o qual desenvolveu uma técnica que tem como objetivo produzir uma dança em função do corpo. Essa técnica foi nomeada de “percepção física”, e é um dos pontos estruturantes do trabalho do grupo. Suas novas proposições teórico-práticas estabelecem a tríade correlacional “Emergência-Coerência-Ritual” como guia de suas ações.

CRIAÇÃO, DIREÇÃO E PERFORMANCE

Alejandro Ahmed



II SEMINÁRIO DE INTERNACIONALIZAÇÃO DAS ARTES CÊNICAS BRASILEIRAS

Pensar a riqueza multicultural, os encontros e intercâmbios que se efetivam no atual cenário de globalização exige que os atores culturais estruturem novas categorias e códigos identitários que posicionem as produções artísticas em constante movimento e construção. É no diálogo intercultural que essas manifestações se ressignificam, enriquecem e transmutam para compor novos saberes e fazeres artístico-culturais.

Muito além da colaboração e articulação entre grupos e da circulação de espetáculos artísticos, as estratégias de internacionalização da cultura vêm sendo direcionadas à promoção do desenvolvimento e sustentabilidade das linguagens artísticas e à construção e reconfiguração da imagem de país, promovendo uma diplomacia cultural alicerçada na preservação do patrimônio e das expressões culturais, na economia criativa, na cooperação intercultural, na consolidação de indicadores e na difusão de conhecimento.

Qual o papel ocupado pelo Brasil no cenário de discussão e cooperação internacional? Que identidades culturais brasileiras emergem das produções artísticas contemporâneas? Como outros contextos permeiam essas produções e dialogam com o sistema produtivo e estrutura econômica do país?

Foram essas algumas questões que pautaram a composição do II Seminário de Internacionalização das Artes Cênicas Brasileiras – Projeto da MITbr Plataforma Brasil, iniciativa que desempenha um importante papel na abertura de novos mercados para a produção brasileira, na difusão de suas potências e valores e na integração com o mercado internacional, tendo a diversidade, inovação, inclusão e colaboração como bases de sua política internacional de circulação.

Nos dias 20 e 21 de março de 2019, durante a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp, o Seminário reunirá artistas, programadores, produtores, gestores, diplomatas, parlamentares, empresários e representantes de governo para pensar o panorama dos programas e projetos de internacionalização das artes cênicas brasileiras e as cooperações diplomáticas como chaves para o desenvolvimento social, econômico e humano.

Fortalecer mecanismos de cooperação e integração internacional a partir da cultura significa não somente abrir espaços de projeção e valorização da arte e diversidade brasileiras, confrontando os trabalhos de criação e circulação com outras realidades, mas principalmente posicionar as políticas culturais como ativo imprescindível para a superação de desafios mundiais e para a resolução de conflitos políticos internacionais. Desenvolver e aprimorar mecanismos que permitam projetar externamente os valores culturais, a exemplo da França, Reino Unido, Estados Unidos e outros locais que já possuem incorporados à uma política externa o desenvolvimento de pesquisas e indicadores culturais é fundamental para fomentar um debate crítico marcado pelo protagonismo da cultura na aproximação entre povos, no estímulo ao respeito mútuo e na promoção de desenvolvimento e sustentabilidade.

20 de março, quarta-feira, das 10h às 17h
Sesc Avenida Paulista

Das 10h às 13h

ABERTURA INSTITUCIONAL DO SEMINÁRIO

COM representantes da MITsp, do Itaú Cultural, do SESC-SP, do Sesi, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

MEDIAÇÃO Rafael Steinhauser

MODOS DE REPRESENTAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA NO EXTERIOR

COM José Miguel Wisnik

MEDIAÇÃO Welington Andrade

Das 14h às 17h

SESSÃO 1 PANORAMA: PROGRAMAS E PROJETOS DE INTERNACIONALIZAÇÃO DAS ARTES CÊNICAS BRASILEIRAS

COM representantes do Governo do Estado da Bahia, do Governo do Distrito Federal, da MITbr – Plataforma Brasil (SP), do InterCena (RS), do PAVIO (BA), do Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil, da Rede Brasileira dos Festivais de Teatro, do Festival Panorama (RJ) e do SESC SP - Programas de Festivais de Artes Cênicas.

MEDIAÇÃO Mariana Soares

SESSÃO 2 APRESENTAÇÃO DE CASE: REFLEXÕES SOBRE MODOS DE AGENCIAMENTO DE GRUPOS BRASILEIROS NO EXTERIOR

COM Gabriela Gonçalves, Sérgio Saboya, João Carlos Couto e Marcelo Bones.

MEDIAÇÃO Matthias Pees

21 de março, quinta-feira, das 10h às 17h
Sesc Avenida Paulista

Das 10h às 13h

SESSÃO 3 PANORAMA: DIPLOMACIA CULTURAL E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE INTERNACIONALIZAÇÃO E PROMOÇÃO DA ECONOMIA CULTURAL

COM representantes do Instituto Francês, do Goethe-Institut, do Itamaraty, da Apex, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

MEDIAÇÃO Rafael Steinhauser

SESSÃO 4 PANORAMA: PROGRAMAS E PROJETOS DE INTERNACIONALIZAÇÃO DAS ARTES CÊNICAS NO EXTERIOR

COM representantes do Pro-Helvetia (Suíça), do Santiago a Mil (Chile), do British Council (Inglaterra), do Instituto Nacional de Teatro (Argentina), do Festival de Teatro de Manizales (Colômbia), do Festival de las Artes de Costa Rica e do Mapas de Tenerife (Espanha).

MEDIAÇÃO Fernando Zugno

Das 14h às 17h

SESSÃO 5 COOPERAÇÕES DIPLOMÁTICAS

FALA DE ABERTURA Amy Saunders - Festival Fringe de Edimburgo

MEDIAÇÃO Rafael Steinhauser

SESSÃO 6 INDICADORES NACIONAIS E PROPOSIÇÃO DE COOPERAÇÃO FEDERATIVA PARA A INTERNACIONALIZAÇÃO DAS ARTES CÊNICAS BRASILEIRAS

COM representantes da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, representantes de diversos estados brasileiros e representantes da MITsp (apresentação da proposta do programa de internacionalização das artes cênicas brasileiras).

MEDIAÇÃO Paulo Feitosa



Nota das editoras:

Na ocasião da escrita dos artigos, a peça *Paisagens para Não Colorir* ainda não havia sido confirmada na programação da MITsp.

ATRAVESHAMENTOS
MITSP

A CONDIÇÃO DESCOLONIZADORA

(para MITsp 2019)

POR PEDRO CESARINO

O QUE É DESCOLONIZAÇÃO? Haverá algo como uma questão da descolonização? Uma temática passível de ser abordada por trabalhos artísticos que assim se deslocariam temporariamente de sua autonomia estética para tratar de uma demanda social urgente? Uma espécie de assunto de especialidade das ciências humanas que, vez por outra, impõe-se nas artes, contaminando-as de maneira excessiva? A arte deve apenas apresentar, mas jamais representar ou ilustrar essa espécie de temática?

Não se trata aqui de responder a essas questões comuns nos debates atuais, mas de apontar seu erro essencial: a descolonização não é uma temática, um assunto, mas sim uma *condição*. Ela coloca em questão não apenas a arte, mas outras tantas esferas que compõem os mundos ocidentalizados. O que é, entretanto, uma condição? “Os homens são seres condicionados. Tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência”, escrevia Hannah Arendt.¹ Ora, mas “o ser humano, tal como o imaginamos, não existe”, disse certa vez Nelson Rodrigues. Sem compreender o problema da descolonização, jamais seríamos capazes de saber o que seria o humano para além das narrativas metropolitanas. O problema implica, em

¹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 17.

outros termos, a tomada de consciência dos mundos cerceados, derrotados ou destruídos pela imposição de uma única versão do mundo e do humano. Não se trata apenas da libertação dos povos do jugo do colonizador, mas também da percepção de outros tantos modos de existência: externos e internos aos nossos, limítrofes, inexistentes, paralelos, infinitesimais. A descolonização não é, enfim, algo que não deveria apenas interessar, mas, sim, fundamentar qualquer produção de sentido, tal como aquela que convencionamos chamar de “arte”.

A condição descolonizadora, para que seja efetivamente percebida, depende de reparação e de justiça; depende de uma repactuação que não seja imposta de maneira unilateral por alguma versão liberal do consenso, como alertava Homi Bhabha. Estamos muito longe de colher os resultados de alguma reparação possível. Ficamos ainda mais distantes agora, frente à reafirmação despidorada das políticas do Homem Branco. Essa reafirmação, entretanto, também evidencia o quanto a tomada de consciência em questão é urgente. Ela já parece apontar para uma aliança nos campos da criação e do pensamento. Estaríamos diante de uma nova partilha do sensível, como diz Jacques Rancière, ou seja, de uma nova forma de produção de subjetividade (e sua decorrente manifestação estética) que explicita paradoxos civilizatórios e que encaminhe alguma transformação do comum?

Pedro Cesarino é professor do Departamento de Antropologia da FFLCH/USP e autor de *Oniska - poética do xamanismo na Amazônia*, entre outros livros e artigos.

No Brasil de 2013 em diante, fenômenos de identificação com a causa indígena já antecipavam algo na direção de tal transformação: enunciados como “Eu sou Guarani Kayowá” indicavam uma outra forma de associação com o que antes era concebido como uma questão restrita aos diretamente envolvidos no assunto. Aos poucos, começava a se alargar a zona de contágio, começava a surgir uma tomada de consciência mais ampla da condição da descolonização. O risco iminente que se apresenta às populações da floresta deverá acelerar ainda mais tal partilha. Afinal, não se trata apenas de uma ameaça às condições de existência dos “outros”, importantes certamente, porém distantes de nossos salões e universidades. O problema é agora de todos e demanda um realinhamento dos modos de agência e de enunciação.

Estamos agora (mas quem seria o sujeito de tal proposição? Qual seria a sua época?) diante de uma reconfiguração radical do que se poderia chamar de *campo envolvente*, ou seja, tudo aquilo com que “entramos em contato”, no dizer de Arendt em sua reflexão sobre a condição humana. Mas de que maneira se estabelece um campo envolvente? Através da produção, como queria Gilbert Simondon, de um meio transindividual, da passagem

entre limites e contornos capaz de produzir uma complexidade intensiva e afetiva. Um campo envolvente não é uma dimensão supraindividual e nem uma esfera interna, psicológica ou imaginária. Tampouco é uma dimensão intersubjetiva. Trata-se mais de uma zona de contato que redefine os limites e fundamentos do humano e de sua política implementada pelos modernos.

As discussões em torno do antropoceno e do capitaloceno estão evidentemente relacionadas com isso. Por caminhos distintos, elas repercutem “a vertiginosa sensação de incompatibilidade – senão de impossibilidade – entre o humano e o mundo”.² Eis algo diretamente relacionado à proliferação de monstros como Belo Monte mas, também, com desastres como os da mineradora Samarco, no Rio Doce, e da Vale, em Brumadinho, entre outros casos diversos que parecem se tornar regra e que são uma extensão do processo colonial no auge do capitalismo planetário. Contudo, essa hibridização generalizada se sobrepõe a relações alternativas entre humano e mundo que já foram praticadas e pensadas por outras pessoas e por outros critérios. Como trazê-los para o debate e para a ação?

O problema da descolonização, a sua condição, é apenas parcialmente um problema social ou humano, que nada teria a ver com aquilo que o cerca e que o excede, tal como a “natureza” ou o “mundo animal”. Se a violência colonizadora produz uma aniquilação de outros campos envolventes, então podemos conceber também que tal processo arrasta e deixa de lado distintas formas de produzir limites e conexões – todas elas agora ameaçadas, quando a existência de um campo tão complexo como a Floresta Amazônica é posto em risco. Em *A Queda do Céu*,³ obra já nascida clássica, o pensador Davi Kopenawa mostra como a constituição virtual disso que chamamos de “floresta”, toda marcada pela proliferação dos magníficos e infinitos *xapiri* que transitam entre espelhos celestes e as casas-corpos dos xamãs, coloca-se atenta à destruição causada pelos devoradores de minérios. O conhecimento derivado dessa conexão entre humanos e outras formas de existência (que mal traduzimos por “espíritos”) bem produziria a libertação acima almejada. Entretanto, para além das parcerias que, nesses primeiros anos do século XXI, começam aos poucos a se consolidar, o pensamento da floresta tem apontado para um horizonte catastrófico.

A condição descolonizadora se estende também para as reconfigurações do desejo e dos corpos, para as novas políticas de gênero que reagem ao falocentrismo e às reafirmações do recalque. Ainda que voltadas para uma dimensão humana, essas políticas não deixam de descentrá-la e de produzir novos campos envolventes, ou seja, novas formas de

compatibilidade entre corpos e fetos, novas capacidades que, outrora e ainda hoje, o recalque insiste em considerar como prerrogativas específicas de classes de seres (tais como homens e mulheres) definidos exclusivamente por critérios de controle. As indagações do filósofo Paul B. Preciado sobre sua transição propiciada pelo uso intensivo de testosterona não poderiam ser mais precisas: “Que espécie de feminista me tornei hoje, uma feminista dependente de testosterona ou um corpo transgênero dependente do feminismo? Não tenho outra alternativa senão (...) aceitar o fato de que a mudança que ocorre em mim é a metamorfose de uma era.”⁴

As alterações daquilo com que estabelecemos contato – seja nas dimensões infinitesimais das células ou na escala dos corpos urbanos e florestais – implicam, assim, modos de ultrapassar a condição colonial e de recuperar o tempo perdido. Mas será efetivamente possível ultrapassá-la? Se constatarmos, novamente com Rancière, que o crime da desigualdade é constitutivo da fundação ocidental da democracia, qual seria o horizonte possível de ação e de pensamento? Mas se imaginarmos a possibilidade de outras políticas, muitas delas pensadas e praticadas há milênios, então outras perspectivas poderão surgir, ainda que instauradas nas ruínas do capitalismo.

Não se trata, entretanto, apenas de imaginar outras políticas e sim de *reconhecer* que muitas delas sempre estiveram aí, embora não tenham sido bem compreendidas. Afinal, antes da atual imposição da velha narrativa bíblica em chave neopopulista, grandes narrativas acadêmicas e sociais já haviam dado sinais de falência. A sensação é de perplexidade, pois o momento da abertura para multiplicidade de vozes e falas que, desviadas do risco essencialista, querem se ver livres do crivo da mediação e da imposição de uma enunciação unilateral, coincide paradoxalmente com a reafirmação do mais arcaico criacionismo autoritário. Temos, entretanto, que insistir nos caminhos abertos e jamais esquecer de sua força, como alerta Djamila Ribeiro: “os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias”.⁵

2 DANOWSKY, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2014, p. 14.

3 KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 493.

4 PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacoponographic Era*. Nova York: The Feminist Press, 2013, p. 22. Tradução minha.

5 RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017, p. 75.

A assunção da condição descolonizadora, contudo, não implica na convergência para um mundo (aquele imposto pelo processo colonial), mas para a proliferação de mundos, cujas relações talvez pudessem ser mais bem apresentadas pelo que conhecemos por arte. Mas serão esses mundos potencialmente conectáveis ou incompatíveis? A produção de vínculos está no cerne da assunção da condição descolonizadora, embora não deva

ser confundida com a projeção irrefletida dos anseios de uma realidade (a ocidental) sobre as outras: é este o caso das expectativas primitivistas, da nostalgia de um retorno às origens, da busca por uma magia genérica que a tudo afetaria, em suma, do sequestro alheio às custas da originalidade de seus regimes de conhecimento, negligenciadas pela avidez consumista das subjetividades capitalistas em crise permanente. A conexão entre mundos não produz nenhuma autenticidade, mas revela a impureza necessária da qual toda potência criativa emerge.

Em vez de negar ou de exotizar a magia, trata-se bem mais de repensá-la. O que ela seria então? “Uma atenção metamórfica efetiva”, dirá Isabelle Stengers. Ora, essa atenção é negada toda vez que a generalização narcísica enviesa o outro ao invés de aprender com ele; toda vez que o reconhecimento de um campo rizomático se torna impossibilitado pelas clausuras do Eu. “Cada artifício ‘mágico’”, explica Stengers, “necessita de conexões com outros para resistir à infecção pelo meio, pelo poder divisivo do julgamento social, pelo odor de fumaça que demanda que decidamos se somos os herdeiros das bruxas ou os seus caçadores.”⁶ O rizoma, essa imagem tão desgastada quanto ainda fundamental, é então um meio descentrado, uma rede movimentada por atenções metamórficas capazes de produzir *alianças efetivas e afetivas*.

Ao refletir sobre as adversidades que marcaram sua trajetória, logo concebidas como possibilidades criativas, o pensador Ailton Krenak definiu o que entende por uma aliança afetiva: “Então, aliança na verdade é um outro termo para troca. Eu andei um pouco nessa experimentação até que consegui avançar para uma ideia de alianças afetivas em que a troca não supõe só interesses imediatos.” No entender de Ailton, as alianças afetivas é que permitem restaurar os vínculos e construir, com quem for efetivamente parceiro, alternativas à violência das cisões: “Se outros mundos são possíveis, então precisamos continuar a perguntar sobre qual é a possibilidade de aliança entre esses mundos, porque, senão, eles serão sempre mundos divorciados”.⁷

A imagem da aliança como troca é importante. Ela implica a construção de uma espécie de topologia descentrada, na qual o que interessa são as movimentações afetivas derivadas dos vínculos. Trata-se, em outros termos, da construção de uma cartografia capaz de ultrapassar os limites e fronteiras impostos entre modos de existência pelo colonialismo e pelo capitalismo; limites que foram estabelecidos para o favorecimento dos interesses dos centros metropolitanos e de suas narrativas. Tornam-se então fundamentais as técnicas de passagem, a ambiguidade dos *tricksters* e de figuras fronteiriças como Exu, “boca coletiva”,⁸ mestre tradutor e princípio dos entrecruzamentos, aquele “que está de pé na entrada, na dobradiça da porta”.⁹

A dimensão afetiva é a capacidade de produzir trânsitos, a potência multiplicadora que se instaura a partir do dissenso e do equívoco, suas condições incontornáveis. O equívoco como mal-entendido produtivo, “condição de toda relação social” ou, ainda, como “verdadeira forma da positividade relacional da diferença”, como sustenta Eduardo Viveiros de Castro.¹⁰ Bastante distinto do erro, ele é justamente o nexos entre mundos distintos e indica, por trás da camada superficial do sentido produzido pela comunicação, a diferença radical daquilo sobre o que se diz, ou seja, o significado. É aí que reside a capacidade da transformação criativa: ao se deparar com novos e insuspeitos estados de coisas ou modos de existência (aqueles que foram silenciados pelo colonialismo, mas também os que se projetam em uma era distópica), o sujeito é necessariamente levado a uma torção de seu pensamento e de sua respectiva manifestação estética. Ao invés da segurança dos pressupostos e procedimentos estabelecidos, o que se produz é um efeito de vertigem: a constatação de que nunca estivemos a sós e de que somos tecidos pelas multidões que nos avizinham e que nos habitam.

6 STENGERS, Isabelle. “Reclaiming animism”. *E-Flux* #36, jul. 2012. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>. Acesso em: 30 jan. 2018. Tradução minha.

7 KRENAK, Ailton; CESARINO, Pedro de Niemeyer. “As alianças afetivas”. In: *Incerteza viva – Dias de estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

8 ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 165.

9 VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 141.

10 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation”. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: v. 2, n. 1, 2004, pp. 11-12.

Muitos dos espetáculos contemplados pela MITsp 2019 partilham dessas premissas. Corpos descolonizados pelas multiplicidades de gênero e de identidade transitam entre a alta e a baixa cultura, ou antes desfazem tal assimetria colonial clássica, como nos trabalhos de Alice Ripoll (*Cria*) e de Marcela Levi e Lucía Russo (*Boca de Ferro*). Os fluxos migratórios e a falência da Europa, aspectos incontornáveis para um continente outrora detentor das narrativas sobre os outros, estes outros que chegam agora aos pedaços nas praias mediterrâneas para depois, quem sabe, serem marginalizados em cidades já assoladas pelo desemprego e pelo ódio neonazista, produzem o incômodo dos trabalhos de Milo Rau (*Cinco Peças Fáceis, A Repetição. História(s) do Teatro (I)*) e *Compaixão. A história da metralhadora*). Não por acaso, a mesma diáspora impulsiona narrativas alternativas sobre uma identidade africana incompatível com os limites do continente e com a nostalgia das origens e que tenta, assim, pensar seu futuro, como no espetáculo de Dieudonné Niangouna, *O Alicerce das Vertigens*. A violência produzida pela derrocada da democracia no Chile, explorada por Felipe Hirsch em *Democracia*, apresenta, por sua vez, o viés autoritário do qual a América Latina ainda não consegue se livrar.

Em *Cinco Peças Fáceis*, o diretor suíço Milo Rau entrelaça a história de um *serial killer* à exploração colonial do Congo Belga. Quais teriam sido as razões profundas para os crimes cometidos pelo assassino Marc Dutroux contra crianças? A crueldade de tal subjetividade oriunda de uma família europeia despedaçada está atrelada ao colonialismo do Congo, no qual os

pais de Dutroux viveram; o próprio pai do matador confessa querer mudar por vergonha o seu nome para Patrice Lumumba, o herói assassinado da independência congoleza que ele diz admirar. Mas tal mudança, declara o personagem (velho, enfermo, branco), é impossível. A qual crime mais fundamental estaria então atrelada a produção contínua de subjetividades doentias na Europa? Talvez no efeito ricochete provocado pelo holocausto colonial? Como saber quando se cria um filho psicopata, para não dizer sociedades psicopatas?

Sáimos do ambiente pós-dramático em que Milo Rau desenvolve suas reflexões para adentrar no corpo possuído de Ícaro dos Passos Gaya (*Boca de Ferro*, Marcela Levi e Lucía Russo). Mas o que é ou faz essa possessão? Não encontramos ali nenhum retorno ao corpo primitivo, como se tal coisa jamais tivesse existido. Tampouco alguma confusão superficial entre rituais religiosos e cênicos. O ventriloquismo de Ícaro não dá lugar a entidades ou divindades extramundanas mas, bem ao contrário, a uma exploração árdua das afecções cacofônicas que tanto caracterizam as políticas do gênero e da sexualidade contemporâneas. Britney Spears, Rihanna, picapes paraenses, insultos chulos e batidas dançantes produzem um devir hipersexualizado, uma histeria cinética tão precisa e potente quanto mordaz. No final, o corpo que se revela indígena não se faz pela nostalgia do retorno, mas por sua sobreposição a outros corpos não normativos com os quais ele partilha a mesma condição minoritária e marginalizada. Assim, a montagem contraditória de *Boca de Ferro* evidencia, de maneira incontornável, essa coabitação tensa que caracteriza os afetos corporais oriundos do longo processo colonial.

Altamira 2042, uma contundente performance-instalação sobre a distopia de Belo Monte, acentua ainda mais o processo de hibridização da paisagem amazônica e as injustiças que vem sofrendo a gente do rio Xingu. Ali também encontramos outra espécie de possessão ventríloqua, um embutimento de vozes e de afetos através do corpo de Gabriela Carneiro da Cunha, transformado em um dispositivo-ciborgue pelo acoplamento de aparelhagens do tecnobrega paraense. A complexidade da encenação desfaz a relação ultrapassada entre natureza e cultura: por meio de *pen-drives* e aparelhagens, o público é entrelaçado ao rio, à mata e aos humanos que ali vivem (humanos outros, aliás, pois partilham de conexões e capacidades jamais mobilizadas para minar as condições de nossa própria existência). Tal entrelaçamento, contudo, revela-se sufocante. Rapidamente, somos absorvidos por “Belo Monstro”, uma nave alienígena que vem oferecer o último golpe do capital sobre a gente-rio, agora forçada a viver nas precárias periferias de Altamira. Vemos aqui com clareza a catástrofe da guerra entre mundos e seu resultado inexorável: a demanda pela aliança entre os que não têm outra alternativa senão amazonizar o mundo, antes que sejamos todos tragados pelas turbinas. O rio barrado é um rio

11 A comparação dos maracás com aceleradores de partículas é um achado de Viveiros de Castro em seu estudo sobre os xamãs araweté e seus chocalhos aray. (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar/Anpocs, 1986.)

enlouquecido, escutamos dizerem as vozes que atravessam a cacofonia sonora de *Altamira 2042*. Com que direito silenciam as memórias milenares de sua gente e de seus fluxos?, ouvimos ainda. Se o espírito das águas existe para todos, nem todos nasceram para existir para ele – ensina a sábia voz de Raimunda, uma pensadora ribeirinha. De nosso lado, resta a potência dos maracás, esses aceleradores de partículas que talvez um dia rompam as barragens e apontem para um outro sentido possível.¹¹

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 17.

DANOWSKY, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2014, p. 14.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 165.

KRENAK, Ailton; CESARINO, Pedro de Niemeyer. “As alianças afetivas”. In: *Incerteza viva – Dias de estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacoponographic Era*. Nova York: The Feminist Press, 2013, p. 22. Tradução minha.

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017, p. 75.

STENGERS, Isabelle. “Reclaiming animism”. *E-Flux* #36, jul. 2012. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>. Acesso em: 30 jan. 2018. Tradução minha.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 141.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation”. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: v. 2, n. 1, 2004, pp. 11-12.

----- *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar/Anpocs, 1986.

À PROCURA DA POLÍTICA NO TEATRO

POR RUI PINA COELHO

O tempo parece fora dos eixos. Desastres econômicos, desequilíbrios sociais escandalosos, crescente populismo de direita, milhões forçados à migração, vários fundamentalismos religiosos e catástrofes ecológicas sem precedentes. Mas o teatro – no passado frequentemente considerado como a arte política per se – luta para encontrar o seu lugar nos debates e eventos da atualidade.

Florian Malzacher (2015: 11, tradução minha)

O CRÍTICO MICHAEL PATTERSON, tratando de *Strategies of Political Theatre* (2003) na dramaturgia do pós-guerra, encontra duas correntes, que denomina “reflexionista” e “intervencionista”, e nas quais poderemos encontrar a maior parte dos dramaturgos deste período.

A tradição reflexionista afirma que a principal função da arte e, em rigor, do teatro, é erguer um espelho perante a natureza e refletir a realidade o mais apuradamente possível. O modo intervencionista assegura que, mesmo se fosse possível refletir a realidade de forma apurada, a empreitada seria fútil, uma vez que é tarefa do artista e do dramaturgo interpretar a realidade e desafiar a nossa percepção dela. (PATTERSON, 2003: 15, trad. minha)

Rui Pina Coelho (Évora, Portugal, 1975) é professor auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dirige a *Sinais de Cena – Revista de estudos de teatro e artes performativas*.

Deste modo, a via reflexionista prende-se preferencialmente com estratégias realistas, em que o reflexo da realidade é apresentado de maneira objetiva. Representa-se o mundo reconhecível na sua totalidade, situando a ação no presente. As ações são apresentadas como uma cadeia de eventos e a natureza humana ali figurada é inalterável. Tudo decorre da ação das personagens, figuradas com densidade psicológica, e busca-se uma empatia com o espectador. Num cenário que imita o mundo, a ação apresentada restringe-se à representação dos comportamentos e da linguagem do cotidiano. Em suma, propõe apresentar o mundo como ele é, para que depois se possa alterá-lo.

A via intervencionista está mais próxima de estratégias modernistas, já que prefere uma análise subjetiva da realidade. O mundo representado tem autonomia ficcional e é situado no passado. Ao *continuum* dramático, prefere-se o fragmento e a montagem. A natureza humana das personagens figuradas é alterável; ao invés da empatia, promove-se a distância. Do mesmo modo, o comportamento das personagens decorre das ações e não o contrário, privilegiando-se, assim, uma atenção às forças sociais que regem as relações de classe. O cenário, que pretende ser teatral, não deixa esquecer que elementos de pura artificialidade teatral são utilizados. Em suma, a via intervencionista propõe a mudança apresentando alternativas.

Em comum, ambas as vias se inscrevem numa ideia de teatro popular, condição fundamental para um teatro de aspiração política. Contudo, hoje parece ser estabelecido que a dimensão ontológica daquilo que tem sido considerado um teatro político é cada vez mais porosa, abrangente e híbrida. Os tradicionais formatos, herdados de uma teatrologia fundada em Erwin Piscator ou Bertolt Brecht, revelam-se cada vez mais estreitos para interpelar um mundo mais prolixo, com mais “teatros de guerra” e no qual a urgência de mudança se manifesta de forma assustadoramente aguda e premente.

Um teatro que compreendia e abraçava um projeto de transformação do mundo – como o de Piscator ou de Brecht –, que visava à sua evolução (política, filosófica, cívica, social...), compreendia um mundo em permanente transformação e em devir eterno, com as mudanças condicionadas à ação humana. E compreendia sobretudo um mundo no qual a arte – e o teatro, em particular – desempenhava um papel de estruturante importância. Hoje, se nos atentarmos à erosão da esfera pública ou às suas terríveis deturpações, é difícil superar a barreira de uma ação mais imediatista ou os grilhões de um absurdo presentismo que mantém cativas as pulsões utópicas mais transformadoras. E, do mesmo modo, é também assaz difícil reconhecer ao teatro – e às artes performativas de forma mais genérica – um papel relevante na transformação efetiva do mundo. *Eppur...*

Na obra *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of Political Theatre* (2005), Erika Fisher-Lichte revisita a história do teatro do século XX, e busca em vários

modelos de teatro político, de propaganda ou de manipulação das massas, o papel que o sacrifício e o ritual desempenham nesses formatos teatrais. Fulcral ao seu argumento é a ideia de comunidade que o evento teatral cria: “efêmeras” e “auto-organizadas”, de acordo com a autora alemã.

Assim, retrospectivamente, estes espetáculos mostram o teatro como um laboratório onde um novo conceito de comunidade é desenvolvido e experimentado – um conceito que pode ser frutiferamente aplicado às sociedades modernas [...]. É a reconceitualização do teatro com ênfase na relação entre atores e espectadores – i.e. o “feedback loop” autopoietico através do qual qualquer performance toma existência – que permite tais comunidades. (FISHER-LICHTE, 2005: 258, trad. minha)

Esta ideia é sumariamente epigrafada por Florian Malzacher na introdução de *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today* (2015): “Um olhar para a realidade das artes performativas contemporâneas revela a existência de um forte desejo por um teatro que foque não só os assuntos políticos mais prementes, mas que se torne, também, em si próprio, um espaço político – uma esfera pública (MALZACHER, 2015: 12, trad. minha). Não há mais uma cartilha que possa ser seguida. A experiência teatral torna-se uma espécie de derradeiro bastião – uma última trincheira – de uma esfera pública em que o mundo é debatido e pensado. Como uma espécie de “laboratório onde um novo modelo de comunidade é desenvolvido e experimentado” (FISHER-LICHTE, 2005: 258).

Esta viragem performativa – mais afirmativa depois das décadas de 1960 e 1970 do século XX –, empurra as artes cênicas para um contexto no qual a energia, a presença ou a sincronia entre atores e espectadores têm lugar privilegiado. Contudo, Malzacher, atento à proliferação de um teatro dito participatório, alerta também para o efeito *placebo* que este formato poderá ter. Assim, o debate interno, levado a cabo dentro dos protocolos seguros da experiência teatral (sobre alterações climáticas, violência, direitos humanos...), pode suscitar no espectador/participante uma sensação de consciência tranquila. E pronto.

Um teatro político na contemporaneidade tem de se colocar exatamente no centro deste dilema: não só evitar a falsa participação mas, simultaneamente, reclamar a própria ideia de participação. Uma participação que prospera – na política e na arte – no seu potencial radical. Uma participação que não substitui um modo de tutoria por outro. (MALZACHER, 2015: 21, trad. minha)

Esta percepção do papel de um teatro político – ou da política no teatro – está, creio, em consonância com o proposto pelo pensador francês Olivier Neveux em *Politiques du Spectateur: Les enjeux du théâtre politique aujourd’hui* (2013), obra em que Neveux identifica, nas práticas cênicas contemporâneas que compreendem uma ação política, o lugar do espectador como denominador comum:

[E]m última análise, no teatro, aquilo que é político (uma política de conflito, de ruptura, de negação, de emancipação) é a concepção implícita ou explícita, espontânea ou teorizada, que o espetáculo tem do seu espectador, o “espectador” que o espetáculo constrói (ou não) e a ligação que se entende estabelecer com ele. (NEVEUX, 2003: 8, trad. minha)

Assim, as estratégias de emancipação do espectador – aqui entendido como um cidadão ativo e emancipado – são aquelas que podem garantir um papel de relevância do teatro na sua ação sobre o mundo e robustecer o papel transformador da performance. Mais do que na arquitetura de projetos de transformação do mundo – pela via “intervencionista” ou “reflexionista” –, é no lugar utópico da relação entre a plateia e a cena que o teatro político pode ser procurado.

Portanto, o que importa, e essa é a minha hipótese, é o lugar que um espetáculo reserva ao seu espectador. Esta dimensão não é nem cenográfica nem psicológica: ela é política. Qual é o lugar que me é proposto (por vezes imposto) na minha ocupação do teatro? Como sou interpelado? Que é suposto o espetáculo produzir sobre mim ou sobre nós? E como? (*Ibidem*: trad. minha)

Num momento politicamente conturbado como o que se vive hoje, no Brasil e no mundo, estas linhas de pensamento revelam-se, creio, como formas de incrementar a responsabilidade e a vitalidade da participação – mais ativa ou mais passiva – de cada um dos intervenientes no fenómeno teatral – artistas e espectadores. Só assim, creio, pode o teatro constituir-se como uma válida hipótese (utópica, sonhada ou concreta) de uma esfera pública, que possa servir para um debate profícuo sobre o estado do mundo.

Os espetáculos que na sua maioria constituem a programação da MITsp 2019 denotam uma aguda preocupação com o estado do mundo e com uma urgente necessidade de fomentar laços de pertencimento e de ligações identitárias. E são, creio, lugar fértil para procurar a política no teatro. Perscrutam a violência sistêmica ou de gênero; indagam sobre a repetição dos ciclos de trauma e horror na história; buscam a vitalidade da democracia; demonstram como a tradição não pode ser senão algo reinventado a cada momento; inquirem os lugares de inclusão ou exclusão para onde cada um de nós é empurrado. Discutem.

Os formatos são espantosamente díspares: fluídos coros de dança, solos feéricos, exercícios de *storytelling*, aparatos intermediais, informadas performances-palestra; e os modos de sutil diversidade: registros burlescos, ácidos, cômicos ou pungentes, convocando amiúde o desabamento da fronteira entre a ficção e a realidade e trabalhando naquilo a que Hans-Thies Lehmann chamou de “estética da indecidibilidade” (LEHMANN, 2006: 100). Em suma, propõem-se a olhar o mundo de frente.

Este “olhar de frente” é, creio, um dos traços que melhor sintetiza o conjunto dos trabalhos reunidos para esta edição da MITsp. São vários os espetáculos nos quais surgem vozes solitárias ou corais dirigidas direta e desafiadoramente ao público. São vozes que narram, denunciam, informam, questionam, flertam, mas que, grosso modo, apelam à presença crítica e objetiva do espectador – implicando-o no retrato apresentado – e criando, com ele, o espectador, uma comunidade pensante de potência desconhecida.

Descobrimos estas vozes no pungente solo de Mohamed El Khatib, *Acabar em beleza*,¹ sobre a morte de sua mãe, um retalho de uma experiência dolorosa apresentada com a finura de uma poesia de humor doído, construída a partir de excertos de diário, documentos administrativos, e-mails, telefonemas, conversas com médicos e com seu pai... O resultado, para além da exposição de uma viagem interior de arestas duras, é a apresentação da vivência de uma família de origem argelina na França conturbada do século XXI.

Mas as vozes desafiantes e assertivas que convocam o espectador estão também nas peças didáticas de Milo Rau, *A Repetição. História(s) do Teatro (I)*, *Cinco Peças Fáceis e Compaixão. A História da Metralhadora*, nas quais são explorados os contornos de um assassinato; o caso Dutroux – que envolvia homicídio, estupro de menores, sequestro e tráfico de drogas –; a tragédia dos refugiados no Mediterrâneo, em fuga da guerra civil no Congo. As histórias são narradas, respectivamente, por vozes de atores amadores, de crianças e das atrizes Usina Lardi e Consolate Sipérius. Em todos fazendo confluir verdade e ficção.

Descobrimos a mesma frontalidade de confronto em *O Alicerce das Vertigens*, de Dieudonné Niangouna, *Altíssimo*, de Pedro Vilela, *Colônia*, de Vinicius Arneiro, *Isto é um Negro?*, de Tarina Quelho, ou *V:U:L:V:A*, a desarmante palestra-performance de Mariana Senne.

O que fica evidente nestes espetáculos é uma vontade clara de estar em sincronia com o espectador, implicando-o nas sutilezas do artifício, desmontando e apresentando a máquina teatral como produtora de um lugar que aspira a criar as condições necessárias para uma reflexão efetiva sobre o mundo. Não isentando, assim, o espectador de se colocar num lugar de decisão, julgamento e ação – presente e futura.

Dito isto, o mesmo se pode pensar dos espetáculos que não se colocam de forma tão interpeladora perante a plateia. Na repetição mântica e circense de *Mágica de Verdade*, do grupo Forced Entertainment, carregada de humor e derrisão, impregnada de energia de verve televisiva; no jogo sarcástico

¹ Título português da peça de Khatib, que na MITsp foi traduzido como *Partir com Beleza*.

e burlesco de *Democracia*, de Felipe Hirsch; ou, mais concretamente, nas sublimes performances de Marta Soares, *Vestígios* e *O Banho*, na quais de forma mais elíptica, metafórica e afiada, olha-se, de frente, o mundo.

