

MINISTÉRIO DA CULTURA E ITAÚ APRESENTAM

CARTOGRAFIAS

MIT sp

5ª MOSTRA
INTERNACIONAL
DE **TEATRO**
DE SÃO PAULO











C

A

R



T

O



G

R

A



F

I

A



S

cartografias.MITsp_05 2018
Revista de Artes Cênicas

Número 5 - 2018
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

EDITORES RESPONSÁVEIS Daniele Avila Small, Luciana Eastwood Romagnolli e Sílvia Fernandes
EDITOR EXECUTIVO Pollyanna Diniz
COMISSÃO EDITORIAL Antonio Araújo e Maria Fernanda Vomero
PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE Patrícia Cividanes
REVISÃO Grená Conteúdo Multiplataforma

ÍNDICE

Apresentação	10
5 Anos, 5 Questões, 100 Medo	14
Antonio Araújo e Guilherme Marques	
Liberdade, Alteridade e Mediação	16
Daniele Avila Small e Luciana Eastwood Romagnoli	
Arte Viva Para Gente Viva	18
Maria Fernanda Vomero	
Redes de Resistência Ativando Conexões (Im)Possíveis	20
Christine Greiner, Felipe de Assis e Wellington Andrade	
Entrevista com Joris Lacoste	30
Maria Clara Ferrer	
Suíte n°2	42
A Babel em Cena: Som e Ação nas Palavras de Suíte n°2 da Encyclopédie de la Parole	48
Lígia Souza Oliveira	
Campo Minado	54
O Arquivo Como Campo Minado	60
Ana Bernstein	
Árvores Abatidas	66
Entrevista com Krystian Lupa	72
Sobre Labirintos e Centauros Poloneses	82
Pedro Vilela	
King Size	88
King Size: A Canção como (D)Obra	94
Matteo Bonfitto	
Palmira	100
Palmira	106
Milton de Andrade	
Hamlet	110
Carta para Julian	116
Denilson Lopes	
sal.	120
Novidades que Chegam do Velho-Novo Mundo	126
Denise Espírito Santo	
País Clandestino	132
País Clandestino: Encontros Além das Fronteiras Nacionais	138
Sara Rojo	

144	Performances
146	A Gente Se Vê Por Aqui
148	Pontos de Vista
150	Você Tem Um Minuto Para Ouvir A Palavra? Maratona de Leituras Públicas
152	Audio Tours
154	AudioReflex
156	Atravessamentos
158	Ente Palavra, Gesto e Música: Metamorfoses Contemporâneas da Rapsódia Patrick Pessoa
170	Teatro Como Performance da Recordação na Era das Catástrofes e Próteses de Memória Márcio Seligmann-Silva
182	Olhares Críticos
188	Ações Pedagógicas
196	Dossiê Curadoria em Artes Cênicas
198	Curadora Precária Afetiva Feminista Independente Brasileira Carioca de Arte Performativa Nayse López
208	Da Curadoria à Cura: Notas sobre o Imperativo da Descolonização Aline Vila Real
218	Quando as Práticas Artísticas Deslocam o Sistema da Arte: Curadoria, Teatro Performativo e Festivais Felipe de Assis
224	Palcos Vazios, Apartamentos Apinhados – Curadoria Performativa das Artes Performáticas Florian Malzacher
240	Nenhum Órganon A Seguir: Possibilidades do Teatro Político Hoje Florian Malzacher
250	Notas e Perguntas para Uma Prática da Curadoria Teatral Kil Abreu
262	Diálogos com Festivais
264	Publicação Especial Revista Antro Positivo
266	Colaboradores
282	Ficha Técnica
283	Agradecimentos

APRESENTAÇÃO

Em sua quinta edição, de 1 a 11 de março de 2018, a MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo apresenta um programa de espetáculos com nomes de peso no contexto internacional, amplia sua atuação por meio dos Olhares Críticos e das Ações Pedagógicas, este último chegando a regiões descentralizadas de São Paulo, e lança um novo eixo: a MITbr – Plataforma Brasil.

A despeito das dificuldades de manter um festival no contexto de instabilidade econômica e política que afeta todos os setores da cadeia produtiva, com especial impacto no campo da cultura, a MITsp levou aos palcos 43 espetáculos de países como Chile, Argentina, França, Alemanha, Polônia, Líbano e África do Sul desde sua primeira edição, em 2014, alcançando aproximadamente 80 mil espectadores.

Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem e professor da ECA-USP, e Guilherme Marques, diretor geral do CIT-ECUM/Centro Internacional de Teatro Ecum, idealizadores da mostra e, respectivamente, diretor artístico e diretor geral de produção da MITsp, continuam investindo em espetáculos e ações capazes de questionar os limites entre as artes cênicas e outras linguagens. Além disso, são propostas artísticas que tentam se aproximar, de diversas formas, da complexidade do mundo em que vivemos.

MOSTRA DE ESPETÁCULOS

Os espetáculos que compõem a MITsp 2018 são todos inéditos no Brasil – alguns desses diretores, apesar de fundamentais no panorama internacional, nunca trouxeram trabalhos ao país. É o caso do Artista em Foco desta edição, o francês Joris Lacoste, que assina o espetáculo de abertura: *Suíte n°2*. Em 2007, o encenador criou a *Enciclopédia da Fala*, projeto envolvendo profissionais de múltiplas áreas, entre eles, atores, músicos e linguistas, para pesquisar formas de oralidade. Em *Suíte n°2*, cinco performers reproduzem palavras extraídas de contextos reais.

Aos 74 anos, o polonês Krystian Lupa, diretor de *Árvores Abatidas*, é considerado um dos grandes mestres das artes cênicas contemporâneas. O espetáculo, adaptação do romance de Thomas

Bernhard, traz reflexões sobre o papel da arte e a liberdade. Tanto Lacoste, Artista em Foco, quanto Lupa terão programações especiais distribuídas nos eixos Olhares Críticos e Ações Pedagógicas, como entrevistas públicas e workshops, para que o público brasileiro possa conhecer com mais profundidade as trajetórias dos dois artistas.

No musical *King Size*, o suíço Christoph Marthaler, diretor com projeção consolidada na Europa, alia música e dança numa peça cujo repertório vai de Schumann a The Jackson 5.

O dramaturgo e diretor suíço Boris Nikitin propõe, com o músico eletrônico e performer queer Julian Meding, um *Hamlet* enigmático, que mistura realidade e ficção, capaz de despertar sentimentos contraditórios no espectador, ora de cumplicidade ora de repulsa.

Da Argentina vem *Campo Minado*, da diretora, escritora e performer Lola Arias. Conhecida por seus trabalhos de teatro documentário, a diretora envereda por um episódio que ainda é uma ferida em seu país, a Guerra das Malvinas (1982). Constrói a montagem com seis veteranos do conflito, combatentes em lados opostos, que agora se veem trabalhando juntos, reconstruindo e ressignificando as experiências de guerra.

Tendo como ponto de partida a destruição da cidade de Palmira pelo Estado Islâmico em 2015, os performers Bertrand Lesca, francês, e Nasi Voutsas, de origem grega, desestruturam os limites do humor, explorando de forma simbólica a violência, a vingança e a política da destruição. *Palmira* estreou no Festival de Edimburgo de 2017 e foi premiado com o Total Theatre Award 2017 para Inovação, Experimentação e Exploração de Formatos. O espetáculo também recebeu outros prêmios, como o Stockholm Fringe 2017 Grand Prix, o Mess Festival Prize (BE Festival) e o Best of BE Festival Award, além de ter sido incluído no “The Top 10 The Guardian’s Theatre of 2017”.

País Clandestino é um processo colaborativo que reúne cinco diretores e dramaturgos entre 30 e 35 anos: Florencia Lindner (Uruguai), Jorge Eiro (Argentina), Lucía Miranda (Espanha), Maëlle Poésy (França) e Pedro Granato (Brasil). Eles se conheceram durante uma residência artística em Nova York, em 2014 e, desde então, maturam um espetáculo em registro documental, que inclui em sua dramaturgia dispositivos tecnológicos como *Skype* e e-mail, utilizados na elaboração da montagem.

Da mesma geração dos criadores de *País Clandestino*, Selina Thompson sempre se inquietou com a pergunta sobre sua origem. A artista partiu da Inglaterra, onde mora, em direção a Gana e à Jamaica, para refazer uma das rotas do comércio de escravos, em busca de respostas a questões ancestrais. *sal.* é fruto dessa jornada, de uma ida a um passado que Selina não vivenciou, mas que esteve sempre presente na sua pele e, principalmente, na reação das pessoas à sua negritude.

OLHARES CRÍTICOS

As Reflexões Estéticos-Políticas, um dos principais braços do eixo Olhares Críticos, discute “O estatuto da arte no Brasil contemporâneo: liberdade, alteridade, mediação”. A partir desse tema chave, que perpassa debates sobre os limites da arte e a censura, serão realizadas três mesas redondas, uma conversa e uma *master class*.

Além das atividades que acontecem desde a primeira edição da MITsp, como os Diálogos Transversais, em que profissionais de diversos campos refletem sobre os espetáculos ainda no espaço do teatro, após a apresentação, ou o Pensamento-em-processo, conversa com os artistas sobre o percurso

criativo dos espetáculos e dos seus trabalhos, algumas outras ações ganham destaque. Joris Lacoste e Nuno Ramos - que idealizou a performance *A Gente Se Vê Por Aqui*, realizada durante 24 horas - dialogam, tendo como mediadora a jornalista e crítica Maria Eugênia de Menezes. Krystian Lupa será entrevistado publicamente pelo encenador Aderbal Freire-Filho, pela atriz Juliana Galdino e pelo jornalista Luiz Felipe Reis, assim como aconteceu no ano passado com Guillermo Calderón, diretor do espetáculo *Mateluna*.

Durante o festival, há lançamentos relevantes inclusive no audiovisual, como a estreia latino-americana do filme *Tribunal Congo*, projeto do encenador suíço Milo Rau, que constitui originalmente uma peça e um filme e investiga a guerra que já deixou mais de seis milhões de mortos no Congo. Já no campo da literatura, o selo N-1 lança no Brasil a versão de um texto fundamental para pensar a negritude: *Crítica da Razão Negra*, de Achille Mbembe, além dos cordéis *O fardo da raça*, também de sua autoria, e *Eu, um crioulo*, de José Fernando Azevedo.

Os espetáculos, como já é de praxe na MITsp, serão analisados por um grupo de críticos com atuação em vários lugares do Brasil. Os textos terão distribuição gratuita nos teatros no dia seguinte a cada estreia e serão publicados no site do festival. Ao final da mostra, os críticos vão debater a programação desta edição, procurando refletir sobre a cena contemporânea. Nesta revista *Cartografias*, publicada também desde a primeira MITsp, há algumas novidades: dois textos que procuram tecer pontes e relações entre os espetáculos da programação, chamados de “Textos de Atravessamento”, e a publicação de um Dossiê, que passa a ter periodicidade anual. Nesta edição, o tema é “Curadoria em Artes Cênicas”, uma importante reflexão sobre um campo pouco discutido no país, com seis abordagens de curadores em atuação no Brasil e na Europa.

AÇÕES PEDAGÓGICAS

Pela primeira vez, as Ações Pedagógicas espalham-se para além do centro de São Paulo e chegam a regiões como Cidade Tiradentes e Brasilândia, consolidando a missão fundamental de possibilitar intercâmbios e trocas entre os criadores que participam da MITsp com espetáculos, convidados especiais e os artistas brasileiros.

A encenadora alemã Susanne Kennedy, que no ano passado participou da mostra com o espetáculo *Por Que o Senhor R. Enlouqueceu?*, volta ao festival para uma residência artística com foco nas novas formas de linguagem verbal aliadas à precisão das expressões corporal e vocal. Krystian Lupa, pela primeira vez no Brasil, vai compartilhar seu processo de criação de uma obra com 20 jovens intérpretes e encenadores durante um workshop de cinco dias. Ainda participam das Ações Pedagógicas os encenadores Joris Lacoste, Lola Arias, Boris Nikitin, além dos cinco criadores de *País Clandestino*: Florencia Lindner (Uruguai), Jorge Eiro (Argentina), Lucía Miranda (Espanha), Maëlle Poésy (França) e Pedro Granato (Brasil). Cada um dos workshops possui um escopo diferente, tendo como base os trabalhos desenvolvidos por cada artista.

Os performers Bertrand Lesca e Nasi Voutsas do espetáculo *Palmira*, vão conduzir um workshop prático de dois dias com temas que sobressaem no espetáculo, como o conflito, a frustração e a reação diante de uma violência. Pela primeira vez na MITsp, a atividade será realizada numa ocupação, a Ocupação Independente Aqualtune, edifício do antigo Colégio Butantã, habitado por quase 30 famílias há cerca de dois anos.

O diretor da Companhia de Teatro Heliópolis (SP), Miguel Rocha, organiza um laboratório teatral com seis encontros voltado apenas a imigrantes e refugiados. A intenção é oportunizar a visibilidade aos tra-

balhos artísticos de estrangeiros que moram no país. A atividade será na Casa do Povo, no Bom Retiro.

Outros destaques são os workshops “Des-normatividade: possibilidades criativas de expressão”, com a dramaturga e encenadora sueca Liv Elf Karlén, autora do livro *Mais Que Isso – Pensamento sobre Atuação Gênero-curiosa*, e “Técnicas de feedback e mediação em processo criativo”, com o belga Georg Weinand. A atividade visa a oferecer ferramentas para que profissionais que acompanham a elaboração e o desenvolvimento de uma performance ou de um espetáculo possam ser assertivos e contribuir para o aperfeiçoamento artístico do trabalho. Outras duas oficinas, uma sobre poéticas não-verbais e outra sobre convívio e performatividades urbanas, serão oferecidas por artistas brasileiros.

Há ainda a oficina conduzida pela artista e produtora Iva Horvat, que vai discutir a internacionalização de espetáculos. Esta iniciativa possui relação com o mais novo eixo da MITsp, a MITbr – Plataforma Brasil.

MITbr – PLATAFORMA BRASIL

Ao lado da Mostra de Espetáculos, dos Olhares Críticos e das Ações Pedagógicas, a MITbr – Plataforma Brasil se estrutura como um novo eixo da MITsp. Desde a primeira edição do evento, Antonio Araújo e Guilherme Marques já pensavam como poderiam fomentar a visibilidade da produção nacional no exterior. Somente nesta edição, porém, a iniciativa pôde começar a ser concretizada.

Com curadoria de Christine Greiner, Felipe de Assis e Welington Andrade, a MITbr funcionará neste primeiro ano em caráter experimental, como um projeto piloto, com 11 produções de teatro, dança e performance. Integram a programação os espetáculos: *Caranguejo Overdrive* (Aquele Cia. de Teatro, Rio de Janeiro - RJ), *Leite Derramado* (Club Noir, São Paulo – SP), *Dinamarca* (Grupo Magiluth, Recife – PE), *Canto Para Rinocerontes e Homens* (Teatro do Osso, São Paulo – SP), *Vaga Carne* (Grace Passô, Belo Horizonte – MG), *Hotel Mariana* (Munir Pedrosa, São Paulo – SP), *Nós e Os Outros Ilesos* (Carolina Mendonça, São Paulo – SP), *DNA de DAN* (Maikon K, Curitiba – PR), *De Carne e Concreto* (Grupo Anti Status Quo Companhia de Dança, Brasília – DF), *Procedimento 2 Para Lugar Nenhum* (Vera Sala, São Paulo – SP), *A Emparedada da Rua Nova* (Eliana de Santana, São Paulo – SP) e ainda a abertura de processo de Zélia Monteiro (São Paulo - SP). Curadores de festivais nacionais e internacionais vão assistir às apresentações, também abertas ao público.

5 ANOS, 5 QUESTÕES, 100 MEDO



MITsp chega a seu quinto ano. Atravessados por um misto de alegria e incredulidade, lutamos para mantê-la viva à revelia da retração de recursos, do crescente conservadorismo e dos recentes ataques ao campo das artes. Diante das impositões risíveis do teatro da democracia que vivemos – e, pior ainda, no qual acreditamos –, que caminhos restam aos artistas da cena para se contraporem a esses *fake times*?

Como em doenças graves, contra as quais são múltiplos os remédios, também aqui várias respostas serão ensaiadas. Tais tentativas de enfrentamento talvez pudessem ser pensadas a partir de cinco eixos, ou melhor, questões. Evidentemente, elas se configuram sobretudo como ênfases, mais do que delimitações ou filiações rígidas, já que as obras e os encontros movem-se concomitantemente por entre várias dessas questões – além de outras, é claro.

A primeira delas, “**memória, história e política**”, nos convida a revisitarmos o passado, individual e coletivo, para pensarmos criticamente o presente. Seja pelo trauma da Guerra das Malvinas, como em *Campo Minado*, ou pelo horror colonialista do tráfico de escravos, em *sal.*, ou ainda pelo cruzamento entre lembranças pessoais e fatos históricos de cinco países, em *País Clandestino*, somos instigados a entretecer os campos da subjetividade e da macropolítica, de modo sempre movediço e borrado.

Já em “**migrações e deslocamentos**”, a ameaça do outro – ou apenas a sua simples presença, fator suficiente para provocar desconfortos e desconfianças –, é invocada para pensarmos sobre um mundo cada vez mais repleto de muros. *Palmira* e *AudioReflex*, pela via do silêncio ou por meio de audioguias, nos levam a repensar os limites sobre quem são os novos bárbaros e aqueles que, supostamente, pertencem ao mundo civilizado.

A música e a palavra – e seus inevitáveis imbricamentos – percorrem e insemnam a Mostra como um todo, de forma mais incisiva que nas edições anteriores. Poderiam, portanto, ser destacadas em outros dois “eixos”. Em “**a palavra como protagonista**”, possível vértice comum a obras muito distintas, como *Suíte nº2*, *Árvores Abatidas* e *A Gente Se Vê Por Aqui*, a palavra se concretiza em matéria, sonoridade, duração, crítica e ação. Palavras de (des)ordem, (pen)últimas palavras, palavras (des)medidas. O sopro do artista diante do ruído do mundo. Turbilhões verborrágicos como antídotos para o anestesiamento da escuta e a opacidade da fala.

Por sua vez, em “**reverberações entre teatro e música**”, somos imersos em outros modos de diálogo entre esses dois campos, para além dos padrões cênico-musicais formatados, tão em voga na lógica dos mercados globais de espetáculos. Seja na contraposição de um

músico eletropunk a um quarteto barroco, em *Hamlet*, ou em um teatro musical atravessado pelo patético e pelo melancólico, em *King Size*, a musicalidade aqui engendra outros modos de cena. Porém, é importante lembrar, a palavra aqui também vira música e a música, palavra, como em outras obras e ações dessa edição.

Por fim, a questão de “**mediação e censura nas artes**”, no contexto do Brasil atual, estará presente nas Ações Pedagógicas e, especialmente, nos Olhares Críticos, por meio do seminário “O Estatuto da Arte no Brasil Contemporâneo: Liberdade, Alteridade, Mediação”. Essa discussão é mais do que urgente face às polarizações acirradas que estamos enfrentando na esfera pública e o risco de uma “censura prévia” ser assimilada – velada ou inconscientemente – no âmbito das instituições culturais, dos festivais e das próprias práticas artísticas. Quem poderia imaginar que, em pleno século XXI, o corpo nu nas artes ainda se configuraria como ameaça e tabu? Por outro lado, a problematização dos limites de uma autonomia *em abstrato* da arte é igualmente necessária, a fim de que possamos reconhecer, de fato, o(s) lugar(es) e a(s) voz(es) do outro. A desqualificação sumária das demandas dessas vozes ou a recusa intransigente ao diálogo – substituído, muitas vezes, por “palavras de ordem” em *looping* –, são extremos inconciliáveis que dificultam o avanço da discussão – e as necessárias ações de reparação e de estabelecimento de igualdades de direitos.

Nessa quinta edição ainda teremos uma nova ação, ensejada desde a primeira MITsp: a *MITbr – Plataforma Brasil*, um programa de internacionalização das artes cênicas brasileiras. Fruto do incômodo pela pouca visibilidade no exterior da potente produção contemporânea local, no âmbito do teatro, dança e performance, idealizamos um projeto-piloto que procura jogar luz nessa produção, criando, por um lado, contextos de diálogo com tais trabalhos e, por outro, se distanciando da lógica mercantilista das feiras artísticas. Acreditamos, nesse sentido, que nossa criação cênica mereça ser compartilhada no âmbito internacional, não apenas por sua qualidade e força, mas também pelas possibilidades de tensionamento e de inflexão que ela pode provocar em outros contextos culturais.

Lembramo-nos de uma conversa que tivemos há vários anos, na qual dissemos que se a MITsp conseguisse realizar-se por cinco edições seguidas, então, talvez, somente aí, ela pudesse aspirar a uma vida longa. Que os próximos anos confirmem tal suposição! Enquanto isso, esperamos que as obras, as discussões e os intercâmbios previstos para essa quinta edição possam nos trazer algumas luzes e sopros, pequenos que sejam, para atravessarmos a escuridão e a surdez crescentes de nossos tempos.

ANTONIO ARAÚJO
IDEALIZADOR E DIRETOR ARTÍSTICO

GUILHERME MARQUES
IDEALIZADOR E DIRETOR-GERAL DE PRODUÇÃO

LIBERDADE, ALTERIDADE E MEDIAÇÃO

*E eu só posso me tornar
sujeito falante se a minha
voz também for ouvida.*

GRADA KILOMBA

Desde a edição passada, o eixo reflexivo Olhares Críticos encontrou como vocação a proposição de discussões que relacionem diretamente a dimensão estética da arte ao contexto social brasileiro atual. No início de 2017, sob o forte impacto das transformações políticas e de suas implicações desastrosas para a democracia, nos colocamos a refletir sobre as “Dimensões públicas da crise e formas de resistência”. É com um sentido de continuidade, aprofundamento e enfrentamento das complexidades dessas relações entre arte, sociedade e política em nosso tempo que propomos agora as ações dos Olhares Críticos 2018.

Ao longo do ano passado, a arte – tantas vezes desconsiderada ou ignorada fora dos circuitos específicos – passou a ocupar lugar inesperado no debate público brasileiro. Em sua via positiva, isso significou um “redescobrimto” de sua força simbólica e disruptiva de transformar percepções e criar sentidos. Na negativa, a arte foi usada como estratégia de manipulação política. Tendo em vista os episódios de censura e violência de estado e de parte da opinião pública a que foram submetidos artistas e curadores, tornou-se evidente algo que já era sabido, mas cuja gravidade ainda não havia alcançado tamanha dimensão: a distância abissal entre o debate sobre arte que ocorre nos territórios especializados e a ideia que o público em geral – a população das variadas classes sociais, apartada tanto da discussão quanto da produção e da fruição artística – tem sobre o que seja arte no Brasil.

Diante disso, os Olhares Críticos 2018 abrem um espaço de conversa que procura chamar a atenção para essa distância e propor formas de travessia. Realizaremos parte dos debates na rua, em um espaço de trânsito de pessoas, como estratégia de aproximação. Paralelamente, também realizaremos conversas que precisam acontecer dentro do circuito artístico. Organizamos essas questões em um seminário de reflexões estético-políticas cujo mote é “O estatuto da arte no Brasil contemporâneo: liberdade, alteridade, mediação”.

Num encontro público, na rua, sobre “Amor e ódio ao corpo no Brasil”, vamos discutir as contradições culturais de um país onde o corpo da mulher é assediado e explorado sexualmente, sob coações cotidianas da misoginia patriarcal, enquanto os corpos trans, queer e negros são assassinados massivamente; mas o corpo nu na arte é condenado por olhares externos moralizantes. Participam do encontro o curador da exposição (censurada) *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis, e as artistas Laís Machado e Leonarda Glück.

A rua também será o espaço de duas ações artísticas – *Pontos de Vista*, da performer Ana Luísa Santos, e *Você tem um minuto para ouvir a palavra?*, da curadora Nayse López, em intercâmbio com o Festival Panorama, seguidas por uma conversa entre elas e o público. Tais performances configuram gestos para a travessia da distância entre a população brasileira e a reflexão sobre arte, que apontam para a necessidade de repensarmos as formas de mediação. Este será ainda o assunto da mesa “O mal estar das mediações e o isolamento da arte”, com Marcos Alexandre, Renan Marcondes, Rita Aquino e Wagner Schwartz.

Por outro lado, entendemos que o debate sobre a liberdade da arte precisa levar em conta as diferenças de classe, os recortes de raça e gênero que nos estruturam simbólica, cultural e economicamente. Essa tomada de consciência enfrenta, no âmbito da arte, estratégias de desqualificação do “outro” e a confusão perversa entre crítica e censura, mascaradas em uma defesa absoluta da autonomia da arte, fruto do entendimento da arte como algo elevado – e enclausurado – numa torre de marfim. Na mesa “Crítica não é censura”, questionamos se essa noção intocável de autonomia não seria mais um lugar de defesa de território. Convidamos críticos, artistas, pesquisadores e espectadores à escuta das reivindicações feitas pelos movimentos sociais, para que possamos, a partir do reconhecimento da legitimidade de questões como representatividade e lugar de fala, formular uma concepção e uma prática de liberdade artísticas fundadas na alteridade, e, assim, avançar nesse debate estético-político, considerando suas tensões, contradições e complexidades. Georgette Fadel, Juliano Gomes, Kil Abreu, Renata Carvalho e Aline Vila Real alimentam a discussão.

Esperamos que essa atitude de escuta seja constante para que outros diálogos, outros sujeitos, outros afetos e outras ações se tornem possíveis. E que isso ecoe sobre o conjunto das atividades do eixo reflexivo. Em especial, na “Prática da Crítica”, que reúne críticos de seis cidades brasileiras para compartilharem suas reflexões sobre a programação da MITsp 2018 em textos diários distribuídos no teatro, publicados no site da mostra, e em um debate panorâmico final. Do mesmo modo, nos “Diálogos Transversais”, realizados depois das apresentações, convocamos olhares de outras áreas como cinema, literatura, música, quadrinhos e psicanálise, aproximando linguagens.

Teremos a possibilidade de ouvir presencialmente artistas envolvidos nos espetáculos que vêm à MITsp falar sobre seus percursos criativos no “Pensamento-em-Processo”. Também poderemos dedicar algum tempo a mais a Joris Lacoste, Artista em Foco desta edição, e ao mestre polonês Krystian Lupa em conversas públicas.

Neste catálogo, concebido em parceria com a pesquisadora Sílvia Fernandes, experimentamos duas propostas pela primeira vez: os ensaios que desenham travessias entre espetáculos diversos da programação e um dossiê sobre curadoria. Boa leitura!

**DANIELE AVILA SMALL E
LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI**

CURADORAS DO EIXO REFLEXIVO OLHARES CRÍTICOS

ARTE VIVA PARA GENTE VIVA

Diante de uma sociedade cada vez mais embrutecida, no âmbito ético e afetivo, vez ou outra me pego pensando nos revolucionários filmes de zumbi do diretor estadunidense George A. Romero, morto em 2017. Em suas películas, em vez de reforçar estereótipos em torno da figura dos mortos-vivos, Romero apresenta uma faceta completamente distinta desses seres, mostrando-os como irracionais, mas também instintivos e com certo senso de coletividade. No fundo, os zumbis revelam a banalidade, a apatia e o individualismo dos próprios vivos, humanos vampirizados pelo consumo, pela virtualidade excessiva, pela falta de crítica e, principalmente, pelo medo exacerbado, o horror a tudo que possa de algum modo romper os privilégios e a funcionalidade que mantém inalterado o convívio social. Os corpos putrefatos de Romero remetem, em meu imaginário, aos desaparecidos, insepultos, torturados e assassinados por governos despóticos e cleptocratas das últimas décadas e pelas sociedades repletas de ódio nas quais vivemos atualmente. Os mais recentes zumbis hollywoodianos, no entanto, já passaram pela estetização estratégica: assépticos e esvaziados, perderam qualquer conotação política e voltaram a ser meros recursos de susto indolor.

Quem está morto e quem está vivo no Brasil de hoje, tanto literal quanto metaforicamente? Que tipo de zumbi nos tornamos – os de Romero ou os do mercado de entretenimento? Nesse contexto, me pergunto o que o teatro pode oferecer, se ainda logra provocar algum tipo de desconforto ou despertar perguntas incômodas e necessárias, ou talvez se conseguiria devolver à cena (política) todos aqueles vivos que são tidos como mortos, os ausentes-presentes, os invisibilizados, silenciados, excluídos, execrados. Nos dias de hoje, não basta um teatro morto, mero simulacro de acontecimento cênico, com algumas boas falas e cenário elegante, uma reunião tal e qual a descrita pelo escritor austríaco Thomas Bernhard em *Árvores Abatidas*, e levada aos palcos pelo mestre polonês

Krystian Lupa. Ou basta? Qual seria o sentido em apostar no fastio pelo fastio, ou no deleite estético pelo deleite estético?

“Chegou um tempo em que a vida é uma ordem”, me recorda Carlos Drummond de Andrade. Vida vivida, partilhada, imaginada, ficcionalizada: vida. Se as artes da cena são, de fato, artes da presença e da experiência, são artes que se querem vivas. Artes para aqueles que ainda vibram, mas também para os putrefatos do sistema neoliberal (vivíssimos estes); artes das singularidades, porém não das desigualdades; artes dos fingimentos todos para desvelar o que há de mais verdadeiro no ser humano: sua humanidade.

Levar adiante um festival internacional de teatro em tempos em que a assepsia é uma ordem e o cinismo tornou-se a marca do progresso pode revelar-se uma batalha e tanto. Contudo, a possibilidade de criar uma nova geografia na cidade de São Paulo, uma territorialidade pausada pelo convívio e pela criação conjunta, pela experimentação e pela reflexão, pelo debate saudável e pela potência do corpo, revela-se a mais excitante das aventuras. Dependendo do ponto de vista, março torna-se o mês em que os zumbis à la Romero (re)tomam a cena, várias cenas e vários palcos, agitando a cidade e recordando aos pseudovivos que as máscaras não duram para sempre.

O eixo Ações Pedagógicas consolida-se como parte fundamental da MITsp e continua a proporcionar encontros, convivência, experiências intensas de intercâmbio e de troca de saberes. Em 2018, as atividades seguem cinco linhas temáticas: Vozes, Ruído e Silêncio; Memória e História; Deslocamentos e Identidade; Intergêneros e Mediação, e se espalham por diversos espaços de São Paulo. Além disso, há uma novidade: a possibilidade de acompanhar as oficinas artísticas como ouvinte-pesquisador.

Não nos esqueçamos: como escreveu Bernardo Soares, semi-heterônimo do português Fernando Pessoa, “Há em olhos humanos, ainda que litográficos, uma coisa terrível: o aviso inevitável da consciência, o grito clandestino de haver alma”. Estamos vivos, pois?

REDES DE RESISTÊNCIA ATIVANDO CONEXÕES (IM)POSSÍVEIS

A partir da reflexão do que significa “internacionalizar” as artes cênicas brasileiras e fomentar sua visibilidade, circulação e reconhecimento para além do cenário interno, a MITbr - Plataforma Brasil, novo eixo da MITsp, tem o objetivo de reunir neste ano, ainda como experiência-piloto, um conjunto de produções recentes em apresentações abertas ao público e com a presença de programadores de festivais nacionais e internacionais. A ideia é compartilhar a diversidade de linguagens, temas, materiais dramáticos e propostas estéticas com as quais os nossos criadores vêm trabalhando e que, na medida do possível, expressam um modo de ser, ou antes, os modos de ser do teatro brasileiro contemporâneo e suas interlocuções com a dança e a performance.

Conceitos complexos – alguns bastante polêmicos – como multiculturalismo, transculturalismo, interculturalismo, colonialismo e descolonização estão na base do debate que subjaz à programação da plataforma. Não se trata de atender à demanda da globalização, transformando a criação cênica em uma mercadoria altamente vendável nos circuitos muitas vezes

céleres e eufóricos dos festivais internacionais, mas, antes, de reconhecer possíveis relações entre as especificidades do contexto brasileiro com questões e experiências propostas em âmbito internacional.

Assim, a preocupação da MITbr - Plataforma Brasil é diferenciar, historicizar e contextualizar os espetáculos convidados para essa interlocução, levando-os a diálogos que sejam, de fato, fricativos, mobilizadores, heterotópicos. Entretanto, como já pontuaram diversos estudiosos da cena contemporânea no Brasil e no mundo, são as próprias experiências e não apenas os discursos que potencializam a discussão ou estabelecem limites e perspectivas para ela.

É importante ainda destacar que o debate e as apresentações dos artistas brasileiros representam um esforço coletivo de ação, uma vez que a experiência-piloto acontece ainda com recursos financeiros limitados, refletindo a situação precária das políticas públicas para esse setor. Trata-se de uma escolha para mobilizar redes de resistência e criação, envolvendo não somente os que estão em cena, como também aqueles que articulam as pequenas pontes, ativando conexões (im)possíveis.

Acreditando no potencial da experiência artística vivida por meio do teatro, o Itaú Unibanco apoia pelo quinto ano consecutivo a MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Com isso, reforça sua missão no sentido de valorizar manifestações capazes de fortalecer a identidade brasileira por meio da arte e da cultura.

O Itaú Cultural – gestor das atividades artísticas e culturais desenvolvidas pelo grupo – e o Auditório Ibirapuera – gerido pelo Itaú Cultural desde 2011 – sediam algumas das atividades que integram a mostra. A ação está alinhada aos demais eventos da programação do instituto, que desde 2014 tem consolidado seu envolvimento com as artes cênicas, ampliando sua área de atuação e promovendo reflexão sobre temas atuais.

Em 2018, a dedicação do Itaú Cultural às artes cênicas permanece. A primeira exposição do ano homenageia a bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento Angel Vianna. O teatro também ganha destaque: os espetáculos passam a ser exibidos em minitemporadas, de quinta a domingo, dando mais tempo para que o público possa conferir-los.

Para conhecer mais as ações e a programação do instituto, acesse: itaucultural.org.br.

Eduardo Saron
Diretor do Itaú Cultural

O que se passa no teatro contemporâneo? Muitas vezes chamada de arte do efêmero, essa expressão artística porta em si uma relação exacerbada com o instante, na medida em que sua própria constituição estética é fundamentada numa apresentação que se exalta no tempo presente. O contato com obras atuais, cujo ímpeto é de investigação na linguagem cênica, pode entregar alguns fragmentos dessa resposta.

Saber desses vestígios – da experiência irreproduzível, em tempo real – é o intuito central da MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Em sua quinta edição, mantém o recorte curatorial fundamentado nas produções contemporâneas que se caracterizam pelo trabalho de experimentação, modulando os intercâmbios entre os partícipes por meio da *Mostra de Espetáculos*, das chamadas *Ações Pedagógicas*, dos *Olhares Críticos* e da recente *MITbr – Plataforma Brasil*, que consiste na exibição de uma seleção de espetáculos nacionais com objetivo de estimular sua circulação em outros festivais.

Considerando a presença da linguagem teatral na ação cultural do Sesc sob a tríade da difusão, do estímulo à criação e dos diálogos, a realização de encontros dessa natureza reafirma e fortalece tais intenções. Ao receber as obras inéditas *King Size*, na unidade da Vila Mariana, e *Árvores Abatidas*, na unidade de Pinheiros, concretiza-se a parceria entre instituições que partilham os propósitos desse instante que sedimenta tantas possibilidades.

Danilo Santos de Miranda
Diretor do Sesc São Paulo



Em nome da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, quero saudar a edição 2018 da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo e a todos que a realizam. É fundamental fazermos teatro e também vermos o que artistas de outras nações estão encenando e pensando. Por isso, a cada ano, a MITsp se mostra mais importante para o país. Impossível não nos lembrarmos de Ruth Escobar, a saudosa guerreira que nos deixou no ano passado e que, com seu Festival Internacional de Teatro, colocou o Brasil na trajetória de importantes montagens mundiais – como a MITsp faz há cinco anos, tão brilhantemente. Vejo Ruth como o mestre que ensina seu ofício a um jovem que, por sua vez, dá continuidade ao trabalho e mantém viva sua memória. Teatro também é isso.

José Luiz Penna
Secretário da Cultura do Estado de São Paulo



A área de cultura do Sesi-SP tem como missão melhorar a qualidade de vida dos industriários, de seus familiares e da comunidade, por meio de difusão e fomento das manifestações artísticas em suas diversas linguagens. Especificamente nas artes cênicas, o Sesi-SP desenvolve um vasto escopo de projetos com múltiplas experiências estéticas e amplo repertório temático, visando a estimular a diversidade cultural, democratizar o acesso à arte e à informação, formar plateias e estabelecer um diálogo contínuo entre obra e público, comunidade e sociedade.

Reconhecemos a importância das parcerias, da troca e da experiência de, por meio do teatro, escancarar portas, abrir janelas e enxergar o velho com novas perspectivas, ampliar territórios e criar redes. Em 2018, nosso desejo de integração se amplia com a concretização da parceria com a MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, um dos mais expressivos e representativos festivais de teatro do Brasil, no qual são promovidos encontros e diálogos sem fronteiras entre criadores, produtores e agentes culturais.

Alexandre Pflug
Diretor da Divisão de Qualidade de Vida do Sesi-SP





Krystian Lupa é, sem dúvida, um dos mais importantes artistas do teatro contemporâneo e mestre para novas gerações de diretores. Faz anos que, em suas peças, construídas com precisão, ele se mostra um observador perspicaz da psique europeia, de seus conflitos e tensões internas da condição do homem e do artista contemporâneo. Estou muito feliz pelo fato de que o público brasileiro inicia uma convivência direta com a obra de Krystian Lupa a partir da peça *Árvores Abatidas*, de Thomas Bernhard, produzida pelo Teatr Polski na Breslávia. Não é sem razão que Krystian Lupa é tido como um especialista em adaptar textos desse escritor para os palcos. Sucesso de público e de crítica na Polônia, desde o ano 2015, a peça foi apresentada com o apoio do Instituto Adam Mickiewicz em países como França, China, Coreia do Sul, Japão, Canadá e Chile. Tenho a certeza de que a peça terá grande e duradoura ressonância no Brasil e que o programa reflexivo e pedagógico em torno das apresentações, especialmente a oficina ministrada pelo diretor e ao mesmo tempo exímio pedagogo para jovens artistas, constituirá uma ótima plataforma de intercâmbio artístico e de troca de ideias. Estou muito contente com o desenvolvimento da cooperação, iniciada em 2016, com a MITsp e com o Sesc SP, que acolhe a peça polonesa no palco do Sesc Pinheiros. É um prazer para o Instituto Adam Mickiewicz poder contribuir para a construção da programação desta edição da MITsp. Nas quatro edições passadas, o festival apresentou uma linha curatorial nítida e corajosa, abordando as mais vigentes questões e selecionando espetáculos de mais alta qualidade artística. Estou certo da grande importância da mostra para a cena teatral brasileira. Desde 2014, o Instituto Adam Mickiewicz, em colaboração com parceiros brasileiros e poloneses, apresenta no Brasil os mais significativos representantes da cultura polonesa, extremamente dinâmica, e o teatro tem lugar expressivo nessas ações. Conseguimos construir a base para uma colaboração artística duradoura entre nossos países. Convido a todos a procurarem mais informação sobre a cultura polonesa em nosso site: culture.pl.

Krzysztof Olendzki
Diretor do Instituto Adam Mickiewicz

O Instituto Francês do Brasil alegra-se em participar ativamente da efervescência da 5ª edição da MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Neste ano, nossa ação concentra-se na participação de Joris Lacoste, artista formidável homenageado pelo festival. Com referências da literatura, do teatro, das artes visuais e da poesia sonora, seu trabalho defende uma dimensão investigativa e é emblemático da criação francesa contemporânea.

Com *Suite N°2*, segunda obra de sua *Encyclopédie de la Parole*, Joris Lacoste restitui um oceano de palavras coletadas ao redor do mundo e apresentadas por um quinteto de atores extraordinários. Seu contato com o público será intensificado por meio de oficinas e encontros, e sua estadia permitirá que enriqueça sua enciclopédia de materiais sonoros paulistanos.

Trata-se de descobrir uma peça, uma escritura artística, mas também de dar continuidade a este diálogo entre nossos dois países. Aqui, Joris Lacoste nos convida a compartilhar novas palavras e a renovar suas formas.

O Instituto Francês do Brasil compromete-se fortemente a apoiar os artistas e a criação contemporânea. Para nós, é uma evidência e uma grande satisfação a possibilidade de realizar essa missão em parceria com a MITsp, um dos principais protagonistas do teatro no Brasil. Nesse sentido, estamos muito orgulhosos de participar, mais uma vez, da bela aventura artística que o evento nos propõe.

Bom festival a todas e a todos !

Alain Bourdon
Diretor do Institut Français du Brésil,
conselheiro de cooperação e de ação cultural
para a Embaixada da França no Brasil



O Goethe-Institut São Paulo tem o prazer de ser novamente um dos parceiros da MITsp, festival que ganha cada vez mais importância. Nesta quinta edição, os curadores conseguiram elaborar uma seleção de espetáculos nacionais e internacionais de alta qualidade artística, cujos temas não poderiam ser mais relevantes para o momento em que vivemos – migração, pós-colonialismo e memória da escravidão.

Com *AudioReflex*, projeto idealizado por Sigrid Gareis e realizado em parceria com o Museu da Imigração de São Paulo, questões ligadas ao tema das migrações são retratadas de forma poética em obras sonoras criadas pelos artistas Ariel Efraim Ashbel, Claudia Bosse e Rita Natálio. Além disso, estamos particularmente entusiasmados com a participação de Christoph Marthaler, que mostra pela primeira vez seu trabalho em São Paulo, como ocorreu no ano passado com Susanne Kennedy. Em 2018, a diretora volta ao festival como artista residente, tendo a oportunidade de mostrar seu trabalho mais profundamente durante um workshop para o público do teatro no Goethe-Institut.

Queremos parabenizar toda a equipe da MITsp que desenvolveu pela quinta vez um programa de atividades impressionante. Para o Goethe-Institut é um prazer participar dos encontros interculturais que o festival nos proporciona – esperamos que ainda por muitos anos!

Katharina von Ruckteschell-Katte
Diretora executiva do Goethe-Institut São Paulo e para a América do Sul

Apresentando obras inéditas, formando plateias, desenvolvendo atividades pedagógicas e defendendo o papel da arte na formulação crítica de temas da contemporaneidade, a MITsp estabelece um padrão de produção e de disseminação cultural inspirador, tanto como festival quanto como plataforma de pesquisa. COINCIDÊNCIA – programa de intercâmbios culturais entre Suíça e América do Sul, realizado pela Fundação Suíça para a Cultura Pro Helvetia, tem o prazer de apoiar a MITsp em sua 5ª edição de diversas formas. Lançado em 2017, COINCIDÊNCIA visa promover trocas em diversos campos artísticos por meio de exposições, residências, pesquisas, turnês, coproduções e traduções, entre Suíça, América do Sul e outros países nos quais a Pro Helvetia atua. Articulado ao redor de eixos como a construção de territórios, as noções de conflito e de memória e as relações do tempo presente com as narrativas não modernas, o programa, que tem duração de três anos, irá crescer a partir das inquietações dos parceiros locais, garantindo sua relevância na América do Sul.

COINCIDÊNCIA se junta à MITsp nas apresentações de *Hamlet* – uma criação original de Boris Nikitin que revisita a peça homônima de William Shakespeare em um musical *queer* – da peça *King Size*, de Christoph Marthaler, que também traz o formato musical, mas com foco em sua dimensão onírica, dando vida aos absurdos sonhos de seus personagens. Além disso, o programa pretende incentivar projetos futuros com a MITsp, através da vinda nesta edição de programadores como Jurriaan Cooman, diretor do festival Culturescapes, da Basileia, e da dramaturga Eva-Marie Bertschy para apresentação e estreia americana do documentário *The Congo Tribunal*, com direção de Milo Rau.

Benjamin Seroussi
Coordenador regional de COINCIDÊNCIA Intercâmbios
culturais Suíça-América do Sul, 2017-2020

Os festivais de artes cênicas têm papel fundamental e decisivo na difusão e na circulação da produção artística, promovendo valioso trabalho de formação de público e intensa plataforma de intercâmbio nacional e internacional.

A MITsp, importante mostra neste cenário, privilegia a experimentação e a investigação nas artes cênicas, enveredando pelo hibridismo de linguagem, além de sua cuidadosa curadoria refletir inquietações quanto à atual cena política no Brasil e no mundo.

Alinhado a esse cenário e entendendo que parcerias geram benefícios mútuos, o British Council Brasil inova ao lançar, em colaboração inédita com o Oi Futuro, o Programa Pontes, uma ação estratégica e participativa em apoio à sustentabilidade dos festivais, bem como ao aprofundamento de parcerias internacionais para o setor, através de presença britânica na cena local.

Entendemos que a construção de um programa especialmente concebido para festivais brasileiros é uma forma de responder aos desafios colocados pelo momento econômico e social do país, que afeta a cena artística.

O British Council é a organização internacional do Reino Unido para relações culturais e oportunidades educacionais. Promove a cooperação entre o Reino Unido e o Brasil nas áreas de língua inglesa, artes, esportes e educação.

Para saber mais: britishcouncil.org.br

Cristina Bokel Becker
Gerente de Artes Sênior Brasil



MOSTRA DE



E S



* P

E



* T

Á



C

U



L

O

S

ARTISTA EM FOCO

JORIS



LACOSTE

SUITE N° 2



QUANDO A FALA
DÁ O QUE FALARMARIA CLARA FERRER
UFSJ

34

Retraçar a trajetória de Joris Lacoste é primeiramente lembrar que existe em sua obra uma relação orgânica entre pesquisa e criação. Escritor de peças de teatro, de peças radiofônicas publicadas e traduzidas em várias línguas, e autor de seus próprios espetáculos desde o início dos anos 2000, Lacoste é, antes de tudo, um autêntico investigador da prática teatral, de tal modo que seria incoerente abordar suas criações sem contextualizá-las nos projetos de pesquisa em que foram cultivadas.

Em 2004, com a autora Jeanne Revel, o artista cria o *Projet W* (Projeto *W*) que propõe um estudo da crítica e prática da performance, questionando a ação em situação de representação através de seminários, criação de dispositivos, jogos e de um método de composição cênica. Deste projeto surgem *9 Lyriques Pour Actrice et Caisse Claire* (*9 Líricas Para Atriz e Caixa-clara*) em 2005, *Purgatoire* (*Purgatório*) em 2007, *Jeux W* (*Jogos W*) em 2008-9, uma série de performances pautadas por algoritmos, rigorosos roteiros de ações visando desconstruir códigos e convenções teatrais. Considerando um espetáculo não como um conteúdo, mas como a relação que se estabelece entre aquele que age e aquele que vê, o coletivo elabora o Método *W*. Este busca oferecer ao performer ferramentas para escrever e realizar sequências de ações segundo critérios formais sem se preocupar com o sentido que ele produz em cena. Criar ficções, fabular, fica sendo função exclusiva do espectador. O intuito é estudar as condições de possibilidade de relação entre a capacidade imaginativa do espectador e a ação do performer.

Assim como a poesia é a arte das possibilidades da linguagem, a dança a arte das possibilidades do movimento, a música a arte das possibilidades sonoras, etc., eu gosto de ver o teatro com a arte das possibilidades da ação em situação de representação. Tal definição pode parecer de fato trivial, redutora ou muito geral, mas ela tem a vantagem de levantar de maneira brutal a questão sobre aquilo que fazemos em cena, curto-circuitando os códigos e valores estéticos em uso. Ela abre alas para todos os tipos de experimentações sobre o que é uma ação, tanto para aquele que a realiza quanto para aquele que a olha. Quais são os critérios para escolher uma ação em uma dada situação? Como realizar uma ação e como modulá-la? Como passar de uma ação para outra? O que garante que a ação realizada tenha algum interesse? (*Entretien avec Pascale Gateau*)¹



Ainda questionando o que é uma ação em sua relação direta e íntima com a mente do espectador, Lacoste cria, também em 2004, o projeto *Hypnographie* (*Hipnografia*). Trata-se de conceber a hipnose como um meio de criação artística capaz de ativar intensamente a capacidade imaginativa do espectador:

Eu me dei conta que quando se conta uma história a alguém em estado hipnótico, ele a ouve, e a vive de maneira muito mais intensa. A pessoa está literalmente mergulhada na ficção. Ela vai viver a ficção como em uma situação real. (KEIL, 2012)

Partindo dessa constatação, Lacoste começa a estudar as características da fala hipnotizante, a fim de entender suas capacidades e possibilidades de agir na imaginação do espectador. *Hypnographie* dará origem a diversos trabalhos: *Au Musée du Sommeil* (*Museu do Sono*), peça radiofônica e instalação criada em 2009; *Le Cabinet D'Hypnose – Bestiaire* (*O Gabinete de Hipnose – Bestiário*), performance e instalação em vídeo criada em 2010; *12 Rêves Préparés* (*12 Sonhos Preparados*) em 2012, performance na qual um espectador hipnotizado em público descreve o sonho imaginado em estado hipnótico; e *Le Vrai Spectacle* (*O Verdadeiro Espetáculo*) em 2011, no qual se ousava hipnotizar uma plateia de duzentos espectadores induzidos pela fala do ator, ou seja, o espetáculo se dava inteiramente no espaço mental do espectador.

Em 2007, junto com um grupo de artistas e pesquisadores de diferentes áreas, Joris Lacoste cria o *Encyclopédie de la Parole* (*Enciclopédia da Fala*), projeto no qual desembocam ou sintetizam-se as intuições fermentadas em *Projet W* e *Hypnographie*. O projeto tem por ambição estudar de maneira rigorosa e inventiva a oralidade em suas mais diversas manifestações, através de uma metodologia que consiste em coletar, selecionar, arquivar, analisar e classificar gravações de formas orais, constituindo assim um imenso e exemplar banco de falas.

Os frutos deste trabalho titânico são apresentados e compartilhados no site do coletivo (www.encyclopediedelap parole.org). Nele descobre-se, de maneira clara, a envolvente complexidade da pesquisa. Muito mais do que uma simples plataforma de informações, o site do *Encyclopédie de la Parole* pode ser visto como uma obra criativa em si. Sua *mise en scène*, produzindo ricos jogos entre ver e ouvir, convida seu usuário a experienciar uma dupla abordagem da enciclopédia. Na parte inferior da página estão alinhadas as rubricas definindo os diferentes fenômenos orais catalogados pelo coletivo. São eles: alternâncias, cadências, corallidades, compressões, dobras, ênfases, espaçamentos, focalizações, melodias, pontuações, projeções, repetições, resíduos, responsabilidades, saturações, séries, simpatias e timbres. Ao clicar sobre cada uma dessas categorias, o usuário começa a ouvir as falas que correspondem à definição detalhada por escrito, ou seja, a apreensão do conceito se dá simultaneamente pela experiência da escuta e pelo entendimento da leitura. Outra maneira de navegar pelo site é se deixar levar aleatoriamente pela imagem de um enovelamento de falas que vai sendo desenhado na tela. Cada fio colorido que se desenrola corresponde a uma fala, mas não se pode distingui-las visualmente pois, assim como em nossa escuta do mundo, os sons estão entrelaçados. Essa segunda possibilidade de passeio em meio ao alvoroço sonoro incita o usuário a identificar, como em um jogo, o fenômeno oral associado àquilo que ouve.

É a partir dessa coleção de falas lúdica e metodicamente catalogadas que são criados os espetáculos do *Encyclopédie de la Parole*, dirigidos ora por Joris Lacoste, ora por Emmanuelle Lafon, uma das cocriadoras do projeto.

Lembro-me de ter conhecido o trabalho do *Encyclopédie de la Parole* indo assistir a seu primeiro espetáculo, *Parlement* (*Parlamento*, título que joga com a palavra “parler” que, em francês, significa falar), criado em 2009 e rerepresentado na *Maison de la Poésie* em Paris em 2013. Era um solo com a direção de Joris Lacoste. Em cena apenas um microfone, uma estante para parti-

tura e a atriz Emmanuelle Lafon que respira serenamente. Dando início à sua partitura sonora ela agradece a presença do público ali naquela noite, respira já com o fôlego um pouco mais curto e começa a falar com alguém íntimo e ausente a quem deixa uma mensagem oral ao se levantar da cama. Nota-se ali um ligeiro sotaque canadense, a voz duvida, as consoantes hesitam, as vogais se arrastam, vão ganhando espaço e de repente se transformam em uma repetitiva e desconhecida prece. Para quem ainda não conhecia a proposta dos espetáculos do *Encyclopédie de la Parole*, não era possível em um primeiro momento suspeitar que aquilo que se ouvia era a reprodução de falas gravadas. A primeira fala instaura uma atmosfera, cria uma qualidade de escuta, uma relação de confiança com a plateia permitindo à atriz muito sutilmente deslizar para outra fala. Cria-se um pequeno estranhamento respiratório, em seguida uma ruptura de ritmo, um choque de sentido... e o jogo está lançado. Embora não me recorde com exatidão da sequência falada, lembro-me de que aquilo que mais me chamou a atenção na performance da atriz era o deslizar de uma fala para a outra e a metamorfose corporal que isso induzia. Seus gestos, postura e expressões se deixavam modelar pelas variações orais, sem que houvesse a vontade ou a necessidade de representar um personagem, ou imitar a pessoa “dona” da fala. Era como se a atriz se deixasse hipnotizar por aquilo que dizia, transformando-se através da própria ação de falar e não em função do conteúdo da fala. Havia sempre uma minuciosa surpresa que se renovava a cada fala, um prazer em descobrir a plasticidade daquele corpo-voz.

Vi esta performance com estudantes universitários de teatro no contexto de um “*Atelier du spectateur*”, um curso voltado para a experiência do espectador e a análise da representação, no qual debatíamos e estudávamos em sala de aula diferentes espetáculos. *Parlement* deu o que falar. A estética do espetáculo contrariava as expectativas e os *a priori* teatrais de uns, e revelava, a outros, uma abordagem lúdica da fala no palco. Uns diziam que o espetáculo, por ser uma justaposição de falas gravadas, não possuía uma real dramaturgia, outros, brincando de reconstituir mentalmente os contextos de enunciação das falas, não mostrados em cena, contavam ter vivenciado o espetáculo como uma experiência em si, como um jogo de imaginação. Havia também aqueles que abandonaram a tentativa de seguir o sentido das falas, uma vez que o que importava era vê-las sendo ditas e não o que efetivamente diziam. E havia ainda aqueles que, embora admirados com a virtuosidade da atriz, não reconheciam o espetáculo como uma forma teatral, mas como a apresentação de um exercício vocal. Saímos dali repletos de nossas discórdias, mas com a certeza de que algo em *Parlement* intrigava.

Ao me debruçar novamente sobre o trabalho de Lacoste, e retrazendo o episódio da aula que me veio à memória, vejo com recuo que a discussão suscitada por *Parlement* tocava em um ponto nevrálgico da cultura teatral francesa. Pois tanto no que diz respeito à concepção de uma dramaturgia quanto no que concerne à atuação, a performance vinha questionar, de forma talvez inédita para alguns alunos, o estatuto da fala nas práticas teatrais.

O que primeiramente incitava a curiosidade ou a crítica dos alunos era a possibilidade de conceber uma dramaturgia composta exclusivamente de falas, que não criam entre si nem diálogos, nem história, nem representação. Duvidando da natureza e da capacidade mimética do teatro, Joris Lacoste explora, desde suas experimentações com o *Projet W*, métodos, ferramentas e estratégias para desconstruir o pacto de ficção que define, mesmo que tacitamente, o tipo de expectativa que o espectador tende a ter diante de um espetáculo teatral:

Não tenho a convicção de que o teatro disponha de meios particularmente adaptados para contar ou representar histórias, expondo situações, ou mostrando subjetividades que se enfrentam em um espaço específico. No entanto, este continua sendo o modelo dominante das dramaturgias atuais. A ideia, em particular, de que o teatro nos apresenta um

espelho (deformador ou não) da sociedade está longe de ter desaparecido. A meu ver, a sociedade já se representa bem demais sozinha. Por isso prefiro criar dramaturgias fora da representação – fora da história, dos personagens, dos diálogos [...] E assim dar ao aparecimento da fala todo o seu valor e à presença do ator todo o seu peso. São essas as vias que exploro atualmente. Parto do princípio de que o tempo do palco deve coincidir com o tempo do público, que o espaço não designa nada além de si próprio, que o ator não designa nada a mais que sua atuação. (LACOSTE, *L'événement de la parole*, 2011)²

Por mais frequente que possa aparecer o discurso crítico da representação dentro do contexto da cena performativa, a questão explorada pelo artista-pesquisador tem uma envergadura prática importante. De quais modos e meios dispõe um dramaturgo – ou, de maneira mais abrangente, um criador de espetáculos –, para compor uma dramaturgia fora do regime da ficção?

Ora, o que é original no trabalho que desenvolve Joris Lacoste com o *Encyclopédie de la Parole* é que a desconstrução da representação teatral se dá a partir da pedra de toque da forma dramática: a fala. A aposta de Lacoste é pensar o dispositivo teatral como uma possibilidade de trazer à tona a dramaticidade latente no ato de falar. Os espetáculos do *Encyclopédie de la Parole* condicionam e incitam o espectador a ver e ouvir as falas de outras maneiras, trazendo a atenção para as qualidades físicas da voz, seu timbre, sua melodia, seu volume, seu fôlego... O revelar desses microfenômenos da fala torna-se um acontecimento em si, emergindo assim uma dramaticidade sem drama.

Ou seja, a questão dramaturgica de como criar uma dramaturgia fora da representação é também, e talvez intrinsecamente, uma questão de atuação e de direção de ator, pois ela não diz respeito exclusivamente às escolhas do dramaturgo, mas se interessa pela relação que se estabelece entre ator e espectador: o que é dar a ouvir uma fala ao espectador? E o que é dar a ver uma fala?