Deste modo, o que sobra é a confiança no teatro como um lugar de criação de uma comunidade capaz de responder e debater os temas e acontecimentos mais prementes no mundo. Talvez não seja o teatro a forma mais eficaz de fazê-lo. *Eppur...*

REFERÊNCIAS

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres e Nova York: Routledge, 2006.

MALZACHER, Florian. "Introduction". In: *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*. Performing Urgency #1. Santo Tirso: House on Fire, 2015.

NEVEUX, Olivier. *Politiques du Spectateur: Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris: La Découverte, 2013.

PATTERSON, Michael. *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, (2003).

NÓS, O PÚBLICO

POR LÚCIA ROMANO

NÃO SOA ESTRANHO ESCUTAR, DA PARTE DOS/DAS ARTISTAS reunidos/as nesta edição da MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, que suas criações são transitivas, pressupondo uma ação motivada pelo/a espectador/a. São obras que se reportam às dimensões filosófica e retórica deste aspecto do fenômeno cênico, ao questionar os limites das artes performativas na intervenção sobre o mundo real ou destacar experiências de esvaziamento dos valores humanos e democráticos. Milo Rau, encenador de origem suíça que traz para a MITsp três espetáculos, escreve nos dois primeiros parágrafos de seu manifesto, divulgado em Gent, na Bélgica, em 1º de maio de 2018: "Um: Não se trata mais apenas de representar o mundo. É sobre mudá-lo. O objetivo não é representar o real, mas tornar a representação real em si mesma./ Dois: O teatro não é um produto, é um processo de produção. A pesquisa, elencos, ensaios e debates relacionados devem estar disponíveis ao público".¹

Lúcia Romano é atriz, atuante na Cia Livre e em outros coletivos na cidade de São Paulo. Pesquisadora na área de artes cênicas, é também docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).

1 “Un: Il ne s’agit plus seulement de dépeindre le monde. Il s’agit de le changer. Le but n’est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle./ Deux: Le théâtre n’est pas un produit, c’est un processus de production. La recherche, les castings, les répétitions et les débats connexes doivent être accessibles au public”. CANDONI, Christophe. *Le manifeste de Gand de Milo Rau*. In: *Actu, Théâtre*. 8 jul. 2018. Disponível em: <https://sceneweb.fr/le-manifeste-de-gand-de-milo-rau/>. Acesso em 18: dez. 2018.

2 “(...) a group dynamic, a social situation, a change of energy, a raised consciousness”. BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres, Nova York: Verso, 2012.

As estratégias de formulação dessas provocações da linguagem são, como não poderiam deixar de ser, variadas, a ponto de ser possível considerar a reinvenção do papel do público um fator determinante para a singularidade de cada artista e coletivo teatral presente nesta mostra. A descrição de uma tendência iconoclasta e politicizante do processo criativo em voga é válida e, de modo geral, aplicável a um conjunto de obras cênicas contemporâneas. Entretanto, a maneira como é articulado esse retorno a um papel social da arte, na manifestação de um espaço performativo heterotópico que confronta a crise da visão coletivista da sociedade, não carrega motivações nem soluções cênicas únicas. Além disso, é um recorte crítico que precisa ampliar o momento da performance (ou o seu objeto principal) para o que não está amplamente visível ali, por exemplo “uma dinâmica grupal, uma situação social, uma mudança de energia, um despertar de consciência” (BISHOP, 2012, p. 6).²

A ênfase na atual implicância da expectativa corresponde a preocupações que ecoam momentos históricos anteriores, mas diferindo destes em virtude de sua disposição de resistência frente ao avassalador avanço do pensamento neoliberal, que caracteriza as relações no tempo presente mais do que em qualquer outro tempo (BISHOP, 2012). A lógica neoliberal também se apresenta no mundo das artes cênicas, disseminando os valores do individualismo, do voluntarismo, do empreendedorismo e do mercado, quadro este em que o impulso de reconstrução dos laços entre a cena e a sociedade é um recurso urgente.

Uma via de confronto ao atual contexto é a produção teatral em coletivo, exemplificada pelo Forced Entertainment, um grupo de seis artistas que trabalham juntos desde 1984, ao redor do qual eventualmente se reúnem outros colaboradores. Nesse período de mais de 30 anos, o Forced Entertainment construiu uma identidade de grupo relacionada ao encenador Tim Etchells, assim como aos atores e atrizes ali reunidos, ao mesmo tempo em que preservou as diferentes tendências estéticas de cada componente. Talvez dessas visões plurais sobre a linguagem derive a diversidade de propostas cênicas que o grupo inglês tem explorado, assim como a polifonia de estilos de interpretação que notamos em cena. Essa variabilidade, contudo, permite que sejam reconhecidos os traços de um modo próprio de fazer, inspirado nas formas culturais performativas para além do teatro “de texto” mais tradicional, entre elas o cabaré, a comédia física, as formas ligeiras (o *vaudeville*, a cena musicada e o show de talentos), assim como a arte da performance e a cultura de massa (representada por programas de TV e *game shows*). A seu modo, os artistas do Forced Entertainment vão misturando as fronteiras entre as artes da presença, forjando um estado cênico em que reconhecemos pessoas reais no palco, agindo em tempo real, embora carregando certo grau de “citação”, avesso ao modo naturalista de atuação.

O espetáculo *Mágica de Verdade*, dirigido por Tim Etchells, reúne vários dos pressupostos que tornaram o grupo reconhecido na cena inglesa e internacional. Criado de modo colaborativo, traz na improvisação seu motor e modo de construção, tendo começado com os artistas reunidos numa sala de ensaios sem que soubessem exatamente o que viria depois. Para Etchells, Richard Lowdon, Jerry Killick e Claire Marshall, atravessar a oposição entre “texto” e “teatro improvisacional” é um desafio produtivo, uma vez que a palavra e a narrativa serão criadas em processo e por todos, com o diretor finalizando a escrita ao mesmo tempo que experimenta concretamente os demais materiais compositivos.³

Enquanto em outras peças do grupo a narrativa aparece de maneira mais “completa” (como em *The Notebook*, montagem inspirada no romance da autora húngara Ágota Kristóf), nesta ela é sintética e quase crua, dependendo da materialidade dos elementos de cena, dos figurinos, da espacialidade e das sonoridades, mais do que de um conceito ou ideia implícita ao evento. A fábula, em *Mágica de Verdade*, resume-se a pouco mais que um argumento disparador – “Tentar o impossível: ler a mente de outra pessoa”, nas palavras do encenador. A banalidade do fragmento, repetido em *looping*, leva à descoberta de texturas e fluxos de energia diferentes. Assim, inexistente um arco de desenvolvimento do tema, ao contrário: a repetição e as pequenas diferenças conduzem os desdobramentos desta microcena ao esgotamento.

A implicação política do espetáculo reside na lida dos performers com a rigidez da estrutura, para discutir o que ainda pode ser mudado dentro dos sistemas que nos encarceram. O impossível e a esperança disputam em cena, transformando o jogo em uma espécie de armadilha para os atores, desafiados a inventar e a reafirmar seu envolvimento e sua crença com o mínimo de recursos disponíveis. A proposta replica a poética do grupo, na mistura entre comicidade, tragicidade e momentos de enlevo. Etchells resume: “O trabalho pode ser desafiador, pode ser provocativo, ele pode ser difícil, mas acho que a outra coisa que ele normalmente é, é engraçado, e nós amamos a combinação dessas coisas. Gostamos de que algo possa ser bastante questionador, ou muito agressivo, e então, dez minutos depois, hilário ou divertido e cômico. Penso que essa dança entre problema e sem problema, ou entre o cômico e o trágico, ou entre algo que é dolorido e provocador e algo leve, superficial, descartável, este tipo de dança entre essas coisas ou texturas é muito próximo ao coração do trabalho”.⁴ Contra a era do individualismo exacerbado, a dinâmica coletiva atravessa o grupo, desenhando seu jeito de criar e determinando tanto a estética da cena quanto o tipo de conexão buscada com a plateia para falar do momento em que vivemos.

Também interessadas no humor e no escárnio como saídas para os impasses atuais, as bailarinas e coreógrafas Marcela Levi, carioca, e Lucía Russo,

argentina radicada no Rio de Janeiro, criaram *Boca de Ferro*, proposta de dança contemporânea performada por Ícaro dos Passos Gaya. As criadoras descrevem seu trabalho como “deboche experimental”, citando Marquês de Sade, para falar de um tipo de dança *remix*, sem narrativa e repleta de apropriações de outros universos culturais, que se constroem por cortes e atravessamentos, os quais produzem um efeito de inacabamento. A corporeidade é grotesca, desconcertante e raivosa, lembrando de fato o tipo de excitação lúbrica que poderia ser descrita como um “(...) choque dos átomos voluptuosos [...] que inflama as partículas elétricas que circulam na concavidade dos nervos”.⁵ A codificação dos movimentos não está em primeiro plano, uma vez que não é um corpo que executa, mas que parece inflamar-se com fúria, sendo crispado pela experiência.

Ocupando o palco junto com os/as espectadores/as, a ação de Ícaro dos Passos Gaya é um ato de invasão: a relação entre os corpos ali presentes não é permeada pela busca de um ajuste gradual entre condutas, mas por um despejado de fluidos corporais e espasmos, igualmente sensual e repugnante. O prazer formal, conduzido e contido, e o virtuosismo do/a bailarino/a, duas instâncias frequentemente associadas à forma artística hegemônica da dança, cedem lugar à rebeldia, à citação e à caricatura. Na mesma medida, somos expulsos das cadeiras confortáveis do teatro e compelidos a, ao invés de contemplar os movimentos a uma distância segura, absorver em *close-up* e ao embalo do brega paraense uma gestualidade excessiva, quase impossível de reproduzir. Como consequência, as normas da partilha estética são rompidas e nos vemos aproximados, público e performer, por um princípio de vida meio irracional, descontrolado, dinâmico e pulsante. Exercitar a aproximação entre coisas antes separadas, para ver o que resulta dessa fricção, segundo as artistas, é exatamente o caminho criativo de interesse da Improvável Produções, produtora de dança e coletivo conduzido por Marcela Levi e Lucía Russo.

3 ETCHELLS, Tim. Forced Entertainment | Contemporary Performance Practice. Digital Theatre+. 2017. Disponível em: https://youtu.be/KhUJIM_dsuA. Acesso em: 29 dez. 2018.

4 ETCHELLS, Tim. The Winner of International Ibsen Award 2016: Forced Entertainment. Nationaltheatret Oslo. 2016: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJGm8hDhCdo>. Acesso em: 29 dez. 2018.

5 Apud CARNICERO, Clara. A filosofia elétrica de Sade, p. 7, ago. 2012. Disponível em: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posdoc/projetos/Clara_Carnicero_posdoc.pdf. Acesso em: 28 dez. 2018.

A questão que permeia o acontecimento de *Boca de Ferro* é a recusa da dança enquanto produto e a defesa de um lugar de resistência diante da precariedade dos meios que circundam a produção em dança no Brasil e, pode-se dizer, frente também à precariedade dos próprios sujeitos no meio social. A abertura da dança contemporânea a esse tipo de proximidade emergente da “performatividade como um ato de invasão”⁶ dos espaços individuais é, para as artistas, a expressão do tipo de atrito vivido no contexto nacional e, em especial, no dia a dia carioca. Resulta daí que o performer não é mais portador de um corpo organizado, um sujeito afirmando-se através de um princípio de identidade enquanto unidade coerente e contínua, mas uma multiplicidade de pessoas, em eclosão incessante, capaz de provocar reações de desconcerto e de surpresa nas testemunhas ao seu redor. Essa perda de contornos, se por um lado

escancara uma crise do sujeito, ao mesmo tempo gera uma desapropriação do sentido de si mesmo, para dar expressão ao diverso, aos outros, às "existências infernais e desejantes" – termos das coreógrafas.

Também pautada nessa espécie de estética da escassez, Alice Ripoll apresenta *Cria*, com a Cia Suave, um grupo de dançarinos formado após o espetáculo *Suave*, de 2014. Mais uma vez, é no corpo explosivo, inventando outros padrões de movimento, que vemos essa força insistente de propagação, de algo que não quer desistir e se impõe sem permissão e sem medida. A mistura proporcionada por *Cria* entre ironia e prazer, típica das danças urbanas, em conjugação com o teatro e a dança contemporânea, carrega da rua para dentro do teatro uma virtuosidade motora, encarnada nas presenças inusitadas de jovens negros, que carregam sinais de gênero fraturados, distantes dos padrões de beleza e convivência amplamente aceitos. Cabe ao público receber essa forma de produzir uma dança teatral que adquire caráter político, se entendermos o apelo de *Cria* à revisão dos lugares já validados da dança contemporânea, encontrando no centro da cena pessoas que, de modo geral, não protagonizariam a exposição de suas próprias vivências e desejos em sua agressiva euforia. Está em nossas mãos descobrir essas presenças e suas subjetividades, escutar sua urgência.

Algumas obras da MITsp não apenas apresentam as dimensões de gênero, raça/etnia e classe "naturalmente" dispostas, mas trazem intencionalmente o estranhamento de seus termos, indicando o aspecto construído das identidades e a mutabilidade de seus processos históricos de formulação. Em cena, as hierarquias entre os papéis sociais são "testadas", questionadas e reconfiguradas. Como em *MDLSX*, da companhia italiana Motus, que coloca em xeque os critérios de "passabilidade" que circundam as definições de gênero e aborda como os casos não descritíveis pela norma significam uma ameaça à "economia do conhecimento", escapando às classificações binárias e demonstrando a arbitrariedade de tudo o que cabe nas terminologias. Poder e não poder ver, conhecer e desconhecer: a semiescuridão que circunda a cena construída pela Motus revela para nós um mundo intermediário, entre o laboratório e o clube noturno, ao mesmo tempo que os *close-ups* da imagem da performer, projetada ao fundo, trazem à tona os sinais de um corpo andrógino, nem masculino nem feminino, testemunho da fragilidade de toda a verdade biológica. A visibilidade que é oferecida ao público tangencia o escândalo do exibicionismo autobiográfico, mas permanecem sustentados os limites da ficção no jogo entre ator/atriz/personagem. Vida ou arte? "Hierarquias! Hierarquias! Elas existem em qualquer lugar, mas especialmente nos vestiários" diz em cena Silvia Calderoni, nos levando a observar como a compreensão sobre a própria identidade e o lugar social a ela atrelado, tanto na vida comum quanto no teatro, é confrontada pela experiência íntima de um corpo que dinamita os

sinais ditos masculinos e femininos, aqueles que asseguram o dimorfismo sexual segundo o sistema binário que nos constrange e domestica.

“Um planeta contendo dois mundos” é como a performer descreve a si mesma no espetáculo assinado por Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. O relato performado de *MDLSX* acompanha a progressão de uma experiência de gênero, desde as tentativas malogradas de ajuste aos padrões binários correntes até o exercício da mudança de sexo e, ao cabo, a assunção de uma existência em trânsito, talvez, inter sexos. É permitido ao espectador confrontar o passado da narradora (oferecido pelos registros em vídeo, produzidos de maneira caseira) com atitudes do presente da cena, ferozes e impulsivas ações do corpo, desdobrando-se em gestualidades e comportamentos ambíguos em termos de gênero. Isso produz um choque de narrativas que escancara o sofrimento inerente à necessidade de cabermos nos lugares designados. A dinâmica da ideologia vigente pouco a pouco se explicita: a promessa de reconhecimento por nossos pares, o que evita as punições por sermos a exceção (porque sabemos os custos do não reconhecimento), nos induz à assinatura de um contrato de convivência em que o heterossexismo (não um comportamento sexual “hetero”, mas um regime político) regerá os encontros e interações, de tal forma que a estrutura – aparentemente exterior a nós – é transformada em parte constituinte da subjetividade de cada um e cada uma. A teatralização das ações é a solução para não perecermos diante de um mundo de mascaramentos e preconceitos.

Silvia Calderoni é mestre de cerimônias do processo de transformação experimentado, ao mesmo tempo que sujeito do trânsito, VJ e DJ do espetáculo. As músicas compõem um percurso singular, servindo para demarcar a passagem do tempo, com os *hits* que embalam cada período, além de comentarem as infinitas invenções e contradições sobre o que é ser homem, mulher, gay, lésbica, seu amores, desejos e aflições. Na trama cerzida pela música pop, também um produto cultural de massa, a postura dissidente aproxima-se da lógica de consumo, na mesma medida em que a lírica, o drama e a épica se fundem no tecido dramaturgico. Em meio a estas pequenas fábulas, existenciais, mas com *ethos* totalizantes, emergem palavras de Beatriz Paul Preciado, entrevistada por Alejandro Jodorowski, sinalizando a influência da teoria *queer* nos debates sobre identidades complexas, em diferentes esferas sociais, não apenas na acadêmica.

A provocação de *MDLSX* nos lança no campo de uma compreensão *queer* das identidades de gênero, mais fluida e contestatória em relação à ilusão de substância atrelada à regra heteronormativa. O corpo andrógino é estruturante do acontecimento cênico, deslizando entre a confissão e a enunciação épica, num tipo de encenação que não elimina de nossa vista

6 RUSSO, Lucía, LEVI, Marcela. A crise no Brasil está esgotando a criação na dança. Paris: 2018. RFI, 19 jun. 2018. Disponível em: <http://br.rfi.fr/cultura/20180619-rfi-convida-marcela-levi-e-lucia-russo>. Acesso em: 29 dez. de 2018.

os elementos de construção da própria cena. Desse modo, o espetáculo “desnaturaliza” o heterossexismo, assim como os mecanismos de ficcionalização do teatro, que implicam diretamente nos processos de empatia que envolvem a plateia. Também no mecanismo cênico de *MDLSX*, a orientação *queer* desbanca alguns acordos de representação do corpo e dos sujeitos, entre eles a idealização do corpo erótico, a identificação entre os gêneros do/da intérprete e da figura ficcional e a (falsa) neutralidade de gênero da plateia. Assistindo ao espetáculo, nos movemos entre a acomodação aos modelos aceitos socialmente, a atração pelo exotismo – o “diferente” exposto na cena – e a aceitação ampla da problemática real vivida por indivíduos trans, não binários e agêneros, bem como das nossas próprias pulsões desviantes.

No que se refere à composição de uma ação conjunta, insuflando a construção de uma comunidade de cidadãos, a pauta *queer* não pressupõe a aceitação e a “inclusão” de todos e todas, mas a repulsa absoluta a quaisquer autoritarismos e convenções que justifiquem a condição abjeta de quantos forem. Por sua vez, em se tratando de uma reunião de espectadores, espectadoras e espectadorxs em razão de uma performance artística, o assunto ganha proporções interessantes. Se somos todos múltiplos, o princípio de convivência deve ser o dissenso. Mas, que tipo de corpo social, mesmo que provisório, emerge das práticas teatrais que levam a termo o acolhimento na própria obra das contradições e dos desacordos?

Experiências potencializadoras desse tipo de colaboração vão da invenção de formas de “fazer com”, seja engajando a criação no meio social (sua temporalidade e sua territorialidade), seja convocando dimensões afetivas e sensoriais na linguagem do espetáculo, à exposição pelas próprias criações das relações de produção e dos modos de fazer que fomentam suas ecologias, problematizando as formas de poder ali apresentadas (BISHOP, 2012). As diferentes propostas destacadas neste texto – *Mágica de Verdade*, *Boca de Ferro*, *Cria* e *MDLSX*, entre outros espetáculos oferecidos nesta MITsp, deslegitimam a assimetria entre plateia e palco – tanto o *voyeurismo* do primeiro diante do segundo, quanto o predomínio discursivo dos artistas em relação à nossa propalada mudez de espectadores/as. Assim, restabelecem a potência de criação de situações presente nesses dois polos, em virtude da sustentação de uma tensão necessária, no jogo de forças entre as críticas artística e social.

Encontramos nessas obras cênicas não um objeto a ser consumido, mas um projeto coelaborado, sempre infindo. São espetáculos que nos conduzem a enxergar cores diversas, para além dos rosas e azuis, resistindo às afirmativas homogeneizantes de quem insiste em impor sua atividade dominante, relegando-nos a uma passividade mental e material. Nós, o

público, encontramos em *Mágica de Verdade*, *Boca de Ferro*, *Cria* e *MDLSX* um termo intermediário entre nós e os/as artistas, que serve para além das obras cênicas, renovando o laço entre cada indivíduo e a coletividade, na produção de paisagens libertadoras nunca imaginadas, a serem experimentalmente desde agora.

REFERÊNCIAS

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres, Nova York: Verso, 2012.

CANDONI, Christophe. Le manifeste de Gand de Milo Rau. In: *Actu, Théâtre*. 8 jul. 2018. Disponível em: <https://sceneweb.fr/le-manifeste-de-gand-de-milo-rau/>. Acesso em: 18 dez. de 2018.

CARNICERO, Clara. A filosofia elétrica de Sade. Ago. 2012, p. 7. Disponível em: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posdoc/projetos/Clara_Carnicero_posdoc.pdf. Acesso em: 28 dez. 2018.

ETCHELLS, Tim. Forced Entertainment | Contemporary Performance Practice. *Digital Theatre+*. 2017. Disponível em: https://youtu.be/KhUJIM_dsuA. Acesso em: 29 dez. 2018.

----- The Winner of International Ibsen Award 2016: Forced Entertainment. *Nationaltheatret Oslo*. 2016: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJGm8hDhCdo>. Acesso em: 29 dez. 2018.

RUSSO, Lucía, LEVI, Marcela. A crise no Brasil está esgotando a criação na dança. Paris: 2018. RFI, 19 jun. 2018. Disponível em: <http://br.rfi.fr/cultura/20180619-rfi-convida-marcela-levi-elucia-russo>. Acesso em: 29 dez. de 2018.



Nota das editoras:

Inicialmente confirmada na programação da MITbr, a peça *O Banho* foi cancelada por questão orçamentária, devido a recuos de patrocínio.

ATRAVRESSAMENTOS MITbr

A CENA EM BUSCA DE

AR¹

POR JOSÉ DA COSTA

CAIXAS, BANHEIRAS, QUADROS

Em um momento já avançado de *Lobo*, surge uma caixa ou vitrine transparente dentro da qual se encontra um ator encerrado, sentado na base do cubo que tem a altura aproximada de um metro. O ator não expressa dor ou angústia. É dotado de uma espécie de impassibilidade constitutiva na forma de presença encerrada à qual não parece resistir. O espetáculo, cuja única atriz é a própria diretora, tem um elenco masculino numeroso formado por atores jovens. A criação é dotada de uma energia marcadamente viril, ainda que balanceada com a doçura, a passividade e a delicadeza que entram em diferentes composições junto à qualidade intensa e ativa dos movimentos. A população de homens parece subjugada pela única mulher. Sua presença, também predominantemente viril, se dá como inversão irônica dos papéis culturais hegemônicos. O homem no aquário é um dos dispositivos da confrontação derrisória da obra com a dominante masculina e heteronormativa da vida social.

Em *O Banho*, a performer está imersa em uma banheira, i.e., uma caixa distinta do aquário em *Lobo*. Na sala de exposição, os espectadores veem de cima para baixo o suporte de cor branca esmaltada que está depositado no chão. Na banheira, os movimentos da artista não parecem comandados pela consciência. Não integram um projeto de denúncia e de significação racional. Há uma espécie de imanência. O corpo apenas está ali em meio à espessura da água.

¹ Este texto – escrito a convite das editoras do catálogo da MITsp 2019, às quais agradeço a confiança – é um dos resultados da pesquisa que realizo como bolsista do CNPq e que se intitula “Subjetividade e política da cena – 3ª etapa: espessura teatral e desejo do fora”.

José da Costa é professor da UNIRIO e autor de artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais, de capítulos em livros coletivos e do livro *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2009).

Em *Colônia*, vemos um homem encapsulado. A atuação do intérprete Renato Livera se dá entre um quadro de sala de aula e uma mesa de professor. O modo de fazer uso dos objetos que a personagem dispõe sobre a mesa (pedaços de giz, caneca, garrafa de água, folhas de papel) e a utilização que o ator faz do quadro (cuja superfície vai saturando com palavras, esquemas e linhas) parecem testemunhar a tristeza e a angústia do sujeito ali enquadrado. O texto não remete diretamente ao Hospital Colônia, que existiu em Barbacena, Minas Gerais, ao longo do século XX e no qual um número assombroso de pessoas foi encarcerada, e mesmo morta, nas décadas de 1960 e 1970. Mas os criadores parecem ter sido movidos também por aquela referência. A imagem mais ampla de colônia como lugar de exploração econômica, como espaço de expropriação da humanidade de numerosos grupos ou como ambiente infernal da escravidão se plasma por meio do delírio. A sensação de sufocamento e perda do ar é crescente. Há uma estranha impassibilidade na personagem, ainda que o elemento impassível seja aí de um tipo distinto do que aparece na caixa do ator de *Lobo* (em que o impassível se conjuga à ironia) ou na banheira de Marta Soares (na qual o impassível do corpo se associa à imanência). Em nenhum dos dois casos, a impassibilidade se constitui como grave efeito do assombro, que é o que vemos no quadro de Livera.

CORPO REVESTIDO

Nos solos *Boca de Ferro*, com o bailarino paraense Ícaro Gaya, e *Altíssimo*, com o ator pernambucano Pedro Vilela, trabalhos muito diferentes entre si, podemos verificar que, em ambos os casos, os intérpretes desvestem seus corpos (integral ou parcialmente) para revesti-los de maneira insólita. A performance de dança em que vemos Gaya remete à cidade de Belém, capital paraense, como local de afluxo (tenso e intenso) de práticas culturais e principalmente musicais muito variadas. Já a mercantilização da fé e o culto desumano do capital são os temas do monólogo de Vilela. Em *Boca de Ferro*, o trabalho do performer dispara movimentos multidirecionados, tremores musculares, formas de esgar desde o início da apresentação, durante a qual o intérprete traja uma calça de tecido leve, que será retirada pelo bailarino. Ao desvestir o corpo, o sexo está revestido com uma fina faixa de tecido que não o encobre, mas o coloca amarrado para cima de forma inusitada. O intérprete de *Altíssimo*, que se apresenta com roupa social (calça preta, camisa branca, gravata e sapatos pretos), vai, em dado momento, retirar os sapatos e repetidamente pisotear e espalhar com as mãos um monte de pó branco que lembra sal. É daquele sal espalhado com violência que o homem solitário se reveste em seu desamparo. Assim, o que os dois intérpretes desvestem e revestem são o sexo (em *Boca de Ferro*) e os pés (em *Altíssimo*). Nos dois casos, o revestimento se associa com algo mais geral e que vibra integralmente nos corpos dos intérpretes: o estranhamento do comum da comunidade.

A comunidade como problema, e não como essência ou verdade substancial, é objeto da reflexão crítica de autores muito diferentes entre si – como Giorgio Agamben (1993), Roland Barthes (2003), Jacques Rancière (1996, 2012) e Jean-Luc Nancy (2016) –, que destacam, dentre outros aspectos, a multiplicidade e a singularidade como fatores de relativização (estranhamento) do significado essencialista ou socialmente totalitário da noção de comunidade. O pensamento desses autores integra meu horizonte de referência na tentativa de apreender alguns dos aspectos que atravessam as obras de que trato aqui.

A última cena de *Cria* é um duo, no qual vemos, durante alguns minutos, um bailarino que recolhe o outro, este se encontra abandonado no chão e se torna matéria viva aderente ao corpo do primeiro. O revestimento aqui constitui elos de aliança e afeto. O espetáculo é baseado em movimentos e ritmos derivados do funk e reúne dançarinas e dançarinos jovens, fundamentalmente negros e provenientes de territórios populares e periféricos do Rio de Janeiro. O revestimento corporal de um bailarino pelo outro consolida uma dimensão de sentido que percorre todo o espetáculo. Tal dimensão diz respeito à reconfiguração do comum a partir da diferença. Conjuga-se como diversidade, enfrentamento da opressão e demanda de novas formas de fraternidade. A presença de uma mulher trans é também fundamental tanto para a afirmação da identidade vista como invenção e mobilidade (não como essência) quanto para a reconfiguração do comum por meio da própria linguagem fortemente coral (coletiva), dos movimentos e do ritmo em cena.

Ao longo de *Lobo*, os atores estão nus. A atriz-diretora vai se desnudar a partir de um momento pontual, no qual usa um tipo de molusco como prótese com função de pênis. Em certa passagem, os homens lançam mão de pequenas flores, galhos ou frutas que cada um dispõe sobre o sexo, compondo, também com a ajuda de poses clássicas, a paródia de uma imagem sublime do masculino. Em outro momento, são diferentes colorações de que cada um deles vai revestir o pênis. Em sua palestra-performance, livremente inspirada no livro de Liv Strömsquist (2018) e intitulada *V:U:L:V:A*, Mariana Senne vai, em certo momento, começar a aplicar absorventes femininos em todo o corpo. Desaparece a forma humana. A mulher se torna algo entre um monstro e uma ave escamosa. De algum modo, a criação de Senne e a de Carolina Bianchi (*Lobo*) se aproximam quanto ao modo crítico e satírico de lidar com os temas do masculino e do feminino e se inserem em um projeto intelectual de reversão de pressupostos sobre gênero e sexualidade. Trata-se precisamente de operar estranhamentos frente às partilhas do comum, para usar a expressão cara à crítica de Rancière (2005) sobre a noção de comunidade.

O que é, senão um revestimento inusitado do corpo, aquele monte de areia sobre uma bancada que vemos desde o início da performance *Vestígios*, de Marta Soares? Junto à bancada, um ventilador vai espargindo o pó. A erosão

deixa à vista os sucessivos vestígios do corpo encoberto: um chumaço de cabelos, um pedaço de braço, uma perna e um pé vão paulatinamente se desnudando. Por meio da faixa sonora, das mudanças na luz e das imagens projetadas na sala, eliminam-se mais do que se constituem elos orgânicos de significação. A erosão da matéria, desnudando o fato do corpo, não traz qualquer verdade substancial ao humano, desvelado apenas como resto e integrado ao ambiente de areia e vento, assim como em *O Banho*, o corpo nu da mesma artista faz comunidade apenas com a água que o reveste. Nos dois casos, se torna impossível a identificação de qualquer afirmação essencialista da mulher como sujeito. A poética corporal da performer parece se associar a um horizonte de pensamento no qual podemos inserir tanto o devir, entendido como mobilidade e transformação que independe do sujeito individual e da consciência racional (DELEUZE, GUATTARI, 1997), quanto a proposta política e teórica de Judith Butler (2015), no sentido de trabalhar o gênero como o operador de uma subversão da identidade, atenuando e mesmo desconstruindo a importância do sujeito e do discurso identitário para a luta das mulheres.

Os bailarinos, em *Protocolo Elefante*, só irão se desvestir após uma hora do espetáculo. Mas produz-se, desde o início, uma operação de desnudamento. Seus motores são a supressão de formas previsíveis de movimento, a disposição do corpo sobre pontos de apoio inusitados, a investigação minuciosa do insólito por cada bailarino na forma de lidar com a força da gravidade. Tais aspectos, porém, não se tornam objeto de uma exibição ativa e direta, mas se constituem como o trabalho sobre si de cada intérprete que, mesmo estando no espaço do si mesmo, entrega-se à percepção dos demais performers e dos espectadores. Fatores geradores de um desnudamento indireto são ainda o silêncio predominante nos quinze minutos iniciais, o tipo de sonoridade fluida e contínua que será inserida posteriormente e o ritmo lento das mudanças paulatinas de posição dos bailarinos. Seus corpos estão ali: desnudos, ainda que vestidos. Encontram-se apenas dispostos na dupla condição individual e coletiva. Um pouco depois de se dar a nudez literal, uma matéria fluida (de cor, ar e nuvens) invadirá a cena e revestirá inusitadamente os corpos.

COSMO, MUNDO, VIDA

O revestimento final dos corpos e da cena, em *Protocolo Elefante*, é produzido por meio da luz e do som e desfaz os muros, convoca o cosmo, aspira ao infinito, criando uma espécie de fora absoluto, não se tratando de representar cidades ou ambientes exteriores reconhecíveis. A operação pode ser associada ao tema do fora como trabalhado diferentemente por autores como Gilles Deleuze, Michel Foucault e Maurice Blanchot. Podemos encontrar uma síntese do pensamento do fora em um pequeno livro de Tatiana Levy (2011).

O pensamento do fora se refere a modos particulares da imaginação artística e da percepção do mundo, modos esses que não se organizam por meio da representação e da consciência racional do sujeito.

Se contatamos um fora absoluto em *Protocolo Elefante*, a intervenção urbana (*ver[]ter*) à deriva nos leva à realidade concreta das ruas. Trata-se de revestir o espaço público com a matéria da poesia, na relação efetiva dos artistas com os transeuntes, os veículos automotores e seus motoristas, mas também com os edifícios, os jardins, a arquitetura urbana, as calçadas de pedestres e faixas reservadas para a circulação de carros. Cria-se uma certa dimensão de entropia não só na organização administrada do espaço público, mas também na esfera parcialmente autônoma da arte. O que vemos na deambulação das atrizes, atores e músicos durante a deriva é uma espécie de externalidade, de coisa à parte, um intervalo no cotidiano do espaço urbano, mas também um à parte por dentro da cena, um interstício experimentado pela arte extravasada para o fora.

Na cena final de *Isto é um Negro?*, vemos as atrizes e os atores nus, abandonarem o palco, cruzarem o espaço da plateia, passando por cima das cadeiras dos espectadores, em percurso que os leva para fora da sala de espetáculo. É ao mundo que os intérpretes aspiram. É das injustiças reais nas divisões sociais e das desigualdades efetivas no convívio racial que a peça se nutre para operar sobre elas. O motor da criação, carregada de jogos irônicos e autoirônicos, alternando solos e cenas corais, é um conjunto de indagações sobre os modos de fixação histórica do sentido de negritude e racialidade, colocados em ação sempre em detrimento dos direitos e da autoestima dos sujeitos efetivamente referidos pelo substantivo negro ou preto. Tais indagações se articulam no plano verbal, mas se constituem (talvez, de modo preponderante) em âmbito corporal. Veiculam-se em primeira pessoa (tanto do singular quanto do plural), organizando-se também por meio dos deslocamentos individuais e coletivos, nas formas específicas de interação dos atores entre si e dos mesmos com os espectadores. Os jogos sinestésicos de aproximação e afastamento dos atores, de aglutinação e individuação, são fundamentais para definir, no desenho da cena, a linha móvel que traça, a cada vez de modo distinto, a pertinência ou não ao continente do pronome “nós”. Seu conteúdo (identidade, comunidade) é tornado hipótese, conjectura, não afirmação unívoca, nem dado fixo ou factual. A problematização operada no pensamento – sem perder de vista as formas históricas da opressão, nem a importância da luta – indica a afinidade do grupo com o pensamento de Achille Mbembe (2014), mas ecoa também a reflexão de autores como Stuart Hall (2003) e Homi Bhabha (1998).

Pode-se, enfim, afirmar que a questão dos limites entre o âmbito interno da arte e a esfera exterior da vida, o tema da identidade vista como móvel

e aberta, assim como o problema das partilhas desiguais do comum constituem inquietações que atravessam os trabalhos aqui discutidos. Examinando as criações brasileiras da MITsp 2019, pareceu-me possível delas deduzir certas cristalizações ao mesmo tempo formais e temáticas: primeiro, os recortes, encaixes e enquadramentos, chamando a atenção para o dentro; depois, os desnudamentos e revestimentos inusitados do corpo, explicitando a centralidade da matéria corporal; por fim, a constituição de aberturas e de impulsos para o fora do mundo autônomo da arte, sem abdicar dos procedimentos próprios do poético como desvio no campo do sensível. As obras aqui enfocadas dão testemunho de um movimento duplo da cena contemporânea para dentro de si mesma (seu universo próprio, seus problemas formais e materiais) e para o espaço exterior (os dissídios e conflitos do presente), sem que um impulso elimine o outro. Os limites entre o suposto real e a representação, bem como sobre as formas de constituir o comum da comunidade, como inquietações mais do que como certezas, parecem também atravessar o conjunto das obras.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento – política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org./ Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- STRÖMQUIST, Liv. *A origem do mundo: uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado*. Trad. Kristian Lie Garrubo. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2018.

CORPOS-POLÍTICOS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

POR MARCOS ANTÔNIO ALEXANDRE

DISCUTIR O TEATRO CONTEMPORÂNEO não tem sido uma tarefa simples. A justificativa para esta constatação talvez esteja no fato de que, cada vez mais, novas propostas espetaculares estejam sendo produzidas a partir de olhares múltiplos de enunciação e representação. A palavra “representatividade” nunca foi tão reivindicada e, ao mesmo tempo, questionada, desvelando arestas profundas que ultrapassam os espaços cênicos. O século XXI tem proporcionado uma efervescência de trabalhos performativos nos quais os sujeitos são colocados em discussão, ampliando os lugares de ação da cena teatral – o ato performático ganhou ainda mais as ruas e os espaços alternativos. Uma série de peças propõe temáticas insurgentes e perpassa questões sociopolíticas, proposições artísticas que colocam atores e plateia em questionamento. Nunca os corpos foram tão evidenciados, assumindo vieses tão contundentes. Estamos vivenciando um momento profícuo de propostas que intentam retirar o público daquele lugar outrora confortável, o de receptor de uma obra teatral.

Com base nessas premissas, trago para reflexão as peças *Altíssimo*, *Colônia*, *Cria, Isto é um Negro?* e *(ver[]ter) à deriva*. Esses espetáculos têm em comum o fato de trazerem corpos, seus afetos e subjetividades para a cena; são montagens que reivindicam o lugar de um corpo-político, corporeidades que (re)constróem instâncias de saberes, (re)configuram identidades, que descortinam lugares socialmente preestabelecidos.

Altíssimo, monólogo de Pedro Vilela com dramaturgia de Alexandre dal Farra, primeiro trabalho concebido pela TREMA! Plataforma de Teatro, coloca em

Marcos Antônio Alexandre é professor associado da FALE-UFMG, bolsista do CNPq, realizou pesquisas de pós-doutorado em teatro negro (2008-2009) e em estudos das alteridades e performance (2018-2019).

discussão a ideia de religião e religiosidade; levanta uma reflexão sobre como a fé assume características de um dispositivo comercial em todo o território brasileiro. Em cena, Vilela assume a performance de um pregador dos novos tempos. De pé em frente ao público, segurando um microfone, ele se dirige ao espectador informando sobre seu desconforto com o terno que lhe aperta partes do corpo, relata que decorou os passos que deveria dar, os pequenos gestos que deveria emitir etc. Na lateral da parede, o público poderá observar sua silhueta, que é projetada e dá uma ideia de duplicidade, uma alteridade em diversidade, visto que seu discurso começará a interagir com os presentes por meio de sua “representação”: *“Aqui neste lugar que fornece este tipo de experiência, agora eu já deveria ter começado, agora... mas eu ainda não estou fazendo nada do que deveria, eu não sei exatamente o que está faltando aqui...”*. A divagação é provocação e é possibilidade de ir entrando na discursividade para trazer o Outro para si, para fazer do espectador cúmplice de sua experiência-vivência – “expurgo paliativo” – de materialização dos problemas do mundo, que não deveriam se fazer presentes no palco. A performance da pregação vai assumindo nuances que nos permitem pensar o alcance da palavra e sua capacidade de interação e/ou manipulação.

Altíssimo traz para a cena os bastidores da pregação, há um crescendo que vai deflagrando o processo de espetacularização que o rito religioso pode assumir. Busca-se a rasura das fronteiras entre público e plateia. O ator consegue criar subtextos, gerenciados pela presença e ausência de luz de cena, em que vivencia e enuncia depoimentos de *personas* que perpassam cultos religiosos. Como se ali *“fosse um culto para reafirmarmos as nossas religiões pessoais”*, interpela o ator-performer, lembrando constantemente o espectador de que ele está no teatro. Diversas ações e situações são “narradas” para a plateia rompendo com as instâncias de presentificação, ação, simulacro e simulação. A interposição dos focos dramaturgicos busca romper com a ideia de representação a partir do momento em que o ator-performer reivindica a ideia de uma estética de si, uma narrativa na qual o artista se coloca a partir do relato de sua relação com uma nota de cinquenta reais. *“O dinheiro é a única possibilidade de repor no mundo o milagre divino. Nada tem a capacidade de criar e substituir até de multiplicar as coisas como o dinheiro.”*

A partir do mote do dinheiro, a peça amplifica os significantes da palavra-pregação, e o ator, como um pregador, busca captar os sentimentos, sofrimentos e faltas dos espectadores. Suas expectativas e experiências são questionadas; “verdades” são jogadas ao vento supostamente por meio das vozes-depoimentos. A ideia de “fé”, “religião” e “religiosidade” se agranda em *Altíssimo*. Vários questionamentos ressoam no inconsciente do público. Os breves momentos de silêncio se amplificam. As músicas, as pregações e os múltiplos discursos verborrágicos reverberaram novas reflexões... *“Porque Deus não quer o seu dinheiro, Deus quer a sua alma. E sua alma é seu dinheiro.”*

Não entendam isso como algo ruim. O dinheiro nos trouxe até aqui, ele é o resíduo último de Deus, seu filho bastardo. Seu rastro de milagre. Ele só precisaria parar de ser utilizado.”

Sob a direção de Vinicius Arneiro e dramaturgia de Gustavo Colombini, Renato Livera apresenta em *Colônia*, por meio da figura de um professor em uma suposta aula em que o tema é a vida, uma alegoria da sociedade brasileira. O monólogo é construído dramaturgicamente a partir dessa alegoria textual em que um ator/persona divaga em torno do significante “colônia” e de seus múltiplos significados interpessoais e intersociais. Um quadro que vai sendo preenchido de palavras aparentemente desconexas, mas que vão se conectando e fazendo sentido: “*O fim da humanidade não é o fim do tempo, o fim da humanidade é o fim das metáforas. [...] O fim do mundo não é o fim da humanidade, o fim do mundo é o fim do pensamento*”.

Como numa sala de aula, os discursos proferidos pelo “professor” assumem dimensões de um palimpsesto de ideias do qual surgem pulsões políticas e sociológicas. Vocábulos que se enquadram nas terminologias da biologia, botânica, ecologia, ética vão assumindo dimensões coletivizadas de um espaço de exceção, se fizermos alusão ao hospital como o centro psiquiátrico de Barbacena, de mesmo nome e que abrigou milhares de internos acusados de distúrbios mentais. A peça-conferência, ou melhor, o subdiscurso dramático pautado nas linhas de uma conferência, permite que o texto traga para a cena o “lugar de fala” de pessoas que foram – e/ou são – marginalizadas de formas distintas por não se encaixarem em parâmetros considerados “normais” na sociedade. É discutida a noção de normatividade e suas incoerências. A partir do momento em que o ator-performer assume um discurso não convencional, no qual suas palavras transitam entre a sensatez e o delírio, a peça reforça o seu valor de politicidade por meio de uma dissecação da psique humana. Quais os lugares de encontro com o(s) Outro(s) que são ou deveriam ser considerados em nossas relações sociais? Que lugares assumem a intolerância, os preconceitos, as segregações de origens múltiplas as quais são submetidas aquelas pessoas vistas como “diferentes”?

Cria, do grupo Suave, concebido por um elenco negro, se destaca pela virtuosidade dos dançarinos-intérpretes, mas, principalmente, pela originalidade. Esta é manifestada na proposta de trazer para o palco uma linguagem híbrida que coloca, no mesmo plano espetacular, a dança do passinho – meneio corpóreo periférico que movimenta as comunidades, nos morros e nos asfaltos – e as técnicas contemporâneas do contato e improvisação, do afrofunk, da dança afro e da dancinha. Todos esses movimentos em sintonia com uma pesquisa sonora harmônica e que propicia ao espectador sentir-se em sincronia com os movimentos propostos, do quadradinho ao bate-cabeça; do swing do molejo e do requebra ao estilo

cadenciado do vogue. A sonoridade da música eletrônica imprime uma batida que se repete intensamente e vai sendo ressignificada pelos corpos que não se cansam de quebrar.

Cria reverbera mais que um espetáculo de teatro; trata-se de um ato performativo-ritualístico de resistência, resiliência e (re)existência de corpos negros em contato com o Outro (o NÓS que, simbolicamente, nos conecta), sintonizados e levados pela batida metalizada do samba-funk-*rap* que ocupa o espaço e constrói um jogo coletivizado, de um corpo negro a dois corpos negros, a três... a dez, um crescendo harmônico que se transforma em um êxtase coletivo. Tudo em cena é mais que coreografia, é ritual: passos coreografados, uma dança para os Orixás, que perpassa os caminhos e encruzilhadas; dança que se complementa com discursos *nonsense* dos intérpretes, palavras em *blablação* que, desconexas, vão assumindo outros significados. Dos corpos em festa, ao som em contínuo de uma balada, novas sonoridades irrompem o espaço com alusões a disparos, alguns corpos vêm ao chão, amontoando-se uns sobre os outros: simulacro do “real”? Corporeidades que se desfazem... breve silêncio até que um corpo-performer ressurgir em movimentos... Qual é o papel da plateia neste rito?

Isto é um Negro? traz quatro atores (todos negros) que questionam sobre o que é ser negro na sociedade brasileira. Muitas perguntas, indagações, provocações (diretas e indiretas) são trazidas e compartilhadas com o público. O espetáculo surpreende desde sua primeira cena. Num palco com um amontoado de cadeiras ao centro, surgem os atores com uma roupa de base preta, olham entre si e para o público; fazem um autoquestionamento: “Nós?”. A pergunta é o mote para que todos se dispam e nus comecem a empurrar as cadeiras, tirando-as de seu caminho – simbolicamente o primeiro entrave físico vivenciado pelo grupo. Quais as múltiplas leituras possíveis dos signos “cadeiras” e “corpos nus”? É a partir desta imagem que os atores começam a dividir com a plateia as cenas-imagens-experiências de seus (e com os seus) corpos negros, o que veem, o que sentem, suas pequenas ações e gestos, até ficarem de pé e, simultaneamente, emitirem discursos sobre os negros que se colocam de pé na cabine, na ponte, nos porões...

Em *Isto é um Negro?*, depoimentos pessoais dos atores são trazidos para a cena, as histórias são mescladas com relatos relacionados às subjetividades de negros e negras brasileiros. Num jogo de perguntas e respostas e de perguntas sem respostas, os atores vão construindo uma dramaturgia de si, que se transforma em uma dramaturgia de muitos. Há uma busca de cumplicidade com a plateia: “Nós, netas de mulheres negras.”; “Nós, 54% da população brasileira que se autodeclara.”; “Nós, mulheres.”; “Nós, bichas.”; “Nós, lésbicas.”; “Nós, filhos e filhas e filhas de homens negros.”; “Nós, netos de avôs analfabetos.”; “Nós, que duvidamos diante de uma situação de racismo.”; “Nós,

vômito de navio negreiro.”; “Nós, que temos medo de andar sozinhas à noite na rua.”; “Nós, que somos uma ameaça quando andamos sozinhos na rua.”; “Nós, amarrados num poste que é pra servir de exemplo.” A cada afirmação-questionamento, o público contesta um NÓS com mais ou menos ênfase, reforçando a ideia de que as declarações reverberam além do espaço cênico.

O texto proposto mescla dados e relatos, expõe situações de racismo, complexifica os estereótipos aos quais os corpos negros são subjugados socialmente. A ideia de que somos todos negros e de que somos iguais é questionada, são evidenciadas as diversas formas de violações físicas, psicológicas e simbólicas pelas quais os corpos de negras e de negros são submetidos. Vale destacar que o colorismo também é discutido: situações em que os supostos “privilégios” dos negros de pele mais clara são trazidos para a cena. O que é ser negro? Como reconhecer os racismos contemporâneos? Quem vai ou não para a escola? Quem entra, quem sai, quem fica? Quem é reconhecido ou não como negro?...

Chamou-me a atenção o quadro em que a atriz Ivy Souza, quase ao final do espetáculo, dirige-se ao público dando-lhe “Boa noite” e clama por uma resposta como se estivesse em um programa de auditório, pedindo a todos para responder com palmas quando ela fizer um gesto específico. Começa dizendo “*Eu sou a negra que mais tem amigos brancos no Brasil!*”, afirmação aplaudida intensamente. Ela continua contando “piadas” à plateia: “*Como que faz para colocar cem pretos dentro de um fusca? Joga um pão lá dentro.*”; “*Por que que Deus criou o mundo redondo? Pros pretos não cagarem no canto*”... Os parceiros de cena dão gargalhadas e a partir daí são enunciadas inúmeras “anedotas” em que os negros são o centro. Discursos carregados de preconceitos e estereótipos que emudecem a plateia e vão intimidando as palmas e os risos. A estratégia dramaturgica é eficaz para “educar” a branquitude brasileira? Sim, habitamos um país preconceituoso e temos consciência de que o racismo no Brasil é estrutural e estruturante. Como negro, pergunto-me se o estratagema do grupo – o de colocar tais frases na voz da atriz Ivy Souza, justamente aquela que entre todos do elenco apresenta a melanina mais acentuada – não seria um contrassenso? Apesar de entender o porquê da estratégia e de vê-la como uma possibilidade de colocar em xeque a branquitude, como negro, neste momento, sinto-me completamente aliado da cena, pois há muito não vejo razão para ver o meu corpo negro, minhas identidades e ancestralidades sendo utilizadas de forma depreciativa em cena. Independente das razões estéticas, ideologicamente não me interessa ver minhas subjetividades e corporeidade como despojo.

Parceria entre a Cia. Les Commediens Tropicales e o quarteto de jazz À Deriva, (*ver[]ter*) à *deriva* traz o universo da performance para a cena. O enfoque é a intervenção urbana como ocupação performativa de espaços

públicos. O trabalho revisita a grande metrópole potencializando o que os espaços urbanos têm para oferecer aos performers, que ganham a Avenida Paulista – espaço intervalar de cruzamentos de pessoas, experiências, fluxos, identidades e histórias – e nela colocam, num mesmo plano performativo, uma congregação de linguagens espetaculares como as artes plásticas e visuais, o grafite e a música. Os performers corporificam os espaços com suas presenças, suas corporeidades tomam dimensões plurissemânticas ao serem colocadas em diálogo com a cidade a partir de imagens, danças, sonoridades, jogos e ações performativos.

Placas à mostra:

SORRIA VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO

ZERO INTERESSADO em PESSOAS

ESSA NÃO É UMA BOA OPORTUNIDADE PARA TIRAR UMA FOTO

FAÇA SEXO NÃO VEJA NOVELA

ESSA É SÓ MINHA OPINIÃO

ZERO % INTERESSADO em PESSOAS

Performers, homens e mulheres, bem-vestidos em traje de gala ocupam a paisagem urbana. Duas performers se beijam longamente. Dois deles também se beijam. Um segurança engravatado beija o músico que toca o violoncelo. Do lírico ao jazz. O quarteto toca e os performers ocupam o asfalto dançando e interagindo com os veículos, com as árvores dos canteiros laterais. Uma das performers executa um dueto com um secador de cabelo que, em suas mãos, assume significados múltiplos – de instrumento fálico à arma. Um passeio pela música, MPB, bossa nova, jazz, rock mediado por intervenções performativas... (*ver[]ter*) à deriva ratifica a ideia do corpo como espaço, como instrumento de mediação da urbe em sua relação com a pólis.

FÊMEAS E FULGORES DA PRODUÇÃO NACIONAL NA MITbr

POR THAISE NARDIM

*A minha bandeira, senhores,
é toda a extensão que liga
a cervical até o cu. A minha
bandeira não tem nada
escrito porque, se tivesse,
não seria em nenhuma
língua deste mundo.*

(Excerto do texto de *Lobo*,
de Carolina Bianchi)

AS ARTES DA CENA – AQUI ENTENDIDAS
NA ACEPÇÃO proposta por Patrice
Pavis, como campo eventual (“campo
de eventos”), em que se inscrevem o
que nos habituamos a chamar de teatro,
dança e performance, assim como suas
adjacências – insistem, apesar de. Artes
da cena, aquelas que se concretizam como
realizações que, quando postas à frente
do entendimento massivo do que sejam
teatro, dança e mesmo performance,
simultaneamente se desassemelham

e identificam, ou, em movimento caleidoscópico, compõem cá uma
conformidade enquanto germinam, e lá, uma fratura – e assim sucessivamente
–, elas insistem, apesar de. Apesar do rádio, apesar da televisão, apesar do
streaming, apesar do descaso, apesar da polêmica e da censura, apesar de
e em decorrência do amor vulcânico que por ela nutrem alguns de nós. Elas
insistem e só uma prática de arte insistente, como nos afirmava Maria Gabriela
Llansol acerca das práticas da língua¹, será uma prática de arte verdadeira.
Não pretendo tecer o debate sobre a noção de verdade, tão cara à filosofia
que encantou a escritora portuguesa, mas apenas tomá-la em sua doméstica
e confortável acepção. Essa prática de arte vem, através da história, existindo

¹ LLANSOL, Maria Gabriela.
Finita. Diário 2. Lisboa:
Edições Rolim, 1987, p. 16.

Performer e pesquisadora, idealizou mostras de arte da performance no interior brasileiro. Docente da Universidade Federal do Tocantins.

– e está tudo bem. Está tudo bem, ela caminha por aí, vira a um lado e a outro, e ela existe. Então, ameaças irrompem. Incorporáveis ameaças. Os “apesar de”. As insidiosas seguranças, os pérfidos acertos. Ou mesmo o combate físico. E então, apenas práticas de arte que insistam, persistam, à inevitável dialética de sua história existirão como verdade nos corpos daqueles que delas participam – espectadores-participantes, certamente aí mais que inclusos.

À “dialética” também recorro em seu entendimento mais rasteiro, a fim exclusivamente de impulsionar o pensamento, por contraste. Isso porque, enquanto naquela proposição de desenho da passagem do tempo histórico à reunião sequente de uma tese a uma antítese, seguirá uma síntese; e não é precisamente dessa dinâmica que se trata, no que concerne às artes da cena. Aqui, as coisas insistem, insistem e, em insistindo, diferem. Diferem mais ou menos e, quando já não esperamos, são outras. Ou, ao menos, é esse o exercício que nos conta a história que dela registrou-se.

Assim como às artes da cena, às mulheres, ao feminismo contemporâneo, ao feminismo das diferentes classes e raças – e gêneros –, o performativo pode ser a forma-insistência que promove sua perpetuação, mas ele não basta. Às feministas e às artes da cena não mais bastam a iteração, o praticar e ser(em) praticada(s) pela ocorrência de um pedaço de novo em um pedaço de mesmo. Há de se irromper, em ambos os casos, devires-fêmea, a existência-fêmea em sendo o que já se era COINCIDENTE ao que se está-sendo COINCIDENTE ao que irrompe. Absoluta coincidência. Por isso, ainda em se tratando de feminismo e das artes, não basta operar o outro/novo mundo pela mesclagem performática dos gêneros – absolutamente legítima –, mas é preciso cravar-se na medula da invenção pelo fulgor como veículo.

Convém evitar, nesse contexto, localizar o fulgor como uma forma antes de as práticas fazerem o que sabem fazer. Melhor não o prever. Por isso, não anunciarei qual será o fulgor a articular novos feminismos e artes da cena, mas, com o auxílio dos espetáculos selecionados para a MITbr – Plataforma Brasil, me arrisco a sugerir que ele é translúcido. Ele pode estar em um corpo que gira e persevera, conduzido por (e conduzindo) uma prótese cintilante, girando e girando em meio aos seus – iguais, cuja presença escolhe agora não ver (depois não se sabe) –, e é assim que o vislumbro em *Protocolo Elefante*, do grupo Cena 11. Ele pode fremir, entre o êxtase e a impotência, corpo a rebolar parelhando-se aos seus – iguais que escolhe agora amar, em forma de amor recém-nascido –, como em *Cria*, a peça-esplendor-e-vinco da Suave. Ele pode mesclar delicadamente, enquanto performa violentamente, extremos do afeto, como desejo e repulsa, como em *Boca de Ferro*, de Marcela Levi e Lucía Russo. Ele pode assim apresentar-se, mas só vislumbraremos sua forma final no então em que se instaurar como infecção social – então em que já as artes da cena insistirão em existências outras, fêmeas outras, feminismos outros.

Por isso, faz-se tão notável aquilo que transversalmente contamina os espetáculos da mostra: são “espetáculos” (vêm as aspas porque faltam as palavras) que, instalados no que o edital de seleção solicitou como desterritorialização e expansão do campo, apresentam, em altíssima velocidade, composições e recomposições de devires-fêmea, sem jamais assumirem uma forma final. Pela velocidade extremada, chegam mesmo quase ao desfazimento, sem nos permitir saber se são teatro, se são dança, se são performance, se são bons, se são ruins, bom teatro, boa dança, boa performance, nada a ver, se são fêmea ou estão além e aquém da biologia.

Não são “espetáculos” que apresentam o feminismo como tema, como pauta. Não são necessariamente “espetáculos” ativistas ou artivistas – embora V:U:L:V:A, de Mariana Senne, venha representar com determinação esse gênero no conjunto das propostas.

Alguns elementos recorrentes entre as “peças” podem atuar como âncoras provisórias para aterrar, na percepção do leitor insistente/verdadeiro que até agora me acompanha, aquilo que venho querendo observar. A nudez da pele, que aparece em grande parte dos “espetáculos”, afirmando que as roupas não nos cabem mais, que os dísticos colados aos nossos corpos nos escorregam pele abaixo deixando-nos apenas o rastro de cola que atesta sua queda, afirmando que não há figurino que baste para essa prática de arte, porque figurinos, tão acanhados, são de outro tempo antes, de outros povos antes, são de formas, não de forças. Uma nudez que se desligou completamente de seu histórico como recurso de choque – embora, infelizmente, ainda possa funcionar como tal perante sensibilidades que, recentemente soubemos, são surpreendentemente massivas em nossa comunidade. Ela não é silenciosa, essa nudez ainda grita, sim. Porém, as palavras que de sua boca saem são: “deixem-me queimar!”

À nudez da pele assemelha-se a nudez da cena, despida de artefatos ou reduzindo-os ao mínimo, um palco nu que quer ser palco em sua característica potência, a potência como natureza mesma de um palco pelado. Frutas e plantas, recorrentes em sua nudez categórica, resplandecência que chama presença. Líquidos e viscosidades nossas, chamadores de presença, suor e baba que nos apresentam e nos requerem o status de elemento “cênico”, corpos masculinos que suam em esforço desprazeroso, corpo masculino que sua, bestial, chamador de caos e, com isso, operador de devir-fêmea no dançar daquele macho.

Uma terceira nudez, afirmativa de sua presença, é aquela do texto falado, do texto dramaturgico, em sentido estrito. Observe-se: mesmo nos poucos “espetáculos” em que algumas palavras se fazem presentes, elas ali estão para atestar-nos uma situação. São, também, palavras que chamam presença e,

para demonstrar as qualidades que assumem, vou recorrer ao auxílio de um trecho de Gonçalo M. Tavares, que, por sua vez, comenta Maria Zambrano:

“A necessidade de falar continuamente é um dos luxos – dos esbanjamentos – dos civilizados.

A vida da cidade é que desencadeia este falar contínuo (MZ).”

Quando não se tem medo pode-se falar. O vocabulário surgiu por inteiro em momentos de segurança, frente ao inimigo ameaçador o homem é mudo e ágil fisicamente. A urgência do movimento e a paciência do discurso.

As palavras existem porque existe a espera: o antes de. E também: o depois de.

Para contar a história dos actos que já aconteceram surgem as palavras. Antes e depois de

Durante não. O homem instalado no movimento presente é mudo. Mas tem medo.²

Saem as palavras e, a fim de combater o medo, “peças” fêmeas chamam a vitalidade da produção em um ato de sonoridades e, com isso, dão prova de sua urgência e emergência. *Protocolo Elefante*, inclusive, traz para o espaço “cênico” a performer-sonorizadora, em performance hierarquicamente indistinta daquela dos outros corpos-performers. Na sonorização pelo corpo, novamente afirma-se a fisicalidade, não a superposição de camadas pela representação, mas pulmões que se inflam e desinflam, sussurros, gemidos, gritos. Corpo contra o chão, próteses metálicas sobre o piso em ritmos que testemunham o acontecer do movimento. A economia do durante. Seria banal, quicá datado, não tivesse sido carregado à “cena” como parceiro de luta.

Em uma outra área desse multiverso, água e areia, os elementos das duas obras de Marta Soares. Recortadas de seus habitats e moldadas para um desempenho preciso, simultaneamente determinando a ação de um corpo e tendo sido moldadas pelo pensamento que seu desempenho no decorrer do tempo-performance revela, água e areia apontam para outra tonalidade do devir-fêmea: aquela que, em figurando a própria beleza do caos, propõe-se também a controlá-lo, mas já agora, por meio de manipulação negociada, horizontal – além de feito visível. Marta Soares pede: areia, podes fazer a magia no encontro com este ventilador bruto e grosseiro e técnico e eletrônico? Uma negociação delicada entre forças ferozes, procedimento que a existência-macho não pode operar e que uma arte da cena em exercício de devir-macho faria parecer apenas uma reprodução do repertório já quase tradicional do chamado teatro performativo (Sabe? Aquele espetáculo que você tacitamente sabe que está apenas “performando performatividade”? Quando o visto soa como representação de acertos recolhidos por um espectador produtivo e eficaz, espetáculo-bem-feito de um homem-bem-feito? Eis aí caso paradigmático do devir-macho das artes da cena de nossos tempos).

Ainda relatando formas e campos de formas daqueles que, nesse *corpus*, associam-se para fundar as forças que quero dar a ver, cabe falar, agora sim,

² TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações* (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio D'água Editores, 2009, p. 84. [O livro não apresenta referência bibliográfica da citação de Maria Zambrano]

de mulheres e feminismo enquanto tema. Ainda que para o pensamento que aqui busco construir, no tocante às causas feministas, as ações ativistas possíveis às artes da cena, com singularidade, sejam aquelas que operam no encontro rigoroso entre a dissolução dos clichês de ambos os fazeres – o exercício do devir-fêmea das artes da cena –, ainda assim, o valor da abordagem da temática feminista e o recurso aos seus signos como ferramenta de construção de mundo não pode ser desprezado.

No tocante a esse assunto, pode-se atravessar a programação como se atravessa um arco-íris em que as diferentes cores e o ininterrupto trânsito entre cores são as diferentes energias e as formas do ser mulher como podemos, mais e menos, reconhecê-lo. Ainda hoje, as imagens do “ser mulher” têm padecido, nas produções artísticas, de um romantismo inadequado, de modo que a história da condição da mulher tende a ser retratada como “dramática”, isto é, como conflito e redenção – estando a noção de protagonismo identificada com uma espécie de redenção que se dá em contexto coletivo –, ou com o lirismo etnológico, com a mulher “força da natureza”, em movimento aquecido desordenado, ou em cativeiro, desejosa de fuga. E é notável como os “espetáculos” que aqui abordamos conseguem abranger uma amplíssima gama dos modos possíveis de ser mulher e de ser fêmea, cavando brechas para necessárias (re)invenções.

Em *Lobo*, uma mulher em posição protagonista lança mão desse apanágio – para ela já pacificado – a fim de assumir, rever e enfrentar sua condição de mulher também desejosa de relações cuja frequência por vezes sintoniza com aquela do “amor romântico”, modo de relação que intelectuais como Carolina Bianchi sabem criticar, e às quais o acesso tem sido, na pragmática dos dias, dificultado. Ela é uma mulher, ela está ciente de sua condição, ela conhece os vícios e perigos, e ela quer saber qual romance ainda pode ser possível.

Já em *Cria*, corpos de homens e mulheres demonstram uma comovente partilha de estatuto. A sexualidade que se pode ler nessas danças não sugere e não permitiria a dominação de uns por outros. Ela é, também, horizontal, paralela, e pode ser tão vigorosa ou tão terna, tanto lá quanto cá, e pode mesmo sequer ser lida como sexualidade – o que, uma vez mais, permite aos corpos todos os privilégios da paridade. Com isso, faz-se radical a proposta do “espetáculo” de, ao apropriar-se de elementos e operações já característicos da chamada dança contemporânea, propor sua subversão pela instauração de outras corporeidades – outras *dancidades*.

Relação semelhante de androginia das forças homem/mulher apresenta-se em *Protocolo Elefante*, e requer delicadeza para ser analisada quando se trata de *Boca de Ferro*, em que um corpo macho, coreografado por duas mulheres, assume formas e funções masculinas e femininas, que, apesar de se igualarem

em potência de afirmação energética, apresentam uma posição-de-mulher subalterna – ainda que afetando a pretensa decisão de assim sê-lo. O tom é, certamente, crítico, mas resta a questão: como podemos avançar na análise “cênica” do que seja a sexualidade da mulher brasileira?

Por fim, retomo a paradoxal ausência-presença de Marta Soares. Enquanto em *O Banho* existe o diálogo temático com a condição feminina de subordinação ao império masculino da ciência, a resistência da performer e da personagem dá contorno e complexidade à aparente fragilidade da condição feminina. Operação similar acontece em *Vestígios*, em que, ao revelar-se progressivamente, o corpo de mulher se mostra equânime em enormidade a todo e qualquer deserto que o espectador-participante carregue em seu repertório imagético, trânsito entre extremos que é feminista por definição.

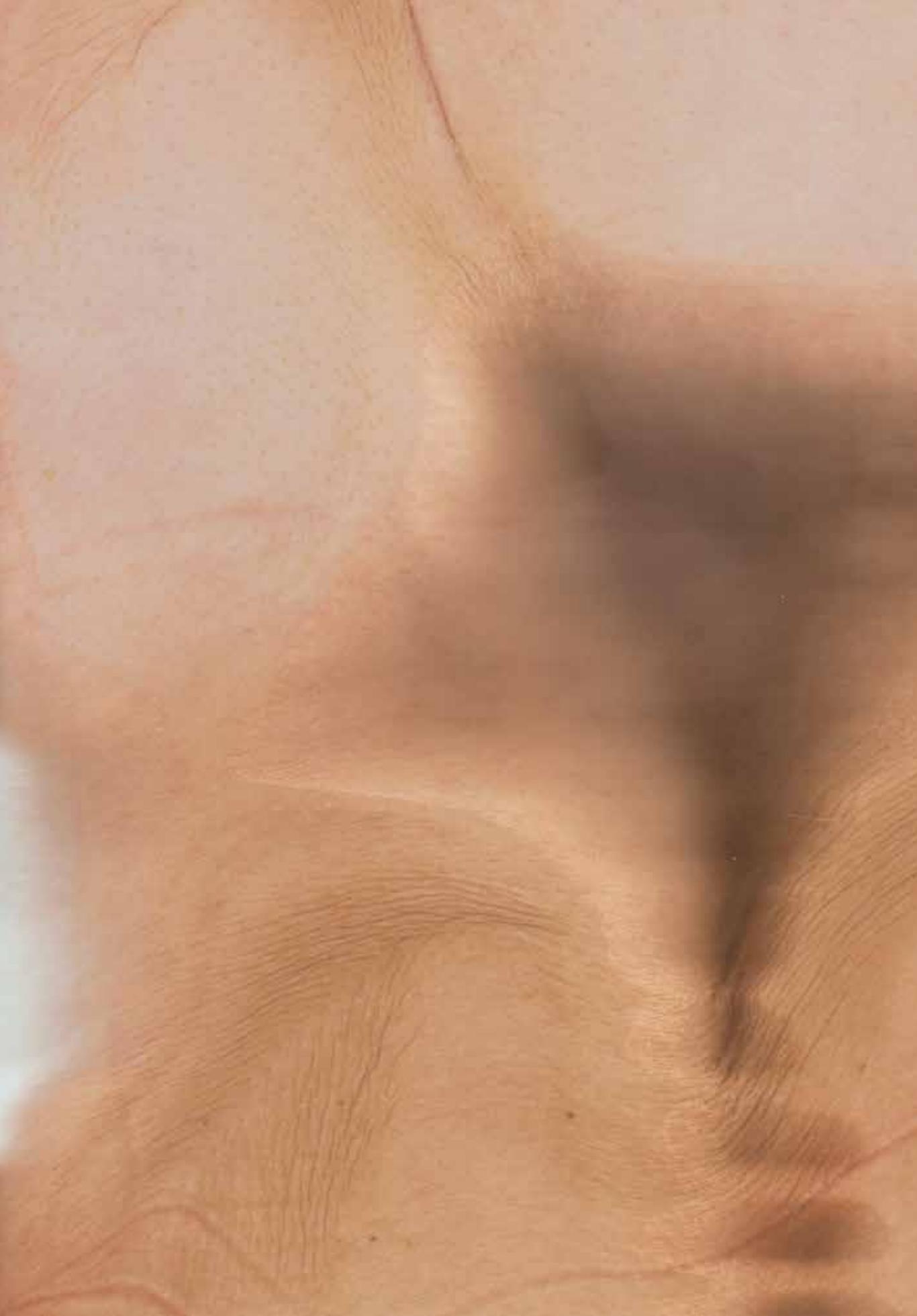
Pelo que foi dito, afirmo que o corpo curatorial que os selecionadores da MITbr compuseram, junto aos artistas que a eles se apresentaram, faz fulgor, quando reúne práticas que tiveram no feminismo e no devir-fêmea seu combustível primordial, instalando-se não apenas no campo expandido da teatralidade, mas, em rigorosa coincidência, em expansões de sexo e gênero. Pode-se ver a que vem essa programação, mas pode-se fazê-lo especialmente com todo o corpo, e não apenas com cérebros reconhecedores de formas (machos). Compreende-se as escolhas pela via das sensações, com inconsciente e intuição. E, ao ver o programa em seu conjunto também como obra, vê-se o clamor por um teatro fulgurante, uma dança fulgurante, uma performance que volte a fulgurar, ao tempo em que se reconhece o clamor por um fulgor-fêmea que se faça, na cena, alternativas além das linguagens.

REFERÊNCIAS

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Diário 2. Lisboa: Edições Rolim, 1897.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TAVARES, Gonçalo M. *Notas sobre as ligações*. (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio D'água Editores, 2009.



DOSSIÊ
REFLEXÕES
ESTÉTICO
POLÍTICAS

A humanidade QUE PENSAMOS *ser*¹

POR AILTON KRENAK

¹ Texto formulado a partir de transcrição e edição feita por Marta Lança da entrevista com Ailton Krenak, conduzida por Rita Natálio e Pedro Neves Marques, durante sua visita a Lisboa para a participação em uma conferência no Teatro Maria Matos, em maio de 2017.

² Chegamos ao século XXI com as nossas pegadas duras sobre a mãe-Terra, configurando uma era geológica, sucedendo o Holoceno, que durou 11 milhões de anos.

TALVEZ A GENTE ESTEJA MUITO CONDICIONADA a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente não caiu já? Houve um tempo em que o planeta que chamamos Terra juntava os continentes todos numa grande Pangeia. Se olhássemos de outro lugar, lá de cima do céu, tiraríamos uma fotografia completamente diferente do planeta. Quem sabe se quando o cosmonauta Yuri Gagarin disse “a Terra é azul”, tenha feito um retrato ideal daquele momento para essa humanidade que nós pensamos ser? Ele olhou com os nossos olhos, viu o que a gente queria ver. Existe muita coisa que se aproxima mais daquilo que pretendemos ver do que se podia constatar se juntássemos as duas imagens: a que você pensa e a que você tem. Se já houve outras configurações da Terra, inclusive sem a gente aqui, por que é que nos apegamos tanto a esse retrato com a gente aqui? O Antropoceno² tem um sentido incisivo sobre a nossa existência, a nossa experiência comum, a ideia de humanos. O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda, é o osso duro de roer do Antropoceno.

Ailton Krenak dirige o Núcleo de Cultura Indígena - NCI, com ações de pesquisa & difusão das culturas dos povos originários no Brasil, jornalista e escritor, roteirista e apresentador da série *Taru andé*.

Essa configuração mental é mais do que uma ideologia, é uma construção do imaginário coletivo – várias gerações se sucedendo, camadas de desejos, projeções, visões, períodos inteiros de ciclos de vida dos nossos ancestrais que herdamos e fomos burilando, retocando, até chegarmos à imagem com a qual nos sentimos identificados. É como se tivéssemos feito um *photoshop* na memória coletiva planetária, entre a tripulação e a nave, em que a nave se cola ao organismo da tripulação e fica parecendo uma coisa indissociável. É como parar numa memória confortável, agradável, de nós próprios, por exemplo, ao colo da nossa mãe, mamando: uma mãe farta, próspera, amorosa, carinhosa, alimentando-nos *for ever*. Um dia ela se move e tira o peito da nossa boca. Aí, a gente dá uma babada, dá uma olhada em volta, reclama porque não está vendo o seio da mãe, não está vendo aquele organismo materno alimentando toda a nossa gana de vida, e a gente começa a estremecer, a achar que aquilo não é mesmo o melhor dos mundos, que o mundo está acabando e a gente vai cair em algum lugar. Mas a gente não vai cair em lugar nenhum; de repente, o que a mãe fez foi dar uma viradinha para pegar um sol, mas como estávamos tão acostumados, a gente quer mais é mamar.

FIM DO MUNDO E PARAQUEDAS PRAZEIROSOS

O fim do mundo talvez seja uma breve interrupção de um estado de prazer extasiante que a gente não quer perder. Parece que todos os artifícios que foram buscados pelos nossos ancestrais e por nós têm a ver com o prazer. Quando se transfere isso para a mercadoria, para os objetos, para as coisas exteriores, se materializa no que a técnica desenvolveu, no aparato todo que se foi sobrepondo ao corpo da mãe-Terra. Todas as histórias antigas chamam

à Terra Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infindável, fluxo de graça, beleza e fartura. Veja-se a imagem grega da deusa da prosperidade, que tem uma canastra que fica o tempo todo jorrando riqueza sobre o mundo... Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas, a referência é de uma provedora maternal. Não tem nada a ver com a imagem masculina ou do pai. Todas as vezes que a imagem do pai rompe nessa paisagem é sempre para depredar, detonar e dominar.

O desconforto que a ciência moderna, as tecnologias, as movimentações que resultaram naquilo que chamamos de “revoluções de massa” etc., tudo isso não ficou localizado numa região mas cindiu o planeta a ponto de, no século XX, termos situações como a Guerra Fria, em que você tinha de um lado do Muro uma parte da humanidade, e a outra, do lado de lá, na maior tensão, prontos para puxar o gatilho para cima dos outros. Aquilo também é um fim de mundo. Não tem fim do mundo mais eminente do que quando você tem um mundo do lado de lá do muro e outro do lado de cá, tentando adivinhar o que o outro está fazendo. Isso é um abismo, isso é uma queda. Então a pergunta a fazer seria: “Por que tanto medo assim de uma queda se a gente não fez outra coisa nas outras eras senão cair?”. Já caímos em diferentes escalas e em diferentes lugares do mundo. Mas temos muito medo do que vai acontecer quando a gente cair. Sentimos insegurança, uma paranoia da queda, porque as outras possibilidades que se abrem exigem implodir essa casa que herdamos, que confortavelmente carregamos em grande estilo, mas o tempo inteiro cagando de medo. Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas. Paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. Já que aquilo de que realmente gostamos é de gozar, de ter prazer, de viver no prazer aqui na Terra, então que a gente pare de despistar essa nossa vocação e, em vez de ficar inventando outras parábolas, que a gente se renda a essa principal e não se deixe iludir com o aparato da técnica. Na verdade, a ciência inteira vive subjugada por essa coisa que é a técnica.