Nas salas de ensaio e nos cursos de teatro na França, convive-se com uma frase, de aparência evidente, que os diretores, professores, alunos, atores e espectadores empregam sem parcimônia: “*Il faut faire entendre le texte*”. Ao pé da letra, “deve-se fazer ouvir o texto”, só que em francês “*entendre*” tem um significado ambíguo, pois quer dizer ouvir e também compreender. “*Faire entendre le texte*”... o que tal frase quer efetivamente dizer? Projetar a voz de maneira audível e com uma dicção clara? Dizer um texto de maneira inteligível? Dar sentido às falas pronunciadas? Se a língua falada no palco não for o francês o texto poderá ainda assim ser “entendido”? Se o espectador não compreender francês ele também não poderá “*entendre*” o texto? E se, no teatro, como pode ser o caso na estética cinematográfica, nem tudo o que fosse dito fosse audível? E se várias pessoas em cena falassem ao mesmo tempo, como seria possível “*entendre*” o texto? O que se entende por “*entendre*” um texto?

Desconfiado das evidências, Joris Lacoste assume um olhar crítico sobre uma certa tradição literária e purista da prática teatral enrustida no célebre “*faire entendre le texte*”, tradição essa que se manifesta e se reconhece no corpo do ator em cena:

Existe no teatro francês uma ideologia do “dispositivo neutro”, que pode ser reconhecida através de um puritanismo difuso, de espaços abstratos, uma fobia de todos os signos, a reivindicação do “essencial”... Mas esse dispositivo pode ser reconhecido sobretudo através de uma postura fantasmal dos corpos, uma maneira tão característica, lenta e literal, sincera e superarticulada dos corpos falarem: como se a única ação possível fosse dizer, como se a relação com o texto não pudesse se incarnar sem o sacerdotal “*faire entendre le texte*”, fazendo do ator um servidor, um passador do texto. (LACOSTE, 2007)

² Texto publicado inicialmente na revista *Mouvement*, dossiê “A palavra viva do teatro”, editado por Bruno Tackels e Hervé Pons em outubro de 2001.

Fica claro que para Joris Lacoste criar uma dramaturgia fora da representação implica livrar a fala do seu valor hermenêutico e o ator de sua função de guardião do sentido das palavras. No trabalho do *Encyclopédie de la Parole* a atuação se define como uma prática da oralidade, como “a vocação de um corpo em busca de outro corpo”, sugeriria Georges Banu (1997, p. 88). Celebrando a diversidade das manifestações orais e exaltando a dimensão lúdica do falar, o corpo do ator se libera de uma postura e posição de mastro semântico da cena. Sem o dever de projetar o sentido, o corpo apenas chama. Chama outras formas de atenção, outras maneiras de ver e ouvir o mundo, trazendo à tona percepções que foram longamente caladas.

ENTREVISTA COM JORIS LACOSTE

Falas selecionadas e traduzidas por Maria Clara Ferrer e Marcus Borja a partir de entrevistas publicadas originalmente na revista UBU e no programa do Festival d’Automne de Paris

De onde vem a ideia de criar o *Encyclopédie de la Parole* no início dos anos 2000? Trata-se inicialmente de um conceito de criação, um procedimento de trabalho, um coletivo de artistas, ou uma vontade de catalogar e expor de maneira metódica o conjunto de falas do mundo?

Veio do gosto que tenho e sempre tive pela oralidade, do prazer que sinto ao escutar pessoas falando. Gosto das vozes e de suas acrobacias. Acho que o meu interesse pela poesia dita, sonora e pelo teatro vem daí, dessa curiosidade pela infinidade de modos, timbres, registros, inflexões e sotaques que observamos nas mais variadas falas. Eu achava que o teatro, de modo geral, não fazia jus a essa riqueza, a essa diversidade. Investiu-se tanto no texto que se esqueceu de que a fala em si é um elemento essencial do teatro, cujo texto é somente uma das dimensões. A fala é sempre considerada como o simples veículo do texto, trata-se de “dar a ouvir o texto”, mas raros são os diretores que vão até as últimas consequências dessa concepção. As maneiras de falar no teatro são fortemente codificadas. Quando se compara a palavra teatral à palavra social, tem-se uma clara impressão de estilização e de achatamento. Ao contrário da literatura, que muito se alimentou da inventividade, das singularidades e até mesmo das aberrações dos falares populares, a palavra teatral contemporânea pouco aproveitou, a meu ver, as potencialidades da língua falada. Sua tendência é proceder por filtragem ou por purificação. No meu caso, a vontade era mostrar que o que chamamos de “sentido” não reside somente nas palavras, mas sobretudo – e de maneira às vezes decisiva – no falar. Para ouvir e fazer ouvir toda a riqueza de uma fala ordinária, comecei a colecionar gravações de falas reais, a partir de fitas K7, de compilações, de CDs, de antologias, de coisas ouvidas no rádio e, em seguida, a partir de vídeos e de áudios que foram aparecendo na internet. Chegando nos *Laboratoires d’Aubervilliers* em 2007, decidi reunir pessoas que compartilhassem comigo esse interesse pela palavra e constituir um pequeno grupo de pesquisa. Achava interessante abordar essa questão através de práticas e competências diversas: música, sociologia, poesia, documentário, linguística, rádio, artes sonoras, teatro, e até mesmo dança e artes plásticas. O nosso primeiro objetivo foi coletar gravações de falas em todas as situações possíveis, sem nenhuma restrição *a priori*. O que nos interessava era investigar as semelhanças e os parentescos entre falas “do tipo nobre”, poesia, teatro, política, e gravações “vulgares”, comentários da bolsa ou jogos de televisão, não para fazer uma comparação de valores, mas para observar como a fala é criada e inventada em todos os lugares da sociedade, e até mesmo, às vezes, em lugares inesperados ou mal considerados. A ideia era criar uma biblioteca da oralidade que nos desse a ouvir a maior variedade possível de formas faladas, algo que viesse a ser uma

ferramenta para todos aqueles que trabalham com a fala. É claro que aquilo que coletamos é uma minúscula parcela da diversidade da fala, mas acumular não é o principal, e sim identificar um certo número de fenômenos, achar exemplos significativos e criar conexões inesperadas.

Você realizou representações com a cumplicidade de artistas de outras disciplinas, linguistas, etnólogos, musicólogos, músicos, sonoplastas. Como se deu e quais são as formas dessa colaboração?

Cada qual alimenta o *Encyclopédie* com a sua própria prática e com a sua própria coleção. A base do nosso trabalho consiste em reunir documentos sonoros e agrupá-los segundo alguns fenômenos: o timbre, a cadência, a melodia etc. A questão da representação vem depois. A partir desta coleção disponível no site do *Encyclopédie*, nós produzimos peças sonoras, conferências, instalações, assim como performances e espetáculos.

Você trabalha a partir de documentos reais (discursos políticos, jurídicos, comentários esportivos, jornalísticos, mensagens íntimas...). O que isso possibilita para o teatro?

Fazer teatro a partir de documentos reais não é uma novidade em si. Büchner já fazia isso em *Morte de Danton*, reciclando os discursos revolucionários. Hoje em dia os espetáculos escritos a partir de documentos históricos ou da atualidade tornaram-se lugares-comuns. O que é específico nos espetáculos do *Encyclopédie de la Parole*, eu acho, é que nós reproduzimos não somente os textos, mas as maneiras de falar. Há nisso uma aposta política importante: trazer para a cena tipos de fala que tendem a ser excluídos.

E o que você quer que se ouça com todas essas falas enunciadas de um extremo ao outro do planeta, deslocando-as de seus contextos de enunciação?

Antes daquilo que elas dizem, eu quero ouvir o que essas falas fazem, como elas funcionam, como se comportam ou se desdobram. Deslocamos blocos de realidade para que essas falas digam outra coisa além do que diziam em seus contextos de origem. Mas, na verdade, uma gravação restitui uma fala que já foi deslocada, extraída de sua situação de origem, que nunca poderá ser exatamente compreendida e reproduzida. O contexto está perdido para sempre. O desafio é ver se as falas mantêm-se de pé por si só sem as múltiplas condições nas quais elas foram produzidas. As falas que escolhemos são aquelas às quais atribuímos uma espécie de exemplaridade, de perfeição intrínseca; elas têm uma existência própria como uma canção ou como um poema. Essa é a condição para que uma fala seja escolhida e utilizada como um vocabulário sonoro. Não é tão diferente de um trabalho de escrita clássico, afinal, as palavras também são objetos achados.

Como você procedeu para escolher as gravações para *Suíte n° 1* e *Suíte n°2*? Qual foi o princípio?

A escolha dos documentos é inseparável do processo de composição. Eles são escolhidos menos em função de um princípio preestabelecido do que pelas relações que apresentam entre si, pelas afinidades que supomos possíveis, pelas promessas de diálogo que imaginamos entre eles. Quando começamos a trabalhar uma nova peça, eu defino os eixos dramaturgicos: os primórdios da palavra em *Suíte n°1*, a palavra como ação em *Suíte n°2*. A partir desses eixos, formamos alguns critérios que vão nos permitir selecionar coletivamente uma vasta série de documentos. A partir deste primeiro levantamento, escolho e organizo as falas que vão figurar na peça. Primeiro é preciso escutá-las. De tanto escutá-las, acaba-se por compre-

endê-las intimamente e algumas impõem-se não como elementos de uma composição, mas como possíveis personagens que dialogam entre si por simpatias, contrastes, concordâncias e pontos de dissonância. Os encontros se organizam, nós acompanhamos, e, em determinado momento, momento, tudo começa a dialogar e a contar algo de particular.

Você poderia detalhar mais precisamente os modos de composição?

O motor da composição é a tensão criada pela consciência dos diferentes planos, cada qual com a sua própria lógica e necessidades. Há um primeiro plano puramente sonoro ou musical, capital em *Suíte n°2* devido ao trabalho “harmônico” específico dessa peça, ou seja, a coexistência simultânea de vários discursos heterogêneos. Para que se possa ouvir cada um deles, para que eles se harmonizem sem impedir a escuta do outro, eles devem funcionar musicalmente em planos distintos. Existe, por exemplo, uma sequência em que Nuno Lucas interpreta um discurso do ministro das finanças português em 2012 sobre a crise e a austeridade. Musicalmente esse discurso exerce um papel de zumbido ou de baixo contínuo. Depois vem uma aula de ginástica na televisão croata (Barbara Matijevi), que instaura um ritmo que é quase uma batida. Então pode entrar a reclamação de um pedestre ameaçado pela polícia numa rua da Califórnia (Olivier Normand) que faz o *lead*, o papel da voz principal: um canto sustentado pelo arranjo constituído pelos dois outros discursos, baixo e bateria. Paralelamente ao plano musical, há também o plano da figuração, pois cada fala suscita uma imagem da situação da qual surge: o leilão, o telejornal, a visita ao zoológico, a torre de controle do aeroporto, a cerimônia do Oscar. Nós as vemos sem ver, isto é, nós as imaginamos tão claramente que a fala parece *verdadeira*. O espetáculo aposta na capacidade do espectador em representar em sua imaginação essas situações como uma espécie de montagem cinematográfica. Retomando o mesmo exemplo, eu sobrepus o discurso do ministro das finanças e o da professora de ginástica croata porque cada um deles manifesta uma ligação com a autoridade, mas de maneira inversa: o conteúdo do discurso do ministro é extremamente autoritário, mas falado com um tom monótono e remoto; o discurso da professora é muito diretivo, quase imperativo, enquanto o seu conteúdo não traz quase sentido nenhum. Entre os dois, inseri o discurso do homem ameaçado pela polícia, de modo que podemos ouvi-lo como se ele estivesse se defendendo contra os dois discursos autoritários, tanto na forma quanto no conteúdo. Um outro plano, enfim, é o texto efetivamente pronunciado, nos detalhes de sua expressão. Trata-se de um procedimento de colagem e de montagem mais clássico. Algumas falas de um documento vão responder, comentar, contestar ou dar apoio às falas de outro. Compor, no final das contas, é trabalhar com os diferentes planos ao mesmo tempo. Isso vai criando um conjunto de limitações quase como um quebra-cabeça. Mas só assim é possível fazer existir algo que a princípio nos parecia inalcançável.

Como você escolheu as línguas com as quais você trabalha?

As dez línguas de *Suíte n° 1* e as dezesseis de *Suíte n°2* foram escolhidas de modo muito pragmático. Nós trabalhamos com as línguas que nos rodeiam, as que os intérpretes falam, as que chegam até nós pelas mídias, as dos países onde somos convidados a apresentar as peças. Mas é verdade que a escolha das línguas é por si só significativa. Tem uma outra cena em *Suíte n°2* na qual o *coach* motivacional nos explica, com todo tipo de construções “à la Gertrude Stein”, que os problemas não existem, que os problemas na verdade são presentes, que o único verdadeiro problema é acreditar que existam problemas. Só que esse discurso

chega por cima da fala do ministro de finanças, de novo ele, explicando ao povo português que o plano de reestruturação imposto pela Troika, embora demande ao país enormes sacrifícios, é a única solução para o problema da dívida portuguesa. O eco evidente entre esses dois discursos é reforçado pelo fato de o *coach* ser alemão, e bem sabemos o papel que tem a Alemanha nas discussões do Eurogrupo.

Aquilo que vemos e ouvimos em *Suíte n° 2* seria um retrato do mundo de hoje da palavra e das línguas?

Em todo caso, trata-se de uma visão particular do mundo tal como eu o vejo e ouço. Um percurso possível dentro do alvoroço das falas que constituem o mundo de hoje.

Como você trabalha com os atores?

Há uma primeira fase bastante técnica, que consiste em se apropriar do documento e tentar reproduzi-lo. Reproduzir é interpretar. Temos sempre que fazer escolhas, privilegiar certos aspectos em detrimento de outros, pôr mais melodia e menos timbre, mais ritmo e menos altura, mais jogos de acentuações e menos velocidade etc. Interpretar supõe escolher um ponto de vista a partir do qual se ouve e daquilo que queremos que se ouça. A gravação nos entrega um pedaço de realidade, algo que aconteceu, em algum lugar, e do qual nos resta um rastro essencial e ao mesmo tempo muito tênue: pegamos o que é possível e trabalhamos para reconstruir do nosso modo aquilo que falta para dar vida à coisa. Como diz Emmanuel Carrère: “Não importa com quem parecemos, o que importa é ser parecido.”

Começamos ouvindo juntos os documentos e comparando aquilo que ouvimos. É sempre surpreendente constatar em que medida ouvimos de maneiras diferentes. Depois, fazemos escolhas para cada fala. Em seguida os atores trabalham tecnicamente com as gravações, cada um no seu canto, antes de passarmos ao palco, onde vamos tentar dar vida às gravações, compreender aquilo que se dá em cada fala e nos seus cruzamentos. “Que tipo de atuação é a nossa?” é a pergunta que sempre surge durante os ensaios. Para tornar as falas vivas, ativas, não basta interpretá-las tecnicamente, temos que decidir aquilo que fazemos falando, aquilo que estamos contando, a quem e por quê. É algo bastante estranho, pensando bem, caminhar sobre os passos da fala e do pensamento de uma outra pessoa. Nossas vozes se deslocam imediatamente, adotamos suas manias, suas inflexões, suas respirações, seus sotaques, seu riso. Tornamo-nos inevitavelmente essa pessoa, durante um tempo e até um certo grau. É algo como estar possuído, dizem os atores, uma maneira de se aproximar de um desconhecido e deixá-lo entrar em seu cérebro durante um tempo.

Como isso se traduz fisicamente na atuação?

Nós não buscamos imitar ou representar as pessoas ou as situações de origem. Quando nós escutamos as gravações, não pensamos na imagem, só damos importância à fala. Na maioria das vezes, o que os atores expressam visualmente funciona em um plano diferente daquele que expressam verbalmente. Primeiro, o corpo é mobilizado fisicamente para tornar possível aquela fala específica. Tem que se achar a postura, os apoios, talvez os gestos; decidir se o olhar é dirigido a uma ou várias pessoas, ao público todo ou a ninguém. Os gestos produzidos têm, portanto, menos relação com a situação de origem da fala do que com a forma do discurso e o dispositivo. Devemos definir juntos o que está em jogo para cada cena, escolher os modos e os códigos, operar transposições. Decidir, por

exemplo, que o treinador de *rugby* seja interpretado como se a Cathy Berberian cantasse Berio. Ou que o comentário histórico do *crash* da bolsa seja quase uma dança. Ou, ao contrário, que os dois masturbadores de *webcam* fiquem completamente imóveis. É uma abordagem mais coreográfica do que teatral, na medida em que os gestos produzidos não estão diretamente ligados àquilo que é dito.

Ao escolher reproduzir identicamente as gravações, vocês demonstram uma forma de respeito em relação aos documentos originais. No que consiste esse respeito? Que modificações vocês se permitem?

Essa é uma questão que se coloca o tempo todo para os atores. Reproduzimos falas que um dia foram pronunciadas em algum lugar do mundo. Mas o que significa reproduzir? O que implica se enfiar na voz de alguém e repassar não só suas palavras, mas suas inflexões, sua rítmica, seu fôlego, suas hesitações? Qual é então o sentido que ganha a noção de “respeito”? Paradoxalmente, é extraindo as falas de suas situações de origem, nas quais um monte de coisas estava em jogo, que podemos ouvir plenamente suas realidades. É muito difícil acreditar que as coisas de que ouvimos falar – a decapitação do piloto jordaniano, os naufrágios dos migrantes, a morte de Michael Brown – são reais. Realmente reais. O que o teatro permite, eu acho, não é reproduzir a realidade, mas torná-la real.

Referências:

BANU, Georges. L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre (O escrito e o oral ou o entremeio do teatro). *Théâtre Public* n.136, Paris, p. 88, 1997.

Entretien avec Pascale Gateau (Entrevista com Pascale Gateau). Disponível em: <http://remue.net/spip.php?article2686>. Acesso em: 10 jan. 2018.

GAYOT, Joëlle. Joris Lacoste, le choix d'écrire. *Ubu*, Paris, n.24-25, abr.

KEIL, Matthias. Joris Lacoste, l'art sous hypnose (Joris Lacoste, a arte sob hipnose). *French Morning*, 27 set. 2012. Disponível em: <https://frenchmorning.com/joris-lacoste-lart-sous-hypnose/>. Acesso em: 2 jan. 2018.

LACOSTE, Joris. L'événement de la parole (O acontecimento da palavra). Disponível em: <http://remue.net/spip.php?article1434>. Acesso em: 5 jan. 2018.

LACOSTE, Joris. Lettre a un spectateur sourcilleux (Carta a um espectador minucioso). 20 abr. 2007. Disponível em : <http://remue.net/spip.php?article2687>. Acesso em 4 jan. 2018.

SIÉFERT, Marion. Relatos recolhidos para o Festival d'Automne de Paris 2015.

SUÍTE N° 2

JORIS LACOSTE





you



“Não importa se não conseguimos interpretar tudo, nem tudo compreender, porque a essência reside sobretudo nas formas que estes diferentes sons tomam - e não nos seus reais significados. Os silêncios, as entonações e a rarefação da linguagem são, portanto, os meios para interpretar esta polifonia de discursos.

Somos levados pelo fluxo das palavras dos cinco atores, que estão diante de nós como autênticos virtuosos da palavra, e que unem à divisão poética um gestual análogo ao de um maestro. O resultado é, para o público, completamente singular - cada um é livre para prestar atenção ao que bem entender. Nós nos concentramos em uma voz até preferir outra. Nós não rimos em uníssono, mas de forma desencontrada: durante esta uma hora e meia de apresentação, nos tornamos o espelho cacofônico de um espetáculo decididamente genial”. (Alicia Dorey, *Les Trois Coups*)

“Tudo é real, mas esta realidade nos afeta de maneira diversa àquela dos meios de comunicação, porque Joris Lacoste demonstra um virtuosismo explosivo na composição, além de conduzir, como um maestro, cinco excelentes atores-performers-músicos”.

(Fabienne Darge, Le Monde)



ficha técnica

Concepção: *Encyclopédie de la Parole*

Criação e Direção: Joris Lacoste

Criação Musical: Pierre-Yves Macé

Interpretação: Vladimir Kudryavtsev, Emmanuelle Lafon, Nuno Lucas, Barbara Matijevic, Olivier Normand

Colaboração Artística: Elise Simonet

Iluminação, Vídeo e Operação Técnica em Geral: Florian Leduc

Som: Stéphane Leclercq

Figurinos: Ling Zhu

Programação de Vídeo: Thomas Köppel

Assistente de Vídeo: Diane Blondeau

Tradução - Gestão de Projeto: Marie Trincaretto

Revisão e Correções: Julie Etienne

Coach de Voz: Valérie Philippin e Vincent Leterme

Coach de Línguas: Azhar Abbas, Amalia Alba Vergara, Mithkal Alzghair, Sabine Macher, Soren Stecher-Rasmussen, Ayako Terauchi Besson

Coletores: Constantin Alexandrakis, Mithkal Alzghair, Ryusei Asahina, Adrien Bardi Bienenstock, Judith Blankenberg, Guisepppe Chico, Manuel Coursin, David-Alexandre Guéniot, Léo Gobin, Haeju Kim, Monika Kowolik, Federico Paino, Pauline Simon, Ayako Terauchi Besson, Helene Roof, Anneke Lacoste, Max Turnheim, Nicolas Mélard, Tanja Jensen, Ling Zhu, Valerie Louys, Frederic Danos, Barbara Matijevic, Vladimir Kudryavtsev, Olivier Normand, Nuno Lucas

Produção e Administração: Dominique Bouchot e Marc Pérennès

Pesquisa de produção e divulgação: Ligne Directe/Judith Martin e Marie Tommasini

Produção: Echelle 1:1 (empresa conveniada ao Ministério da Cultura e da Comunicação/DRAC Ile-de-France).

Coprodução: T2G Théâtre de Gennevilliers / Festival d'Automne à Paris, Asian Culture Complex - Asian Arts Theater Gwangju, Kunstenfestivaldesarts, Théâtre Vidy-Lausanne, Steirischer Herbst Festival, Théâtre Agora-Seinendan, La Villette - résidences d'artistes 2015, Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, Rotterdamse Schouwburg. Suíte n°2 é coproduzido pela NXTSTP com o apoio do Programme Culture de l'Union Européenne. Com o apoio do Institut Français, como parte dos programas Théâtre Export e CIRCLES, e do Nouveau Théâtre de Montreuil. O espetáculo esteve em residência artística na Usine, Scène Conventionnée (Tournefeuille)

AS APRESENTAÇÕES DO ESPETÁCULO NA MITsp CONTAM COM
O APOIO DO INSTITUT FRANÇAIS DU BRÉSIL



SUÍTE N°2

Direção: Joris Lacoste

1H25MIN

sinopse

A segunda Suíte do projeto *Enciclopédia da Fala* (*Encyclopédie de la Parole*) orquestra discursos que têm em comum produzir, cada qual ao seu modo, algum tipo de impacto no mundo. Todas essas palavras ditas são reais. Cada uma delas foi pronunciada algum dia, em algum lugar do mundo, e então recolhida pela Enciclopédia da Fala. Elas se encontram pela primeira vez no trabalho criado por Joris Lacoste e realizado por um quinteto de artistas, com harmonias do compositor Pierre-Yves Macé. O espetáculo é falado em diversas línguas: inglês, japonês, francês, árabe, holandês, alemão, português, espanhol, russo, croata, lingala, chinês, dinamarquês, sânscrito e urdu.

histórico

O francês Joris Lacoste (1973) vive e trabalha em Paris. Escreve para teatro e rádio desde 1996 e realiza os próprios espetáculos desde 2003. Assinou *9 Lyriques Pour Actrice et Caisse Claire*, no Laboratoires d'Aubervilliers, em 2005, e *Purgatoire*, no Théâtre National de la Colline, em 2007. De 2007 a 2009, foi codiretor dos Laboratoires d'Aubervilliers. Em 2004, lançou o projeto *Hypnographie* para investigar as funções artísticas da hipnose, que resultou em vários trabalhos, como uma peça radiofônica, um espetáculo e uma performance. Iniciou dois projetos coletivos, *W*, em 2004, e *Enciclopédia da Fala*, em 2007. Esse último pesquisa as formas de oralidade e reúne músicos, poetas, diretores, artistas visuais, atores, sociolinguistas e curadores, que coletam todos os gêneros de gravações de falas e as catalogam em seu site, de acordo com especificidades, tais como cadência, musicalidade, timbre, origem, saturação ou melodia. Em 2013, a *Enciclopédia da Fala* deu início a um ciclo de quatro suítes para coral, todas baseadas no mesmo princípio: a reprodução ao vivo das gravações extraídas do seu arquivo.

A BABEL EM CENA: SOM E AÇÃO NAS PALAVRAS DE SUÍTE N^o2 DA ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE

LÍGIA SOUZA OLIVEIRA
doutoranda/USP

Das inúmeras particularidades da língua francesa, uma das mais poéticas é a forma como designa o termo 'palavra'. Existem duas possibilidades. A primeira delas, *mot*, remete à palavra como sinônimo de termo ou vocábulo. Já a segunda, *parole*, determina seu uso, sua oralidade, podendo também ser traduzida por fala ou discurso. O dramaturgo franco-suíço Valère Novarina reforça essa particularidade: “uma coisa interessante é que nem todas as línguas têm a palavra *parole* oposta à palavra *mot*[...] em francês pode haver uma oposição entre *mot*, que é algo de seco, e *parole*, que é fluida” (NOVARINA apud LOPES; KFOURI; REYS, 2011, p. 11-12)

Essa diferenciação nos parece ser a chave de entendimento do trabalho do *Encyclopédie de la Parole*. Criado em 2007, o coletivo de artistas se interessa pela pesquisa e criação de obras a partir de diversas gravações em áudio de depoimentos e situações reais, cujo objetivo é explorar a oralidade em suas mais variadas formas.

Composto por músicos, poetas, encenadores, artistas plásticos, atores, sociólogos, linguistas, curadores e outros, o coletivo produz uma série de experimentos, entre eles peças sonoras, performances, espetáculos, conferências e exposições. O *Encyclopédie de la Parole* adota o slogan: “Nós somos todos experts da palavra.” (ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE, 2018)¹

Joris Lacoste, fundador do grupo e diretor do espetáculo *Suíte n^o2*, revela que há, nessas gravações reais, uma qualidade instigante que advém do sensível, do não lógico, saltando aos ouvidos com a força de um material ordinário e único:

Há uma forma de criatividade na palavra cotidiana que me toca. O lugar da criação, onde se cria uma forma, não está somente na esfera reservada à cultura. Basta escutar as coisas para saber como elas podem ter uma forma. (LACOSTE apud DARGE, 2015)²

O grupo possui um arquivo com mais de 800 documentos sonoros e os organiza em seu site. Na descrição do trabalho encontramos o seguinte questionamento: “O que há em comum entre a poesia de Marinetti, os diálogos de Louis de Funès, o comentário de um terceiro, uma conferência de Jacques Lacan, um trecho de *South Park*, o fluxo de Eminem ou Lil Wayne?” (LACOSTE, 2015).³ Isso nos dá uma melhor dimensão da diversidade de materiais que interessa ao *Encyclopédie de la Parole*. O repertório de gravações é organizado de acordo com vários fatores ligados à sonoridade, quase nenhum relacionado aos assuntos ou abordagens. Algumas das categorias são cadência, coralidade, timbre, saturação e melodia. Ou seja, a partir deste pequeno exemplo podemos compreender que a chave de construção das obras do coletivo parte muito mais da investigação da *parole* do que da *mot*.

Porém, ressaltamos que o interessante no trabalho do grupo é que ele não focaliza somente a sonoridade francesa, possuindo um arquivo que diversifica, cada vez mais, o

1 Livre tradução do trecho em francês: “Nous sommes tous des experts de la parole”.

2 Livre tradução do trecho em francês: “Il y a une forme de créativité dans la parole quotidienne, qui me touche. L'endroit de la création, où une forme se crée, ce n'est pas seulement dans le domaine réservé de la culture, il suffit d'écouter les choses pour savoir comment elles peuvent avoir une forme.”

3 Livre tradução do trecho em francês: “Qu'y a-t-il de commun entre la poésie de Marinetti, des dialogues de Louis de Funès, un commentaire de tiercé, une conférence de Jacques Lacan, un extrait de *South Park*, le flow d'Eminem ou de Lil Wayne...”

repertório de línguas e sonoridades presente no mundo. Isso reforça a ideia de Babel, de uma pluralidade de linguagens que, a princípio, pode remeter à confusão, mas somente se nos apegarmos a questões de significado.

É dessa forma que podemos fazer alusão à passagem bíblica que explica porque temos essa diversidade de linguagens no mundo. Segundo o *Gênesis*, a Terra possuía somente uma língua até o momento em que o homem tentou construir uma torre tão alta que pudesse chegar ao céu. Diante de tamanha presunção, Deus acabou por dividir os povos em diversas línguas com intenção de dificultar a comunicação. Isso acabou por impedir a construção da torre e Babel ficou conhecida como sinônimo da confusão das línguas. Porém, o que o *Encyclopédie de la Parole* intenta é justamente edificar obras potentes a partir da pluralidade de linguagens. A Babel é construída a partir da musicalidade que as diversas línguas apresentam, e a comunicação não se torna mais a base para sua elaboração. Ou seja, a Babel se torna possível pela sua diversidade e multiplicidade de sons.

Lacoste já havia dirigido *Parlement* pelo *Encyclopédie de la Parole* quando propôs a criação de um ciclo de quatro suítes corais. O encenador e dramaturgo francês é um de seus fundadores e tem peças publicadas pelo *Théâtre Ouvert*, importante espaço de difusão de novas dramaturgias em Paris, e pela *Inventaire/Invention*, editora de livros teatrais. Como diretor já produziu espetáculos para o *Laboratoire d'Aubervilliers* e o *Théâtre National de la Colline*, notáveis centros de pesquisa teatral. Já com o coletivo, apresentou-se em diversos países da Europa com espetáculos e performances.

Na série de espetáculos propostos a partir de suítes corais, Lacoste pretendia que todas as peças repousassem sobre o mesmo princípio: a reprodução ao vivo das gravações tiradas do repertório do *Encyclopédie*. O termo suíte é utilizado na música para indicar uma composição instrumental com diversidade de andamentos, que acompanha certos estilos de dança. O coletivo se apropria desse termo para fazer referência aos diversos movimentos sonoros que seus espetáculos exploram.

A partir disso, estreia em 2013 *Suíte n°1*, que trata justamente da aprendizagem da linguagem, como indica o subtítulo “ABC”. A partir do arquivo de gravações sonoras construiu-se um espetáculo que intentava discutir a partir da sonoridade qual é o processo para que possamos falar algo, qual é a passagem do barulho à comunicação e ao prazer de falar. O espetáculo é realizado por 23 intérpretes em nove línguas.

Em *Suíte n°2* Lacoste continua sua pesquisa a partir dos arquivos, para, dessa vez, apresentar o que a linguística chama de “atos de fala”. O encenador pretende exaltar no espetáculo o poder de ação das palavras, mas sem enfatizar sua semântica, seu significado. Lacoste nos indica que mesmo o som e a oralidade em si propõem mudanças, transformações no real:

E o que me interessa particularmente é fazer ouvir não somente as palavras que são ditas. Todo o sentido do projeto *Encyclopédie de la Parole* é acreditar que a forma da palavra, suas inflexões, seus acentos, seus silêncios, são tão significantes – às vezes ainda mais – quanto os enunciados propriamente ditos. (LACOSTE, 2015) ⁴

O espetáculo é realizado por cinco atores-performers, Vladimir Kudryavtsev, Emmanuelle Lafon, Nuno Lucas, Barbara Matijevi , Olivier Normand, que se revezam na fala de 16 línguas⁵.

⁴ Livre tradução do trecho em francês: “Et ce qui m'intéresse particulièrement, c'est de faire entendre non seulement les mots qui sont dits, mais aussi la manière dont ils le sont. Tout le sens du projet de l'Encyclopédie est de croire que la forme de la parole, ses inflexions, ses accents, ses silences, sont tout aussi signifiants – parfois même beaucoup plus – que les énoncés proprement dits.”

⁵ São elas: inglês (britânico, americano e australiano), japonês, francês, árabe, polonês, alemão, português, espanhol, russo, croata, lingala, chinês, dinamarquês e urdu.

Acompanhamos a tradução delas em um telão, mas a impressão que temos é a de que elas são coadjuvantes diante de todas as sensações que a fala musicada ou a música falada nos provoca. A direção de Lacoste é acompanhada da colaboração do maestro Pierre-Yves Macé, que trabalha com o objetivo de enfatizar a condição musical das palavras.

Após a contextualização do trabalho do *Encyclopédie de la Parole* e de *Suite n°2*, gostaríamos de apresentar dois pontos interessantes do espetáculo que nos estimulam a discutir o teatro, sua teoria e a relação com outras linguagens. Por um lado, iremos discutir as possibilidades de ação que as palavras possuem e, depois disso, a musicalidade presente nas palavras proferidas pelos atores-performers. Tudo isso reforçando e arquitetando a Babel de línguas diversas, promovendo o encontro e ao mesmo tempo pondo em tensão as sonoridades tão específicas de cada idioma.

Iniciaremos a reflexão resgatando a obra do linguista britânico John Austin acerca dos *atos de fala*, teoria a que Lacoste faz referência indireta ao tratar do interesse do espetáculo em apresentar a palavra enquanto ação, enquanto agente de efeitos na realidade. Lacoste explica:

Em *Suite n°2* o desafio é entrar no drama, isto é, etimologicamente, na ação. Fazer ouvir as palavras que se inscrevem no mundo, que fazem alguma coisa, as palavras “performativas” que agem ou tentam atuar no real. Eu pensei que ali poderia haver um desafio teatral para compor um espetáculo de ação, mas no qual a ação passaria inteiramente através da voz. (LACOSTE, 2015)⁶

Austin faz parte da corrente da filosofia analítica que propõe discutir como um som pode significar algo, como a linguagem pode referenciar uma coisa. Sua obra mais importante, *Quando dizer é fazer* (1990), é a junção de uma série de conferências que proferiu na Universidade de Harvard em 1955. Nesse estudo, Austin parte da ideia de que a linguagem deve ser estudada como um campo em constante transformação, cujas definições e conclusões só podem ser declaradas de acordo com o uso que determinado grupo faz.

O que o britânico Austin desvenda a partir dessa percepção da linguagem é que, para além do uso no cotidiano, ela também tem o poder de transformar a realidade. Portanto, começa os seus estudos listando uma série de proposições capazes de operar enquanto enunciados performativos que, agindo e transformando a realidade, distinguem-se dos enunciados constataativos (AUSTIN, 1990, p. 21). Austin exemplifica vários enunciados performativos, principalmente aqueles que utilizam os verbos prometer, declarar, suplicar, protestar, batizar etc. Com isso, inverte a ordem até então mais reconhecida de que a linguagem existe para nomear o mundo. O teórico transforma essa chave e nos convida a pensar a linguagem numa posição ativa, na qual opera transformações na realidade. Alguns exemplos simples dessas operações são “eu vos declaro marido e mulher” ou “eu batizo esse barco como Elisabeth III”.

Apesar de revelar que essas proposições não podem ser consideradas no campo da ficção, Austin tem ainda hoje um grande impacto nas linguagens artísticas, principalmente a partir do momento em que a maioria delas se esforçava em explodir o campo da representação e discutir a arte como presença efetiva e atuante na sociedade. A proposição de Austin sobre os atos de fala revela um campo expandido de atuação da linguagem, e obras artísticas que começavam a se desligar da ficção utilizavam esse conceito para trabalhar a palavra enquanto performatividade e não apenas como comunicação e representação.

⁶ Livre tradução do trecho em francês: “Pour *Suite n°2*, l'enjeu c'est d'entrer dans le drame, c'est-à-dire, étymologiquement, dans l'action. Faire entendre des paroles qui s'inscrivent dans le monde, qui font quelque chose, des paroles “performatives” qui agissent ou tentent d'agir sur le réel. J'ai pensé qu'il pouvait y avoir un enjeu théâtral à composer avec elles un spectacle d'action, mais où l'action passerait entièrement par les voix. ”

É neste contexto que *Suite n°2* resgata a ideia de *Actes de Parole* e realiza a pesquisa em seu arquivo a partir dessa utilização da linguagem. São diversas as situações que o espetáculo apresenta: o discurso de George Bush convocando para a Guerra do Iraque, a reclamação de um cliente de uma empresa de telefonia, um curso de ginástica, a explicação de um veredito, uma aula de meditação, uma declaração de amor. São apenas alguns exemplos de como o espetáculo explora a questão da palavra como ação, da linguagem operando diretamente naquilo que chamamos e compreendemos por realidade.

Mas no espetáculo de Lacoste a questão da realidade passa por um campo delicado de discussão: já que a peça se propõe a exaltar a ação das palavras na realidade, por que o encenador escolhe justamente a reprodução idêntica desse material? Nos parece um paradoxo a proposição performativa do material escolhido e sua reprodução fiel pelos atores-performers. A partir dessa contradição, Lacoste exalta a possibilidade poderosa do teatro contemporâneo:

Que significado tem, nesse caso, a noção de “respeito” ? Paradoxalmente, é extraindo essas palavras de sua situação de origem, na qual muito está em jogo, que podemos ouvi-las em toda sua realidade. O que o teatro permite, eu acredito, não é reproduzir a realidade, mas torná-la real. (LACOSTE, 2015)⁷

Portanto, o que Lacoste tenta nos explicar é justamente o poder do teatro em performatizar os materiais. Dessa maneira, podemos afirmar que o próprio teatro é um espaço de realização do real, de convivência em assembleia e de produção de materiais inteiramente complexos e únicos. Transportando essa questão para a palavra, quando um ator fala o enunciado, por mais que seja uma reprodução idêntica, está acontecendo daquela forma somente naquele momento, naquele espaço do teatro. É essa condição que Lacoste parece resgatar. E é por isso que o argumento de Austin sobre a impossibilidade da utilização dos atos de fala no ambiente da arte se torna totalmente inadequado. O teatro e sua condição de tornar uma situação real acaba justamente por ser um dos maiores portadores dos atos de fala. No teatro, o ator fala e, portanto, age.

Uma questão que me persegue é: o que é uma palavra verdadeira? Uma palavra autêntica, necessária? Como nós podemos distingui-la de todas as palavras vãs, falsas, padronizadas e repetitivas? Por quais necessidades particulares certas palavras espontaneamente surgem e parecem aderir completamente à situação que as produziu? Há muitas palavras de recusa ou de revolta na peça, falas em crise, falas encurraladas. O que me interessa é o contraste entre as palavras enquadradas e as que sublimam esse enquadramento. (LACOSTE, 2015)⁸

Como indicamos anteriormente, outro aspecto que devemos levantar nessa reflexão sobre *Suite n°2* é justamente o trabalho musical realizado pelo maestro Pierre-Yves Macé. Além do espetáculo possuir um título que advém da música, os cinco atores-performers vestem preto e se colocam atrás de estantes para partitura como se estivessem prontos para a execução coral de alguma peça musical. Em diversos momentos o espetáculo é acompanhado de uma bateria eletrônica que, sem nenhum objetivo de enquadrar ou transformá-lo em uma partitura rígida, reforça e evidencia os ritmos e as entonações criadas pelas vozes.

⁷ Livre tradução do trecho em francês: “Quel sens prend, dans ce cas, la notion de ‘respect’ ? C’est paradoxalement en extrayant ces paroles de leur situation d’origine, où trop de choses étaient en jeu, qu’on peut les faire entendre dans toute leur réalité. Ce que le théâtre permet, je crois, ce n’est pas de reproduire la réalité mais de la rendre réelle.”

⁸ Livre tradução do trecho em francês: “Une question qui m’obsède est : qu’est-ce qu’une parole vraie ? Une parole sincère, authentique, nécessaire ? Comment peut-on la distinguer de toutes les paroles vaines, fausses, normées, rabâchées ? Par quelles nécessités particulières certaines paroles spontanément surgissent et semblent adhérer complètement à la situation qui les produit ? Il y a beaucoup de paroles de refus ou de révolte dans la pièce, de paroles en crise, des paroles poussées dans leurs retranchements. Ce qui m’intéresse, c’est le contraste entre des paroles cadrées et des paroles qui brisent le cadre.”

Ressaltamos ainda, nesse trabalho, a construção de dois níveis distintos de musicalidade, que se completam. Um deles é o trabalho técnico de reprodução das falas. Em cada língua apresentada existe uma musicalidade, reforçada principalmente pelos sotaques – o inglês, por exemplo, é dito em três acentos distintos – o americano, o britânico e o australiano. Cada língua e cada situação dada possui uma qualidade vocal extremamente específica e a reprodução dessas minúcias passa por um domínio técnico visivelmente aprofundado, mas também pela sensibilidade dos atores que trabalham em cena como se cantassem as palavras.

Por outro lado, o trabalho do maestro, juntamente com o diretor Lacoste, promove outro nível de leitura do espetáculo: as sobreposições, a simultaneidade, a repetição, o eco e a ambientação sonora construída em torno de cada fala exaltam em alguns momentos, e, em outros, problematizam a construção sonora original, produzindo tensões extremamente potentes no decorrer do espetáculo. Nesse sentido, exemplificamos com o trecho falado em língua portuguesa. Com ritmo extremamente lento, ele é sobreposto a mais de 10 gravações com ritmos, situações, alturas e andamentos completamente distintos, construindo uma paisagem sonora que ultrapassa o entendimento lógico das situações de origem e nos coloca em ato, presentes, experienciando uma nova compilação de sons. Sobre as sobreposições e montagens, Lacoste explica:

Aqui, trata-se de fazer coexistir diferentes palavras, mas não somente como uma montagem sucessiva, como nas peças anteriores. Em alguns momentos nós tentamos fazê-las coexistir ao mesmo tempo, o que produz algo muito novo para mim – formas ressonantes que permitem que eu me libere da montagem linear. Não se trata mais de criar uma terceira relação entre dois elementos, mas um conjunto de relações possíveis, em termos de conteúdo, forma e situação: o significado torna-se uma tonalidade movente, um acordo complexo feito de registros em constante mudança. (LACOSTE, 2015)⁹

É nesse contexto que podemos afirmar que se trata de um espetáculo que borra os limites entre o canto e a fala e nos proporciona, a partir dessa configuração, uma nova relação entre significante e significado. Seguindo essa configuração borrada de materiais e criações de sentidos provisórios e sensações múltiplas, nos questionamos sobre a construção estrutural do espetáculo e a forma como as gravações foram escolhidas e colocadas em ordem. Todos esses questionamentos ainda se encontram na reflexão sobre a atuação da música no espetáculo. À primeira vista, podemos equivocadamente afirmar que as gravações são alinhadas e sobrepostas aleatoriamente, pois não há nenhuma ordem de sentido, nenhum desenho que nos sugira qualquer construção narrativa, qualquer relação semântica entre os trechos apresentados. São situações extremamente plurais, sobretudo nas temáticas. Porém, um outro fio condutor nos transporta pelo espetáculo. Como em uma sinfonia, os registros vocais nos revelam sons ora harmoniosos, ora dissonantes, num andamento que passa por solos, duetos e momentos corais. As construções musicais do espetáculo mostram uma existência não lógica de sons, potentemente comunicante, algo além de uma construção ordenada de acontecimentos.

Para que o espetáculo chegasse a essa estrutura não linear, a equipe de criação traçou um percurso também não lógico de triagem das gravações. São definidos eixos de classificação mutáveis, a partir dos quais a equipe faz uma primeira seleção dos materiais. Após isso, escolhe e organiza os documentos que estarão no espetáculo através de uma sensibilidade musical, fora dos preceitos narrativos:

⁹ Livre tradução do trecho em francês: "Ici, il s'agit de faire coexister différentes paroles, mais plus seulement dans un montage successif comme dans les pièces précédentes. À certains moments, on tente de les faire exister en même temps, ce qui produit quelque chose de très nouveau pour moi – des formes de résonance qui me permettent de me libérer du montage linéaire. Il ne s'agit plus de créer un rapport tiers à partir de deux éléments, mais un faisceau de relations possibles, sur des niveaux à la fois de contenu, de forme et de situations : le sens devient une tonalité mouvante, un accord complexe fait de registres toujours changeants."

Eu diria que os documentos se impõem por uma mistura de sorte, de intuição e de obstinação. O objetivo é achar palavras que possuam nelas mesmas um tipo de perfeição, que se sustentem independente do contexto no qual foram produzidas. É necessário escutá-las até que tenhamos a impressão de compreendê-las intimamente. (LACOSTE, 2015)¹⁰

O próximo passo na construção do espetáculo é inserir as gravações em um contexto teatral, encontrar os corpos dessas vozes. Em um processo de pesquisa vocal a equipe de criação descobre os contrastes, os acordos, os pontos de dissonância e também propõe diálogos e encontros com outras gravações.

Acreditamos que a organização final do espetáculo passa antes de tudo por um entendimento da natureza do material. A oralidade advém de uma proposição não indicativa, na qual a existência de repetições, saltos de tempo e espaço, e a composição não linear de nuances de ritmo e intensidade são pontos cruciais para o entendimento. *Suite n°2* parece compreender essa lógica e nos proporcionar uma viagem sem caminhos óbvios, em um percurso melódico intenso e provocativo.

Portanto, finalizando essa reflexão, gostaríamos de ressaltar que a possibilidade de construção de uma Babel se dá justamente pela potência de sua *parole*, que nos conecta através das ações que a musicalidade da fala e o som das palavras nos propõem. As 16 línguas são ditas respeitando os sotaques de seu material de origem, o que reforça a preservação da sonoridade. Apesar da legenda, que acompanha a dança das palavras no espaço, o significado não se sobrepõe à musicalidade. As línguas se confrontam, se superpõem, conversam e afirmam a cada minuto o multilinguismo ao qual estamos expostos cada dia mais.

A Torre de Babel construída pelo *Encyclopédie de la Parole* reforça a existência de uma linguagem por trás dos significados das palavras, tão ou mais pulsante e acessível quanto a *mot*. A comunicação continua mesmo com a pluralidade de línguas, através de outras vias, da não lógica e da sinestesia

Referências:

AUSTIN, John. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

DARGE, Fabienne. Avec *Suite n°2*, Joris Lacoste tient sa parole. *Le Monde*, 1 oct. 2015. Disponível em: http://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/10/01/avec-suite-n-2-joris-lacoste-tient-sa-parole_4779353_1654999.html. Acesso em: 15 jan.2018.


ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE. Disponível em: <https://www.encyclopediedelaparole.org/>. Acesso em: 15 jan.2018.

LACOSTE, Joris. Entretien avec Joris Lacoste. 2015. Disponível em: <http://www.kfda.be/fr/programme/suite-n2-2>. Acesso em: 28 jan. 2018.

LOPES, Angela Leite; KFOURI, Ana; REYS, Bruno Netto dos (Orgs.). *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

¹⁰ Livre tradução do trecho em francês: "Je dirais que les documents s'imposent par un mélange de hasard, d'intuition et d'obstination. L'objectif est de trouver des paroles qui ont en elles-mêmes une sorte de perfection, qui tiennent debout toutes seules hors du contexte dans lequel elles ont été produites. Il faut les écouter jusqu'à ce qu'on ait l'impression de les comprendre intimement."





CAMPO MINADO

LOLA ARIAS



“O campo minado do título é uma metáfora para o terreno traiçoeiro da memória. Parte do princípio de que as reminiscências tendem a tornar-se débeis e distorcidas ao serem recontadas e que o processo colaborativo de investigação pode trazer à superfície bombas não detonadas. (...) um exercício de memória de uma potência inesquecível”.

(Paul Taylor, The Independent)

“Parte do apelo do espetáculo está no modo pelo qual estes antigos inimigos trabalham juntos, em cooperação, para contar as histórias uns dos outros. Os argentinos não falam inglês e os britânicos não falam espanhol. No entanto, criaram o espetáculo ao longo de ensaios conduzidos por Arias, em Buenos Aires e Londres, durante quase 100 dias, mais semanas do que a própria guerra”.

(Dominic Maxwell, The Times)



ficha técnica

Dramaturgia e Direção: Lola Arias

Elenco: Lou Armor, David Jackson, Gabriel Sagastume, Ruben Otero, Sukrim Rai, Marcelo Vallejo

Pesquisa e Produção: Sofia Medici, Luz Algranti

Cenário: Mariana Tirantte

Compositor: Ulises Conti

Iluminador e Direção Técnica: David Seldes

Concepção de Vídeo: Martin Borini

Engenheiro de Som: Roberto Pellegrino / Ernesto Fara

Assistente de Direção: Erika Teichert / Agustina Barzola

Assistente Técnico: Imanol López

Assistente de Produção: Lucila Piffer

Assistente (Reino Unido): Kate O'Connor

Figurino: Andrea Piffer

Produtores da LIFT (Reino Unido): Erica Campaigne, Carolyn Forsyth, Matt Burman

Produtor Associado: Gema Films

Campo Minado foi originalmente encomendado e co-produzido pela LIFT, Royal Court Theatre, Brighton Festival, Universidad Nacional de San Martín, Theaterformen, Le Quai Angers, Künstlerhaus Mousonturm, Maison des Arts de Créteil, Humain Trop Humain / CDN de Montpellier and Athens & Epidaurus Festival. E apoiado pelo Arts Council England, British Council and The Sackler Trust.

Apoio: British Council, Embaixada da República Argentina na Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, Arts Council England, The Sackler Trust



CAMPO MINADO

Direção: Lola Arias

1H40MIN

sinopse

Campo Minado reúne argentinos e ingleses que lutaram na guerra das Malvinas (1982) para investigar o que permaneceu em suas mentes, passados mais de trinta e cinco anos do conflito armado entre Argentina e Reino Unido pelo controle da região. Em um set de filmagem transformado em máquina do tempo, seis ex-combatentes são levados a reconstruir as suas experiências de guerra e memórias. O único laço que eles têm em comum é o fato de serem veteranos. Mas o que isso significa? Um sobrevivente, um herói, um louco? O espetáculo examina as marcas deixadas pela disputa, a relação entre a experiência e a ficção e as formas de representação da memória.

histórico

Nascida em Buenos Aires, em 1976, Lola Arias é diretora de teatro, escritora e performer. Colabora com artistas de diversas áreas, em projetos de teatro, literatura, música, cinema e arte. Suas produções jogam com as zonas de sobreposição entre a realidade e a ficção. Escreveu e encenou *Mi Vida Después*, *Familienbande*, *That Enemy Within*, *The Year I Was Born*, *Melancholy and Demonstrations*, *The Art of Making Money*, *The Art of Arriving*, *Minefield* e *Atlas of Communisms*, entre outros. Lola também concebeu a exposição *Stunt Double* e apresentou a performance de longa duração *Audition for a Demonstration* em Berlim, Praga, Atenas e Buenos Aires. Em parceria com Ulises Conti, Lola compõe e toca música. Publicou poesia, ficção e peças de teatro. Seus espetáculos foram encenados em vários festivais e palcos, incluindo Lift Festival, Festival de Avignon, Theater Spektakel, Wiener Festwochen, Festival Theaterformen, Spielart Festival, Alkantara Festival, Under the Radar, e apresentações nos palcos do Theatre de la Ville, Red Cat LA, Walker Art Centre, Museum of Contemporary Art Chicago e Royal Court London.

O ARQUIVO COMO CAMPO MINADO

ANA BERNSTEIN
UNIRIO

Em um pequeno fragmento escrito por volta de 1932 e publicado postumamente sob o título “Escavação e Memória”, Walter Benjamin observa:

A linguagem deixou indiscutivelmente claro que a memória não é um instrumento para explorar o passado, e sim um meio. É o meio daquilo que é experienciado, assim como a terra é o meio no qual cidades antigas jazem sepultadas. Aquele que busca abordar seu próprio passado enterrado deve conduzir-se como um homem que escava. Acima de tudo, ele não deve temer retornar repetidas vezes à mesma matéria, para espalhá-la como se espalha a terra, revolvê-la como se revolve o solo. Pois a “própria matéria” não é mais do que o estrato que produz seus tão almejados segredos somente para a investigação mais meticulosa.¹ (BENJAMIN, 1999, p. 576)

Assim como as cidades antigas, as memórias jazem, em grande parte, sepultadas. Para Benjamin, é preciso proceder, de forma metódica e meticulosa, como um arqueólogo, cuja pá sonda cuidadosamente a argila escura. A analogia de Benjamin nos remete a outra, elaborada alguns anos antes por Freud em seu artigo *Uma nota sobre o bloco mágico* (1925), no qual ele descreve a tabuinha de cera coberta por uma camada dupla, composta por uma folha de celuloide e uma folha fina encerada e translúcida, que ilustra o funcionamento da psique: os traços da escrita sobre a superfície desaparecem ao levantarmos as folhas, mas um exame atento revelará que os mesmos permanecem indelévels no papel encerado. Da mesma forma, os traços da memória são impressos em nosso inconsciente, em camadas subjacentes ao sistema perceptivo, e não podem ser apagados definitivamente. A psique constitui-se, assim, como um arquivo em que traços da memória são continuamente armazenados, censurados e, em certos casos, reprimidos. A psicanálise, nesse sentido, configura-se como “uma ciência do arquivo, incessantemente preocupada com questões de memória e esquecimento”. (VAN ZYL, 2002, p. 41)

No bloco mágico, a folha de celuloide protege o fino papel encerado da pressão da escrita que poderia rasgá-lo. Segundo Freud, nosso aparelho psíquico perceptual também consiste em duas camadas, uma que nos protege contra estímulos, reduzindo seu impacto e magnitude, e outra, a superfície receptora desses estímulos. Em casos extremos de eventos catastróficos como guerras, acidentes e tragédias, cuja lembrança se torna insuportável para aqueles que os vivenciaram, as memórias traumáticas, num primeiro momento reprimidas pelo inconsciente, retornam muitas vezes posteriormente, de modo incontrolável, repetido, manifestando-se em forma de alucinações, sonhos ou outros sintomas. Paradoxalmente, é apenas por meio da tentativa de lembrar ou narrar o evento traumático, elaborando (*working through*) o trauma e seus mecanismos de resistência, que o sujeito é capaz de acessar a memória inconsciente e, eventualmente, libertar-se de seus sintomas. Não surpreende que, em uma época (pós)traumática como a que vivemos, abalada por duas guerras mundiais, o Holocausto, a explosão da bomba atômica, inúmeros genocídios étnicos e religiosos, além da ameaça de uma guerra nuclear, o testemunho se tornou, como observa Shoshana Felman, “um modo crucial de nossa relação com [...] os traumas da história contemporânea”. De fato, “nossa época pode ser definida precisamente como uma era do testemunho.” (FELMAN; LAUB, 1992, p. 5) Não apenas no campo da psicanálise, mas nas artes e na literatura em geral, o testemunho tem se revelado um modo discursivo privilegiado na reflexão sobre a história contemporânea. O mesmo se dá com o tropo do arquivo, que a partir dos anos 1960 marca forte presença na teoria e na arte contemporânea, tanto por meio do uso de coleções, séries e inventários, quanto da exploração da própria arquitetura do arquivo em obras de artes visuais, cinema e teatro.

¹ Tradução da autora.

Campo Minado, o mais recente trabalho da dramaturga e diretora argentina Lola Arias, é uma dramaturgia de testemunho. Em cena, seis veteranos de guerra – três argentinos e três ingleses (incluindo um Ghurka²) – testemunham e reconstróem, sob o olhar dos espectadores (aqui também transformados em testemunhas), um trauma binacional: a guerra das Malvinas, ou *The Falklands War*. Como o escavador de Benjamin, os veteranos revolvem continuamente o solo da memória e vão revelando, a partir de arquivos pessoais, histórias da guerra, compondo uma narrativa simultaneamente autobiográfica e política.

Uma das últimas colônias inglesas de além-mar, em disputa desde 1833 quando os britânicos as ocuparam, e reivindicadas pelos argentinos desde então, as ilhas Malvinas tornaram-se, em 1982, o cenário de uma guerra que durou 74 dias e deixou quase mil mortos e um número ainda maior de feridos.

Desde 1976 sob forte ditadura militar – responsável pela morte e desaparecimento de 30 mil pessoas –, a Argentina em 1982 atravessava profunda crise econômica, inflação galopante e crescente insatisfação popular com o regime, e acabava de enfrentar uma bem-sucedida greve geral organizada pela central sindical. Na tentativa de consolidar o apoio ao governo por meio de um apelo patriótico, a Junta Militar que governava o país sob a liderança do General Leopoldo Galtieri resolveu invadir e retomar as Malvinas. A estratégia mobilizou o povo argentino que, num afã nacionalista, tomou as ruas em apoio ao governo, garantindo-lhe uma curta sobrevivência. Mas a dura derrota argentina dois meses e meio depois resultaria no fim da ditadura e na transição para um governo democrático. Para os britânicos, *The Falklands War* serviria para consolidar e fortalecer o governo de Margaret Thatcher, cujas medidas econômicas neoliberais eram até então extremamente impopulares.

Assim como *Mi Vida Después* e *El Año en que Nací*, espetáculos anteriores de Lola Arias que tratavam das ditaduras militares na Argentina e no Chile a partir de relatos de jovens sobre a vida de seus pais durante os regimes de exceção, *Campo Minado* se utiliza de diários produzidos pelos veteranos ingleses e argentinos durante o processo de criação; de documentos de época como fotografias, jornais, revistas e vídeos projetados em cena; de discursos de líderes políticos; e de arquivos informais e afetivos como cartas enviadas pelos soldados durante o conflito. Tanto os testemunhos em primeira pessoa quanto os documentos – especialmente os registros mais pessoais, não oficiais, alternativos – produzem, para os espectadores, um efeito e uma promessa de real. Para Arias, essa irrupção do real no teatro transforma a relação entre atores e espectadores, “faz com que essa relação se torne estranha, e conecta, ao mesmo tempo, os atores e espectadores com o que está acontecendo no momento.” (ARIAS, 2011) Nesse sentido, a narrativa apresentada não busca representar o passado “do modo como ele realmente foi”, como observa Benjamin a respeito de Ranke, mas sim “capturar uma memória que relampeja num momento de perigo”³, e pode, então, ser reconhecida no presente. Parte da força daquilo que tem se denominado por vezes de teatro documentário, teatro de testemunho ou teatro do real (as definições são muitas e refletem práticas diversas) reside, precisamente, na possibilidade de estabelecer novas relações entre passado, presente e futuro.