O MUNDO SE TRANSFORMOU NUMA FÁBRICA DE CONSUMIR INOCÊNCIA

Há muito tempo que não existe alguém que pense com a liberdade do que aprendemos a chamar de cientista. Acabaram os cientistas. Toda pessoa que seja capaz de trazer uma inovação nos processos que a gente conhece é capturada pela máquina de fazer coisas, da mercadoria. Antes de essa pessoa contribuir, em qualquer sentido, para abrir uma janela de respiro para esta nossa ansiedade de perder o seio da mãe, vem logo com um aparato artificial para dar mais um tempo de canseira na gente. É como se todas as descobertas estivessem condicionadas e a gente desconfiasse das descobertas, como se todas fossem trapaça. A gente sabe que as

descobertas no âmbito da ciência, as curas para tudo e mais alguma coisa, são uma baba. Os laboratórios planejam com antecedência a publicação das descobertas em função dos mercados que eles próprios configuram para esses aparatos, com o propósito de apenas continuarem a fazer a roda girar. Não uma roda que abre outros horizontes e acena para outros mundos, no sentido prazeroso, mas apenas para outros mundos que só reproduzem a nossa experiência de perda de liberdade, de perda daquilo a que podemos chamar de inocência. O mundo se transformou numa fábrica de consumir inocência e deve ser potencializado cada vez mais, para não deixar nenhum lugar habitado pela inocência. A inocência no sentido de ser simplesmente bom, sem nenhum objetivo. Gozar sem nenhum objetivo. Mamar sem medo, sem culpa, sem nenhum objetivo. Nós vivemos num mundo em que você tem de explicar por que é que está mamando.

O LUGAR DO SONHO E O MUNDO ENCOMENDADO

De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além desta Terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado, de quando se está cochilando, ou que a gente banaliza – “estou sonhando com o meu próximo emprego, com o próximo carro” –, mas que é uma experiência transcendente em que o casulo do humano implode de dentro para fora e a experiência espiritual e transcendente abre para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza. Não é nomeada, porque a gente só consegue nomear o que experimentamos. O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. Alguns xamãs ou mágicos habitam ou têm passagem por esses lugares. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos, não é um mundo paralelo, mas tem uma potência diferente.

Quando, por vezes, me falam em imaginar outro mundo possível neste mundo, é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos relacionar-nos com aquilo que se admite ser a natureza, como se a gente não fosse natureza. Na realidade, estão invocando novas formas de os velhos manjados humanos coexistirem com aquela metáfora da natureza que eles mesmos criaram para consumo próprio. Todos os outros humanos que não somos nós estão fora: a gente pode comê-los, socá-los, fraturá-los, despachá-los para outro lugar do espaço; mas nós, esses selecionados humanos, estamos aqui para pensar outros mundos, onde se vai continuar fazendo a mesma aplicação, detonando com eles e produzindo outros de acordo com as nossas expectativas futuras.

O estado de mundo que vivemos hoje é exatamente o mesmo que os nossos antepassados recentes encomendaram para nós.

Na verdade, a gente vive reclamando, mas essa coisa foi encomendada, chegou com lacinho e aviso: “Depois de abrir o embrulho, não tem troca”. Há duzentos, trezentos anos, ansiaram por esse mundo. Montes de gente decepcionada, pensando: “Mas é esse mundo que deixaram para a gente?”. Qual é o mundo que vocês estão agora empacotando para deixar às gerações futuras? Ok, você vive falando de outro mundo, mas já perguntou para as gerações futuras se o mundo que você está encomendando é o que eles estão querendo? A maioria de nós não vai estar aqui quando a encomenda chegar. Quem vai receber são os nossos netos, bisnetos; no máximo, filhos envelhecidos. Se cada um de nós pensa um mundo, serão trilhares de mundos, e as entregas vão ser feitas em vários locais. Que mundo e que serviço de *delivery* você está chamando? Há algo de insano quando nos reunimos para repudiar esse mundo que recebemos agorinha, no pacote encomendado pelos nossos antecessores; há algo de pirraça nossa sugerindo que, se fosse a gente, tínhamos encomendado muito melhor.

FORA DA DANÇA CIVILIZADA DA TÉCNICA

Devíamos admitir a natureza como essa imensa “multitude” de formas incluindo cada pedaço de nós, e que somos partes de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E a gente cria essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral, até que todo o mundo aceite que exista uma humanidade que confere consigo mesmo, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica a gente escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que, por alguma razão, ainda se confunde com natureza. Tem alguma coisa dessas camadas que são quase-humanas. Uma camada identificada por nós, que está sendo sumida, que está sendo exterminada da interface de humanos muito-humanos, os quase-humanos. Os quase-humanos são milhares de pessoas que o Eduardo [Viveiros de Castro] chamou de indígenas (não precisa ser índio propriamente), que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançarem uma coreografia estranha, são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida.

Já que se pretende olhar aqui o evento [Antropoceno] que pôs em contato mundos que foram capturados para esse núcleo preexistente de civilizados – no ciclo das navegações, quando se deram as saídas daqui para a Ásia, África e América –, é importante lembrar que grande parte daqueles mundos desapareceram sem que fosse pensada uma ação para eliminar aqueles

povos. O simples contágio do encontro entre humanos daqui e de lá fez com que essa parte da população desaparecesse por um fenômeno que depois se chamou epidemia, uma mortandade de milhares e milhares de seres. Um sujeito que vinha da Europa e descia numa praia tropical largava um rastro de morte por onde passava. O indivíduo não sabia que era uma peste ambulante, uma guerra bacteriológica em movimento, um fim de mundo; tampouco as vítimas que eram contaminadas. Para os povos que receberam aquela visita e morreram, o fim do mundo foi no século XVI. Não estou liberando o agrave e a responsabilidade de toda a máquina que moveu as conquistas coloniais, estou chamando a atenção para o fato de que muitos eventos que aconteceram foram o desastre daquele tempo, assim como nós estamos, hoje, vivendo o desastre do nosso tempo, ao qual algumas seletas pessoas chamam Antropoceno. Para a grande maioria, está sendo chamado de caos social, desgoverno geral, perda de qualidade no cotidiano, nas relações; estamos todos jogados nesse abismo.

AS VOZES QUE ESCUTAMOS NO CAMINHO

POR JAQUELINE GOMES DE JESUS

*O meu corpo não é objeto,
sou revolução.*

Éle Semog (1998).

EU FUI UMA CRIANÇA SOLITÁRIA DE PESSOAS, cercada de livros. Meu primeiro marido dizia que eles me salvaram. Uma flor nascida do monturo. Não foi bem assim como ele imaginava. Eu acredito que fui muito amada – na maior parte do tempo. Amiga do pé de Xixi de Macaco em frente de casa, e dos pardais que chilreavam entre as telhas. Mas estou certa de que, de acordo com as expectativas gerais, eu já deveria ter morrido. Como eu não fui assassinada nem me matei? Converso com a Morte:

— Olá, conterrânea velha de guerra. Mais uma vez dirijo-me a você na expectativa de, novamente, tentar compreender como eu sobrevivi aos seus sopros em meus ouvidos. Como, ante seus cantos envolventes, eu não dancei. Eu lhe respeito honestamente. Desde bem cedo caminhamos lado a lado, quase de mãos dadas. Cresci com você sempre por perto.

1 Assista ao discurso dela em: <http://youtu.be/qDovHZVdyVQ>

2 Segundo Boaventura Sousa Santos, “o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista ou, durante boa parte do nosso século, a expansão comunista (neste domínio tão moderno quanto a capitalista); e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extraeuropeu e extranorte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais)” (SANTOS, 1995, p. 328).

Herdamos de nossos ancestrais o gosto por histórias. Aprendemos com elas. Muitas histórias nos compõem, são o que nos tornam esse projeto chamado “humanidade”, que cultivamos há 200.000 anos.

Ainda somos tribais. Só que em vez de vivermos na aldeia pré-histórica de no máximo 30 pessoas (que temiam os moradores da aldeia logo ali no outro morro, por não saberem se poderiam escravizá-los, matá-los ou mesmo comê-los — eis a fonte dos estereótipos), hoje, vivenciamos a aldeia global, em maiores e menores proporções.

Jaqueline Gomes de Jesus é professora de Psicologia do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). Doutora em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações pela Universidade de Brasília(UnB), com Pós-Doutorado pela Escola Superior de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV)

Como nossa evolução nos trouxe a tudo isto que aqui está?

Suponho que esta sociedade tenha selecionado, ao longo de milênios de uma pedagogia da violência, os indivíduos mais perversos entre os grupos opressores e os mais resilientes entre os grupos oprimidos, em um processo de modificação da genética pela cultura (tal como fazemos na agricultura e com os animais que escravizamos (SINGER, 2004) para o nosso entretenimento e nossa satisfação de afetos, como os cães e gatos, ou para a nossa alimentação, como os bovinos e as aves — estou aqui escrevendo como brasileira; em outras culturas, há outras formas utilitaristas de ver esses animais (e outros), como alimento ou passatempo, o que eu chamo de seleção artificial.

Disse Chimamanda Ngozi Adichie que é perigoso contar uma história única¹. Esse foi o fundamento do ódio, do racismo, das mil intolerâncias. Do genocídio. Não só dos corpos, mas também das ideias dos povos humilhados, ofendidos e oprimidos, um genocídio das ideias, das epistemes, das epistemologias; a consecução da lógica do extermínio por meio da negação ou destruição do pensamento do outro subalternizado – isso é o que nos desvela Sueli Carneiro (cujo primeiro e pouco conhecido nome é Aparecida), ao aprofundar a formulação de Boaventura de Sousa Santos (1995) acerca do epistemicídio², compreendendo que ele

[...] é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

Eu lhe conto algumas estórias, mais que apenas uma história. Estórias por terem ocorrido, pelos episódios terem sido registrados “na vida de minhas retinas tão fatigadas”³. Mas esta também é uma História, a nossa. A dos opressores e a dos oprimidos. A do pensamento eurocêntrico e a das epistemologias “amefricanas” (GONZALEZ, 1988), que se constituem na complexa realidade psíquica e cultural brasileira, que nos constitui como sujeitos de uma América Africana La(t/d)ina. Um olhar a partir das vidas negras, periféricas, femininas, trans, tão longamente apagadas, violentadas, assassinadas.

O pensamento religioso fundamentava a rotulação dos “anormais” – os não normais, os fora da norma – como pecadores, e o tratamento necessário (a remissão, a expulsão da comunidade ou o expurgo pela morte).

Quando o Estado – pretensamente – tornou-se laico, o que era pecado tornou-se crime.

E quando o crime já não era mais aceitável para os considerados monstros, o pensamento científico apresentou-se como o portador da nova verdade sobre os corpos: eles deveriam ser patologizados.

Do pecado ao crime. Do crime à doença. Não necessariamente em estágios totalmente diversos, e de fato bastante imiscuídos.

Pesquise e escrevo sobre a diversidade humana, mais frequentemente a sexual, racial, de gênero. E quando faço isso, parto de acepção dessas dimensões como eixos estruturantes das relações sociais, e não apenas como variáveis independentes.

No dia a dia, texto a texto, debate a debate, sou questionada, por alguns pares, empoderados ou não, acerca da cientificidade daquilo que trato, como se alguns temas fossem mais “científicos” que outros. Como se alguns cargos conferissem maior cientificidade a quem escreve o texto, a quem profere a fala.

Nessa conjuntura, não me parece, tão somente, que o problema seja o subalterno não dominar a linguagem hegemônica (SPIVAK, 2010). Há de se problematizar tão incensada acepção. Há os que conhecem e utilizam os vocabulários dos campos, mas nem por isso são reconhecidos como integrantes plenos deles.

A patologização de alguém está relacionada ao estigma (GOFFMAN, 1988) que ela carrega, algum aspecto de sua interação com o mundo que, sob os olhares da sociedade, não são vistos como plenamente “humanos”.

Lembre-se (ou você não sabia?): vivemos em uma sociedade em que há pessoas sem direito ao próprio corpo, sem direito a ocupar determinados espaços, sem direito ao próprio nome, sem direito à própria identidade, ou com esses direitos tutelados pelo Estado, sob o aval das Ciências, ou pelo menos de determinados cientistas, politicamente comprometidos com o controle sobre corpos.

É inútil, hoje, procurarmos os responsáveis por tanta subalternização e aniquilação, são fantasmas em nossas mentes. Fantasmas do estigma, que se confundem com aquilo que consideramos mais nosso, mais único de nossas identidades pessoais, que, porém, é partilhado socialmente.

Engana-se quem utiliza o conceito de grupo ou coletivo como a mera soma de indivíduos. Ora, quem de nós não vive a papear consigo mesmo? Somos muitas vozes na mesma cachola. Não se engane: o coletivo, antes de estar ao nosso redor, habita em cada um de nós, por predefinição hereditária e por aprendizado social.

Então eu falo novamente com a Morte:

— A Mágoa é sua companheira mais furtiva, Morte. Tantas vezes a saudei... Ela chegou a se apegar comigo, até que me disseram para olhar para a frente, para não me prender mais àquelas injustiças e me desembaraçar dela, deixá-la para trás. Estou viva e persisto porque tenho uma missão, ou melhor, muitas. Eu contradigo os estigmas; eu trabalho com paradoxos; eu sou como a grande árvore, cheia de galhos e suportando tantos pássaros, e sempre mais vindo pousar na segurança de meus ramos... Nem sei quantas folhas tenho. Ao contrário do que supõem os ingênuos que gritam “ACADEMICISMO” a qualquer murmúrio da palavra “universidade”, esta Professora Doutora aprendeu as coisas mais importantes fora das escolas, fora das salas de aula, fora do olhar de professores, porque nelas e por meio deles o normal é só se ensinar a matar ou morrer: simbolicamente, psicologicamente, afetivamente.

Nas escolas, e com os professores, eu vivi o racismo e todas as demais formas de discriminação. Mas ali, e com eles, não aprendi nada sobre Exu ou qualquer outro mensageiro de como a vida pulsa nas encruzilhadas da vida. Isso eu aprendi nas ruas, com os amigos do peito, com os desamores no caminho, com os pais e mães que encontrei nos terreiros.

3 Trecho do poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade.

Anos atrás, Exu me visitou em sonhos, e amorosamente enterrou seu tridente no meu peito. *Okó Mi* (Meu Homem).

Desculpe dismantelar sua ilusão colonialista, mas em verdade vos digo que as boas escolas são como os terreiros, os bons professores são como Babalorixás e lalorixás.

Os venenos aos quais sobrevivi me deixaram mais resistente. Aos “Nãos” — que me deram na cara os arrogantes e enganosos donos da grana, das cadeiras, dos monumentos, dos corpos e almas dos outros — eu revidei com “Sims” para outros excluídos.

Eu sou uma verdade viva que anda pelo mundo, graças às forças inexplicáveis e explicáveis que me trouxeram até aqui. Tive muitas derrotas, sim, e algumas boas vitórias. Uma vitória é o mais poderoso dos remédios, escreveu Nietzsche.

Trago verdades, não necessariamente as suas, mas as de algumas pessoas como esta que lhe escreve. Verdades são construídas, demoram a serem reconhecidas como tais. Primeiramente são ridicularizadas; depois, rejeitadas; e, enfim, aceitas (JESUS, 2015). O que você fará deste relato e das minhas breves reflexões, só a você cabe dizer.

Eu concludo, dirigindo-me uma última vez à Morte:

— Agora eu danço as canções que eu mesma componho. Não posso escapar ao toque final da sua música. Eu não serei a onda que vagará eternamente no mar que a encerra; o próprio universo morrerá. No entanto eu sou resistente, como tudo o que é vida. Eu sou revoltada, como tudo o que é vida. Eu sou subversiva, como tudo o que é vida. E enquanto eu tiver fôlego para me insurgir contra tudo o que é falsa liberdade, ordem excludente e símbolo de *status* silenciador, eu continuarei sendo sua companheira de caminhada. Eu já disse que lhe respeito, porém jamais serei enleada, seduzida, conduzida a você pelas vozes, palavras e ações dos que lhe querem como dona de seres humanos de fato livres, amorosos e insurgentes, como eu.

“O resto é silêncio”⁴.

4 Última frase dita por Hamlet, antes de morrer.

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, S. A. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de doutorado. Pós-Graduação em Educação. Universidade de São Paulo, 2005.
- GOFFMAN, E. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- GONZALEZ, L. "A categoria político-cultural de amefricanidade". In: *Tempo Brasileiro*. n. 92/93, 1988, p. 69-82.
- JESUS, J. G. "A verdade cisgênero". In: *Blogueiras Feministas*, 28 jan. 2015. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2015/01/a-verdade-cisgenero/>>. Acesso em: 21 jan. 2019.
- SANTOS, S. B. *Pela mão de Alice*. São Paulo: Cortez Editora, 1995.
- SEMOG, E. "Dançando negro". In: RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (org.), *Cadernos negros: melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje Literatura, 1998, p. 57.
- SINGER, P. *Libertação animal*. Porto Alegre: Lugano, 2004.
- SPIVAK, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A ARTE E A PRESERVAÇÃO DA IDEIA DE infância

POR VERA IACONELLI

O que convencionamos chamar de infância é uma ideia surgida em fins do século XVII, que nunca chegou a ser dominante no planeta e que consiste em acreditar que a criança requer não apenas cuidados materiais para sobreviver, mas uma intermediação simbólica do mundo. Isso equivale a dizer que os adultos, a partir dessa época, passaram a apostar no conceito de que o sujeito em desenvolvimento deve ser preservado do mundo adulto, mundo este que deveria ser apresentado à criança aos poucos e através de uma linguagem progressivamente mais complexa.

A criança da Idade Média tinha acesso irrestrito ao mundo adulto, testemunhando a vida sexual dos mais velhos, trabalhando em pé de igualdade com os demais ou assistindo às execuções públicas. Ela deu lugar à criança da Era Moderna, cuja educação preza o distanciamento radical dessas experiências. Infância seria, nesse sentido, o período no qual o sujeito em desenvolvimento é protegido das experiências da vida adulta até que esteja apto a encará-las sem mediação.¹

Vera Iaconelli é
psicanalista, Doutora
em Psicologia pela USP,
colunista da Folha de
S.Paulo e diretora do
Instituto Gerar.

A intermediação simbólica da infância está associada à escolarização, ao uso de uma linguagem adequada ao nível de desenvolvimento e à separação das experiências dos adultos. Claro está que a infância nunca chegou e nunca chegará para todas as crianças, haja vista os casamentos infantis, as crianças-soldado, o trabalho infantil, a penúria social – só para citar alguns exemplos conhecidos.

A arte é uma grande aliada na construção e manutenção da infância, uma vez que a fabulação e a produção artística permitem que a criança tenha acesso a narrativas que lhe são adequadas e, ao mesmo tempo, permite encontrar nelas maneiras de expressar suas questões e formular suas perguntas. Não há criança que prescindia da riqueza ficcional produzida pela humanidade, seja na forma da transmissão oral, seja na leitura.

É importante alertar que não existem temas adultos, de um lado, e temas infantis, de outro. Os grandes temas da humanidade estão colocados para todos nós desde muito cedo. “De onde viemos ao nascer?”, “para onde vamos ao morrer?”, “quem somos nós para o outro?” são perguntas que nos fazemos desde os três anos de idade, ainda que de forma menos elaborada do que seremos capazes de fazer na vida adulta.²

Os humanos têm que lidar com o corpo, o prazer, o desejo, a morte, a origem, o amor, o ódio e o sonho desde sempre, num longo processo em espiral que só acaba... ao apagar das luzes.

Aqui não existe a balela do “longe dos olhos, longe do coração” ou qualquer “técnica de avestruz” capaz de nos proteger dos efeitos que a consciência de si causa no ser humano. As questões humanas reaparecerão incessantemente nos sintomas, no mal-estar, no ato falho e, se não deixam de nos assombrar com sua falta de respostas, também são responsáveis pelo sonho, pelo chiste, pela arte, pela religião e pela ciência.

Produzimos arte para formular novas perguntas, criar outras formas de perguntar o mesmo e dar outros destinos para o que não tem resposta.

Com o advento das redes virtuais e o recém-adquirido acesso que as crianças têm ao mundo adulto, algo dessa proteção se perdeu.³ Sexo, violência e outras intensidades traumáticas estão ao alcance de qualquer ser humano a partir do momento em que, tendo acesso aos dispositivos onipresentes, consiga sentar e levar o dedo ao teclado. O traumático aqui diz respeito à forma passiva que a criança recebe a informação sem poder se defender, organizar-se perante ela ou ter quem a explique.

Esse furo no cercado da infância tem sido apontado por psicólogos e educadores como uma tendência irreversível e uma possibilidade de extinção

1 Sobre as mudanças de mentalidade relativa a infância e circunstâncias nas quais se deram, sugerimos: ARIËS, P. *História social da infância e da família*. Rio de Janeiro: LCT, 1978. BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985. DONZELOT, Jacques. *A Polícia das famílias*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

2 Sobre a importância do brincar na constituição psíquica humana, sugerimos: WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

3 A psicanálise tem se debruçado sobre o tema, como no recém-lançado: BAPTISTA, A., JERUSALINSKY, J. *Intoxicações eletrônicas: o sujeito na era das relações virtuais*. Salvador: Ágalma, 2017.

da própria ideia de infância como a conhecemos até aqui.⁴ Alarmismos à parte, acredito que toda ferramenta pode ser bem-vinda desde que o princípio da infância seja mantido, ou seja, que um adulto faça uma intermediação conscienciosa da experiência que chega à criança. Isso implica administrar seu acesso à informação de forma a tirá-la do lugar de objeto passivo atravessado pelos acontecimentos e propor a ela uma reflexão sobre o que lhe chega. Implica também permitir que a criança se manifeste como sujeito diante da complexidade da existência humana, uma vez que não temos mais como barrar o que ela pode acessar atualmente.

Quando vemos crianças perdendo seu direito de acesso à arte em nome de uma suposta “proteção à infância”, ao mesmo tempo em que são empurradas para uma interação mecânica e passiva com dispositivos tecnológicos, devemos refletir sobre essa incrível inversão de valores. Assistimos à negação da subjetividade da criança, que se baseia na fantasia de que o sujeito infantil seria uma outra modalidade de humano fora do corpo e da história, quando de fato se trata do oposto. O psiquismo infantil debate-se, usando seus recursos incipientes, com as exigências das pulsões desde sempre. É fácil perceber como o corpo infantil é atravessado por intensidades a serem descarregadas de forma quase sempre precárias: o choro convulsivo, o ataque de fúria, o riso descontrolado, o brincar até a exaustão.

A arte e o brincar são, sem sombra de dúvida, os instrumentos principais que criamos para enfrentarmos a angústia decorrente de nossa consciência sobre nossa vida e nossa morte.

Quando o diretor Milo Rau traz à cena um grupo de crianças para falar dos crimes do pedófilo e *serial killer* belga Dutroux, temos um passo importantíssimo apontado nesse sentido. Rau, em *Cinco Peças Fáceis*, trata seus atores mirins com a inteligência e o respeito que as crianças merecem e das quais não prescindem. O tema é pesado e diz respeito diretamente ao universo infantil. Cada cena é claramente montada de forma a revelar sua meticulosa criação, que se mostraria impossível sem o envolvimento real dos atores. Eles não são tomados como objetos ignorantes e passivos, atravessados por uma notícia de fácil acesso hoje em dia, sem a devida elaboração. É exatamente nesse lugar de ignorância e passividade que o abusador infantil deseja manter a vítima e é um lugar do qual eles têm que sair para construir uma peça como essa.

No palco eles são sujeitos que encenam algo que lhes concerne. A relação de poder entre adultos e crianças está explicitada, sem uma falsa relação de horizontalidade entre crianças e adultos – outra fantasia nefasta da contemporaneidade. O poder do diretor sobre o ator, duplicado no poder do adulto sobre a criança, é explicitado na encenação para ser refletido, assumido.

Já em *MDLSX*, de Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, energeticamente interpretado por Silvia Calderoni, vemos a impossibilidade de nomear o corpo que se mostra fora do ordinário e que encontra na palavra “monstro” a prova da sua ininteligibilidade. Peça magistral que coloca a descoberta do corpo, da sexualidade e do amor atravessada pela violência da ciência, que responde no nível anatômico aquilo que só pode ser abordado no nível subjetivo. Novamente, temos aqui a infância ultrajada pela boa intenção de adultos que não conseguem falar com a criança sobre o corpo que ela mesma habita, excluindo-a da simbolização de sua própria experiência vital.⁵

A experiência, como nos ensinou Walter Benjamin, só se cumpre quando é narrada ao outro. O traumático se estabelece na impossibilidade de comunicar o que se vive ao outro e à coletividade. Se quisermos preservar a infância, precisamos falar sobre isso, precisamos falar sobre arte e sobre o testemunho solidário da vida.

Vivemos um momento em que a arte é confrontada com a volta da censura em todos os âmbitos. O que nos traz horror, paradoxalmente, acaba por reafirmar a potência transformadora da arte. Se não fosse ainda potente, ela não teria porque ser tão perseguida. Que se cumpra sua função, então.

Não é da arte que as crianças devem ser afastadas, mas das vidas nas quais a arte está ausente.

4 Sobre o tema do fim da ideia de infância como a conhecemos, ler: POTSDAM, N. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

5 Sobre o tema, sugiro o seguinte livro: MARIOTTO, R.M.M. (Org.) *Gênero e sexualidade na infância e adolescência: reflexões psicanalíticas*, Salvador: Ágalma, 2018.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, P. *História social da infância e da família*. Rio de Janeiro: LCT, 1978.

BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

BAPTISTA, A., JERUSALINSKY, J. *Intoxicações eletrônicas: o sujeito na era das relações virtuais*. Salvador: Ágalma, 2017.

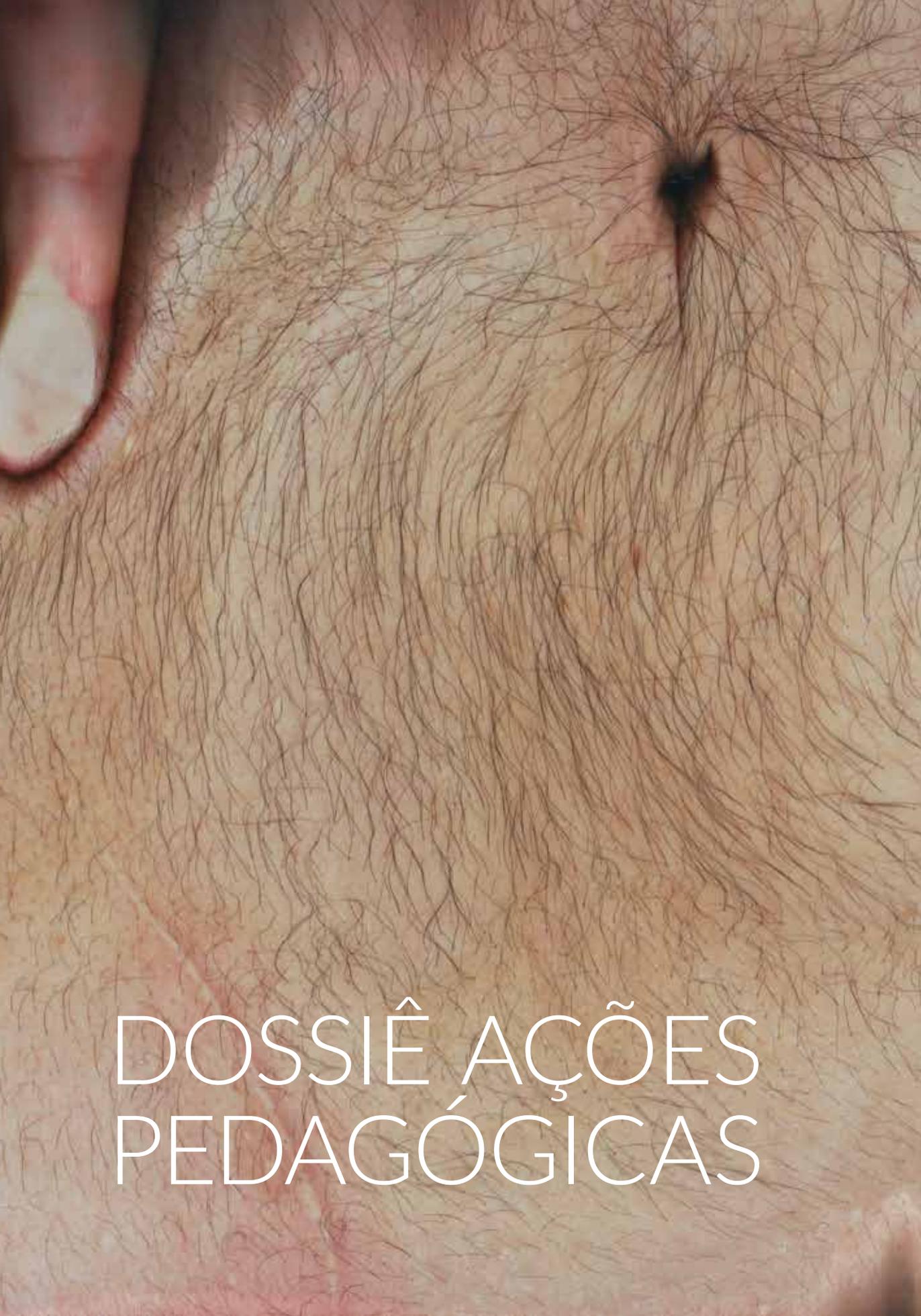
DONZELOT, Jacques. *A Polícia das famílias*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

MARIOTTO, R.M.M. (Org.) *Gênero e sexualidade na infância e adolescência: reflexões psicanalíticas*. Salvador: Ágalma, 2018.

POTSDAM, N. *O desaparecimento da infância*. Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.



A close-up photograph of human skin. A finger is visible on the left side, with a small, light-colored, oval-shaped mark on the tip. In the upper right quadrant, there is a dark, circular mole. The skin is covered with fine, light-colored hairs. The overall lighting is soft and natural.

DOSSIÊ AÇÕES
PEDAGÓGICAS

PARA QUE OS AFETOS CIRCULEM E CRIEM OUTRAS FORMAS DE VIDA

POR MARIA FERNANDA VOMERO

ESTÁVAMOS NO PRINCÍPIO DE MARÇO E NOS REUNÍAMOS em uma das salas da Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro, em São Paulo. Ao lado de vinte artistas brasileiros e de uma tradutora, eu acompanhava os exercícios e as digressões de Simon McBurney, diretor artístico e cofundador da companhia britânica Complicite, acompanhado pelo designer sonoro Gareth Fry. Treinávamos a escuta, o ritmo, a atenção, o discernimento em relação aos sons ambientes, a sensibilidade às distintas frequências sonoras e, principalmente, a imaginação. Como seria um grito, no meio da noite, em plena Idade Média? Ou como soavam os sinos de igreja em Portugal enquanto as embarcações lusas aportavam no Brasil? Recordo que McBurney comentava que o ambiente sonoro que precedia o início formal de uma peça já era, na verdade, parte da mesma peça, e despertava um efeito emocional no espectador, talvez até nos atores e nas atrizes. E esse ambiente, de aparente silêncio ou de ruídos cotidianos, era, ao mesmo tempo, imprevisível e determinante.

Muitas experiências desestabilizadoras ocorreram durante as mais de 30 horas de oficina, distribuídas entre as manhãs e tardes de 6 a 9 de março de 2014. Foram dias intensos, de práticas exigentes e de um aprendizado de mão dupla – acolhíamos as reflexões dos ingleses tanto quanto eles se surpreendiam com as propostas cênicas elaboradas pelo grupo. Registro, com especial carinho, dois momentos. O primeiro, quando metade de nós, participantes, andamos de olhos vendados ou fechados pelas ruas, guiados pela voz e por gestos sutis dos

companheiros, até chegar a determinado local do Parque da Luz. Lembro-me da emoção ao abrir os olhos, impregnada de tantas narrativas inventadas a partir dos sons que fui “recolhendo” (sim, era essa a sensação). Parecia que estava imersa em um espetáculo sensorial, com começo, meio e fim. O segundo momento ocorreu já no fim do workshop, quando trabalhamos com trechos de *O Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa, uma obra que ganhou várias edições conforme a organização de seus fragmentos. A produção teve um trabalho imenso em encontrar a edição exata, correspondente àquela de que dispunha McBurney em inglês. Cada grupo deveria recriar poética e sonoramente, de modo nada naturalista e com os objetos disponíveis, os trechos que lhes cabiam. Deveríamos valorizar a “heteronímia sonora de Pessoa”, dizia McBurney.

Nunca assisti a um espetáculo do Complicite, mas tive a oportunidade de conhecer (na teoria e na prática) o pensamento artístico e o método de trabalho de dois de seus integrantes, e de experimentar com eles modos diversos de construir um “em-cena”. Além disso, entre o grupo, o convívio intenso instaurou uma espécie de processo colaborativo. Foi minha primeira experiência na MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, que estava em sua primeira edição. O workshop fazia parte do eixo Intercâmbio Artístico, coordenado pelo diretor teatral Ruy Cortez.

Performer, jornalista e doutoranda em Pedagogia do Teatro pela Universidade de São Paulo (USP), com uma investigação sobre teatro, resistência política e direitos humanos. Curadora do eixo Ações Pedagógicas desde 2015.

No ano seguinte, fui convidada a assumir a curadoria¹ daquele mesmo eixo, que havia sido rebatizado como Encontros Formativos. Não tinha experiência prévia em festivais, muito menos no ensino do teatro, e iniciava meu percurso acadêmico no campo da Pedagogia Teatral justamente naquele ano. Trazia comigo, porém, reflexões sobre a oficina da edição anterior. Atividades daquele tipo possibilitavam uma aproximação fecunda não apenas entre convidados internacionais e participantes brasileiros, mas entre os artistas e suas próprias práticas, uma vez que experimentadas por corpos outros, em outro contexto. Por isso, me parecia importante que a ação tivesse um recorte definido, que o artista partisse de algum tema ou alguma inquietação, mas se mantivesse aberto à imprevisibilidade do processo. A duração deveria permitir que se instaurasse uma troca entre todos, não apenas uma “transmissão de saber”, vertical e asséptica. E que possibilitasse um encontro, de fato.

A proposta curatorial para a segunda edição do festival foi relativamente modesta, ainda que bem-sucedida: idealizar, ao lado dos encenadores e atores estrangeiros que já estariam na MITsp, oficinas de curta duração que contemplassem as várias etapas do fazer teatral. Perpetuavam, assim, a experiência sensível dos espetáculos. O número de inscritos foi expressivo, e os artistas internacionais disseram-se satisfeitos com o intercâmbio realizado: um momento de respiro e interação com os brasileiros em meio à apertada agenda de apresentações. Naquele ano, foi marcante a oficina conduzida pelo ucraniano Andryi Zholdak, *O Teatro do Risco: Como Matar o Mau Ator*, uma vivência intensa de suas controversas práticas cênicas.

¹ Narro minha experiência na curadoria entre 2015 e 2017, com mais detalhes, no artigo “Rotas interligadas: cartografias de uma artista inquieta” (In: *Revista Aspas*. v. 7, n. 2, 2017).

Na terceira edição da MITsp, em 2016, o eixo já se chamou Ações Pedagógicas, e manteve a proposta de atividades ainda atreladas à programação de espetáculos e à disponibilidade dos artistas já presentes. O diferencial foi a realização de uma residência artística com o encenador russo Yuri Butusov, que havia vindo com espetáculo *A Gaivota*, no ano anterior. Embora as ações tenham sido pontualmente exitosas, minha avaliação foi que o conjunto não constituiu potência suficiente para gerar um pensamento artístico autônomo, o que era frustrante. O espaço de criação da curadoria se revelou restrito, dada a limitação de contar apenas com os artistas dispostos e disponíveis, muitas vezes com cronograma exíguo para alguma atividade extra.

Como, então, aproveitar melhor o potencial pedagógico de um festival internacional de teatro? Afinal, os encontros práticos entre artistas e público concretizavam a troca de saberes por meio do corpo, do convívio, dos jogos e da expressão criativa individual e coletiva, gerando um pensamento baseado na experiência sensível e simbólica, que não é menor nem maior que aquele legitimado pela academia, por exemplo. O que fazer para permitir que tal pensamento emergisse em sua plenitude?

O Brasil já se encontrava em um conturbado momento sociopolítico, e o impeachment de Dilma Rousseff, concretizado em agosto de 2016, desvelou o recrudescimento do jogo de forças instaurado no país e o fortalecimento de um discurso conservador e autoritário. As ações pedagógicas da MITsp deveriam dialogar, de algum modo, com essa realidade vigente? Sim, foi a opção da curadoria do eixo, apoiada pela direção do festival.

As limitações de agenda, orçamento e disponibilidade continuavam presentes; contudo, algumas alternativas foram encontradas. Negociamos com determinados artistas para que estivessem mais tempo no Brasil e, assim, pudessem desenvolver suas oficinas com profundidade. De minha parte, propus a todos os convidados, sem exceção, que, em suas práticas, dialogassem com o momento atual do Brasil; afinal, nossos corpos, nossas narrativas e até mesmo o “estar em cena” haviam sido afetados. Quase todos aceitaram. O palestino Ihab Zahdeh, os libaneses Rabih Mroué e Lina Majdalanie, a sul-africana Ntando Cele e o belga Steven Prengels, para citar alguns, realizaram atividades de alta voltagem poética e política. Conseguimos formular, em conjunto e incorporando diferentes saberes, afetos e experiências, um pensamento artístico sobre questões cruciais daquele Brasil de 2017. Houve um amadurecimento do eixo Ações Pedagógicas durante a 4ª MITsp, mas isso não trouxe garantias de que abordagem semelhante funcionaria para a edição seguinte (o que é contraditoriamente positivo).

A elaboração de uma proposta curatorial revela-se um árduo e intenso processo criativo, que envolve negociação de desejos (próprios e alheios, individuais e coletivos), diálogo com as demandas éticas e estéticas do momento e um estudo atento dos temas mobilizados pelos espetáculos previstos na

² Ver em: <http://mitsp.org/2017/tiempos-de-desencuentro/>

³ A proposta para a 6ª edição da MITsp pode ser encontrada em “A potência do devir”, pág. 20.

programação em relação ao contexto brasileiro. Impossível negar a influência da visão de mundo, das afinidades epistemológicas e do lugar de fala (RIBEIRO, 2017) do(a) curador(a) sobre as escolhas feitas.