Encenada em espanhol e em inglês (com legendas para as duas línguas), a narrativa é, portanto, necessariamente incompleta, fragmentada e multiperspectívica. Digo necessariamente porque não há, como afirma Carol Martin em seu livro *Dramaturgy of the Real in the World Stage*, “um ‘evento original’ recuperável” (MARTIN, 2010, p. 18), na medida em que as decisões sobre o que pertence ou não ao arquivo envolvem sempre questões de autoridade e poder, como deixa

2 Ghurkas são soldados de origem nepalesa e/ou indiana que serviam ao exército colonial inglês e atualmente servem ao exército britânico, conhecidos por seu uso do punhal Kukri nos combates corpo a corpo. Embora servindo ao exército inglês há dois séculos, somente em 2006 lhes foi permitido o direito de residir na Inglaterra.

3 Tradução da autora a partir da versão em inglês: “To articulate the past historically does not mean to recognize it ‘the way it really was’ (Ranke). It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger.” (BENJAMIN, 1968, p.255)

claro a cena intitulada *Malvinas/Falklands* quase ao fim do espetáculo, na qual versões diferentes sobre a história das ilhas e do conflito são apresentadas por um veterano argentino e um inglês, utilizando como texto os verbetes da Wikipédia, respectivamente em espanhol e em inglês. Ao utilizar testemunhos de soldados de ambos os lados do conflito – verdadeiros arquivos vivos –, privilegiando a experiência individual e as histórias pessoais, *Campo Minado* nos oferece uma nova perspectiva sobre o conflito, de uma história lida a contrapelo.

Embora assinada por Arias, que também dirige o espetáculo, a dramaturgia reflete o processo de criação e performance, cujos textos são produto de uma autoria compartilhada. A estrutura da peça segue um desenvolvimento relativamente linear, com quadros que se sucedem em progressão histórica: o processo de audição dos atores, a conversão em soldado, diário de guerra, rumo à guerra, à espera, o naufrágio do cruzador Belgrano, campo minado, volta à casa, ontem e hoje etc., com os quadros frequentemente costurados por música ao vivo tocada/cantada pelos próprios atores/veteranos. Misturados às vivências traumáticas há momentos de humor, de afeto, e revelações inesperadas, como a de que alguns soldados, como o veterano David Jackson, tinham o hábito de levar, junto a seus pertences, roupas de mulher com que se vestiam e dançavam em discotecas organizadas a bordo do navio de guerra inglês, inserindo uma rotina *drag* em meio à dura rotina militar.

O arquivo, campo minado, nem sempre revela aquilo que se espera. Pesquisando uma coleção de revistas da época sobre o conflito, compradas por seu pai e as quais nunca havia examinado até começar os ensaios da peça, o veterano Marcelo Vallejo surpreendeu-se ao encontrar não sua própria história, mas a do veterano inglês Lou Armour, companheiro de espetáculo. “Eu não pensei que buscando a mim mesmo iria encontrar a ele”, diz Vallejo. Armour, que estava entre os soldados capturados no ataque inicial argentino, teve sua foto publicada nas capas dos principais jornais e revistas do mundo, em uma das imagens emblemáticas da guerra. O veterano inglês recorda-se de ter sido colocado em um avião argentino após a captura, aterrorizado com a possibilidade de ser atirado ao mar em meio ao oceano Atlântico, como era sabido que os militares argentinos faziam com os opositores da ditadura. Outros relatos revelam que não eram apenas os ingleses que temiam os militares argentinos – os próprios soldados argentinos, mal preparados para a guerra, famintos e sem roupas adequadas para enfrentar as baixas temperaturas das ilhas, foram por vezes torturados por seus próprios superiores. Ao serem pegos tentando roubar comida, os soldados eram amarrados pelos pés e mãos por ordens de seus superiores e abandonados no frio. Apesar de relatar tais ocorrências no espetáculo, os veteranos argentinos recusaram-se a encená-las, evidenciando os limites e os desafios de testemunhar a respeito de traumas, individuais ou coletivos: “Não gostávamos de fazer a cena, ninguém queria dizer se havia sido vítima de tortura ou colocar-se no papel de vítima. Há coisas que se passaram na guerra que ficaram enterradas nas ilhas”, declara Gabriel Sagastume. “O que retorna para assombrar a vítima”, explica Cathy Caruth em *Unclaimed Experience*, “não é a realidade do evento violento mas também a forma como esta violência ainda não foi totalmente conhecida.” (CARUTH, 1996, pp. 25-26)

Compreensivelmente, o processo de revisitar o trauma da guerra durante os ensaios, o revolver contínuo do passado levado a cabo pelos veteranos – todos vítimas de alguma forma de Transtorno de Estresse Pós-Traumático (PTSD – Post-Traumatic Stress Disorder) como tomamos conhecimento ao longo do espetáculo – trouxe à tona memórias e emoções indesejáveis, resultando em noites de insônia e *flashbacks*, como narra Lou Armour. Outros como Vallejo relatam a luta com o álcool e as drogas e sua tentativa de suicídio após o retorno das Malvinas (foram registrados mais de 400 suicídios depois do fim da guerra) em uma cena de terapia com Jackson, cujo sentimento constante de raiva contra o

mundo que o acometeu após a guerra o levou a tornar-se psicólogo, dedicado ao trabalho com veteranos. Uma das cenas mais tocantes é o testemunho de Armour sobre um oficial argentino ferido que lhe diz, em inglês, pouco antes morrer, não saber por que estava lutando. O testemunho se dá em dois tempos, passado e presente, por meio da projeção de um documentário em que vemos Armour, bem mais jovem, narrar o acontecimento e chorar a morte do argentino. Atormentado desde então pela vergonha e culpa produzidas por seu próprio testemunho – que fez com que evitasse reuniões de veteranos desde então, pois como oficial da Marinha Real inglesa não deveria lamentar a morte de um inimigo e sim a de seus compatriotas –, o Lou Armour de hoje afirma ter aprendido a controlar suas emoções: “Eu poderia contar-lhe de novo a estória do soldado argentino ferido que morreu em meus braços, mas não me faria necessariamente chorar agora. Às vezes pode parecer cru novamente. Mas mantenho sob controle e narro como se fosse uma estória.”

O testemunho, como se vê, é não apenas o meio pelo qual a dramaturgia se constrói, mas também um de seus principais temas e, nesse sentido, se alinha com outras obras contemporâneas (FELMAN; LAUB, 1992). Em entrevista a um jornal inglês, o veterano argentino Ruben Otero, um dos poucos sobreviventes do naufrágio do cruzeiro General Belgrano, torpedeado pelos britânicos fora da zona de guerra, explica sua decisão de participar do espetáculo por sua promessa de testemunhar: “Tenho falado sobre o que vivi durante os últimos 34 anos. Eu sobrevivi, mas muitos não sobreviveram. Para eles fiz a promessa de toda vez que me pedissem para falar, seja na escola, no rádio ou para um jornal, eu o faria. É por isso que estou aqui.”⁴ A promessa de narrar os acontecimentos, de testemunhar, como Felman nos lembra, constitui um ato de fala, uma ação performativa que transforma o mundo no ato de/por meio de sua enunciação. É portanto uma ação capaz de produzir efeitos, de afetar e transformar não só aqueles que testemunham como também aqueles que ouvem os testemunhos, os espectadores sem os quais tais testemunhos não seriam possíveis. Um testemunho é sempre endereçado a um *outro*, é um apelo à escuta. A escuta do trauma, entretanto, não é isenta de riscos. Confrontado com experiências de situações limites, “[o] ouvinte não pode mais ignorar a questão de encarar a morte, de encarar o tempo e sua passagem, o sentido e o propósito da vida, os limites de sua onipotência, de perder aqueles que nos são próximos, a grande questão de nossa solidão última; de nossa alteridade em relação a qualquer um, de nossa responsabilidade para e pelo nosso destino [...]”. (FELMAN; LAUB, 1992, p. 72) Tampouco podemos ignorar questões políticas. Os testemunhos tanto dos argentinos quanto dos ingleses expõem uma guerra travada por interesses escusos de governos em situação política e econômica insustentável e para os quais o conflito armado representou uma saída populista, insensíveis ao custo humano da guerra. Os soldados argentinos, derrotados e humilhados, foram escondidos pelo governo militar após seu retorno e obrigados a assinar declarações comprometendo-se a não revelar as condições sob as quais lutaram, além de serem abandonados sem pensão⁵, cuidados médicos e suporte psicológico. Para os ingleses, a vitória militar levou à consolidação do governo e das políticas neoliberais de Thatcher, com a conseqüente perda de direitos trabalhistas, enfraquecimento dos sindicatos, desregulação do mercado e das instituições financeiras e massivas reduções de impostos para os ricos. E embora a guerra tenha se encerrado em 1982, o conflito e seus traumas seguem vivos, como provam os testemunhos de *Campo Minado*.

Não obstante serem baseados em experiências pessoais, de cunho autobiográfico (“Por que digo eu ao invés de nós?”; “Que direito tenho eu de me colocar aqui e falar em nome de

4 Tradução da autora. No original: “I have been talking about what I went through for the past 34 years. I survived but many did not. For them I made a promised that every time I'm asked to talk, whether it's at a school, on the radio, or to a newspaper, I would do so. That's why I'm here.” Cavendish, Dominic. The Scars Run Deep: The Explosive Drama That Reunites Old Enemies On The Stage, *The Telegraph*, May 27 2016.

5 Somente em 1988 o governo argentino estabeleceu uma pensão honorífica para os veteranos das Malvinas.

todos os que foram para a guerra?”, pergunta Jackson em determinado momento do espetáculo) e investidos de uma afetividade própria, os testemunhos dos veteranos conectam-se uns aos outros, demonstrando, como observa Cathy Caruth de forma perspicaz, que “a história, como o trauma, nunca é simplesmente própria, que a história é precisamente o modo como estamos implicados nos traumas uns dos outros.” (1996, p. 72) E é por essa razão que somos capazes de ouvir esses testemunhos, de sermos afetados por eles e, assim, podemos encontrar o outro, colocando-nos, nós mesmos, como testemunhas.

Referências:

BENJAMIN, Walter. Excavation and Memory. In: *Selected Writings*. Volume 2 (1927-1934). Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 576.

_____. Theses on the Philosophy of History. In: *Illuminations – Essays and Reflections*. Edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968, pp. 253-264.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CAVENDISH, Dominic. The Scars Run Deep: The Explosive Drama That Reunites Old Enemies On The Stage. *The Telegraph*, 27 May 2016. Disponível online: <http://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/the-scars-run-deep-the-explosive-drama-that-reunites-old-enemies/> Acesso em: 3 jan. 2018.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony – Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York / London: Routledge, 1992.

FREUD, Sigmund. Notas sobre o bloco mágico. In: *Obras completas volume. 16 – O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011., pp. 241-248.

MARTIN, Carol (Ed.). *Dramaturgy of the Real in the World Stage*. London / New York: Palgrave MacMillan, 2010.

VAN ZYL, Susan. Psychoanalysis and the Archive: Derrida’s Archive Fever. In: HAMILTON, Carolyn et al. (Ed.) *Refiguring the Archive*. Springer Science+Business Media Dordrecht, 2002, pp.39-60.

Vídeos:

ARIAS, Lola. “El teatro es una experiencia y no un espectáculo”. Entrevista em vídeo, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=poukoP96AdM>. Acesso em: 2 jan. 2018.

Campo Minado. Roteiro e direção: Lola Arias. Produção: Sofia Medici e Luz Algrandi. Cenografia: Mariana Tirantte. Música: Ulisses Conti. Intérpretes: Lou Armour, David Jackson, Gabriel Sagastume, Ruben Otero, Sukrim Rai e Marcelo Vallejo. 2016.

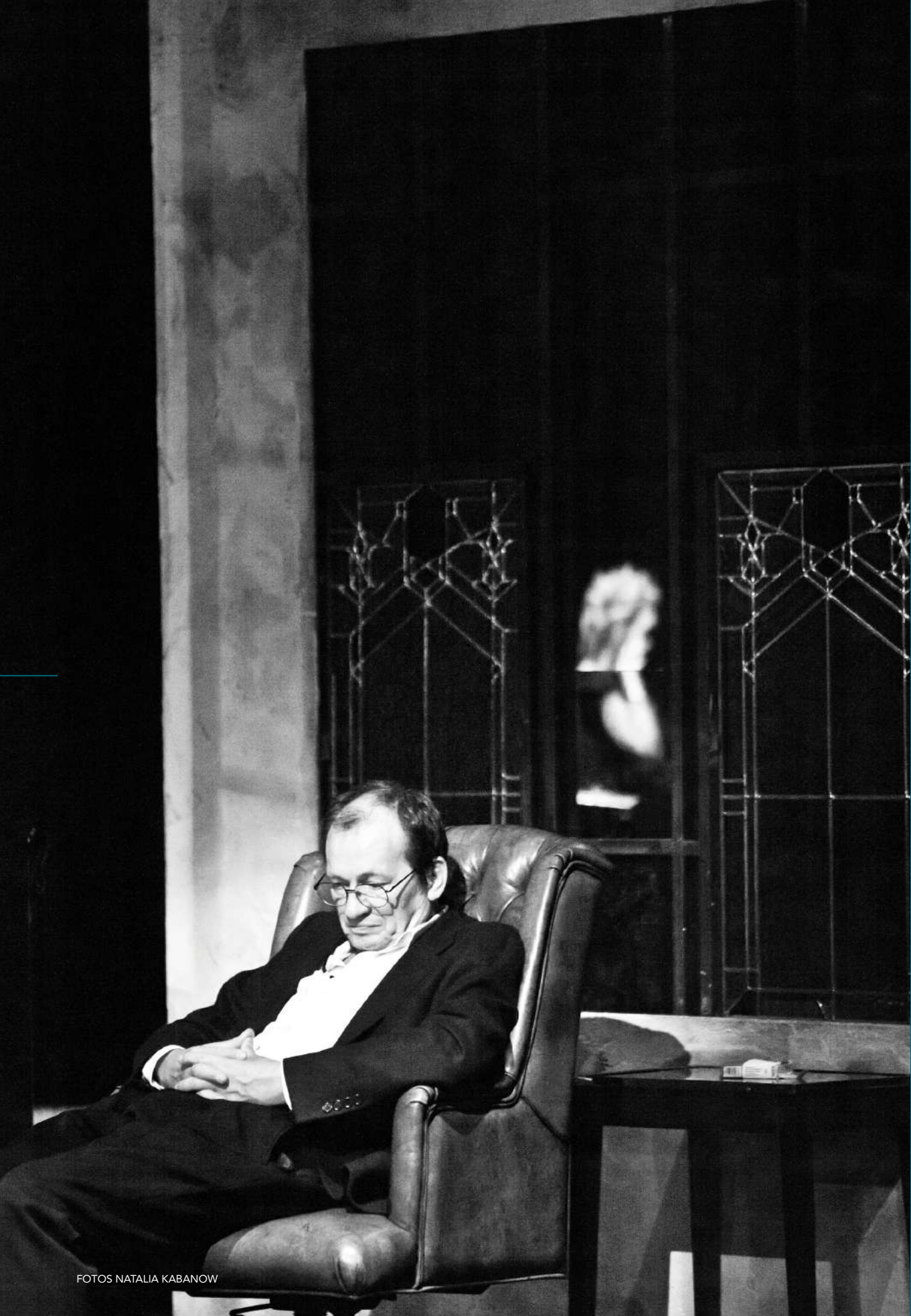
ÁRVORES



ABATIDAS

KRYSTIAN
LUPA





“Lupa referenda, com este espetáculo de quatro horas e meia, preciso e sensível nos mínimos detalhes - interpretado por atores ímpares -, uma impressionante tradução cênica do romance. O universo, a linguagem e a filosofia da existência de Bernhard encontram em Lupa uma espécie de intercessor mediúnico, capaz de recriar no tempo, e na cátedra da representação, os elementos do assombroso transe contido no texto original”.

(Hugues Le Tanneus, Libération)

“Aos 72 anos, o mestre de teatro polonês assina um manifesto artístico deslumbrante, que também é uma comédia humana com humor e ferocidade sem precedentes. Lupa e Bernhard já têm uma história de mais de vinte anos: é a sexta vez que o diretor polonês adapta um texto do autor austríaco. Ambos (Lupa e Bernhard) compartilham a mesma busca radical pela verdade, o mesmo desejo de arrancar as máscaras, extrair o não dito e expô-lo a céu aberto”.

(Fabienne Darge, Le Monde)



ficha técnica

Adaptação, Direção, Cenário e Iluminação: Krystian Lupa

Baseado no romance de Thomas Bernhard

Tradução: Monika Muskała

Figurinos: Piotr Skiba

Arranjos Musicais: Bogumił Misala

Vídeo: Karol Rakowski e Łukasz Twarkowski

Assistentes de Direção: Oskar Sadowski, Sebastian Dysiak and Amadeusz Nosal

Elenco: Piotr Skiba, Halina Rasiakówna, Wojciech Ziemiański, Marta Zięba, Jan Frycz, Ewa Skibińska, Bożena Baranowska, Andrzej Szeremeta, Adam Szczyszczaj, Michał Opaliński, Marcin Pempuś, Anna Ilczuk, Jadwiga Ziemińska

Diretor de Cena: Iwona Rólczyńska

Visagismo: Mateusz Stępiak

Camareira: Joanna Zborowska

Cenotécnicos: Adam Buraczek, Bogdan Dylağ, Grzegorz Kloc, Łukasz Szyszka

Aderecista: Marek Iwanaszko

Realização da Iluminação e das Projeções: Dariusz Bartold, Paweł Olszewski e Kazimierz Blacharski

Realização de Som: Maciej Kabata, Wojciech Bielach

Produção: Teatr Polski na Breslávia

AS APRESENTAÇÕES DO ESPETÁCULO NA MITsp CONTAM
COM O APOIO DO INSTITUTO ADAM MICKIEWICZ



ÁRVORES ABATIDAS

Direção: Krystian Lupa

4H40MIN
com um
intervalo

sinopse

O jantar de reencontro de um velho grupo de amigos artistas transforma-se em uma espécie de ressurreição para um dos seus integrantes. A boêmia e a energia rebelde de outros tempos deram lugar aos contratos assinados, aos fartos contracheques, ao status. Mas eles se permitem verbalizar temores encobertos e inconscientes, lamentos, feridas e necessidades. O espetáculo pretende ser uma jornada radical às entranhas do mundo contemporâneo, para além da superfície das relações sociais e convenções culturais. Treze personagens dialogam sobre o papel da arte, sobre a liberdade e a subordinação a um poder superior.

73

histórico

O diretor polonês Krystian Lupa (1943) é considerado um dos grandes mestres das artes cênicas contemporâneas. Após estudar arte, cinema e teatro, Lupa começou na direção no final dos anos 1970. Fascinado por autores como Dostoiévski, Rilke, Tchêkhov e pelo austríaco Thomas Bernhard, traduziu e assinou adaptações para o teatro de inúmeros textos, além de conceber os cenários das montagens. Entre 1980 e 2013, esteve ligado ao Sławy Teatr na Cracóvia, onde encenou algumas de suas mais importantes produções. Recebeu, dentre outros, os prêmios Austrian Cross of Merit, French Order of Arts and Letters e o European Theatre Award.

O Teatr Polski na Breslávia celebrou 70 anos em 2016, sendo a mais antiga companhia de teatro da cidade e a segunda maior da Polônia. Atualmente, possui três palcos: Jerzy Grzegorzewski, destinado a encenações contemporâneas de clássicos, Na wiebodzkim, para encenações experimentais, e Kameralna Stage, que recebe comédias e espetáculos musicais. O atual diretor é Cezary Morawski.

PAISAGENS A ATIVAR

Na entrevista a seguir, o encenador polonês Krystian Lupa esclarece dois conceitos importantes do seu trabalho, seminais para a compreensão do embate criativo entre o elenco e o diretor: paisagem e monólogo interior.

O recorte foi feito a partir de uma longa entrevista realizada há alguns anos por dois importantes pesquisadores da cena teatral francesa, Béatrice Picón-Vallin e Jean-Pierre Thibaudat, na qual eles abordam visadas diversas sobre a trajetória do diretor e seu pensamento sobre o teatro. O destrinchar da metodologia de criação cênica nos parece colaborar para a percepção de *Árvores Abatidas*, espetáculo que integra a programação da MITsp 2018.

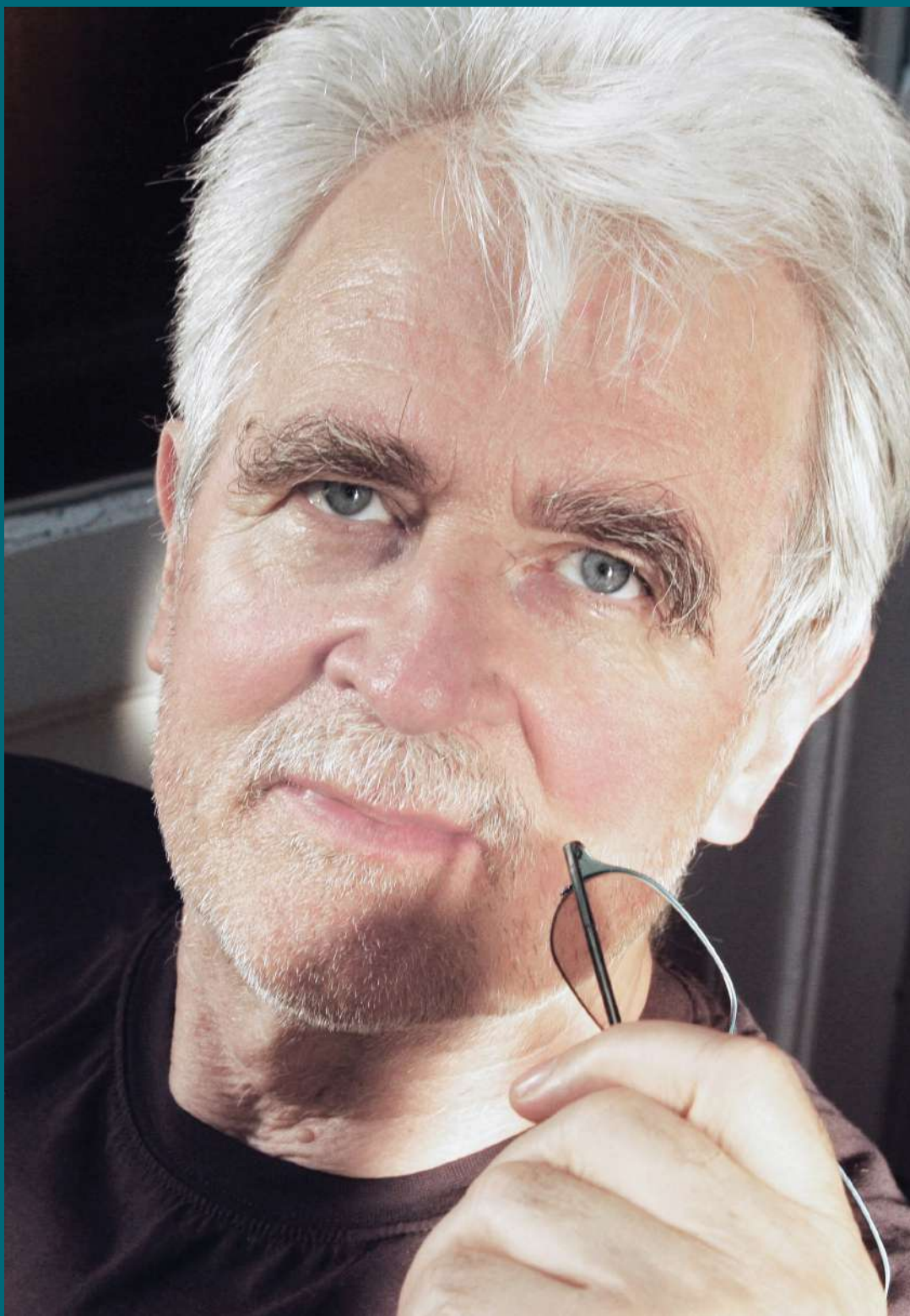
Escolhemos estas palavras de Lupa justamente por acharmos que elas funcionam como um convite para que o espectador tome parte na dinâmica do desejo de ingressar nessa paisagem e de acessar a energia do espetáculo.

TRABALHANDO COM A “PAISAGEM”

Thibaudat: Em meados da década de 1980, você começou a pesquisar as literaturas alemã, austríaca e russa – em sua maioria, escrita em prosa.

Lupa: A totalidade dessa literatura visava a perceber o imperceptível, o inexprimível – e buscar transpô-la para o teatro, torná-la “viva”, é provavelmente o maior desafio que já encarei. [...] Comecei a gravar em áudio não os momentos [do processo] em que sentia que sabia o que estava transcorrendo, mas aqueles de profunda decomposição, de desintegração psicológica. E o próprio fato de realizar essa gravação [de tais momentos] começou, por sua vez, a desencadear uma situação análoga. Após esse processo de gravação, algo começou a emergir. Eu não tinha essa expectativa, mas às vezes eu simplesmente, de súbito, começava a criar as cenas [para a adaptação] e, conseqüentemente, a desenvolver o texto para elas. Os diálogos se sucediam, os monólogos tomavam forma; era como se eu estivesse trabalhando sob hipnose. Então, em diversas ocasiões, à noite, eu acordava e ligava o gravador, em um estado que [Hermann] Broch descreve em *Os sonâmbulos* como “sonhando em uma potencializada vigília”, ou como “despertando”.¹ É um estado em que você tem grande dificuldade em emergir. Às vezes, quando você permanece em um estado de vigília à noite, ao longo de um duradouro tempo, você fica com dificuldades de compreender o espaço, você fica totalmente submerso em pensamentos sob os quais você não tem controle, que se sucedem por si mesmos – como em sonhos. Eu tentava não sair desse estado;

¹ Disponível em: https://culturehub.co/works/Returning_to_the_Garden_of_Childhood#mce_394
Acesso em: 5 fev. 2018.



eu voltava a dormir por cinco minutos e logo era despertado pela noção de que o gravador ainda estava gravando. Mais adiante, quando coloquei os atores para ouvir a gravação, eles tiveram a impressão de que eu estivera sob hipnose quando a realizei.

Mostrar uma dessas gravações para os atores permitiu-me constatar as premissas do trabalho para a cena que, na quinzena anterior, não sabíamos como abordar. Anteriormente, não tínhamos êxito em encontrar o seu ritmo, ou o seu “monólogo interior”. Após ouvir a gravação, realizamos uma improvisação e então surgiu o que estávamos buscando, como se as coisas estivessem ocorrendo por osmose, como se as nossas mentes subconscientes trocassem informações, como se os atores estivessem descobrindo uma música secreta.

Além disso, na “gravidez” do ator, do personagem [...], muitas vezes a música se torna um universo de inspiração. Os atores se deparam com um caminho que ainda não tinham percorrido, e o próprio fato de se submeterem a um espaço, ou a um ritmo, já é mais fértil do que a busca realizada apenas por meio de suas mentes conscientes. O simples fato de ouvir essa música faz com que o ator se aproxime de outra paisagem, ajuda-o a encontrar um ponto de partida diverso. Eles adentram uma paisagem de inspiração, confrontam o seu par com algo imprevisto e, de repente, se deparam com um caminho do qual, até então, não tinham conseguido se aproximar – uma trilha que os leva a descobertas. Desde muito tempo, enquanto observo os atores em seu processo de pesquisa, se possuo um instrumento musical à mão – como um pandeiro –, de forma muito discreta, como se estivesse tocando para mim mesmo, utilizo o instrumento para “entrar” ainda mais nos corpos dos atores, para acompanhar os seus ritmos, ouvi-los e me permitir ser conduzido por eles. É assim que compreendo melhor o que está ocorrendo no seu interior. É como se o percurso do ator se tornasse mais visível, mais tangível para mim.

Muitas vezes, a pessoa que está sentada na plateia percebe mais claramente do que os próprios atores para onde eles se encaminham. É somente uma questão de lhes dizer: “Sim, é esse o caminho”, ou de sussurrar em seus ouvidos que deveriam se arriscar mais. Se você diz isso depois do ensaio, é tarde demais. Com frequência, tenho momentos singulares de entendimento, porém, quando busco elaborá-los para os atores depois dos ensaios, percebo que não pertencço mais a essa paisagem, que não possuo mais essa clareza. Eu estava a par de algo ao longo do ensaio e, depois, não tinha mais essa ciência. Eu compreendi que, na qualidade de diretor, se quisesse fazer parte da improvisação rítmica dos atores, não poderia me expressar verbalmente, mas sim através de um movimento musical, de um movimento rítmico. E é nessas ocasiões que os atores podem se tornar capazes de seguir um caminho que não tomariam se estivessem trabalhando por conta própria.

[...]

Thibaudat: É de onde vem essa crescente impressão, ao longo da sequência de suas produções, de que o entendimento é alcançado mais por meio do ritmo do que pelo significado das palavras.

Lupa: O espaço entre o espectador e o ator é dominado pelo ritmo. E no momento preciso em que o ritmo consegue penetrar nesses dois espaços, vem à tona um fenômeno de intersubjetividade – fenômeno esse que Teilhard de Chardin buscou através de seu conceito de interpenetração psíquica.² É exatamente o mesmo fenômeno do espiritualismo: em um cír-

2 Para mais informações sobre essa concepção de intersubjetividade, ver, por exemplo, CHARDIN, Pierre Teilhard de. *The Phenomenon of Man*. Tradução de Bernard Wall. Londres: Harper Centennial, 2008.

culo de pessoas, um mecanismo que atravessa o corpo é desencadeado e, nesse momento, as questões do subconsciente de cada indivíduo são transportadas para o domínio criativo. Eu não acredito que uma sessão espiritual seja algo completamente falso, mas tampouco constitui uma evocação de espíritos; manifesta a imagem do inconsciente coletivo do grupo. Na realidade, o teatro também é uma sessão espiritual, o que não é o caso do cinema, porque com a película não existe esse envolvimento carnal, corporal – que é absolutamente essencial.

Picon-Vallin: A impressão que passa é que você conduz os atores através da música. Isso significa que você não utiliza instruções verbais? Alguns diretores sobem no palco e atuam; isso não significa que eles queiram que o ator reproduza o que eles estão representando, mas que buscam estabelecer um diálogo físico com o ator. Você utiliza essa forma de “demonstração de atuação”?

Lupa: Sim – de forma espontânea. Porém, não utilizo palavras, nem mesmo faço referência à cena que o ator está realizando. Em outras palavras, não aponto as coisas diretamente. Nunca apontarei – como fazem os diretores que também são atores – como a entonação de uma frase deve ser. Conosco, isso ocorre de maneira espontânea, de uma forma diversa. E, de fato, percebi que, em geral, o que aponto [para os atores] equivale a uma tentativa de colocar em movimento o monólogo [interior] do ator. Não é uma questão de apontar para os atores o que deve ser exposto, mas o que está ocorrendo na paisagem em que eles se encontram. A “paisagem” é análoga à imaginação ativa anterior à movimentação dos atores, anterior às suas expressões. Essa paisagem deve existir antes das palavras.

O ator tem que decorar o texto e não há como escapar disso, mas, em seu cerne, esse mecanismo está distorcido. No começo, está a palavra. [Com frequência, no teatro], a memória reproduz o texto como uma fita cassete, de forma automática, e as emoções seguem as palavras. Isto é o que eu chamo de modo “recitativo” de atuar, porque, com esta abordagem, as emoções encontram dificuldade em seguir as palavras decoradas (nesse ponto são, de certa forma, secundárias), e isso acontece assim, quer o ator queira ou não. Entretanto, se um indivíduo se expressa de forma verdadeira, é porque a sua “paisagem” já existente o possibilita falar dessa maneira. Como se houvesse algo dentro dele – seu desejo ou sua imaginação – que se transforma em uma palavra-movimento. A paisagem deve ser algo muito superior tanto ao que é completamente idêntico, quanto ao que é coerente com o que está escrito na peça. Se o ator possui, em sua alma, somente o que já foi escrito, ele não está em posição de expressar, de forma verdadeira, o que tem a dizer.

Como qualquer ser humano, o ator deve querer dizer mais, dizer algo diverso; logo, torna-se possível que o fato de dizer as falas se transforme em uma aventura extraordinária, porque o fluxo das palavras cria uma lógica própria, que está sempre “por vir”. Aqui, um exemplo básico de algo que se torna autônomo, e até mesmo incoerente, ao que se almeja dizer: tento responder à pergunta “Por que eu te amo tanto?” e, de repente, apesar de mim mesmo, o que vem à tona neste momento específico, é “Por que eu te abomino tanto?”. Construir a tensão entre a paisagem e as palavras a serem ditas é muito importante. Ao longo dos ensaios, subo no palco quando sinto que as coisas não estão vivas antes das palavras. O ator frequentemente me diz: “Mas eu não posso fazer isso dessa forma”. E eu respondo: “Claro, você deve fazer algo completamente diferente. O que estou lhe mostrando nesse momento é apenas algo a que você pode se opor – é o que lhe permitirá criar a tensão interna”. Muitas vezes, quando falamos na vida real, não estamos satisfeitos com o que estamos dizendo. Ficamos infelizes porque nem sempre conseguimos nos expressar da maneira que queremos.

Isso nos põe sob pressão, além de deixar marcas no que dizemos. Quando não conseguimos expressar de forma verdadeira aquilo por que estamos passando, muitas vezes enfatizamos excessivamente o que estamos dizendo, passando a impressão de que, nesse ponto, isso é especialmente importante. Tudo isso constitui o que chamo de “paisagem”.

Quando explico certas coisas aos atores, digo que estou fazendo assim para mim mesmo – peço que sejam pacientes, crio uma espécie de “fantasia” em torno do tema que estamos trabalhando. Basicamente, não expresso o que já sei, mas tento colocar em movimento um estado através do qual anseio aprender algo sobre mim mesmo – através das palavras que falo, através dos desafios que me imponho. Geralmente faço isso quando tenho a sensação de que tudo o que estamos fazendo em cena está muito ilustrativo, muito racional – porque na vida nada é exatamente dessa forma. Na vida, não temos ciência de tudo que acompanha nossas ações – ou, ao menos, não estamos em uma situação de observar isso de um modo autônomo. Mas, quando tentamos criar uma cena no palco, nós tomamos um caminho extremamente simplificado. A cena é construída a partir do que conhecemos, e chega um momento em que percebo que ela está monótona, que falta mistério, que falta aquele elemento imprevisível que sempre está presente na vida. E é isso o que energiza os eventos reais.

[...]

Nós não conseguimos explorar esses instintos através das ditas técnicas “habituais” de atuação – através do método de Stanislavski, por exemplo. Você é incapaz de solucionar tudo respondendo às questões “O que o ator quer?” e “O que o personagem quer?”. Muitas vezes, o personagem não sabe o que quer. E isto é uma situação muito frequente em nossa realidade contemporânea: uma pessoa que não sabe o que quer e com quem, independentemente disso, algo acontece. [...]

Picon-Vallin: Voltando à sua noção de “paisagem”, como os atores constroem as suas paisagens e como você os ajuda a fazer isso?

Lupa: É algo muito peculiar a cada ator. Visualizar essa paisagem é um fenômeno que acontece de forma automática na vida real, mas para um ator em cena segue sendo uma questão.

Conheço atores – especialmente atores mais velhos – que não conseguem alcançar uma paisagem. A personalidade do ator, quando combinada à existência da paisagem, pode tornar um ator excelente, enquanto que a ausência da paisagem pode resultar em mais um ator sem mistério e sem carisma. Se grandes atores sempre fizeram isso [ativaram a sua paisagem] – instintivamente, sem necessariamente fazê-lo de forma consciente – é porque, simplesmente, em certo momento de sua prática profissional, conseguiram adquirir essa habilidade de se mobilizar através de uma visão, ou então começaram a atuar e, consequentemente, a visão imediatamente apareceu.

No teatro tradicional, você se encaminha diretamente para a encenação de uma cena: o diretor explica como previu a cena e parte para a prática, como quem encaixa pequenos pedaços de madeira ou monta blocos de Lego. “Você sente aqui – primeiramente, mexa o seu café com uma colher, depois aperte as mãos e, naquele ponto, levante-se”, e assim por diante. Você percebe que atores que trabalham dessa forma geralmente apresentam um inacreditável desconforto em cena. Pessoas que sabem andar normalmente, de repente, quando entram

em cena, esquecem como se anda, eles têm dificuldades em mexer o café com a colher; têm que re-aprender tudo. Gestos como apertar as mãos ou levantar da mesa só podem ser alcançados depois de muitos ensaios. Essa maneira de trabalhar é a mais vigente no teatro.

[...]

Por outro lado, quando – através da improvisação – algo toca na paisagem interior, você chega ao acontecimento, à cena, de uma maneira mais profunda. Claro, toda vez o resultado é diferente daquele que imaginamos antes. Diretores – especialmente jovens diretores – costumam temer aquilo que foge ao seu imaginário. A tensão fundamental do imaginário do diretor: o medo de ver o ator se afastar dele, do ator não realizar aquilo que o diretor quer que ele faça. Atualmente, parece perfeitamente normal para o diretor exigir que lhe obedeam, mas tal diretor só consegue alcançar uma estimativa, uma realidade muito menos profunda do que a verdadeira realidade, porque o teatro produzido dessa forma é simplificado ao extremo quando comparado à realidade em si. E não estou falando somente sobre o teatro psicológico ou realista, mas também sobre o teatro formal, coreográfico. Pina Bausch mostrou o que é possível atingir por meio da dimensão improvisada decorrente da paisagem, do monólogo interior: é muito além do balé convencional. É por isso que a entrada em cena de Pina Bausch foi profundamente marcante.

O “MONÓLOGO INTERIOR”

Thibaudat: Você poderia elucidar as conexões entre o que você chama de “monólogo interior” e a paisagem?

Lupa: O monólogo interior é um método que utilizamos na primeira fase do nosso embate com um personagem, quando um personagem, e seu mundo imagético, está sendo criado, no decorrer de tudo o que está surgindo ao longo do nosso contato com um texto – tudo o que é difícil de perceber e expressar. Quando você tem um contato inicial com um personagem descrito por um determinado autor, o que é essencial não é o que está manifesto. O ator experimenta o personagem tal como um corpo, que nem um sonho; às vezes, ele o experimenta sob a forma de uma música, de uma risada, por vezes, evoca um evento de seu passado, por outras, experimenta esse personagem como alguém que ele conhece, como um amigo (mas, em nenhuma circunstância, deve simplesmente começar a se movimentar e a atuar como esse amigo). Quando percebo um texto dessa maneira, é como se, através do teatro, eu compreendesse melhor o meu amigo do passado, como se eu sentisse a sua presença dentro de mim, a sua energia, e tudo de que eu não estava necessariamente consciente quando estava em contato efetivo com ele.

As primeiras improvisações – aquelas em que estamos tentando desvendar os personagens e o significado da situação – podem dizer respeito à cena em que estamos trabalhando, ou mesmo ao que está em paralelo com a cena, que está ocorrendo concomitantemente em outro espaço, ou que aconteceu no dia anterior. Algo deve suscitar o nosso contato com o material teatral. Cada ator escreve um ou mais monólogos interiores, e podemos considerar

essa série de monólogos como um fluxo de eventos psicológicos; alguns nitidamente percebidos, outros, menos explícitos. Por exemplo, agora mesmo, enquanto falo contigo, penso também sobre seus cabelos – porque eles estão no meu campo de visão – e pode ser que meus pensamentos sejam arrebatados por eles. Ou poderia focar neste copo enquanto penso em outra coisa, ou ainda, poderia me concentrar na maçaneta da porta enquanto ouço o que está acontecendo na rua. Nossos sentidos estão incessantemente em uma inter-relação permanente, e se não temos ciência disso em nosso monólogo interior, acabamos por privá-lo de seu elemento essencial. Os atores que se preparam dessa forma escrevem vários monólogos em um único dia, de acordo com as diversas situações.

Escrever um monólogo é, ao mesmo tempo, uma forma de testar uma rota e uma técnica para alcançar inspiração. Assim, durante o processo de escrita do monólogo, diferentes caminhos são explorados e diversos elementos são conquistados – e nunca teríamos ciência deles através de uma análise objetiva da situação. Além disso, escrever o monólogo é ainda um treinamento para o corpo do personagem. Um ator compreende que não é capaz de escrever um bom monólogo, nem de se identificar fisicamente com seu personagem, se não começar a vivenciar isso dentro de si mesmo, se não começar a caminhar de um lado para o outro da sala de ensaio com os passos do personagem. Escrever o monólogo é colocar o personagem em movimento.

Picon-Vallin: Você diz “escrever o monólogo interior”. É realmente uma questão de escrita?

Lupa: Sim. Eu conduzo esse exercício de escrita como um período iniciático [do processo]. Quando você escreve, seu pensamento se clarifica, sua formulação se torna mais intensa e ganha poder de se instituir. Escrever é um estímulo para o desenvolvimento futuro. Eu digo para o ator: “Se você não souber alguma coisa, tente esclarecer a questão por escrito”. Uma vez escrita, a questão segue agindo em nossas mentes e, de manhã, quando despertamos, talvez tenhamos uma resposta. Picasso costumava dizer: “Quando você não souber como seguir, troque de ferramentas”. Escrever é também uma ferramenta para entrar em contato com a sua alma, com a sua imaginação; não é uma forma de praticar a literatura, mas de inflamar a sua imaginação.

Quando algum dos nossos atores se aproxima de uma improvisação, ele tem, diante de si, folhas de papel escritas por ele, o que lhe dá material de consulta. Muitas vezes, antes de uma improvisação, me deparo com os atores lendo os seus monólogos, e então digo: “Quando você desejar algum material de consulta, leia seu monólogo, mas não o apreenda como se você estivesse fazendo uma revisão para uma prova. Sobretudo, você já o tem dentro de si; se você escreveu, você não precisa ler – o momento certo vai chegar. Assim, o que vai surgir não é só o que você escreveu, mas também aspectos que você mal abordou – se for o caso – ao longo do processo de escrita”. Um monólogo escrito contém uma dezena de monólogos que ainda não foram redigidos, aqueles que carrego dentro de mim; na realidade, é suficiente acreditar que os tenho, para, de fato, possuí-los. Se o ator não perder a sua fé, a encenação de seu monólogo interior será uma criação totalmente diversa.

Quando o ator começa a definir uma paisagem – por exemplo, “ela acaba de me insultar” – deve ficar impactado por essa paisagem. Muitas vezes, quando observo um ator em cena, fico com a impressão de que ele não sabe exatamente o que está fazendo, visto que ele não compôs a paisagem que precede o que está dizendo. A paisagem anterior fornece

uma forma de conectar-se com a energia do ator. Um ator que embeleza a palavra falada com sentimentos e emoções é um ator sem energia – ele perde o mistério. Ele se torna um trabalhador industrial, um meticuloso artesão de uma forma fixa, alguém que imita. E se ele imita, isso significa que ele não está tendo êxito em acessar o mistério da sua própria energia.

Picon-Vallin: O monólogo interior permanece inteiramente pessoal, ou se torna, na realidade, um material que o diretor e o resto do elenco também conhecem?

Lupa: Quando os atores improvisam, eles não conhecem os monólogos interiores de seus parceiros. Pode-se dizer que seus monólogos interiores se confrontam, uns com os outros, através da improvisação em si. [...] É quando o monólogo interior atinge o grau máximo de anarquia, em relação ao texto, que a dimensão do personagem é desenvolvida; é nesse estágio que descubro muitas coisas no interior do meu corpo, caminhos para o espaço, é aí que o mistério – que não conseguira descobrir de forma direta – revela-se na “tonalidade” das relações com o meu parceiro. É quando descubro a minha própria música e o meu próprio ritmo. Uma vez escrito, o monólogo funciona apenas como um reservatório, um armazém, ao qual o ator pode recorrer a qualquer momento.

Pode-se dizer que quando o ator se aproxima do texto, quando aborda o estágio final do desenvolvimento do personagem, o monólogo interior está transformado. Suas versões iniciais ficam à sombra, mas permanecem na forma de uma memória, de um sentimento, como algo que você, ao mesmo tempo, possui e deixa de possuir. Com frequência, o diretor diz aos atores: “Isso é algo que você deve saber, mas que também deve esquecer logo em seguida. É algo que você certamente não deve expor, nem pensar sobre.” Estas são camadas profundas, que adentram o corpo, mas permanecem presentes dentro da aura emocional do ator. Quando eles atuam, a totalidade desses elementos não pode estar no mesmo nível psicológico.

Thibaudat: A noção de monólogo interior leva em consideração a montagem?

Lupa: Muitas vezes, no teatro, a montagem de uma cena se consolida através do que eu chamaria de “atuar a partir de instruções”. A montagem da cena e a lembrança deste processo criam uma série de instruções para o ator: “Primeiro sente-se, depois pegue a colher, na sequência, escute o que seu parceiro tem a dizer, então volte.” É claro que este tipo de instrução ainda funciona para nós, ao longo do nosso processo de trabalho, porque você não pode atuar em uma cena que está totalmente desprovida de instruções. Depende, portanto, de fazer com que essas instruções estejam manifestas na psique do ator, ou de colocá-las em segundo plano, à margem.

Com um ator que trabalha improvisando através do monólogo interior, essas instruções ficam veladas. E, essencialmente, é suficiente para ele acreditar que sabe o caminho a seguir, para que não se sinta obrigado a se agarrar a ele, de forma obsessiva. É como quando as falas de uma peça vêm até você, enquanto você fala; você não deveria ficar nervoso ou ansioso por “arranjá-las”, porque um texto que foi aprendido muito bem paralisa o ator. Pessoalmente, nunca me empenho em aprender o texto, mas quando a estreia chega, eu o sei de cor – e sou capaz de impulsionar os atores. É muito interessante notar que os atores que utilizam o método “encenação a partir de instruções” ficam, diversas vezes, completamente indefesos quando esquecem suas falas. É a consequência de uma abordagem inteiramente artificial, enquanto por outro lado, ambos os elementos, paisagem e monólogo interior, se tornam parte

do “fluxo” que assiste o ator em cena. É óbvio que o ator funciona de forma diferente do personagem. Uma total identificação da experiência de um ator com a do personagem não é nem possível, nem útil, e nunca nada de bom resulta de tais tentativas de identificação. Ainda que, é claro, o sonho da identificação ainda exista dentro de nós.

[...]

O ator que se preparou usando o monólogo interior perde esse medo, porque ele deseja atuar ao invés de trabalhar em como atuar. Ao perder esse medo de ficar comprometido, ele está em condições de focar mais no que seu parceiro oferece. Por outro lado, o ator paralisado pelo medo não pode fazer isso – ele não está plenamente consciente das ações de seu parceiro. E se tudo o que o ator faz é responder à movimentação de seu parceiro, dentro dos limites estreitos do que eles realizaram no dia anterior, o espectador sempre sentirá a falsidade na atuação, ou será privado das emoções que deveriam ter sido alargadas, para além da troca entre os parceiros, e transpostas para o público. Daí a importância do monólogo interior, que permite que a improvisação seja “preparada”, e que o ator esteja pronto para ouvir o seu parceiro. O monólogo interior não antecipa o desenvolvimento da cena, visto que, quando estamos de fato improvisando, a cena pode tomar um caminho que não havia sido antecipado pelo autor – por exemplo, um final feliz ao invés de uma catástrofe. A improvisação consiste em uma penetração em uma determinada área e não em uma ilustração de um acontecimento que já havia sido descrito.

O monólogo interior é um caminho, já as paisagens são os momentos-chave ao longo desse caminho – aquelas circunstâncias em que temos que alterar a trajetória do nosso personagem. Nesses momentos, a paisagem nos afeta. Vou dar um exemplo de uma paisagem: “Meu Deus, o que ela acabou de falar, de fato, me machucou; é escandaloso, é impossível, não posso simplesmente aceitar ou esquecer!” Essa é uma paisagem que devo visualizar e vivenciar e, assim, minha trajetória se transforma. A paisagem é um *motif* ativo ao longo do caminho do monólogo. Claro, o monólogo interior de um ator, ao longo de uma determinada apresentação pode variar: “Por que ela está sorrindo assim hoje? Por que o seu sorriso está tão diferente do dia anterior? Por que ela está com uma espinha no nariz?”. Isso inquieta o parceiro de atuação. A paisagem tem o direito de existir interiormente, em segredo; ela intervém no relacionamento com o parceiro. Assim, no monólogo interior do ator, encontramos *motifs* decorrentes do personagem, assim como aqueles relativos ao atual estágio do relacionamento do ator com seus parceiros. Se alguém deixa cair algo no palco, isso se torna parte do monólogo interior. Um ator que não incorpora isso verá a confiança do espectador desaparecer imediatamente.

O “código moral” do artista consiste em fazer o maior autossacrifício para criar o melhor trabalho possível, o mais próximo das suas aspirações. E, então, cabe ao público aceitá-lo ou rejeitá-lo. Se o artista joga para o espectador, é prostituição. Há um paradoxo aqui: o artista que leva em conta o público oferece algo medíocre, visto que não oferta uma obra que aspira ao valor supremo possível. Portanto, o artista que não joga para o público, de fato, assim o faz, em grande medida, porque oferece ao público um verdadeiro alimento espiritual.

SOBRE LABIRINTOS E CENTAUROS POLONESES

PEDRO VILELA
mestrando/UFBA

Nos últimos anos, o principal nome em atividade do teatro polonês, Krystian Lupa, tem se dedicado quase que exclusivamente a adaptações para o palco de grandes romances do cânone ocidental.

Diferentes relatos advindos do próprio encenador possibilitam condensar uma dupla motivação para este fato. A primeira relaciona-se à sua compreensão de que, através dos romances, é possível conseguir uma maior penetração nos problemas da condição humana, aproveitando para alfinetar a superficialidade com que os dramaturgos costumam proceder com sua escrita, amparados por convenções e fórmulas de fácil digestão, preocupados sobretudo em viabilizar seus trabalhos no palco. Como segunda motivação, a crença de que o romance, apesar da capacidade de envolver a realidade em seu discurso, também é permeada por zonas inalcançáveis. Como ele bem define: “quando descubro que existem essas zonas obscuras, tento a adaptação”. (GRUSZCZYNSKI, 1997)

Especialmente fascinado pela literatura austríaca, Lupa adaptou em sua trajetória obras de Alfred Kubin, Robert Musil, Rainer Maria Rilke e Hermann Broch. Entretanto, sua maior obsessão está ligada a um outro autor: Thomas Bernhard.

Desde 1992, quando realizou a primeira adaptação da obra de Bernhard, o romance *Das Kalkwerk*, para o Stary Teatr, Lupa tem investido sobre o autor austríaco a partir de diferentes composições cênicas: *Ritter, Dene, Voss* (Stary Teatr em Cracóvia, 1996), *Immanuel Kant* (Teatr Polski em Breslávia, 1996) e *Auslöschung – Erase* (Teatr Dramatyczny em Varsóvia, 2001).

Em entrevista para Jean-François Perrier, Lupa nos esclarece sua forte relação com a obra de Bernhard:

Ele vem em ondas. Thomas Bernhard habita-me teimosamente, sem relaxamento e age em mim misteriosamente. Quando digo a mim mesmo: “basta, isso é o suficiente!”, e apregoo outro assunto, sua influência continua sempre presente. Sua visão, que desmascara, que expõe os homens e suas relações, condiciona minha forma de ver outras obras literárias. Quando volto para Bernhard, descubro coisas novas. Também é interessante perceber que, no começo, eu era o fervoroso discípulo de sua imaginação, enquanto hoje polemizo com ele, uma polêmica um pouco maliciosa e apaixonada. (PERRIER, 2016)

Em sua última incursão a Bernhard estreou *Árvores Abatidas*, em 2014, que não por acaso carrega o subtítulo: *uma provocação*. O romance, que chegou a ser retirado das prateleiras em 1984 mesmo antes de ser posto à venda devido a um processo judicial, aponta-nos como alguns homens e mulheres, em algum momento artistas ambiciosos e radicais, não conseguiram resistir à tentação da estupidez, da busca de uma afirmação social e de um reconhecimento público que passa por uma escravidão ao poder e às instituições.

A decrepitude do círculo de intelectuais vienenses, descrita por Bernhard, configura-se então como um retrato perfeito para Lupa discutir a atual situação do teatro estatal polonês, estacionado na encruzilhada da dependência do poder público. Soma-se a isso ainda o fato de que, nos últimos anos, a Polônia tem passado por uma enorme revolução conservadora, pautada por slogans nacionalistas e xenófobos.

De fato, diferentes artistas têm sido perseguidos por grupos nacionalistas nos últimos anos, sendo inclusive acionados judicialmente para que obras sejam censuradas. Em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*, em 2015, Lupa é taxativo: “Nos últimos tempos, houve uma onda de jovens diretores que abordaram problemas dos indivíduos e agora há uma tendência das autoridades de discriminar esse teatro, que não é boa.” (SÁ, 2015)

Assim, desde sua estreia, os atores responsáveis pela representação de *Árvores Abatidas* têm frequentemente lido ao final de cada representação, em diferentes teatros do mundo, uma carta-protesto contra as repressões que o país vem enfrentando. O lema constante é: “Tribunais livres. Cultura livre”.

A este coro vem somando forças as vozes de diferentes artistas poloneses. No ano passado, por exemplo, a diretora Maja Kleczewska, uma das discípulas de Krystian Lupa, ao receber o Leão de Prata da 45ª Bienal de Teatro de Veneza, assinalou:

[...] desde 1989 o teatro floresceu graças a muitos jovens diretores que estudaram com Krystian Lupa e iniciaram uma nova linguagem. Ele modificou o método de trabalhar com os atores e de ensaiar, sem estar tão apegado ao texto, improvisando e podendo explorar as ideias. Desenvolver uma linguagem é um longo processo, que leva anos, e tememos que esse processo seja interrompido. O Teatro de Breslávia, o Teatr Polski, era reconhecido mundialmente. Lupa dirigiu nesse teatro, tinha uma companhia de atores, o que também requer tempo, e as autoridades decidiram pará-lo e destruíram tudo em três meses. Não há companhia, não há estreia. E tememos que o mesmo aconteça com o Stary Teatr na Cracóvia, um lugar muito importante para nós. (LLORENTE, 2007)

Recentemente, a comissão europeia expressou sua preocupação com a ascensão ao poder do partido nacionalista “Lei e Justiça”, liderado por Jarosław Kaczyński. Nessa ocasião, considerou falta de respeito pelo “estado democrático de direito” as novas leis de mídia, que conferem ao governo autoridade para nomear e exonerar diretores executivos nos meios de comunicação financiados publicamente, o que poderia limitar a liberdade de expressão.

Árvores Abatidas retoma a reflexão sobre a maneira como a arte tem se tornado mercadoria por meio da transformação dos artistas em produtos inorgânicos. Se a ação humana é capaz de mudar sua natureza conforme as necessidades, no capitalismo mudamos conforme as necessidades do capital, eliminando até mesmo a ação do sujeito como uma práxis. *Árvores Abatidas* se configura, então, como uma retomada de consciência:

O mais atual nesse texto é sua denúncia das armadilhas que residem nas relações entre o mundo artístico e político e nos mecanismos de consumo de massa. Através do processo de degradação, também mostra a decadência dos artistas a partir desses relacionamentos. E também o aumento implacável da traição de si mesmo, da perda de ideais artísticos e, em especial, da intransigência como base da condição artística. As árvores a cair são uma luta com nós mesmos, contra este processo. É um ataque raivoso contra os nossos amados do passado, aqueles que confraternizaram com a comunidade artística, que se juntaram e que sucumbiram a essa traição. Esse assunto parece-me cem vezes mais atual hoje do que trinta anos atrás. (PERRIER, 2016)

O espetáculo, narrado como uma espécie de monólogo interior, é labiríntico, aproximando-se do fluxo de consciência. A narrativa caminha por lugares e tempos sem seguir nenhuma regra ou encadeamento lógico rigoroso, como sequências temporais e espaciais ou evolução linear de personagens e situações.

Dividido em dois atos, com tempo médio de duas horas cada um, o que vemos em cena é a adaptação do romance em sua quase totalidade. Ao adentrar a sala de espetáculos, o

espectador é recebido por um vídeo projetado. As luzes, ainda acesas, sugerem que a peça “de verdade” ainda não começou.

A jovem Joana, em entrevista a um desconhecido, reflete sobre sua crença em torno das artes, ao passo que também tenta se justificar pelo total fracasso de sua última aula para atores. Simplesmente ninguém apareceu. A quem a jovem Joana deseja falar? Em pouco tempo, descobrimos que Joana não está mais entre nós.

Essa espécie de prólogo, que recebe pouca atenção dos espectadores, configura-se como um chamado à liberdade que o próprio fazer artístico pode nos oferecer, em embate contra uma arte que vem sendo mascarada por um verniz esteticista em prol de uma lógica capitalista.

No primeiro ato, os personagens, apresentados pouco a pouco, apontam para um alto grau de abstração. O assunto que rege o encontro é a busca por compreender as atitudes artísticas de Joana e sua escolha pelo suicídio. Seria ele um réquiem? Morre Joana e junto dela o impulso criativo, a paixão motriz que rege os artistas para além das estruturas do capital.

A primeira hora de encenação, marcada pelo caráter naturalista, cede espaço ao onírico, levando o espectador a adentrar uma espécie de sonho do próprio Thomas, demarcado pelo elemento apócrifo, inexistente na obra de Bernhard. Lupa agora impõe sua voz em diálogo com Bernhard.

O jantar fúnebre, ao mesmo tempo artístico e fantasmagórico, é finalmente concretizado no segundo ato, com a dinâmica da reunião e o devanear do ator convidado que passa a ser o alvo da atenção e digressão do narrador. Com exceção desse momento, durante a quase totalidade do espetáculo estamos atentos à sua presença fora do espaço cênico, reservado aos demais personagens.

A delimitação imposta por uma linha vermelha, quase no proscênio da cenografia assinada por Lupa, funciona ora como limite de uma prisão física e psicológica, ora como fronteira imaginária deste narrador carente da presença de outras personagens para construção de sua própria identidade.

Camadas são sobrepostas. Sentado em uma cadeira, não é mais só um narrador da obra, mas sim a própria dualidade Thomas Bernhard/Krystian Lupa, exposta a partir de monólogos internos, sem isolamento de frases e réplicas, absorvida e dissolvida na estrutura apresentada.

Como domador da narrativa, provocará os demais convidados desse “jantar artístico” a se exporem, objetivando a reiteração de sua própria avaliação sobre os temas propostos. Suas mediocridades são escancaradas através do tom irônico e da visão aguda do autor, que nos apresenta personagens vivenciado seus próprios absurdos inconscientemente.