Em 2018, na preparação para a 5ª MITsp, não houve como limitar-me ao rol de artistas convidados da programação de espetáculos. Mais que um conjunto de ações, minha proposta era propiciar diálogos diferenciados a fim de gerar um pensamento artístico vivo, que só se completaria por meio dos encontros pedagógicos. Era preciso convidar mais gente para compor essa tessitura coletiva e comunitária. E com o apoio da combativa equipe de produção, espalhamos as atividades pela cidade, descentralizando-as. Os atores do espetáculo *Palmira*, por exemplo, conduziram seu workshop nas instalações da Ocupação Independente Aqualtune, onde vivem em torno de 30 famílias que lutam por moradia.

O espanhol Óscar Cornago, em sua avaliação final² da edição de 2017, questiona a noção naturalizada de que o teatro é necessariamente um lugar de encontro. Propõe considerar o encontro “como uma impossibilidade cênica que em algum momento fugaz se faz possível”, uma “forma estética crítica” viabilizada justamente por um necessário desencontro, essa fissura entre cena e público, arte e sociedade. Por isso, para ele, a MITsp não é apenas uma mostra, mas a “abertura de formas singulares de desencontro a partir das quais [é possível] repensar a possibilidade do encontro como espaço de deslocamento, crítica e ação”.

Vladimir Safatle (2016, p. 15-16), por sua vez, afirma que

sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras. [...] quando sociedades se transformam, abrindo a produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos.

Levando isso em conta, tenho encarado a curadoria das ações pedagógicas da MITsp como uma proposta de circulação de afetos, em que os encontros funcionem como espaços de deslocamento para produção e acolhida de saberes outros, desafiando estruturas ou formatos hegemônicos. Por isso, em 2019, a aventura criativa continua³: guio-me pela noção de desamparo (cf. SAFATLE) como “a afirmação da contingência e da errância”, dispositivos que podem colocar em marcha “um pensamento de transformação política”.

REFERÊNCIAS

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

PRÁTICAS *eróticas,* *saborosas* E CIDADÃS

POR NARCISO TELLES

Uberlândia, MG, num dia nublado de verão.

Aos artistocentes,
*que com insistência e resistência fazem das ações pedagógicas da MITsp uma
prática erótica, saborosa, crítica e cidadã.*

A CURADORIA DO EIXO AÇÕES PEDAGÓGICAS da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo 2019 me convidou para trazer a este catálogo algumas reflexões, ou provocações, que tenho feito como *artistocente* – neologismo que uso para designar a figura que paradoxalmente une e tensiona os campos da arte e da pedagogia – e compartilhado em vários espaços de [trans]formação artística e educacional, especialmente nas universidades e em grupos teatrais. Sempre que escrevo para um outro parto de minha experiência no mundo, do estar no mundo e de como sou atravessado por ele nos diversos espaços que frequento. Nesse sentido, esta carta também é um *partilhar-com* os leitores o que venho praticando e refletindo nos últimos anos.

Para tanto, escolhemos o campo da Pedagogia do Teatro como nosso ponto de vista. Segundo Ingrid Koudela:

o termo pedagogia do teatro visou não apenas ampliar o espectro da pesquisa na área, trazendo para a discussão os Mestres do Teatro – dramaturgos, teóricos e encenadores, como também fundamentar a epistemologia e os processos de trabalho em teatro, inserindo-os na história da cultura (apud SANTANA, 2003, p. 17).

Narciso Telles
é professor do
Curso de Teatro
(licenciatura e
bacharelado), do
Programa de Pós-
Graduação em Artes
Cênicas e Mestrado
Profissional em Artes
na Universidade
Federal de
Uberlândia (UFU)

Conduzir nosso olhar pelo campo pedagógico teatral significa traçar diálogos com educadores, artistas, alunos e demais envolvidos nesses processos, percebendo seus pontos de intersecção na construção do fenômeno teatral e sua assimilação pelas instituições formadoras de artistas cênicos – as escolas técnicas e os cursos de graduação em suas diversas modalidades, assim como outros espaços de [trans]formação artística, a exemplo de oficinas, residências, festivais e outros possíveis modos de compartilhamento.

O eixo das ações pedagógicas presentes na programação da MITsp segue essa perspectiva de ampliar a ideia de mostra artística para além da apreciação de espetáculos. Sabemos que a apreciação é um modo de formação de espectadores e, nesse sentido, pedagógico, mas aqui quero pensar também nas práticas partilhadas dos processos, dos modos de fazer, das táticas utilizadas pelos *artistocentes* em oficinas e residências, ou, como diria Certeau, nos:

“jogos” específicos de cada sociedade [...] [que] *dão lugar a espaços onde os “lances” são proporcionais a “situações”* [...] os jogos “formulam” as “regras” organizadoras dos lances e constituem também uma “memória” (armazenamento e classificação) de esquemas de ações articulando novos lances conforme as ocasiões (CERTEAU, 1999, p. 83-84).

Sendo assim, as táticas utilizadas em uma situação específica, no caso, em ações artístico-pedagógicas, possuem uma formalidade própria, que não permite o desvelamento do jogo em sua totalidade. As regras – ou os procedimentos – são sempre as mesmas, mas os lances – modos de compartilhar, metáforas de trabalho – são múltiplos, serão escolhidos por cada condutor da ação.

É nessa perspectiva que observo o histórico das ações pedagógicas realizadas nas várias edições da MITsp, centradas basicamente em oficinas e residências/ encontros artísticos de vários formatos, variedade esta vinculada ao projeto artístico de cada artista-condutor. Que, segundo a curadoria, significa abrir espaços de “troca de experiências”: “o diálogo entre diferentes visões de mundo e as possibilidades de convívio, ainda que efêmeras, permitiram que saberes diversos circulassem e trouxessem à tona novos modos de ver, de dizer e de fazer”¹

1 Cf. <<https://mitsp.org/2018/acoes-pedagogicas>>.

Dessa multiplicidade de ações, gostaria aqui de focar minha reflexão numa das mais comuns, a oficina. O dicionário *A linguagem da cultura* define assim o termo:

Oficina – [...] 2) curso informal de breve duração ministrado para o aprendizado de uma técnica ou disciplina artística, sem objetivos oficialmente profissionalizantes; [...] 4) laboratório (local ou recinto); em francês *atelier*, em inglês *workshop* (CUNHA, 2003, p. 474).

A oficina é um recurso amplamente utilizado nas atividades artístico-pedagógicas. Caracterizada como uma ação pedagógica a[r]tivista, na qual o professor/oficineiro direciona as atividades de forma a estabelecer um exercício dialético entre o seu conhecimento e o que os participantes trazem de seu universo sociocultural, a oficina torna-se um momento de experimentar, refletir sobre e elaborar um conhecimento das convenções e dos procedimentos artísticos, buscando instrumentalizar, compartilhar e elaborar, com os participantes, um saber ou conhecimento adquirido pelo grupo ou artista ao longo de sua trajetória. Valemo-nos da observação de Argelander:

Historicamente, os workshops (oficinas) de teatro foram organizados dentro de uma estrutura flexível de atuação do grupo; o workshop em si mesmo funcionava com duas capacidades básicas: a primeira, e mais importante, como um lugar para se livrar das classes dogmáticas de atuação no sentido de explorar novas ideias e a segunda, como forma prática de fazer produções que poderiam refletir mais os valores pessoais do grupo do que os valores padronizados do teatro comercial (ARGELANDER, 1978, p. 4).

As oficinas são estruturadas por exercícios e/ou práticas vinculados a uma determinada poética ou técnica. Nelas, os pensamentos ético e artístico são incorporados às atividades pedagógicas, e atores e encenadores vão assumindo o papel de *artisticentes*, configurando, assim, uma pedagogia teatral com um desenho específico, um sabor próprio, um ato erótico.

Anne Bogart propõe o erotismo como um dispositivo para os criadores. Para ela, é sempre necessário pensar/criar uma cena que promova ao espectador o estabelecimento de um ato erótico. Que desperte seu desejo em acompanhar o jogo e dele se fazer cúmplice. Do mesmo modo, penso/faço os compartilhamentos pedagógicos: construindo espaços onde a arte dos encontros possa estabelecer novos vínculos entre os sujeitos participantes e, com isso, desestabilizar o conhecido. É nessa fricção erótica que identificamos a potência das ações pedagógicas.

Quando a oficina é associada a uma rede de compartilhamentos comuns – espetáculos, leituras críticas, conversas com os criadores, como ocorre nos festivais e encontros –, consideramos que os participantes passam a ter uma [trans]formação pela experiência, possibilitando a cada sujeito trabalhar sobre si, tal como preconizou Stanislavski. Penso que uma formação de

“homens-teatro”, do modo que Jean-Paul Sartre propôs a Jacques Copeau para sua escola, possa ser um princípio norteador para que o artista em [trans] formação entre em contato consigo, com o outro e com o mundo. Dessa maneira, as esferas artística e pedagógica, prática e teórica encontram-se interligadas, num processo recíproco de aperfeiçoamento.

As ações pedagógicas presentes na MITsp são formas de manter viva a boniteza da arte e de sua vertente pedagógica. Como nos disse Paulo Freire,

boniteza que dela some se não brigo por este saber, se não luto pelas condições materiais necessárias sem as quais meu corpo, descuidado, corre o risco de se amofinar e de já não ser o testemunho que deve ser de lutador pertinaz que cansa, mas não desiste (FREIRE, 1996, p. 103).

Insistir e resistir é o convite que faço a todos os *artistocentes*, os quais desejam – e agem para – que as atividades pedagógicas da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo sejam lugares de potência, já que a vida é feita de encontros.

REFERÊNCIAS

ARGELANDER, Ron. Performance Workshops: Three Types. *The Drama Review*, v. 22, n. 4, p. 3-18, dez. 1978. [tradução de Zeca Ligério].

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 83-84.

CUNHA, Newton (coord.). *Dicionário SESC: A linguagem da cultura*. São Paulo: SESC/Perspectiva, 2003.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SANTANA, Arão Paranaguá (coord.). *Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e educação*. São Luís: EDUFMA, 2003.

LAB ESCÊNICO,
FESTIVAL
INTERNACIONAL
SANTIAGO A MIL:
INTERCÂMBIO
E APRENDIZADO
PARA ALÉM
DAS OBRAS

ALÉM DA INTENSA PROGRAMAÇÃO DE ESPETÁCULOS nacionais e internacionais, um dos pontos altos do Festival Internacional Santiago a Mil – realizado anualmente em janeiro na capital chilena desde 1994 e com extensões em outras cidades do país – são as atividades promovidas pelo LAB Escénico, programa educativo tanto do festival quanto de todos os projetos artístico-pedagógicos da Fundación Teatro a Mil, responsável pela organização do evento. Criado em 2014, o LAB Escénico é um dos principais eixos do setor de Educação e Comunidade da fundação, com atuação também em outras linhas, como a inserção das artes cênicas no currículo educativo das escolas públicas por meio do Programa Teatro na Educação; ações formativas específicas para artistas, caso do Programa de Direção Cênica, em conjunto com o Goethe-Institut; e o Programa Internacional de Dramaturgia, em parceria com o Royal Court Theatre, de Londres.

Alfonso Arenas Ator, sociólogo e mestre em Comunicação Social, Arenas tem trabalhado no desenvolvimento da linha formativa da Fundação Teatro a Mil, criando e implementando programas educativos para artistas e diversos públicos e comunidades, entre eles: o programa Teatro na Educação, o LAB Escénico, o Programa de Direção Cênica (em parceria com o Goethe-Institut), o Programa Internacional de Dramaturgia com o Royal Court Theatre e residências internacionais para artistas chilenos nos Estados Unidos, entre outras ações.

Além disso, o LAB também promove residências internacionais para artistas chilenos no Watermill Center, no New York Theatre e no Baryshnikov Arts Center, todos em Nova York.

Para compreender como o programa funciona e de que modo a curadoria das atividades é realizada, conversamos com o ator, sociólogo e mestre em Comunicação Social Alfonso Arenas, chefe do setor de Educação e Comunidade da Fundação Teatro a Mil e responsável pela curadoria das ações pedagógicas e reflexivas do festival.

Como e por que o LAB Escénico foi criado? E quais são as premissas em que se baseiam suas atividades?

Desde seu início, o Festival Santiago a Mil teve um componente formativo, levando em conta que os festivais também são espaços profícuos para que os artistas possam fazer perguntas e refletir sobre suas próprias práticas. Uma parte importante da experiência teatral é assistir a peças de teatro e, nesse sentido, o festival tem trazido os trabalhos cênicos contemporâneos mais relevantes do mundo; porém, esse processo se completa quando são oferecidas outras instâncias mais profundas de encontro com os artistas, como oficinas e seminários. Foi isso o que nos motivou a aprofundar o trabalho formativo do festival e a criar o LAB Escénico, que se sustenta em três princípios: encontro, formação e reflexão. Essa estrutura já nos tira da lógica do “evento especial”, que tem uma conotação marginal em relação à programação do festival. Para nós, a atividade formativa é tão importante quanto a apresentação de uma obra, pois ambas se completam para gerar uma experiência mais intensa para o público.

No festival, o espectador pode assistir a uma peça e também aprender com o artista em outra instância, que não a da obra. O que nos interessa é que se produza intercâmbio. Não somos apenas nós que buscamos aprender algo com os artistas internacionais, eles também querem entender nossos contextos sociais, políticos, culturais e nossos modos de criação. Todos os convidados que vêm ao festival sabem que precisam trabalhar também conosco. Nesse sentido, o LAB Escénico se configura como um espaço de intercâmbio e aprendizado puro.

Como se organiza a equipe do LAB Escénico?

A equipe é transdisciplinar, levando em conta que as artes cênicas também o são. Nos organizamos a partir de uma visão sistêmica, que engloba os cruzamentos que essas artes têm com outras disciplinas. Somos atores e atrizes, sociólogos, economistas, psicólogos e pedagogos teatrais e trabalhamos na organização do festival nos seis meses que antecedem sua realização.

Qual o pensamento que guia a curadoria das atividades que integram o programa LAB Escénico no Santiago a Mil?

Nos guiamos a partir das linhas curatoriais do festival. Em 2019, foram as seguintes: mulheres criadoras; novas cenas internacionais; contingência em cena e o urbano como experiência estética. Pensamos em como conectar essas linhas programáticas com as necessidades e as perguntas

que observamos no teatro chileno atual. Dialogamos sempre com nossos contextos. Por exemplo, no caso das mulheres criadoras, era fundamental considerar a influência que a onda feminista exerceu no Chile durante 2018; nos baseamos nisso para orientar entrevistas ou conversas. Também abrimos uma linha de trabalho em gênero no Encontro de Investigação Cênica, reunindo pesquisadoras que estão refletindo sobre como o gênero se faz presente no desenvolvimento teatral.

Quais são as linhas de trabalho que orientam as atividades do LAB Escênico?

São três: uma é a Escola de Verão, que agrupa as atividades formativas práticas e teóricas dirigidas a artistas e estudantes. Outra é o Fórum Público: conversas, encontros, entrevistas públicas e seminários dirigidos a interessados em geral. Por fim, o Pequenas Audiências, um programa de estímulo ao acesso ao teatro que é dirigido a meninas e meninos dos setores mais vulneráveis de Santiago. Essas três linhas são atravessadas pelos critérios curatoriais do festival.

A Escola de Verão é destinada a artistas e estudantes de artes cênicas ou de outras disciplinas conectadas com o teatro, pois busca ser um espaço formativo em que os artistas e estudantes chilenos possam seguir refletindo e se questionando a respeito de suas práticas criativas. Neste ano, também incorporamos oficinas para adolescentes e idosos sem experiência teatral, sempre pensando que nunca é tarde para experimentar o teatro.

No Fórum Público de 2019, organizamos um seminário sobre cultura, território e comunidade, no qual discutimos o papel que a arte cumpre no desenvolvimento de uma cidade e de um território. Também realizamos o II Encontro de Investigação Cênica, um espaço para que a produção acadêmica saia de si mesma e se abra aos festivais, promovendo encontros entre pesquisadores teóricos e aqueles que estão mais ligados à prática. Além disso, oferecemos um ciclo de cinema, denominado Cine LAB, que o aproxima das artes cênicas.

Quais são os principais desafios da curadoria?

O desafio mais importante é dialogar com o público. Sempre pensamos quais são as atividades, os temas e os formatos que podem interessar mais às pessoas. Por isso, nosso trabalho consiste igualmente em prestar atenção, durante todo o ano, em como a formação artística e o teatro no Chile estão se desenvolvendo, de modo a estar constantemente conectados e alinhados com a contingência de nosso meio e também, é claro, com as temáticas do país.

O que justifica, em sua opinião, a realização de ações pedagógicas em um festival do porte do Santiago a Mil?

A responsabilidade com nossos artistas e públicos. Um festival com essas dimensões deve oferecer espaço de formação e de mediação para o público, não pode se limitar ao “assistir às obras”. Devemos aproveitar ao máximo a visita de grandes nomes das artes cênicas internacionais, e são os próprios artistas que, no decorrer desses quatro anos de existência do LAB, compreendem que vir ao Santiago a Mil também implica conectar-se com nossa audiência por meio desse programa. Sem formação, não há desenvolvimento artístico, e se o festival promove artes cênicas de excelência, então nós também devemos promover uma formação de excelência para colaborar com o aprimoramento do teatro chileno.

Qual é o perfil dos participantes das atividades formativas?

Participam artistas, estudantes e o público fiel do festival, que o acompanha desde suas primeiras edições. No entanto, trabalhamos para incluir um público novo, aquele que ainda está se aproximando das artes cênicas, ajudando-o a potencializar a inquietude sobre o teatro que pode emergir quando se assiste a uma obra pela primeira vez. O festival tem impacto na América Latina; por isso, sabemos que nosso trabalho não é só para o público chileno, mas reverbera nos companheiros latino-americanos.

O LAB Escênico foi mudando ao longo dos anos? E como sobrevive economicamente?

Trata-se de um programa sistêmico, que está sempre se adaptando tanto à programação quanto aos interesses que identificamos no meio teatral chileno e em seu público. As três linhas de trabalho persistiram nesses quatro anos de existência do LAB porque são dinâmicas e podem conter quaisquer novidades que possamos imaginar. Sobre recursos, o LAB Escênico está contemplado dentro do orçamento anual do festival.

O LAB promove intercâmbios com outros festivais ou instituições educativas/teatrais estrangeiras?

Sim, trabalhamos em parceria com instituições internacionais e sempre observamos como esses intercâmbios formativos se dão em outros festivais do mundo. Observamos, nos inspiramos e também partilhamos nossos alcances e visões. Se um festival tem um espírito educativo, prestaremos atenção nele. No caso do Chile, trabalhamos junto a um grande número de instituições educativas e culturais: universidades, museus, centros culturais,

teatros, cinemas e, inclusive, algumas marcas que se interessam em se vincular aos nossos públicos.

Quais atividades do LAB Escénico poderiam sintetizar, como exemplos, tudo o que você nos comentou?

Em 2019, trouxemos um programa chamado “*Mind the gap*”, realizado no New York Theatre Workshop. Trata-se de uma oficina de teatro intensiva e intergeracional, baseada na metodologia do *devised theatre*,¹ que tem por objetivo reunir adolescentes e idosos a fim de convidá-los a criar sua própria obra. Eles devem pensar o espetáculo com base em testemunhos que se cruzam. Vi em Nova York esse projeto, que tem direção de Alexander Santiago-Jirau, e gostei tanto que o incluímos na última edição do LAB Escénico. Com essa atividade, conseguimos nos aproximar de públicos com os quais não nos conectamos facilmente, e possibilitamos que pessoas sem experiência em teatro pudessem vivenciá-lo.

Também destaco a masterclass de Bob Wilson no Teatro Municipal de Santiago em 2018, uma performance que não esperávamos. O programa formativo se cruzou com suas práticas criativas, e essa combinação foi realmente incrível. Wilson é um mestre e sua participação no LAB Escénico não poderia ter sido de outra forma.

¹ Prática teatral em que o material cênico e dramaturgico é criado durante o próprio processo de improvisação.

RESPOSTAS NÍTIDAS PARA PERGUNTAS DIFUSAS

POR MAURÍCIO AUGUSTO PERUSSI DE SOUZA

ACOMPANHO COM ENTUSIASMO A PROGRAMAÇÃO de espetáculos e ações paralelas da MITsp desde a primeira edição. Ainda que esteja até certo ponto acostumado à maratona de atividades – mesmo não conseguindo, por conta dos horários, participar da maioria delas –, decodifico uma certa zona de indeterminação de sentido ao ocupar a posição de espectador especializado, uma vez que sou profissional e pesquisador das artes cênicas. Muitas vezes flagrei-me com a sensação de participar não de uma mostra artística, e sim de um congresso de profissionais da área. Algo como a conferência anual dos pássaros das artes cênicas brasileiras. Não vejo nada de determinadamente positivo ou negativo nessa constatação, mas, de fato, nunca me vi, nas atividades da mostra, dirigindo-me a elas inocentemente. Não sei nem mesmo qual a medida da inocência de um espectador “espontâneo” – como mensurar essa tal “espontaneidade”? –, mas o fato é que, para quem o teatro ocupa um lugar não acessório na vida, sempre se espera alguma coisa da programação de um festival internacional, como se fosse possível ver despontar, dali, respostas nítidas para perguntas difusas, que mal

É doutorando e mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP. Como diretor de teatro dirigiu trabalhos autorais e foi assistente de direção no Teatro da Vertigem (2009-2015). Atualmente, desenvolve uma pesquisa de doutorado sobre o trabalho da encenadora alemã Susanne Kennedy (Volksbühne/Berlin).

conseguimos formular a nós mesmos. Nesse sentido, as atividades pedagógicas colocam os participantes num corpo a corpo com a poética dos artistas, promovendo um intercâmbio intenso a partir do qual podem vir a germinar entendimentos e/ou angústias profundas sobre os sentidos e os fins de manter (ou não) aceso o propósito de ser um criador de teatro no contexto precário, decadente, sombrio e de retrocesso em todos os níveis em que nos encontramos em São Paulo e no Brasil.

Tive a oportunidade de participar de duas residências promovidas pela MITsp: com o diretor de *A Gaivota*, o russo Yuri Butusov, em 2016, e em 2018 com a diretora de *Por Que o Sr. R. Enlouqueceu?*, a alemã Susanne Kennedy, que coordenou a atividade em parceria com duas atrizes da peça, as holandesas Bianca van der Schoot e Suzan Booagaardt, suas colaboradoras em muitos trabalhos. Na primeira oportunidade, participei como assistente de direção, e na segunda, como ouvinte-pesquisador. Foram experiências das mais intensas, não apenas por terem possibilitado o contato com artistas cujas obras, de fato, me marcaram muito – a obra de Susanne foi uma das que mais me impressionaram na vida –, mas por terem me confrontado com universos ético-estéticos proveitosamente muito dessemelhantes.

Um intercâmbio intercultural consiste sempre em um diálogo entre o estranho e o familiar, entre a similaridade e a diferença. A recepção de *A Gaivota* como espectador, em 2015, foi preenchida pelo entusiasmo de descobrir uma postura desabusada frente ao cânone tchekhoviano, efetuada por artistas russos e desferida contra o próprio peso da tradição de seu teatro. Sempre me incomodou muito a excessiva reverência, a acentuada “fidelidade” que o teatro brasileiro muitas vezes dispensou, e ainda dispensa, a alguns cânones teatrais, principalmente aos legados de Shakespeare, de Tchekhov e de Brecht. Na montagem de Butusov, esse peso parecia flutuar de um modo muito distinto, como uma pluma, o que conflagrava uma alivante diferenciação em relação ao meu referencial brasileiro. Já no processo criativo da residência, contudo, o que se deu foi o reencontro com dois paradigmas que conheço muito bem: a análise ativa stanislavskiana e o processo colaborativo, estruturado, principalmente, sobre a prática dos workshops. Nesse caso, pude reconhecer o quão arraigada essas linhas de trabalho estão no *métier* do teatro experimental paulistano, ao qual me filio, inclusive, em seu aspecto gasto, puido; no cansaço de uma estrutura de trabalho erigida sobre fragmentos de desempenhos individuais, cuja adequação/inadequação são regidas e avaliadas – submetidas, em certa medida – a parâmetros difusos, nem sempre dados às claras, por uma figura também individual, porém soberana: o encenador-coordenador do processo.

A residência com Susanne Kennedy foi, em minha trajetória, a oportunidade em que se deu um dos diálogos mais fecundos entre similaridade e diferença; um verdadeiro encontro spinozano, no qual as paixões alegres foram revigoradas e as potências de ação aumentaram significativamente. Assistir, em 2017, ao espetáculo *Por Que o Sr. R. Enlouqueceu?* foi, em certa medida, uma experiência de estupefação. Estar diante da precisão estética, da acuidade conceitual e da sofisticação do design material em todos os níveis dessa obra – incluo aqui o trabalho dos atores – “escandalizou-me”. A tal ponto que é como se o que tivesse ocorrido diante de mim fosse a manifestação espetacular da existência de um outro mundo, no qual, somente por coincidência, e sabe-se lá por qual motivo, pratica-se, também, o teatro. Deve ser algo parecido com a sensação de tentar jogar futebol, em seu país e diante de sua torcida, com um time adversário que não te deixa tocar na bola, e que troca passes como se jogasse sem oponente, fazendo gols em sequência, sem a menor dificuldade, e terminando o “confronto” com uma diferença de seis gols, que seria facilmente muito maior caso não tivesse sido acometido de piedade durante a partida. Ainda que enlevado pelo impacto estético do espetáculo, voltei para casa com a certeza de que, entre a precária realidade estética da cena teatral da qual faço parte e a consolidada riqueza material e imaterial da cena experimental alemã, havia uma dessemelhança tal que o que cabia a mim era contemplar resignadamente a abertura de uma distância irreduzível entre os dois territórios.

No entanto, no início de minha participação na residência com Susanne Kennedy, fiquei, já nos primeiros momentos, impactado com uma surpreendente e cálida sensação de familiaridade. A natureza silenciosa e meditativa das primeiras atividades de preparação corporal, o investimento na construção de um espaço de investigação tranquilo, contudo muito exigente, reconectaram-me imediatamente com anseios que estiveram comigo desde o início da minha formação como encenador teatral. O modo de trabalho das três artistas e a forma como Susanne confiava a Bianca e a Suzan as estratégias pedagógicas para “chegar” aos atores; e mesmo a postura suave, mas muito segura, destituída de qualquer histrionismo da encenadora, trouxeram-me uma mistura de emoções: como eu podia, ao mesmo tempo, sentir-me tão distante (materialmente) e tão identificado (anicamente) com a poética dessas artistas? Nessa configuração afetiva, segui desenvolvendo minhas reflexões sobre o que tinha diante dos olhos, à luz principalmente de indagações relacionadas à pesquisa de doutorado que desenvolvia. Em determinado momento, elas solicitaram a apresentação de minhas anotações, que traduzi para o inglês e compartilhei. Nesse preciso ponto, no intercâmbio conceitual, vi a “distância irreduzível” reduzir-se assustadoramente, até tornar-se uma forte identificação. O contato das artistas com as reflexões ainda erráticas que eu tecia sobre a experiência ressoou muito positivamente,

a ponto de que parece ter havido uma espécie de reconhecimento, um salto de compreensão por parte delas em relação à poética que elas mesmas desenvolviam. Surpreendentemente, para mim, encontrei grandes interlocutoras, num território – a cena experimental alemã/holandesa – que julgava inacessível. Uma espécie de zona de indeterminação se abriu e foi ocupada por um alinhamento conceitual e poético entre realidades teatrais muito distintas. Ainda contemplo firmemente a nitidez das respostas que essa experiência deu às minhas difusas indagações. Ao final da residência, recebi o convite de Susanne para ir a Berlim, assistir a dois de seus espetáculos, *Virgin Suicides* e *Women in Trouble*, e aprofundar o intercâmbio, que segue em curso desde então, já que fiz de suas encenações objetos da minha pesquisa de doutorado. Abaixo, é possível acompanhar algumas reflexões relacionadas ao período da residência em São Paulo.

A SUBSTÂNCIA DO SILÊNCIO

Quando o público adentra a sala de espetáculo para assistir a *Por Que o Sr. R. Enlouqueceu?*, o jogo a ser jogado durante os 130 minutos de duração da peça já está estabelecido. Duas atrizes rigorosamente dispostas dentro de uma composição de *tableau* sustentam seus corpos relaxadamente, em poses que não se modificam durante toda a longa espera pelo terceiro sinal, e estabelecem, simultaneamente, uma troca de olhares entre si, que, de tempos em tempos, é voltada diretamente para a plateia. Seus corpos parecem respirar em consonância com aqueles que começam a se acomodar nas cadeiras. Em contraposição ao relaxamento corporal, seus olhares, oriundos de faces cobertas por máscaras de látex lisas e aderentes que acompanham o tom de suas peles, são carregados de tensão. O movimento da cabeça, a parte do corpo que mais se movimenta dentro da estrutura das poses (há pequenos rearranjos no interior das posturas, mas não suficientemente enérgicos para modificá-las), parece fisgar o espectador para dentro do quadro, na mesma medida em que também parece repeli-lo gentilmente. Espectadores acomodados, a ação dramática da peça começa a se desenrolar com a entrada do personagem que dá título à obra. Uma única fala é proferida pelo ator recém-chegado, também mascarado. Na verdade, não é o ator quem a profere. A fala é emitida pelas caixas de som: trata-se de uma voz pré-gravada. Um telão, até então oculto, desce e encobre toda a estrutura cenográfica que enquadrava a cena anterior, acompanhado de uma linha melódica breve, tocada por um baixo sintetizado. Nele está projetada a mesma cenografia que, supostamente, deveria ser ocultada. É esplêndido o impacto gerado por essa primeira descida da tela de projeção, que encobre e duplica o espaço cenográfico, sobre os espectadores que se deixaram capturar pela troca de olhares inicial. Toda a tensão criada ao longo do prólogo torna-se palpável com a descida do telão. Torna-se perceptível, então, que um raro estado de suspensão havia sido minuciosamente elaborado. Tem-se a sensação de que

o ar da sala, de tão denso, acabara de ser cortado pela tela, como se fosse possível, de fato, fatiá-lo com uma faca.

A MATERIALIDADE DO TEMPO

O trabalho, na residência artística, inicia-se com uma extensa repetição de movimentos de Chi Kung. Ao longo de trinta minutos, os atores permanecem reunidos em roda, os pés apoiados firmemente no chão, os braços subindo e descendo resignadamente. Pouco a pouco, o estado afetivo da sala é alterado. Tudo parece muito meditativo. Um silêncio tranquilo, nem um pouco solene, porém, instala-se. Cada movimento corporal, por mais inócuo, faz-se perceptível, presente. “O teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes.” (ARTAUD, 1999, p. 85). Um fluxo de energia bastante sutil circula pelos corpos. Enquanto improvisam em grupo, todos juntos, os atores devem sustentar o silêncio que se instalou, ocupando-se de balancear o fluxo de energia corporal: cinquenta por cento dentro, cinquenta por cento fora. A única coisa que “fala”, nessa investigação, é o olhar. É ele quem reconhece, acolhe e determina “o que está acontecendo agora”. Não há conversação. A palavra é deixada completamente de fora. Ela não pode ser proferida, para evitar o risco de que haja, por meio de sua emissão, algum tipo de descarga excessiva, de perda de potência. Isso botaria tudo a perder. A energia deve permanecer fluindo. A substância do silêncio é igual à materialidade do tempo. Não há passado, não há futuro: apenas o presente. Há sempre uma consciência ondulante de se estar, a todo instante, mostrando alguma coisa para alguém.

O TABLEU VIVANT COMO ESTRATÉGIA

O *tableu vivant* é minuciosamente organizado. Não importa o tempo a ser gasto com isso, cada elemento cênico deve ser posicionado com precisão obsessiva. Composição, agora, é fundamental. É quase tudo. Se as coisas não estiverem bem posicionadas, é melhor nem começar. Não há por que jogar se não houver esquema tático, afinal. A derrota seria iminente. Posicionar e compor são sinônimos. É assim que se começa a domar o espaço. Uma espécie de ato de fundação. Uma sequência precisa de demarcações. Dentro da composição, os atores e os objetos parecem ter o mesmo estatuto. Os corpos objetificam-se, os objetos corporificam-se. As posições, na verdade, são *mais* importantes que os personagens. Os atores mudam, as posições, não. As falas ditas por eles (agora sim a palavra é aceita no jogo) importam muito pouco. O conteúdo que elas carregam não expressa nada de dramaticamente importante; são fragmentos de conversas banais, tão insignificantes quanto a maioria das mensagens trocadas diariamente por WhatsApp. Irrelevante também

é *quem* as está proferindo. Os personagens sequer têm nome, quanto menos uma gênese. Eles se resumem (e não há nenhum déficit a ser computado aqui) às roupas que vestem, e à aparência que delas emana. Menos pelo que foram, menos por quem são e por quem serão, essas figuras nos interessam mais pelo modo como, a nós, *aparecem*, e como, diante de nós, *permanecem*. O determinante mesmo é *de onde* se fala, de onde se age. Se há alguma coisa semelhante à noção de dramaturgia aqui, no sentido de construção dialógica e intersubjetiva, ela é muito mais sintática (posicional) que semântica (o significado das ações, falas inclusas, surge depois, ele não está dado de antemão). De cada fala inócua lançada no espaço delimitado pelo quadro, brota uma *situação* que, em geral, beira o *nonsense* e o constrangimento. O brotar dessa situação em cena é a dramaturgia. E sua manifestação ocorre no exato momento em que o espectador e os atores a decodificam. Nem antes, nem depois. O prazer de ver esse jogo de improviso é o prazer de perceber o completo desconhecimento do ator em relação ao que surgiu, e seguir acompanhando seu processo de reconhecimento e sua atitude não premeditada frente a isso. “O teatro reside num certo modo de mobilizar e animar a atmosfera da cena, por uma conflagração (...) de sentimentos, de sensações humanas, criadores de situações suspensas mas expressas com gestos concretos.” (ARTAUD, 1999, p. 127). É a partir dos pontos de referência espacial (as posições) que, além das “situações suspensas”, um novo e determinante material de trabalho salta aos olhos: o espaço entre os corpos, o espaço entre os objetos, o espaço entre os corpos e os objetos. Essa matéria aflora não como lacuna a ser preenchida, mas como o próprio preenchimento. Há algo por demais precioso nesses “espaços latentes”, estrategicamente “deixados” durante os diálogos entre os atores. Essas distâncias parecem funcionar como “espaços mentais”, ou como superfícies que apoiam o trabalho da mente do espectador. O jogo proposto por eles é muito excitante: evoca o prazer imaginativo da leitura de um romance, ou mesmo da escuta de uma transmissão radiofônica. Eis o aspecto sintático dessa dramaturgia: a tensão entre os corpos, a tensão entre os objetos, a tensão entre os corpos e os objetos. Tudo, agora, parece muito fotográfico. Tudo lembra a elegância das fotografias de estúdio, os retratos, as poses, os artificios, a composição. Enfim: a retórica da imagem construída. A lógica afetiva das superfícies. “Imagens são superfícies que pretendem representar algo. (...) são, portanto, resultado do esforço de abstrair duas das quatro dimensões do espaço-tempo (...) o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno.” (FLUSSER, 2002, p. 1-2) A tridimensionalidade da cena começa a ganhar uma placidez nada habitual, como se o fluxo do tempo, afeito a transcorrer – e submetido à intervenção “fotográfica” efetuada pela composição de *tableau* – principiasse agora a acomodar-se em seu próprio interior. Revolvendo-

se sobre si mesma, a correnteza temporal vem, confortavelmente, então, a acalmar-se em seu próprio remoinho, sem, no entanto, deixar-se estagnar ou solidificar. O seu fluir torna-se não linear. Ele retorna, eternamente.

A NUDEZ DAS AÇÕES

Do mesmo modo que o fluxo do tempo passa a acomodar-se no interior do quadro, as ações físicas realizadas pelos atores também começam a instalar-se sobre si mesmas. Enquanto o quadro emoldura e dá sustentação ao transcorrer de uma suposta “ação dramática” que não evolui (a “situação suspensa”), as poses dão suporte ao que comumente é entendido por “ação física” (dessa forma, o “gesto concreto” é o que suspende a ação). Há algo por demais precioso nas posturas assumidas pelos atores. Eles parecem oferecer intencionalmente o corpo ao olhar do espectador do mesmo modo como uma pessoa oferta seu corpo ao sol num dia de verão. A tarefa, entretanto, é muito exigente. Cada microação, cada micromovimento pode desencadear um “efeito borboleta”. O ar ganha uma compactação incomum e a cena torna-se uma arena suspensa, na qual o rigor do gesto artaudiano que “não se faz duas vezes” expõe os que ali estão a uma sucessão de instantes decisivos. Os atores, contudo, apesar da árdua tarefa, não devem perturbar o ar. Os acontecimentos não devem perturbar o estado de suspensão. “*No statues, no zombies, no robots, no dancers, no actors, no animals.*” Apesar do relaxamento do corpo nas poses, não há descanso. “*The nakedness of the actions*”: essa é uma orientação constante de Susanne que soa como um verdadeiro *leitmotiv*. Em geral, quando alguém atinge um resultado que parece satisfatório, a indicação vem acompanhada do lembrete: “*Don’t take it for granted*”. Se os atores, em vez de se deixarem relaxar ativamente nas estruturas posturais, descansarem passivamente em seu interior, perde-se o mais precioso: a tensão que emerge quando as ações são finalizadas. Deixa de ocorrer, assim, a desobstrução de uma espécie de zona de indeterminação, no interior da qual tudo pode sobrevir. “Criamos um universo em que nada é surpresa, tudo é cabível, tudo é possível de acontecer”, aponta Susanne. A prática meditativa do Chi Kung gera uma abertura da percepção para algo que pode ser descrito como uma espécie de “dimensão vibratória” inerente a cada acontecimento. Como se fosse possível identificar pela pele as oscilações vibracionais dos eventos ocorridos dentro do quadro, e a partir dessa percepção fina, reconhecer e “pensar” seu percurso não linear. Do mesmo modo, é possível apreender o vibrar das indeterminações. A falta de tônus, não somente físico, mas também mental, faz com que os atores sejam guiados pela ansiedade, o que os impele a “atropelar” os eventos, e o que é ainda pior: a ilustrá-los, a determiná-los, a “vestir” a nudez das ações. “*No statues, no zombies, no robots, no dancers, no actors, no animals.*” Se isso acontece,

buscar o olhar do espectador e o dos outros companheiros de cena é uma forma de reconstruir a tensão, e de reconquistar a nudez perdida. Muita abstração não é bom. Tudo tem que ser muito concreto. E nada é mais substancial do que o que acontece entre os olhares. Piscar os olhos é, portanto, uma ação muitíssimo importante. Os atores não devem explicar nada, absolutamente. Não é essa sua função. Não se trata de comunicação rasteira, cotidiana. Na verdade, é o público que deve ir em direção ao ator e não o contrário. Se a situação/composição construída é clara demais, ela se torna menos interessante. “No teatro, como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas.” (ARTAUD, 1999, p. 40) O silêncio sustentado pelo olhar dos atores deve ser, então, uma espécie de solicitação para a plateia. Uma requisição enigmática, uma vez que não há monólogo interno nesse universo. Se há alguma coisa parecida, seria algo como: “Sim, é isso. O que você vê é o que você vê”. Contudo, essa afirmação não encerra o “assunto”, ela o mantém vivo; ela alimenta o enigma que provém da cena, e não do universo ficcional. É como se o ator tivesse que equilibrar uma total consciência da presença do público com uma total indiferença em relação à ideia de uma “ação dramática”. Dessa forma, aqueles que estão em cena não estabelecem uma “comunicação” com a audiência, o que fazem é lançar uma isca de mistério e aguardar por uma atitude do público.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.





OLHARES
CRÍTICOS

OLHARES CRÍTICOS

O eixo reflexivo da MITsp convida a sociedade a pensar as artes cênicas e a contemporaneidade a partir da publicação de artigos, entrevistas e críticas e da realização de debates com pensadores de diferentes áreas e lugares de fala.

CURADORIA Daniele Avila Small
e Luciana Eastwood Romagnolli

REFLEXÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS

Seminário | O estatuto da arte no Brasil contemporâneo: silenciamentos, interdições e insubordinações

INFÂNCIA E JUVENTUDE, DIREITO E LIBERDADE DE EXPRESSÃO

15 de março, sexta-feira, das 11h às 13h

Centro Cultural São Paulo, Espaço Cênico Ademar Guerra – porão

No nosso Estado Democrático de Direito, a liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação é um direito fundamental, garantido pela Constituição Federal. O objetivo desta mesa é debater a realidade social da infância e juventude no Brasil, o papel do teatro nesse contexto e a liberdade de expressão. Como o teatro contribui para a compreensão de temas como a violência sexual?

COM Dr. Antonio Carlos Malheiros (Juiz Desembargador – Tribunal de Justiça de São Paulo), Dra. Ana Amélia Mascarenhas Camargo (Doutorada em Direito do Trabalho), Dr. Eduardo Dias de Souza Ferreira (Promotor de Justiça da Infância e Juventude – Ministério Público de São Paulo), Dra. Hertha Helena Rollemberg Padilha de Oliveira (Juíza de Direito – Presidenta do Instituto Paulista de Magistratura – IPAM) e Dra. Laura Benda (Juíza de Direito – Presidenta do Conselho Executivo da Associação Juízes para a Democracia)

MEDIAÇÃO Dr. José Augusto Vieira de Aquino

ARTE: MANTENHA FORA DO ALCANCE DAS CRIANÇAS

15 de março, sexta-feira, das 14h às 17h

Itaú Cultural – Sala Vermelha

Qual o lugar da subjetividade da criança e da mediação do adulto na relação entre infância e arte? A manutenção da posição de ignorância faz parte de uma cultura facilitadora da violência na infância?

COM Crislei Custódio, Elisabete Finger e Vera Iaconelli

MEDIAÇÃO Luciana Eastwood Romagnolli

CONTRA O SABER DO OUTRO

16 de março, sábado, das 14h às 17h

Itaú Cultural – Sala Vermelha

Quais saberes são legitimados e quais são silenciados ou criminalizados na educação, na cultura e na arte brasileiras?

COM Cristine Takuá e Salloma Salomão

MEDIAÇÃO Dodi Leal

AMOR E ÓDIO À ARTE NO BRASIL

17 de março, domingo, das 14h às 17h

Avenida Paulista, na esquina com a Rua Teixeira da Silva

(Caso esteja chovendo, a mesa será realizada na Casa das Rosas)

O que a arte faz? Qual é o seu lugar na economia, nas relações de trabalho, na experiência da vida em sociedade? Como os afetos aderem à imagem do artista e o transformam de trabalhador da cultura em "inimigo" do povo?

COM Christian Dunker, Luciana Paes e Mariana Senne

MEDIAÇÃO Juliano Gomes

A NEGAÇÃO DA HISTÓRIA

18 de março, segunda-feira, das 13h30 às 16h30

Itaú Cultural – Sala Vermelha

Como são construídas as narrativas que fundamentam os saberes históricos? Como operam as manipulações, as ausências e as distorções que sustentam projetos de poder?

COM Durval Muniz, Esther Solano e Pedro Cesarino

MEDIAÇÃO Soraya Martins

MASTERCLASS COM CAROL MARTIN

19 de março, terça-feira, das 14h às 16h

Itaú Cultural – Sala Multiuso

Professora de Teatro da Universidade de Nova York (NYU) e referência internacional nos estudos sobre teatros do real e teatro documentário, Carol Martin vai falar sobre os temas de sua pesquisa em relação a alguns espetáculos apresentados na MITsp.

MEDIAÇÃO Ana Bernstein

ARTISTAS EM FOCO

artistas em
FOCO

DIÁLOGO ENTRE MILO RAU E WAGNER SCHWARTZ

16 de março, sábado, das 19h às 21h
Sesc Vila Mariana

O encenador suíço Milo Rau, artista em foco da MITsp 2019, e o performer brasileiro Wagner Schwartz, que estreia *A Boba* na programação da Mostra, conversam sobre seus trabalhos com a participação do crítico de teatro Kil Abreu e do jornalista de cultura Luiz Felipe Reis.

ENTREVISTA PÚBLICA COM MARTA SOARES

18 de março, segunda-feira, das 19h às 21h
Itaú Cultural – Sala Vermelha

A performer Marta Soares, artista em foco da MITbr 2019, conversa com a professora e pesquisadora Ana Bernstein e o jornalista de cultura Luiz Felipe Reis.

PENSAMENTO EM PROCESSO

Encontros com os artistas dos espetáculos da mostra, que compartilharão questões dos seus processos criativos.

A REPETIÇÃO. HISTÓRIA(S) DO TEATRO (I)

15 de março, sexta-feira, após o espetáculo
Auditório Ibirapuera – Oscar Niemeyer
MEDIAÇÃO Juliano Gomes

O ALICERCE DAS VERTIGENS

17 de março, domingo, das 11h às 12h30
Itaú Cultural – Sala Vermelha
MEDIAÇÃO Paloma Amorim

DEMOCRACIA

18 de março, segunda-feira, das 11h às 12h30

Itaú Cultural – Sala Vermelha

MEDIAÇÃO Luciana Eastwood Romagnolli

MÁGICA DE VERDADE

20 de março, quarta-feira, das 10h às 11h30

Itaú Cultural – Sala Vermelha

MEDIAÇÃO Daniele Avila Small

CINCO PEÇAS FÁCEIS

20 de março, quarta-feira, das 11h30 às 13h

Itaú Cultural – Sala Vermelha

MEDIAÇÃO Luciana Eastwood Romagnolli

COMPAIXÃO. A HISTÓRIA DA METRALHADORA

21 de março, quinta-feira, das 11h às 13h

Itaú Cultural – Sala Vermelha

Encontro entre artistas do espetáculo e Dieudonné Niangouna

MEDIAÇÃO Soraya Martins

MDLSX

23 de março, sábado, das 11h às 12h30

Itaú Cultural – Sala Vermelha

MEDIAÇÃO Mariana Barcelos

ALTÍSSIMO

19 de março, terça-feira, após o espetáculo

Itaú Cultural

MEDIAÇÃO Paloma Amorim

ALTAMIRA 2042

19 de março, terça-feira, após o espetáculo

Centro de Referência da Dança

MEDIAÇÃO Dodi Leal

A BOBA

19 de março, terça-feira, após o espetáculo

Teatro Cacilda Becker

MEDIAÇÃO Juliano Gomes

COLÔNIA

20 de março, quarta-feira, após a primeira sessão do espetáculo

Oficina Cultural Oswald de Andrade

MEDIAÇÃO Mariana Barcelos

MANIFESTO TRANSPOFÁGICO

21 de março, quinta-feira, após a segunda sessão do espetáculo

Biblioteca Mário de Andrade

MEDIAÇÃO Mariana Barcelos

BOCA DE FERRO

21 de março, quinta-feira, após o espetáculo

FUNARTE - Sala Renée Gumiel

MEDIAÇÃO Deise de Brito

V.U.L.V.A.

22 de março, sexta-feira, após o espetáculo

Sala Paschoal Carlos Magno

MEDIAÇÃO Ana Bernstein

VER [] TER À DERIVA

22 de março, sexta-feira, após o espetáculo

Vão do MASP

LOBO

22 de março, sexta-feira, após o espetáculo

Escola Macunaíma de Teatro - Unidade Santa Cecília

MEDIAÇÃO Paloma Amorim

PROCOLO ELEFANTE

23 de março, sábado, após o espetáculo

SESI Paulista

MEDIAÇÃO Dodi Leal

CRIA

23 de março, sábado, após o espetáculo

Teatro Sérgio Cardoso

MEDIAÇÃO Deise de Brito

ISTO É UM NEGRO?

23 de março, sábado, após o espetáculo

Escola Macunaíma de Teatro - Unidade Santa Cecília

MEDIAÇÃO Deise de Brito

PRÁTICA DA CRÍTICA

CRÍTICA DIÁRIA

Produção diária de críticas sobre os espetáculos da mostra para veiculação impressa e eletrônica (www.mitsp.org).

COORDENAÇÃO Ivana Moura (PE/SP)

CRÍTICOS PARTICIPANTES Ana Bernstein (RJ), Deise de Brito (SP), Dodi Leal (SP/BA), Ivana Moura (PE/SP), Juliano Gomes (RJ), Mariana Barcelos (RJ), Paloma Amorim (PA/SP), Soraya Martins (MG).

COLABORAÇÃO Daniel Toledo (MG)

CENA CONTEMPORÂNEA: PANORAMAS CRÍTICOS

24 de março, domingo, das 13h às 15h

Itaú Cultural – Sala Vermelha

Os críticos convidados à Prática da Crítica debaterão o conjunto de espetáculos apresentados na MITsp, sua repercussão e, a partir deles, questões sobre a cena teatral contemporânea.

COM Integrantes da Prática da Crítica

ENCONTRO COM CURADORES

24 de março, domingo, das 16h às 18h

Itaú Cultural – Sala Vermelha

Os curadores dos quatro eixos que compõem a programação da MITsp (Mostra de Espetáculos, MITbr - Plataforma Brasil, Olhares Críticos e Ações Pedagógicas) conversam com o público sobre a programação da mostra.

COM Ailton Krenak, Antonio Araujo, Christine Greiner, Daniele Avila Small, Felipe de Assis, José Fernando de Azevedo, Luciana Eastwood Romagnolli, Maria Fernanda Vomero, Paulo Mattos, Sonia Sobral e Welington Andrade.

PIQUENIQUE LITERÁRIO: LANÇAMENTO DE LIVROS

16 de março, sábado, das 11h às 13h

Goethe-Institut

Conversa com os autores(as) e/ou organizadores(as) das seguintes publicações:

ARQUEOFEMINISMOS - MULHERES FILÓSOFAS DO SÉCULO XVII

Editora N-1 | Marie de Gournay, François Poullain de la Barre, Choderlos de Laclos, Nicolas de Condorcet, Olympe de Gouges

FEMINISMOS BASTARDOS

Editora N-1 | @laranja108

O TEATRO COMO EXPERIÊNCIA PÚBLICA

Editora Hucitec | Sílvia Fernandes, Julia Guimarães e Óscar Cornago

FRONTEIRAS INVISÍVEIS: DIÁLOGOS PARA A CRIAÇÃO DE A FLORESTA QUE ANDA

Editora Cobogó | Christiane Jatahy e colaboradores

O TEATRO DOS 4

Editora 7Letras | Daniel Schenker

HÁ MAIS FUTURO QUE PASSADO – UM DOCUMENTÁRIO DE FICÇÃO

Editora Javali | Clarisse Zarvos, Daniele Avila Small e Mariana Barcelos / Coleção Teatro Contemporâneo

CENOGRAFIA DIGITAL NA CENA CONTEMPORÂNEA

Editora Annablume | Marcelo Denny

DIÁLOGOS TRANSVERSAIS

Comentários críticos realizados logo após uma das apresentações de um espetáculo, no próprio teatro e em diálogo com o público. Convidamos artistas e pensadores provenientes de outros campos do conhecimento para lançarem olhares transversais, cruzarem as fronteiras e ampliarem as leituras das obras.

MEDIAÇÃO Maria Lúcia Pupo

O ALICERCE DAS VERTIGENS | Heitor Augusto

16 de março, sábado, após o espetáculo
Sesc Pinheiros

A BOBA | Fabio Cypriano

18 de março, segunda-feira, após o espetáculo
Teatro Cacilda Becker

CINCO PEÇAS FÁCEIS | Maria Rita Kehl

19 de março, terça-feira, após o espetáculo
Teatro Sérgio Cardoso

ALTAMIRA 2042 | David Karai Popygua

20 de março, quarta-feira, após a sessão das 17h
Centro de Referência da Dança

VESTÍGIOS | Paula Nishida

20 de março, quarta-feira, após o espetáculo
Centro Cultural São Paulo

MANIFESTO TRANSPOFÁGICO | Amara Moira

22 de março, sexta-feira, após a sessão das 18h
Biblioteca Mário de Andrade

REVISTA CARTOGRAFIAS

CURADORIA de Daniele Avila Small, Luciana Eastwood Romagnolli e Sílvia Fernandes

ENTREVISTAS com os artistas convidados à MITsp 2019 feitas por Sílvia Fernandes e Julia Guimarães, com colaborações de Daniele Avila Small, Ivana Menna Barreto, Luciana Eastwood Romagnolli e Paulo Mattos.

ARTIGOS escritos por artistas, pesquisadores e pesquisadoras de programas de pós-graduação de universidades brasileiras ou de outras instituições de ensino e pesquisa.

Sobre as trajetórias criativas dos **ARTISTAS EM FOCO** Milo Rau por Daniel Toledo, Marta Soares por Ivana Menna Barreto.

ATRAVESSAMENTOS ENTRE OS ESPETÁCULOS DA PROGRAMAÇÃO:

MITsp Pedro Cesarino (USP), Lucia Romano (Unesp), Rui Pina Coelho (Universidade de Coimbra).

MITbr Marcos Alexandre (UFMG), José da Costa (Unirio), Thaise Nardim (UFT).

DOSSIÊ AÇÕES PEDAGÓGICAS Maria Fernanda Vomero (curadora das Ações Pedagógicas), Narciso Telles (professor da UFU), Maurício Perussi (doutorando USP), Alfonso Arenas (LAB Escénico / Fundación Teatro a Mil).

DOSSIÊ REFLEXÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS Ailton Krenak (Núcleo de Cultura Indígena), Vera Iaconelli (Instituto Gerar de Psicologia Perinatal), Jaqueline Gomes de Jesus (IFRJ).

LABORATÓRIO DE JORNALISMO CULTURAL

Em parceria com a MITsp, alunos de comunicação da PUC-SP farão a cobertura jornalística dos Olhares Críticos sob orientação do professor Fabio Cypriano. Os textos estarão disponíveis no site da PUC-SP.

FÓRUM DESCOLONIZAÇÃO: OS DESAFIOS DE QUEM VIVE EM ESTADO DE EMERGÊNCIA

CURADORIA Ailton Krenak, Christine Greiner, Daniele Avila Small, José Fernando Azevedo, Luciana Eastwood Romagnolli, Maria Fernanda Vomero e Paulo Mattos

Tema presente nas pesquisas e discussões mais recentes, a “descolonização” ainda é um conceito incompleto, em constante reelaboração. Afinal, como descolonizar as subjetividades se nossa epistemologia permanece submetida às matrizes coloniais de pensamento? É possível pensar a descolonização pelo viés do corpo e da arte? E desgrudar o tema de conceitos e verdades pré-concebidas? Existe, de fato, um processo de descolonização, ou a subserviência a padrões de pensamento e dispositivos de poder não acaba sempre dificultando a construção de lugares de fala e suas respectivas linhas de ação?

Atividade fundamental da programação do eixo reflexivo, esse fórum pretende reunir artistas e pesquisadores que indagam, cada qual com base em suas experiências, como a arte lida – ou deixa de lidar – com os processos de descolonização. Trata-se de um passo inicial, que não visa a esgotar o assunto, e sim suscitar ainda mais perguntas. É possível, por meio da arte, abrir mão das estruturas coloniais? Como desestabilizá-las? Como a economia afeta os processos de criação? Ao compreender a arte como produtora de conhecimento, de que modo as criações artísticas possibilitam novos modos de vida e de convivência?

ABERTURA com Ailton Krenak
22 de março, sexta-feira, 14h

CORPOS INSURGENTES E SUAS SINGULARIDADES

22 de março, sexta-feira, das 14h às 17h

Como desafiar discursos autoritários e seus dispositivos de poder com base em experiências que não consideram o corpo como algo dado a priori determinado biologicamente. Artistas e pesquisadores consideram corpos como singularidades que se constituem em processo para pensar/testar sexualidades, culturas, modos de vida.

COM Cristine Takuá, Janaína Leite, Mirella Façanha e Renata Carvalho

MEDIAÇÃO Maria Fernanda Vomero

“O” PERIFÉRICO: MOVIMENTO DAS MARGENS

23 de março, sábado, das 10h às 12h30

Como pensar territorialidades em movimento, sem cair nas invisibilidades e nos silenciamentos que marcam as zonas periféricas demarcadas por estruturas coloniais? Artistas e pesquisadores convidados desafiam as políticas de banimento que confinam alguns lugares e seus habitantes à extinção.

COM Adirley Queirós, Deborah Castillo e Luz Ribeiro

MEDIAÇÃO José Fernando de Azevedo

MASTERCLASS COM DIEUDONNÉ NIANGOUNA

23 de março, sábado, das 13h às 15h

Conferência com o dramaturgo e diretor congolês, autor de *O Alicerce das Vertigens*.

FORMAS DO EXTERMÍNIO

23 de março, sábado, 15h30 às 17h30

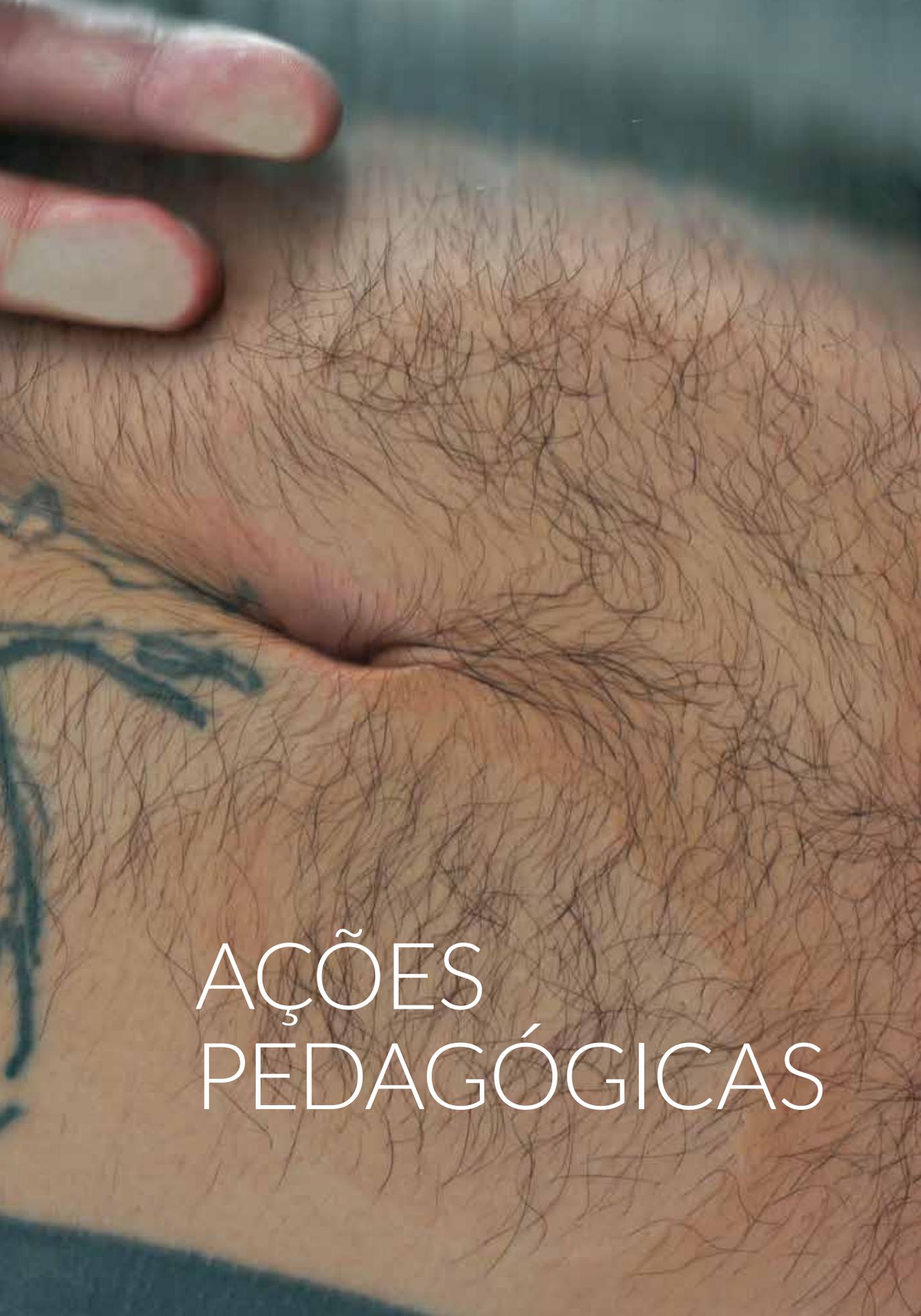
Como desestabilizar as relações de poder que exaurem subjetividades transformando pessoas em objetos, corpos em abjetos? Quando o poder da vida se transforma em poder sobre a vida, o que pode a arte?

COM Cibele Forjaz, David Karai Popygua, Raimunda Gomes da Silva e Sidney Santiago

MEDIAÇÃO Christine Greiner

LOCAL À DEFINIR



A close-up photograph of a person's hairy back. A hand is visible in the upper left corner, with fingers slightly curled. A blue tattoo is partially visible on the left side of the back. The text 'AÇÕES PEDAGÓGICAS' is overlaid in white, sans-serif font in the lower center of the image.

AÇÕES
PEDAGÓGICAS

AÇÕES PEDAGÓGICAS

PERFORMATIVIDADES POLÍTICAS –
MOBILIZANDO CORPOS,
POÉTICAS E PRÁTICAS

O eixo Ações Pedagógicas propõe a reflexão sobre poéticas e práticas decoloniais em uma cena ampliada, que borra as fronteiras artísticas e políticas, e abre espaço para a indagação: que lugar ocupo com o meu corpo no hoje e no agora?

CURADORIA Maria Fernanda Vomero

ATIVIDADES PRÁTICAS: CORPOS E IDEIAS EM AÇÃO

INTERCÂMBIO ARTÍSTICO **EU, O ESPELHO DO OUTRO**

De 18 a 22 de fevereiro, segunda a sexta-feira, das 9h às 13h

TUSP

Quando veio ao Brasil em 2015, com *Arquivo*, o coreógrafo e bailarino israelense Arkadi Zaides surpreendeu o público ao dançar os movimentos dos colonos judeus nos territórios palestinos ocupados, partindo da mimese dos gestos e das ações registrados em vídeo pela ONG israelense B'Tselem. Em seu retorno a São Paulo, depois de quatro anos, Arkadi partirá de cenas brasileiras para, com os participantes do laboratório, dançar o poder e o contrapoder, os movimentos que nos humanizam e aqueles que nos desumanizam.

COM Arkadi Zaides (Israel/França)

INTERCÂMBIO ARTÍSTICO **COLETIVIDADES EM CENA – ENCONTROS DE RESISTÊNCIA**

De 11 a 15 de março, segunda a sexta-feira, das 9h às 13h

Casa do Povo

Existe a performance cidadã? Como ações performativas promovidas por movimentos sociais tensionam as fronteiras entre política e arte? Durante cinco dias, ativistas, performers e representantes de movimentos sociais da América Latina – todos eles com histórico de participação em atos públicos – experimentam uma proposta de convívio a fim de compreender e partilhar as causas que os movem. O desafio, proposto ao grupo, é o da criação de uma intervenção coletiva, em qualquer formato (manifesto, ato público, marcha, ação artística etc.) e usando materiais trazidos de seus contextos, que dê conta dos desejos e das lutas de todos, e na qual todos se sintam contemplados. Estarão presentes integrantes do Ni Una Menos, Argentina; H.I.J.O.S (Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), Colômbia; Grupo VIDA e Movimiento Madres y Padres de Ayotzinapa, México; Marcha das Margaridas, Mães de Maio e Equipe de Base Warmis, Brasil; além de duas artistas, uma mapuche e outra venezuelana. Os encontros estarão abertos a participantes brasileiros, mediante inscrição.

COM Agustina Frontera (Argentina) – Ni Una a Menos, Alejandra Gaviria (Colômbia) – MOVICE y H.I.J.O.S, Cristina Bautista (México) – Madres y Padres de Ayotzinapa, Debora Maria da Silva (Brasil) – Mães de Maio, Deborah Castillo (Venezuela) – Artista, Jobana Moya (Bolívia/ Brasil) – Equipe Warmis, Lorenza Aillapán (Wallmapu/ Chile) – Artista mapuche, Maria José Morais (Brasil) – Marcha das Margaridas, Óscar Sanchez Viesca (México) – Grupo VIDA

**AÇÃO PERFORMÁTICA LAMEBRASIL, LAMEZUELA –
QUESTIONAMENTOS AO PODER NA AMÉRICA LATINA**

17 e 24 de março, domingos, às 12h

Avenida Paulista esquina com a Rua Teixeira da Silva

No espaço público, três figuras de uniforme posam altivas e definitivas: um político, um soldado, um policial militar. Todos homens, todos no papel de autoridade. A performer venezuelana Deborah Castillo aproxima-se, coloca-se de joelhos e lambe as botas de cada um deles. Quando as palavras estão esvaziadas e já não dizem mais, a literalidade do gesto é o meio de questionar a opressão e se impor no campo simbólico.

COM Deborah Castillo (Venezuela)

**AÇÃO PERFORMÁTICA
DO “LUGAR” AO “NÃO LUGAR”**

7 e 8 de março, quinta e sexta-feira, das 10h às 18h

9 de março, sábado, das 14h às 18h

Trechos do Caminho do Peabiru e trabalho em sala de ensaio, na Oficina Cultural Oswald de Andrade

artista em
FOCO

Artista em foco na MITbr, Marta Soares propõe investigar alguns dos procedimentos utilizados na pesquisa e na criação de *Vestígios*, instalação coreográfica. Partindo do método dialético desenvolvido pelo artista de *land art* Robert Smithson – a relação entre o “lugar” e o “não lugar”, uma das referências no desenvolvimento da obra –, o grupo realizará uma imersão física em trechos do Caminho do Peabiru, antiga rota indígena que cruza a cidade de São Paulo. O objetivo é coletar impressões e materiais. Em outro local, o grupo desenvolverá uma espécie de viagem ficcional, que seja recorte e síntese dessa experiência e resulte em uma ação performática. Para Smithson, o “lugar” refere-se à realidade crua e física (o chão, a terra), da qual não somos realmente conscientes, quando estamos em algum espaço. O “não lugar” seria a galeria ou o estúdio para o qual ele transferia o material encontrado no “lugar” durante o processo de criação de suas obras.

COM Marta Soares (Brasil)

OFICINA A REBELIÃO DE ARTEMÍSIA: PRÁTICAS DE LOBO

9 e 10 de março, sábado e domingo, das 14h às 17h

Galeria Olido, Sala Vermelha

Neste workshop, a artista – que dirige, escreve e atua em *Lobo* – ativa procedimentos coreográficos e práticas de afetação extrema que operam como a espinha dorsal da obra: exercícios coletivos de erotização do espaço, aproximação lasciva das matérias, sacrifício do corpo extremo. A atividade está aberta a artistas do sexo masculino, entre 18 e 80 anos, que tenham disponibilidade física – e emocional.

COM Carolina Bianchi (Brasil)

OFICINA QUEM DIZ “NÓS” E QUANDO? RACISMO E IDENTIDADE

14 e 15 de março, quinta e sexta-feira, das 10h às 13h

Centro Cultural São Paulo, Sala de Ensaios 1 – Porão

A oficina propõe a continuidade do estudo iniciado com a peça *Isto é um Negro?*, inspirado pelo desejo legítimo de explorar de que forma a teoria pode potencializar a vida, como os conceitos conversam com as histórias singulares e se seria possível transformar essas inquietações em cena. Perguntas que orientam essa investigação prática: quem diz “nós”, quando e por quê? Colorismo: como o racismo opera no Brasil a partir da tonalidade da sua pele? Os encontros se guiarão por fundamentos do Body-Mind Centering®, para que atores e participantes pesquisem, juntos, a fluidez orgânica dos corpos e das mentes em contraponto ao hábito e à necessidade de fixar estruturas.

COM o grupo E QUEM É GOSTA? (Brasil)

OFICINA É TUDO PARTE DO JOGO!

18 de março, segunda-feira, das 10h às 13h

Centro Cultural FIESP – Espaço Sala de Ensaio, 2.º subsolo

Os ingleses Richard Lowdon e Claire Marshall, membros-fundadores da Forced Entertainment e intérpretes do espetáculo *Mágica de Verdade*, conduzem essa oficina intensiva voltada àqueles que estão interessados na natureza planejada do trabalho da companhia. Trata-se de uma exploração prática do uso de estruturas de jogos baseados em regras como um modo de criar e compor uma obra de teatro. Nos últimos 35 anos, a Forced Entertainment tem estado na vanguarda da prática de teatro experimental europeu, criando peças por meio de discussões e improvisações.

COM Richard Lowdon e Claire Marshall (Inglaterra)

OFICINA **CORPOS QUE FALAM: EXERCÍCIOS DE PARTILHA**

16 e 17 de março, sábado e domingo, das 14h às 17h

Sesc Pinheiros

O dramaturgo e escritor congolês vai compartilhar improvisações e jogos cênicos relacionados ao seu modo de fazer teatro, no qual a potência das palavras se conjuga à vivacidade dos corpos, a fim de criar corporeidades narrativas em imagens expressivas e explosivas: “uma linguagem viva para os vivos”.

COM Dieudonné Niangouna (Congo/França)

OFICINA **CORPOS EM PENITÊNCIA**

17 de março, domingo, a partir das 10h

Templo no centro de São Paulo (Metrô República)

18 de março, segunda-feira, das 10h às 13h

Itaú Cultural

O ator e diretor do espetáculo *Altíssimo* partilha técnicas de composição de personagem com base na observação de um culto evangélico e em improvisações na sala de ensaio, inspiradas nas repercussões da experiência coletiva de um ritual religioso nos corpos.

COM Pedro Vilela (Brasil)

OFICINA **MODOS CRIATIVOS DE ESCREVER SOBRE TEATRO**

19, 20 e 22 de março, terça, quarta e sexta-feira, das 10h às 13h

Centro Brasileiro Britânico, Auditório / Sala de reunião

Como escrever sobre teatro, seja para perpetuar a fruição de uma obra, seja para refletir criticamente a respeito dela? E de que modo experimentar novos modelos para essa escrita, sem limitar o pensamento crítico e sem perder o diálogo com a peça e com o público? Neste workshop, o jornalista cultural britânico Mark Fisher, crítico teatral do *The Guardian* e autor do livro *How to Write About Theatre*, vai partilhar os aprendizados adquiridos ao longo de 25 anos de experiência e estimular os participantes a escreverem sobre as peças que estão assistindo durante a MITsp, tendo a liberdade de experimentar formatos não convencionais.

COM Mark Fisher (Reino Unido)

OFICINA **DRAMATURGIAS DO MOVIMENTO: PERCEPÇÃO FÍSICA E COMPOSIÇÃO GENERATIVA**

21 de março, quinta-feira, das 9h às 13h

Galeria Olido, Sala Vermelha

A oficina tem o intuito de instrumentalizar o corpo para processar informações de maneira a torná-lo mais apto a fazer um exercício crítico constante do movimento, buscando um controle mais apurado das dramaturgias que este pode lhe sugerir. Transitando por técnicas que guiam os atuais interesses estéticos do Grupo Cena 11, a atividade propõe o exercício de estratégias coreográficas que evidenciam a coautoria de cenas formuladas por meio de “emergências composicionais”. Na primeira parte da oficina, são explorados exercícios que apresentam diferentes modos de lidar com o peso do próprio corpo enquanto matéria de produção da movimentação e que buscam aprimorar a consciência de vetores gerados e percorridos pelo corpo durante cada ação. A segunda parte utiliza os mesmos parâmetros, mas em ações coletivas, tomando como ponto de partida algumas cenas das últimas produções da companhia.

COM Alejandro Ahmed (Brasil)

OFICINA **ESTUFA DE FUTUROS – MODOS DE CONVÍVIO, PRODUÇÃO E GESTÃO NA CENA CONTEMPORÂNEA**

7 a 9 de março, quinta-feira a sábado, das 14h às 18h

SP Escola de Teatro, Auditório – Sede Brás

25 a 27 de março, segunda a quarta-feira, das 14h às 18h

SP Escola de Teatro – Sede Roosevelt

Realizada em três etapas, a oficina é voltada a estudantes de teatro, participantes de companhias universitárias e jovens grupos teatrais. A primeira fase, antes do início oficial da mostra, enfoca a discussão sobre gestão cultural – englobando trabalhos artísticos, grupos, projetos e festivais – e sobre a estrutura organizacional da MITsp, além do planejamento das atividades e dos espetáculos a serem acompanhados durante a mostra. A segunda fase inclui vivenciar a programação, além de encontros informais para diálogos e reflexões durante o período de 14 a 24 de março. E, na última etapa, depois do encerramento do festival, será avaliada a experiência, abrindo espaço para o mapeamento de possibilidades e para a partilha das propostas dos participantes com base nas vivências que tiveram.

COM Cynthia Margareth (Brasil)

RODAS DE CONVERSA: PEDAGOGIAS DA RESISTÊNCIA

A ARTE EM TEMPOS DE DESUMANIZAÇÃO

21 de fevereiro, quinta-feira, das 15h às 17h
TUSP

O coreógrafo e bailarino israelense Arkadi Zaides, atualmente residindo na França, fala sobre seus projetos atuais, que envolvem um olhar acurado sobre a questão das fronteiras e da segurança, a sua relação com Israel e o reencontro com o Brasil.

COMO SER ARTISTA NA VENEZUELA DE HOJE?

12 de março, terça-feira, das 15h às 17h
Casa do Povo

A artista venezuelana Deborah Castillo tem realizado obras que tanto questionam o poder e os lugares-comuns da cultura militarizada que impera em seu país quanto desafiam a impositiva ideia do corpo como mercadoria para consumo. Em 2014, como outras milhares de pessoas, ela também deixou a Venezuela e se autoexilou em Nova York, Estados Unidos. Nessa conversa, Deborah partilha com o público suas reflexões como artista diante do contexto atual de seu país.

TEATRO COMO EXPERIÊNCIA COMUNITÁRIA E EXERCÍCIO DE CIDADANIA

16 de março, sábado, das 10h às 12h30
Biblioteca Mário de Andrade, Terraço - 3º andar

Troca de experiências e ideias sobre a pedagogia teatral aplicada ao cotidiano de comunidades periféricas.

COM Wallace Lino (Cia. Marginal, RJ), César Vieira (Teatro Popular União e Olho Vivo, SP) e Narciso Telles (professor da Universidade Federal de Uberlândia, MG).

MEDIAÇÃO Terena Zamariolli

PRÁTICAS DESCOLONIZANTES – A VOZ E A VEZ DOS CORPOS MARGINAIS

19 de março, terça-feira, das 10h às 12h30
Biblioteca Mário de Andrade, Hemeroteca

Troca de experiências e ideias sobre o fazer teatral fora do “centro” – o centro geográfico, o centro dos cânones, o centro dos privilégios.

COM Débora Marçal (Capulanas Cia. de Arte Negra, SP), Martha Kiss Perrone (Coletiva Ocupação, SP) e Lucas Vitorino (Grupo Pandora de Teatro, SP).

MEDIAÇÃO Marina Corazza

MANIFESTO DE GHENT: COMO O TEATRO RESPONDE ÀS URGÊNCIAS DOS NOSSOS TEMPOS?