A variedade de estilos com que Lupa coloca em cena esse romance demonstra a profunda maturidade de seu ofício. Se o espetáculo é marcado pelo viés naturalista, por vezes também abunda o grotesco expressionista, algo bastante característico do teatro polonês.

Muito mais que o fascinante rigor expressivo com que todos os intérpretes levam à cena esse museu de artistas apodrecidos, *Árvores Abatidas* nos prende em uma atmosfera na qual o tempo se desenrola com uma inquietante lassidão. A monotonia, fruto das estruturas repetidas, é um convite para se perder em um labirinto, de onde não fazemos questão de sair durante o tempo da representação.

Lupa confirma nesse espetáculo seu trabalho rigoroso na direção de atores, sutil na exploração quase expressionista de uma espécie difícil de hiper-realismo e fruto da manutenção de sua pesquisa.

Ainda que sua trajetória esteja ligada à possibilidade de construção de um método de trabalho, algo característico do contexto polonês, marcado por nomes como Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor, vemos em Lupa uma constante recusa de metodologias que encaminhem o ator a ser mero executor de modelos predefinidos:

Eu acredito mais em personalidades que em métodos, que só faziam sentido quando estavam relacionados a seus criadores. Em cada método há uma enorme bagagem de descobertas, a que cada um deve chegar com sua imaginação. Ninguém pode recorrer a eles como se fossem uma receita. Parece-me um caminho errado de alguns criadores escravizar-se a métodos que, usados de forma rigorosa, sem críticas, uniformizam o ator, que se torna um portador-padrão de algo que impede o desenvolvimento de sua personalidade. (LLORENTE, 2007)

A busca pelo caráter autoral e o apontamento que Lupa faz nessa entrevista, concedida em 2007 viriam a causar certo escândalo dois anos depois, quando no discurso no recebimento do Prêmio Europa para o Teatro, em Breslávia (Wroclaw), defendeu que até o método desenvolvido por Grotowski seria uma farsa.

A polêmica envolvendo o nome de uma das figuras centrais do teatro no século XX, levantada por um artista que, para muitos, é considerado seu discípulo, foi esclarecida posteriormente sob a alegação de ser impossível acreditar em um teatro “que possa existir sem que as pessoas estejam realmente presentes”, uma vez que “os atores não podem achar que a personagem não lhes pertence”. (COSTA, 2011)

O que se evidencia na prática artística preconizada por Lupa é o processo de interpretação “invisível” ou “transparente”. Como bem esclarece, “o que eu faço no teatro e na minha escola também tem algum método, embora eu tente lutar contra ele”. (LLORENTE, 2007)

O trabalho com seus atores está pautado em três pilares centrais: a imaginação, a atenção e a improvisação. A imaginação os leva a trabalhar com todos os sentidos, com imagens interiores, com pequenas recordações que se combinam, além da observação da realidade externa. A atenção permite ter em conta como o personagem se relaciona com os objetos, o espaço, os estímulos dos companheiros, e com o que vê e escuta sobre a cena. A improvisação, por sua vez, é provedora do estímulo à criação diária, evitando a rotina e impedindo a instalação de um terreno seguro, detestado por Lupa.

Negando-se a desenvolver um esboço dramático prévio ao contato dos atores com o romance, é através de improvisações que surge a adaptação das obras literárias. Segundo o diretor, “não se muda apenas uma literatura para outra literatura”. Logo, durante as improvisações “esses personagens emergentes emergem. Eles atravessam as paisagens desenhadas pelo autor do romance”. (PERRIER, 2016)

Capturado não por um indivíduo determinado, mas pela natureza humana – segundo expressão de Lupa –, o abstrato, o universal dos personagens se concretizará à medida que se relacionar com o espaço, com os outros personagens e com as circunstâncias dadas. O ator, portanto, não abarca o papel, é o papel que abarca o ator, aspecto que devemos entender como um tipo de relação estabelecida a partir da prática livre das improvisações.

Nesse sentido, o diretor polonês é contrário ao ator de ofício e a soluções fáceis, porque deseja que o ator plante dúvidas, investigue e, assim, conheça os vínculos interiores do personagem, que materializará um comportamento durante o desenvolvimento da obra dramática.

Em texto teórico publicado em 1997, intitulado *O ator como centauro*, mais uma vez Lupa foca o trabalho com os atores como elemento central de sua obra, diferenciando-se de outros teóricos por não tratar o ator como mera matéria artística e, assim, esquecer que não só o personagem vive, pensa e sente, mas o ator também o faz. E que essa dualidade deve ser mantida.

Lupa utiliza, então, a metáfora que une um cavaleiro a um cavalo. Durante os ensaios, o cavaleiro tenta domar o cavalo, mas só nos últimos momentos, perto da estreia, é que os dois seres se unem. Mas aqui, a ordem comum é invertida e a função do cavaleiro, comumente domador, cabe à personagem, enquanto a do cavalo recai sobre a função do ator. Para além disso, a fricção/junção não gera uma ordenação de cavalgada, mas a construção de outra figura, a do centauro. O centauro é composto em sua parte inferior pelo ator e na superior pela personagem, que será carregada em suas costas. Para Lupa, “o ator não deve transformar-se jamais e por inteiro em seu personagem, sempre deve haver dualidade”. (GRUSZCZYNSKI, 1997)

Em uma das primeiras edições da revista francesa *UBU*, Lupa nos esclarece um pouco mais sobre seu processo de investigação: “eu deposito minha esperança no ator e o ator coloca sua esperança em mim, porque no momento de trabalhar o diretor dá um passo e cabe ao ator dar o seguinte”. E complementa: “se admitirmos que é o ator quem realiza sua criação [...] resulta que a matéria do teatro não é algo que seja externo ao ator, mas sim do próprio ator.” (GRUSZCZYNSKI, 1997)

Alguns outros elementos do espetáculo merecem atenção. O primeiro diz respeito à exploração, por parte do encenador, da desconstrução temporal proposta pelo autor em seu livro. O deslocamento narrativo é evidenciado, principalmente no primeiro ato, quando por vezes o narrador intercala a conjugação dos verbos do pretérito no presente, tornando difusas as fronteiras entre presente e passado.

De acordo com Alexandre Villibor Flory, em sua tese de doutoramento:

[...] o procedimento de se mover constantemente – no tempo, pela linguagem – porém sem sair do lugar, é um topos da prosa bernhardiana. Configura-se como um movimento formal que é análogo, no capitalismo tardio, à necessidade de velocidade, produtividade, competição, porém sem sentido, sem que se mudem os pressupostos e as condições objetivas em que se vive. (FLORY, 2006)

Durante quase toda a representação a sala fica com as luzes acesas. As zonas obscuras de Thomas Bernhard são investigadas sob o prisma da clareza do que está sendo posto. É evidente que o próprio Lupa quer que os retratados se vejam por completo em cena, assim como quer que os próprios espectadores se distanciem o suficiente para refletir sobre quais são suas responsabilidades.

No auge de sua maturidade artística, Lupa nos oferece um labirinto mordaz, não só pela capacidade que possui de operar a perda de nexos e a falta de razão, mas por escolhê-las como princípio operador e construtivo, complexo e ambíguo. Se seus atores são vistos como centauros, cabe a Lupa, sob a mesma premissa mitológica, o papel de Dédalo, arquiteto de labirintos.

Referências:

- BERNHARD, Thomas. *Tala*. Tradução de Miguel Sáenz. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- COSTA, Tiago Bartolomeu. Deixem passar o príncipe Krystian. Ípsilon, Lisboa, 12 jan. 2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/01/12/culturaipsilon/noticia/deixem-passar-o-principe-krystian-272995>. Acesso em: 31 jan. 2018.
- FLORY, Alexandre Villibor. *Sopa de letras nazista: a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard*. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GRUSZCZYNSKI, Piotr. Krystian Lupa: utopie et alchimie, *Ubu*, Paris, n.6, abr. 1997
- LLORENTE, Juan Antonio. En el arte español, el absurdo va unido a la locura. *ABC.es*, Madrid, 18 out. 2007. Disponível em: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-10-2007/abc/Espectaculos/en-el-arte-espa%C3%B1ol-el-absurdo-va-unido-a-la-locura_1641174112263.html. Acesso em: 31 jan. 2018.
- PERRIER, Jean-François. Du roman à la pièce. Entretien de Krystian Lupa avec Jean-François Perrier. *Odeon, Théâtre de l'Europe*, Paris, 2016. Disponível em: http://www.theatre-odeon.eu/sites/default/files/dp-wycinka_holzfallen.pdf. Acesso em: 31 jan. 2018.
- SÁ, Nelson de. Teatro está de novo sob risco, diz diretor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 jul. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/224639-teatro-esta-de-novo-sob-risco-diz-diretor.shtml>. Acesso em: 31 jan. 2018.





KING SIZE

CHRISTOPH
MARTHALER



“Quantos espetáculos você conhece que poderiam lançar-se do Prelúdio de Tristão, de Wagner, para l’Il Be There, do Jackson 5, e então para a trava-língua Méli Mélodie, de Bobby Lapointe, e tudo isso em cinco minutos? A variedade é desconcertante, e é inegavelmente um tributo ao que Noel Coward definiu como a potência da música barata”.

(Mark Valencia, WhatsOnStage)

“O teatro do diretor suíço (...) não é unicamente uma fusão de linguagens artísticas diversa, mas uma realização mais complexa de desconstrução de um gênero codificado, do qual foram mantidos os cânones estilísticos, embora os significados tradicionais tenham sido esvaziados”.

(Alessandro Iachino, Teatro e Crítica)

“(...) o que está em jogo aqui é o deslocar do sentido, ou da estrutura do conjunto e, desta forma, tanto as canções como as situações podem ser interrompidas e boicotadas pelas gags dos artistas, por desfechos inesperados, por mudanças de contextos, talvez ansiando que este quebrantar da narrativa seja, no fim das contas, o fio condutor do todo”.

(Ivan Alcázar Serrat, Núvol)



ficha técnica

Direção: Christoph Marthaler

Direção Musical: Bendix Dethleffsen

Dramaturgia: Malte Ubenauf

Elenco: Hildegard Alex, Tora Augestad, Bendix Dethleffsen e Michael von der Heide

Cenografia: Duri Bischoff

Figurino: Sarah Schitteck

Iluminação: Heide Voegelin Lights

Gerente de Palco: Stéphane Sagon

Operador de Luz: Jean-Luc Mutrux

Camareira: Cornelia Peter

Gerente da turnê: Tristan Pannatier

Produção: Theater Basel / Théâtre Vidy-Lausanne

AS APRESENTAÇÕES DO ESPETÁCULO NA MITsp CONTAM
COM O APOIO DO GOETHE-INSTITUT SÃO PAULO E DA
FUNDAÇÃO SUÍÇA PARA A CULTURA PRO HELVETIA



KING SIZE

Direção: Christoph Marthaler

1H20MIN

sinopse

Um quarto de hotel com uma cama *king size*, decorado em tons de azul e florais. Nesse cenário, um homem e uma mulher, acompanhados por uma senhora mais velha, entoam um repertório eclético, que vai de Schumann a The Jackson 5. As ações desses personagens assumem dimensões cômicas, seja quando eles dançam ou quando usam vozes líricas para cantar músicas pop. O diretor Christoph Marthaler confere à música papel fundamental no espetáculo, criando sons heterogêneos ao combinar composições de diferentes tonalidades, as chamadas “enharmonics”. Mesmo que o efeito seja inicialmente estranho, ele logo se conecta a uma realidade sensível, ligada às relações humanas. Solidão, convenções grotescas e as trágicas vidas cotidianas são evidenciadas com ternura, melancolia e humor.

histórico

O suíço Christoph Marthaler tornou-se músico - oboísta e flautista - antes de frequentar a escola de Jacques Lecoq em Paris, no período pós-maio de 1968. Inspirado por esses dois universos artísticos, começou a criar espetáculos nos quais música e palavra estão em constante diálogo. Foi diretor da Schauspielhaus Zürich no período de 2000 a 2004. Entre suas criações estão *Groundings*, *a Variation on Hope* (2004), *Riesenbutzbach*. *A Permanent Colony* (2009), *Pappertlapapp* (espetáculo realizado como artista associado ao Festival de Avignon - 2010), *Meine faire Dame*. *Ein Sprachlabor* (2012), *King Size* e *Letzte Tage*. *Ein Vorabend* (ambos em 2013). Como diretor, Christoph Marthaler ancora suas peças na vida cotidiana, enquanto joga com as formas de representação. O suíço concebe figuras comuns em um mundo estilhaçado, tratando de questões existenciais e de relacionamento. Considerado mestre na ironia e na discrepância, compõe uma cena poética formada por letras, canções e música.

KING SIZE: A CANÇÃO COMO (D)OBRA

MATTEO BONFITTO
UNICAMP

Eu tenho a sensação de que o som age,
E eu amo a atividade do som.
O que ele faz, quando se torna
mais alto ou mais baixo,
quando ele se torna mais ou menos intenso.
E quando se torna mais longo e mais curto.
Fico completamente satisfeito com isso,
eu não preciso que um som fale comigo.
John Cage sobre o *Silêncio* ¹

CONSTRUINDO O OLHAR

Quando fechamos os olhos, criamos, talvez, condições para perceber de maneira mais sutil como os sons agem sobre nós. Concentramos, assim, a nossa atenção para acessar a profundidade desse processo em vários níveis, não somente temporalmente mas também espacialmente. Buscar reconhecer o poder do som... perceber a intensidade que emerge das infinitas articulações possíveis entre os sons... captar sensivelmente a manifestação dessas articulações sonoras... No vídeo *John Cage on Silence*, o compositor americano fala sobre a relação entre o som e a música. Quando se refere a essa última, ele diz: “Quando ouço o que chamam de música, me parece que alguém está falando. Falando sobre seus sentimentos e sobre suas ideias, falando de relacionamentos. Mas quando eu ouço o som do tráfego, o som do tráfego aqui na Sexta Avenida, por exemplo, eu não tenho a sensação que alguém está falando (...).”² Já na epígrafe citada acima, quando reflete sobre o som, ele reconhece um aspecto fundamental. Cage diz: “eu não preciso que um som fale comigo.”

Faço dessa distinção entre som e música feita por Cage a nascente dessa reflexão/ensaio. Nesse caso, o desafio é dialogar com um material artístico específico – *King Size* – criado pelo diretor suíço Christoph Marthaler. Buscarei, assim, deixar-me levar pela articulação interna, pelos fluxos e intensidades desse material a fim de tentar perceber a sua singularidade.

Ao reconhecer a diferença entre som e música, Cage abre múltiplas questões que envolvem desde modos de percepção até o próprio existir, em termos amplos e profundos. Mas, ao mesmo tempo, ele nos faz repensar sobre o fazer artístico, através da relação entre artista e obra, da intencionalidade que permeia os processos criativos e da materialidade como camada fundamental da criação. Desse modo, como sugerido na passagem citada, a música é vista por ele como sons atravessados por intenções que, de certa forma, podem reduzir a potencialidade desses mesmos sons, percebidos enquanto matéria, matéria essa que existe e pode se manifestar para além de qualquer intenção, significado e sentido. É aqui, nesse ponto, que uma conexão parece possível entre Cage e Marthaler.

1 “I have the feeling that a sound is acting, and I love the activity of sound. What it does, is it gets louder and quieter, and it gets higher and lower. And it gets longer and shorter. I'm completely satisfied with that, I don't need sound to talk to me.” Tradução do autor. Citação extraída do vídeo *John Cage on Silence*.

2 “When I hear what we call music, it seems to me that someone is talking. And talking about his feelings or about his ideas, of relationships. But when I hear traffic, the sound of traffic here on Sixth Avenue for instance, I don't have the feeling that anyone is talking [...]” Tradução do autor. Citação extraída do vídeo *John Cage on Silence*.

A LIEDERABEND COMO DISPOSITIVO

Recuemos um instante para tentar cultivar o pensamento que o espetáculo de Marthaler abre, e fazer do pensar em si uma ação multivetorial. *King Size* explora uma estrutura aparentemente simples. Ao articular as canções que atravessam essa obra, que incluem compositores tão distintos quanto Gustav Mahler, Erik Satie e Richard Wagner, Marthaler resgata, de certa forma, o formato da *Liederabend*, termo que pode ser traduzido literalmente como “noite de canções”.³ Trata-se de uma prática surgida no século XIX, sobretudo na Alemanha e na Áustria, em que musicistas e amantes da música se reuniam, muitas vezes em casas privadas, para apreciar o desempenho de um ou mais cantores que executavam obras de compositores em voga no momento. Canções poderiam ainda ser escolhidas em torno a um tema ou ideia, articulando assim obras de diferentes compositores.

No caso de *King Size* alguns temas são recorrentes, como o sono, os sonhos e o amor, percebidos também através do universo infantil. Mas limitarmo-nos a perceber esse espetáculo como um recital de canções que se restringem a um horizonte específico de significação é abrir mão de suas camadas expressivas mais potentes, camadas que parecem, exatamente, singularizá-lo.

Ao “espectar” *King Size* é possível reconhecer tensionamentos que permeiam a relação entre as canções selecionadas e a encenação em vários níveis. Os conteúdos, ou mesmo a atmosfera produzida pelas canções, não são reiterados pelo que acontece em cena, fato que se dá não somente em função da atuação dos performers-cantores, mas também como fruto da exploração de espacialidades e temporalidades deslizantes.

Se inicialmente somos colocados diante de um quarto, supostamente de hotel – que remete a um universo que beira o *kitsch*, com seu tom azulado bebê e a decoração de gosto duvidoso –, aos poucos nos deparamos com armários que se transformam em lugares de passagem e que nos fazem imaginar um entrelaçamento de situações e realidades.

OS ENARMÔNICOS: PONTES LATENTES, INVISÍVEIS...

Além de diretor atuante no teatro e no mundo da ópera e musicista – estudou oboé e flauta, além de composição – Marthaler agrega em sua formação experiências variadas, como aquela vivida na Escola de Jacques Lecoq, em Paris. Percebe-se a herança de Lecoq em *King Size*, sobretudo na exploração de rupturas poéticas, que produzem uma espécie de vertigem, perturbando o pretenso realismo proposto inicialmente. Mas o aspecto a ser apontado aqui envolve a maneira extremamente ampliada como o diretor suíço parece perceber a música. Em contraste com John Cage, Marthaler não parece ver a música como dimensão redutora das potencialidades do som, mas como canal através do qual essas potencialidades podem se manifestar e incidir profundamente sobre nós, seres humanos, nos afetando e gerando diferentes dinâmicas relacionais. Essa percepção parece ficar clara quando ele comenta sobre a função dos sons enarmônicos, tal como descrito no Programa de *King Size*, por ocasião

3 Fazem parte da obra as canções “Bilitis”, de Francis Lai; “Wachet auf, wachet auf es krähte der Hahn”, de Johann Joachim Bachmann; “Die güldne Sonne”, de Johann Georg Ebeling; “I go to sleep”, de The Kinks; “Seit ich ihn gesehen”, de Robert Schumann; “Le Chapelier”, de Erik Satie; “Ouvre”, de Suzy Solidor; “Tristan und Isolde”, de Richard Wagner; “I’ll be there”, de The Jackson 5; “Mélodie”, de Bobby Lapointe; “Le nozze di Figaro”, de Wolfgang Amadeus Mozart; “You could drive a person crazy”, de Stephen Sondheim; “Übre Gotthard füget Bräme”, de Geschwister Schmid; “Stille Liebe”, de Robert Schumann; “Dein Angesicht”, de Robert Schumann; “Des Sennen Abschied”, de Robert Schumann; “Titelmelodie Schwarzwaldklinik”, de Hans Hammerschmid; “Biene Maja”, de Karel Svoboda; “Solang man Träume noch leben kann”, de Münchener Freiheit; “Andante per pianoforte”, de Ludwig V. Beethoven; “Tout pour ma chérie”, de Michel Polnareff; “Abbigsternli”, Schweizer; “Come heavy sleep”, de John Dowland; “Fångad av en stormvind”, de Carola; “Sonny Boy”, de Al Jolson; “Abendlied”, de Robert Schumann; “Adagietto”, de Gustav Mahler, Quinta Sinfonia e “Die Wut über den verlorenen Groschen”, de Ludwig V. Beethoven.

da sua apresentação no Théâtre Vidy-Lausanne: “[...] sem esses permanentes enarmônicos não haveria conexão possível entre os seres humanos: não haveria casamentos, não haveria comprometerimentos, cumplicidades secretas, e nem mesmo o mais inocente dos beijos [...]”

Musicalmente, os sons enarmônicos se referem a grupos de sons de um acorde ou presentes em uma linha melódica com intervalos menores do que um semitom. Já no sistema temperado os sons enarmônicos são execuções de uma mesma nota, nomeada de maneira diferenciada em função das tonalidades que ela pode integrar.

Marthaler se utiliza dos enarmônicos para articular as canções utilizadas em *King Size*, transitando entre as tonalidades de cada canção a fim de criar uma unidade sonora ou aural para a obra. Mas, na verdade, ao fazer tal operação e articulá-la com a encenação, ele permite que atravessemos realidades contrastantes, produzindo, de certa forma, um labirinto vertiginoso, que poderia ser percorrido de novo e de novo, revelando sempre novos caminhos. Um labirinto infinito.

A DOBRA E SEUS LABIRINTOS INFINITOS

A percepção de labirinto infinito que parece ser apontada no espetáculo se dá em função de sua própria dinâmica narrativa. Cada canção abre fissuras que nos fazem acessar uma nova realidade, que ressignifica por sua vez a percepção de espaço-tempo. Assim, a imagem inicial do quarto vai aos poucos se dissolvendo e passa a funcionar como um dispositivo gerador de muitos “mundos possíveis”, noção cara a Leibniz. É a partir dessa noção que surge a ideia de “dobra”, que parece permear, de certa forma, a lógica recôndita do espetáculo.

Proposta por Gilles Deleuze, mas reconhecível também em obras de outros autores como Badiou e Panofsky, dentre outros, a noção de dobra implica um universo interdisciplinar que ultrapassa os limites dessa reflexão. De qualquer forma, cabe aqui apontar que essa noção funciona para Deleuze como conectora entre o movimento barroco e a contemporaneidade, períodos caracterizados por múltiplas instabilidades políticas, econômicas e sociais. A explosão de sujeito e objeto, das fronteiras entre interno e externo, sensível e inteligível, orgânico e inorgânico, a dissolução de convergências e divergências, assim como a perda de linearidade espaço-temporal são alguns de seus aspectos e qualidades principais (DELEUZE, 1991). Apesar de diferenças históricas e contextuais, o Barroco e a contemporaneidade ecoam reciprocamente na vertiginosa multiplicidade de pontos de vista, em que as diferenças não parecem mais causar separações e divisões mas, sim, novas agregações. Dessas dinâmicas emerge a sensação de infinito, não o infinito etéreo e apaziguante de certos movimentos românticos que ocorreriam historicamente após o Barroco, mas um infinito melancólico, gerador de ansiedade, incontrolado, desgovernado e imprevisível.

A dobra aqui não é a dobra dos *origamis*; ela vai além das facetas agrupadas das figuras cubistas. A dobra, nesse caso, é invisível, e se manifesta como dinâmica processual fugidia que pode ser percebida somente através de expansões perceptivas que anulem oposições e dualidades, através de uma série de curtos-circuitos lógicos.

Uma vez apontados esses aspectos e qualidades associados à noção de dobra, cabe observar que eles parecem constituir, em certo nível, a camada dramatúrgica subterrânea, não dita e não explicada, de *King Size*. Apesar dos diversos momentos cômicos que ocorrem ao longo do espetáculo, há uma densidade que permanece, como um som de fundo insistente, que acompanha sutilmente as variações melódicas e harmônicas executadas pelos cantores-performers e pelo pianista-performer. Assim, a sensação de leveza é constantemente alterada

por cortes – várias canções são interrompidas sem chegar a uma conclusão – assim como por ações que provocam deslizamentos de significação. A qualquer momento algo pode acontecer e uma nova ruptura pode se dar, abrindo para uma nova canção um novo universo, uma nova realidade, reconhecível, paradoxal ou ainda estranhamente familiar.

DOS FLUXOS NARRATIVOS

O início do espetáculo já demarca um processo relacional nada convencional, propondo uma “quebra de contrato” na relação entre cena e público. Enquanto somos colocados diante do suposto quarto de hotel com um homem dormindo na cama, ouve-se em *off* algumas instruções: os espectadores são solicitados a ligarem seus celulares e autorizados a tossirem e a fazer barulho com seus papéis de bala. Portanto, não se trata de buscar a atitude de silêncio a fim de *não atrapalhar a obra*, mas de tentar dissolver a fronteira convencional proposta em muitos espetáculos teatrais, para, assim, estabelecer um outro tipo de contato com o público.

O homem se levanta, se veste, entra no banheiro, volta e termina de se vestir. Em seguida, dá a volta por um dos armários – o da esquerda do ponto de vista da plateia –, senta-se ao piano colocado ao lado desse armário e começa a tocá-lo. Há já aqui, juntamente com as instruções iniciais, uma quebra de expectativa produzida pelo suposto realismo caracterizado pela cenografia. Desse momento em diante somos submetidos a um processo constante de criação e quebra de expectativas, como quando dois cantores-performers, caracterizados como camareiros, começam a arrumar a cama e colocar os usuais docinhos de cortesia sobre os travesseiros para em seguida desfazerem a mesma cama, sentarem cada um de um lado dela, comerem os doces que haviam colocado e entrarem debaixo das cobertas, sentados de frente para o público, enquanto executam o canto.

Esse processo segue até que, em determinado momento, um ser ficcional atravessa a cena: uma senhora de certa idade, discretamente elegante, que carrega uma bolsa. A sua presença traz uma camada nova para o espetáculo, não somente porque ela *não canta, mas porque através da execução de ações* com diferentes objetos e de alguns momentos de fala, amplia o horizonte narrativo, trazendo, ao mesmo tempo, uma leveza cômica de tons surreais e uma densidade produzidas por suas reflexões e por sua aparente vulnerabilidade, mais sensível do que física.

Até o final do espetáculo o realismo continua a ser evocado e deslocado, através das ações executadas pelos cantores-performers e pela senhora discretamente elegante. Armários são abertos transformando-se em lugares de passagem, ações são feitas dentro desses armários, em cima e embaixo da cama, assim como no banheiro. Descobrimos, então, que há uma geladeira na parte mais alta de um dos armários do quarto. Focos de luz são acesos em lugares onde a ação não está acontecendo, momentos esses que chamam a atenção dos próprios seres ficcionais. O quarto é quarto-gatilho, quarto-fenda, quarto-portal, quarto-trampolim que ativa o nosso imaginário e nos transporta, suspendendo a nossa percepção.

QUANDO A MÚSICA VOLTA A SER SOM

Em vários momentos do espetáculo uma certa suspensão perceptiva é gerada, momentos esses que interrompem o fluxo narrativo e a aparência de sarau encenado. Além dos focos de luz já mencionados, que acendem em momentos e lugares “errados”, há a exploração de diferentes qualidades de silêncio entre as canções, que geram uma atmosfera de estranhamento em relação ao fluxo narrativo. E tal efeito emerge também das ações que fogem das situações supostamente realistas, desde aquelas mais explícitas em que os cantores-perfor-

mers atravessam armários ou cantam debaixo da cama, até aquelas que beiram o grotesco. Suspensões perceptivas são produzidas ainda por ações que não são nem totalmente cotidianas e nem absurdas, parecendo se situar entre esses polos, propondo dilatações espaciais e temporais, fazendo com que o aparentemente familiar deslize para territórios mais sutis da experiência. Quando um dos seres ficcionais fica parado olhando para a porta da geladeira aberta, ou quando a senhora discretamente elegante diz os textos de maneira introspectiva ou ainda quando come espaguete puxando-o com um calçador de dentro de sua bolsa, somos transportados para “mundos possíveis”.

Tais suspensões perceptivas, apesar de gerarem múltiplos efeitos, bem diferenciados entre si, parecem convergir para uma transformação da função exercida pela música no espetáculo. Em tais momentos, a suspensão perceptiva gerada pelas ações dos cantores-performers, assim como pelas executadas pelo ser ficcional da senhora discretamente elegante, parece levar a uma neutralização da “intenção de fala” das músicas, aspecto colocado por Cage e mencionado no início dessa reflexão. Nesses momentos, ao gerarem suspensões perceptivas, as ações parecem fazer com que as músicas tocadas pelo pianista e cantadas pelos cantores-performers voltem a ser simplesmente sonoridades em seu estado mais puro. As músicas passam a funcionar nesses momentos como manifestações sonoras não determinadas por uma intencionalidade reconhecível.

POR UM EXISTIR *KING/QUEEN SIZE*?

Essa reflexão não pode ser concluída sem reconhecer a presença da cama – *King Size* – como elemento singular do espetáculo. A centralidade da cama no espaço ficcional dessa obra de Marthaler parece funcionar como evidência de vários impasses, talvez históricos. Diante dessa cama, da dimensão ocupada por ela e da função que adquire através dos seres que atravessam a cena, é como se, paradoxalmente, o mundo tivesse se apequenado. Quando digo mundo quero dizer seres humanos. Poderíamos nos perguntar o quanto essa observação é cabível aqui. Percepção talvez recorrente na história da (des)humanidade, o processo de apequenamento do humano traduziria somente a situação de certos contextos e realidades?

Desprovida de qualquer pulsão libidinosa e de traços de erotismo, a cama parece funcionar nesse trabalho como uma lupa que, na contr-mão da busca obsessiva por conexões fugazes, dilata, o espectro da solidão e da melancolia; sua centralidade, a da cama, parece nos mostrar o paradoxo de algo que um dia foi um signo poderoso, permeado por um *élan* ao mesmo tempo lírico, épico e dramático, mas que resta como simulacro, esvaziado de qualquer possibilidade de simbolização.

O percurso dessas reflexões faz com que recuemos uma vez mais, para assim olharmos para essa obra a partir de seu nome: *King Size*... Tal nome pode, dentre inúmeras possibilidades, remeter a uma dimensão existencial grandiosa, ao existir em toda a sua realeza. Realeza... Em que medida o termo “realeza” é associado hoje, acima de tudo, a realidades luxuosamente emolduradas, fruto, sobretudo, do poder de compra? Como sabemos, a busca obsessiva pela dissolução da diferença entre Ser e Ter operada pelo capitalismo gera, desde os seus primórdios, efeitos profundos sobre as interações humanas a ponto de títulos de nobreza passarem com o tempo a ser mais e mais vendidos, mesmo em terras tropicais. O Ter como Ser: um claro exemplo de como a relação entre o óbvio e o profundo pode às vezes se intensificar tão profundamente quanto os amantes em uma cama, imagem essa aparentemente inconcebível – proveniente de um “mundo impossível”? – em *King Size*, onde canções são obras e dobras: (d)obras.

Não é a essa noção de realeza que me refiro aqui, mas a realeza como *embodiment* (incorporação) de um *ethos* que expande as potencialidades humanas, potencialidades essas que se manifestam por sua vez em atos, em relações e criações – artísticas e não artísticas – geradoras de memórias coletivas, sem as quais nenhuma agregação humana pode se consolidar enquanto sociedade e cultura. Marthaler parece explorar no espetáculo a ausência dessa dimensão. Nos tempos que correm, tal dimensão – a da nobreza humana – parece ter sido colocada mais do que de lado, quem sabe temporariamente. Camuflada, ela se manifesta aqui somente como objeto. Esvaziado de sentido, é ele, o objeto, que ocupa o centro da cena.

Referências:

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Discurso de Metafísica*. Tradução de Gil Pinheiro. São Paulo: Icone, 2004.

Vídeo:

John Cage on Silence. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>. Acesso em: 2 jan. 2018.

PALMIRA



BERTRAND LESCA E NASI VOUTSAS





“Impossível saber quantos níveis de significação encontram-se neste espetáculo extremamente intrigante. (...) À medida que suas ações divertidas inflamam-se em violência, ficamos, inevitavelmente, presos ao confronto. (...) Milagrosamente, isto pode representar bem os conflitos em todo o mundo, entre um Ocidente priorizado e um Oriente desvalorizado.

Lesca, Voutas e o dramaturgo Louise Stephens utilizam-se do clown e de brincadeiras estúpidas para construir atos de retaliação mais extremos”.

(Chris McCormack, Exeunt Magazine)

“Lesca e Voutsas são clowns, mas sem o menor vestígio de graciosidade. Seus jogos cênicos não são improvisações inocentes (...). São atos de agressão e de violência cíclica. Me empurre, te puxo. Te soco na cara”.

(Matt Trueman, WhatsOnStage)

“(...) a dupla utiliza as diferenças físicas entre eles – um alto, um baixo – para gerar um efeito cômico brilhante. Eles são palhaços excelentes, mas para além do clown, aflora algo mais sombrio sobre o poder, o ego e a guerra. O espetáculo pode ser lido como uma fábula sobre a guerra na Síria e a incapacidade do oeste de intervir, mas é suficientemente abrangente para ser recebido como um espetáculo sobre o colapso de qualquer relacionamento e sobre a rapidez com que as emoções saem de controle, as posturas se endurecem e as louças começam a ser quebradas”.

(Lyn Gardner, The Guardian)



ficha técnica

Criação e Performance: Bertrand Lesca e Nasi Voutsas

Dramaturgia: Louise Stephens

Design de Luz: Jo Palmer

Técnico de Luz: Tom Brennan

Design de Imagem: Ollie Baxter

Produtor/Gerente de Companhia: Edward Fortes

Produzido com o apoio da Croquis_BCN (Barcelona), Bristol Old Vic Ferment, MAYK, Tobacco Factory Theatres, Nuffield Southampton Theatres, Ovalhouse e HOME Manchester (Reino Unido). A pesquisa e o desenvolvimento para o espetáculo *Palmira* contou com recursos públicos da National Lottery através da Arts Council England (Reino Unido)

AS APRESENTAÇÕES DO ESPETÁCULO NA MITsp
CONTAM COM O APOIO DO BRITISH COUNCIL



PALMIRA

Criação: Bertrand Lesca e Nasi Voutsas

1H

sinopse

A antiga cidade de Palmira, na Síria, era uma das mais preservadas do mundo. Recebia turistas de todos os países para contemplar os templos de Bel e Baalshamin, assim como o Arco do Triunfo. Em 2015, o Isis (sigla para Estado Islâmico) tomou o controle da cidade, destruiu os templos, saqueou as sepulturas e utilizou o anfiteatro para realizar execuções. *Palmira* mistura realidade e ficção, explorando a vingança, a política da destruição e o que consideramos bárbaro. O que leva as pessoas a praticarem destruições desse tipo? Para os performers, mesmo que o tema seja árduo, o humor é fundamental na construção de um lugar diferente para o espectador diante do espetáculo.

histórico

Encenador francês, Bertrand Lesca foi assistente de Peter Brook e Declan Donnellan em diversas turnês internacionais. É um dos membros fundadores da FellSwoop Theatre, que explora as relações entre música e criação coletiva em performance, colaborando com compositores e artistas no desenvolvimento de novas obras. Nasi Voutsas é formado pela East 15 Acting School, onde estudou Atuação e Teatro Contemporâneo. É cofundador da ANTLER, companhia para a qual escreve, atua e toca. Desde 2015, os dois criadores trabalham juntos. Artistas associados ao MAYK (Bristol, Reino Unido), o primeiro espetáculo no repertório de criação conjunta foi *Eurohouse* (2016), sobre o Brexit, a crise econômica na Grécia e o nacionalismo. Tendo sido indicado para o Total Theatre Award 2016, *Eurohouse* fez mais de 50 apresentações. Já *Palmira* estreou no Festival de Edimburgo de 2017 e foi premiado com o Total Theatre Award 2017 para Inovação, Experimentação e Exploração de Formatos. O espetáculo também recebeu outros prêmios, como o Stockholm Fringe 2017 Grand Prix, o Mess Festival Prize (BE Festival) e o 'Best of BE' Festival Award, e foi incluída no "The Top 10 The Guardian's Theatre of 2017".

O terror nos reaproximou de Palmira e de seus contornos legendários quando, em 2015, tomados pelo ódio execratório aos “falsos deuses” do Ocidente, os milicianos do Estado Islâmico destruíram o templo de *Bel*, divindade comparável ao Zeus grego e ao Júpiter romano, senhores dos deuses e do universo. Ao atacarem o teatro antigo, o tetrápilo, as colunas milenares gravadas com inscrições em grego e aramaico, ao abaterem a águia e os raios do deus solar *Bel-Shamin*, os terroristas feriram terrivelmente a nossa adoração pelos cultos de origem e a paixão pela arte e pela história.

Pela decapitação de Khaled al-Asaad, estudioso sírio responsável pela direção geral dos sítios arqueológicos e dos museus de Palmira, e pelas imagens difundidas *online* com a cena do fuzilamento de 25 soldados sírios alinhados no proscênio e executados por adolescentes que se exibiam para uma plateia de muçulmanos que ocupavam a *summa cavea* do teatro romano de Palmira, mergulhamos abismados no impiedoso mecanismo: a destruição de imagens monumentais icônicas é figura de fundo na *Gestalt* mediática e propagandística superproduzida e funestamente difundida na internet pelos terroristas num rito sanguinolento.

A arcaica e barbárica demolição de símbolos idolatrados (reconhecidos como patrimônios da humanidade por meio do culto moderno aos monumentos) é rematada pela violência da morte encenada, compartilhada e moída no engenho da mídia terrorista. A dissonância gerada na “mente civilizada” é tensionada pelo contraste entre a consciência do significado cultural de Palmira (lido, escrito e socialmente reconhecido) e uma pós-história rudimentar inscrita macabramente nos monumentos e nos corpos com um gesto malevolente narrado pela própria imagem da morte.

Palmira, assim como Antioquia e Alexandria, foi na antiguidade um lugar de encontro e irradiação: num oásis do deserto sírio, entre a antiga Emesa (atual Homs) e Dura-Europos (margeada pelo Eufrates) a 230 quilômetros de Damasco, surge paulatinamente uma cidade cortada por aquedutos e estradas não geometrizadas, templos monumentais circundados por amplas áreas, portas extraordinárias, uma longa estrada com colunas esplêndidas que emolduravam lojinhas de um comércio frenético. Tudo se misturava. Como Veneza no Renascimento, Palmira (chamada anteriormente de *Tadmor*, localidade citada na Bíblia Hebraica como a mítica cidade fortificada pelo rei Salomão) era o centro das trocas entre Oriente e Ocidente. Anexada ao Império Romano em 64 a.C. pelo general Pompeu, tornou-se ponto de ingresso da seda chinesa, das especiarias e de todos os produtos da Pérsia, Índia, Arábia e do extremo Levante para o Mediterrâneo. Foi resultado de migrações de populações de diferentes origens durante centenas de anos e no seu apogeu chegou a ter por volta de 250mil habitantes, o que a equipara às maiores cidades da antiguidade (BROWNING, 1979). Nas palavras de Paul Veyne, a cidade era um *patchwork* de multiculturalismo, de comércio internacional, uma cidade oriental-aramaica onde se interpretava o grego e a ideologia voraz do direito romano, um lugar onde os deuses eram traduzidos. (BERTELOTTI, 2016)

Todavia, Palmira foi também um destes lugares onde as diferenças socioculturais e religiosas dramaticamente acabam por se anular na amálgama abrupta do autoritarismo. Foi lugar das conversões forçadas à fé monoteísta; templos viraram igrejas, depois mesquitas, e agora um amontoado de entulho. Como grande Reino que se estendeu do estreito de Bósforo ao vale do Nilo, do mar Mediterrâneo ao rio Eufrates, em lugares onde hoje se encontram o Egi-

to, a Jordânia, Israel, Palestina, Líbano, Síria e Turquia, Palmira foi também a terra da rainha Zenóbia, a rainha guerreira, que se fazia chamar *Imperatrix Romanorum*, se autoproclamava herdeira de Cleópatra e aplicava a própria efígie e a do filho sobre as moedas do Reino. Zenóbia arquitetou uma tentativa de golpe de estado espetacular ao domínio imperial romano. Acabou fracassada, pega pelas tropas de Aureliano quando atravessava o Eufrates em fuga. A caminho de Roma, como prisioneira e *souvenir* de guerra, morre nas terras de Tivoli antes de ser apresentada como troféu ao Imperador. Palmira entra em lenta decadência, nada de tão significativo parecia acontecer ali na modernidade... até que, entre abandonos e redescobertas, torna-se o tesouro e o sítio adorado, a pérola do deserto para os arqueólogos e, como tantas outras heranças da humanidade, um lugar invisível ao olhar desavisado.

Eis a carga histórica, mítica e alegórica que temos que suportar na consciência castigada pela campanha terrorista. O comportamento vandálico estilhaça a consciência histórica (e a fábula) que nos foi gradualmente estruturada pela continuidade de um tempo escrito em monumentos, obras de arte e livros. Como demonstra o historiador britânico de origem polonesa Joseph Rykwert, o aspecto histórico-legendário da arquitetura atrela-se não somente à cosmogonia e à teogonia, mas também ao imaginário do corpo e do herói (2015).¹ Na antiguidade, a definição da ordem construtiva de um lugar de culto público se dava pelo estudo refinado das proporções do corpo humano na construção de colunas e templos, e a busca da integridade especulativa de tal ordem ocorria por meio do arranjo desafiador de materiais robustos, vigorosos, aparentemente irredutíveis, de difícil trato. A monumentalização daquilo que o tempo teria naturalmente apagado era, portanto, um ato de heroísmo. Assim, a ferocidade terrorista é percebida como um ataque não somente aos deuses, mas também aos corpos dos “heróis do Ocidente”. Destrói a ilusão de que somos sujeitos autônomos, democráticos, conectados, conscientes e livres, e impõe uma lógica elementar e descontínua pautada na lei da violência segundo a qual um desejo unívoco, selvagem e invasivo predomina sobre os domínios civilizados do sujeito moderno.

O desalento que nos segue é que tal ameaça não se restringe, na atualidade, a episódios de guerra ou guerrilha. O engenho da destruição e da reproposição terrorista-midiática gira na praça de qualquer cidade ou comunidade submetida às polaridades do autoritarismo e da desigualdade. Vivemos o terror no nosso dia a dia em meio a comportamentos tóxicos, abusivos e destrutivos.

Esta é a chave de significação pela qual Bertrand Lesca e Nasi Voutsas nos reconduzem em *Palmira* sem fazer uso de qualquer representação direta dos atos terroristas contra a cidade-patrimônio. O mecanismo perturbatório é transportado para a relação entre dois atores. Veneração pelo outro, camaradagem e sedução se revezam com a violência gratuita e fútil, e o prazer cruel de manipular. A derrisão e a violência são respostas validadas por um oportunismo lúdico, agressivo e patético do jogo em cena. A destruição de um tesouro da civilização seria equivalente à destruição de uma relação humana? De que forma a perturbação psicológica e as idiossincrasias autoritárias do indivíduo alimentam os grandes conflitos sociais? A retaliação terrorista e o círculo eterno da destruição equivalem analogicamente às ações viciadas e urobóricas das relações afetivas? Quão rapidamente um conflito pode ser deflagrado? Como e quando as emoções fogem do controle? Existe alguma relação direta entre personalismo, condicionamento psicológico e representações sociais? O fanatismo do Estado Islâmico é fruto exclusivo da revolta e do radicalismo muçulmano ou nasce também da intolerância, da marginalização e dos mecanismos manipulatórios da “mente ocidental”? Como este fanatismo reflete a crise da consciência europeia? O espetáculo *Palmira* nos faz pensar verdadeiramente em tudo isto ou é somente uma performance divertida de dois *clowns* que fazem um jogo psicológico de controle e explosão sob a sombra picaresca da morte?

O processo criativo de *Palmira* está diretamente conectado com o espetáculo anterior, também de cunho político, *Eurohouse*, criado por Lesca (de origem francesa) e Voutsas (de raízes gregas) em coprodução com o FellSwoop Theatre de Bristol no período da crise grega. Em entrevista a Eleanor Turney, Lesca explica tal afinidade:

O gatilho pessoal para Eurohouse foi o sentimento de injustiça sobre como a União Europeia lidava com a Grécia. Em Palmira, tratava-se de ir além, como se existisse algo mais sobre nós mesmos e sobre nosso trabalho juntos. [...] Em Eurohouse, Nasi era realmente humilhado. E, em Palmira, ele continua sendo humilhado e, de certo modo, ele sente o desejo de vingança. Nós queríamos olhar para esta raiva. Fazer estes dois espetáculos nos ajudou a entender como a radicalização pode acontecer. Nós estávamos tentando sempre ver as coisas por um outro lado, de outra perspectiva. Por que aquelas pessoas sentiram a necessidade de destruir monumentos e executar seres humanos? Nós queríamos questionar este impulso. (TURNERY, 2017)²

Desde *Eurohouse*, o engajamento político e os questionamentos pessoais dos jovens atores Lesca e Voutsas são expressos em jogos cômicos nos quais se revezam figuras opostas: a elegância, a graça, a inteligência e a pretensa lucidez do *clown branco*, que se faz de “arau-to” com seu comportamento lampejante e seu linguajar (in)fluente, e a revolta, a embriaguez torpe, a contestação noturna do *clown agosto*, que tropeça nas palavras, rola pelo chão, es- perneia, quebra tudo e se autodenuncia. A dupla cômica forma, assim, uma sombra indigesta sobre o culto do esteticismo que é superado criticamente pelo instinto e pela ironia.

Tudo é feito sem apelo aos estereótipos. São dois atores em cena com roupas cotidianas, figuras de si mesmos. Nada de máscaras, personagens ou encadeamento de uma narrativa cênica. Nenhuma parábola forte o suficiente para conter as pequenas alegorias insinuadas no plano dramatúrgico. Um ator grego que se escandaliza diante de um prato quebrado e uma dança ambígua sobre skates com a ária barroca *Lascia ch'io pianga*³ de Friedrich Händel são somente preâmbulos jocosos no *script* composto por atos performativos que remendam ao público interrogações sobre a tomada de decisão, o impulso destrutivo e o rasgo na consci- ência humana. Um objeto, manipulado com naturalidade e despreensão, serve à triangulação com a plateia: o que fazer com um martelo que me é dado por um ator que aporrinha e azucrina a vida do outro que, por sua vez, amofina, molesta e caceteia seu parceiro de jogo?

O trabalho dos atores prevalece sobre a caixa preta teatral despida de efeito e engenho cênico. As ações sobre um palco empoeirado, sem contornos cenográficos, um público que se diverte agarrado no olhar de cada ator, cúmplice, mas muitas vezes confuso diante das “ruínas” ilegíveis dos comportamentos: tensão entre o entusiasmo lúdico da ação e a sensação de uma certa inconveniência do espaço restritivo das relações teatrais. O que é *Palmira*? Teatro, performance, comédia, jogo antidrama de *clowns* num manifesto político essencial?

A mudez de um, a homilia do outro. A voz e os *hits* musicais gravados⁴ constituem planos estéticos teatralizados provisoriamente saboreados, contrastados e interrompidos. Depois de uma chuva de perguntas não respondidas, o microfone se torna um barbeador manipulado por Bertrand na cara embasbacada de Nasi. Amplifica-se assim a diferença e o poder do inculcador que parece levar a sério a sua força de aculturar, invadir, colonizar e ensinar o trato da

2 Tradução do autor.

3 *Lascia ch'io pianga* (Deixa que eu chore) é uma ária do segundo ato de *Rinaldo*, ópera de Händel com libreto de Giacomo Rossi, adaptação do poema épico *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. A ópera narra a primeira cruzada cristã e o cerco de Jerusalém sob o domínio do rei muçulmano Argante apoiado por Armida, rainha de Damasco.

4 Uma das características das produções do FellSwoop Theatre, grupo ao qual o trabalho de Lesca e Voutsas se vincula, é a pesquisa dramatúrgica de paisagens sonoras que se relacionam de forma crítica com o mundo emocional da obra.

língua (como em *Eurohouse*, quando propunha mecanicamente frases em francês ao companheiro grego, que as repetia com dificuldade, subserviência e embaraço). Caixas de papelão intumescidas, frágeis, inchadas, cheias de cacos e maniacamente reviradas sobre o outro caído. Esta é a resposta desproporcional do ator-performer insurreto, o anti-herói destruidor de pratos. A grande vassoura e a precária pазinha de lixo nada valem quando a própria ação de recolher os estilhaços caídos no chão se torna um ato de agressão ao som dos trocadilhos popularescos de “*Let’s call the whole thing off*” de George Gershwin com Louis Armstrong e Ella Fitzgerald: “*You like potato and I like potahto. I like tomatoes and You like tomaytoes. Potato, potahto, tomatoes, tomayhtoes. [...] You like Havana and I like Havahnah. You eat bananas and I eat banahnahs. Havana, Havahnah, Bananas, banahnahs [...] Things have come to a pretty pass, Our romance is growing flat [...] Goodness knows what the end will be; [...] It looks as if we two will never be one, Something must be done.. Let’s call the whole thing off*”⁵. Na incompatibilidade dos sotaques e na exaustão de um dueto inconcluso, qualquer coisa pode acontecer e se repetir no lirismo *fake*, no amontoado da história e no jogo viciado de pergunta e (não) resposta dos atuantes: o acúmulo ilógico, a produção do gesto e do sentindo pela interrupção da ação imune – é a réplica desmedida a que estamos sujeitos na vida afetiva.

Em *Palmira*, o comportamento *offbeat* e absurdo de Lesca e Voutsas, pela via da atração e da repulsa do afeto mal resolvido, denuncia nosso entendimento precário sobre os atos retaliatórios e os ataques gratuitos, a inabilidade em mediar conflitos, o recrutamento ideológico do jovem que busca “respostas claras” por meio da radicalização, a intolerância, o prazer sádico e revanchista em punir e a capacidade de inculcar a violência na mente do outro.

No fundo escuro e no plano contínuo das grandes questões da consciência histórica, somos surpreendidos pelos dilemas do indivíduo e por pulsões elementares que estão na origem da ancoragem entre a vontade pessoal e o destino errático da cultura. Mímica, jogos verbais, balbúcio *clownesco*, humor, envolvimento insidioso do público na ação de dois atores encaixados em seus pontos de vista endurecidos e inconciliáveis: *Palmira* é a cena essencial e minimalista sobre os cacos da história e a reatividade humana aos ataques sofridos na nova era das marretadas e dos explosivos, e um convite a seguir em frente ao som a *cappella* de “God only knows”.

Referências:

BERTELLOTTI, Alessandro. *Palmira, storia di un tesoro in pericolo*. RSI, Entrevista com Paul Veyne. Radiotelevisione Svizzera Italiana (RSI) – Rete Due, 12 dez. 2016. Disponível em: <https://www.rsi.ch/rete-due/programmi/cultura/geronimo/Storia/Palmira-storia-di-un-tesoro-in-pericolo-8434357.html>. Acesso em: 25 jan. 2018.

BROWNING, Iain. *Palmyra*, London: Chatto & Windus, 1979.

RYKWERT, Joseph. *A coluna dançante: sobre a ordem na arquitetura*. Tradução de Andrea B. Loewen, Maria C. Guimarães, Cássia Nasse, Sônia Manski, Maria T. F. Miguez, Estela Sahn e Anita di Marco. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TURNEY, Eleanor. Standing on uneven ground. *British Council*, 23 ago. 2017. Disponível em: <https://edinburghshowcase.britishcouncil.org/blog/2017/standing-on-uneven-ground/>. Acesso em: 25 jan. 2018.

5 A partir de “Things have come to a pretty pass”, em tradução livre: “As coisas chegaram a um ponto difícil. Nosso romance está esfriando. Só Deus sabe qual será nosso fim [...] Parece que nós dois nunca seremos um. Algo precisa ser feito. Vamos cancelar a coisa toda.”

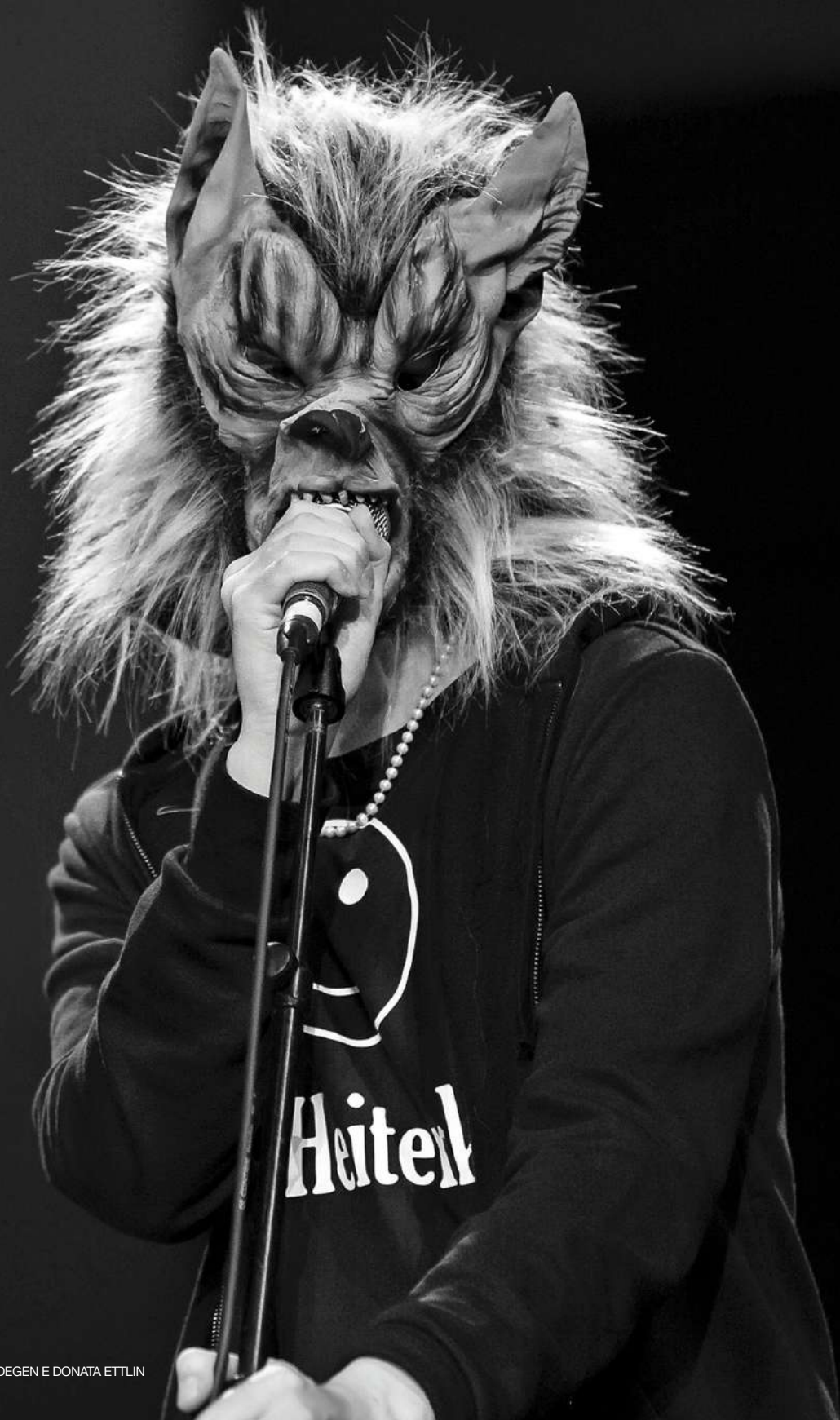


HAMLET

BORIS NIKITIN







“Não imaginem assistir a uma enésima interpretação da célebre peça de Shakespeare. Este Hamlet não apresenta a arquitetura clássica da tragédia, mas é inspirado sem pudores pela performance. (...) Não é sobre a trama, mas a respeito do personagem. Diante do público, o ator interpreta Hamlet e ele próprio. Ele fala de si, canta, toca violão. Mistura músicas libertárias e kitsch, nos perturba e nos inquieta”.

(Elsa Pereira, Time Out Paris)

“Reflexão genuína sobre a performance teatral, a peça de Nikitin provoca a sua audiência. Iluminação agressiva, postura incômoda e interpelações: o artista põe abaixo a quarta parede, ao explorar a linha imaginária que fica entre o palco e a plateia. A atmosfera é perturbadora, a cena divertida ou impertinente? Não há certezas”.

(Camille Bardin, Toute La Culture)

“É um espetáculo que nos envolve porque nos desequilibra. Como muito poucos, Boris Nikitin leva o teatro contemporâneo a um ponto crucial”.

(Theater heute)



ficha técnica

Concepção, Texto e Direção: Boris Nikitin

Atuação, Texto e Canções: Julian Meding

Cenário e Figurinos: Nadia Fistarol

Vídeo: Georg Lendorff e Elvira Isenring

Concepção Musical: Boris Nikitin, Julian Meding, Matthias Meppelink,
Der musikalische Garden

Técnico de Som: Matthias Meppelink

Supervisão Técnica e Iluminação: Anahi Perez

Supervisão de Produção: Annett Hardegen



HAMLET

Direção: Boris Nikitin

1H30MIN

sinopse

O dramaturgo e diretor Boris Nikitin transforma *Hamlet* num espetáculo que transita entre a performance e os teatros documentário, musical e experimental. O enigmático performer e músico eletrônico Julian Meding é acompanhado por um quarteto barroco. O performer queer interpreta um Hamlet revoltado contra a realidade e também contra a plateia – assim como em Shakespeare, Hamlet se revolta contra sua corte real -, misturando detalhes de sua história de vida com a ficção. Vai ao microfone e canta electropunk bruto, esboços de canções cover, uma balada de Hollywood; músicas como fragmentos de emoções. O público, que ora é zombado, ora é seduzido, se percebe na zona de conflito entre ilusão e realidade, indivíduo e sociedade.

histórico

Filho de imigrantes ucranianos, eslovacos, franceses e judaicos, o suíço Boris Nikitin é fundador e diretor artístico do festival It's The Real Thing, realizado anualmente na Basileia, na Suíça. Nos últimos dez anos, como dramaturgo e diretor, suas produções junto a companhias independentes ou teatros das cidades europeias têm refletido sobre a representação e a produção de realidade e identidade na política, na economia, na religião, nas artes e nas histórias pessoais. As peças, os textos e as curadorias realizadas por Nikitin buscam constantemente o limite entre a performance e o teatro-ilusão, destacando os lugares ambíguos e potenciais da individualidade e da capacidade de atuação. Em 2017, Nikitin recebeu o prêmio J. M. R. Lenz-dramatist Award, da cidade de Jena, na Alemanha.