20 de março, quarta-feira, das 10h às 13h
Foyer do Teatro do Sesc Vila Mariana

Discussão aberta, conduzida por Marcel Kieslich e Léa Myers, integrantes da equipe do espetáculo *Compaixão. A História da Metralhadora*, e acompanhada pela ativista venezuelana Deborah Castillo, pela atriz e diretora paulistana Martha Kiss Perrone e pelo oficinairo teatral baiano Nonato Lopes, também diretor e conselheiro de cultura do município de Cocos (BA). A conversa aborda o comportamento dos artistas de teatro em tempos e realidades que conclamam ao posicionamento político – da imigração ao aquecimento global, das políticas excludentes às consequências do neoliberalismo. Quais devem ser os temas encenados no “teatro do nosso tempo”? E como precisam ser encenados? O debate parte do Manifesto Ghent (www.ntgent.be/en/manifest), que Milo Rau, diretor de *Compaixão*, escreveu no ano passado, quando assumiu o comando do teatro nacional da cidade belga Ghent.

METAMORFOSE DO CORPO COMO PRÁTICA DECOLONIAL

21 de março, quinta-feira, das 17h às 19h
Itaú Cultural - Sala multiuso

O estadunidense Bruce Baird, pesquisador da University of Massachusetts Amherst, responsável pela edição do livro *The Routledge Companion to Butoh Performance*, falará sobre a diáspora do butô e conversará com a brasileira Christine Greiner, professora da PUC-SP, sobre o viés político do butô como uma experiência prática decolonial, na medida em que ajuda a fabular novos modos de vida.

PEDAGOGIAS EM CONTEXTO DE FESTIVAL: TROCA DE SABERES

25 de março, segunda-feira, das 11h às 13h

Biblioteca Mário de Andrade, Hemeroteca

A conversa vai reunir os ouvintes-pesquisadores que acompanharão os intercâmbios artísticos, as oficinas, as ações performáticas e as rodas de conversa da 6ª MITsp, para a partilha de vivências e aprendizados, com mediação da curadora do eixo, Maria Fernanda Vomero, após o encerramento oficial da mostra.

INTERNACIONALIZAÇÃO DAS ARTES CÊNICAS

OFICINA FESTIVAL FRINGE DE EDIMBURGO – DA SOBREVIVÊNCIA AO ÊXITO

21 e 22 de março, quinta e sexta-feira, das 10h às 12h30

Centro Brasileiro Britânico, Auditório

Com larga experiência em gestão no mercado das artes cênicas, Amy Saunders conduzirá uma atividade em dois módulos. No primeiro, abordará os caminhos que levam ao Festival Fringe de Edimburgo: como apresentar um espetáculo no Fringe, considerando informações relacionadas a locais, orçamento, mídia, marketing, apoio da Fringe Society etc. O segundo módulo cobrirá o tema “Além de Edimburgo: como usar a presença no Fringe como plataforma para atrair convites para outros festivais”. Amy falará sobre o *modus operandi* das plataformas internacionais do mercado das artes cênicas, os eventos de rede, os diferentes modelos de apresentação de trabalhos e as estratégias para alcance de festivais estrangeiros.

COM Amy Saunders (Reino Unido)

CONFERÊNCIA ABERTA FRINGE: O MAIOR MERCADO DE ARTES DO MUNDO

19 de março, terça-feira, das 10h às 12h

Centro Brasileiro Britânico – Sala 2

Em conversa aberta aos interessados em geral, Amy Saunders vai explicar como o Festival Fringe de Edimburgo, na Escócia, se tornou o maior mercado internacional de artes do mundo.

OFICINA A FILOSOFIA DO ENTUSIASMO

16, 18, 19 e 20 de março, sábado, segunda, terça e quarta-feira, das 17h às 18h30
Oficina Cultural Oswald de Andrade

Para o produtor internacional Gie Baguet, sem entusiasmo e paixão não se pode fazer nada sério em artes cênicas. Por isso, a atividade tem como mote a apaixonada missão de viabilizar a circulação de trabalhos teatrais de grande potencial a fim de que sejam conhecidos internacionalmente. Casos concretos, sejam os trazidos pelos participantes, sejam aqueles da própria Plataforma Brasil, servirão de base para as reflexões e os debates do grupo. Baguet foi o responsável pela vinda do espetáculo *Avante, Marche!*, que abriu a MITsp 2017, dirigido por Alain Platel – com quem o produtor colabora há 25 anos.

COM Gie Baguet (Bélgica)

CONFERÊNCIA ABERTA FILOSOFIA DO ENTUSIASMO – UMA INTRODUÇÃO

18 de março, segunda-feira, das 17h às 18h30
SP Escola de Teatro – Sede Brás

Em conversa aberta ao público, Gie Baguet fala sobre sua longa trajetória como produtor e sobre de que modo a paixão e o entusiasmo se tornaram os motores de seu trabalho com a distribuição internacional de espetáculos.

COM Gie Baguet (Bélgica)

ESPECIAL

CRÍTICA AUDIOVISUAL DAS AÇÕES PEDAGÓGICAS

O cineasta Matheus Parizi aceitou o desafio de registrar algumas das oficinas presentes na programação e criar um material audiovisual que capte as trocas, os saberes e os “mundos possíveis” gerados nos encontros promovidos pela MITsp 2019.

OUVINTES-PESQUISADORES

O eixo Ações Pedagógicas abre a oportunidade para que profissionais de diversas formações acompanhem, as atividades da programação. Como contrapartida, o ouvinte-pesquisador deve produzir algo que dê conta de sua vivência e das reverberações provocadas pelas atividades: um ensaio crítico-reflexivo, um texto poético, um ensaio fotográfico, um vídeo ou uma fala performática/performance, por exemplo. Todos estão convidados a partilhar suas experiências na roda de conversa de 25 de março, com a presença da curadora do eixo.



A close-up photograph of a person's face, focusing on the cheek and jawline. A tattoo of three parallel, slightly curved lines is visible on the upper cheek. Below the tattoo, there is a large, light-colored mole. The person's dark hair is visible on the right side of the frame. The background is dark and out of focus.

PROJETO
ESPECIAL

NOVA DRAMATURGIA FRANCESA E BRASILEIRA

O Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil, La Comédie de Saint-Étienne, Instituto Francês e Embaixada da França no Brasil lançam o projeto “Nova Dramaturgia Francesa e Brasileira”.

O projeto bilateral prevê duas etapas: na primeira, em 2019, oito textos de autores franceses contemporâneos serão traduzidos por diretores-autores brasileiros. As obras serão publicadas pela Editora Cobogó e encenadas nos festivais que compõem o Núcleo. Em 2020, os autores brasileiros terão seus trabalhos traduzidos e publicados na França e encenados no *Théâtre National de La Colline* em Paris, no *Festival Actoral* em Marselha e na *Comédie de Saint-Étienne*.

Na sexta edição da MITsp será lançado o projeto com a publicação e leitura dramática da obra *É a vida/ C'est la vie*, do dramaturgo Francês Mohamed El Khatib, traduzida pelo artista Gabriel F., de Brasília. Participa da residência artística e apresentação da leitura dramatizada os atores Marat Descartes (Tablado de Arruar) e Isabel Teixeira (Cia Vértice de Teatro).

Ainda integram o projeto os artistas brasileiros: Alexandre Dal Farra, que traduz *J'ai pris mon père sur mes épaules*, de Fabrice Melquiot; Grace Passô, que traduz *Poings*, de Pauline Peyrade; a Jezebel de Carli cabe *La brûlure*, de Hubert Colas; Márcio Abreu se debruça sobre *Pulvérisés*, de Alexandra Badea; Pedro Kosovski faz a tradução de *J'ai bien fait?*, de Pauline Sales; Quitéria Kelly e Henrique Fontes trabalham com *Où et quand nous sommes morts*, de Riad Ghami; e finalmente, Silvero Pereira traduz *Des hommes qui tombent*, de Marion Aubert.

Em 2020, as plateias francesas conhecerão *Amores surdos*, de Grace Passô; *Jacy* de Henrique Fontes, Pablo Capistrano e Iracema Macedo; *Caranguejo overdrive*, de Pedro Kosovski; *Maré* e, também, *Vida*, de Márcio Abreu; *Mateus 10*, de Alexandre Dal Farra; *Br-Trans*, de Silvero Pereira; *Adaptação*, de Gabriel F.; e *Ramal 340*, de Jezebel De Carli, que serão dirigidos pelos artistas franceses.

O projeto de Internacionalização da Dramaturgia dá continuidade à iniciativa do Núcleo de criar projetos de intercâmbio e internacionalização. Em 2015, criado pelo TEMPO_ FESTIVAL com a colaboração do Núcleo de Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil, o projeto Coleção Dramaturgia Espanhola, parceria com a Editora Cobogó, divulgou a dramaturgia contemporânea do país e gerou desdobramentos: três montagens

teatrais, a produção de um longa metragem premiado no Brasil e no exterior, além da indicação na Categoria Especial do 5º Prêmio *Questão de Crítica*, 2016.

Consciente do potencial de articulação internacional deste tipo de projeto o Núcleo muitas vezes cumpre um papel de “embaixador” da cultura. Ações desta natureza também são um espaço de desenvolvimento socioeconômico das artes da cena e contribuem para o crescimento do país através de processos de internacionalização.

Nesta perspectiva, o Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil dá continuidade na efetivação da exportação das Artes Cênicas por meio do projeto de Internacionalização da Dramaturgia. Para os próximos anos, estão previstas ações com obras da Holanda e Argentina.

NÚCLEO DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE ARTES CÊNICAS DO BRASIL

**CENA CONTEMPORÂNEA – FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE
BRASÍLIA**

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS DA BAHIA – FIAC BAHIA

FESTIVAL INTERNACIONAL DE LONDRINA – FILO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO –

FIT RIO PRETO

MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO – MIT_{sp}

PORTO ALEGRE EM CENA – FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES

CÊNICAS

RESIDE-FIT/PE – FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE

PERNAMBUCO

TEMPO_FESTIVAL – FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS DO

RIO DE JANEIRO

PROGRAMAÇÃO

LEITURA DRAMÁTICA

+ ENCONTRO COM O DRAMATURGO

+ LANÇAMENTO EDITORA COBOGÓ

22 de março, sexta-feira, das 10h às 13h

Itaú Cultural

TEXTO *É A Vida (C'est La Vie)*

De Mohamed El Khatib, com tradução e direção de Gabriel F.

ATORES Marat Descartes (Tablado de Arruar) e Isabel Teixeira

(Cia. Vértice de Teatro)

ESTA AÇÃO CONTA COM A PARCERIA DO NÚCLEO DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE ARTES CÊNICAS DO BRASIL/ LA COMÉDIE DE SAINT-ÉTIENNE – CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL / EMBAIXADA DA FRANÇA NO BRASIL/ INSTITUT FRANÇAIS + VILLE DE SAINT ÉTIENNE / EDITORA COBOGÓ





MINIBIOGRAFIAS

EQUIPE EDITORIAL

Antonio Araújo é diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Encenou os seguintes espetáculos: *O Paraíso Perdido* (1992); *O Livro de Jó* (1995); *Apocalipse 1,11* (2000); *BR-3* (2006); *História de Amor: últimos capítulos* (2007); a ópera *Dido e Enéas* (2008); *Bom Retiro 958 Metros* (2012), a ópera *Orfeu e Eurídice* (2012), *Dire Ce Qu'on ne Pense pas Dans des Langues Qu'on ne Parle Pas* (2014); *Patronato 999 Metros* (2015), entre outros. Ganhou o prêmio Golden Medal (Medalha de Ouro) de Melhor Espetáculo pela peça *BR-3*, na Quadrienal de Praga 2011. Foi cocurador do Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo; do Rumos Teatro e do Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM). É idealizador e diretor artístico da MITsp.

Daniele Avila Small é doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO, autora do livro *O crítico ignorante – uma negociação teórica meio complicada* (Editora 7Letras, 2015). Foi diretora artística do Teatro Gláucio Gill em 2011 e 2012, com Felipe Vidal na Ocupação Complexo Duplo, projeto indicado aos prêmios Shell e APTR. Em 2017, dirigiu *Há mais futuro que passado – um documentário de ficção* (Editora Javali, 2018). É idealizadora e editora da revista *Questão de Crítica*, presidente da seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro (IACT-AICT), e editora da seção brasileira do *The Theatre Times*. É curadora de Olhares Críticos, eixo reflexivo da MITsp (2018 e 2019). Integra o coletivo Complexo Duplo e a DocumentaCena – Plataforma de Crítica. Em 2018, integrou as equipes de curadoria do FIT BH 2018 – Festival Internacional de Teatro de Palco & Rua de Belo Horizonte, da 6ª edição da Janela de Dramaturgia (CCBB-BH) e da seleção local do FIAC – Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia. É uma das idealizadoras e curadoras da Complexo Sul – Plataforma de Intercâmbio Internacional.

Guilherme Marques é produtor, gestor cultural e ator. É diretor-geral e idealizador do Centro Internacional de Teatro Ecum – CIT Ecum, coordenador-geral do Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM) e do Centro

Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas. Fez coordenação, produção e/ou consultoria artística para diversos festivais artísticos nacionais e internacionais, entre eles: Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT/BH); Festival Internacional de Dança de Belo Horizonte (FID); 1ª Bienal Internacional de Grafite de Belo Horizonte; Festival de Arte Negra de Belo Horizonte (FAN); Festival Internacional de Teatro do Mercosul (Argentina); Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela); Inverno Cultural de São João del Rei; Projeto Imagem dos Povos e Encontro de Artes Cênicas em Araxá. É idealizador e diretor de produção da MITsp.

Julia Guimarães é pesquisadora, professora, crítica teatral e jornalista. Realizou pós-doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG, onde atuou como professora colaboradora. Concluiu o doutorado na ECA-USP, onde atuou como professora convidada. É co-organizadora, com Sílvia Fernandes e Óscar Cornago, do livro *O teatro como experiência pública* (Hucitec, 2019). Foi coeditora da *Revista Aspás* (SP) e do site de crítica Horizonte da Cena (MG), além de ter trabalhado como jornalista cultural e crítica de teatro nos jornais *O Tempo* e *Pampulha* (MG). Atuou como crítica convidada em festivais como o Mirada, MITsp e Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH).

Luciana Eastwood Romagnoli é jornalista, pesquisadora, crítica e curadora de teatro. Especialista em Literatura Dramática e Teatro (UTFPR), mestre em Artes (EBA-UFMG) e doutoranda em Artes Cênicas (ECA-USP). Fundadora do site Horizonte da Cena. Foi repórter nos jornais *O Tempo* (MG) e *Gazeta do Povo* (PR). Fez a curadoria da ocupação Conexões na Funarte-MG (Belo Horizonte, 2015); da 1ª Mostra DocumentaCena e do Idiomas – Fórum Ibero-Americano de Crítica de Teatro (Curitiba, 2016); do BQ em Cena (Brusque, 2018); do Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte – FITBH 2018; e do Festival Toni Cunha (Itajaí, 2019). É coordenadora de crítica do Janela de Dramaturgia desde 2012 e curadora do eixo reflexivo Olhares Críticos da MITsp desde 2017.

Maria Fernanda Vomero é performer, jornalista e doutoranda em Pedagogia do Teatro pela Universidade de São Paulo (USP), com uma investigação sobre

teatro, resistência política e direitos humanos. Desde 2014, atua como provocadora cênica na Companhia de Teatro Heliópolis, em São Paulo. É autora e intérprete de conferências performáticas, tais como *Poder da Palavra, Palavra de Poder* (2017), *Quero ser sua presidenta* (2018) e *Eres polvo y en polvo te convertirás – reflexiones sobre derechos humanos en las Américas* (2018), criada e apresentada exclusivamente no Chile. Entre agosto e novembro de 2018, participou de uma residência artística em performance com o Grupo Teatral Deciertopicante, de Tacna (Peru), e apoio do Iberescena – Fundo de Ajuda para as Artes Cênicas Ibero-Americanas.

Michele Rolim é jornalista, pesquisadora e crítica teatral, doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Trabalha na imprensa cultural desde 2009. É coeditora do site Agora Crítica Teatral e membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro, filiada à Unesco. Autora do livro *O que pensam os curadores de artes cênicas* (Cobogó, 2017). Participou dos júris do Prêmio Açorianos de Teatro, do Troféu Tibicuera de Teatro Infantil (ambos da Prefeitura de Porto Alegre) e do Prêmio Braskem em Cena no Festival Internacional Porto Alegre em Cena. Vem atuando em diversos festivais de artes cênicas no Brasil como crítica e debatedora em festivais como o Mirada, MITsp, Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH), Palco Giratório e Porto Alegre Em Cena.

Pollyanna Diniz é jornalista, crítica e pesquisadora de teatro. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e em Administração pela Universidade de Pernambuco (UPE). Idealizadora e editora do blog Satisfeita, Yolanda?, criado há oito anos, especializado em críticas e notícias de artes cênicas. Integra a Associação Internacional de Críticos de Teatro (IACT-AICT), afiliada à Unesco. Desde 2017, é responsável pela edição e redação do conteúdo editorial da MITsp.

Sílvia Fernandes é professora titular sênior do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. Autora de diversos livros e artigos, suas últimas publicações são *Teatro da Vertigem* (organização) (Cobogó, 2018), e *O teatro como experiência pública*

(organizado com Júlia Guimarães e Óscar Cornago) (Hucitec, 2019). É pesquisadora do CNPq.

CURADORIA DA MITbr – PLATAFORMA BRASIL

Felipe de Assis é artista da cena, produtor, pesquisador e curador. Como curador independente, destaca-se sua participação na comissão de seleção do Programa Rumos Itaú Cultural (2017/2018), Edital Oi Futuro (2017 e 2018), MITbr, curadoria vinculada à Mostra Internacional de São Paulo – MITsp (2018 e 2019) e o Mexe Encontro Internacional de Arte e Comunidade 2019, Portugal, entre outros festivais nacionais. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Graduado em Direção pela Escola de Teatro da UFBA é cocriador do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC Bahia), no qual atua como coordenador geral e curador desde 2008.

Sonia Sobral é curadora e gestora cultural. Foi gerente de artes cênicas do Instituto Itaú Cultural, por dezessete anos, onde desenvolveu projetos nacionais de mapeamento e fomento às áreas de dança e teatro. Em fevereiro de 2019, passa a ocupar o cargo de Curadora de Dança do Centro Cultural São Paulo. Participa em todo o Brasil de mesas, debates, comissões de seleção e grupos de pesquisa dramáticas.

Wellington Andrade é crítico de teatro e diretor da Faculdade Cásper Líbero. É bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO e em Letras pela Universidade de São Paulo, onde também desenvolveu suas pesquisas de mestrado e de doutorado em literatura brasileira, na área de dramaturgia. Foi professor-palestrante das disciplinas História do Teatro e Crítica Teatral no curso de Artes Cênicas da ECA-USP. É autor de um dos capítulos da *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas* (Perspectiva/Edições Sesc-SP, 2013). Foi curador dos ciclos de debates e de leituras dramáticas Bernard Shaw, um porto de passagem (Sesc Vila Mariana, 2004), sobre a obra do dramaturgo inglês, e Em cena, ações! – leituras cênicas e musicais (Sesc Ipiranga, 2005-2006), sobre o teatro musical brasileiro das décadas de 1960 e 1970. Foi jurado do Prêmio Governador do Estado de São Paulo e membro das comissões de seleção do Proac, nas

MINIBIOGRAFIAS

categorias teatro e publicações especiais, e do Programa de Fomento ao Teatro. Foi editor da revista *Cult* de 2015 a 2018 e é membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IACTo, filiada à Unesco).

II SEMINÁRIO DE INTERNACIONALIZAÇÃO DAS ARTES CÊNICAS BRASILEIRAS

Paulo Feitosa é produtor e gestor cultural. Fundador e diretor da Quitanda das Artes, empresa dedicada à inovação social que tem como princípios o fortalecimento da produção e da gestão cultural, a formação, o desenvolvimento sociocultural, a inovação e a sustentabilidade. A instituição tem como base a compreensão de que refletir sobre cultura é pensar valores e novos códigos sociais. Realiza projetos culturais em diversos segmentos, com destaque para a direção e curadoria de diversos festivais em âmbito nacional e internacional. Como secretário adjunto da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult), dedicou-se à gestão de políticas públicas para a cultura.

COORDENAÇÃO DA MITsp

André Boll é iluminador desde 1990, assinou mais de 200 projetos para teatro, música, dança e exposições. Como diretor técnico, atua em festivais nacionais e internacionais (Festival Contemporâneo de Dança, Panorama SESI de Dança, Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp) e em turnês de companhias estrangeiras no Brasil (Jo Kanamori – Japão; Trisha Brown e Yvone Rainer – EUA; Xavier Leroy, Rodrigo Garcia – França; Robert Lepage – Canadá; Angelica Liddel – Espanha). Ministra cursos e palestras sobre iluminação a convite de instituições públicas e privadas.

Andreia Duarte é atriz, ativista, curadora, diretora, educadora em teatro. No campo acadêmico, é doutoranda pela ECA-USP, onde realiza estudo sobre o teatro e os povos indígenas em uma perspectiva descolonizadora. Como artista, participou em diversos festivais no Brasil e no exterior. É idealizadora e atriz do solo “Gavião de duas cabeças”. Coordenadora do Eixo Reflexivo e Pedagógico da MITsp. Diretora e curadora do TePI – Teatro e os Povos Indígenas, encontros de resistência.

Carminha Fávero Góngora é formada em Teatro pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Colaborou na edição de *Ator e Método*, de Eugênio Kusnet, publicado pelo SNT. De 1986 a 2010 foi coordenadora de Programação Cultural do Goethe-Institut São Paulo, com intercâmbio nas áreas de teatro, cinema, música, dança, artes visuais e pensamentos. Colaborou com a Interior Produções Artísticas/prod.art.br. Desde 2015 é coordenadora de relações públicas da MITsp.

José Augusto Vieira de Aquino é sócio e titular do escritório Vieira de Aquino e Degani Sociedade de Advogados. É advogado militante desde 2004 e atua na área do Terceiro Setor e da Produção Cultural há vinte anos. Embora atue em todas as áreas do Direito, detém o título de especialista em Direito Empresarial, obtido na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É responsável pela assessoria jurídica da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp desde a sua segunda edição.

Márcia Marques é formada em Comunicação Social pela FAAP, diretora da Canal Aberto, empresa voltada a projetos na área cultural em suas diversas vertentes. Além de trabalhar com companhias e artistas importantes do cenário nacional e internacional, coordena a comunicação geral da MITsp e tem como colaboradoras diretas na assessoria de imprensa dessa edição Daniele Valério, Flávia Fontes e Kelly Santos.

Marisa Riccitelli Sant’ana é produtora cultural, formada em Ciências Sociais e Economia pela PUC-SP. Sócia da empresa Santa Paciência Produções Artísticas e Culturais e membro fundador do Coletivo Phila7. Participa da MITsp desde 2016, primeiro como produtora e, desde 2017, como coordenadora da logística.

Natália Machiaveli é multiartista atuante no teatro, cinema e na música. Desde 2013 trabalha na MITsp como relações internacionais, além de ser responsável pela criação dos vídeos promocionais da mostra.

Patrícia Perez é formada em Administração de Empresas, diretora associada da Olhares Instituto Cultural e atua como coordenadora administrativa e financeira da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp, desde a terceira edição (2016) e no TePI

– Teatro e Povos Indígenas desde 2018, em que realiza o acompanhamento e a finalização das prestações de contas. Contribuiu também com a elaboração e o cadastro de projetos nas leis de incentivo à cultura, estaduais e federais.

Rachel Brumana é produtora cultural, formada em Artes Cênicas pela Unicamp e em Língua e Literatura Italiana pela Università degli Studi de Florença, mestranda na Escola de Comunicação e Artes da USP. Com a Substância Produções Artísticas, fundada em 2008, realiza a concepção, curadoria e produção de projetos culturais, mostras, espetáculos teatrais e musicais nacionais e internacionais. Coordena a produção executiva da MITsp desde 2016.

OLHARES CRÍTICOS

Amara Moira é travesti, feminista, Doutora em teoria e crítica literária pela Unicamp (com tese *A indeterminação de sentidos no Ulysses de James Joyce*) e autora do livro autobiográfico *E Se Eu Fosse Puta* (Hoo Editora, 2016, recentemente republicado com o título de *E Se Eu Fosse PuRa*). É colunista da Mídia Ninja e professora de literatura do cursinho pré-vestibular Descomplica.

Ana Amélia Mascarenhas Camargo é graduada (1981) em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre (1992) e Doutora (2005) em Direito do Trabalho pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora de Direito do Trabalho e Direito Coletivo do Trabalho no curso de graduação da PUC-SP desde 1986. Professora convidada de Cursos de Especialização da PUC-SP e da Fundação Getulio Vargas.

Ana Bernstein é Doutora em Performance Studies pela NYU e Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Professora de História da Arte, Estética e Teoria do Teatro na UNIRIO. Trabalha com performance, corpo e arte, teoria feminista e artes visuais. Autora de *A Crítica Cúmplice* – Décio de Almeida Prado e *a Formação do Teatro Brasileiro Moderno* (Instituto Moreira Salles, 2005), obra finalista do Prêmio Jabuti; *The Flesh and the Remains – Looking at the Work of Berna Reale* e *Duas Irmãs que Não São Irmãs: Francesca Woodman e Alix Cléo Roubaud* (Zazie Edições, 2017).

Antonio Carlos Malheiros é desembargador do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. Tem experiência na área de Direito, com ênfase em Direito do Estado (Direito Constitucional, Direitos Humanos e Direito de Família). Professor de Direito em assuntos de família, na PUC SP é Pró Reitor de cultura e assuntos comunitários.

Carol Martin, PhD, é professora de Teatro na Tisch School of the Arts/NYU, faculdade afiliada ao departamento de Estudos de Performance, e também leciona na NYU Abu Dhabi. Escreveu, dentre outros, *Theatre of the Real* (Palgrave, 2013) e *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (Palgrave, 2011). Editou os seguintes números especiais da *The Drama Review: Performing the City* (2014), *Documentary Theatre* (2006) e *Reclaiming the Real* (2017). É editora-chefe da *In Performance*, dedicada a traduções de peças internacionais.

Christian Dunker é psicanalista, professor titular do Instituto de Psicologia e coordenador do Laboratório de Teoria Social, Filosofia e Psicanálise da USP. Analista membro do Fórum do Campo Lacaniano, com pós-doutorado pela Manchester Metropolitan University, articulista e youtuber para a Boitempo e Página B. Autor de *Estrutura e Constituição da Clínica Psicanalítica* (Annablume, 2011), Prêmio Jabuti em 2012; *Mal-Estar, Sofrimento e Sintoma* (Boitempo, 2015), Prêmio Jabuti, em 2015; e *Reinvenção da Intimidade* (Ubu Editora, 2017).

Crislei Custódio é licenciada em Pedagogia, Mestre e Doutora em Educação pela USP. É membro do Grupo de Pesquisa sobre Educação e o Pensamento Contemporâneo, ligado ao Departamento de Filosofia da Educação e Ciências da Educação da Faculdade de Educação da USP (GEEPC/FE-USP).

Cristine Takuá é filósofa, educadora e artesã indígena, vive na aldeia do Rio Silveira. Há mais de dez anos, estuda plantas medicinais e o direito à soberania alimentar, além de trabalhar com isso. Na comunidade do Rio Silveira, é professora da Escola Estadual Indígena Txeru Ba'e Kuai' e também auxilia nos trabalhos espirituais na casa de reza. É fundadora e conselheira do Instituto Maracá e representante de São Paulo na Comissão Guarani Yvyrupa (CGY). Também é representante do núcleo de educação indígena.

MINIBIOGRAFIAS

David Karai Popygua é da etnia Guarani Mbya. Morador da Terra Indígena do Jaraguá – Tekoa Ytu. Atual presidente do Conselho Estadual dos Povos Indígenas de São Paulo (CEPISP), eleito em 2017. Líder guarani e professor do Ensino Fundamental II e do Ensino Médio na E.E.I Djekupe Amba Arandu – TI Jaraguá. Há mais de dez anos atua na defesa dos direitos das comunidades da Terra Indígena do Jaraguá. Atualmente realiza a articulação política entre o Estado e as comunidades indígenas no estado de São Paulo.

Deise de Brito é artista da dança e do teatro, e também educadora. Graduada em Teatro pela UFBA. Formada em Dança pela Escola de Dança da FUNCEB. É membro do Núcleo Vênus Negra e da Ouvindo Passos Cia de Dança. Mestra em Artes pela USP e doutoranda em Artes pela Unesp. Inspirada em Conceição Evaristo, desenvolve uma escrevivência em Dança que consiste em escritas contra-hegemônicas a respeito das experiências com espetáculos que assiste.

Dodi Leal é travesti educadora e pesquisadora em Artes Cênicas e Performance. Professora adjunta do Centro de Formação em Artes e do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFSB. Doutora em Psicologia Social pela USP, com estágio doutoral na Universidade de Coimbra, concentração na área de Estudos Teatrais e Performativos. Licenciada em Artes Cênicas pela ECA-USP. Habilitada em Cinema e Vídeo no Baccalauréat Interdisciplinaire en Arts da UQAC-Canadá.

Durval Muniz é graduado em Licenciatura Plena em História pela UEPB (1982), Mestre (1988) e Doutor (1994) em História pela Unicamp. Atualmente é professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE e professor titular da UFRN. É também coordenador do Comitê da Área de História do CNPq.

Eduardo Dias de Souza Ferreira é graduado (1987), Mestre (2001) e Doutor (2006) em Direito pela PUC-SP. Atualmente é professor da PUC-SP na graduação e na pós-graduação na área de Direitos Humanos com ênfase em Infância e Juventude e chefe do Departamento de Direitos Difusos e Coletivos.

Elisabete Finger é coreógrafa e performer. Fez parte

da Formação Essais no CNDC d'Angers (França), e do Programa MA SODA – Solo/Dance/Authorship, HZT/UdK (Alemanha). Desenvolve trabalhos que perseguem uma “lógica de sensações” e experimentam um “encantamento da matéria”. Desde 2013 tem se dedicado a pesquisas e criações em dança direcionadas também para crianças, dentre elas: *Buraco* (2013, coprodução Brasil/Alemanha) e *Nhaka* (2017, coprodução Portugal/Suécia). Atualmente vive em São Paulo.

Esther Solano é doutora em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid. Professora na Universidade Federal de São Paulo e no mestrado Interuniversitario Internacional de Estudios Contemporáneos de América Latina da Universidad Complutense de Madrid. Co-organizadora do livro *Tem saída? Ensaios críticos sobre o Brasil* (Editora Zouk, 2017) e organizadora do livro *O ódio como política* (Boitempo, 2018).

Fabio Cypriano é crítico de arte e professor na PUC-SP, onde atualmente coordena o curso de Jornalismo. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, tem pós-doutorado na USP com o tema *A Elite Paulista e a Bienal de SP*. É autor de *Pina Bausch* (Edições SESI/SESC, 2018), entre outros.

Heitor Augusto é crítico de cinema, curador, professor e tradutor. Curador da Mostra Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada e um dos curadores do Festival de Brasília. Tem textos publicados em revistas de crítica, catálogos e coletâneas. Ministra oficinas de crítica e de curadoria, além de cursos livres de História do Cinema com ênfase em recortes sub-representados. Mantém o site Urso de Lata (www.ursodelata.com), onde exercita uma escrita nas intersecções entre raça, estética e política.

Hertha Helena Rollemberg Padilha de Oliveira é bacharel em Música pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1987) e bacharel em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (1988). Especialista e Mestra em Direito Processual pela FADUSP. É magistrada desde 1990, juíza substituta em segundo grau, presidente do Instituto Paulista de Magistrados, coordenadora do Núcleo de Mediação e Conciliação da Escola Nacional da Magistratura – ENM. Além disso, é coordenadora do Núcleo de Mediação e Conciliação

da Associação Paulista de Magistrados – Apamagis, idealizadora e coordenadora do Projeto Eu Tenho Voz, de combate ao abuso sexual de crianças e adolescentes, do Instituto Paulista de Magistrados – IPAM.

Ivana Moura é jornalista, crítica de teatro, escritora e produtora cultural. Editora do blog Satisfeita, Yolanda? Doutoranda em Artes Cênicas pela USP, Mestra em Teoria da Literatura, com especialização em Jornalismo e Crítica Cultural, ambas pela UFPE. Autora do livro *Osman Lins, o matemático da prosa* (Prefeitura da Cidade do Recife, 2016) e da peça *O Crepúsculo de Van Gogh*. Codirigiu o espetáculo *Os Desastres de Sofia*, uma adaptação do conto de Clarice Lispector. Foi repórter, assistente e editora de Cultura do *Diário de Pernambuco*, do Recife.

Juliano Gomes é crítico de arte e professor. Escreve em juliano-gomes.com e regularmente na *Revista Cinética*. Desenvolve textos sobre cinema, música e teatro. Atua como realizador, escritor e performer. Programa a Sessão Cinética no Instituto Moreira Salles desde 2009.

Kil Abreu é jornalista, crítico e pesquisador. É curador de teatro no Centro Cultural São Paulo. Pós-graduado em Artes pela USP, foi crítico do jornal *Folha de S.Paulo*. Dirigiu o Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura/SP. Foi curador de alguns dos principais festivais do país, como os de Curitiba, Recife e Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto. Prestou consultoria ou compôs bancas de programas como Petrobras Cultural e Rumos (Itaú Cultural).

Laura Benda é juíza do trabalho do Tribunal Regional do Trabalho da 2ª Região, Diretora de Direitos Humanos da AMATRA 2, Presidenta da AJD (Associação Juizes para a Democracia) e compõe a coluna “sororidade em pauta” da Carta Capital.

Luciana Paes é atriz formada pela EAD, cantora e preparadora vocal. Integrante da Cia Hiato há dez anos, realizou a criação de trabalhos como *Jardim*, *Ficção* e *Odisseia*. No cinema, trabalhou com as diretoras Juliana Rojas e Anna Muylaert, e nos seguintes filmes de Gabriela Amaral Almeida: *A Mão que Afaga* (Candango de Melhor Atriz), *Animal Cordial* (Fantaspoa 2008 de

Melhor Atriz e *Fractured Visions UK*) e a *Sombra do Pai* (Candango 2017 de Melhor Atriz Coadjuvante).

Luiz Felipe Reis é diretor, dramaturgo, curador e jornalista. Desde 2015 atua como curador do festival *Cena Brasil Internacional*, que ocorre anualmente no CCBB do Rio de Janeiro. É dramaturgo e diretor da Polifônica Cia. desde 2014, pela qual assinou as peças *Estamos indo embora...* (2015), indicada ao Prêmio Shell de Inovação, *Amor em dois atos* (2016), indicada ao Cesgranrio de melhor direção, e *Galáxias I* (2018). Desde 2008 atua como jornalista de artes cênicas no *Jornal do Brasil* (2008-2010) e em *O Globo* (2010-2018).

Maria Lúcia Pupo é docente titular no Departamento de Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da USP e bolsista de pesquisa do CNPq. Atua especialmente na formação em licenciatura em Artes Cênicas e orienta pesquisas de mestrado e doutorado em Pedagogia do Teatro. É autora de livros e artigos sobre o tema, tendo exercido atividades nesse âmbito em várias cidades brasileiras, assim como na França, Marrocos, México e Bélgica.

Maria Rita Kehl é psicanalista, jornalista e escritora. Escreve desde 1974 para diversos jornais e revistas de São Paulo e Rio de Janeiro. Atende em consultório particular de psicanálise, em São Paulo, desde 1981. Realiza o projeto de clínica social, criado em 2018, em praças públicas da capital paulista, para pessoas sem recursos. Entre 2012 e 2014 participou da Comissão Nacional da Verdade, criada pela ex-presidenta Dilma Rousseff para investigar graves violações de Direitos Humanos perpetradas por agentes do Estado brasileiro entre 1945-1985. Sua pesquisa foi sobre camponeses e populações indígenas. É autora, entre outros, dos livros: *Sobre Ética e Psicanálise* (Companhia das Letras, 2002) e *O Tempo e o Cão – a Atualidade das Depressões* (Boitempo, 2009), vencedor do Prêmio Jabuti de 2010, na categoria de não ficção.

Mariana Barcelos é atriz, crítica de teatro e dramaturga. Mestranda em Ciência Política no IESP-UERJ, graduanda em Ciências Sociais pelo IFCS-UFRJ e bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO. De 2008 a 2010 foi colaboradora do Fórum Virtual de Literatura e Teatro da UFRJ. Desde 2010, escreve para a revista eletrônica *Questão*

MINIBIOGRAFIAS

de crítica. Em 2017 estreou como dramaturga com o espetáculo *Há Mais Futuro que Passado*.

Mariana Senne é atriz e criadora. Foi uma das fundadoras da Cia. São Jorge de Variedades, na qual realizou diversos trabalhos, destacando-se *Quem Não Sabe Mais Quem É, O Que É e Onde Está, Precisa se Mexer* (Prêmio Shell 2009 na Categoria Especial). Seu trabalho busca desenvolver novas formas de encenação com interesse especial em temas feministas e assuntos relacionados às sequelas deixadas pelo colonialismo. A partir de setembro de 2019, Mariana iniciará o mestrado Das Theater na Das Arts, em Amsterdã.

Marta Soares é coreógrafa e bailarina. Desenvolve trabalhos que pesquisam possibilidades de interseções entre a dança, as artes visuais (vídeo e instalação), a arte performática e a música (espaços sonoros). Vencedora de diversos prêmios APCA na área de Dança. Possui graduação em Bachelor of Arts – State University of New York (1993), mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2000) e doutorado em Psicologia Clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP (2012). Além de *O Banho* e *Vestígios*, entre as produções realizadas por ela destacam-se: *Bondages, Deslocamentos, Um Corpo que Não Aguenta Mais*, 2016, *O Homem de Jasmim, Formless* e *Les Poupées*.