RIO DE JANEIRO, 2 DE JANEIRO DE 2018.

JULIAN,

Esta não é uma carta. Você não me conhece; eu não te conheço. Também não conheço Boris Nikitin nem os músicos que tocam em *Hamlet*. Nunca tinha ouvido falar do trabalho de vocês antes que Daniele Avila me mandasse o link que começo a ver agora numa noite quente de verão.

Os músicos saem do palco ou assim parece. Você entra com uma máscara de lobo. Depois de tantos outros, cansado de ser humano, Hamlet agora quer ser um animal? Pergunta apressada. Você tira a máscara. Magro, de jeans, cabelos e sobrancelhas raspados. Uns olhos que se movem num rosto impassivo. Uma máscara dentro de outra máscara. As pernas parecem inseguras quando anda, dando ao corpo um certo desequilíbrio, uma certa instabilidade. A voz afetada. Mesmo não sabendo alemão a voz parece afetada. Ela continuará assim, monocórdica, sem variações. Irritante para os que procuram modulações emocionais na voz ou padrões bem constituídos do masculino e do feminino. Nem distanciamento nem envolvimento. O tom de voz que indiferencia tudo e tudo torna igualmente relevante ou irrelevante? Ou, simplesmente, a afetação como uma forma de fala, para além dos limites do real, do verossímil? Um Hamlet *queer*?

Você acaba de aceitar minha amizade no Facebook. Nos poucos momentos em que seu retrato aparece no canto da tela paro de pensar no que vejo e troco umas palavras. Digo que estou escrevendo, tentando escrever, sobre o “Hamlet” de vocês. Mas nada de Hamlet aparece, no início. Você se apresenta, diz que é músico. Diz que há textos e canções. Há fragmentos de uma (sua?) estória... Do pai que morreu. Sinal Hamlet aceso. É o fantasma do pai que assombra o início ou somos todos fantasmas ou órfãos nesta noite?

Pausa. Você de frente para o público. Eu na sua frente. Eu te vejo. Você não me vê.

Acabo de dizer que vou escrever sobre este trabalho. Agora. Acho. Vou ter que escrever. Mesmo sem saber se tenho algo que seja importante a dizer. Vou ter que me virar.

Esta não é uma carta. Não escrevo em alemão. Imagino que não entenda português. Não vou mudar agora para inglês. Talvez a organização da MITsp possa traduzir este texto. Se valer a pena. Ainda não sei.

Um sinal do Facebook. Será você? Sua imagem não apareceu. Deve ser outra pessoa. Vou conferir. Era você. Disse que estava escrevendo uma carta para organizar minhas impressões.

Mas não sei, mesmo, se quero organizá-las. Você. Digo. Seu personagem refletido também num telão no fundo da sala. No fundo da tela do meu laptop. Por que me interessaria pela sua estória? São tantas hoje na televisão. Na internet. Tantos depoimentos. Por que continuaria a ver você, ouvir sua estória e não a de outro? Seria uma paródia dos solos e testemunhos, do teatro documental? Todos não fazem espetáculo de suas vidas e imagens nas redes sociais, no YouTube? Por que ficar? Por que fico? Fico porque é Hamlet? Fico porque sou gay que gosta de experiências e corpos gays em cena? Fico porque algo me intriga e que não sei dizer o quê?

Novo sinal do Facebook. Acho que deve ter dito algo. Você me diz que eu poderia te escrever por e-mail.

Esta não é uma carta. Eu mal te conheço. Não li nada no site do trabalho ainda. Corro no site. Há uma lista dos trabalhos feitos e dos escritos sobre. Quase tudo em alemão. Penso em mandar um e-mail. Não saberia nem o que perguntar a não ser coisas óbvias como... como o que mesmo? Desisto de mandar.

Você, digo, seu personagem, fala em algum momento na possibilidade de uma comunidade que fez você estar ali na frente de espectadores. A gravação que vejo é de um espetáculo num teatro. Mas eu. Eu não estou lá. Não estava lá. Seria uma comunidade o conjunto de corpos e desejos sentados e silenciosos que só se pronunciam nos aplausos finais? Seria um convite? Algo por vir? Seria algo que a própria apresentação cria e desaparece com ela tão fugaz quanto os encontros furtivos em praças, parques, banheiros públicos, bares, aplicativos? *Queer* então não porque a sexualidade, a orientação sexual, apareça como tema, motor ou motivo dramático, *queer* por lançar um convite aos que não são hetero, homo, transnormativos? *Queer* porque não tem a ver com o discurso universalizante, humanista e inclusivo? Estamos na margem e na margem seguimos.

Não há possibilidade de identificação. Nem acho que esteja em pauta uma outra forma de compreensão por um distanciamento frio. O que há é um corpo outro. Diferente de *one-man show* virtuosístico. A voz monocórdica, insistentemente afetada. Não confio no que é dito pela forma com que fala? Uma imagem você diz que é. A tela no fundo do palco e a tela do computador multiplicam essa sensação. Tudo parece pose, não gestos que revelam. Poses que encenam e revelam não a verdade da confissão, mas da ficção, do teatro, do artifício.

Mais ou menos no meio do espetáculo, você fala diretamente de Hamlet. Hamlet é uma bicha que nasceu numa pequena cidade da Alemanha? Me confundo. Quero dizer você. Quero dizer seu personagem? Você não falou nada sobre a sexualidade. Só seu corpo magro, desengonçado, instável. De pé ou quando está sentado de pernas cruzadas. Não parece estar seguro ou ao menos confortável, mas continua ali. O que os olhos que te olham e que não posso ver te dizem?

Reparo só agora nas unhas pintadas de verde e num colar. Os olhos transitam no rosto sem barba. Na cabeça sem um fio de cabelo.

A realidade é poder. E você, digo, você já sabe (não vou repetir), parece não se encaixar. É o que você diz. Diferente de clones e *drag queens*, empoderados transexuais e divas. Você não faz parte. Você busca uma outra história. Hamlet?

No corpo de Hamlet e no meu corpo algo nos aproxima. Nós que perdemos os pais e que buscamos órfãos pelo mundo companhia e encontros, ancestralidades e famílias, nos lugares mais inusitados, até no palco de um teatro.

Nos chamaram de loucos, doentes, como forma de nos isolarmos, nos internarmos, mas você está agora falando na frente de nós, na frente de mim. Posso te tocar? Não quero mais só te ouvir. Para a solidariedade, outra palavra que usa, não ser uma palavra vazia, me tome nos seus braços, deixe sua cabeça posar no meu ombro. Me beija.

Você canta com o violão. Em algum momento, os músicos voltaram para o palco. Você os apresenta com num show.

Confissões de uma máscara. O segredo é o lugar por onde poderíamos manter nossa segurança e cultivar nossos encontros em parques públicos, nas ruas escuras, nos *darkrooms*, nas saunas. Mas você está no palco. O que eu faço agora?

Solidão e estar junto. Eu te olho fundo. Agora é a minha vez e a minha voz. Isto que escrevo. Escrever ou não escrever? Ver ou não ver? Hamlet de novo? Para que queremos, precisamos de Hamlet uma vez mais?

Seu rosto na tela quando desaparece da cena parece emular um monólogo que não se trata de ser ou não, de forma metafísica, mas de qual corpo pode ser ou não ser, pode olhar sem que algum olhar ofenda e ser olhado sem que seja pelo olhar condescendente, estigmatizador ou violento? Só fora do palco? Envelhecido cedo é o reino dos mortos o único lugar de pertencimento possível? Seria o palco o lugar anterior a esta morte?

Deitado no fundo do palco, debaixo da tela, enquanto as cenas de um hospital, asilo se contrapõem a imagens anteriores de uma casa em que este corpo não se funde, não se mistura.

O rei está morto. Longa vida à rainha, A frase é dita. *Hamlet* é uma ruína de um mundo perdido do qual ouvimos murmúrios e fragmentos. Tudo morto, esquecido. Só se pode inventar uma outra estória.

Mas Hamlet, descemos pela correnteza, afogados, transformados em Ofélias, levadas para outras praias, recantos, palcos, prontos para renascer ou não. Ou não. Não.

O segredo não foi revelado. Nenhum *coming out*. Nenhuma palavra para além do corpo para falar. Se há uma encenação encarnada pelo gênero, ele está na norma, não no testemunho.

Não há experiência trágica nem dramática. Há a afirmação de um corpo. Não o confronto pelo discurso, pela fala. Apenas uma oferta que pode ser recebida ou não. Para além dos aplausos ou da indiferença. Toda esta linhagem dos príncipes melancólicos do teatro barroco, dos rapazes tristes antes da Revolução Sexual e da Aids cria uma outra narrativa, não a herança que vai de pai para filho, mas a daqueles que, sendo órfãos, não terão filhos. De um corpo a outro, transformando o passado, fazendo-o próximo na pele.

A partir de um olhar *queer*, clones e relações homonormativas, adolescentes saindo do armário, estes parecem já ter seu lugar ao sol da dramaturgia e da vida social, corpos que não querem falar da orientação sexual como problema, estigma, violência, mas que encarnam no seu próprio corpo sua singularidade e se inserem a golpes de afetação no cânone ocidental; diante desses, nos faltam ainda códigos, o que deve ser um bom sinal quando nos deparamos com o inesperado, o não integrado mas que busca uma voz. Uma voz para o seu canto.

Olho a tela do computador. A noite segue avançada. Quase dia. “vivo tranquilamente / todas as horas do fim” (Torquato Neto, “Cogito”).

ABRAÇO E BEM-VINDO,

Denilson

***Denilson Lopes é professor da UFRJ**

sal.

SELINA THOMPSON







“Esta peça é sobre a jornada pessoal realizada por Thompson, mas é também sobre o deslocamento de milhões de homens, mulheres e crianças negras. Eles foram vendidos pelo comércio de escravos, a partir do qual a riqueza da Europa estabeleceu-se, fornecendo as bases do seu atual êxito econômico. Em um navio de carga para Gana, Thompson depara-se com o racismo contemporâneo: cruel, casual, completamente normatizado. (...) esta é uma peça submersa em raiva porque ainda é preciso afirmar: black lives matter”.

(Lyn Gardner, The Guardian)

“(...) Quando (Selina) Thompson abre a boca e diz: ‘Eu sou uma mulher. Eu sou uma artista. Eu sou negra’, podemos sentir o peso de cada uma dessas coisas e ela não está se desculpando por nenhuma delas. O que ela faz (...) nesses 90 minutos beligerantes é pensar sobre cada uma delas. Como mulher, o que o seu corpo feminino lhe permite ou restringe fazer? A ameaça de estupro, de violência, seu relacionamento com a mãe, sua adoção, o antagonismo que ela recebe de outra mulher negra - Thompson traz todas essas questões à tona e as examina. Como uma mulher negra, ela compartilha a indignidade de ter o seu cabelo revistado em todos os aeroportos, de ser chamada de ‘criola’, de reconhecer que, de maneira insidiosa e silenciosa, sua pele preta a torna um ‘outro’ para muitos”.

(Eleanor Turney, Exeunt Magazine)



ficha técnica

Dramaturgia e Atuação: Selina Thompson

Direção: Dawn Walton

Cenografia: Katherina Radeva

Som: Sleepdogs

Iluminação: Cassie Mitchell

Adaptação de Luz: Louise Gregory

Produção: Emma Beverley

Coordenação de Produção: Louise Gregory

AS APRESENTAÇÕES DO ESPETÁCULO NA MITsp
CONTAM COM O APOIO DO BRITISH COUNCIL



sal.

Companhia: Selina Thompson

Direção: Dawn Walton

1H

sinopse

Dois artistas embarcaram em um navio cargueiro para refazer uma das rotas do comércio transatlântico de escravos: do Reino Unido a Gana e, de lá, à Jamaica. As memórias, questionamentos e sofrimentos desse percurso realizado em fevereiro de 2016 levaram os artistas às profundezas do Atlântico e ao universo de um passado imaginário. O espetáculo *sal.* é o que eles trouxeram de volta, uma montagem sobre ancestralidade, lar, esquecimento e colonialismo. Como a história e as relações coloniais permanecem em nosso cotidiano? O que ocorre quando Selina Thompson se depara com a pergunta: “de onde você é?”. Uma montagem sobre fazer parte de uma diáspora, que nos leva a pensar onde nos encaixamos e quais mudanças e curas ainda estão por vir.

histórico

Selina Thompson Ltd é uma organização interdisciplinar de performance e artes visuais sediada no Reino Unido. O trabalho da artista residente em Leeds possui uma vertente marcante: o engajamento público e a investigação, que se refletem em atividades e ações políticas e participativas focadas em discutir política de identidade e como nossos corpos, vidas e ambiente são influenciados por essas políticas. A performer propõe um trabalho alegre e visual, que tenta se conectar com aqueles continuamente marginalizados pelas artes.

Uma litania para a sobrevivência

Audre Lorde

*Para aqueles entre nós que vivem no litoral
em pé frente às arestas constantes da decisão
cruciais e só
para aqueles entre nós que não podem dar-se ao luxo
dos sonhos passageiros da decisão
que amam de passagem por soleiras
nas horas entre auroras
olhando para dentro e para fora
no instante antes e depois
buscando um agora que possa gerar
futuros
como pão na boca de nossos filhos
para que seus sonhos não reflitam
a nossa morte:*

*Para aqueles entre nós
que foram impressos com o medo
como uma linha tênue no centro de nossas testas
aprendendo a temer com o leite de nossas mães
pois por esta arma
esta ilusão de alguma segurança a ser achada
os de passos pesados esperavam silenciar-nos
Para todos nós
esse instante e esse triunfo
Nunca fomos destinados a sobreviver.*

*E quando o sol se ergue temos medo
que talvez não permaneça
quando o sol se põe temos medo
que talvez não se erga de manhã
quando nossos estômagos estão cheios temos medo
da indigestão
quando nossos estômagos estão vazios temos medo
que talvez nunca mais comamos
quando nós amamos temos medo
que o amor desaparecerá
quando estamos sós temos medo
que o amor jamais voltará
e quando falamos temos medo
que nossas palavras não sejam ouvidas
nem bem-vindas*

*mas quando estamos em silêncio
ainda assim temos medo*

*Então é melhor falar
lembrando-nos
de que nunca fomos destinados a sobreviver*

(Tradução de Ricardo Domeneck)

Comecemos com Audre Lorde, a poeta norte-americana nascida em Nova Iorque no dia 18 de fevereiro de 1934. Aquariana, filha de uma família de imigrantes do Caribe e, seguramente, uma das vozes mais importantes do feminismo negro estadunidense da década de 1970; a quem poderíamos atribuir, junto com Kimberlé Crenshaw¹ e Angela Davis², o conceito de interseccionalidade, tão importante atualmente para pensarmos as relações de classe e de raça que atravessam as diversas formulações contemporâneas do feminismo.

À sentença formulada pela voz do poema de Lorde, ***buscando um agora que possa gerar futuros como pão na boca de nossos filhos para que seus sonhos não reflitam a nossa morte***, – que de um modo excepcional revela as aflições constantes daqueles que são marcados como os sujeitos da diáspora no ambiente de nossas sociedades racistas e sexistas –, eu acrescentaria um outro fragmento extraído do longo poema dramático de Selina Thompson,

Eu estou aqui para contar uma história da diáspora³

a fim de localizar as motivações que vemos emergir do trabalho dessa jovem atriz e performer em *sal.*, espetáculo de sua autoria que será apresentado em março de 2018 na MITsp. As afinidades encontradas entre essas duas obras-testemunho são determinantes para uma reflexão sobre o exílio, a opressão, a discriminação e a solidão que afetam mulheres e homens negrxs no celeiro da hegemonia branca, patriarcal e colonial, mas que, na outra ponta, visam também a reforçar a imagem de corpos sobreviventes. Dito isso, é nossa intenção trazer o já citado poema de Audre Lorde para a reflexão sobre o monólogo-performance de Selina Thompson, para iniciarmos essa conversa com uma pergunta: O que representa para nós, no momento atual, essa consciência da diáspora, que insiste em nos lembrar de que ***nunca fomos destinados a sobreviver?***

Já nos acordos iniciais de *sal.*, Thompson evoca aquela travessia histórica – a do Atlântico Negro, com vistas a denunciar as milhões de vidas subtraídas e sequestradas do continente africano para que a grande empresa colonial pudesse prosperar. Essa travessia é o motor principal da montagem de Thompson e nos diz muito sobre as histórias de sequestro e de morte que, infelizmente, ainda vemos se repetir indefinidamente. No caso específico do nosso Brasil golpeado, as forças associadas ao grande empreendimento capitalista, que instituiu o sistema escravocrata nas colônias entre os séculos XVI e XIX, reaparecem agora mais agressivamente com o objetivo de recuperar uma hegemonia em estágio terminal e organizar os poderes ne-

1 Kimberlé Crenshaw é professora de Direito na UCLA e na Escola de Direito de Columbia; reconhecida internacionalmente como uma autoridade na área dos Direitos Civis, tem se destacado também como feminista e estudiosa das relações entre raça, racismo e direito. Seu trabalho contribui de modo excepcional em dois campos de estudos: a área da teoria crítica da raça e da interseccionalidade. Os artigos e palestras de Kimberlé Crenshaw podem ser facilmente acessados pela Internet.

2 Angela Davis é filósofa, professora emérita do departamento de estudos feministas da UCLA e ícone da luta pelos direitos civis. Integrou o Partido Comunista dos EUA e foi candidata a vice-presidente de República em 1980 e 1984. Próxima ao Grupo Panteras Negras, foi presa na década de 1970 e ficou mundialmente conhecida pela mobilização da campanha “Libertem Angela Davis”. Davis possui uma obra bastante acessível na Internet e, recentemente, a Editora Boitempo publicou dois livros bastante importantes de sua carreira: *Mulheres, Cultura e Política*, e *Mulheres, Raça e Classe*, ambos editados em 2017.

3 “I am here to tell you a story of the diaspora” (tradução livre).

crófilos das elites, que apontam para um projeto de recolonização e mandam o recado – **os de passos pesados [que] esperavam silenciar-nos** – de que não cessarão de perpetuar os etnocídios há muito praticados e anunciados.

A travessia invocada por Thompson em seu espetáculo *sal.*, que no fundo revela uma pesquisa artística bastante interessante e comprometida com o debate sobre as estruturas do racismo que permanecem no “andar de cima” do capitalismo global, abre-se para a constatação de que na periferia do capitalismo somos também criados para o mesmo abate,

a carne mais barata do mercado é a carne negra, canta Elza Soares,

e para prover a “acumulação primitiva” secular dos ultrarricos, o 1% que detém as riquezas que escravizam a metade da população mundial. A escritora italiana Silvia Federici demonstrou essa lógica (imoral e indecente) num livro brilhante, no qual procura esclarecer as fases que antecederam a consolidação do empreendimento capitalista. Diz ela: Cada fase da globalização capitalista, incluindo a atual, vem acompanhada de um retorno aos aspectos mais violentos da acumulação primitiva. (FEDERICI, 2017)

Assim, essa travessia será recontada para nós, sujeitos diaspóricos, a partir desta outra margem, ou seja, a dos porões dos navios negreiros e da senzala. As rotas que um dia vieram construir o mapa da diáspora no Novo Mundo, que constituem também a história dos etnocídios praticados na era moderna da industrialização, fornecem para a filha “deslocada” e estrangeira em seu próprio país – uma “Black British”, como ela mesma se identifica –, uma possibilidade de denúncia do racismo estrutural, constatado tanto nos quintais do primeiro mundo quanto nos dos países periféricos. É isso o que nos comove e nos aproxima no trabalho de Thompson. Poderíamos, então, falar de uma consciência diaspórica interseccional, considerando aqui essa interseccionalidade como a pista que nos faz pensar em sujeitos sem pátria e direitos fundamentais, uma vez que, enquanto mulheres e homens negrxs, somos estrangeirxs em nossos próprios países? O que essa “nacionalidade abortada”, assim como a inexistência de um sentimento de pertencimento e as constantes violações sofridas pelo racismo, nos ensinaria sobre a obsolescência da ideia de nacionalidade que a modernidade inventou e o mundo contemporâneo das fronteiras abertas do capital, da mundialização da cultura quase hegemônica do capitalismo, da reprodução de um modelo extrativista e predatório da natureza que ameaça as próprias espécies viventes do planeta, vem ajudando a consolidar?

Para Stuart Hall, a ideia de uma cultura na/da diáspora, que se consolidou de modo concomitante ao entrelaçamento com outras formas e combinações culturais, ajuda a desestabilizar as próprias noções de nacionalismo e identidade que foram concebidas numa época em que os mercados mundiais estavam por se estabilizar na Europa do século XIX. É essa condição híbrida, líquida, das culturas e de seus sujeitos nas sociedades globais, que irá representar o principal motor para a superação dos modelos imperiais encontrados no passado:

A globalização, obviamente, não é um fenômeno novo. Sua história coincide com a era da exploração e da conquista europeias e com a formação dos mercados capitalistas mundiais...O apogeu do imperialismo no final do século XIX, as duas guerras mundiais e os movimentos pela independência nacional e pela descolonização no século XX marcaram o auge e o término dessa fase. (HALL: 2006)

Com isso, chegamos a um novo modelo de etnicidade, modelo esse que passou a ser regulado por sentimentos mais voláteis de pertencimento. A ideia contemporânea de etnicidades alimentaria a coexistência de modelos mais híbridos de identidade cultural, portanto não

mais subsidiados pelas noções tradicionais de nação e de memória coletiva. Então, nos perguntamos mais uma vez: qual o significado para nós, hoje em dia, desta cultura da diáspora? Em que medida as aflições que emergem tanto do poema de Lorde quanto da performance de Selina Thompson, sobretudo quando tratamos desses fantasmas que nos inspiram medo e desse sentimento de uma morte sempre a rondar, ***Para aqueles entre nós que foram impressos com o medo como uma linha tênue no centro de nossas testas***, ganham terreno ao explicitar uma condição da qual nunca nos livramos e que Frantz Fanon tão bem caracterizou como aquela experiência de “uma pele que chega antes”, antes do próprio sujeito, de seu corpo, de sua história? Atualizar o debate da diáspora e torná-lo peça fundamental para pensar a sempre necessária auto-afirmação dos sujeitos diaspóricos não equivale, do meu ponto de vista, a praticar uma espécie de arqueologia perdida. Penso que denunciar o racismo estrutural de nossas sociedades ajudaria a pensar sobre a dimensão histórica da diáspora no Velho-Novo Mundo, em que pese seu espelhamento nas formas artísticas e culturais contemporâneas que de algum modo lhes são tributárias.

Do lado de cá do Atlântico, nos “tristes trópicos” (mais tristes nestes tempos de uma guerra declarada pelas elites contra os mais pobres), recorreremos a essa travessia muito mais como salvo-conduto para endossarmos o quanto essa diáspora representou uma nova cultura em terras ocidentais, destacando-se por sua notável capacidade de produção, de transformação e de reinvenção. Onde houvesse a presença negra africana, suas canções, seus ritos, suas danças, seu axé ajudariam a consolidar as culturas afro-americanas em territórios tão distintos como o Brasil, Cuba, as Antilhas, as ilhas do Caribe, além, é claro, dos Estados Unidos.

Mas o que se preserva dessa experiência histórica da diáspora, seja em terras matriciais da empresa capitalista ou no Terceiro Mundo, corresponde a compreender como os sujeitos partilharam da monumental presença africana, cada qual à sua maneira. E como essa presença, contando apenas com a sua memória, seus laços étnicos e sua resistência cultural, conseguiu se autoinventar a partir do entrelaçamento com outras matrizes culturais dominantes.

Para Lorde, a ideia “de que nunca fomos destinados a sobreviver” supõe ao mesmo tempo um desafio para os que decidiram “escapar” das formas de apagamento e silenciamento operadas pelo racismo estrutural, e torna cada vez mais inadiável a disputa por esses lugares de fala que a crescente visibilidade das questões relativas às mulheres e ao feminismo interseccional impõe. Daí ser uma constante no texto de Thompson a presença de mulheres que a acompanham nesta travessia: Saidiyah Hartman, bell hooks, Audre Lorde, dentre outras. Das lembranças que acompanham a menina de Birmingham que frequentou lugares aos quais sua pele chegava sempre antes, *sal.* pretende ainda recuperar um imaginário do que representou e ainda representa a carnificina da escravidão:

Corpos explodidos com pólvora, pendurados, queimados no tronco, corpos deixados para se putrefazer, picados por abutres, devorados vivos por formigas de fogo, assados no espeto. Cenário dos filmes de terror que eu nunca tenho estômago para assistir vibrando na minha garganta, fazendo eco em nosso DNA e nos atrapalhando.⁴

Olhando de perto para a nossa tragédia particular, que perfaz as cifras escandalosas de milhares de óbitos ao ano de corpxs negrxs⁵, óbitos que concretamente apontam para uma

⁴Tradução livre do seguinte trecho peça: “***Bodies blown up with gunpowder, hanged, burned at the stake, bodies left to putrefy, pecked at by vultures, devoured alive by fire ants, roasted on pikes. The fodder of the horror films I never have the stomach to watch vibrating in my throat, echoing through our DNA and choking us both..***”

⁵Uma consulta ao *Mapa da violência 2015, homicídio de mulheres no Brasil, estudo capitaneado por Julio Jacobo Waiselfisz*, poderá ser de grande utilidade para traçarmos as relações entre racismo e violência contra as mulheres, em especial contra as mulheres negras no Brasil.

verdadeiro “negrocídio” da juventude pobre-preta-periférica, o poema-denúncia de Thompson revela-se mais que oportuno para pensarmos essa lógica de “destituição do humano” que vem atravessando séculos e que, seguramente, constitui o problema do racismo estrutural inaugurado pela aventura marítima-mercantil-colonial.

Acredito que ao trazermos esses testemunhos dxs corpxs pretxs e do racismo em contextos tão distintos, como no caso do Brasil e do Reino Unido, deparamo-nos com uma possibilidade de denunciar essas feridas que nunca cicatrizam; elas servem para pensarmos a grandeza desse texto e de seus enunciados como forma de nos aproximarmos e partilharmos, cada qual a sua maneira, das situações que nos exigem mais e mais a elaboração de táticas e estratégias para combater o racismo estrutural. O racismo é um problema de toda a sociedade e, como já dizia Grada Kilomba, uma problemática dos brancos, o que reafirma a importância do engajamento destes na luta antirracista, “alertando para seus espaços de agenciamento, que são específicos e cujo silêncio e respeito ao lugar de fala deve ser primordial e incontestável”. Assim, ao selarmos esse compromisso com as potências e forças que emergem desse campo de batalhas e que se apresentam como a saída primordial para um devir humano, um devir comunal, uma ecologia dos saberes que refundará a nossa existência neste corpúsculo cósmico conhecido como planeta Terra, é que desejamos ferir de morte esse sistema perverso que alimentou e continua a alimentar processos seculares de extermínio.

Referências:

- CHAUÍ, Marilena. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. In: [http://www.scribd.com/doc/7011303/Marilena-Chaui-Brasil-Mito-Fundador-e-Sociedade-Autoritária](http://www.scribd.com/doc/7011303/Marilena-Chaui-Brasil-Mito-Fundador-e-Sociedade-Autoritaria)
- COSTA, Emília Viotti. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- HALL, Stuart. *Pensando a diáspora. Reflexões sobre a terra no exterior*. In: *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- LORDE, Audre. *Litania para a sobrevivência*. In: <https://www.escritas.org/pt/t/47872/uma-litania-para-a-sobrevivencia>

PAÍS

FLORENCIA LINDNER, JORGE EIRO, LUCÍA MIRANDA,
MÄELLE POÉSY E PEDRO GRANATO



CLANDESTINO





“País Clandestino é uma composição que tem origem em cinco pontos de vista bastante distintos (...). O texto é seu próprio processo de pesquisa à distância. Por quase quatro anos, os cinco criadores trocaram questões e soluções de seus respectivos locais de origem, para então reunir o desenvolvimento desta documentação coletiva sob a forma de teatro. País Clandestino cruza histórias e contextos e oferece-se como uma síntese a partir da qual reconhecemos o nosso passado e fazemos pulsar o nosso inquietante presente”.

(Gisella Ferraro, Farsa Mag)

“Alguém confessa: ‘Fico com raiva quando meu país se cala. Estou marcado pelo silêncio’. Uma outra atriz do grupo acrescenta: ‘Sou de um país que, por vezes, tenho vergonha de ser. Moro em um país que esqueceu de suas origens’. Recorrendo a uma concisa encenação, com momentos tanto instáveis, como emocionantes, despontam menções às guerras, aos nascimentos, às ditaduras, à morte do pai de um deles, aos ataques fundamentalistas, à voz de uma mãe, aos painéis, às passeatas em silêncio, às passeatas dos indignados e aos registros de vida em uma proposta visivelmente do gênero ficção documental, na linha de Mi Vida Después, de Lola Arias”.

(Alejandro Cruz, La Nacion)



ficha técnica

Direção: Jorge Eiro e Mäelle Poésy

Dramaturgia e Realização: Florencia Lindner, Jorge Eiro, Lucía Miranda,
Mäelle Poésy e Pedro Granato

Produção: Les Fives Pays

Coprodução: Crossroad Compagnie, Cia Sudado, Invasivo Teatral,
Pequeno Ato, The Cross Border Project e Instituto Francês

Distribuição no Brasil: Ariane Cuminale - Vuela

ESPETÁCULO APOIADO PELO FESTIVAL INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES (FIBA)



PAÍS CLANDESTINO

Direção: Mäelle Poésy e Jorge Eiro

1H10MIN

sinopse

Os diretores e dramaturgos Florencia Lindner (Uruguai), Jorge Eiro (Argentina), Lucía Miranda (Espanha), Mäelle Poésy (França) e Pedro Granato (Brasil) se conheceram em uma residência artística no Directors LAB do Lincoln Center, em Nova York, em 2014. O espetáculo nasceu nesse primeiro intercâmbio, que se prolongou até os dias de hoje. Posto como autodocumental, o trabalho traz em sua criação os artifícios tecnológicos utilizados durante a construção da obra - feita entre três residências artísticas, e-mails e muitas reuniões via Skype - e trata de assuntos como política, história, arte, herança e memórias pessoais, pelo olhar dessa geração de artistas entre 30 e 35 anos. Os criadores exploram a ideia de testemunho, memória, recordação e suas materializações e evoluções no mundo digital.

histórico

O primeiro encontro que resultaria no espetáculo *País Clandestino* foi em Nova York: nenhum dos artistas envolvidos nesse processo nasceu naquela cidade ou possui o inglês como idioma nativo. Era um solo neutro, mas carregado de identidade. A experiência do intercâmbio na metrópole americana e a diversidade de pontos de vista e realidades vividas por cada um deles em seus países levaram os cinco diretores e dramaturgos a continuar as trocas e conversas que deram origem à montagem.

PAÍS CLANDESTINO: ENCONTROS ALÉM DAS FRONTEIRAS NACIONAIS

SARA ROJO
UFMG

*Solo voy con mi pena
Sola va mi condena
Correr es mi destino
Para burlar la ley
Perdido en el corazón
De la grande babylon
Me dicen el clandestino
Por no llevar papel.
Pa' una ciudad del norte
Yo me fui a trabajar
Mi vida la dejé
Entre Ceuta y Gibraltar
Soy una raya en el mar
Fantasma en la ciudad
Mi vida va prohibida
Dice la autoridad.
("Clandestino", Manu Chao)*

140

O título da peça alude a uma condição que não é a dos criadores, mas, sim, do país imaginário que eles constroem a partir de suas lembranças. Afirimo que “clandestino” não corresponde aos autores porque, se eles transitam pelo mundo, sua condição social (têm papéis, não estão ilegais) é diferente da de milhões de imigrantes que hoje existem no mundo em condições sub-humanas. A globalização, infelizmente, é só para alguns. Mas o grupo é capaz de fazer com esse privilégio uma proposta interessante, que transcende as fronteiras nacionais e permite pensar que podemos juntos construir outras plataformas de entendimento.

A peça é uma abertura de processo. A partir de meu olhar externo, percebo que a companhia realizou um corte (determinado talvez pela estreia) na construção de um imaginário sobre eles mesmos e seus países. Construção que poderia se estender *ad infinitum*, como a vida, pois não é uma representação de um referencial externo às suas próprias vivências. Essa afirmação é corroborada pelas palavras de Badiou sobre a especificidade do teatro:

O teatro se distingue assim do Estado – do qual é um assunto (mas por quê?) –, da Moral – para a qual é um suspeito (mas por quê?) – e do Espectador – do qual extrai seu real – isto é, aquele que interrompe os ensaios. Sobre esse ponto, a essência do teatro radica em que haja estreia (BADIU, 2015, p. 27).¹

País Clandestino é uma obra não representativa (mesmo que tenha momentos nos quais se representa o referente externo – as manifestações) que atinge problemáticas contemporâneas do Ocidente, que atravessam não só seus criadores. A forma de construção se dá a partir das lembranças dos artistas e daqueles que conformam seu entorno, principalmente suas famílias. Faço, seguindo Ricoeur, uma distinção entre lembrança e memória para tentar estabelecer as particularidades desse mecanismo dramático:

¹ Tradução de Luciana Romagnolli a partir da versão em espanhol: “El teatro se distingue así del Estado – del cual es un asunto (¿pero por qué?) – de la Moral – para la cual es un sospechoso (¿pero por qué?) y del Espectador – del cual extrae su real – es decir; *aquellos que interrumpen los ensayos*. Respecto a este punto, la esencia del teatro radica en que hay un estreno.”

Um primeiro traço caracteriza o regime da lembrança: a multiplicidade e os graus variáveis de distinção das lembranças. A memória está no singular, como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural: temos umas lembranças.[...] sob esse aspecto, as lembranças podem ser tratadas como formas discretas com margens mais ou menos precisas, que se destacam contra aquilo que poderíamos chamar de um fundo memorial, com o qual podemos nos deleitar em estados de devaneio vago (RICOEUR, 2007, p. 41).

O espectador percebe (e esse deve ser o intuito) a construção, que se realiza no palco como um exercício necessário de compreensão para os atores-criadores, é uma procura por tentar entender a história política “real” e a si mesmos dentro dessa história. A política funciona por meio de mecanismos complexos que hoje tendem a anular a participação efetiva dos cidadãos. Exercer a cidadania dentro desse habitat é uma aposta difícil, o sujeito contemporâneo está exposto a armadilhas que muitas vezes lhe dificultam o reconhecimento do que está em jogo. Essa preocupação da Companhia Les Five Pays nos encaminha para uma estética do “real” que procura um diálogo com a sociedade. Sílvia Fernandes inicia um dossiê sobre a presença do real no teatro na Revista Sala Preta com as seguintes palavras:

[...] percebe-se que o desejo de real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980. (FERNANDES, 2013, p.4).

Uma situação semelhante à descrita por Sílvia Fernandes é a que observamos em *País Clandestino*, dirigido por Jorge Eiro e Maëlle Poésy: uma necessidade de dar conta da história ou, pelo menos, entendê-la, é o motor da peça. Esse *leitmotiv* não exclui que a reflexão sobre a própria prática teatral (eixo central das gerações anteriores) seja também um elemento configurador da dramaturgia. O ponto central, contudo, é criar os imaginários de Argentina, Brasil, Espanha, França e Uruguai e dentro deles a si mesmos. O dispositivo escolhido para esse fim é articular suas lembranças, as de suas famílias, alguns dados históricos isolados e uma e outra referência teórica. O resultado é o país “clandestino” construído no interior dos artistas. *Clandestino* por estar fora da História e sim nas histórias privadas dos artistas.

Cinco diretores-atores jovens com currículos reconhecidos:² Florencia Lindner (Uruguai), Lucía Miranda (Espanha), Pedro Machado Granato (Brasil), Jorge Eiro (Argentina) e Maëlle Poésy (França) colocam em questão, a partir de um diálogo que atravessa os espaços de enunciação, a situação tanto deles quanto dos cinco países de origem. Os artistas se conheceram numa residência do Lincoln Center em Nova York (2014) e decidiram realizar um projeto juntos que dura três anos. De fato, apenas esses dados nos situam dentro de um grupo que teve acesso a esse movimento de globalização do qual se fala muito, mas, como dizíamos anteriormente, nem todos podem participar.

O resultado é precisamente a abertura do processo de encontro no qual se expõem e expressam desde os preconceitos existentes sobre todos os países de origem até suas vivências pessoais, num tom humorístico. Este tom é quebrado pelo relato de algumas experiências

2 Maëlle Poésy (Paris) é atriz e diretora. Em 2016, foi reconhecida com o prêmio Jean-Jacques Lerrant na categoria revelação teatral do ano. Jorge Eiro (Buenos Aires) é ator, diretor, dramaturgo e docente. Foi reconhecido com os prêmios Mejor Director en la Biental de Arte Joven (2013) e Teatro del Mundo (2014). Lucía Miranda (Valladolid) é diretora e dramaturga. Foi reconhecida com distintos prêmios, entre eles o da ONU Woman de América Latina contra la violencia de género. Pedro Granato (São Paulo) é diretor e dramaturgo. Suas obras foram reconhecidas pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo (APCA) e pela Cooperativa Paulista de Teatro. Florencia Lindner (Montevideo) é violinista, diretora, dramaturga e atriz. Em 2010, obteve o prêmio Nacional Florencio Sánchez, categoria revelação. Informação extraída de <http://www.fundacionteatroamil.cl/noticia/5-razones-ver-pais-clandestino-estreno-mundial-presentaremos-fiba-chile/>. Acesso em

bastante pessoais que criam uma atmosfera de intimidade. A peça é estruturada como um encontro com o público que reproduz (em parte) o encontro vivido pelos próprios artistas. Inclusive, tentando transmitir em todas as línguas possíveis uma informação de caráter, como eles definem, autodocumental. Gisella Ferraro entende a peça como um construto:

Que explode preconceitos e se oferece como uma alternativa subterrânea a todas as bandeiras. O texto é seu próprio processo de pesquisa à distância. Por quase quatro anos, os cinco criadores trocaram preocupações e respostas a partir de seus respectivos locais de origem para, então, reunir o processo desta documentação coletiva sob a forma de teatro. *País Clandestino* cruza histórias e contextos para oferecer-se como uma síntese onde possamos nos reconhecer em nosso passado e fazer bater o nosso presente³ (FERRARO, 2017).

Desta forma, podemos inserir essa obra na mesma linha dos trabalhos de Lola Arias, que procuram uma nova relação com a realidade – a propósito, cabe lembrar o filme *The Square: A Arte da Discórdia* (2017), no qual se menciona essa autora –. Quando defino a produção como uma obra que caminha na esteira de Lola Arias, tento configurar um longo processo de trabalho em que pessoas (no caso de Arias, não necessariamente profissionais) podem, a partir de suas diversas lembranças ou das que lhes foram narradas por seus familiares, elaborar uma montagem na qual se questionam certos momentos históricos e de suas próprias vidas.⁴ Mas a representação também se faz como abertura ao processo de trabalho, com o intuito de assumir esse processo como um fim. Há, portanto, uma reconfiguração do processo representativo como uma performance na qual o sujeito cria a partir de seu lugar de enunciação.

Podemos estruturar o conteúdo de *País Clandestino* a partir dos seguintes blocos:

Bloco I: Sentados frente ao público, os autores-atores apresentam os países a partir de lugares-comuns, inclusive os preconceitos, que são frequentemente utilizados para se referir a essas nações (por exemplo, todas as espanholas dançam flamenco), com base em vivências pessoais e certas marcas histórico-sociais. Neste bloco, os artistas não se preocupam com o politicamente correto e exploram, por meio do humor, frases, estereótipos e superficialidades que são faladas ou reproduzidas no cotidiano ocidental sobre Argentina, Brasil, Espanha, França e Uruguai.

Bloco II: Sentados numa mesa, os autores-atores debatem sobre a forma da peça, estabelecendo uma paródia imagética do que Stanislavski definia como trabalho de mesa. Este debate é constantemente interrompido por informações políticas que culminam em discussões sobre a situação dos artistas e a relação da arte com jovens artistas como eles, e/ou os conflitos entre o estado e os cidadãos em cada um dos países representados.

Um recurso várias vezes utilizado é o da quebra da quarta parede para escutar as opiniões do público ou pedir que leiam ou participem do que acontece no palco. Essa abertura rompe o ritmo da peça, mas permite o encontro relacional entre artistas e público. O ritmo original é retomado com novas discussões sobre o estado, o papel dos artistas e dos autores-atores. A metodologia é o deboche, inclusive das próprias referências teóricas e do uso da tecnologia para obter a informação.

É interessante notar que, mesmo com esse deboche, a criação foi realizada por meio de

3 Tradução da autora. No original: “para estallar los prejuicios y brindarse como una alternativa subterrânea a todas las banderas. El texto es su propio proceso de investigación a la distancia. Durante casi cuatro años, los cinco creadores estuvieron intercambiando inquietudes y respuestas desde sus respectivos lugares de origen para luego montar el proceso de esta documentación colectiva bajo la forma del teatro. *País Clandestino* cruza historias y contextos para ofrecerse como síntesis donde reconocernos en nuestro pasado y hacer latir nuestro inquietante presente”.

4 Para mais informações, ver o estudo de COSTA e ROJO (2016).

dispositivos como WhatsApp, e-mail, Skype. O material foi reunido a partir tanto de arquivos históricos e familiares como de suas próprias lembranças quanto às relações que eles estabeleceram, algumas vezes de maneira presencial, mas a maioria por meio da tecnologia. Dessa forma, fatos históricos como a Primeira Guerra Mundial se contrapõem a outros atuais produzindo um contraponto temporal no relato. Todo o contexto informativo de cada lugar de origem, dos integrantes e das relações entre os países ou, inclusive, continentes, serve de inspiração e se converte em material dessa montagem. O intuito é criar laços além dos determinados pelas plataformas das redes sociais, mesmo quando as utilizando:

Hoje a comunicação sepulta os contatos humanos em espaços controlados que fornecem os laços sociais como produtos diferenciados. A atividade artística se esforça em efetuar modestas ramificações, abrir algum caminho, pôr em relação níveis da realidade distanciados uns dos outros. As famosas “estradas da comunicação”, com seus pedágios e suas áreas de descanso, ameaçam se impor como único trajeto possível de um ponto ao outro do mundo humano. Se a estrada permite efetivamente viajar de modo mais rápido e eficaz, também tem como defeito transformar seus usuários em meros consumidores de quilômetros e de seus produtos derivados. Frente aos meios eletrônicos, os parques de diversão, os lugares de relaxamento, a proliferação de formatos compatíveis de sociabilidade, encontramos pobres e desprovidos, como ratos de laboratório condenados para sempre a um mesmo caminho, em sua gaiola, entre pedaços de queijo [...] Assim, o espaço das relações mais comuns é o mais afetado pela coisificação geral (BORRIAUD, 2008, pp. 6-7)⁵.

A seguinte análise, mesmo que discutível, me parece válida para o entendimento da obra. Considero que os artistas de *País Clandestino* criam uma condição de desamparo voluntária (nenhum deles foi expulso nem é imigrante) para construir uma zona fora da ordem de pertinência que os define e fora da oferecida, artificialmente, pelas redes sociais. Inclusive, expõem-se à agressividade verbal do Outro no contato físico que estabelecem. Talvez o intuito seja o de deixar que seus corpos se afetem pelo Outro. Essa consideração tem relação com a seguinte tese de Safatle:

No desamparo, deixo-me afetar por algo que me move como uma força heterônoma e que, ao mesmo tempo, é profundamente desprovido de lugar no Outro. Algo que desampara o Outro. Assim, sou a causa de minha própria transformação ao me implicar com algo que, ao mesmo tempo, me é heterônimo, mas me é interno sem me ser exatamente próprio (SAFATLE, 2016, p. 32).

Bloco III: Os atores voltam à primeira posição. Assim, frente ao público, combinam fatos históricos (apenas enunciados) com lembranças familiares. Neste bloco, rompe-se o tom humorístico vivenciado anteriormente. A Compañía Les Five Pays performatiza uma espécie de histórico familiar que permite ao público situar cada um dos integrantes do coletivo dentro de uma linha de ancestralidades. Há momentos muito emotivos, como a gravação do relato da mãe do protagonista argentino sobre a desapareição do irmão dela. O bloco finaliza com uma imagem dinâmica de todos lançando pedras e relatos de diversas manifestações políticas ocorridas: contra o *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, pelas crises de representação que geram a atuação dos políticos na Espanha, pela procura de uma democracia real, pelos

5 Tradução da autora a partir da versão em espanhol: “Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. La actividad artística se esfuerza en efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros. Las famosas ‘autopistas de la comunicación’, con sus peajes y sus áreas de descanso, amenazan con imponerse como único trayecto posible de un punto a otro del mundo humano. Si la autopista permite efectivamente viajar más rápido y eficazmente, también tiene como defecto transformar a sus usuarios en meros consumidores de kilómetros y de sus productos derivados. Frente a los medios electrónicos, los parques de diversión, los lugares de esparcimiento, la proliferación de formatos compatibles de sociabilidad, nos encontramos pobres y desprovistos, como rata de laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido, en su jaula, entre pedazos de queso. [...] Así entonces, el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general.”

conflitos argentinos que terminam com manifestantes colocando fogo na porta do Congresso, pela reivindicação de políticas que assumam o genocídio dos desaparecidos no Uruguai, pelo atentado contra o *Charlie Hebdo* na França. A protagonista francesa expõe toda essa vivência em sua língua, quebrando a língua hegemônica do espetáculo (o espanhol), e esse me parece um fato relevante na procura dessa ruptura das fronteiras nacionais. Posteriormente, cada um dos autores-atores relata as repercussões que esse fato teve nas suas redes sociais ou o que vivenciaram na marcha na França, que não tinha imigrantes. Neste ponto, gera-se uma forte discussão sobre como algumas mortes importam mais que outras, marcando, por conseguinte, como há vidas que importam mais que outras. Um dos elementos que se reitera uma e outra vez é a divisão interna dos países.

O cenário, nesta etapa, transforma-se numa exposição de painéis que aludem aos conflitos anteriores e, dessa maneira, transforma-se em ato, em uma representação abstrata das manifestações relatadas. Observamos como a dinâmica verbal da peça tem correspondência nas imagens que vão sendo estruturadas. Há, sem dúvida, uma exaltação do gesto político que significa o protesto, mesmo que ele não leve a uma mudança da situação: a marcha em silêncio pelos desaparecidos da ditadura uruguaia continua sendo feita, as pessoas continuam saindo à rua com cartazes de apoio à Presidenta Dilma Rousseff.

Bloco IV: É construído a partir de uma perda pessoal: a morte do pai de Pedro (o protagonista brasileiro). A atmosfera marca o encontro afetivo que acalma a dor. Na narrativa do protagonista, a perda está tanto no espaço privado quanto no público. Pai-País-perda, nossa história construída pela história de nossos países, a história de nossos países construída por nossas experiências, o tempo passado no presente, o presente olhando o passado. Ricoeur confirma esse mecanismo que nos permite articular a memória quando assinala: “É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação é a continuidade” (RICOEUR, 2007, p. 112). Este bloco é finalizado com uma canção de Manu Chao⁶, o mesmo artista com o qual iniciamos nosso estudo.

Bloco V: Ainda com a música de Manu Chao, narra-se uma série de lembranças de experiências cotidianas banais: festas, reuniões em bares e relações sexuais fugazes. O corpo dos atores reproduz os corpos das diferentes vivências relatadas. Este bloco quebra com a dinâmica anterior possibilitando que o espectador conheça outro aspecto desses jovens artistas.

Bloco VI: A protagonista espanhola, retornando ao tom pessoal do brasileiro quando relatou a morte do pai, narra sua relação com a mãe desde a saída do lar materno aos 18 anos. Ela, também, estabelece uma relação entre o pessoal e o público. A saída da casa materna é vinculada à saída da Espanha, à construção da nacionalidade espanhola na distância, na condição de estrangeiro. Este depoimento dá início à sequência seguinte estruturada no mesmo tom intimista, inclusive com diminuição da luminosidade.

O passado ressurge por meio de gravações maternas e paternas, com conselhos e depoimentos. Entendemos que a eleição dessa cena para o desfecho marca um grupo de adultos-jovens que retorna às suas raízes no processo identitário de reconhecimento, dentro de um mundo no qual as redes afetivas são cada vez mais difíceis de serem construídas.

6 José Manuel Arturo Tomás Chao Ortega, Manu Chao (Paris, 1961), é um cantautor franco-espanhol reconhecido na Europa e América Latina.

Referências:

BADIOU, Alain. *Rapsodia para el teatro*: tratado filosófico breve. Tradução de Rodrigo Molina-Zabalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015. 168 p.

BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Cecilia Beceyro e Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. 144 p.

COSTA, Júlia Morena; ROJO, Sara. Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nació*, de Lola Arias, *La mujer puerca* y *Mau Mau, o la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza. *Revista Caracol*, n. 12, pp. 100-123, 2016 Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/121415/122031>>. Acesso em 10 jan.2018

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. In: *Revista Sala Preta*, v. 13, n.2, pp. 3-13, 2013. Dossiê Teatros do real. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>> Acesso em: 7 jan. 2018.

FERRARO, Gisella. *País Clandestino: la genuina apuesta transnacional del FIBA*. 2017. Disponível em: <<http://farsamag.com.ar/pais-clandestino-la-genuina-apuesta-transnacional-del-fiba>> Acesso em: 8 jan. 2018.

FUNDAÇÃO TEATRO A MIL. 5 razones para ver *País Clandestino*, el estreno mundial que presentaremos en FIBA en Chile. Disponível em: <<http://www.fundacionteatroamil.cl/noticia/5-razones-ver-pais-clandestino-estreno-mundial-presentaremos-fiba-chile>> Acesso em: 8 jan. 2018.

MANU CHAO. *Clandestino*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0TamvrMZl4g>> Acesso em: 08 jan. 2018.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007, 535 p.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, 258 p.



P E R ■ □
□ F O ■ ✱
✱ □ R ■ □
■ ✱ M A ■
□ ■ N C ✱
✱ ■ ✱ E S



EVERLAST

SANTARONI "TOILETE" SPA
ALBERGO DE
BARRERIOS ECOLOGICOS
(S) 3334.9650

A GENTE SE VÊ POR AQUI

Duração: 24h

sinopse

Dois performers reproduzem na íntegra a programação da Rede Globo durante 24 horas, a partir da transmissão do Fantástico, no domingo à noite, até o final do Jornal Nacional, na segunda-feira. Com fones de ouvido, que os isolam do mundo exterior, recebem o áudio dos telejornais, filmes, novelas, programas de auditório, publicidade e vinhetas. No palco, têm à disposição um “kit-sobrevivência” – geladeira, fogão, comida, banheiro, sofá, cama, cadeira -, um “kit-jogos” - baralho, saco de boxe, luvas, peteca, bola, bexiga -, e um «kit-atuação» - peruca, maquiagem, máscaras e fantasias. Enquanto mimetizam ou reinterpretem a programação, sempre reproduzindo o áudio que recebem em seus *earphones*, realizam tarefas cotidianas, como cozinhar, ir ao banheiro, descansar no sofá, brincar. Idealizada e dirigida por Nuno Ramos, *A Gente Se Vê Por Aqui* opera por meio de deslocamentos – os atores vão performar o que já é representação, mas que quase nunca é percebido como tal, por conta da naturalização e das verdades construídas pela televisão.

histórico

Ano passado, o artista plástico, compositor e escritor Nuno Ramos criou seu primeiro trabalho para internet. As imagens das edições do Jornal Nacional que anunciaram o impeachment de Dilma Rousseff e o vazamento dos áudios de Lula e da ex-presidente foram editados e combinados com a letra e a melodia de *Lígia*, música de Tom Jobim dos anos 1970, título da obra de Nuno. Na edição, os apresentadores William Bonner e Renata Vasconcelos cantam a letra da música, afinados com a voz de João Gilberto. Este trabalho ofereceu o insight para a performance *A Gente Se Vê Por Aqui*, realizada pela primeira vez no último mês de novembro, em Porto Alegre (RS), no Teatro Renascença. Nuno Ramos nasceu em 1960, em São Paulo, onde vive e trabalha. Formado em filosofia pela Universidade de São Paulo, começou a pintar em 1984, quando passou a fazer parte do grupo de artistas do ateliê Casa 7. Desde então, tem exposto regularmente no Brasil e no exterior. Participou da Bienal de Veneza de 1995, onde foi o artista representante do pavilhão brasileiro, e das Bienais Internacionais de São Paulo de 1985, 1989, 1994 e 2010. Em 2006, recebeu, pelo conjunto da obra, o Grant Award da Barnett and Annalee Newman Foundation. O primeiro livro de Nuno Ramos, *Cujo*, é de 1993. Publicou ainda títulos como *Pão do Corvo*, *Ensaio Geral*, *Ó*, *Mau Vidraceiro*, *Junco*, *Sermões* e, o mais recente, *Adeus, Cavalos*, lançado em 2017.




**TROCO
PONTOS DE
VISTA**


PONTOS DE VISTA

Quando: 2 de fevereiro, no período da tarde, na República
3 de fevereiro, pela manhã, na Sé

ficha técnica

Criação e Performance: Ana Luisa Santos

151

sinopse

Como a arte – e mais especificamente o teatro - está relacionada ao contexto de acirramento político que vivenciamos no Brasil e noutros lugares do mundo? O vocábulo grego *theatron*, que significa “local de onde se vê” ou “lugar para olhar”, deu origem à palavra teatro. Pensando o que podemos considerar teatro hoje e quais as pessoas que têm acesso a essa linguagem artística, a performer Ana Luisa Santos realiza a intervenção urbana *Pontos de Vista*. Trajando um *bodydoor*, placa de propaganda vestida no próprio corpo, comum em áreas de comércio de grandes cidades do país, com os dizeres “Troco Pontos de Vista”, Ana Luisa Santos se propõe a conversar e debater qualquer assunto surgido a partir do encontro com quem estiver passando. Durante a ação, algumas pessoas vão receber ingressos para espetáculos da MITsp, para que, juntos, performer e transeuntes do centro de São Paulo possam trocar pontos de vista sobre o teatro.

histórico

A performance inédita *Pontos de Vista* tem como inspiração outra intervenção urbana realizada pela performer em 2013: *Um Museu Comigo Agora*. Ana Luisa Santos trajava um *bodydoor* com a seguinte inscrição: “Você quer ir conhecer um museu comigo agora?”. A partir do encontro e da interação com o público, a artista propunha a ida a um museu ou centro cultural. Performer e escritora, Ana Luisa Santos também atua como curadora de exposições e residências artísticas, participa de núcleos de pesquisa e desenvolve trabalhos para teatro e dança, com destaque para dramaturgia e figurino. Indicada ao Prêmio PIPA 2017, a artista é idealizadora do Perfura\Ateliê de Performance e codiretora da plataforma O que você queer. O site www.anasantosnovo.com reúne os trabalhos da artista.



VOCÊ TEM UM MINUTO PARA OUVIR A PALAVRA? MARATONA DE LEITURAS PÚBLICAS

Quando: 4 de fevereiro, das 10h às 15h30

Debate: 15h30 às 16h30

Onde: Avenida Paulista

sinopse

Nesta performance proposta pelo Festival Panorama, do Rio de Janeiro, teóricos, artistas e estudantes de arte, entre outros, leem textos sobre liberdade de expressão, arte e política. Uma maratona de leitura de livros para recuperar a potência do corpo que lê. Ao final, Nayse López, diretora artística do Festival Panorama, conversa com Ana Luisa Santos, performer que idealizou e irá realizar a ação *Pontos de Vista*, sobre intervenção e mediação no espaço público.






A *U*   

D *I*   

 *O*   

  *T* *O* *U*

   *R* *S*



AUDIOREFLEX

ficha técnica

Conceito e Direção artística: Sigrid Gareis

Artistas Criadores:

em São Paulo: Ariel Efraim Ashbel, Claudia Bosse, Rita Natálio

em Munique: Alejandro Ahmed, José Fernando de Azevedo e Suli Kurban

Produção: Musetech – Christophe Buffet

Realização: Goethe-Institut São Paulo, em parceria com o Museu da Imigração do Estado de São Paulo, MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, festival SPIELART Munique e Münchner Stadtmuseum
PROJETO APOIADO PELO GOETHE-INSTITUT SÃO PAULO

157

sinopse

Enquanto na Alemanha o debate sobre o drama dos refugiados – e seu asilo no país – diz respeito sobretudo a Síria, Albânia e Kosovo, no caso do Brasil está relacionado ao continente africano, já que desde 2000 tornou-se um destino frequente de imigrantes de lá e também do Haiti. Quais as diferenças e/ou relações entre os processos de migração ao longo do tempo nas cidades de Munique e São Paulo? Como se dá a integração dos imigrantes nesses países de contextos sociais, políticos e econômicos tão diversos? Essas questões serviram como disparadores para o projeto *AudioReflex*. Os artistas Ariel Efraim Ashbel, nascido em Tel Aviv (Israel) e residente na Alemanha, Claudia Bosse, natural da Alemanha, mas moradora de Viena (Áustria), e Rita Natálio, portuguesa que vive entre Lisboa e São Paulo, vão criar obras sonoras, *audio tours*, para o Museu da Imigração, localizado no bairro da Mooca, na capital paulista. Os arquivos começam a ser disponibilizados ao público no dia 3 de março, às 15h. As obras poderão ser ouvidas gratuitamente na internet por período indeterminado e qualquer visitante pode realizar o percurso no museu utilizando seu próprio celular.

histórico

Com direção artística de Sigrid Gareis, o projeto *AudioReflex* envolve artistas atuantes no Brasil (José Fernando de Azevedo, Alejandro Ahmed e Rita Natálio) e na Alemanha (Ariel Efraim Ashbel, Suli Kurban e Claudia Bosse). O programa foi estruturado em quatro etapas: duas oficinas com todos os participantes, realizadas em Munique e em São Paulo em 2017, e dois períodos de criação artística em cada uma das cidades. Três obras sonoras já foram criadas no Stadtmuseum, na Alemanha, e lançadas durante o festival SPIELART. Agora o projeto será realizado no Brasil, no Museu da Imigração, onde as pesquisas dos artistas e as narrativas sonoras serão criadas e disponibilizadas ao público.



A	*	■	*	■
T	R	A	*	□
*	V	E	S	■
□	S	A	■	*
■	*	M	E	N
*	■	T	O	S

ENTRE PALAVRA,
GESTO E MÚSICA:
METAMORFOSES
CONTEMPORÂNEAS
DA RAPSÓDIA

“MORTEMESAFO”
Paulo Leminski

PATRICK PESSOA
Universidade Federal Fluminense

#1

Por que Íon não reage?

#2

O enredo é bastante conhecido (e já se repetiu em múltiplas variações desde o século V a.C., quando o jovem Platão escreveu esse breve diálogo): Íon de Éfeso, um dos mais reconhecidos rapsodos da Magna Grécia, chega a Atenas. Para sua (in)felicidade, em um cenário que Platão não chega a determinar – estariam eles na ágora? –, esbarra com Sócrates, que saúda o recém-chegado artista estrangeiro com sua peculiar ironia. Depois de saber, pela boca do próprio, que Íon havia acabado de vencer a disputa de rapsodos de Epidauro e de desejar-lhe a mesma sorte nas Panateneias, Sócrates diz:

Muitas vezes invejei-vos, os rapsodos, Íon, pela vossa técnica. Pois tanto o ser conveniente a vós, por meio da técnica, ornar o corpo e parecer o mais belo possível quanto ser necessário viver na companhia de outros poetas, muitos e bons – e mais que todos de Homero, o melhor e mais divino dos poetas – e saber de cor seu pensamento, não apenas as suas palavras, é invejável. Pois ninguém jamais se tornaria um bom rapsodo se não compreendesse as coisas ditas pelo poeta. Pois, para os ouvintes, o rapsodo deve se tornar intérprete do pensamento do poeta. (PLATÃO: 2012, p. 27)

Na breve descrição de Sócrates sobre as razões de sua “inveja”, encontram-se alguns elementos para o esboço da figura do rapsodo. Trata-se de um proto-ator, uma espécie de patriarca das artes da cena, cuja “técnica” consistia em saber ornar o corpo com o que hoje chamaríamos de figurinos e em recitar os poemas épicos que, até a época de Platão, constituíam a base da educação, da *paideia* grega. “Homero, o melhor e mais divino dos poetas” só pôde converter-se no “pedagogo da Grécia” também por conta desses performers que, sabendo de cor a íntegra da *Ilíada* e da *Odisseia* e fazendo todos os personagens dessas epopeias, iam de cidade em cidade interpretando seus poemas.

O que Sócrates omite em sua descrição é que os rapsodos também utilizavam instrumentos musicais em suas apresentações. A rapsódia mais arcaica valia-se de tambores, para instaurar o clima bélico próprio aos poemas homéricos, em especial à *Ilíada*. Já a “rapsódia moderna”, aquela que era ainda praticada no tempo dos grandes tragediógrafos gregos, isto é, da invenção do teatro propriamente dito, costumava apoiar-se na lira, ganhando em clareza e melodia o que perdia em êxtase e força rítmica. Uma reconstrução materialista do célebre

mito nietzschiano da batalha entre Apolo, cujo instrumento é a lira, e Dioniso, possível patrono do rock'n'roll, poderia ser feita com base no estudo dos diferentes instrumentos para a reprodutibilidade técnica de sua música empregados pelos gregos ao longo do tempo.

Outra coisa que Sócrates omite nessa primeira descrição, mas que é o pano de fundo de todo o diálogo: o fato de que os rapsodos, além de intérpretes no sentido teatral e musical dos poemas homéricos, eram também intérpretes dos pensamentos dos poetas. Além de performers, eram mediadores (ou professores, ou explicadores de uma poesia épica cuja linguagem muitas vezes parecia hermética já aos ouvintes do tempo de Sócrates). Recitavam os poemas em praça pública, para todos, mas em momento posterior, já sem acompanhamento musical e sem indumentária, diante de um público seletivo (e preferencialmente abastado), explicavam em prosa o teor e o alcance simbólico dos poemas em troca de dinheiro. Neste sentido aparentavam-se aos sofistas, os grandes antagonistas de Platão na batalha em torno da “verdade” (ou da correção epistemológica) dos discursos, e, como eles, assim pensavam Sócrates e Platão, precisavam ter sua autoridade social desconstruída.

Em seu diálogo com Íon, a estratégia desconstrutiva de Sócrates aparece com especial clareza. Se os filósofos queriam roubar de Homero e dos poetas e artistas em geral o posto de pedagogos da Grécia, era fundamental atraí-los para fora do campo performático, para um campo discursivo no qual a potência gestual e vocal (isto é, formal) de suas interpretações não pudesse prevalecer sobre as sóbrias armas da dialética, daquela linguagem argumentativa característica dos filósofos. Assim, embora a princípio diga que tem “inveja da técnica” de Íon, o que Sócrates fará ao longo de todo o diálogo é mostrar de forma irônica que Íon não poderia se considerar um “intérprete do pensamento do poeta”, do espírito do texto; não poderia se considerar um verdadeiro conhecedor de seus múltiplos conteúdos; e, por isso, não poderia de forma alguma pretender disputar com o filósofo o posto de intérprete-explicador do que quer que fosse.

Sócrates começa perguntando a Íon se ele é um especialista em todas as coisas de que fala Homero. Ser especializado num domínio específico de conhecimento, esta é a posição de Sócrates, aparece como sinônimo de ser dotado de “técnica”. Íon responde que sim, que é capaz de falar belamente sobre todas as coisas de que fala Homero. Sócrates então pede a Íon que recite algumas passagens de Homero nas quais o poeta fala da técnica de conduzir carros; da cura de um ferido; da pesca; e das artes da adivinhação. Íon o faz com a competência habitual. Na sequência de cada recitação, no entanto, criando uma separação estrita entre os conhecimentos especializados envolvidos em cada uma das passagens e o modo como as recita Íon, concentrando-se exclusivamente no conteúdo e não na forma do discurso, Sócrates submete seu interlocutor a uma série de perguntas, até certo ponto escolares, sobre as técnicas referidas por Homero. E leva-o a reconhecer, a cada vez, que não é a melhor pessoa para falar corretamente dessas coisas. Em vez do poeta, que teria a pretensão desvairada de falar de tudo, o filósofo pretende mostrar que os únicos pedagogos aceitáveis devem ser os respectivos especialistas em cada área de conhecimento: o condutor de carros; o médico; o pescador; o adivinho. E, claro, o filósofo, como o verdadeiro especialista em um conhecimento universal.

Sócrates encaminha-se então para o final do diálogo: “Assim como eu selecionei para ti, tanto da *Odisséia* quanto da *Ilíada*, quais coisas pertencem ao adivinho, quais ao médico e quais ao pescador, escolhe tu, para mim, já que és mais experiente do que eu nos versos de Homero, quais são as coisas que pertencem ao rapsodo Íon, e à técnica rapsódica, aquelas que convêm mais ao rapsodo, em comparação com os outros homens, tanto investigar quanto julgar.” Íon, com uma ironia que escapa a Sócrates e a muitos leitores desse diálogo, obstina-se em sua posição: “Mas eu afirmo, Sócrates, que são todas.” Então, como exemplo derradeiro, Sócrates refere a técnica da estratégia, própria aos generais, e quando Íon insiste que domina também essa técnica, a ironia socrática é impiedosa:

“Mas por que então, pelos deuses, sendo o melhor dos helenos em ambas as coisas, tanto general quanto rapsodo, estás em toda parte recitando poemas épicos para os helenos, mas não atuas como general? Ou te parece haver, para os helenos, muita necessidade de um rapsodo coroadado com uma coroa de louros, mas de um general, nenhuma?” (2012: 57)

Deixando de lado a posição tristemente contemporânea de Sócrates – bolsonariana, por assim dizer – de que um povo teria mais necessidade de generais do que de poetas, o que a marcha inexorável do diálogo faz, no final das contas, é calar Íon confrontando-o com uma falsa alternativa. O diálogo se encerra com o filósofo obrigando o rapsodo a escolher entre “ser considerado um homem injusto”, que finge saber o que não sabe, ou “um homem divino”, que cria por inspiração direta dos deuses, sem por isso ter qualquer domínio técnico sobre o que diz. Íon responde que “é muito mais belo o ser considerado divino”. Sócrates, então, paternalisticamente dá a palavra final: “Isso, então, a coisa mais bela, te é concedida por nós, Íon: ser divino, e não um louvador técnico de Homero.” (1990: 59)

Segundo a caricatura que dele faz Platão, Íon, de boa fé, aceita falar a língua de Sócrates. Uma vez que aceita encetar um “diálogo” com Sócrates nos termos do oponente (ou opressor!), está condenado a desempenhar de saída um papel um tanto quanto ridículo, um papel que não é o seu. *Íon*, neste sentido, pode ser lido como uma das primeiras batalhas discursivas travadas por Platão contra a autoridade dos artistas (e dos sofistas) em geral, que, embora pudessem falar com grande beleza e de forma sedutora, eis a tese que prevalece ao final do diálogo, “não sabem o que dizem”. Não por acaso, em seu comentário desse diálogo, Goethe rebatizou-o como “Íon: o rapsodo humilhado”.

#3

A violência inerente à “forma-diálogo”, que pretensamente pressupõe a igualdade abstrata entre os interlocutores como “seres racionais autônomos”, aparece em toda a sua crueldade em *Íon*, levando-nos a entender por que a ênfase nos “lugares de fala” é tão fundamental para colocar em xeque qualquer aposta, por mais bem intencionada que seja, nas potências redentoras do diálogo racional. Naqueles que se recusam a dialogar, não há, como ainda parece a muitos, medo ou intransigência, mas sim o reconhecimento de que, desde a época de Platão, o diálogo aparece como a principal arma encontrada pelos opressores para calar os oprimidos sem assumir a sua própria violência “civilizadora”, como se estivessem apenas chegando à conclusão lógica (e, portanto, irrefutável) de um argumento.

#4

Durante muitos anos, lendo o diálogo *Íon*, me chocavam a docilidade e a passividade do rapsodo diante das invectivas cada vez mais violentas do filósofo. Por mais que o “ser considerado divino” pudesse ser “a coisa mais bela”, o fato de que Íon aceitasse passivamente ser considerado apenas um artista genial, inspirado, talentoso, sempre me pareceu incompatível com a vocação pedagógica da poesia no contexto do mundo grego.

Por que Íon não reage?, eu me perguntava. Por que não consegue fornecer uma resposta minimamente satisfatória à pergunta de Sócrates acerca da especificidade do saber do rapsodo e da técnica rapsódica? Será que, como Sócrates, também ele poderia acreditar que sua arte não passava de entretenimento para as massas, que não tinha qualquer função educativa? Por que Íon não reage?!

#5

Em um diálogo posterior, novamente pela boca de Sócrates, o mesmo Platão evoca Íon e os rapsodos em geral, mas agora em um tom ainda mais dogmático. No livro III de *A República*, o filósofo estabelece uma série de regras a serem seguidas pelos poetas. Ao falar de sua quimérica cidade ideal, ele deixa bem claro que quaisquer estranhos estrangeiros que lá chegassem com o intuito de praticar a arte da rapsódia seriam pura e simplesmente expulsos, pois “nem sequer é lícito que existam”. O Sócrates de *A República* simplesmente não tolera mais artistas que não “imitem” de forma austera “a fala do homem de bem”. Qualquer semelhança com dezenas de porta-vozes do mesmo pensamento no contexto brasileiro atual não é mera coincidência.

No livro X de *A República*, ele fundamenta melhor a necessidade de censura às artes degeneradas (incluindo toda a poesia mimética) e a eventual expulsão dos artistas não alinhados com dois argumentos. O primeiro, de cunho ontológico-epistemológico, é uma retomada do argumento de Íon: os artistas não sabem o que dizem, de modo que, na melhor das hipóteses, sua arte não passa de entretenimento. O segundo, de cunho ético, é o que propriamente fundamenta a expulsão dos poetas miméticos, aqueles que não falam de forma austera como homens de bem, mas que, como Proteu, assumem mil faces: ao excitarem excessivamente as emoções dos espectadores, gerando empatia mesmo por personagens de comportamento desviante, os artistas seriam um empecilho a uma educação ética orientada pelos princípios da racionalidade abstrata, incompatível com a livre vazão de desejos e paixões. Ao sintetizar os dois argumentos, fica claro que o de cunho ético acaba por retroagir sobre o de cunho epistemológico: para Sócrates, seria preciso combater a nossa tendência a amar a poesia, que ele próprio confessa sentir em si, em nome da criação de uma “comunidade de homens de bem”. Nessa comunidade, uma arte que apenas entretém sem edificar deveria ser banida.

Curiosamente, no entanto, depois de defender a expulsão dos poetas, Sócrates ameniza a sua posição e lança um desafio à posteridade – um desafio que, a meu ver, foi aceito por um discípulo de um discípulo de Sócrates, e que é uma das principais molas propulsoras da *Poética* de Aristóteles. Ainda Sócrates:

Se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce; mas seria impiedade trair o que julgamos ser verdadeiro. Ou não te sentes também seduzido pela poesia, meu amigo, sobretudo quando a contemplos através de Homero? (PLATÃO, 1990, p. 473)

#6

Por que Íon não reage?

Durante muitos anos, dei a mim mesmo uma resposta protocolar, ao mesmo tempo insatisfatória e anacrônica, a essa pergunta: dizia que, dado o contexto grego, em que a arte ainda era pensada heterodoxamente – como devendo ter uma função educativa, social e política –, seria impossível a Íon dar a única resposta que Sócrates não teria como refutar ironicamente.

Me colocava nos chinelos de Íon e dizia: “Mas, meu caro Sócrates, e se a arte não tiver nenhuma função (previamente determinável)? E se a função da arte for justamente não ter função alguma? E se, ao contrário do que você há tanto tempo prega, a arte for autônoma? E se o valor da arte não depender de seus possíveis efeitos? Neste caso, você há de concordar comigo, o que me pertence como rapsodo, essa técnica rapsódica de que você tanto fala, outra coisa não é do que a minha habilidade de, ao dizer literalmente os poemas de Homero, dizê-los com tamanho apuro gestual, vocal e corporal que qualquer um possa pela primeira vez entendê-los. Não, não se trata de um entendimento racional, traduzível na forma de um discurso lógico que valorizaria a poesia por conta do domínio homérico dos conteúdos de que fala, mas de um entendimento pensado como a capacidade de ser afetado e alterado por aquelas palavras, que de outro modo simplesmente não chegariam aos ouvidos de quem me “ouvê”. O verbo “entendê” dos franceses guarda essa ambiguidade. *Parlez vous français?* Tente ler Homero, meu caro. Pois posso garantir: só realmente “lê” Homero quem um dia me escuta. A separação entre forma e conteúdo, que é o pressuposto de todo o teu discurso, é uma falácia das mais perniciosas. Em poesia, não há paráfrase possível. Independentemente dos possíveis efeitos da poesia que você tanto teme – não seja covarde, meu caro, a covardia decerto não pode ser uma virtude dos homens de bem –, o fato é que ela só tem efeitos se puder ser escutada. E ela só poderá ser escutada enquanto houver rapsodos. Rapsodos como eu. Grandes intérpretes. Sim, eu sei. Não precisava dar aulas sobre Homero, ser intérprete/explicador de Homero neste sentido em que vocês filósofos são intérpretes. Mas, meu caro, você precisa me compreender: preciso alimentar as crianças, ganhar meu dinheirinho. Ainda

não inventaram a rede Globo. Nem a Casa do Saber. Então preciso dar uma exploradinha nesses coroaos ricos aqui de Atenas que gostam de fazer cursos para se “instruir”. Mas agora falando sério: quando eu defendo a autonomia da arte, de forma alguma estou defendendo a independência da arte do mundo social e político. Isso é papo de burguês. E a burguesia ainda nem tomou o poder. Existir ela já existe, mas ainda não foi batizada. Anota aí a minha fórmula: “Autonomia = autossuficiência + transbordamentos”. Transbordamentos, inevitáveis transbordamentos. Em outras palavras: a arte não existe em função de nada, não se constrói como tendo que necessariamente alcançar um efeito determinado, ter uma função pedagógica, social ou política, ter um discurso fechado etc., etc., etc. O critério do valor da arte não pode nunca ser um critério externo. Arte não é panfleto, arte não é ideologia. Calma, deixa eu terminar. Mas arte também não é “arte pela arte”. Isso aí nunca existiu aqui na Grécia nem nunca vai existir em lugar nenhum. Sei que muita gente gosta da expressão, acho até que tem alguma força poética. Mas, neste caso, veja como eu também aprendo conversando com você, acho que a expressão não é correta. Meu discurso te parece ambíguo? E você acha isso ruim? Não leu Borges? É um jovem de talento que mora lá no Novo Mundo. Ele costumava dizer que a ambiguidade é uma riqueza. (*Pausa longa. Os dois se encaram.*) Sócrates, obrigado por me ouvir. Você calado é um poeta!”

#7

Não, McLuhan, não é o meio que é a mensagem. O corpo é a mensagem. Por mais que o corpo seja um meio, a diferença entre os termos é aqui fundamental.

#8

Por que Íon não reage?

Um dia, resolvi reler o diálogo em sala de aula com os meus alunos. Normalmente, gosto de fazer o papel de Sócrates, mas nesse dia fiquei só ouvindo.

E alguma coisa me atravessou.

Em vez de só ouvir as muitas palavras de Sócrates e a precariedade do discurso do Íon, comecei a “ouvir”, a princípio muito baixinho e depois com um volume cada vez mais alto, o quanto havia de contrairia e de resistência muda na aparente passividade do rapsodo. “Ouvendo» a cena, numa ágora barulhenta e cheia de gente em volta, indo e vindo sem reparar muito no Sócrates enrolando dialeticamente mais um desavisado, ouvi pela primeira vez o Íon.

O Íon encarava o Sócrates, e respondia muito mecanicamente, um pouco por educação, um pouco por sarcasmo, o que o Sócrates queria ouvir, mas preservava uma altivez, uma dignidade que eu nunca tinha conseguido enxergar. Nessa postura, ia a um só tempo revelando a violência normalmente velada do seu interlocutor, um canalha divertido como Brás Cubas, e reagindo a ela em silêncio. Reagindo só com o corpo, o tom de voz, o brilho do olhar. Em algum momento, achei que suas respostas desafiavam de propósito. E aí fui vendo com cada vez mais clareza como o Íon se fazia de espelho do Sócrates, da violência civilizadora da “forma-diálogo”, e sobretudo da impossibilidade do diálogo quando não se reconhece o lugar de fala do outro, o lugar da alteridade. E fui achando, pela primeira vez, que aquele gesto corporal do Íon, não por acaso um estrangeiro, me ensinava muita coisa sobre como resistir à opressão e sobre como descolonizar o pensamento. Diálogo é o caralho. Escuta é outra coisa.

E a escuta, aprendi naquele dia, não é tanto a escuta do significado das palavras, do sentido do discurso. A escuta tem mais relação com “ouvir» o corpo do outro, o timbre do outro, os gestos do outro, os tiques do outro, as desafinadas, as escansões do outro, o modo como divide musicalmente as palavras, a relação que o outro estabelece conosco, e isso tudo sem sucumbir à tentação falocêntrica de só ouvir o que o outro fala. Quem só ouve o que o outro fala ouve muito pouco, quase nada.

Julio Bressane dizia que o cinema é a música da luz. Talvez o teatro (e a performance, e as artes da cena em geral) seja a música dos corpos.

#9

Adorno disse no pórtico da *Teoria estética*: “A autonomia da arte é irrevogável”. E todo o seu esforço subsequente é pensar como, a partir de um respeito à autonomia de certas obras, de sua lógica interna, de sua posição relativa no âmbito da história das formas, seria possível encontrar o mundo todo lá dentro. “A obra como mnada”, uma lição que ele aprendeu com o compadre Benjamin e que, acho, nunca esqueceu.

Mas, pensando hoje, aqui, neste Brasil acossado por todos os lados, pelo moralismo e a censura, a rapina e o cinismo, os tribunais de exceção e o neopentecostalismo, a austeridade fiscal e os cortes nos investimentos sociais, será que faz sentido continuar pensando numa arte autnoma?

Sim, é muito fácil dizer que a arte autnoma é só uma ficção burguesa, que mesmo mediadamente a arte sempre preserva algum tipo de relação com o mundo social do qual se origina, mas a afirmação, também de Adorno, de que “a resistência é a única função disso que não tem função: a arte” ainda faz muito sentido para mim.

Outro possível descaminho deste texto: voltar aos gregos, para os quais a arte tem indiscutivelmente uma função pedagógica, social e política, não é aceitar os termos dos inimigos de hoje? Aqueles mesmos que condenam a arte como adorno? Não é cair na arapuca de sair do próprio campo e ir jogar fora de casa? E aí ter que encontrar justificativas mais ou menos mirabolantes que fazem pouco sentido para quem, sem precisar de outras razões, é profundamente alterado pelas obras?

Não, não estou falando do protoburgus Ulisses que, ainda segundo Adorno, ouve as sereias e quer morrer por/com elas, mas que, amarrado na segurança pequeno-burguesa do mastro do navio, com seus escravos remando sem nada ouvirem, simplesmente se resigna a escutar algo que não tem o poder de mudar sua vida. E, no final, civilizadamente, aplaude, todo amarrado como está, exatamente da mesma forma que os espectadores dos teatros e das salas de concerto.

Não, definitivamente não é de Ulisses que estou falando.

Talvez de Hamlet?

Outra alternativa impossível: devemos defender a autonomia da arte ou afirmar que o seu valor está atrelado a sua função e possíveis efeitos?

#10

Por que o Íon não reage?

Falsa pergunta.

Íon reage sim.

Reage muito

De jeitos imprevistos.

Inauditos.

Não só o Íon.

Mas todos os seus filhos.

Alguns deles estão na MITsp 2018.

Joris Lacoste e sua *Suíte n2*,

Boris Nikitin e Julian Meding com seu *Hamlet*,

Chistoph Marthaler e sua cama *King Size*,

Lola Arias e seu *Campo Minado*,

Krystian Lupa e suas *rvores Abatidas*.

Todos rapsodos modernos.

Será preciso dizer mais?

Basta “ouver» a música de seus corpos.

E o que eles ensinam.

#11

A *Suíte nº2*, de Joris Lacoste com colaboração do maestro Pierre-Yves Macé, desdobramento de projeto coletivo bem mais amplo intitulado *Encyclopédie de la Parole*, é um belíssimo exemplo de rapsódia moderna.

Os cinco performers em cena, com figurinos negros e neutros sobre fundo preto, dizem ao vivo dezenas de fragmentos de discursos de proveniências as mais distintas e em 16 línguas diferentes. Os discursos incluem uma abertura inesquecível: a apresentação da luta pelo cinturão mundial dos pesos pesados do boxe, em 1997, estrelando o mesmo George Foreman que mais tarde se tornaria uma marca de sanduicheiras elétricas, mas que, em 1974, na juventude, lutara a luta do século no Zaire contra Muhammad Ali, e perdera de maneira sobrenatural, ilógica para qualquer amante do esporte – o filme *Quando éramos reis*, de Leon Gast, conta essa história que vale a pena conhecer e que certamente teve muito a ver com a minha adesão ao discurso inicial do espetáculo. Incluem também a justificação de Bush para a guerra do Iraque, uma preleção de um técnico de rugby, a reclamação de uma consumidora ao telefone diante de um impassível atendente de telemarketing, um interminável discurso de um ministro português sobre a necessidade de cortes nos investimentos do Estado, o show de um adolescente revoltado ao violão e muitos outros fragmentos montados em sucessão ou em simultaneidade por intérpretes dotados de uma “técnica rapsódica” que beira o inacreditável.

Todas as falas – em solos, duos ou coralizadas, com ou sem acompanhamento de instrumentos musicais – chamam a atenção de maneira sóbria, porém altamente pedagógica, para o caráter musical, performativo e gestual da linguagem. Todas as falas implodem a crença, essencialmente textocêntrica ou falocêntrica, em uma linguagem transparente, desencarnada, orientada pela necessidade de produzir sentidos unívocos e facilmente comunicáveis. Os performers falam todas as palavras como se lessem uma partitura musical, o que explica a clareza de sua dicção e a capacidade de dizerem de maneira convincente textos complexos em línguas que claramente não dominam. Literalmente, tudo o que dizem, dizem de ouvido. E nós, espectadores, também aprendemos a ver de ouvido. A “ouvir”.

Seus corpos, a exemplo do corpo de Íon, tornam-se instrumentos musicais. Eles não cantam em sentido estrito, mas se trata provavelmente do “musical” mais radical a que já assisti. Não de um musical que, como *Os Guarda-chuvas do Amor*, de Jacques Demy, e tantos outros muito menos inspiradores (para não mencionar o formato Broadway tristemente difundido no Brasil), obriga os atores a cantarem textos que poderiam igualmente ser ditos em prosa, de maneira coloquial. Mas sim de um musical que mostra que, em qualquer discurso, em qualquer diálogo, o que se transmite verdadeiramente (ou inconscientemente) está menos no plano do sentido do que é dito e mais, muito mais, incomparavelmente mais, no plano da elocução, da totalidade corporal-gestual-vocal que sustenta materialmente todo o dizer.

Neste sentido, para retomar os termos da disputa entre Sócrates e Íon, o que os performers de Joris Lacoste nos ensinam é a redirecionar o nosso olhar e os nossos ouvidos. Sob a pátina mais superficial de todas, a dos significados corriqueiros das palavras, a dos conteúdos imediatamente comunicados, encontra-se toda uma floresta de signos – de significantes! – que precisamos aprender a decifrar. Com os olhos também, é claro, pois gestos, luz e movimentação são componentes essenciais da linguagem cênica – e Lacoste, na esteira de Shakespearare, mostra mais uma vez o quanto o mundo é um teatro –, mas, sobretudo, com os ouvidos, como aquele diretor de *O Último Metrô*, de François Truffaut, que, perseguido pelos nazistas, dirigia suas peças a partir do porão embaixo do palco do teatro do qual fora banido.

É na dimensão da escuta, ensina-nos Lacoste, que todas as lutas se decidem. A capacidade de interpretar a realidade com a qual seus intérpretes nos contaminam lembrou-me da regra de ouro de Proust, depois realizada literalmente por Beckett: “É preciso escrever [e ler, e ouvir] como quem escreve em uma língua estrangeira.” Só assim os automatismos são quebrados e podemos, por exemplo, “ouvir» a obscenidade de um desembargador que precisou de 430 páginas escritas para justificar o injustificável; ou todo o grotesco da sessão parlamen-

tar que votou pela admissibilidade do *impeachment* da presidenta Dilma.

Os corpos falam. Na sua integralidade. Desviar os olhos da boca não é tarefa simples, mas um teatro como o de Lacoste nos mostra sensorial e sensacionalmente que tampouco é impossível.

#12

O *Hamlet* de Julian Meding e Boris Nikitin é outra coisa, outra metamorfose possível da rap-sódia moderna, ou melhor: outra encarnação da resistência muda de Íon (neste caso travestida de uma loquacidade excessiva) ao colonialismo socrático, que quer traçar mapas, fronteiras, desenhar nos corpos como a máquina kafkiana na colônia penal, dar-lhes nomes e rótulos, uma pena, uma identidade finalmente reconhecível, estável, domesticada, fixa. Só que não.

Não.

“Não”, eu diria, é o significante-mestre deste *Hamlet*. Quer dizer: deste não-*Hamlet*.

X próprix performer Julia*n Meding, que grifa o seu nome com um asterisco no meio, sublinhando a ambiguidade de ser Julia, Julian, uma estrela, um lobo, outra coisa ainda sem nome, “*as queer as a clockwork orange*”, entra em cena sem jamais permitir que os espectadores fixem sua identidade, x reconheçam e criem uma relação empática com elx. Não. Contrariando a regra de ouro de um certo teatro – e não me refiro apenas ao mais convencional –, elx faz questão, desde o começo do espetáculo, de ser “antipáticx” no sentido etimológico do termo. Não. Contra toda falsa com-paixão. Não. Nada da ilusão de um diálogo e de uma compreensão mútua entre x performer e os espectadores. Não. E, claro, nada de *Hamlet*, isca que elx lança ao espectador desavisado, que espera algum tipo de paralelo claramente reconhecível. Não.

Os fragmentos autobiográficos (ou não) que elx vai desfiando diante dos espectadores, dizendo que é músicx e entremeando nesses fragmentos algumas canções ao violão que, não, não se relacionam diretamente com o que elx está contando, podem de fato fazer algumas alusões ao enredo do *Hamlet* de Shakespeare, mas só aos espectadores realmente desesperados por encontrar esses paralelos e que se satisfaçam com pouco, com reflexões do tipo: “Hamlet e Julia*n não se encaixam na sociedade. Para ambos o mundo encontra-se fora dos eixos.” Quem procura sempre acha. Como sabem bem os alemães, *finden*, encontrar, e *erfinden*, inventar, são verbos que andam de mãos dadas. Mas, não, diz Julia*n, este não é o primeiro ato, este não é o segundo ato, não, não é o terceiro ato... e assim por diante.

Apesar das canções de autoria própria que canta ao violão e de um quarteto barroco chamado O Jardim Musical que x acompanha na última parte do espetáculo, e que elx apresenta com um desdém quase cômico – “é, eles já ganharam muitos prêmios, olha só, eles já ganharam muitos prêmios, hahaha”. Olha só, elx diz nas entrelinhas: eles se curvaram ao olhar do Outro, da lei, da norma –, a verdadeira música de seu trabalho está em sua dicção fielmente monocórdica, sem qualquer variação dramática, ao longo de todo o “espetáculo”, e também em seu corpo estudadamente desengonçado, bizarro, avesso a qualquer definição. Não. Não estou nem me referindo aos adereços que borram a fronteira entre os gêneros, cabelos e sobancelhas ciosamente raspadas, como que à espera de uma peruca drag, unhas pintadas de verde e um colar sob uma indumentária masculina rock’n’roll – ao começo do espetáculo, eu achei que em algum momento elx ia mudar de roupa, só que não! –, mas ao modo como elx se movimenta e também ao modo como elx simplesmente fica paradx em cena.

Julia*n atua de modo a tornar materialmente penosa a experiência de estar no mesmo lugar que elx, ouvindo-x passivamente ao longo de 90 minutos. Elx confronta todas as nossas melhores intenções, toda a nossa moral de uma “tolerância às diferenças”, toda a nossa simpatia progressista pelo outro. Não, elx nos diz. Não vai ser fácil assim não. Apesar de vocês, caros espectadores, acharem que são realmente boas pessoas, até onde vocês aguentam um x de verdade? Sem a formalidade babaca de escrever x na desinência de gênero das palavras só para não parecerem machistas e heteronormativos, até onde vocês aguentam? Até onde vocês aguentam?

Julian*n, sob esta ótica, aparece como um Íon empoderado o suficiente para confrontar Sócrates – o Sócrates que mora em cada um de nós – diretamente por meio de palavras, de ações e de música. É desconfortável pra caralho. Mas, no final das contas, o espetáculo leva às últimas consequências o imperativo ético inescapável de ouvir o outro, independentemente de qualquer possível empatia. E isso é muita coisa.

#13

O espetáculo de Christoph Marthaler, *King Size*, estrutura-se como uma *Liederabend*, literalmente uma noite de canções, uma noite musical, um sarau, ao longo do qual dois atores-cantores e um pianista apresentam um repertório de registros variados, que vai desde canções mais eruditas de Mahler, Satie e Wagner, até músicas mais populares, como uma canção dos Jackson 5.

O trio principal apenas canta e performa situações físicas inusitadas que entram em contradição com o aparente realismo do cenário, um quarto de hotel onde a estrela é a cama *King Size* do título. Além dos três, uma velha senhora entra em cena sem razão aparente, dá alguns textos em prosa e interrompe a cantoria com ações bizarras, como na cena em que come um macarrão que estava guardado em sua bolsa.

Nesse espetáculo, em que o textocentrismo é especialmente recusado, já que todas as ações são estruturadas em torno dos afetos produzidos e evocados pelas músicas escolhidas pela dramaturgia, temos outro exemplo de uma forma de rapsódia, menos radical do ponto de vista da concepção cênica, que se aproxima do que mais vulgarmente reconheceríamos como um espetáculo musical – afora as interrupções surrealistas da velha senhora.

A dificuldade de comentar esse espetáculo, que por alguma razão me evocou o mais recente trabalho da companhia Hiato, de São Paulo, intitulado *Amadores*, é que, ao contrário do que acontece na peça dirigida por Leonardo Moreira, as canções escolhidas por Marthaler não dialogam diretamente com a minha herança afetivo-musical. Assim, é difícil falar de seus possíveis efeitos sobre um público com o qual as canções escolhidas efetivamente dialoguem, para o qual as distintas camadas de sentido e as muitas subversões dessa herança afetivo-musical produzidas por Marthaler façam de fato sentido.

Apesar de eu não ter ouvidos para *King Size*, por conta da minha formação cultural de brasileiro, é evidente que, ao construir uma contraposição dialética entre a situação realista dos personagens, um casal com dificuldade de pegar no sono, e a situação surrealista das músicas e da velha senhora, que surgem como irrupções do inconsciente com sua lógica própria; mesmo que difícil de decifrar – “Loucura embora, tem lá o seu método”, dizia Polônio sobre o príncipe Hamlet –, Marthaler se alinha de alguma forma com o princípio fundamental de *Suíte n°2*, de Joris Lacoste. Para ambos os realizadores, o mais determinante para a compreensão da nossa realidade – seja do ponto de vista existencial, seja do ponto de vista social – não está nas palavras que dizemos conscientemente e nos discursos que sustentamos voluntariamente, mas naquilo que nos escapa e que apenas certas “memórias involuntárias”, não raro produzidas pelas músicas com as quais esbarramos sem querer, são capazes de evocar.

#14

Já em *Campo Minado*, de Lola Arias, a julgar apenas pelo resultado, e não pelo processo, o conceito proustiano de “memória involuntária” não se aplica.

A diretora argentina coloca em cena seis antigos combatentes da guerra das Malvinas: dois ingleses e um nepalês que lutou junto com os britânicos, e três argentinos.

A experiência da guerra, como seria de se esperar, marcou-os profundamente, mas Lola tem interesse tanto nas suas memórias conscientes de eventos específicos quanto, e sobretudo, pelo modo como suas vidas puderam continuar, apesar do absurdo da guerra liderada pelos hediondos Margaret Thatcher e Leopoldo Galtieri – as máscaras usadas em cena pelos próprios performers, que reproduzem discursos de época de seus “líderes”, deixam isso claro.

Tendo em vista esses dois eixos, o do passado em guerra e o de um presente no qual os seis performers precisam a cada dia reafirmar que há mais futuro que passado, a relação entre palavra e música oscila constantemente ao longo do espetáculo.

Por um lado, o do passado, ouvimos tanto registros de canções entoadas coletivamente para insuflar ânimo nas respectivas populações e suas tropas, o que desperta uma memória social compartilhada e gera uma empatia imediata sobretudo naqueles que viveram o ano de 1982 – muitas vezes, a forma mais concreta da empatia é justamente a antipatia pelo uso político irresponsável daquelas canções –, quanto as compostas e tocadas em cena pelos próprios combatentes, além, é claro, das que costumavam ouvir à época. Também neste caso, e com mais força ainda do que no primeiro, a música aparece como um recurso privilegiado para a criação de empatia. Afinal, se não conhecemos o futuro, sabemos que, a despeito das nossas distintas posições naquele passado, ele também foi o nosso. De alguma maneira, como os argentinos em cena, nós brasileiros também fomos obrigados, ao longo da nossa ditadura civil-militar, a travar um combate que preferiríamos ter evitado.

Por outro lado, o do presente, o que se vê em cena são seis homens entre 50 e 60 anos que claramente estão curtindo, e muito, a possibilidade de estarem ali. Se a guerra foi uma surpresa, a oportunidade de estrear como atores a essa altura de suas vidas não foi menos surpreendente. Assim, sobretudo quando empunham seus instrumentos, em formações que evocam uma banda de rock – a bateria aparece como instrumento privilegiado, ao qual se juntam baixo e guitarra, todos muito bem tocados por aqueles amadores, salvo o baterista, que tem uma relação mais profissional com a música –, para além da empatia o que se cria é uma espécie de contaminação performática: com mais força do que em peças com atores profissionais, nós, do público, experimentamos o deleite de saber que também poderíamos estar ali, presentes, em cena. As músicas performadas, neste sentido, funcionam como uma arma para o enraizamento no agora – deles, mas também nosso –, criando uma tensão das mais profícuas com o tema do espetáculo: a memória de um evento passado.

Se a guerra é uma forma de censura, cesura ou interrupção da marcha cotidiana da existência, além de literalmente dividir as pessoas por conta dessa abstração que são as bandeiras nacionais, o manifesto rock'n'roll de *Campo Minado* pode à primeira vista soar ingênuo – “Oh, vejam como a música e o teatro são capazes de reconciliar velhos inimigos! Vejam como, conhecendo-se melhor uns aos outros, os homens entendem que todos são dotados de uma mesma humanidade! Vejam como as diferenças intransponíveis são ficções criadas por políticos movidos por interesses escusos!”. Mas, a uma leitura mais atenta, *Campo Minado* realiza uma das grandes aspirações do teatro documental e, talvez, do teatro em geral: propicia a intensificação da qualidade de presença (no palco, mas é esperado que também no mundo) dos performers em cena (e na plateia) e colabora ativamente para a elaboração do passado, tornando possível uma reinvenção da vida, que, apesar de tudo, sempre pode ser mais.

#15

“Os atores estão condenados ao suicídio. Ao suicídio por enforcamento.”

Essas palavras, extraídas do espetáculo *Árvores Abatidas*, de Krystian Lupa, cuja dramaturgia foi construída a partir da transposição para o palco do romance homônimo de Thomas Bernhard, podem ser lidas como a síntese não apenas do trabalho do diretor polonês, mas também deste meu texto.

A pergunta, com a qual Bernhard e Lupa confrontam a todo o tempo os personagens em cena – artistas que, tendo escolhido o caminho do sucesso, optaram por se vender, por se deixar converter em mercadoria – diz respeito ao sentido e ao valor de uma arte (e de uma vida) que abriu mão de ter qualquer função para além da subserviência ao olhar do Outro e do vício no som dos aplausos (e das moedas caindo no fundo de seus bolsos).

Esses artistas, como árvores a abater (que seria a tradução mais literal do título do espetáculo), vivem à espera de algo, algo outro, algo desconhecido, talvez aquele mesmo algo que

um dia levou-os a se tornarem artistas. O problema é que já não acreditam mais que esse algo possa existir, que qualquer acontecimento poderá um dia vir a redimi-los. Daí o tempo estendido da peça: o tempo de uma espera sem esperança. Sem horizonte. Sem futuro. Um fragmento de tempo (*eine Weile*) que se alonga indefinidamente (*lang*). Tédio (*Langeweile*). Vazio. Desorientação. Sufocamento.

Esse tempo é, essencialmente, música. E corpo. Música de corpos em decomposição, que vai se tornando mais e mais audível ao longo das quatro horas de duração do espetáculo. O fato de Lupa se valer jocosamente de uma trilha sonora operística – a ópera como gênero vendido? – não é capaz de encobrir esse extrato musical mais profundo de seu trabalho.

A metáfora central de *Árvores Abatidas* dá muito a pensar: em que momento, em que misterioso átimo de segundo, aquela inebriante imagem sonora de mãos chocando-se umas com as outras transmuta-se, numa sobreposição cinematográfica à la Bergman (vide *Persona*), na imagem de machados abatendo árvores?

16

“Os atores estão condenados ao suicídio. Ao suicídio por enforcamento.”

Não. E aqui faço coro com Julia*n Meding.

Somos talvez árvores a abater, mas de forma alguma árvores abatidas.

O campo está minado, não há dúvida.

Mas não esteve sempre?

Pergunte a Íon.

À suíte nº 2 se seguirá sempre a 3, a 4, a 5...

A enciclopédia da palavra não tem fim.

A fantasia do suicídio, no final das contas, é ainda apaziguadora.

Prefiro a lição de Camus:

O absurdo não é conclusão, é ponto de partida.

Algum dia, por que não?, ainda caberemos todos juntos numa cama king size.

Referências:

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

_____. *Íon*. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TEATRO COMO PERFORMANCE DA RECORDAÇÃO NA ERA DAS CATÁSTROFES E PRÓTESES DE MEMÓRIA

"APENAS O QUE NÃO CESSA DE CAUSAR
DOR FICA NA MEMÓRIA" OU: QUANDO OS
ROBÔS SENTEM DOR E SE REVOLTAM

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

A memória está em toda parte e sempre, ao seu lado, está o esquecimento. Mas na nossa cultura de gadgets e próteses de memória, nunca o tema da memória esteve presente de forma tão ostensiva. A memória que até há pouco tempo era pensada de um modo não muito diferente de como Aristóteles já a descrevera, ou seja, como uma faculdade intelectual com dois momentos, a capacidade de arquivar dados (memória) e de recuperá-los (recordação), agora se tornou uma questão tecnológica. Antes havia a técnica de memorizar, a *mnemotécnica*, também conhecida por Aristóteles. Essa mnemotécnica antiga tinha um paradigma no dispositivo extracorpóreo da tábua de cera, na qual podemos escrever (e apagar) o que quisermos. Essa tabuinha tinha a vantagem de poder ser infinitamente limpa e reutilizada, mas possuía um limite relativamente pequeno para armazenar informações por conta de uma questão espacial.

Justamente nossa era inventou “tabuinhas” potencialmente infinitas, que penetram o ciberespaço e podem receber toda inscrição mnemônica que quisermos. Nossos gadgets são janelas de acesso para esse mar de informação, mas portam apenas uma parte ínfima dessa memória cibernética do mundo. No entanto, aos poucos sonhamos com a introjeção desses gadgets em nossos corpos, permitindo não só uma inscrição “mais acurada” da realidade que percebemos (percepção e armazenamento), como também ter acesso à memória do mundo na internet (recuperação de informações). Esse tipo de fantasia-desejo se expressa, muitas vezes de modo distópico, em ficções científicas ou em séries televisivas. *Black Mirror*, por exemplo, série que procura refletir sobre esses gadgets que nos controlam cada vez mais (como já notara Martin Buber, tornamo-nos extensões deles, e não o contrário; Löwy, 2012:116), tem vários de seus episódios girando em torno do tema da memória e de seu incremento por meio de dispositivos incorporados a nós. *Toda a sua história*, *Urso Branco*, *Volto já*, *Crocodilo* e *Black Museum* são episódios que evidentemente trabalham com o tema. *USS Callister*, que tem por tema uma empresa de videogames de imersão, desdobra a questão da memória na do download da pessoa (com “corpo e alma”) para dentro do ciberespaço (tema também recorrente no cinema: em *Chappie*, de Neil Blomkamp, as “vidas” vão sendo salvas ao serem transpostas para carcaças de robôs; já no anime *Sword Art Online*, de Reki Kawahara, as vidas foram sugadas por um game, etc.). No episódio *Black Museum*, uma filha de um condenado à cadeira elétrica vai libertar o pai que havia sido transformado (“traduzido”) em um holograma vivo e virara atração em um pequeno museu dos horrores, no qual os visitantes podiam brincar de eletrocutá-lo, sempre novamente, até a morte.

Também a série *Westworld*, que cria um parque de diversão com humanos-robôs, é calcada no tema da memória, já que esses robôs (dentro de um chavão clássico, prometeico, exemplarmente encenado por Mary Shelley em seu *Frankenstein*) vão se revoltar na medida em que aprendem a construir suas memórias, que são, antes de mais nada, *memórias da dor*. Como escreveu Nietzsche: “Como fazer no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento? [...] Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória”. (1988: 295; 1998: 50)

Outro modelo, além do *Frankenstein* de Shelley, é a peça do tcheco Karel Capek (1890-1938). Em seu *RUR* (que significa a abreviação do nome de uma firma: Reson’s Universal Robots), de 1920, o autor introduziu o termo “robô” na cultura moderna. A palavra vem do tcheco *robotá*, utilizado para expressar o trabalho servil, duro, enfim, o labor. Capek, inspirado na tradição judaica do Golem de Praga (um ser mítico que teria sido criado do barro e recebido vida através de palavras mágicas cabalistas), escreve a sua ficção científica a partir da experiência da Primeira Guerra Mundial, que revelou a força destrutiva da técnica. Nessa obra o robô é uma metonímia da técnica e, portanto, uma espécie de antecessor da alavanca-arma da abertura do filme de Stanley Kubrik, *2001, uma Odisseia no Espaço* (1968). Em *RUR* os robôs se revoltam como bons descendente de Adão, Prometeu e Mefisto. Na peça, Héléné Glory é uma ativista da Liga da Humanidade (1997: 32; lembremos que em 1918 foi criada a Liga das Nações) que luta para dar consciência aos robôs. Na história, ela é apresentada a Sylla, uma robô, e não acredita que não se trata de uma pessoa. Essa passagem se torna depois tópica nas ficções científicas e reaparece, por exemplo, em *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982), com relação à replicante Rachel. Mas o proprietário da empresa, para provar a Héléné que Sylla é um robô, ordena que ela seja dissecada. Héléné se scandaliza diante da proposta de “matar” Sylla, ao que Domin responde: “Não matamos máquinas” (1997: 27). Ora, não se mata máquinas justamente porque não consideramos que elas tenham alma ou vida. Elas não são pessoas: “Um robô é o que existe de mais oposto ao homem” (1997: 34). O Golem também, na tradição judaica, não pode ser assassinado, porque ele não é uma pessoa, tem um estatuto de coisa. Robôs e Golens são avatares daquilo que os romanos antigos denominaram de *homo sacer*, seres simplesmente matáveis mas sem que sua destruição fosse considerada assassinato. Héléné Glory, que quer libertar os robôs e tratá-los “como se eles fossem homens” (1997: 35), atua como uma perfeita defensora dos direitos dos trabalhadores. Ela desenvolveu compaixão por aquilo que deveria estar excluído do círculo compassivo. Mas o erro que de certo modo desencadeia a autoconsciência dos robôs e os transforma em seres com vontade e, portanto, passíveis de revolta, foi o de introduzir nos robôs a capacidade de *sentir dor e de sofrer*, ideia do Dr. Gall, diretor do departamento de pesquisas fisiológicas da RUR. Seu objetivo era absolutamente econômico: “Prevenir contra a degradação do material” (1997: 36). O robô que sente dor não se desgasta ou quebra tão facilmente, pois irá evitá-la. A partir da capacidade de sentir dor, os robôs desenvolvem outros sentimentos e acabam por se revoltar contra os homens, numa perfeita revolução aniquiladora. É a dor que faz nascer a consciência de si e a consciência de grupo: a comunidade é, antes de mais nada, uma comunidade de sofredores. Da dor à autocompaixão e à revolta é só uma questão de tempo.¹

2. A moderna história do sofrimento e sua performance necessária: teatro como curadoria.

Recentemente temos acompanhado na cena teatral muitas obras que têm a memória e especificamente a memória da dor em seu centro. Assim, em *Instituto da Memória - TIME*, do norte-americano Lars Jan, dois atores apresentam-se como desdobramentos de uma voz

¹ Aqui Capek retoma um credo central da Modernidade, a saber, a ideia de que a compaixão é a marca distintiva da humanidade. Essa tese foi defendida de modo particularmente radical por Rousseau e, como Hannah Arendt mostrou (1988), essa noção de compaixão depois esteve no centro da construção da política como agenciamento das necessidades.

autoral para exorcizar a figura paterna do autor. A cena de abertura, não por acaso, é uma citação de outra abertura, a do *Hamlet* shakespeariano. Nessa cena surge a figura do pai sob a forma de um fantasma. Esse pai espectral assombra seu filho e tem uma demanda específica para ele: reconheça a minha dor, não deixe a minha morte passar em branco, vingue-me. Esse pai é o pai de Jan e sua origem é não a Dinamarca, mas sim a Polônia. Seu aspecto espectral é acentuado ao longo de toda a peça. Nem um nome certo esse pai tem. Um deles, provável, é Henryk Stanislaw Ryniewicz. Jan tem como nome do meio Henrick: a marca paterna lhe foi passada assim, não com o nome de família (que o pai se recusou a passar ao filho) mas com uma corruptela do primeiro nome. Estranhamente ele recebe uma alcunha triplamente “escandinava”, Lars Henrick Jan, ele filho de um polonês e de uma afegã! Trata-se não de um ato de nomeação como ato de estabelecer uma continuidade, mas, antes, de um gesto de produzir um corte, uma ruptura, quase uma renúncia. Esse misterioso pai teria atuado como espião nos países da “cortina de ferro”, provavelmente como espião norte-americano e como contra-espião...Na peça escutamos transcrições de conversas telefônicas retiradas de escutas feitas pelo serviço secreto polonês nos anos 1950, quando o pai de Jan ia à Polônia visitar a família e, decerto, espionar. Esse pai, que na juventude fora um resistente na luta contra o nazismo, acabou sendo preso e, no caminho de um campo de concentração, foi salvo pelas milícias da resistência e fugiu para a Inglaterra. Ele perdeu seu pai, o avô de Jan, assassinado pelos nazistas, que acabou por ser enterrado em uma cova coletiva. A história desse pai-fantasma é a história de um sobrevivente que aprendeu que viver é saber apagar-se, saber cair no esquecimento como estratégia de sobrevivência. Todo o trabalho de Jan vai no sentido oposto: de lançar um pouco de luz sobre esse pai-esquecimento. Jan, que também é artista plástico, fez uma moldura de luz que participa da apresentação, como que performatizando esse trabalho de iluminação do passado. A sua herança foi o esquecimento do pai: um pai que apenas duas ou três vezes conversou, de modo truncado, sobre seu passado na Polônia. Esse pai preferiu portar trancadas em si as suas histórias: não as transformou em testemunhos. Coube a seu filho Jan realizar essa tarefa a seu modo. Ao fazer esse *ato performático-testemunhal*, ele também tenta suturar o abismo que seu pai construíra entre eles. Jan não pôde “vingar” o pai, como o príncipe da Dinamarca tentou, desastrosamente, fazê-lo, mas pode pôr em movimento esse bloco estancado de memória recalcada. Ele pode iniciar seu processamento. Perfurar a memória encriptada do trauma.

Henryk Stanislaw acabou sendo enterrado como um indigente e, com efeito, seu filho não sabe o local em que seu pai jaz. O pai repetiu a sina do avô de Jan, que fora vítima dos nazistas. A história se repete: os fantasmas nos dominam, somos fadados a ser comandados pelas vozes que vêm do passado. Daí a opção de Henryk Stanislaw pelo silêncio. Ele queria poupar seu filho do passado e de sua força de gravidade. Mas aquilo que não é simbolizado, nos ensina a psicanálise, é “agido”, passa por gestos, mensagens corpóreas. E a performance de Jan é uma reverberação que procura virar no sentido positivo a carga negativa espectral de todo não dito, de toda morte não simbolizada que ele herdou. Jan vai pôr em cena a morte para apaziguá-la.

Nossa era pós-catástrofes é uma era fadada a essa tarefa de dar nome e voz aos que foram tragados pela biopolítica que têm em seu centro o dispositivo genocida-concentracional. Trata-se, com Foucault, de uma bio-tanato-política: política que dá a morte e distribui a vida. O lado fraco desse sistema são as suas peças: os seres humanos. Daí a metáfora do robô ter se tornado importante e constante no século XX: identificamo-nos com esses seres que vivem para o labor, possuem uma interioridade árida e não têm uma relação profunda com seu meio e seus antepassados. A dor vem agora pedir para ser inscrita, para ser ouvida, para ser, eventualmente, justificada. O século XX viu a passagem do modelo abstrato das grandes sociedades complexas do capitalismo industrial – que prometiam a redenção com o trabalho, eram organizadas em nações, orgulhosas de suas *Histórias*, e apontavam para um futuro grandioso como concretização do paraíso na terra –, para uma sociedade pós-industrial e pós-trabalho, na qual as individualidades e comunidades têm suas fronteiras traçadas a partir de dados da

memória. Ocorreu uma verdadeira virada copernicana na nossa auto-imagem: o indivíduo (é verdade, esvaziado, cada vez mais “cibernético”) vai para o centro e “as grandes questões” da “grande política” vão para a periferia. A *crise de autorrepresentação* (crise de identidade) leva à necessidade constante de autoperformatização do “eu”. O teatro, como ocorrera na era pós-Revolução Francesa, serve para repensar-nos diante dos desafios da “crise de representação”. Esse teatro será, antes de mais nada, um “teatro da memória”. Ele permitirá refletirmos sobre esta nossa nova paisagem humana (ou pós-humana), marcada pelo derretimento das grandes narrativas, das ideologias, das utopias, pela herança das dores e violências. *Esse teatro faz uma “curadoria da dor” que tem o efeito de nos fortalecer e empoderar*. A passagem pela figura da “vítima” é temporária. O importante é o passo seguinte, as derivas em direção às heterotopias: utopias menos arrogantes, mais quentes e menos abstratas.

3. Uma narrativa infinita da dor: a diáspora negra

Na MITsp 2018, três peças se destacam por terem questões mnemônicas em seu centro: *sal.*, de Selina Thompson (Inglaterra), *Campo Minado*, de Lola Arias (Argentina/Inglaterra) e *País Clandestino*, de Jorge Eiro e Mäelle Poésy (Argentina/França/Brasil/Espanha/Uruguai). As três encenações são marcadas também pela *mise en scène* de situações dolorosas e mesmo traumáticas. Como vimos com Nietzsche: há uma relação intrínseca entre dor e memória. E mais, essa memória da dor serve tanto para se enlutar perdas como para lutar contra a situação de tristeza, ou de humilhação, ou de qualquer tipo de afronta produzida pela dor/ pelo trauma.

Em *sal.*, Selina Thompson apresenta a história da diáspora de seus ancestrais. Novamente estamos diante de milhares e milhões de mortes: de fantasmas que nos acenam clamando por justiça. Essa justiça evidentemente é impossível de ser feita, pois estamos no tempo do “tarde demais”, mas se pode mitigar a dor herdada com o trabalho de inscrição dessa história de violência, que sequer teve o direito de ser narrada. Selina Thompson decide fazer uma viagem para visitar sua história: a de descendente de jamaicanos, sendo que estes, por sua vez, possuíam ancestrais que foram levados da África para a Jamaica como escravos. Em cena, vemos a própria autora que apresenta a história de sua viagem como uma história da busca de sua identidade, de sua “casa”: que, no fim, é a própria viagem. Essa viagem repete a viagem de muitos outros que peregrinaram no século XX e no nosso século para visitar locais carregados de terríveis histórias, como campos de concentração, prisões onde ocorreram torturas, locais de genocídios, como na Armênia, em Ruanda, na Polônia, na Alemanha, nos países da América Latina, pontuados por ditaduras e por regimes autoritários que, mesmo em épocas de “normalidade”, continuam o genocídio dos marginalizados e reduzidos à condição de *homo sacer*.

Essas viagens ao reino dos mortos, por sua vez, não deixam de remeter à viagem mítica de Ulisses, Odisseu (o que é “ninguém”, como ele se apresentou ao gigante Polifemo da caverna para poder sobreviver). Ulisses recorre a um diálogo com os mortos na *Odisséia* para poder traçar seu retorno ao lar, em grego *nóstos*. O retorno/construção ao/do lar de Selina Thompson, seu *nóstos*, passa por uma viagem à África e à Jamaica. E ela nos narra essa viagem ao mesmo tempo em que a vemos quebrar pedras de sal enormes, a desconstruir e a construir (com uma enorme fenda, é verdade) um muro. Sua viagem exige também o método nietzschiano da “filosofia pelo martelo”. É quebrando os nós que prendem nosso presente de modo mecânico (e fantasmático) ao passado, que nos leva a perpetuar racismos e outros preconceitos, que ela vai em sua viagem de autodescoberta. Ela quebra, entre outras, as pedras dos “Estados” (instituições de controle e de violência) e do “imperialismo e racismo e capitalismo” (baseados também na violência e que decidem “quem conta e quem vai morrer”). Essa viagem é um enfrentamento com seus fantasmas internos e com a violência que ainda está aí, como na tripulação do navio de bandeira italiana que não pestaneja ao aviltar tanto os trabalhadores mais humildes filipinos quanto as passageiras negras.

O triângulo que ela traça, indo de Birmingham a Gana, da África à Jamaica e de volta a sua

“casa” descreve também uma longuíssima viagem no tempo. Em Elmina (Gana), ela visita a fortificação construída originariamente pelos portugueses, de onde partiram africanos reduzidos à escravidão tanto para o Brasil como para as Antilhas e para os Estados Unidos. Ela viu aí a “Porta do não-retorno”, pela qual passaram centenas de milhares de corpos que nunca mais puderam retornar ao local de suas origens e aos seus familiares. Mas Selina Thompson é justamente aquela pessoa que volta e enfrenta as dores ancoradas naquele lugar de memória. Ironicamente, no entanto, ela nota que “ser um descendente de escravos visitando Gana como um local de ancestralidade é como tentar ir a algum lugar que não existe e procurar por alguém de quem ninguém ouviu falar.” Ela afirma também que vai a esse lugar para enlutar, “ou fazer arte”. O passado está “perdido”, enterrado, no presente. O trabalho de Selina Thompson é de desenterrá-lo, como em um trabalho psicanalítico. A arte é solidária desse mesmo movimento de escavar: que pode começar com a quebra de pedras. Do sal que conserva e também pode dar sabor a nossas memórias.