Milo Rau é um encenador suíço. Estudou Sociologia, Alemão e Estudos Romanos, em Zurique, Berlim e Paris. Atuou como jornalista em diversos jornais e revistas. Desde 2003, trabalha como diretor e autor independente. Em 2007, fundou o International Institute of Political Murder (IIPM), baseado na Suíça e na Alemanha. Em 2018, o suíço assumiu a direção artística do NT GENT, um teatro público situado em Gent, na Bélgica, e publicou o *NTGent Manifesto*, documento que propõe dez diretrizes referentes às futuras produções da instituição.

Paloma Amorim nasceu na Amazônia em 1987. É escritora, professora de Estética e jornalista. Como colaboradora, publica artigos sobre o tema da cultura no caderno “Ilustrada” do jornal *Folha de S.Paulo*, no site Constitucionalismo – Observatório da Democracia e no portal jornalístico Opera Mundi. Lançou seu primeiro

livro de contos em 2017, *Eu Preferia Ter Perdido um Olho* (Alameda Casa Editorial).

Paula Nishida é formada em História pela PUC-SP, especializou-se em sambaquis nos anos 1990 e 2000. Atualmente trabalha como arqueóloga no Centro de Arqueologia de São Paulo – DPH/SMC/PMSP, com ênfase em arqueologia urbana.

Pedro Cesarino é professor do Departamento de Antropologia da FFLCH/USP. Autor de *Oniska* – poética do xamanismo na Amazônia (Perspectiva, 2011), *Quando a Terra deixou de falar – cantos da mitologia marubo* (Editora 34, 2013), *Rio Acima* (Companhia das Letras, 2016), entre outros livros e artigos.

Salloma Salomão é vencedor do Concurso Nacional de Dramaturgia Ruth de Souza, de São Paulo (2004). Músico e Doutor em História. Pesquisador da Capes e CNPQ, investigador visitante do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Desenvolve trabalhos artísticos e acadêmicos sobre musicalidades e teatralidades negras na diáspora. Realizou teatros com os grupos: Quizumba, Crespos, Coletivo Negro, Cazuá, Capulanas, Gota D’água Preta e Carçaça Poética.

Soraya Martins é doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-MG. Graduada em Letras e Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG. Formada no Teatro Universitário da UFMG, cursou Semiologia do Teatro na Università di Bologna, na Itália. Atua no cenário artístico mineiro como atriz e pesquisadora do teatro brasileiro. É crítica de teatro no site Horizonte da Cena e no projeto segunda PRETA. Curadora do Festival Internacional de Teatro Palco e Rua – FIT-BH na edição de 2018.

Vera Iaconelli é psicanalista, Mestre e Doutora em Psicologia pela USP, membro do Fórum do Campo Lacaniano e do Instituto Sedes Sapientiae, diretora do Instituto Gerar, autora do livro *Mal-estar na maternidade* (Annablume, 2015) e colunista do jornal *Folha de S.Paulo*.

Wagner Schwartz é graduado em Letras e participa de grupos de pesquisa e experimentação coreográfica na América do Sul e na Europa. Autor de nove criações

desde 2003, entre outros prêmios, recebeu o APCA 2012 de Melhor Projeto Artístico por *Piranha*, e foi selecionado pelo programa Rumos Itaú Cultural Dança em 2000, 2003, 2009 e 2014. Em 2018, lançou seu primeiro livro de ficção, *Nunca Juntos Mas ao Mesmo Tempo* (Nós, 2018).

FORUM DESCOLONIZAÇÃO

Adirley Queirós é cineasta e mora em Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, desde o ano de 1978. É diretor cinematográfico, roteirista, montador e ministra cursos de realização cinematográfica. Realizou os longas-metragens *Branco Sai, Preto Fica, A Cidade É uma Só?* e *Era uma Vez Brasília*, que receberam mais de quarenta prêmios em festivais brasileiros e internacionais. Atualmente trabalha na produção do longa-metragem *Mato Seco em Chamas*, codirigido com a cineasta portuguesa Joana Pimenta.

Ailton Krenak nasceu em 1953, na região do vale do Rio Doce, território do povo Krenak, um lugar cuja ecologia se encontra profundamente afetada pela atividade de extração mineira. Ativista do movimento sócio-ambiental e de defesa dos direitos indígenas, organizou a Aliança dos Povos da Floresta que reúne comunidades ribeirinhas e indígenas na Amazônia. É um dos reconhecidos fundadores do movimento indígena no Brasil.

Cibele Forjaz é diretora e iluminadora teatral. Docente de Artes Cênicas (ECA/USP) e do PPGAC. Em 30 anos de profissão, participou de 3 coletivos: *Barca de Dionísios*(1986/91); *Teatro Oficina*(1992/2001) e *Cia.Livre*, desde 1999. Dirigiu, entre outras: *A Paixão Segundo GH*; *Woyzeck*; *Arena Conta Danton*; *VemVai*; *Rainhas*; *Raptada pelo Raio*; *O Idiota*; *Xapiri*; *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*. Em 2018 realiza o pós-doutorado “A morte e as Mortes do Rio Xingu” (PPGAS/FFLCH), com travessia de 9 meses pelo Rio Xingu.

Luz Ribeiro em tempos de redes sociais, luz prefere pousar em redes de balanços e afetos, @ luzribeiropoesia tem alguns seguidores, mas luz sonha em ter sempre com quem seguir. luz é coletiva: poetas ambulantes, slam das minas-sp e legítima defesa.

autora dos livros (in)dependentes eterno contínuo (2013) e espanca-estanca (2017). paulistana nasceu antes de aquário pra presa não ficar. luz é: mar-mãe de ben e filha-mar de odoya.

Janaina Leite é doutoranda no departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. É atriz, diretora e dramaturga e também uma das fundadoras do Grupo XIX de Teatro. Em 2017, lançou o livro *Autoescrituras Performativas: do Diário à Cena* (Ed. Perspectiva). Foi curadora em 2018 do Festival Internacional de São José do Rio Preto. Atualmente, desenvolve seu novo trabalho *STABAT MATER* e orienta o núcleo de pesquisa Feminino Abjeto 2 – O Vórtice do Masculino.

Mirella Façanha é mulher negra, afroindígena, gorda, sapatão, esclerosada. Pesquisadora de artes cênicas, graduada pela Universidade de Brasília e pela Escola de Arte Dramática da USP. Brasileira que vive em São Paulo há sete anos, desenvolve em seu trabalho a relação política de seu corpo – desde seu tamanho, racialidade e sexualidade. Atriz e dramaturga do espetáculo *Isto É um Negro?* É integrante do grupo *E QUEM É GOSTA?*, no qual intersecciona sua pesquisa em coletivo.

Paulo Mattos é graduado em Administração Pública e, desde 2001, dedica-se à produção cultural. Foi produtor da Companhia dos Atores e do Grupo XIX de Teatro, entre outros. Idealizou o projeto *Arte da África Cinema e Teatro* no CCBB do Rio de Janeiro. Foi gestor da área de cultura do Sesc-RJ. Atualmente é produtor independente, sendo um dos responsáveis pelo projeto *2a Blac*, que tem como objetivo estabelecer um debate crítico sobre a *Cena Preta* no Rio de Janeiro. É jurado do prêmio *Questão de Crítica*.

Raimunda Gomes da Silva nasceu no Maranhão, filha de quebradeira de coco-babaçu, descendente de negros e indígenas. Atingida pela barragem de Tucuruí na década de 1970, migrou para Marabá e Altamira nos anos 1990. Em 2011, foi novamente atingida pela construção de outra barragem, a Hidrelétrica de Belo Monte, no rio Xingu. Em 2014, Raimunda foi expulsa da ilha da Barriguda, onde morava com a família, tendo sua casa incendiada pelo órgão empreendedor.

MINIBIOGRAFIAS

Desde então luta pelos direitos de voltar para a terra e para as margens do rio Xingu. É integrante do Movimento Xingu Vivo, Movimento Negro, Coletivo de Mulheres, Conselho Ribeirinho, Conselho em Defesa da Volta Grande do Xingu e Conselho de Defesa das Crianças Altamirenses.

Sidney Santiago é ator, produtor, pesquisador e militante das artes negras. Membro da Cia Os Crespos e do Selo Homens de Cor, atua em teatro, cinema, televisão e outras plataformas. É membro criador da revista *Legítima Defesa* e colaborador da revista *O Menelick 2º Ato*. No cinema, seus últimos trabalhos foram *Sequestro Relâmpago*, *O Prisioneiro da Liberdade*, *O Novelo* e *Lima Barreto, ao Terceiro Dia*, de Luís Antônio Pilar, no qual vive Lima Barreto.

AÇÕES PEDAGÓGICAS

Agustina Frontera é jornalista, escritora e produtora audiovisual. Codiretora do LatFem – Periodismo feminista. Fundadora e ativista do NiUnaMenos. Publicou os livros *Una excursión a lxs mapunkies*, *La Central del sentir* e *Para llegar al piso*. Dirigiu o documentário *Este sitio inmundo* (exibido no Bafici 2018), sobre a revista de contracultura *Cerdos y Peces*. Dirige os curtas audiovisuais feministas *Caja de Herramientas*. É licenciada em Ciência da Comunicação (UBA) e Mestre em Jornalismo Documental (UNTREF).

Alejandra Gaviria é historiadora, defensora dos Direitos Humanos e realizadora de audiovisual. No momento, faz doutorado em Justiça Social. Desde 2006, participa como membro e fundadora do movimento H.I.J.O.S e do Movimento de Víctimas de Crímenes de Estado – Movice, seu trabalho concentra-se na construção de estratégias artísticas, de comunicação e cultura para gerar apropriação e reflexão social sobre os conflitos e a sistemática violação dos Direitos Humanos na Colômbia, os sistemas de impunidade que os sustentam e a legitimidade.

Alejandro Ahmed é coreógrafo, diretor artístico e bailarino do Grupo Cena 11, junto ao qual promoveu o desenvolvimento de uma técnica que objetiva produzir uma dança em função do corpo. Essa técnica

foi nomeada de percepção física e é um dos pontos que estrutura o seu trabalho. Suas novas proposições teórico-práticas estabelecem a tríade correlacional Emergência-Coerência-Ritual como guia de suas ações.

Amy Saunders gerencia o Arts Industry and Marketplace do Edinburgh Festival Fringe. Sua função mais importante é lidar com os principais acionistas e parceiros, para seguir desenvolvendo e valorizando os serviços que o Fringe oferece aos profissionais das artes que viajam para Edimburgo todos os anos. O Fringe é o maior mercado de arte do mundo, e recebeu, em 2018, mais de 1.400 profissionais das artes, originários de 42 países, que assistiram a mais de 3.548 espetáculos e reuniram-se com os artistas que faziam parte dessas produções.

Arkadi Zaides é um coreógrafo independente. Ele nasceu na Bielorrússia (1979), mudou-se para Israel (1990) e atualmente está baseado entre a França e a Bélgica. É Mestre pelo Amsterdam Master of Choreography Program, do Theater School, na Holanda. Suas performances e instalações já foram apresentadas em diversos festivais de dança e de teatro, museus e galerias, da Europa, da América do Norte e do Sul, e da Ásia.

Bruce Baird é professor associado da University of Massachusetts Amherst. Suas publicações incluem *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits* (Palgrave Macmillan Press, 2012) e *Routledge Companion to Butoh Performance* (Routledge, 2018), coeditada com Rosemary Candelario.

Carolina Bianchi é diretora, atriz e dramaturga. Formou-se pela Escola de Arte Dramática (EAD), na Universidade de São Paulo (USP), e desde então desenvolve um trabalho autoral. O grupo de artistas que a acompanha em cada um dos seus projetos, como em *Mata-me de Prazer*, *Quiero Hacer el Amor* e *Lobo*, é chamado Cara de Cavalo. Trabalhou com diferentes diretores nacionais e internacionais, e foi uma das fundadoras da Cia. dos Outros, com a qual realizou os espetáculos *Corra como um Coelho*, *A Pior Banda do Mundo* e *Solos Impossíveis*. Desde o fim da Cia. dos Outros, passou a estabelecer pontes com diferentes artistas do Brasil e da América do Sul, compartilhando

e tencionando suas investigações artísticas por meio de colaborações em processos de dramaturgia e direção em workshops e residências.

César Vieira é o nome artístico do advogado de perseguidos políticos Idibal Pivetta. Esse estratagema foi adotado para fugir da censura. É fundador e diretor do Teatro Popular União e Olho Vivo. Um dos participantes do Movimento de Arte contra a Barbárie, foi presidente da UNE e da Sociedade Brasileira de Artistas Teatrais, além de conselheiro da Comissão de Direitos Humanos da OAB-SP.

Christine Greiner é professora da PUC-SP, onde ensina no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e no curso de Artes do Corpo. Escreve sobre filosofia do corpo, arte contemporânea e cultura japonesa. Entre seus livros mais recentes, destacam-se *Leituras do Corpo no Japão* (2015) e *Fabulações do Corpo Japonês e seus Microativismos* (2017). Atualmente prepara um novo ensaio sobre alteridade, corpo e relações de poder.

Claire Marshall dedica-se exclusivamente ao Forced Entertainment desde 1989. O Forced Entertainment é composto por seis artistas que trabalham em colaboração há trinta anos, visando reinventar o teatro para retratar a época atual.

Cristina Bautista nasceu em 24 de julho de 1975, em Alpoyecancingo de las Montañas, Mpio. de Ahuacotzingo Gro, México. Ela fala náhuatl e espanhol, e é mãe Benjamín Ascencio Bautista, um dos 43 jovens desaparecidos da Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, fato ocorrido em Iguala Gro, entre 26 e 27 de setembro de 2014. Atualmente, integra a Comisión para la Verdad y Acceso a la Justicia del Caso Ayotzinapa. *Vivos se los llevaron, vivos los queremos*.

Cynthia Margareth é atriz, gestora cultural e fundadora da Aflorar Cultura. Atua com foco na produção como eixo criativo, oferece ações e capacitação em produção cultural, por meio de palestras, cursos, residências em produção e assessoria para gestão de grupos, por todo o país. É diretora geral do FEVERESTIVAL – Festival Internacional de Teatro de Campinas e colaboradora na gestão do FIMC – Festival Internacional de Máscaras do

Cariri. Por catorze anos foi coordenadora de produção do LUME Teatro da Unicamp.

Débora Maria da Silva é promotora popular de Direitos Humanos e pesquisadora junto ao Centro de Antropologia e Arqueologia da Unifesp. É educadora popular, fundadora e coordenadora geral do Movimento Independente Mães de Maio. Mãe de Edson Rogério – uma das vítimas fatais dos Crimes de Maio de 2006, que agora completarão treze anos.

Débora Marçal é bailarina, atriz e cofundadora da Capulanas Cia de Arte Negra. Coreógrafa do Instituto Umoja e do Bloco Afro Ilú Inã. É proprietária, designer de joias e ourives da marca Preta Rainha. É graduada em Licenciatura em Dança pela Faculdade Paulista de Artes e cursou Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP.

Deborah Castillo é uma artista multidisciplinar venezuelana, baseada no Brooklyn, Nova York. Ela recebeu inúmeros prêmios, incluindo o Prêmio Armando Reveron e o AVAP, ambos na Venezuela. Participou também de diversas residências artísticas internacionais, dentre elas NYFA Immigrant Artist Mentoring Program (2015), em Nova York; The Banff Center (2015), no Canadá; e Atlantic Center for the Arts (2014), na Flórida.

Dieudonné Niangouna nascido em 1976, em Brazzaville, é ator, autor e diretor. Em 1997, fundou a Compagnie les Bruits de la Rue. Como integrante de grupos em Brazzaville, participou de *Le Revizor*, de Nikolai Gogol; *L'exception et la Règle*, de Bertolt Brecht e *La Liberté des Autres*, de Caya Mackhélé, entre outras. Com a Compagnie Les Bruits de la Rue, foi dramaturgo e diretor de espetáculos como *Big! Boum! Bah!*, *Nouvelle Terre de Weré Wéré Liking*, *Carré Blanc*, *Intérieur-Extérieur*, *Banc de Touche* e, também, de peças criadas no Festival d'Avignon, como *Attitude Clando* e *Les Inepties Volantes*.

Gie Baguet é fundador e gerente geral da Frans Brood Productions, baseada em Ghent, Bélgica. Há mais de 36 anos, ele e sua equipe dão suporte a companhias internacionais de dança contemporânea, circo e grupos de teatro de rua. A Frans Brood Productions produz

MINIBIOGRAFIAS

turnês internacionais, sempre em busca dos mais importantes festivais e espaços para as apresentações. Eles já prestaram serviços para as companhias les ballets C de la B (Alain Platel); Peeping Tom; Serge Aimé Coulibaly; Alexander Vantournhout; Circus Ronaldo, entre muitas outras.

Jobana Moya é imigrante boliviana, humanista e ativista pela não violência ativa e a não discriminação. Além disso, é Fundadora do coletivo de mulheres imigrantes Equipe de Base Warmis – Convergência das Culturas e contadora de histórias.

José Fernando de Azevedo é professor na Escola de Arte Dramática e no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. Possui graduação e doutorado em Filosofia pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP. Atua como pesquisador nas áreas de História e Estética do Teatro Brasileiro e do Teatro Negro, além de Estética e Filosofia Contemporânea. Foi fundador, dramaturgo e diretor do Teatro de Narradores e colaborador do grupo de teatro negro Os Crespos. Atua também como curador e publicou, pela editora n-1, o volume da coleção Pandemia intitulado *Eu, um Crioulo*. É coordenador da plataforma de mobilização e produção Sociedade Abolicionista de Teatro.

Léa Myers é tradutora de legendas para festivais e espetáculos teatrais, entre eles: FIND Festival 2018 - Schaubühne, Berlim; Krieg im Frieden Festival, Gorki Theater, Berlim; *Im Herzen der Gewalt*, de Thomas Ostermeier - Schaubühne, Berlim e *I am Europe*, de Falk Richter - Théâtre Nationale de Strasbourg, Strasbourg.

Lorenza Aillapán, nascida em Puerto Saavedra, é performer e intérprete em dança e canto ancestrais mapuche. Trabalha também como educadora intercultural, dirige intervenções artísticas em conjunto com outros artistas chilenos e mapuche, e investiga a teatralidade indígena. Tem formação teatral pela Escuela Experimental Artística de Santiago e pela Universidad Mayor de Temuco, além de especialização em Pedagogia pela Universidad Arturo Prat. Participou de performances de rua no último *encuentro* do Instituto Hemisférico de Performance e Política da

Universidade de Nova York, em 2016. Recentemente apresentou *Sombras da Terra*, em Santiago. É filha do poeta mapuche Lorenzo Aillapán Cayuleo.

Lucas Vitorino é encenador, dramaturgo e professor. Graduado em Licenciatura em Arte-Teatro pela Unes, é também formado pelo Curso de Direção da SP Escola de Teatro. Atualmente compõe a equipe gestora do espaço cultural Ocupação Artística Canhoba. Fundador e integrante do Grupo Pandora de Teatro, coletivo sediado no bairro de Perus, em São Paulo, formado a partir do Projeto Teatro Vocacional, e que em 2019 comemora quinze anos de trabalho de pesquisa e criação teatral.

Marcel Kieslich foi por dois anos diretor assistente residente na Schaubühne am Lehniner Platz, em Berlim. Atualmente, estuda teatro em Viena, Áustria. Seu trabalho autoral visa combinar espaços teatrais e digitais, a fim de discutir as questões políticas e filosóficas da atualidade.

Marina Corazza é atriz, dramaturga e educadora. Graduada pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e mestranda do Programa de Mudança Social e Participação Política da EACH/USP. Escreveu *Fóssil*, *Aproximando-se de A Fera na Selva* e *Alice, Retrato de Mulher que Cozinha ao Fundo*. Com o Coletivo Concreto criou, por meio de cantos ancestrais, o trabalho *Fio de Terra*. Integrou a Cia. Auto-Retrato e atua em projetos como Programa Vocacional, Instituto Equipe Cultura e Cidadania e Fábricas de Cultura.

Mark Fisher é um articulista e crítico de teatro independente, baseado em Edimburgo. Além de escrever críticas teatrais para o jornal *The Guardian*, ele é o coeditor da antologia de teatro *Made in Scotland* (1995) e autor de *The Edinburgh Fringe Survival Guide* (2012) e *How to Write About Theatre* (2015), todas publicadas pela Bloomsbury Methuen Drama.

Martha Kiss Perrone é diretora e atriz. Formada em Artes Visuais e Teatro, sua pesquisa abrange o teatro performance e o cinema. Dirigiu o espetáculo multimídia *Rózà*, a partir das cartas da revolucionária Rosa Luxemburgo, e a peça *Quando Quebra Queima*, da coletivA ocupação, formada por estudantes de luta que participaram do movimento das ocupações

secundaristas. Também escreveu, dirigiu e atuou na peça *Revolta Lilith*, ao lado de performers feministas.

Matheus Parizi é cineasta brasileiro com experiência prévia como encenador e dramaturgo. Seus filmes foram exibidos e premiados em festivais como Veneza, Toulouse, Havana, Aspen, Melbourne, Hong Kong, e em instituições como o Museu de Belas Artes – Boston, Yale University, Instituto Moreira Salles e a Cinemateca Uruguaia. Ex-participante do Torino Filme Lab, foi contemplado pelo Prêmio Estímulo ao Curta-Metragem 2015 e pelo Núcleos Criativos 2016. Seu novo curta-metragem, *Primeiro Ato*, estreou na Tiger Competition de Rotterdam.

Mazé Morais, de Batalha, no Piauí, é agricultora familiar em regime de parceria com os paós, numa área de 1,5 hectare, onde produz feijão, milho, mandioca e cria pequenos animais. Começou a atuar no Movimento Sindical de Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais (MSTTR) em 2005. Em 2013, foi eleita secretária de Jovens da CONTAG e, atualmente, é a secretária de Mulheres dessa entidade. Integra a Diretoria Ampliada da CUT Nacional.

Narciso Telles é teatreiro com pós-doutorado em Teatro. É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes na UFU. Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Membro do Coletivo Teatro da Margem/Núcleo 2. Ex-presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace).

Nonato Lopes fez teatro amador no início da década de 1980, em São Paulo. Em 1998, retornou para Côcos, sua cidade natal, onde é instrutor de teatro no Ponto de Cultura, além de desenvolver essa arte nas escolas, CAPS e CRAS.

Óscar Sanchez Viesca é pai de Silvia Stephanie Sanchez Viesca Ortiz, sua filha caçula desaparecida desde o dia 5 de novembro de 2004, na cidade de Torreón Coahuila, México. É também ativista na área de Direitos Humanos, em prol dos familiares de pessoas desaparecidas, atuando no Grupo Vida, com sede em Torreón Coahuila.

Pedro Vilela é mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Com o Grupo Magiluth, dirigiu os espetáculos *O Canto de Gregório*, *Aquilo que meu Olhar Guardou para Você*, *Luiz Lua Gonzaga* e *Viúva, porém Honesta*. É o curador e idealizador do TREMA! Festival de Teatro, além de colaborador da *Revista Continente*.

Richard Lowdon é membro-fundador da Forced Entertainment. Suas principais funções ao longo de seus 35 anos de história na companhia são a concepção de espetáculos, a atuação e a cenografia. Ele também lecionou por muito tempo na Inglaterra e na Europa.

Tarina Quelho é graduada em Artes Cênicas pela Unicamp, educadora somática, praticante e professora certificada pela School for Body-mind Centering®. No extinto Estúdio Nova Dança, realizou uma formação livre em dança contemporânea e iniciou uma prática de ensino de dança e improvisação por meio da abordagem somática. Desde 2000 desenvolve seus próprios projetos e também colabora com outros artistas, como Cristiane Paoli-Quito, Cristian Duarte, Adriana Grechi, Clarice Lima e Sheila Arêas.

Terena Zamariolli é professora de teatro. Atuou em escolas, praças, ruas, ONGs, ilhas, periferias, universidade. Possui graduação em Artes Cênicas – Licenciatura pela USP e especialização em Ecologia, Arte e Sustentabilidade pela Unesp. No mestrado em Pedagogia do Teatro pela USP, investigou as intrincadas relações entre teatro e comunidade. Se dedica principalmente aos temas: Ensino de Arte na Educação Básica, Pedagogia do Teatro, Ação Cultural e Educação para a Sustentabilidade.

Wallace Lino é ator, diretor e educador de teatro. Graduado em Ensino do Teatro pela UNIRIO. Cofundador e integrante da Cia Marginal desde 2005, participando do elenco dos espetáculos *Qual é a nossa Cara?* (2007), *Ô Lili* (2011), *In-Trânsito* (2013) e *Eles Não Usam Tênis Naique* (2015). Cofundador do Grupo Atiro, atuou como diretor nas peças do projeto *Agora Sei o Chão que Piso: Família* (2017) e *Obedeça* (2017), e codirigiu os espetáculos *Ant Corpo* (2018) e *Corpo Minado* (2018).

FICHA TÉCNICA – MITsp 2019

IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Antonio Araujo

IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO GERAL DE PRODUÇÃO

Guilherme Marques

DIRETOR DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Rafael Steinhauser

RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Jenia Kolesnikova

RELAÇÕES NACIONAIS E INTERNACIONAIS

Natália Machiaveli

RELAÇÕES INTERNACIONAIS MITbr - PLATAFORMA BRASIL

Fernando Ruiz Braul

CURADORIA DOS OLHARES CRÍTICOS

Daniele Avila Small e Luciana Eastwood Romagnolli

CURADORIA DE AÇÕES PEDAGÓGICAS

Maria Fernanda Vomero

CURADORIA MITbr - PLATAFORMA BRASIL

Felipe de Assis, Sônia Sobral e Welington Andrade

CURADORIA SEMINÁRIO DE INTERNACIONALIZAÇÃO DE ARTES CÊNICAS

Felipe de Assis, Guilherme Marques, Paulo Feitosa, Sônia Sobral e Welington Andrade

CURADORIA FÓRUM SOBRE DESCOLONIZAÇÃO

Ailton Krenak, Christine Greiner, Daniele Avila Small, José Fernando Azevedo, Luciana Eastwood Romagnolli e Paulo Mattos

COORDENAÇÃO EXECUTIVA DE PRODUÇÃO

Rachel Brumana

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA

Patrícia Perez

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

Marcia Marques | Canal Aberto

COORDENAÇÃO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Carminha Gongora

COORDENAÇÃO TÉCNICA

André Boll

COORDENAÇÃO DE LOGÍSTICA

Marisa Riccitelli Sant'ana

COORDENAÇÃO DOS EIXOS REFLEXIVO E PEDAGÓGICO

Andreia Duarte

COORDENAÇÃO, EDIÇÃO, REDAÇÃO E SUPERVISÃO DE CONTEÚDO EDITORIAL (REVISTA CARTOGRAFIAS, SITE, APP E GUIA)

Pollyanna Diniz

COORDENAÇÃO SEMINÁRIO DE INTERNACIONALIZAÇÃO DE ARTES CÊNICAS

Paulo Feitosa

PRODUÇÃO EXECUTIVA MITBR - PLATAFORMA BRASIL

Richard Santana

INTERMEDIÇÃO MITbr - PLATAFORMA BRASIL

Ferdinando Martins

PRODUTORES LOCAIS DE MONTAGEM

Carol Bucek, Dora Leão, Julia Gomes, Julio Cesarini, Leonardo Devitto, Patricia Souza Ceschi, Pedro de Freitas e Ricardo Frayha

RESPONSÁVEIS TÉCNICOS DE MONTAGEM

Cauê Gouveia, Fernanda Guedella, Guilherme Paterno, Luana Gouveia, Rodrigo Campos e Ronaldo Zero

PRODUÇÃO DOS EIXOS REFLEXIVO E PEDAGÓGICO

Ana Paula Leandro, Elisa de Oliveira e Thays Quadros

PRODUÇÃO DO SEMINÁRIO DE INTERNACIONALIZAÇÃO DE ARTES CÊNICAS

Cyntia Margareth

ASSESSORIA JURÍDICA

José Augusto Vieira de Aquino

ASSISTENTES DE COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA

Hiago Marques e Nathália Monteiro

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE RELAÇÕES NACIONAIS E INTERNACIONAIS

Paula Malfatti

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO EXECUTIVA DE PRODUÇÃO

Paulo Girčys

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Giovanna Monteiro

ASSISTENTES DE COMUNICAÇÃO

Daniele Valério, Flávia Fontes e Kelly Santos | Canal Aberto

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Fernanda Bento

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO TÉCNICA

Grazi Vieira

ASSISTENTES DE COORDENAÇÃO DE LOGÍSTICA Fernando Ruiz Braul, Lipe Lima e Luiza Meira Alves

RECEPTIVOS Larissa Ballarotti e Carol Vidotti

ASSISTENTES DE COORDENAÇÃO DOS EIXOS REFLEXIVO E PEDAGÓGICO Leonardo Monteiro e Luna Recaldes

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO DO SEMINÁRIO DE INTERNACIONALIZAÇÃO DE ARTES CÊNICAS Jaya Batista

ASSISTENTE DE EDIÇÃO, REDAÇÃO E SUPERVISÃO DE CONTEÚDO EDITORIAL Michele Rolim

PROMOÇÃO E DIFUSÃO DOS EIXOS REFLEXIVO E PEDAGÓGICO Eliana Monteiro

PRODUTOR COMERCIAL Tom Arruda

CONSULTORIA TÉCNICA Carol Bucek

CONSULTORIA PARA INTERNACIONALIZAÇÃO DOS GRUPOS DA MITbr – PLATAFORMA BRASIL Iva Horvat

CONSULTORIA PARA EQUIPAMENTOS DE ÁUDIO Guilherme Ramos

CONSULTORIA PARA EQUIPAMENTOS DE PROJEÇÃO E VÍDEO Marcos Santos

ASSESSORIA EM MARKETING DIGITAL Ventuna Digital

EDIÇÃO REVISTA CARTOGRAFIAS Daniele Avila Small, Luciana Eastwood Romagnoli e Silvia Fernandes

TRADUÇÃO DE LEGENDAS, CONTEÚDO TÉCNICO E EDITORIAL Hilary Jo Caldis, Laíza Dantas e Patrícia Lopes

TRADUÇÃO DOS EIXOS REFLEXIVO E PEDAGÓGICO Elisa de Oliveira, Juli Azevedo, Maria Clara Ferrer, Paula Lopez e Pedro Augusto

REVISÃO DO INGLÊS Alexandra Joy Forman e Grená Conteúdo Multiplataforma

LEGENDAGEM Casarini Produções

REVISÃO DE CONTEÚDO EDITORIAL Grená Conteúdo Multiplataforma

IDENTIDADE VISUAL E PROJETO GRÁFICO Casaplanta e Lila Botter

PROJETO GRÁFICO DO SITE Marina Duca

DESENVOLVIMENTO DO APLICATIVO MITsp 2019 Nodo Digital

REGISTRO FOTOGRÁFICO Carola Monteiro, Guto Muniz e Nereu Jr.

REGISTRO VIDEOGRÁFICO Bruta Flor Filmes

TRANSMISSÃO AO VIVO Arapuca Filmes

AUTORES DO LOGOTIPO ORIGINAL DA MITsp 2014 André Cortez e Regina Cassimiro

AUTORA DO LOGOTIPO MITsp VERSÃO 2017 E 2018 Patrícia Cividanes

AUTORA DO LOGOTIPO MITsp VERSÃO 2019 Casaplanta

VÍDEOS PROMOCIONAIS E INSTITUCIONAIS Natália Machiaveli

GRAVAÇÃO E EDIÇÃO DE ÁUDIO (VÍDEOS E LOCUÇÕES) Fluxo Produções

LOCUÇÕES Rodrigo Porto

MESTRE DE CERIMÔNIA Wagner Schwartz

SECRETARIA MITsp Daniella Dantas

SERVIÇOS GERAIS Jair Nascimento

NUTRICIONISTA Cleria de Oliveira Moura

ASSISTÊNCIA TÉCNICA COMPUTADORES Worklook Tecnologia

MANUTENÇÃO DO ESCRITÓRIO José Pedro Barboza

MODELOS SCANEADOS PARA A CAMPANHA PUBLICITÁRIA DA MITsp 2019 Amanda Dafeo, Andreia Duarte, Cleria de Oliveira Moura, Daniele Façanha de Sá, Gilberto Costa, Paulo Girčys, Richard Santana e Rodrigo Fidelis

AGRADECIMENTOS

Adolfo Barreto
Adriane Freitag e equipe da
Biblioteca Mario de Andrade
Alain Bourdon
Aldo Valentim
Alê Youssef
Alexandre Pietro e equipe do
Auditório Ibirapuera Oscar
Niemayer
Alice Grisa
Alita Mariah e equipe da Casa
do Povo
Álvaro Machado
Ana Marques
André Cortez
André Lucena
André Mendes
André Sturm
André Vilela
Andrea Nogueira
Anna Helena da Costa Polistchuk
Anna Stolze
Aurea Leszczynski Vieira
Gonçalves
Beatriz Ferreira
Benjamin Seroussi
Bethe Ferreira
Cadu Witter
Camila Magalhães
Camilla Navarro
Carlos Eduardo Hashish
Catarina Duncan
Catherine Faudry
Célia Gambini
Charles Delogne
Claudia Hamra
Claudia Pedrozo
Cooperativa Paulista de Teatro
Cris Lozano
Cristina Becker
Daisuku Ikeda
Daniella Griesi
Danilo Santos de Miranda
Debora Hummel
Debora Viana
Deborah de Oliveira Rossoni
Deborah Serretiello
Detona Hummel
Dione Leal
Dorota Kwinta
Dulce Vivas
ECAD Escritório Central de
Arrecadação e Distribuição
Edson Natale
Eduardo Dias de Souza Ferreira
Eduardo Fragoaz
Eduardo Saron
Elder Baungartner
Elen Londero
Eleonor Pellicieri
Elian Zanelato
Emerson Pirola
Equipe das Leis Estadual e
Federal de Incentivo à Cultura
Equipe do Centro de Referência
da Dança da Cidade de São
Paulo
Erica Mourão Trindade e equipe
do Sesc Vila Mariana
Erika Palomino e equipe do
CCSP
Eustáquio Gugliemelli
Fábio Larsson
Fause Hatén
Felipe Mancebo e equipe do
Sesc Avenida Paulista
Flavia Carvalho e equipe do Sesc
Pinheiros
Frederico Mascarenhas
Gabriela Gonçalves e equipe da
Corpo Rastreado
Gabrielle Araujo
Gaelle Massicos Bitty
Galiana Brasil e equipe do Itaú
Cultural
Grupo Pandora
Heloisa Cuente Pisani
Henrique Carsalade
Inês da Silva
Ivam Cabral
Ivan Gianinni
Joachim Bernauer
João Carlos Teixeira de Melo
Joaquim Gama
Joel Naimayer Padula
Joyce Costa
Julian Christopher Fuchs
Juliane Gomes
Julio Cesar Doria Alves
Jurandy Valença Persiano
Karine Legrand
Katharina von Ruckteschell-
Katte
Kelly Adriano de Oliveira
Leandro Teodoro Ferreira e
equipe do Teatro João Caetano
Leci Brandão
Lilia Moritz Schwarcz
Liliane Rebelo
Louis Logodin
Lucas Bêda
Lucia Romano
Luciana Alves
Luciano Castiel
Madelina Young-Smith
Mamudo Djante
Marcelo Denny
Marcelo Mattos Araujo
Márcia Dias
Marcia M. Silva
Marcio Gallacci e equipe do
Teatro Sérgio Cardoso
Marco Griesi
Marcos Felipe e equipe da Cia.
Mungunzá
Maria Beatriz Costa Cardoso
Maria Carolina Ribeiro
Maria Cristina Frias
Maria Teresa Mortale
Marian Arbre
Marília Bonas
Mario Rubio

Mateus Furlanetto
Mauricio Garcia
Michel Huck
Michele Gialdroni e equipe do
Instituto Italiano de Cultura de
São Paulo
Milú Villela
Miriam Rinaldi
Mônica Fernandes
Natália Aquino Cesário
Nilton Cury e equipe do Teatro
Alfredo Mesquita
Núcleo dos Festivais
Internacionais de Artes Cênicas
do Brasil
Pablo Moreira
Paola de Marco
Patricia Roggero e equipe do
Teatro Cacilda Becker
Paul Gustav Leonhardt
Paulo Mazieri
Paulo Pina
Pedro Cesarino
Pedro Granato
Perrine Warne-Janville
Professores do Departamento
de Artes Cênicas da ECA-USP
Rafael Presto
Regina Varandas
Ricardo Yamasaki
Roberta Brum
Roberto Almeida de Oliveira
Rodrigo Maia de Lorena Pires
Rodrigo Mathias
Rodrigo Spinna
Rodrigo Ymatsuka Rogério Ianelli
Ronald Santig
Rosana Paulo da Cunha
Rosangela Quaresma
Rose Silveira Souza
Rudifran Almeida Pompeo
Sandra Moreira
SATIED /SP - Sindicato dos

Artistas e Técnicos em
Espetáculos de Diversões no
Estado de São Paulo
Sérgio de Carvalho e equipe do
Tusp
Sérgio Luiz
Sérgio Sá Leitão
Sharine Machado Cabral Melo e
equipe da Funarte São Paulo
Sociedade Brasileira de Autores
- SBAT
Sonia Regina Viveiros Brocca
Stelios Hourmouzadis
Sulla Andreato e equipe do
Centro Cultural Olido
Taís Lara
Telma Baliello
Thais Tomazi
Tião Soares
Valdir de Jesus Rivaben e equipe
da Oficina Cultural Oswald de
Andrade
Vicente Freitas
Yuri Franco



APRESENTADOR



PATROCÍNIO



COPATROCÍNIO



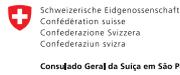
CORREALIZAÇÃO



APOIO CULTURAL



PARCERIAS INSTITUCIONAIS



APOIO



CANAIS OFICIAIS DE VENDA



PONTO DE ENCONTRO OFICIAL



REALIZAÇÃO