Vale a pena lembrar aqui de um artista brasileiro importante da atualidade, Paulo Nazareth, que também fez essa viagem a um outro porto de embarque de escravos da África para o Brasil, Ouidah, no Benim, na mesma costa ocidental africana. Esse pequeno vilarejo era utilizado como mercado de escravos e nele, antes da viagem, ocorria um pequeno e simbólico ritual. Os escravizados que iam viajar tinham que dar voltas ao redor de uma árvore sagrada, chamada de “árvore do esquecimento”. As mulheres davam sete voltas, os homens davam nove (a diferença do número de voltas decorreria da diferença do número de costelas). Esse ritual serviria para garantir o esquecimento daqueles que partiam: de seus familiares e das suas origens. Também o fato de terem sido escravizados pelo seu povo deveria ser esquecido. Paulo Nazareth volta a esse local de uma origem negativa, a esse local de supressão da memória, para como que “desfazer” esse ritual do esquecimento. Como Lars Jan e Selina Thompson: também ele quer se lembrar, construir memória onde existe um muro do esquecimento. Ao se lembrar do esquecido e do ritual de apagamento, ele quer reconquistar sua memória ancestral. Seu procedimento consiste em performatizar de trás para frente, ou seja, andando de costas, 777 voltas na árvore do esquecimento. Sua ação fica registrada graças à ajuda de uma câmara. A obra *Árvore do Esquecimento*, de 2013, tem muito em comum com a peça e com a performance da viagem de Selina Thompson. Também ela viaja para desesquecer. Também a sua encenação está marcada por gestos rituais de ruptura do bloco do esquecimento e de construção de uma moradia com as ruínas do passado.

Na Jamaica ela encontra um local marcado pela fecundidade, pela vida e sua proliferação, em oposição ao deserto das relações humanas que ela encontrou no navio e que representa, em forma de microcosmo, o “imperialismo-racismo-capitalismo”. Ela fala em fertilidade e fecundidade, em seu corpo tomando vida, enchendo-se de desejo de viver, retomando a sua energia. Seu próprio testemunho é um resultado dessa transformação. Toda viagem é viagem de metamorfose: caminha-se por dentro da pessoa o que se trilha por fora no mundo: nos dois casos, dentro de nós e no espaço externo, ocorre um deslocamento. Esse renascer via esse encontro fecundante com a origem jamaicana, esse local familiar e desconhecido, que com sua luz intensa enche de vida, é o vértice de um dos triângulos desse *nóstos*. Daqui jorra um rio de seiva que realimenta nossa viajante. Mesmo que também aí ela encontre a ação perniciosa do olhar imperialista-racista, o que predomina é o elemento de descarga de vida. Nesse momento talvez ela comece a entender, como fórmula já de volta a Birmingham, “quão sagrado é ser descendente daqueles que se supunha não sobreviveriam”. Essa fórmula de certo modo é paradigmática para os teatros da memória em pauta nesta edição da MITsp. Nela se reverte a lógica do *homo sacer*, ou seja: se para se afirmar o poder-violência estatal precisa sempre estabelecer aqueles que estão excluídos da cobertura da lei e da proteção da vida, ou seja, necessita traçar a linha que estabelece os que são pura e simplesmente matáveis, sem que isso estabeleça uma culpa (como vimos: não se mata “aparelhos”), então Selina Thompson ao alcançar essa fórmula vai contra o paradigma do *homo sacer*. Existe aqui uma reversão: o so-

brevemente, a testemunha, essas são as figuras que devem ser escutadas. A elas cabe a nossa atenção, no sentido talvez mais religioso desse ato, na forma de um culto silencioso talvez. E esse tom quase elegíaco, de homenagem aos mortos, impregna toda a ação pós-dramática de Selina Thompson, dando ao seu trabalho também uma qualidade quase religiosa.

4. A memória de uma guerra esquecida

Campo Minado é uma peça que, como *sal.*, tem seus personagens se autoencenando. Estamos em plena estética da *mise en scène* do eu, ou do que sobrou do “eu” na era das catástrofes. Esse teatro da primeira pessoa vem suprir o enredo quando as grandes narrativas e os dispositivos ficcionais deixaram de responder à nossa demanda de realismo. Cada época inventa seu realismo: a nossa criou esse realismo do eu que testemunha. A violência do século XX, como indicado, derreteu a máquina de representação política e, ao mesmo tempo, os modelos de representação artísticos. Lola Arias, diretora e autora da obra, faz também aqui uma curadoria: ela convida seis sobreviventes da guerra das Malvinas (2/4/1982 – 14/6/1982, *Falklands War*, segundo os adeptos da Inglaterra) para representar a si mesmos. São três argentinos, dois ingleses e um gurkha, ou seja, um pertencente a esse povo do Nepal que serviu à Grã Bretanha por muitas guerras desde o século XIX, inclusive a das Malvinas. Essa guerra foi mais brutal e absurda do que outras guerras por ter nascido de um gesto de desespero da junta militar argentina, cuja ditadura se iniciara em 1976 e já perpetrara cerca de 30 mil assassinatos e desaparecimentos de opositores. A junta tentou, via mobilização do patriotismo, recuperar seu fôlego. Não deu certo. A guerra foi um fracasso: 649 vidas argentinas sacrificadas por nada. Para piorar, o Governo Thatcher, que estava em crise antes do início da guerra, ganhou força graças ao fogo nacionalista e permitiu que a primeira ministra fosse reeleita e implantasse suas políticas radicais neoliberais, cujas consequências drásticas sofremos até hoje.

Na Argentina, após a queda da junta militar e do fim da ditadura, nunca se criou um efetivo espaço cultural e simbólico para se comemorar os “heróis” da guerra duplamente fracassada. O luto dos mortos e a elaboração da dor dos sobreviventes ficaram em suspenso, foram tratados como problemas de ordem privada, não pública. O suicídio entre os ex-combatentes foi uma das saídas encontradas. Outras possibilidades são, no entanto, abertas com essa original encenação teatral de Lola Arias.

Gabriel Sagastume, um dos atores/personagens, lembra que ele se tornou uma espécie de estraga-prazer nas festas e encontros sociais: ele não consegue sair de sua obsessão, ou seja, a guerra das Malvinas. Ele lembra ter dado apenas um disparo em toda guerra e também ter sido obrigado a caminhar por um campo minado, que o próprio exército argentino havia plantado, sem ter, no entanto, alertado os soldados da existência das minas. Gabriel viu amigos seus sendo explodidos por esses “artefatos amigos”. Um detalhe importante: diferentemente de Marcelo Vallejo (outro argentino, hoje triatleta), Gabriel e Ruben Otero (argentino, músico) foram para guerra por obrigação e não por terem se alistado. Enquanto que na Inglaterra os soldados foram por desejo de servir à pátria. Isso muda muito a motivação dos combatentes e seu estado psicológico durante e após o conflito. *Campo Minado*, portanto, é tanto esse tipo de disparate que ocorreu nessa guerra, para a qual os argentinos estavam absolutamente despreparados, como também metáfora para o campo da memória que ficou minado, cheio de “bombas” a serem desarmadas. Trata-se de um território abandonado e perigoso. As “minas” devem ser desativadas e a performance teatral o faz, aos poucos e com muita carga emocional.

Gabriel recorda as incansáveis reuniões dos veteranos, um dos únicos espaços consagrados na sociedade para lembrar e enfrentar as memórias da guerra. Um ritual que se tornou frequente – também dentro das estratégias para conjurar aquele passado que não passa para os sobreviventes – é o da viagem aos locais da guerra para rever os campos de batalha. Esse ritual é importante, pois permite uma tentativa de elaboração daquela realidade que os

massacraram e foi recebida de modo brutal sobre o corpo daqueles combatentes sem preparo físico ou psicológico e sem desejo de lutar. Para a teoria psicanalítica do trauma, essas viagens ao passado (seja nas conversas, seja nas idas aos campos de batalha) têm o sentido de tentar desdobrar o gesto de “aparar”, de se proteger, mesmo que “tarde demais”, dos golpes sofridos. Esse ato mecânico, descontrolado, é simbolizado via fala e via viagem, como na já mencionada peça *sal.*, de Selina Thompson. Na peça de Lola Arias, David Jackson, hoje um psicólogo, diz que as Malvinas são um museu vivo da guerra. É nesse espaço “museal” aberto e informal que as “minas” são uma a uma tentativamente desativadas pelos visitantes. Visando a simbolizar aquilo tudo, eles buscam e colecionam também restos, ruínas da guerra. Não por acaso em inglês falamos *to recollect* para o ato de recordação. Esses ex-soldados “recolecionam” escombros para lembrar.

A ideia de colocar frente a frente os “dois lados” do conflito permite uma descarga mútua de seus afetos, frustrações e ódios. Mas ocorre evidentemente ao longo da apresentação um caminhar no sentido da confraternização. Se se recorda, por exemplo, a prática de tortura na guerra, algo que ficou também “enterrado”, ocultado, como afirma Gabriel, fica claro que mesmo os soldados ingleses também sofreram de estresse pós-traumático (como David Jackson, psicólogo hoje, diz ter sofrido). Eles tiveram também casos de depressão e suicídio. Lou Armour (que hoje é professor de crianças com necessidades especiais) fala de suas insônias, conta que sofre com flashbacks de imagens da guerra, narra seu sentimento de culpa com relação aos mortos argentinos e lembra como a terapia foi essencial para a sua sanidade mental. Afinal, os soldados são nesses conflitos em grande parte vítimas dos políticos. Os seis atores de si mesmos cantam e tocam música juntos. Eles reencenam pedaços de realidade que habitam suas carnes, na tentativa de fazer desses fragmentos de real material de narrativa.

Essa performatização das memórias traumáticas permite um afastamento da dor. Rubens, por exemplo, em um determinado momento da peça, coloca-se no local de uma fotografia projetada, esta da época do final da guerra, quando foi recebido como um herói por sua comunidade. Já Marcelo teve uma experiência muito mais dura no final do combate: foi levado para um local onde os ex-combatentes foram escondidos por um tempo e depois, antes de serem libertos, foram obrigados a assinar documentos em que se comprometiam a silenciar sobre os fatos da guerra. Esse pacto de silêncio foi imposto a muitos agentes da estrutura de terror dos estados ditatoriais latino-americanos, como recentemente mostrou o forte filme da jovem diretora chilena Lissette Orozco, *O pacto de Adriana* (2017). Marcelo sentiu-se completamente abandonado pela sociedade, entregou-se ao álcool e às drogas. Ele conta também que manteve uma foto do local onde foi combatente nas Malvinas por medo de se esquecer daquele período. Paradoxalmente esse passado pesado torna-se algo precioso e central na identidade do sobrevivente. Aquele momento que fica enquistado na memória é algo que pode ser caracterizado com a ambiguidade do termo droga: é veneno e remédio, algo que o faz padecer e algo pelo qual se anseia. Esse passado intenso passa a ser uma base em que se estrutura a identidade do ex-combatente. Ele deve ser, portanto, cultivado, mas também deve ser arrancado da zona do trauma, ou seja, deixar de ser uma memória-esquecimento (recalcada, como um espinho na carne) para se tornar uma memória-vida (capaz de se integrar no antes e depois da guerra).

Em uma das cenas mais criativas da peça, cada “time” narra a sua versão da história das Malvinas/Falklands. É muito interessante ver esse encontro de perspectivas díspares, mas que a arte permite aproximar para desconstruir. A História está longe de ser uma ciência exata. Ela é construção política. A “verdade histórica” deriva de uma série de condicionamentos da memória também. É a memória que dá a seiva para a história, que a torna quente e com vida. Mas não deixa de ser surpreendente que essa guerra surja como algo heroico mas esquecido, na Inglaterra, e como algo vergonhoso, mas lembrado de modo obsessivo, na Argentina. Trata-se de um tipo de memória que não permite a elaboração, pois está sequestrada pelos pactos

de silêncio, está banida para dentro dos sobreviventes. Lola Arias com sua peça consegue tensionar esses pactos, fissurar a crosta de mentiras sob a qual essa verdade está enterrada, dar um respiro, oxigenar a memória.

5. Cinco vezes “eu”

Na linha do teatro pós-dramático, com ênfase não tanto na ação e no *plot*, mas antes na performance e na relação do ator com o público, também *País Clandestino* é uma peça na qual os personagens representam a si mesmos e dialogam com o público. Nessa peça, aliás, no início e em outros momentos, seus atores estão situados no meio da plateia. Essa performance, dirigida por Jorge Eiró e Mäelle Poésy (eles mesmos também atores na encenação), tem sua origem em uma residência que os cinco diretores-atores fizeram em Nova York. O *plot* consiste em um trabalho geracional de memória. A ação é uma *mise en scène* da memória: de atos de recordação. Aqui, diferentemente de *TIME*, na qual o pai do diretor LarsJan tinha uma história secreta e pesada para ser desenterrada e narrada pelo filho, além de apresentada na figura dupla de dois atores/alter ego; diferentemente de *sal*, também, em que Selina Thompson narra sua viagem e seu quinhão na história da diáspora negra; e, por fim, de outro modo do que em *Campo Minado*, em que os atores eram todos sobreviventes de uma guerra recente e esquecida/recalcada; em *País Clandestino*, os atores/diretores derivam a importância de seus relatos do fato de serem ou de se sentirem de algum modo representantes de experiências de uma geração nova, que está ascendendo ao reconhecimento (e ao poder). Essa geração nasceu em torno dos anos 1980. Se as peças anteriores tendem, em diferentes graus, ao grande teatro da história, aqui nos voltamos para o drama do “pequeno eu”, em meio, é claro, ao vento que sopra da história. O “pequeno eu” é também o que restou dos escombros da história do século passado. Um “pequeno eu” precisa se construir a partir de suas memórias: comparando-se com as gerações anteriores. Podemos tomar essas gerações como estando representadas na MITsp nas duas peças anteriores, ainda que Selina Thompson seja de geração próxima a dos atores de *País Clandestino*, ela não falava apenas em seu nome, mas em nome de seus ancestrais. Aqui na peça de Eiró e Poésy não, o “mínimo eu” pede o direito à palavra e à sua memória.

Mas esses atores são também parte de sociedades. Programaticamente temos um brasileiro (Pedro Granato), uma espanhola (Lucía Miranda), um argentino (Jorge Eiró), uma uruguaia (Florencia Lindner) e uma francesa (Mäelle Poésy). É interessante que, apesar de a peça ter a sua origem em um encontro em Nova York, um local *atópico* por excelência, internacional e pós-nacional, os atores se apresentam como representantes de seus países. As identidades são desenhadas a partir das fronteiras nacionais. Eles representam sua geração (tempo) e sua nação (espaço). Mas essa grelha transcendental de tempo e espaço carrega também suas fissuras. A peça se revela como um jogo de anamnese, de entrecruzamentos temporais, e os personagens são também marcados pelos deslocamentos espaciais e entre as línguas. Cada história desfiada diante do público é também uma história de trajetórias políticas (com os fantasmas das violências das ditaduras no Brasil, Uruguai, Argentina e Espanha) e de crises da política. Ou seja, se vimos que a crise da representação política reverbera na representação teatral, em *País Clandestino* essa geração que nasceu no fim da era da Guerra Fria, na qual os atores centrais eram os dois grandes blocos, que viu as esquerdas se transformarem a ponto de se confundirem com os partidos conservadores e que, por fim, vê agora nascer um novo poder hiperconservador, puritano, racista, arrogante e autocentrado, essa geração vai manifestar uma consciência político-histórica muito diferente daquela que a antecedeu. Ela não está mais presa aos binarismos. Ela sente necessidade de enfrentar as criptas, os “esquecimentos”, assim como as construções ideológicas que sustentam cada nação, para desconstruí-las.

Essa geração é pós-histórica no sentido de que não pensa mais teleologicamente, abandonou o conceito antigo de utopia e tem uma visão multipolar das forças envolvidas nos jogos políticos. Ela quer também ampliar o nosso “campo de ação” ou “espaço de jogo” (termo bem

trabalhado por Walter Benjamin: *Spielraum*; 2013: 83-85). Nesse sentido ela sabe empregar a arte como arma na luta política que, ela o percebe claramente, é também uma luta na frente mnemônica. Todo poder, para se estabelecer, precisa de certas narrativas que o legitimem. Precisamos então construir contra-narrativas. São essas contra-narrativas que essa nova geração nos ajuda a construir, e as artes têm um papel fundamental aqui. Elas são uma linguagem aberta, mais viva, capaz de criar empatia, de desenhar dispositivos empáticos que permitem traçar narrativas capazes de servir de esteio para as novas lutas contra a frente fascista que se articula por todo o planeta. Ao optar por não fazer uma “ficção” no sentido tradicional, esses atores-diretores estavam cientes de que nesse nosso novo pacto estético-político a arte da memória, apresentada como exercício vivo de recordação, tem muitas vezes uma força empática e uma capacidade de abalar politicamente muito maior. Não que a recordação esteja imune à ficção: pelo contrário, ela se serve também de sua força. Mas o tom realista, a pós- ou meta-teatralidade são parte da nossa necessidade de “realismo”. Foi o esgarçamento do teatro ilusionista que nos jogou na era da performance. A nova política é também uma pós-política, como o teatro é um pós-teatro.

Acompanhar o diálogo dos protagonistas de *País Clandestino* implica também mergulhar em nossos atuais dilemas éticos e políticos: crise das esquerdas, corrupção generalizada, a nova e profunda relação entre política e etnicidade, a necessidade de se escovar a história a contrapelo. A nova consciência histórica dessa geração é o que mais salta aos olhos. A mencionada diretora chilena Lissette Orozco, a cineasta brasileira Maria Clara Escobar, de *Os dias com ele* (2013), novos artistas visuais que trabalham regularmente com o tema da ditadura no Brasil (coisa que não acontecia até poucos anos atrás), como Clara Ianni, Jaime Lauriano, Rafael Pagatini, são parte dessa nova paisagem da recordação que se descortina. No Brasil, a geração pós-ditadura (nascida justamente nos anos 1980) está ajudando a repaginar de forma crítica nossa história. O conceito de “resistência” é uma palavra-chave para ela. Nessa resistência o trabalho de memória é fundamental, pois sem a imagem dos que foram espezinhados pelo sistema, sem a história do terror, a luta não se articula, ela fica sem voz. Essa geração, com essa história e memória da violência, constrói uma nova história de resistência. Ela começa por clamar, como ocorre em *País Clandestino*: “Não, não, não nos representam” e com esse clamor abalam os poderosos que se autoinvestem de poder por meio de tramas jurídicas macabras e de golpes parlamentares. Com isso essa geração quer também reconquistar a esfera pública, que foi cooptada, privatizada.

Também o corpo é literalmente entronizado como espaço político e agente de luta. Os desejos, a *cupiditas*, guiam a luta e não só o espírito de vingança. Essa nova consciência política também é marcada pela nossa nova era de atentados. Na peça os personagens, verdadeiros “agentes da memória” (Seligmann-Silva, 2006), recordam os locais onde estavam quando aconteceram ataques como o sofrido pelo semanário *Charlie Hebdo*, em janeiro 2015. O tempo que antes era visto como, na expressão messiânica de Walter Benjamin, “a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias” (2012: 252), ou seja, o inteiramente outro, a revolução, na nossa era pós-utópica e dos radicalismos fundamentalistas tornou-se o tempo da catástrofe, da destruição puramente negativa sem vistas a um renascimento. Mas esses atores pós-dramáticos nos mostram como, apesar de todo retrocesso, ainda é possível articular a resistência. A recordação das histórias de seus países, do ponto de vista crítico e em vista de um apoderamento, faz lembrar a lição dos robôs da peça de Capek. A cena final daquela peça mostra os robôs finalmente triunfando sobre seus criadores déspotas. Isso pode ser lido como uma metáfora da revolução proletária. No nosso mundo, a classe revolucionária esfacelou-se em uma miríade de frentes. A artística não deve ser vista como a menos importante delas. Ela ainda é capaz de nos insuflar com suas imagens do desejo.

Referências:

- ARENDET, Hannah. *Da Revolução*. Trad. Fernando Dídimo Vieira. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*, v. I, trad. de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 8ª. ed. Revista por M. Seligmann-Silva, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e apresentação M. Seligmann-Silva; trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BRECHT, Bertold. *Poemas 1913-1956*, trad. Paulo Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAPEK, Karel. *R.U.R. Reson's Universal Robots*, tradução de Jan Rubes. Édition de l'Aube, 1997.
- LÖWY, M. *Judeus heterodoxos: Messianismo, Romantismo, Utopia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- NIETZSCHE, F. *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, in: _____. *Kritische Studienausgabe*, org. G. Colli e M. Montinari. München: DTV/ Berlin-New York: Walter de Gruyter, vol. 5, 1988.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral. Uma polêmica*, trad. Paulo C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, M. "A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens", in: *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, 26.1, janeiro-junho/2006, pp. 31-45.



OLHARES



C

R



Í



T

I



C

O



S

O EIXO REFLEXIVO DA MITSP CONVIDA ESPECTADORES, ARTISTAS E PESQUISADORES A PENSAREM SOBRE 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:
LIBERDADE, ALTERIDADE, MEDIAÇÃO

MASTER-CLASS. CORPO, AFETO E POLÍTICA NO TEATRO CONTEMPORÂNEO. COM VICTORIA PÉREZ ROYO*

A pesquisadora espanhola **Victoria Perez Royo** expõe sua pesquisa sobre o lugar do corpo no teatro contemporâneo, suas implicações afetivas e sua relação com a política no contexto da arte, considerando espetáculos que integram a programação da MITsp 2018.

*A vinda da pesquisadora ao Brasil conta com o apoio da Embaixada da Espanha e da SP Escola de Teatro

Dia 6/3 (terça-feira), das 14h às 16h. Onde: Itaú Cultural

MESA-REDONDA. O MAL ESTAR DAS MEDIAÇÕES E O ISOLAMENTO DA ARTE

Em 2017, a distância entre as discussões de arte contemporânea e o grande público foi manipulada em prol de uma agenda política reacionária. Em vista disso, propomos refletir sobre o lugar da mediação nas artes e, especificamente, no teatro: o prejuízo da invisibilidade ou do mau uso das mediações, a má compreensão das suas funções e dos seus poderes. Nesse contexto de aceleração da emissão de opiniões imediatas e da crença na legitimidade dessa não mediação, a rejeição da reflexão, da crítica e da intelectualidade não seria parte decisiva do processo de isolamento da arte? **Com Marcos Alexandre, Renan Marcondes, Rita Aquino e Wagner Schwartz. Mediação: Patrick Pessoa**

Dia 8/3 (quinta-feira), das 14h às 17h. Onde: Itaú Cultural

MESA-REDONDA. CRÍTICA NÃO É CENSURA: DE QUEM É A ARTE QUE PODE TUDO?

Em casos recentes, a reação de artistas às críticas feitas pelos movimentos sociais muitas vezes se traduziu em uma defesa irrefletida de território, com alegações de uma autonomia absoluta da arte. Essa arte que pode tudo não estaria restrita a contextos de classe, raça e gênero? Confundir crítica e censura não seria mais um modo de silenciar as vozes que até então tinham lugar periférico ou nenhum nos debates sobre a arte em um circuito elitista? Como praticar uma crítica capaz de escuta e de conjugar liberdade com alteridade? **Com Aline Vila Real, Georgette Fadel, Juliano Gomes, Kil Abreu e Renata Carvalho. Mediação: Michele Rolim**

Dia 9/3 (sexta-feira), das 13h30 às 18h (com intervalo). Onde: Itaú Cultural. A mesa será dividida em duas partes

MESA-REDONDA. AMOR E ÓDIO AO CORPO NO BRASIL

A imediata associação do corpo nu com o sexo e a subsequente condenação dessa condição revelam uma dinâmica confusa entre a construção imagética de um suposto hedonismo tropical do povo brasileiro e uma realidade cotidiana de repressão e moralismo patriarcal. A lida com o corpo na arte, a nudez como escolha formal de determinadas obras e suas implicações afetivas e políticas são temas para um debate que ultrapassa os problemas da arte. **Com Gaudêncio Fidelis, Laís Machado e Leonarda Glück. Mediação: Patrick Pessoa**

Dia 11/3 (domingo), das 14h às 16h30. Onde: Av. Paulista

PERFORMANCE: *PONTOS DE VISTA* (Informações na página 148)

PERFORMANCE: *VOCÊ TEM UM MINUTO PARA OUVIR A PALAVRA? MARATONA DE LEITURAS PÚBLICAS* (Informações na página 150)

INTERVENÇÃO E MEDIAÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO: CONVERSA SOBRE MEDIAÇÕES NAS ARTES A PARTIR DAS AÇÕES REALIZADAS NA RUA. **Com Ana Luisa Santos**, artista que faz a performance *Pontos de vista*, e **Nayse López**, diretora artística do Festival Panorama, que propõe a maratona de leituras públicas *Você tem um minuto para ouvir a palavra?*.

Dia 4/3 (domingo), das 15h30 às 16h30. Onde: Av. Paulista

ARTISTA EM FOCO

DIÁLOGO ENTRE JORIS LACOSTE E NUNO RAMOS

O encenador francês Joris Lacoste e o escritor e artista visual brasileiro Nuno Ramos - artistas presentes na abertura e no encerramento da MITsp 2018, respectivamente - conversam sobre seus processos criativos. Em comum, o foco na palavra e o uso de arquivos públicos de discursos nos seus espetáculos. Mediação: Maria Eugênia de Menezes

Dia 5/3 (segunda-feira), das 19h às 21h. Onde: Itaú Cultural

ESPECIAL

ENTREVISTA PÚBLICA COM O ENCENADOR POLONÊS KRYSZTOF LUPA

Com o encenador Aderbal Freira-Filho, a atriz Juliana Galdino e o jornalista Luiz Felipe Reis

Dia 10/3 (sábado), das 20h às 22h. Onde: Sesc Pinheiros

HISTÓRIA, TEATRO E POLÍTICA EM DEBATE COM O INTERNATIONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER
ASSEMBLEIA GERAL: DEMOCRACIA E REPRESENTAÇÃO NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Quem é representado na esfera pública e quem não é? Com o projeto intitulado *Assembleia Geral*, Milo Rau e o International Institute of Political Murder completam o seu trabalho sobre as condições políticas e artísticas do realismo global. Realizada em novembro de 2017, a *Assembleia Geral* promoveu um grande encontro com delegados de 60 países, com a intenção de dar espaço para aqueles que não têm suas vozes escutadas e que formam hoje o terceiro estado global, para redigir a Carta do século XXI. Antes do debate, haverá a exibição do filme *Storming Of The Reichstag*, com duração de 18 minutos.

Participam da conversa a dramaturga e pesquisadora Eva-Maria Berstchy e os convidados Lucio Bellentani e Diogo Costa.

Dia 8/3 (quinta-feira), das 10h às 12h. Onde: Goethe-Institut São Paulo

TRIBUNAL CONGO

Estreia latino-americana do filme *Tribunal Congo*, projeto do encenador suíço Milo Rau, lançado em 2017, que constitui originalmente uma peça e um filme. O projeto investiga a guerra que há 20 anos se estende na região dos Grandes Lagos, no Congo, com mais de 6 milhões de mortes. A obra dá continuidade à pesquisa de Milo Rau sobre a África Central, iniciada com a peça *Hate Radio*, de 2011, que trata do genocídio de Ruanda em 1994.

A exibição do filme será seguida por uma conversa presencial com a dramaturga e pesquisadora Eva-Maria Berstchy.

Dia 8/3 (quinta-feira), das 20h às 22h. Onde: Espaço Itaú de Cinema Anexo

DIÁLOGOS TRANSVERSAIS

Comentários críticos realizados logo após uma das apresentações de cada 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.

Mediações: José Fernando Azevedo e Maria Lúcia Pupo

SUÍTE Nº2 – Luz Ribeiro, dia 2/3

CAMPO MINADO – Marcio Seligmann-Silva, dia 3/3

KING SIZE – Charles Gavin, dia 4/3

PALMIRA – Christian Dunker, dia 6/3

HAMLET – Marcelo Caetano, dia 7/3

sal. – Ana Maria Gonçalves, dia 10/3

PAÍS CLANDESTINO – André Dahmer, dia 11/3

ESPAÇO DE ENSAIOS

Curadoria de Sílvia Fernandes, Luciana Eastwood Romagnoli e Daniele Avila Small. Artigos escritos por pesquisadores e pesquisadoras dos programas de pós-graduação de universidades brasileiras sobre as trajetórias criativas dos artistas convidados para a MITsp.

SUÍTE Nº2 – Ligia Souza de Oliveira (doutoranda/USP)

CAMPO MINADO – Ana Bernstein (UNIRIO)

ÁRVORES ABATIDAS – Pedro Vilela (mestrando/UFBA)

KING SIZE – Matteo Bonfitto (Unicamp)

PALMIRA – Milton de Andrade (Udesc)

HAMLET – Denilson Lopes (UFRJ)

sal. – Denise Espírito Santo (UERJ)

PAÍS CLANDESTINO – Sara Rojo (UFMG)

- Com Textos de Atravessamento de Marcio Seligmann-Silva e Patrick Pessoa
- Dossiê Curadoria em Artes Cênicas com textos de Aline Vila Real, Felipe Assis, Kil Abreu, Nayse López e Florian Malzacher (Alemanha)
- Entrevistas com Joris Lacoste e Krystian Lupa

PENSAMENTO EM PROCESSO

Encontros com os artistas dos espetáculos da mostra, que compartilharão questões de seus processos criativos, mediados por pesquisadores brasileiros

AUDIOREFLEX - Pedro Vilela (mestrando/UFBA), dia 2/3, às 11h, no Itaú Cultural

CAMPO MINADO – Ana Bernstein (UNIRIO), dia 2/3, após o espetáculo, no SESI

SUÍTE Nº2 – Ligia Souza de Oliveira (doutoranda/USP), dia 3/3, às 11h, no Itaú Cultural

KING SIZE – Matteo Bonfitto (Unicamp), dia 6/3, às 11h, no Itaú Cultural

HAMLET – Denilson Lopes (UFRJ), dia 7/3, às 10h, no Itaú Cultural

PALMIRA – Milton de Andrade (Udesc), dia 7/3, às 11h, no Itaú Cultural

PAÍS CLANDESTINO – Sara Rojo (UFMG), dia 10/3, às 11h, no Itaú Cultural

sal. – Denise Espírito Santo (UERJ), dia 11/3, às 11h, no Itaú Cultural

PRÁTICA DA CRÍTICA

ABERTURA COMEMORATIVA: Daqui a 10 anos...

Conversa com Daniel Schenker, Daniele Avila Small, Paulo Mattos, Patrick Pessoa e Renan Ji, integrantes da revista *Questão de Crítica*, que em março de 2018 completa 10 anos de atividades.

Dia: 5/3 (segunda), às 14h. Onde: Goethe-Institut São Paulo

CRÍTICA DIÁRIA: Produção diária de críticas sobre os espetáculos da mostra para veiculação impressa e eletrônica (www.mitsp.org).

Coordenação: Julia Guimarães (BH)

CRÍTICOS PARTICIPANTES: César Ribeiro (artista convidado/SP), Clóvis Domingos – *Horizonte da Cena* (MG), Diogo Spinelli – *Farofa Crítica* (RN), Juliano Gomes – *Revista Cinética* (RJ), Laís Machado – *Plataforma Araká* (BA), Michele Rolim – *Agora Crítica Teatral* (RS), Renan Ji – *Questão de Crítica* (RJ)

MESA-REDONDA: Cena Contemporânea: panoramas críticos

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.

Dia 10/3 (sábado), das 14h às 18h. Onde: Itaú Cultural

DEBATES E LANÇAMENTOS DE LIVROS

Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos, de Denilson Lopes. Comentário de Rubens Machado

O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba, de Marcos Alexandre. Comentário de Allan da Rosa

O que pensam os curadores de Artes Cênicas, de Michele Rolim. Comentário de Rita Aquino

Mediação: Patrick Pessoa

Dia 7/3 (quarta-feira), das 14h às 16h30. Onde: Itaú Cultural

■ LANÇAMENTOS DA N-1 + MESA REDONDA:
O DEVIR NEGRO DO MUNDO

Crítica da Razão Negra, de Achille Mbembe
Cordéis: ***O fardo da raça***, de Achille Mbembe, e ***Eu, um crioulo***, de José Fernando Azevedo

MESA REDONDA com os debatedores convidados pela editora N-1: José Fernando Azevedo, Rosane Borges e Tatiana Roque.
Mediação: Peter Pál Pelbart

Dia 7/3 (quarta-feira), das 16h30 às 18h30. Onde: Itaú Cultural

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 www.mitsp.org



AÇÕES



P

E



D

A



G

Ó



G

I



C

A

S

AO LONGO DAS QUATRO ÚLTIMAS EDIÇÕES DA MITSP, AS ATIVIDADES DE INTERCÂMBIO CRIATIVO ENTRE ARTISTAS CONVIDADOS E PARTICIPANTES BRASILEIROS CONSOLIDARAM-SE COMO UM EIXO FUNDAMENTAL DO FESTIVAL. A 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. EM TEMPOS DE EMBRUTECIMENTO E DELIBERADO EGOÍSMO, INICIATIVAS QUE POSSIBILITEM O ESTAR JUNTO E A ELABORAÇÃO CONJUNTA E CRIATIVA DE DISCURSOS E PRÁTICAS PODEM SER EXTREMAMENTE POTENTES. E AINDA: DESTA VEZ, AS AÇÕES ESTÃO MAIS ESPALHADAS POR VÁRIAS REGIÕES DE SÃO PAULO, PROPICIANDO UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E POLÍTICA DE/DA CIDADE PARA ALÉM DO CENTRO.

Curadoria: Maria Fernanda Vomero

VOZES, RUÍDOS E SILÊNCIO

1. TEXTOS COTIDIANOS EM CENA – SUSANNE KENNEDY (ALEMANHA)*

Depois da participação na 4ª edição da MITsp com o espetáculo *Por que o Senhor R. Enlouqueceu?*, a encenadora alemã Susanne Kennedy volta ao festival para conduzir uma residência artística, cujo mote principal é o trabalho com novas formas de linguagem verbal aliadas à precisão das expressões corporal e vocal. Serão escolhidos dez artistas brasileiros para trabalhar sob a orientação de Susanne, com apoio das performers holandesas Suzan Boogaardt (atriz de *Senhor R.*) e Bianca van der Schoot, que conduzirão a preparação física. A residência faz parte da pesquisa artística de Susanne, que vem explorando as possibilidades da escrita não criativa, conforme definição do poeta e crítico estadunidense Kenneth Goldsmith, no espaço teatral. Deste modo, procura incorporar expressões, diálogos e ruídos cotidianos na cena a fim de ampliar as possibilidades narrativas.

* A residência conta com o apoio do Goethe-Institut São Paulo

De 19/2 a 4/3, segunda a sábado, das 10h às 15h, com apresentação do experimento cênico no domingo (horário a definir). Onde: Goethe-Institut São Paulo

ARTISTA EM FOCO

2. ATELIÊ ENCICLOPÉDIA DA FALA – JORIS LACOSTE (FRANÇA)

Dando continuidade ao projeto *Encyclopédie de la Parole*, um trabalho artístico coletivo que procura compreender de maneira transversal a diversidade das expressões orais, o encenador francês Joris Lacoste, artista em foco da MITsp 2018, conduzirá um workshop com 12 brasileiros. A primeira parte da atividade será baseada na pesquisa e seleção de documentos que possam estabelecer uma paisagem sonora dos dizeres e modos de falar presentes na cidade de São Paulo. Na sequência, os artistas participantes vão trabalhar com esse material para criar uma “restituição cênica” dos documentos escolhidos.

**De 5 a 9/3, segunda a sexta, das 10h às 15h.
Onde: Oficina Cultural Oswald de Andrade**

1. ATRAVÉS DAS FRONTEIRAS (LABORATÓRIO TEATRAL) – MIGUEL ROCHA (BRASIL)

Dando continuidade às bem-sucedidas experiências dos dois anos anteriores (em 2016, com os artistas negros do recém-formado coletivo Em Legítima Defesa e, em 2017, com os estudantes secundaristas), a edição de 2018 organiza um laboratório teatral com seis encontros, destinado exclusivamente a imigrantes e refugiados. Conduzido pelo artista brasileiro Miguel Rocha, diretor da Companhia de Teatro Heliópolis (São Paulo), tem o objetivo de visibilizar a expressão criativa e coletiva de estrangeiros residentes na capital paulista.

De 19/2 a 3/3, em horários variados. Onde: Casa do Povo

2. SER OU NÃO SER: UM AUTORRETRATO EM REVOLTA – BORIS NIKITIN (SUÍÇA)

Em sintonia com sua pesquisa de mais de dez anos, o artista suíço Boris Nikitin pretende trabalhar, nessa atividade de dois dias, com conceitos de representação, documento e autenticidade. Para Nikitin, realidade e identidade são ideias potencialmente ficcionais, o que coloca em xeque a proposta do documental – a vida como ela é, a coisa real –, definida por ele como uma forma bem acabada de ilusão. No primeiro dia da atividade, Nikitin vai apresentar suas reflexões sobre o falso, o duplo, a fraude e falará como elaborou tais temas cenicamente, em espetáculos como *F for Fake*, *How to Win Friends & Influence People*, *Imitation of Life*, *Don't Be Yourself* e *Martin Luther Propagandapiece*. O artista deixará uma tarefa aos participantes: de que modo lidar com a própria biografia publicamente, o que revelar, o que ressaltar, o que não mostrar? No segundo dia, será a vez de os participantes responderem à provocação de Nikitin e apresentarem um “autorretrato performativo em rebeldia”, ou seja, uma microperformance biográfica, de até dois minutos.

**Dias 7/3, quarta, das 12h às 15h, e 8/3, quinta, das 11h às 15h.
Onde: Centro Cultural São Paulo**

3. A POLÍTICA ESTÁ NA SALA – BERTRAND LESCA E NASI VOUTSAS (INGLATERRA)

Em sintonia com a pesquisa que vêm desenvolvendo sobre as políticas de destruição tão presentes na atualidade, os artistas Bertrand Lesca e Nasi Voutsas pretendem trabalhar, nesse workshop prático de dois dias, alguns conceitos presentes na obra *Palmira – discordância, desentendimento, frustração, ódio e reconciliação* –, usando a cena como espaço de expressão artística e de negociação política. Como reagir diante da sedução da violência? Como recuperar a sociabilidade depois de um conflito avassalador em termos éticos e morais? Também pretendem trabalhar tópicos desafiadores que compõem o novo espetáculo em criação: como lidar com a polarização do debate político e a ascensão do populismo no mundo atual? Os selecionados serão convidados a se expressar fisicamente sobre as injustiças que mais lhes despertam paixão. A atividade acontecerá na Ocupação Independente Aqualtune, edifício do antigo Colégio Butantã, abandonado desde 2008 e habitado há cerca de dois anos por quase três dezenas de famílias. A ordem de reintegração de posse foi concedida no dia 25 de setembro de 2017 e pode ser executada a qualquer momento. No domingo anterior ao workshop, o Eixo Ações Pedagógicas vai realizar uma roda de conversa com a presença das lideranças da ocupação, atores do Coletivo de Galochas, que já desenvolve um trabalho por lá, e os selecionados da atividade, cuja presença é obrigatória.

Dias 8 e 9/3, quinta e sexta, das 10h às 15h. Onde: Ocupação Independente Aqualtune

1. MEUS DOCUMENTOS – LOLA ARIAS (ARGENTINA)

Explorando o formato cênico da palestra-performance ou da conferência performática, a encenadora Lola Arias vai propor aos dez participantes selecionados uma experiência radical de investigar cenicamente, por meio de diversos materiais, uma história que os inquieta. Os artistas serão convidados a propor e a organizar narrativas performáticas em torno de documentos materiais e simbólicos que lhes sejam bastante significativos. É importante ressaltar que, ao iniciar o workshop, os selecionados já devem ter em mente o tema ou o objeto cuja história desejam explorar. Além disso, os participantes terão oportunidade de apresentar os experimentos desenvolvidos com Lola em outros momentos ao longo da MITsp.

Dias 1º e 2/3, quinta e sexta, das 10h às 13h. Onde: Centro Cultural Fiesp

2. MEMÓRIAS CLANDESTINAS – ARTISTAS DE PAÍS CLANDESTINO (ARGENTINA/ BRASIL/ ESPANHA/ FRANÇA/ URUGUAI)

De onde viemos? Qual é a história e a trajetória de nossa família? Mais que genéticas ou materiais, nossas heranças são, sobretudo, simbólicas. Herdamos, por identificação ou discrepância, modos de ser, de pensar e de agir. Qual é nossa origem? Como o país em que vivemos influencia nossa identidade pessoal? Florencia Lindner (Uruguai), Jorge Eiro (Argentina), Lucía Miranda (Espanha), Maëlle Poésy (França) e Pedro Granato (Brasil) vão conduzir um workshop que tem como foco depoimentos e recordações pessoais que se entrelaçam com a própria história do Brasil e revelam perspectivas sociais e políticas de uma nação que ainda se descobre como tal. A atividade é voltada prioritariamente aos aprendizes e educadores das Fábricas de Cultura de São Paulo, mas também haverá vagas para os interessados de outras regiões da cidade.

Dia 3/3, sábado, das 10h às 17h, e dia 4/3, domingo, das 12h às 17h. Onde: Fábrica de Cultura da Brasilândia

ESPECIAL

1. WORKSHOP COM KRYSZTYAN LUPA (POLÔNIA)

O encenador polonês Krystian Lupa talvez seja, na atualidade, o profissional de teatro mais influente de seu país e uma figura fundamental da cena europeia contemporânea. Estreou como diretor profissional em 1976 e, ao longo de sua trajetória, foi consolidando uma metodologia única e bastante frutífera de trabalho com atores. Pela primeira vez no Brasil, Lupa vai conduzir um workshop voltado para 20 jovens profissionais das artes cênicas, entre intérpretes e encenadores. Sua opção por trabalhar com artistas em início de carreira ou então sem um percurso já totalmente consolidado se dá pela abertura e pela disponibilidade ao risco daqueles atores e diretores ainda sem tanta experiência. Durante o processo de criação de uma obra, Lupa incentiva os intérpretes a criarem suas próprias “paisagens” – espaços internos de imaginação ativa antes de qualquer expressão em palavras ou movimentos –, a elaborarem monólogos interiores e a experimentarem a improvisação não como mero exercício, mas como recurso fundamental de transição entre o universo imaginativo e a materialização do personagem.

Dia 5/3, das 10h às 14h, no Sesc Consolação; dia 6/3, das 10h às 14h, e dias 7, 8 e 9/3, das 10h às 17h, no Sesc Pinheiros

1. DES-NORMATIVIDADE: POSSIBILIDADES CRIATIVAS DE EXPRESSÃO – LIV ELF KARLÉN (SUÉCIA)*

No cotidiano e também no teatro, a normatividade acaba ditando modos de ser e de agir socialmente, silenciando singularidades e tornando limitadas as possibilidades expressivas. A dramaturga e encenadora sueca Liv Elf Karlén, autora do livro *Mais que isso – Pensamento sobre Atuação Gênero-curiosa*, criou um método sobre como percebemos e performamos gênero, sexualidade e raça tanto na vida diária quanto nos palcos. Em seu workshop prático, ela compartilhará técnicas que desconstruem não só os usuais estereótipos reproduzidos no teatro como também a atuação normativa. Com isso, pretende estimular a busca por novas e amplas expressões artísticas. Durante seis dias, os participantes aprenderão novas formas de trabalhar com o movimento, com a construção física e simbólica de personagens e com a relação entre corpo e espaço. O método de Liv usa a masculinidade e a feminilidade como ferramentas criativas para a imaginação e a interpretação dos artistas e não como camisas de força.

* O workshop conta com o apoio do Consulado da Suécia

De 26/2 a 3/3, de segunda a sábado, das 10h às 15h. Onde: Oficina Cultural Oswald de Andrade

2. INTERSECÇÕES ENTRE POÉTICAS NÃO VERBAIS – ABY COHEN E RENATO BOLELLI REBOUÇAS (BRASIL)

A provocação inicial aos participantes é que a oficina dialogue com a MITsp 2018 por meio de um registro não verbal, ou seja, pela elaboração de cenas e cenários-instalação ao longo do processo, com base tanto na orientação de Aby Cohen e Renato Bolelli Rebouças, cenógrafos e curadores da Mostra Nacional Brasileira na Quadrienal de Praga 2019, quanto nas intersecções entre os grupos de participantes de diferentes formações. A atividade visa a oferecer uma abordagem metalinguística sobre a amplitude da linguagem teatral, guiando-se simbólica e materialmente pelos rastros produzidos pelo festival (ou seja, espetáculos, outras atividades pedagógicas e mesas de debate) e respondendo a pergunta: como o teatro capta a vida e a realidade? Os seis encontros estão distribuídos ao longo de duas semanas, de modo a abarcar o período anterior à mostra e os dias do festival, com previsão para a apresentação das cenas ao final.

De 28/2 a 9/3, em horários variados. Onde: Memorial da Resistência de São Paulo

3. TRADUÇÕES/ PERVERSÕES – VICTORIA PÉREZ ROYO (ESPAÑA)*

Inspirada na obra e no conceito de tradução do poeta Leopoldo María Panedo, a pesquisadora espanhola Victoria Pérez Royo propõe um trabalho colaborativo baseado no dissenso. Sua intenção não é propiciar uma comunidade em que todos miremos e rememos em apenas uma direção, mas sim um espaço no qual os trabalhos individuais e singulares ganhem sentido por meio de diálogos que apontem (e aportem) contrastes e diferenças. Trata-se, portanto, de uma proposta de estar juntos na qual abandonamos interesses pessoais para alcançar um objetivo comum. Os participantes são convidados a compartilhar projetos e materiais artísticos ainda em construção e deixar que esses mesmo materiais sejam contaminados pelos colegas a partir de um diálogo imanente e direto entre as diferentes poéticas e modos de fazer dos participantes do laboratório. Os mecanismos de trabalho estão baseados em noções como tradução, tergiversação, reutilização, apropriação etc. O laboratório está aberto a todos que se encontrem trabalhando em um texto, uma tese, uma performance, uma composição etc. e queiram compartilhar publicamente suas produções. Duas leituras são obrigatórias aos participantes: *El lenguaje de las cosas*, de Hito Steyerl, e *Theory of the Quasi-Object*, de Michel Serres.

* A vinda da pesquisadora ao Brasil conta com o apoio da Embaixada da Espanha e da SP Escola de Teatro

De 3 a 5/3, de sábado a segunda, das 10h às 14h. Onde: SP Escola de Teatro – unidade Roosevelt

1. PERFORMATIVIDADES URBANAS: EXPERIMENTANDO PRESENÇAS NA CIDADE – ANA LUISA SANTOS E MARCELO CARNEVALE (BRASIL)

Como criar espaços de coexistência com os demais, com a cidade, com as expressões urbanas e com os fundamentalismos que têm surgido? E como relacionar tudo isso com o teatro? Seria o teatro um espaço de sociabilidade diferenciada? Com base na experiência do pesquisador Marcelo Carnevale (Núcleo Diversitas-USP), que realiza workshops sobre coexistência no espaço público, e nas ações performáticas de mediação e relação com a cidade da artista Ana Luisa Santos, a proposta é que, por meio de reflexões e experimentações práticas (derivadas, performances), os participantes possam vivenciar novas formas de sociabilidade e novos entendimentos sobre as interações com as pessoas, os espaços coletivos e o que significa, hoje e agora, nessa nossa realidade brasileira, “teatro”.

De 5 a 8/3, de segunda a quinta, das 9h às 13h. Onde: Instituto Pombas Urbanas

2. TÉCNICAS DE FEEDBACK E MEDIAÇÃO EM PROCESSO CRIATIVO – GEORG WEINAND (HOLANDA)

Dar e receber feedback são elementos centrais de toda prática artística, em estúdios de ensaio, locais de produção, escolas de arte e teatros. Na maioria das vezes, ocorre de maneira informal e um tanto apressada, apoiando-se em certos padrões já obsoletos e improdutivos. Emoções pessoais, vocabulário impreciso e contexto desfavorável podem provocar um efeito negativo nos artistas. Mesmo com boas intenções dos dois lados – o do criador que se expõe e o do profissional que se esforça para analisar ou avaliar o trabalho com precisão –, o feedback nem sempre resulta tão produtivo como poderia ser. Então, de que forma é possível contribuir para o processo de criação de uma cena ou de uma obra? E, para os artistas, como é trabalhar com um feedback no meio do processo? A atividade, liderada por Georg Weinand, consultor artístico belga radicado na Holanda, pretende oferecer meios para que profissionais que acompanham a elaboração e o desenvolvimento de uma performance ou de uma peça possam ser assertivos e contribuir realmente para o aperfeiçoamento artístico do trabalho. Para os artistas que estão no meio de um processo criativo, será uma oportunidade única de mostrar fragmentos de suas pesquisas cênicas, partilhar questões e dúvidas e receber devolutivas que possam ajudá-los a aperfeiçoar suas criações. Assim, os artistas selecionados exibirão fragmentos de suas pesquisas cênicas, e os demais participantes partilharão impressões e indagações sobre os trabalhos, sendo guiados pelas reflexões de Weinand.

De 5 a 9/3, segunda a sexta, das 10h às 15h. Onde: Escola Britânica de Artes Criativas

3. INTERNACIONALIZAÇÃO DE ESPETÁCULOS – IVA HORVAT (ESPANHA)

Sem conhecimento sobre os caminhos possíveis para chegar aos produtores estrangeiros, muitas companhias brasileiras deixam de levar obras de grande potencial às plateias internacionais. Com experiência à frente de projetos artísticos de repercussão mundial, a artista e produtora croata Iva Horvat, há anos residente em Barcelona, Espanha, e fundadora da Art Republic, uma agência voltada para a gestão das artes, vem à MITsp conduzir um workshop sobre estratégias de divulgação e circulação internacional de espetáculos. Durante cinco dias, Iva orientará os participantes sobre como desenvolver um plano de internacionalização de projetos teatrais, partilhando técnicas para a análise dos possíveis mercados, da participação em diferentes festivais e feiras internacionais e, principalmente, dos pontos de destaque do trabalho artístico em questão. Como apresentar a obra a produtores e programadores estrangeiros de modo estratégico? Como divulgar o próprio trabalho para outro público, que não o nacional? Iva também vai propor exercícios práticos aos participantes, para que eles identifiquem como viabilizar seus projetos no exterior.

De 19 a 23/2, segunda a sexta, das 10h às 14h. Onde: Itaú Cultural

RODAS DE CONVERSA

A fim de refletir sobre certos temas que serão trabalhados em oficinas práticas, realizaremos rodas de conversa com os artistas responsáveis pelas atividades e mais alguns convidados

1. DES-NORMATIVIDADE: POSSIBILIDADES CRIATIVAS DE EXPRESSÃO

Participantes: Liv Elf Karlén, Leona Jhovs (atriz/ Cia. Pessoal do Faroeste) e Ferdinando Martins (professor doutor da ECA-USP e pesquisador sobre questões de gênero e sexualidade nas Artes Cênicas), com mediação de Dodi Leal (doutoranda pelo IP-USP, especialista em “Teatra da Oprimida” e autora do livro de poemas *De trans pra frente*, publicado pela Patuá em 2017)

Dia 3 de março, das 13h às 15h. Onde: Oficina Cultural Oswald de Andrade

2. ATRAVÉS DAS FRONTEIRAS: IMIGRAÇÃO, REFÚGIO E ARTE *

Participantes: Bela Feldman-Bianco (antropóloga da Unicamp, coordenadora do Comitê Migrações e Deslocamentos da Associação Brasileira de Antropologia e representante da Sociedade Brasileira para o Progresso de Ciência na Comissão Nacional de Imigração) e artistas integrantes do laboratório teatral. Nessa ocasião, alguns imigrantes apresentarão suas performances solo.

Dia 11 de março, das 11h às 14h. Onde: a confirmar

*Agradecemos ao Projeto Travessia, à Missão Paz, ao Centro de Direitos Humanos e Cidadania do Imigrante (CDHIC) e ao Centro de Pesquisa e Cultura BibliAspa pelo apoio na realização do laboratório teatral e da roda de conversa com imigrantes e refugiados.

3. INTERSECÇÕES ENTRE POÉTICAS NÃO VERBAIS

Participantes: Aby Cohen, Renato Bolelli Rebouças e José Roberto Jardim (ator e encenador paulistano, com extenso currículo de espetáculos, entre atuação, direção e desenho de luz, escolhido por diversos críticos e veículos de imprensa como melhor diretor em 2016 por Adeus, Palhaços Mortos).

Dia 9 de março, das 11h às 14h. Onde: Memorial da Resistência de São Paulo

DESTAQUE

1. SELEÇÃO PARA OUVINTE-PESQUISADOR

Nesta 5ª edição da mostra, o eixo Ações Pedagógicas abrirá a oportunidade para que profissionais de diversas formações possam acompanhar algumas das atividades oferecidas dentro da programação. Como contrapartida, o ouvinte-pesquisador deve produzir um ensaio crítico-reflexivo sobre a experiência ou um breve texto crítico acompanhado de um ensaio fotográfico, um vídeo ou de uma fala performática/performance, expressões que deem conta da vivência e das reverberações surgidas a partir da atividade. Esses materiais podem vir a ser publicados no site do festival.



DOSSIÊ



C

U

R



A



D

O



R

I

A



EM ARTES
CÊNICAS

CURADORA
PRECÁRIA AFETIVA
FEMINISTA
INDEPENDENTE
BRASILEIRA CARIOCA
DE ARTE
PERFORMATIVA

NAYSE LÓPEZ

DRAMATURGIA AUTOBIOGRÁFICA READY-MADE DE DICIONÁRIO

OU

SUBSTANTIVO FEMININO NUNCA ENCONTRADO (PORQUE NUNCA INSERIDO)

OU

EXEMPLOS DE ARTE

OU

NADA NOS PREPAROU PARA 2018

CURADORA

O verbete não foi encontrado.

Você quis dizer:

caradura

cardar

carreador

carádrio

caráter

cardeiro1

cardeiro2

carreadouro

caretear

careteiro

CURADOR

1 Que ou aquele que cura ou faz um doente sarar.

2 Que ou aquele que exerce uma curadoria.

3 JUR Que ou aquele que é encarregado judicialmente de administrar ou fiscalizar bens ou interesses de outrem.

4 Que ou aquele que, graças a rezas e orações, trata de pessoas picadas por cobras ou as imuniza contra esses animais ou contra outros males; curandeiro, feiticeiro.

CURADORIA

1 Ato ou efeito de curar.

2 JUR Cargo, poder, função ou administração de curador; curatela.

CURAR

1 Restabelecer a saúde de alguém ou a sua própria: *Esse médico os curou. Curou-os com a hidroterapia. A farmácia de manipulação vende ervas que prometem curar. "Aloísio de Paula tinha uma dramática experiência pessoal. Fora doente pulmonar e curara-se em Campos do Jordão".* (Nelson Rodrigues, *A menina sem estrela*: memórias)

2 Debelar doenças, feridas etc.: *O líquido escuro e de cheiro estranho cura todas as doenças de pele. “Boa noite, meu bem. Me desculpa pelo tratamento de choque que te apliquei. Dói mas cura”.* (Erico Verissimo, *Incidente em Antares*) *A queimadura curou-se com tratamento específico, que não deixou marcas.*

3 FIG Fazer corrigir ou corrigir algum desvio moral ou hábito prejudicial: *Essa reprovação curou-o para sempre, e, hoje, ele encontra no estudo a melhor distração. Quem o curará dessa melancolia? Será que o verdadeiro amor é capaz de curar? A mágoa em seu coração jamais se curou.*

4 FIG Reparar os efeitos de uma experiência desagradável ou de um momento difícil; atenuar, remediar: *Só o arrependimento pode curar as dores do pecado.*

5 Exercer a medicina: *O jovem formou-se médico porque queria curar as pessoas. Este médico não vive só de curar.*

6 Ter por objetivo; cuidar, ocupar-se de, tratar: *Não curo de saber o que pensam a meu respeito.*

7 Secar ao fumeiro, ao sol ou simplesmente ao ar: *A cozinheira lá de casa sabe como curar uma carne.*

8 Branquear, expondo ao sol; corar: *Para clarear a roupa, a lavadeira a cura.*

9 Preparar algo, para facilitar o seu uso posterior: *É necessário curar o couro antes de confeccionar as peças.*

10 Praticar qualquer tipo de curandeirismo: *Dizem que a benzedeira é estranha, mas cura.*

11 Deixar-se benzer ou tratar para suposta imunização contra quaisquer males: *O rezador afirmou que pode me curar. Dizem que a reza daquele homem cura as pessoas contra mau-olhado.*

PRECÁRIA

O verbete não foi encontrado.

Você quis dizer:

barocoria
barqueira
barregar
barricar
barqueiro
barregueiro
barrigueira
barraqueiro
barrigueiro
barriqueiro

PRECÁRIO

1 Que não é estável ou seguro; sujeito a eventualidades.

2 De pouca monta; escasso.

3 Que pode ser facilmente afetado por algo; débil, frágil: *“Caminhou, portanto, para o lado do mar, porém em meio caminho lembrou-se da caçula, do estado precário de d. Ana e das outras suas irmãs, e arrependeu-se. Quis viver para elas e para a sua vingança.”* (José Patrocínio, *Os retirantes*)

4 Que não é suficiente ou adequado; deficiente: *“A casa da estância de gado do Sr. Vaca-riano é apenas um rancho maior que os outros da povoação. Comunico-me com esse senhor no meu precário espanhol, e ele me responde na mesma língua mas usando, uma vez que outra, palavras portuguesas”* (Erico Verissimo, *Incidente em Antares*) .

5 Que não se mantém ou se sustenta: *A liderança do movimento é precária.*

AFETIVA

O verbete não foi encontrado.

Você quis dizer:

afetivo

efetivo

AFETIVO

1 Relativo a afeto ou a afetividade.

2 Que demonstra ou busca afeto; afetuoso: “[...] existem obrigações afetivas, obrigações de família mesmo”. (João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*)

AFETO (1)

1 Sentimento de afeição ou inclinação por alguém; amizade, paixão, simpatia: “*Aquela carta a revoltava muito; não [...] pelo afeto que teria ao estudante, mas pelo ressentimento de seu amor-próprio ofendido*”(Aluísio Azevedo, *Casa de pensão*).

2 Ligação carinhosa em relação a alguém ou a algo; querença.

3 PSICOL Expressão de sentimento ou emoção como, por exemplo, amizade, amor, ódio, paixão etc.: “*O mundo lhe parecia vazio de afeto e de amor*” (Lima Barreto, *O triste fim de Policarpo Quaresma*).

AFETO (2)

1 Que demonstra afeição ou dedicação a alguém; afeiçoado, dedicado: É uma pessoa afeta a ajudar o próximo.

2 Que é partidário ou simpatizante de alguém ou de algo: *Somos afetos às ideias da modernização educacional*.

AFETIVIDADE

1 Qualidade ou caráter daquele que é afetivo: “*Fingi não ver seus gestos, combatia-lhe a afetividade exagerada, que nos inclinava ao fausto*”. (Nélida Piñon, *O calor das coisas*)

2 PSICOL Conjunto de fenômenos psíquicos que se revelam na forma de emoções e de sentimentos.

3 PSICOL Capacidade do ser humano de reagir prontamente às emoções e aos sentimentos.

FEMINISTA

Relativo a feminismo: “*Sou mulher das longas estações. Serei verão quando exigires calor. Não, não rias. Não me venhas a cobrar teorias feministas. Tenho-as prontas para a vida, recém-começo a dominar um vocabulário que antes era só de tua lavra*” (Nélida Piñon, *O calor das coisas*).

Diz-se de ou partidário do feminismo: É a mulher mais feminista que conheço. Meu pai sempre foi um feminista.

FEMINISMO

1 Movimento articulado na Europa, no século XIX, com o intuito de conquistar a equiparação dos direitos sociais e políticos de ambos os sexos, por considerar que as mulheres são intrinsecamente iguais aos homens e devem ter acesso irrestrito às mesmas oportunidades destes. (O movimento pressupunha, já de início, uma condição fundamental de desigualdade, tanto em termos de dominação masculina, ou patriarcado, quanto de desigualdade de gênero e dos efeitos sociais decorrentes da diferença sexual.)

2 MED, P US Presença de caracteres femininos no homem.

INDEPENDENTE

adj m+f

1 Que não é dependente; que goza de autonomia ou liberdade completa com relação a alguém ou algo: *“Entre as 21 metas para a televisão do futuro está a multiplicação de canais alternativos, independentes”*. (Arnaldo Antunes, *40 escritos*)

2 Que não se deixa influenciar ao fazer julgamento; isento, imparcial: *O júri foi independente na decisão*.

3 Que se mantém livre de qualquer influência de ordem afetiva, econômica, moral etc.: *O cantor gravava em um estúdio independente*.

4 Que não mantém compromisso com doutrina, escola, partido ou ideias predeterminadas: *Sua literatura independente não se enquadrava em nenhuma corrente*.

5 Que rejeita qualquer tipo de submissão.

6 Diz-se de um estado ou país que goza de autonomia política.

7 Diz-se de pessoa com condição financeira favorável; abastado, próspero: *“[...] morreu a tia, sou agora rica e independente”*. (Nélida Piñon, *O calor das coisas*)

8 Diz-se de trabalhador que desenvolve suas atividades profissionais sem vínculo empregatício; autônomo: *O trabalhador independente tem grande flexibilidade de horário*.

9 Que mantém autonomia em relação a uma estrutura de que faz parte: *Os departamentos são independentes dentro da universidade*.

10 Diz-se de algo que não mantém uma relação de subordinação com outra coisa: *“Um livro com 13 histórias independentes [...]”*. (Caio Fernando Abreu, *Os dragões não conhecem o paraíso*)

11 Diz-se de peça de uma residência ou de um imóvel comercial que dispõe de entrada exclusiva: *“[...] dois quartos magníficos, com entradas independentes e comunicáveis entre si por uma pequena alcova”*. (Aluísio Azevedo, *Casa de pensão*)

sm+f

Pessoa que age com total autonomia, livre de qualquer influência doutrinária ou ideológica.

BRASILEIRA

COLOQ Ver cachaça, acepção 1.

CACHAÇA

1 Aguardente que se obtém pela destilação da borra do caldo da cana-de-açúcar e que, após a saída do alambique, passa por um processo de envelhecimento em tonéis de madeira; abre, abre-bondade, abrideira, abridora, aca, a do ó, água-benta, água-branca, água-bruta, água de briga, água de cana, água de setembro, água-lisa, água que gato não bebe, água que passarinho não bebe, aguardente, aguarrás, alpiste, aninha, apaga-tristeza, arapari, ar-rebenta-peito, assina-ponto, assovio de cobra, azuladinha, bagaceira, baronesa, bicarbonato de soda, birita, boa, borbulhante, boresca, braba, branca, branquinha, cachorro de engenheiro, café-branco, caeba, caianarana, caianinha, calibrina, camarada, cambraia, cana, cândida, canguara, caninha, caninha-verde, canjica, cascabulho, cascarobil, cascavel, caúna, caxaramba, caxiri, chica, chuchu, cipininha, cipó, cobertor de pobre, coco, concentrada, cumbe, cumbeca, cumbica, cumulaia, dona-branca, engasga-gato, engenhoca, espanta-moleque, esquenta-corpo, esquenta-dentro, faz-xodó, filha de senhor de engenho, fogo, fogosa, fruta, gás, gasolina, gaspa, girgolina, girumba, goró, gramática, guampa, iaiá me sacode, imbiriba, já-começa, januária, jeriba, jeribita, jurubita, lágrima de virgem, levanta-velho, limpa-goela, maçaranduba, maciça, malafa, malafo, malavo, malunga, malvada, mamadeira, mamãe de aluana, mamãe de aruana, mamãe de luana, mamãe de luanda, mamãe-sacode, mandureba, mangabinha, marafa, marafo, maria-teimosa, mata-bicho, mé, meu-consolo, miana, moça-branca, morretiana, muamba, mungango, óleo, óleo de cana, orontanje, parati, perigosa, per-nambucana, petróleo, pevide, piloia, pinga, piribita, pirita, pitula, porongo, preciosa, prego,

pura, purinha, quebra-goela, quebra-munheca, quindim, rama, remédio, restilo, roxo-forte, samba, santa-branca, sete-virtudes, sipia, siúva, suor-de-alambique, supupara, tafiá, teimosa, terebintina, tira-calor, tira-juízo, tira-teima, tira-teimas, tiúba, tome-juízo, três-martelos, tira-vergonha, uca, vela, veneno, venenosa, virgem, xarope dos bebos, ximbica, ximbira, xinabre, xinapre, zuninga.

BRASILEIRO

adj

- 1 Relativo ou pertencente à República Federativa do Brasil.
- 2 Típico do Brasil ou dos brasileiros.
- 3 Feito por brasileiros: Cinema brasileiro.
- 4 Relativo ou pertencente aos brasileiros.

sm

- 1 Natural ou habitante do Brasil.
- 2 Aquele que tem cidadania brasileira.
- 3 A língua portuguesa do modo como é falada no Brasil.

BRASIL

adj m+f

Relativo ou pertencente ao Brasil.

adj m+f sm

Diz-se de ou cor da madeira do pau-brasil e da brasilina; encarnado, vermelho.

sm

- 1 Natural ou habitante do Brasil, especialmente o indígena brasileiro.
- 2 BOT V pau-brasil, acepção 1.
- 3 ANT Cosmético facial avermelhado que era usado pelas mulheres.
- 4 QUÍM V brasilina.

Brais (quando em plural)

As terras do Brasil: Já percorremos esses brasis de norte a sul.

CARIOCA

adj m+f

- 1 Relativo ou pertencente à cidade do Rio de Janeiro (RJ).
- 2 Zotec Diz-se de uma raça brasileira de porcos domésticos.
- 3 REG (MG) Que tem pintas na pele.adj
Diz-se de café ao qual se adiciona água para torná-lo mais fraco.

sm+f

Natural ou habitante da cidade do Rio de Janeiro (RJ).

sm

Café fraco, após adicionar-lhe água.

RIO DE JANEIRO

O verbete não foi encontrado

ARTE

1 FILOS Segundo Platão, toda forma de conhecimento ou atividade humana racional e utilitária, submetida a regras, em oposição ao acaso, ao espontâneo ou ao natural, abrangendo ciência e filosofia; assim, estabelece dois tipos de arte ou técnica: a) as judicativas, dedicadas apenas ao conhecimento, as do mundo inteligível; e b) as dispositivas ou imperativas, voltadas para a elaboração de uma atividade material, as do mundo sensível.

2 FILOS Segundo Aristóteles, já separando arte, filosofia e ciência, técnica de imitação da natureza, sustentada por um fim utilitário e uma concepção mimética que não se confunde com a simples reprodução, mas que corresponde à representação da natureza, de modo que na obra de arte figure algum ser, sentimento ou fato, por meio da obediência a um conjunto de regras, em busca da harmonia e da perfeição; mimese.

3 FILOS Na concepção medievalista, símbolo ou manifestação espiritual que permite alcançar a visão direta da perfeição de Deus e cujo caráter doutrinário deveria despertar no cristão a consciência da morte e o desejo de fugir dos pecados da vida para alcançar a salvação.

4 FILOS Segundo a estética da criação, em ascensão durante os séculos XVII e XVIII, e já vigorando no movimento romântico, capacidade que tem o ser humano de criar o belo, como produto da ação individual, do gênio e da sensibilidade do artista, valendo-se de sua faculdade de inspiração; exteriorização dos sentimentos de um gênio excepcional, capaz de dominar a matéria e o pensamento, independentemente de uma finalidade utilitária.

5 FILOS Na concepção estética contemporânea, expressão criadora e processo de construção que elabora a transfiguração do elemento sonoro, do movimento, da linguagem, dos gestos, das cores, enfim, da própria realidade, em produtos artísticos; não se trata de pura receptividade imitativa, concepção inspirada de um criador genial ou de um processo ilusório sobre a realidade, nem pura criatividade espontânea e livre, mas da construção de um sentido novo para a obra (e a realidade), assim como sua instituição como objeto da cultura, em um embate contínuo com a natureza e com a sociedade.

6 POR EXT A utilização de toda forma de conhecimento ou das regras de elaboração de uma atividade humana: a arte de pensar, a arte de refletir, a arte de raciocinar, a arte de executar, a arte de fazer, a arte da construção etc.

7 POR EXT A utilização da técnica de imitação da natureza, com vistas a um resultado prático que pode ser obtido por meios diferentes, em diversos campos de atividade: a arte de falar, a arte de pescar, a arte de nadar, a arte de dançar etc.

8 Atividade que supõe a criação de obras de caráter estético, centradas na produção de um ideal de beleza e harmonia ou na expressão da subjetividade humana.

9 A capacidade criativa do artista na expressão e transmissão da inteligência, sensações ou sentimentos; criatividade, talento.

10 O domínio do conjunto de normas e regras necessárias à expressão e transmissão dessas sensações e sentimentos; esmero técnico, habilidade, perfeição.

11 O conjunto de regras e normas indispensáveis para o exercício de uma profissão ou ofício.

12 Livro, tratado ou obra que contém tais preceitos.

13 Ofício ou profissão manual ou artesanal.

14 Produção industrial ou manufaturada com perfil artesanal; manufatura: a arte da tapeçaria oriental, a arte do vidro.

15 As artes plásticas: exposição de arte, mercado de arte, galeria de arte.

16 O conjunto das manifestações artísticas de uma época, de um país, de uma escola: a arte medieval, a arte moderna, a arte colombiana, a arte simbolista etc.

17 Tendência natural; dom, jeito: Este rapaz tem muita arte para consertar aparelhos eletrônicos.

18 Capacidade natural ou adquirida de pôr em prática os meios necessários para obter um resultado: a arte de amar, a arte de ganhar dinheiro, a arte de viver, a arte de negociar etc.

19 Recurso engenhoso; artimanha, astúcia: Foi necessária muita arte para chegar àquele resultado.

20 Modo ou forma de proceder; maneira: A intriga foi planejada com tal arte que a todos envolveu.

21 COLOQ Ação de traquinas; traquinada, traquinagem, travessura: Este menino faz uma arte atrás da outra.

22 JORN, EDIT Editoria encarregada da tarefa de preparar desenhos, selecionar material fotográfico, elaborar corte e colagem de material etc., assessorando o trabalho do diagramador.

23 PUBL Departamento de uma empresa ou equipe de profissionais encarregados de executar leiautes, ilustrações, arte-final, raves etc. para a produção de anúncios, cartazes, letreiros, painéis e outros.

24 PUBL Conjunto das atividades envolvidas na apresentação gráfica e visual de anúncios, letreiros, cartazes, painéis etc.

25 ART GRÁF Original destinado a impressão, ainda em fase de leiaute ou arte-final. artes (quando sf pl)

Certos aparelhos e armações de pesca.

EXEMPLOS DE ARTE

Arte abstrata: manifestação artística que, opondo-se à tendência figurativa, despreza a mera reprodução das formas naturais, tendo por objetivo criar formas puras, não imitativas do natural; abstracionismo, arte concreta.

Arte angélica: conjunto de meios supersticiosos pelos quais se julgava, na Idade Média, poder-se saber o que se desejava conhecer, pondo-se em contato com um anjo ou demônio.

Arte cerâmica: arte de fabricar vasos, utensílios e objetos de argila.

Arte cibernética, ART PLÁST: qualquer manifestação artística que utiliza as tecnologias modernas, como informática, xerox, holografia, fax, transmissões via satélite etc.

Arte cinética: aquela em que o movimento é o principal componente estético, com elementos móveis animados por motor, pelo movimento do ar ou por impulsão manual.

Arte conceitual, ART PLÁST: corrente artística surgida na década de 1960, que privilegia o conceito, a ideia (por oposição à reprodução figurativa do objeto concreto em si), e que não se prende especificamente nem à pintura nem à escultura; o artista recorre a associações que convidam à reflexão.

Arte concreta: a) aquela caracterizada pela estruturação das obras com base na materialização ou visualização de seus valores concretos, conforme os ideais postulados pelo grupo europeu *Abstraction-Création* (1931-1936), sem buscar esses valores na natureza, na sociedade ou mesmo representá-los conceitualmente; concretismo; b) Ver arte abstrata.

Arte culinária: arte de cozinhar, segundo normas gastronômicas ou dietéticas.

Arte da gramática, LING, ANT: a) uma das disciplinas humanísticas que compunham o trívio (dialética, gramática, retórica) na educação latina medieval; b) POR EXT descrição da estrutura gramatical de uma língua.

Arte da palavra, RET: Ver retórica.

Arte da propaganda, PUBL: Ver arte publicitária.

Arte de Santo Anselmo: conjunto de meios supersticiosos empregados antigamente para a cura de feridas.

Arte de vanguarda: denominação atribuída a toda manifestação artística, a partir de meados da década de 1930, voltada a características inovadoras na forma e no conteúdo, opondo-se geralmente aos padrões institucionalizados pelo consenso geral.

Arte do marinho, MAR: arte de fazer costuras em cabos e lonas, de dar nós e voltas em cabos, e de executar outros trabalhos artesanais próprios do marinho de convés.

Arte dramática: a) TEAT Ver teatro; arte cênica; b) LIT gênero literário que compreende todas as obras destinadas à cena.

Arte figurativa: aquela que se expressa por meio de formas identificáveis (pessoas, objetos etc.), em oposição à arte abstrata ou conceitual; figurativismo.

Arte mágica: magia, feitiçaria, prestidigitação, manigância.

Arte maior, POÉT: designação, em especial na métrica espanhola, do verso de nove ou

mais sílabas, com pausas na terceira, sexta e nona.

Arte marcial: conjunto de técnicas, movimentos e exercícios corporais para defesa e ataque, com ou sem emprego de armas; a maioria das técnicas assim denominadas é de origem oriental.

Arte menor, POÉT: designação, em especial na métrica espanhola, do verso de oito ou menos sílabas, como o da redondilha.

Arte moderna: Ver modernismo.

Arte naval, MAR: conjunto de conhecimentos relativos à estrutura, ao equipamento, à conservação e às manobras de um navio, ou de embarcações em geral, bem como às tarefas que nele se realizam.

Arte pela arte: Ver *ars gratia artis*.

Arte performática, ART PLÁST: arte da *performance*, isto é, apresentação ao vivo de um artista (pintor, escultor etc.).

Arte plumária, ETNOL: arte de criar objetos de adorno com plumas coloridas, própria dos indígenas; plumária.

Arte poética: a) LIT arte de fazer poesia; b) LIT conjunto de regras e princípios próprios à construção do texto poético.

Arte publicitária, PUBL: a) conjunto de atividades relacionadas com a apresentação gráfico-visual de anúncios; b) habilidade própria dos artistas (leiautistas, ilustradores, fotógrafos) que trabalham na preparação de anúncios, campanhas publicitárias, cartazes de propaganda etc.; arte da propaganda.

Arte relacional, ESTÉT:

conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático a totalidade das relações humanas e o contexto social em que elas ocorrem, fazendo coexistir seres humanos, objetos e formas nas obras de seus criadores; desse modo, portanto, o significado de uma obra pode emergir da relação entre indivíduos e objetos dentro do espaço expositivo (que deixa de ser, necessariamente, a galeria de arte ou o museu).

Arte rupestre: denominação dada aos desenhos, pinturas etc., feitos nas cavernas pelos homens pré-históricos; inscrição rupestre.

Arte venatória: a arte da caça.

Artes aplicadas: Ver artes decorativas.

Artes cênicas, TEAT: técnicas e métodos da representação teatral; arte dramática.

Artes criativas, HIST: denominação dada modernamente às belas-artes (artes plásticas, dança, música, poesia) para diferenciá-las das artes utilitárias.

Artes de adorno: Ver artes recreativas.

Artes decorativas: denominação dada modernamente às artes aplicadas à decoração de interiores, como tapeçaria, mobiliário, cerâmica, bordado etc., incorporadas ao *design* ou desenho industrial; artes aplicadas, artes menores, artes ornamentais.

Artes de reprodução, ART GRÁF: o conjunto de processos e atividades utilizados na reprodução de imagens ou escritos com impressão por fôrma, chapa gravada ou matriz.

Artes do espetáculo: aquelas que envolvem um espetáculo, isto é, uma exibição ou apresentação ao público de uma habilidade, proeza ou destreza especial de um artista, como no teatro, no cinema, na televisão, no circo etc.

Artes gráficas: a) o conjunto das atividades próprias à criação e preparação de trabalhos de arte destinados à impressão (desenho, diagramação, montagem, arte-final etc.), bem como todos os processos, industriais ou artesanais, pertinentes à produção gráfica (autotipia, tipografia, acabamento, encadernação, gravura etc.); b) o conjunto das atividades (artes e técnicas) que compõem o processo industrial ou artesanal de produção gráfica.

Artes liberais: a) HIST denominação atribuída (a partir do século I) ao conjunto de nove disciplinas dignas de estudo apenas pelos homens livres, uma vez que ao escravo cabia apenas o trabalho manual ou artesanal, a *saber*: aritmética, arquitetura, astronomia, geometria,

gramática, lógica, medicina, música e retórica; b) HIST designação comum, durante o período medieval, às disciplinas de instrução e ensino, ministradas sob a égide da teologia, e que se dividiam em trívio (dialética, gramática, retórica) e quadrívio (aritmética, astronomia, geometria, música).

Artes maiores: Ver artes criativas.

Artes manuais: aquelas que envolvem apenas habilidade manual, sem trabalho intelectual.

Artes mecânicas: aquelas que envolvem trabalho manual, mas executado com o auxílio de ferramentas ou máquinas.

Artes menores: Ver artes decorativas.

Artes plásticas: as que se manifestam por meio da recriação de elementos visuais e táteis, como formas, linhas, cores, volumes etc.; compreendem o desenho, a pintura, a gravura, a colagem, a escultura, a arquitetura; belas-artes.

Artes recreativas: denominação atribuída às artes que, antigamente, não eram consideradas de forma profissional, mas apenas como próprias de uma educação requintada; artes de salão, como a música, o desenho, o canto, a esgrima, a dança etc.; artes de adorno.

Fazer arte: criar ou produzir uma obra de arte; trabalhar com arte.

Fazer arte de: a) proclamar(-se) como bom; vangloriar-se: *Faz arte até da surra que levou*; b) agir de modo provocante, com determinado intuito: Ele anda fazendo arte de tirar todos do sério.

Por artes de berliques e berloques: por artes mágicas; inexplicavelmente, milagrosamente.

Por artes do diabo: por desgraça, por infelicidade.

Sétima arte: o cinema; a arte cinematográfica.

PERFORMATIVA

O verbete não foi encontrado.

Você quis dizer:

performativo

PERFORMATIVO

LING Diz-se de um enunciado que se dá ao mesmo tempo em que a ação por ele apresentada: palavra e ato coincidem.

210

DA CURADORIA
À CURA:
NOTAS SOBRE O
IMPERATIVO DA
DESCOLONIZAÇÃO

ALINE VILA REAL

Quando fui convidada a escrever sobre curadoria para o catálogo da MITsp, fiquei surpresa e busquei compreender quais eram as expectativas. Consequentemente, busquei também as minhas possibilidades de atender a esse chamado, uma vez que minhas articulações acerca do fazer teatral e de sua reflexão são expressadas mais comumente através da fala, em conversas informais, debates, infinitas reuniões de trabalho e, particularmente nos últimos anos, nas ações do cotidiano de um grupo teatral. Escrevo mais raramente do que gostaria e, se o faço aqui, é com a esperança de colaborar na construção de um registro que compartilhe vozes diversas e provoque outras insurreições.

Recapitulando algumas conversas com Luciana Romagnolli sobre teatro, festivais, mostras, representatividade, programação, entendi o convite como uma provocação para trazer a minha perspectiva sobre curadoria a partir da experiência como integrante do Espanca!, um grupo de teatro que já foi programado em muitos festivais ao longo de 13 anos de trajetória, mas também como curadora da mostra Polifônica Negra e coordenadora da programação do Teatro Espanca!. Além disso, como mais recentemente estou ocupando a função de Diretora de Promoção das Artes na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, pretendo falar um pouco da experiência de colaborar na concepção do FIT-BH 2018 – Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte.

Mas antes gostaria de conversar um pouco sobre a palavra curadoria. Desde que comecei a pensar neste texto, me veio o desejo de compreender um pouco melhor a relação entre a cura e a função de curador.

A cura alopatha, muitas vezes, cura o sintoma e busca a eficiência do resultado imediato. Mas existem possibilidades de cura como processo, sobretudo as vindas de povos originários de culturas que enxergam a natureza como força vital. Refletindo sobre a cura, procurei o Pai Geraldo (coordenador da Casa de Cultura Lodé Apará, em Santa Luzia, MG) pra me falar mais sobre *bere*, um ritual de cura do Candomblé. Contei para ele que estava tentando entender melhor a curadoria artística sob esse viés. Ele me respondeu bastante interessado na conversa e me felicitou pela “percepção da existência de uma relação entre a curadoria (ao se falar de arte) e a cura (marcas feitas nas pessoas em várias partes do corpo)”.

Então transcrevo aqui o e-mail que ele me enviou:

“(... obé o bereyawoOrixá...) para os povos Nagô.

(...Ta'etu de lê mana tat'etumanaê cura...) para os povos Bantu.

Essas são algumas das cantigas entoadas durante uma cerimônia, no momento em que se realizam marcas no corpo de um iniciando. Não sou qualificado para falar de curadoria, mas posso, entretanto, falar um pouco mais a respeito de curas, ou bere, como queira. Do pouco que sei, ser curador de uma exposição, por exemplo, é ter profundo conhecimento das peças que ali serão expostas. É conhecer as nuances dos artistas, assim como os motivos que fizeram com que extrapolassem os limites da consciência humana para deixar extravasar de sua alma infinita e hermeticamente fechada algo que, para ser identificado, requer sensibilidade do público para o invisível, o intocável e até mesmo para a presença do criador manifestando-se na mente humana. Assim percebo uma curadoria em termos de arte.

Agora, quando se fala em cultura africana, e conectando o tema à minha percepção acima, posso dizer que você foi muito, mas muito feliz, porque CURA, na cultura bantu, tem exatamente essa correlação. Vejamos: um País é dividido em Províncias. Cada Província é dividida em Comunas. Cada comuna é dividida em aldeias. E cada aldeia é dividida em famílias. Cada família possui suas marcas, a que nós chamamos de curas. Suas execuções são acompanhadas de cânticos específicos, que são respondidos por aqueles que acompanham a cerimônia. As famílias identificam seus membros em qualquer local por onde andarem. As curas são sempre diferentes entre as famílias. Mas o grau que as pessoas ostentam em sua família será, da mesma forma, reconhecido em outras famílias.

Para se fazer uma cura é necessário que o SOBA ou NGANGA ou TCHINGANGA ou SINGANGA ou o BAKAMA tenha perfeita consciência de cada risco que fará na pessoa, pois aqueles riscos vão acompanhá-la por toda a vida. Assim, podemos, grosso modo, dizer que o Personagem que faz a cura seria o ARTISTA da exposição. E as demais autoridades de outras tribos, que possuem a graça de identificar um visitante, por exemplo, seriam os CURADORES. E nós somos a população das aldeias que entra em contato com a obra de arte.

Espero ter ajudado de alguma forma.

Ta'etuJalabo (Pai Geraldo)”.

Pai Geraldo me animou a questionar se quem de fato cura em um festival é o curador ou o artista que nele se apresenta, realiza uma obra. Sem querer sacralizar o trabalho do artista e muito menos o do curador, é interessante pensar nessas marcas que são geradas nos encontros entre os vários públicos de um festival de arte. Que encontros desejamos promover, que possibilidades surgem da reunião entre famílias diversas, entre pessoas de territórios diferentes, físicos e simbólicos? Que discursos essas práticas promovem?

A curadoria, então, é uma ação coletiva, que acontece a partir de uma provocação feita por uma ou mais pessoas que idealizam encontros e vislumbram potências em suas reverberações. Esses desdobramentos possíveis são as marcas. Quais marcas um festival inscreve em uma cidade? E não podemos deixar de refletir sobre as marcas que a cidade inscreve em um festival, nos visitantes e em seus próprios residentes.

Naturalmente, pensei nos povos indígenas e, conversando com meu amigo Assis Benevenuto (ator e dramaturgo) sobre esse assunto, ouvi alguns trechos do livro que ele estava lendo, *A queda do céu*, parceria de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Depois, seguimos na leitura com o artigo “Ontologia ameríndia e as relações entre xamãs e animais nas terras baixas da América do Sul”, de Felipe Nunes Nobre. Fazendo uma descrição da cura como algo que necessita de uma mediação específica para acontecer, destaco desse texto duas citações que tratam a relação dos xamãs com a cura:

Uma importante atribuição dos xamãs, para a qual são geralmente solicitados no cotidiano, é a de realizar curas. Uma explicação bastante genérica é a de que ao xamã¹ cabe fazer o diagnóstico

1 A palavra xamã tem origem na língua tungue, da Sibéria, referindo-se a indivíduos com a capacidade de, em transe, realizar viagens entre o mundo humano e o mundo dos espíritos. Com a constatação de fenômenos semelhantes em outras partes do mundo, o termo “tornou-se universal para indicar tais pessoas e suas atividades, independente de sua

e tomar providências para eliminar o mal depois de identificada sua causa. Para isso ele recorre ao auxílio de espíritos e substâncias curativas específicos às várias doenças, ou ao processo de sucção do objeto que está causando a doença do paciente (RAMOS, 1988, p. 83).

Sobre o processo de identificar a causa da doença, Viveiros de Castro (2004, p. 232) destaca que “a boa interpretação xamânica é aquela que consegue ver cada evento como sendo, em verdade, uma ação, uma expressão de estados ou predicados intencionais de algum agente”. Com seus poderes, cabe ao xamã identificar a causa da doença, considerando que, no pensamento indígena, “conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido — daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente” (2004, p. 231). O xamã deve, portanto, transitar pela perspectiva de outros corpos para descobrir o que ou quem causou a doença: um feitiço de um inimigo, um espírito animal reprimido a quebra de uma proibição alimentar, entre outras causas possíveis.

A capacidade de “conhecer” um trabalho, uma obra, um artista, um coletivo e de inseri-lo dentro de um contexto que possibilite sua plena manifestação também é característica de um curador de arte, não é mesmo? Quais vozes evocamos ao apresentar um trabalho dentro de um festival? Que ritual se cria quando colocamos em um mesmo evento uma programação que reúne diversas obras? Isso sem deixar de refletir sobre as ausências, que também são discursos e intenções.

Sendo a curadoria esse lugar de mediação propositiva, capaz de promover e de dar visibilidade a obras, a artistas e seus discursos, ela se torna uma função bastante problemática dentro de grandes eventos, como os festivais internacionais de teatro. A junção de uma grande diversidade artística à precariedade de políticas culturais também colabora com esse processo.

PARTICIPAÇÃO EM FESTIVAIS E MOSTRAS

Comecei a circular com espetáculos de artes cênicas pelo Brasil em 2006, com a Cia Será Quê?, dirigida pelo bailarino Rui Moreira. Fizemos apresentações por cidades do nordeste brasileiro, em sua maioria capitais.

Em 2007, coordenei a produção de Artes Cênicas do FAN – Festival de Arte Negra, de Belo Horizonte, que buscou celebrar acordos e parcerias entre o Brasil, a África e os povos das diásporas, com um pensamento curatorial que visava a conectar o Brasil à África, em especial à parte ao norte da linha imaginária do Equador – países como Nigéria, Senegal, Mali e seus vizinhos –, estabelecendo uma ponte entre os diversos caminhos que a arte negra percorre nos tempos de hoje. A curadoria e direção artística foram realizadas pelo ator e diretor Adyr Assumpção e pelo bailarino e coreógrafo Rui Moreira. Por se tratar do maior evento nacional dedicado à arte e à cultura negra, o FAN abarca diversas linguagens artísticas, manifestações culturais, encontros e debates políticos importantíssimos. É um festival que tem caráter agregador e impulsionador de ações afirmativas, políticas e artísticas na cidade de Belo Horizonte. Suas marcas são profundas e é também por isso que ele é o festival mais questionado em termos de representatividade e de participação popular.

Em 2008, quando passei a coordenar a produção do grupo Espanca!, nascia o *Congresso Internacional do Medo*, terceiro espetáculo do coletivo, com texto e direção de Grace Passô. A criação do espetáculo foi selecionada na 2ª edição do Projeto de Coprodução do Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil, garantindo a participação na programação do FIT-BH, Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (SP), Cena Contemporânea (DF), Festival Riocenacontemporânea (RJ) e FILO – Festival Internacional de Teatro de Londrina (PR).

Nesse momento, o grupo Espanca! já havia estreado outros dois trabalhos, *Por Elise e Amores surdos*, circulado por esses mesmos festivais, além de muitos outros, tendo vivido, em 2006, sua primeira experiência em festivais fora do Brasil, na Copa da Cultura - Festival Brasil em Cena, em Berlim, na Alemanha.

Depois outros festivais vieram, como o FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, em Salvador (BA), o Festival Brasileiro de Artes Cênicas do Pará, em Belém (PA), o Verão Arte Contemporânea, em Belo Horizonte (MG), e muitos mais. Citar tantos festivais, acredito, colabora na retrospectiva de um período muito ativo dos festivais de teatro no Brasil. Especificamente para o grupo Espanca!, entre 2004 e 2009 a participação em festivais foi muito intensa. E foram nessas ocasiões em que muitos grupos se encontraram, trocaram e se reconheceram.

Dessas reuniões surgiu o projeto ACTO – encontro de teatro que reúne companhias teatrais brasileiras para mostrar seus espetáculos e, principalmente, para trocar experiências criativas. Como anfitrião, o Espanca! recebeu por três edições (2007, 2010 e 2014) a Companhia Brasileira de Teatro (PR), o Grupo XIX de Teatro (SP) e, na última edição, estendeu o convite ao Grupo Magiluth (PE). O ACTO foi concebido para ser um festival de teatro e ao mesmo tempo um encontro íntimo entre grupos amigos sediados em estados brasileiros distintos. O projeto nasceu do desejo de radicalizar o intercâmbio e a colaboração na criação; de nos transformarmos a partir da troca; de realizar um evento calcado nos interesses dos próprios grupos teatrais; de criar um intercâmbio que identificasse, diferenciasse e reinventasse seus convidados; e, ao mesmo tempo, do desejo de compartilhar isso tudo com as pessoas interessadas em participar do encontro. A cada ano o espaço de trocas foi se abrindo cada vez mais para a cidade e se tornando mais complexo.

Em abril de 2014, participando do Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, no qual o Espanca! apresentou a peça *Amores surdos*, de Grace Passô, tive a oportunidade de assistir a Wajdi Mouawad, escritor, ator e diretor de teatro, nascido em uma família cristã maronita libanesa e radicado no Canadá. Além de apresentar um trabalho intitulado *Solos*, ele participou de uma conversa na qual falou sobre sua história e seu processo de criação teatral. Wajdi teve grande visibilidade com a autoria do texto *Incêndios*.

Quando Wajdi falou sobre sua experiência de vida em família e em seu país, provocou uma discussão sobre a necessidade de falar dos seus, de suas origens, de suas entranhas e fez uma metáfora usando o “escaravajo”, que pra nós seria o escaravelho, uma espécie de besouro que se alimenta de fezes. Ele disse que o artista se alimenta da merda da sociedade, assim como o escaravelho, que vive em nós e que não podemos matar, apenas domesticar.

Contou a história de seu povo, lembrando que ele e sua família se exilaram no Canadá quando o Líbano estava em guerra, e que, quando criança, havia sido ensinado a ter ódio das pessoas, das comunidades diferentes da sua, sobretudo das que praticavam outras religiões, e que seu trabalho foi alicerçado no desejo de reverter essa situação. Ouvindo Wajdi em Bogotá, percebi a potência de suas palavras pela forma como elas reverberaram na plateia e fiquei pensando o que teria acontecido se estivéssemos escutando um ator negro, brasileiro, falando de suas origens, de como sua vida é combustível para a criação artística. Será que estaríamos comovidos daquela forma? Refleti sobre nacionalidade, e comecei a pensar na brasilidade dos nossos trabalhos e da programação daquele festival que estava homenageando o Brasil.

Um festival é um lugar de conexão. A partir dele, surgem desdobramentos que podem dar continuidade a essas relações e ações, desdobramentos muitas vezes motivados por discursos que não estavam presentes na proposta original. Uma programação acaba por dar visibilidade também ao que não está. E isso pode reverberar de muitas formas.

IDEALIZAR A CURADORIA

A descolonização do pensamento tem sido tema de discussão em alguns encontros de teatro, reconhecendo que a estrutura do teatro brasileiro tem base em uma matriz europeia, em suas formas e conteúdos. Considerando que os estudos teatrais nas escolas e universidades e as práticas da maioria dos grupos são igualmente eurocêntricos, cabe aos artistas buscar outras referências, reconhecer potências criativas em suas comunidades, exercitar a descolonização a partir das suas buscas. Esse movimento tem sido realizado por alguns agru-

pamentos, coletivos teatrais que desenvolvem narrativas considerando os contextos sociais e políticos, com um olhar específico para as questões raciais, de gênero, identidades, criando novas imagens sobre a contemporaneidade.

O teatro como expressão de novas visões de mundo, mais conectadas a realidades historicamente marginalizadas, é fruto de uma resistência de artistas que visam a ampliar as possibilidades de representação de si mesmos, nomeando suas experiências e desafiando a hegemonia cultural. Pensar em espaços para novos discursos é um caminho fundamental nessa busca pela descolonização do pensamento, da arte, do teatro, e, tão importante quanto, é a abertura da escuta. Essa percepção ativa, interessada, tem que vir não só do espectador, mas também dos curadores, programadores e professores, para que essas outras narrativas aconteçam e reverberem.

Em entrevista para a psicanalista e crítica cultural Suely Rolnik, a artista portuguesa Grada Kilomba falou sobre sua performance intitulada *Ilusões*, apresentada na 32ª Bienal de São Paulo. Na obra, ela relê o mito de Narciso à luz do contexto colonial:

Por exemplo, em relação à história colonial, nós queremos desmontá-la, mas estamos sempre a contar a mesma estória. Vivemos numa quádrupla ignorância em relação a essa história: a gente não sabe, não precisa saber, não deve saber e não quer saber. Então em *Ilusões* decidi contar uma outra história. São duas histórias ligadas a dois mitos: o mito do Narciso e a estória de amor de Narciso com Eco, que eu recapitulo em um contexto colonial, um Narciso que está virado para si próprio e que só representa sua própria imagem, só vê sua própria imagem refletida no lago²

Essa contextualização nos permite refletir sobre as curadorias de festivais de arte e as programações dos centros culturais no Brasil. Diz Kilomba:

Enquanto Narciso fala consigo próprio dizendo ‘eu amo-te, volta para mim’, Eco responde ‘volta para mim, volta para mim, eu amo-te, amo-te’. Ela só repete as últimas palavras de Narciso. Em *Ilusões* eu brinco um pouco com essa mitologia, com essas histórias como metáforas da tragédia colonial. É uma repetição infinita e uma representação infinita de si próprio que não representa a realidade, mas só aquela imagem colonial, branca, patriarcal que se repete constantemente e que está apaixonada por si própria e se idealiza a si própria, e condenada porque não vê mais nada a não ser sua própria representação. É uma representação, um tipo de enunciado em que as outras pessoas não existem. E ao mesmo tempo também tem a confirmação e o consenso de Eco, que está tão fixada no Narciso que sempre repete e confirma aquilo que ele diz. Neste narcisismo colonial e patriarcal em que nós vivemos, como vamos recuperar outras narrações e outras histórias?

Importante dizer que as discussões sobre a necessidade do enfrentamento do racismo na cultura, nas manifestações artísticas, assim como as reivindicações para que pessoas negras devidamente capacitadas ocupem espaços de decisão em comissões de curadorias de arte e gestões culturais em instituições públicas e privadas, já acontece há muito, vide as experiências do Fórum de Performance Negra, realizado pela Cia dos Comuns (RJ) e pelo Bando de Teatro Olodum (BA) há 12 anos. São muitos os grupos de teatro, mostras e ações que se estabeleceram a partir de um olhar para a arte que considere o contexto racial.

Em 2014, me juntei ao dramaturgo Anderson Feliciano para realizar a primeira edição da mostra Polifônica Negra, que teve sua segunda edição em 2017, de forma mais ampliada e com maior tempo de elaboração para o que desejávamos: pensar o encontro como um quilombo, tendo como um de seus pilares o diálogo tenso, conflituoso e necessário em torno dos desafios de trabalhar as estéticas negras na cena contemporânea e do modo como essas produções contribuiriam para a ressignificação do imaginário social. A Polifônica Negra é um projeto que tem como prioridade o encontro entre artistas para que exponham seus processos criativos e debatam a produção da arte negra brasileira, dentro da área de artes cênicas. O encontro recebe artistas/provocadores negros brasileiros apresentando seus trabalhos e discutindo a partir deles.

2 KILOMBA, Grada. Entrevista concedida a Suely Rolnik. São Paulo, 2016. Íntegra disponível em: www.geledes.org.br/descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba/

Em maio de 2017, Ana Maria Gonçalves escreveu para o *The Intercept Brasil* um artigo chamado “*Dear White People* liberta a arte negra de referências brancas³”, partindo da experiência na mostra Polifônica Negra, em Belo Horizonte, e da série da Netflix *Dear White People*:

Recentemente participei de um evento com formato que gostaria de ver cada vez mais difundido entre artistas em geral e, principalmente, artistas negros/as, a Polifônica Negra, em Belo Horizonte. Experimentos cênicos, debates, provocações, conversas, fragmentos de trabalhos em construção, ocupação de espaços espalhados pela cidade e tamanho perfeito para queoubéssemos todos, no fim da noite, em uma imensa mesa de bar com mais conversas, debates, provocações, parcerias etc... Escapamos de um formato de evento que tem me incomodado cada vez mais, que é aquele que se pretende apenas laudatório e que, para mim, funciona mais como armadilha, prendendo o artista em sua zona de conforto, do que como gatilho de novas experiências, possibilidades, ideias e, sobretudo, crescimento e amadurecimento artísticos. Um dos questionamentos levantados pelo filósofo Renato Nogueira foi até que ponto nós, artistas negros, estaríamos produzindo em reação a ou a partir da conversa com um cânone branco. A resposta da atriz Grace Passô, com a qual concordo, é que já há no Brasil uma arte negra com poética, estética e formatos próprios, que se sustenta sem a necessidade de estar em diálogo com referências, temas e questionamentos não negros. A arte se liberta quando isso acontece, e um dos maiores exemplos disso vem de uma das séries mais comentadas da temporada, *Dear White People*, da Netflix.

CURADORIA E PROGRAMAÇÃO DE ESPAÇO CULTURAL

Desde 2010 o grupo Espanca! mantém o Teatro Espanca!, um pequeno centro cultural localizado no hipercentro de Belo Horizonte, aberto para atividades de todas as linguagens artísticas. A programação do espaço foi sendo realizada com ações do próprio grupo e principalmente com atividades de artistas da cidade e de fora, escolhidas via edital de chamamento. No primeiro ano, 128 propostas foram inscritas, o que evidenciou uma sintonia entre a escassez de espaços culturais disponíveis e o volume de produções da cidade. As ações que foram acontecendo no espaço nos levaram a compreender suas vocações, públicos e as possibilidades de gestão e continuidade. Com o tempo, projetos se tornaram parceiros permanentes do Teatro Espanca!, como o Sarau Coletivo e o Slam Clube da Luta - Competição de Poesia Falada, as atividades do Centro Cultural Lá da Favelinha (Duelo de Passinhos, Sarau Vira Lata) e, mais recentemente, a Segunda Preta, que é uma mostra de espetáculos e cenas curtas discutidos através de debates, criados e produzidos por artistas negros de Belo Horizonte, que também realizam a técnica e a gestão de forma coletiva.

A Segunda Preta entende que “empretecer um dia da semana com espetáculos cênicos significa tocar a raiz da estruturação cultural eurocentrada desta linguagem e promover mudanças significativas na fruição teatral.”⁴ Essa mesma motivação que fez com que a Segunda Preta acontecesse em Belo Horizonte provocou a criação da Segunda Crespa, em São Paulo, e da Segunda Black, no Rio de Janeiro. Assim como um grupo de artistas belo-horizontinos se inspirou na iniciativa dos baianos do Bando de Teatro Olodum, que criaram a Terça Preta no Teatro Vila Velha, a Cia. Os Crepos, de São Paulo, e o Grupo Emú, do Rio de Janeiro, fizeram o mesmo em suas cidades.

CURADORIA DENTRO DE INSTITUIÇÕES PÚBLICAS

Quando você me pergunta como nadar contra a correnteza, o que eu digo é que não devemos nadar contra a correnteza. A lição da água é você acompanhar o movimento dela. Agora, acompanhar o movimento da água como uma tábua é uma coisa, e acompanhar esse movimento como um peixe vivo é outra (KRENAK: 2015, p. 232).

As águas em Belo Horizonte têm se movimentado em abundância através de uma pro-

3 <https://theintercept.com/2017/05/31/dear-white-people-liberta-a-arte-negra-de-referencias-brancas/>

4 <http://segundapreta.com/>

dução artística diversa, política, reflexiva, capaz de pautar as ações da política pública do município. Desde que chegou a Belo Horizonte, o Secretário de Cultura Juca Ferreira tem se reunido com os artistas e agentes culturais. Recentemente, realizou no auditório da Secretaria uma reunião pública com a comunidade LGBT da cidade e uma das demandas apresentadas foi a representatividade LGBT na programação do FIT-BH e dos demais festivais realizados pela Prefeitura. Também foi destaque nas falas dos artistas presentes na reunião pública sobre o FIT-BH a presença de trabalhos de artistas negros, a paridade de cachês entre os artistas locais e os de fora, e a parceria com os espaços geridos por agentes culturais da cidade.

As demandas aqui citadas apontam para a importância de dar visibilidade e acesso às manifestações artísticas da cidade, considerando sua pluralidade e especificidades. Como acompanhar esse movimento sendo um peixe vivo? As possibilidades são muitas e uma delas é seguir em parceria, compartilhar a gestão. Dentro dessa proposta, a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, juntamente com a Secretaria de Cultura, vai abrir dois editais – um para associações interessadas em realizar/produzir o festival e outro para receber propostas de curadoria. Essa é a grande aposta, convidar a cidade para propor a curadoria do festival. A intenção é receber propostas coletivas que irão desenvolver o conceito da curadoria a partir de diretrizes previamente estabelecidas, que irão garantir o interesse público e o atendimento desejado pela atual gestão da SMC/FMC.

A comissão que irá avaliar as propostas será composta de forma paritária por profissionais da SMC/FMC e da sociedade civil. Vejo nessa iniciativa uma forma de provocar a cidade em relação ao festival e de movimentar o poder público em direção a ela, trazendo uma maior potência para os processos participativos. Um bom desafio, considerando também que essa ação é inédita no Brasil, e mais um exemplo a recordar.

A curadoria, tanto nos festivais privados quanto nos públicos, é um chamado que evoca outras vozes. O reconhecimento de uma cultura polifônica – construída por povos diversos, em territórios distintos, que pluralizam a cidade – faz com que os chamados sejam orgânicos e dinâmicos. Do contrário, a cura torna-se apenas um conceito.

Fico por aqui, considerando a possibilidade da ideia de que além de reflexões teóricas, o compartilhamento de experiências concretas possa colaborar na construção de uma ação contínua e transformadora, em diálogo com movimentos e realizações que tensionam e questionam as representações sociais e suas reverberações artísticas. Que tenhamos coragem para buscar nossas curas e sensibilidade para reconhecê-las.

Os brancos costumam me perguntar por que, um dia, eu decidi pedir aos xamãs mais velhos de nossa casa que me dessem seus espíritos. Respondo que me tornei xamã como eles para ser capaz de curar os meus (KOPENAWA; ALBERT: 2015, p. 175).

Referências:

- KILOMBA, Grada. *A descolonização do pensamento na obra de Grada Kilomba*. [26 de setembro, 2016]. São Paulo: ARTE!Brasileiros. Entrevista concedida a Suely Rolnik. KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton; COHN, Sergio (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- LANGDON, E. Jean Matteon. Introdução: xamanismo – velhas e novas perspectivas. In: _____. *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996. p. 9-37.
- NOBRE, Felipe Nunes. Ontologia ameríndia e as relações entre xamãs e animais nas terras baixas da América do Sul. *Tessituras, Pelotas*, v. 4, n. 1, p. 280-305, jan./jun. 2016.
- RAMOS, Alcida Rita. *Sociedades indígenas*. São Paulo: Ática, 1988.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

QUANDO AS PRÁTICAS
ARTÍSTICAS DESLOCAM
O SISTEMA DA ARTE:
CURADORIA,
TEATRO PERFORMATIVO
E FESTIVAIS

FELIPE DE ASSIS

Mais do que apenas um “programador” ou “apresentador” que viaja pelo mundo para escolher trabalhos e remendá-los juntos, [o curador] é aquele que questiona pressupostos preconcebidos que formatam os trabalhos artísticos, assim como o seu próprio papel na formulação desse discurso.

(FERDMAN, 2014, p. 17)

CURADORIA

Nos últimos anos, o debate a respeito da curadoria em artes cênicas vem ganhando destaque e os festivais têm sido um ambiente favorável para observar algumas dessas experiências. O surgimento de eventos e publicações dedicados ao tema evidencia uma preocupação em contextualizar e conceituar esta atuação. Para avançar na discussão, nos parece pertinente visitarmos o percurso da curadoria em artes visuais, linguagem que consolidou práticas, amadureceu teorias e expandiu a função, a qual se deslocou em direção a outros campos.

Ao longo do século XX, as ebulições artísticas repercutiram diretamente no papel do curador. Primeiramente vinculado às instituições – sobretudo aos museus –, exercendo um papel de cuidador e zelador do acervo (GROYS, 2013), o curador passou a ocupar gradativamente uma posição mais central, “um papel mais proativo, criativo e político no desempenho da produção, mediação e divulgação da arte em si” (O’NEILL, 2012, p. 9).

Nesta breve visada histórica, destacamos os seguintes momentos: a contestação da institucionalização da arte pelas vanguardas das primeiras décadas do século passado; a atribuição da função de mediador ao curador a partir do final dos anos 1960; a tendência do curador-autor do final dos anos 1980; e a consolidação de um discurso centrado no curador na década de 1990.

Nos concentraremos nos anos 1960, quando a força dos movimentos das neovanguardas – a exemplo da Arte Conceitual, *Body Art*, Pós-Minimalismo, *Arte Povera*, *Happening* e *Performance* – irrompe no espaço expositivo. As experimentações dessa época distanciaram os artistas do objeto e “desmaterializaram” a arte em ideias e conceitos; deslocaram papéis, com os próprios artistas confundindo-se com os curadores. As exposições coletivas de curadoria independente passaram a ser pensadas sob a lógica de projetos artísticos (CASTILLO, 2008). Para estes eventos produziam-se obras inéditas, criadas especificamente para as ocasiões, em um processo de organização e preparo envolvendo artistas e curadores para a exibição, enfatizando a centralidade da apresentação da obra e sua função no espaço-tempo (O’NEILL, 2012). São exposições emblemáticas deste período: *557,087*¹ de Lucy Lippard, *Happening & Fluxus*² de Seth Siegelaub e *Quando as atitudes se tornam forma: Trabalhos, Conceitos, Processos, Situações, Informações* de Harald Szeemann.

1 Exposição realizada no Seattle Museum, em 1969.

2 Exposição realizada em *Kölnischer Kunstverein*, em 1970, organizada com Hans Sohm.

Neste contexto, as discussões passaram a se estender para além da análise da obra de arte e da autonomia do artista, incluindo a crítica à práxis dos curadores. Ganha destaque na discussão o ato curatorial, os elementos implícitos em uma exposição e no sistema da arte, o impacto que as ações curatoriais exercem sobre as obras, e como elas foram produzidas, mediadas e distribuídas.

Neste momento de redefinição do curador, que começa a ter um papel significativo na conceituação da exposição coletiva, serão enfatizadas duas tendências – não excludentes – da prática curatorial que viriam a se desenvolver nas décadas seguintes: o curador-mediador e o curador-autor.

O curador-mediador coloca-se em interlocução com o artista, incumbindo-se de construir um discurso curatorial que visibilize e favoreça a apreciação das obras de arte “desmaterializadas” (O’NEILL, 2012). Responsável pela conceituação, produção e mediação das exposições, ele oferece, assim, uma resposta às mudanças de condições sob as quais a arte estava sendo produzida. A ênfase na função de mediador conferiu ao curador um espaço central nas exposições e um novo patamar de visibilidade.

A partir destas reflexões, aproximamos o curador-mediador das artes visuais do *dramaturg*. Nas artes cênicas, este profissional contribui ativamente no processo criativo e, em países da América do Norte e Europa, também nos equipamentos culturais, tendo a responsabilidade de atrair e manter públicos, mediar peças da programação através da discussão e fortuna crítica.

Por sua vez, o curador-autor passa a construir uma narrativa subjetiva da exposição coletiva, conferindo sentido e unidade às obras divergentes a partir de temas, conceitos ou relações formais. Esta posição autoral confere visibilidade e distinção ao curador estimulando a discussão a respeito da autonomia do discurso curatorial.

A comparação entre o curador-autor e o encenador decorre da noção de “unidade”, ponto de convergência entre as referidas práticas. Na história da curadoria, o conceito estético de obra de arte total do romantismo alemão – *Gesamtkunstwerk*³ – foi atualizado por alguns curadores do final do século XX como a responsabilidade de dar sentido e unidade discursiva à exposição, aproximando-se da práxis artística (O’NEILL, 2012; GROYS, 2013).

É importante destacar, contudo, que a partir da década de 1970 diversas produções fortemente influenciadas pela performance passaram a questionar a noção de unidade e das grandes narrativas ao se opor à encenação enquanto escritura cênica. Por este motivo, diante das duas tendências da prática curatorial identificadas anteriormente, nos distanciaremos da discussão do curador-autor, embora em nossa experiência profissional no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – FIAC esta questão permaneça atual. Enquanto curadores, somos frequentemente cobrados pela imprensa (e mesmo pelo público) em sua expectativa de que o festival apresente uma narrativa linear e totalizante a cada edição.

TEATRO PERFORMATIVO

Compreendendo que as transformações nas práticas artísticas repercutem diretamente no papel do curador, interessa-nos uma proposta curatorial em artes cênicas mediadora, sintonizada com as produções artísticas contemporâneas.

As artes da cena atuais, assim como o fizeram as artes visuais da década de 1960, promovem práticas inovadoras capazes de produzir novos significados, valores e inter-relações. A incidência radical que a prática da performance teve sobre a cena atual é objeto de análise da pesquisadora Josette Féral (2015). Uma parcela significativa do teatro contemporâneo é designada por ela sob o termo “teatro performativo”, cujo aspecto fundamental é a dimensão do fazer, isto é, a valorização da ação em detrimento da representação – aproximando-se assim do conceito de *performatividade*, desenvolvido no campo da linguística por Austin e Searle. Trata-se, portanto, de um teatro tributário das inovações da performance (COHEN, 2002).

3 Em entrevista para Hans Ulrich Obrist a respeito de sua transição do teatro para as artes visuais, Harald Szeemann explicou: “Em 1955 [...] comecei a me afastar do trabalho coletivo, até fazer tudo sozinho, algo como um teatro de um homem só, que refletia minha aspiração a concretizar a *Gesamtkunstwerk*” (OBRIST, 2010, p. 105)

Ainda que não seja possível compreender este tipo de teatro por meio de categorias fixas, Féral (2015) identifica recorrências que apontam aspectos significativos desta produção: acontecimento, presença, disponibilidade para o risco, estratificação de sentidos, valorização dos processos, exploração de jogos que articulam realidade e ficção. Em acordo com as contribuições de Fernandes (2013), destacamos o que a autora refere como “Teatros do Real”, denominação que reúne trabalhos que problematizam a alteridade. Interessa-nos especificamente o desenvolvimento de processos colaborativos, que colocam a participação/colaboração no cerne das produções.

Estas transformações da cena estimulam “novas formas de apresentar, interpretar, programar, produzir, financiar e experienciar o trabalho [artístico]” (FERDMAN, 2014, p. 07). Ao desestabilizar categorias e convenções, o Teatro Performativo parece demandar novas conexões, enquadramentos e formatos para sua apresentação, isto é, um processo de contextualização das obras para os diversos públicos. Neste sentido, caberia, portanto, ao curador-mediador: acompanhar, compreender e dialogar com o artista e articular seus interesses; posicionar a obra em relação à linguagem e comunicá-la; criar contextos para aproximar obras, artistas e públicos e expandir experiências estéticas. Dito de outra maneira, o curador como um colaborador de seu tempo.

Atualmente, a curadoria em artes cênicas, assim como as obras, tem se apresentado com práticas, metodologias e abordagens diversas. As novas formas de teatro e a cena internacionalizada acentuam a necessidade de profissionais capazes de criar contextos para trabalhos que geralmente escapam às estruturas convencionais, pois possuem uma “caligrafia artística” que exige abordagens distintas, constituindo a comunicação dessas estéticas uma questão premente (MALZACHER, 2010).

FESTIVAIS

Reconhecendo os festivais como ambiente de formação, criação, produção, difusão e, sobretudo, como oportunidade para promover experiências, o curador-mediador-colaborador pode construir, em corresponsabilidade com artistas, especialistas e públicos, os modos de apresentação das obras ou projetos, a fim de promover ambientes de diálogo, potencializando cadeias de tradução⁴. A produção destes sistemas interpretativos demanda presença, colaboração, abertura para o inesperado e, portanto, o risco, assim como o Teatro Performativo.

Tendo como referência o trabalho de Rancière (2012), o deslocamento da discussão da emancipação do espectador para o campo da curadoria implica assumir a condição de igualdade entre curadores e demais sujeitos envolvidos em um processo curatorial. Trata-se de reconhecer que a curadoria não é um saber dado pelo curador aos demais, mas sim a proposição de um elemento que, com sua própria autonomia, produzirá estranhamentos a todos os que com ele se relacionarem. Deste modo, problematizam-se as posições de poder (dominação e sujeição), desestabilizando possíveis hierarquias para enfatizar a dimensão da experiência que uma prática curatorial em festivais pode provocar.

Neste sentido, o FIAC Bahia tem se aproximado da noção de participação como uma convocação ao engajamento direto em detrimento de esquemas de representação. Desde 2016, a curadoria do festival tem sido realizada por um grupo gestor/curador composto pelas pessoas que constituem sua identidade ao longo dos anos: coordenações geral, administrativa, técnica, logística e de atividades formativas, além da assessoria jurídica e de comunicação. Com isso, pretende-se vivenciar a dimensão mediadora da curadoria desde a relação entre a própria equipe até as atividades que compõem cada edição do festival, a exemplo do Seminário Internacional de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas, Ponto de Encontro, ações de crítica, etc. Ou seja, uma prática curatorial que busca ser tão performativa quanto as práticas artísticas com as quais dialoga.

4 A mediação compreendida não como condução a uma compreensão assertiva, mas à multiplicidade da estratificação de sentidos (DARRAS, 2009).

É neste sentido que afirmamos que os festivais têm sido uma plataforma de experiências que possibilitam ao curador se colocar como agente de transformação, operacionalizando uma “negociação ágil entre a arte, o público, e o festival como instituição” (SELLAR, 2014, p. 29). Nesta perspectiva, além de oferecer molduras ou enquadramentos, caberia à prática curatorial em artes cênicas sustentar uma indagação a ser compartilhada, e deste modo questionar suas próprias convenções para dar lugar ao acontecimento, ou melhor, conjugar realidades e ficções de si mesma para reinventar-se.

Referências:

- ASSIS, Felipe de. *Por uma prática curatorial mediadora e colaborativa em artes cênicas*. 114f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Editora, v. 1, 2008.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, v. 1, 2002. 176 p.
- DARRAS, Bernard. As várias acepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (ORGS.). *Arte/ educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, v. 1, 2009. p. 23-52.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, v. 1, 2015.
- FERDMAN, Bertie. From Content to Context: the Emergence of the Performance Curator. *Theater*, Durham, n. 44, p. 5-19, 2014.
- FERNANDES, Silvia. O Teatro Contemporâneo. In: FARIA, João Roberto. (DIR.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, v. 2, 2013. p. 492.
- FIAC. *Fiacbahia.com.br*, 2016. Disponível em: <<http://www.fiacbahia.com.br>>. Acesso em: 5 abr. 2017.
- GROYS, Boris. Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk. *E-fluxus*, 8 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/>>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- MALZACHER, Florian. Cause & Result: about a job with an unclear profile, aim and future. *Frakcija curating performing arts*, Zagreb, 1, n. 55, p.10-19, 2010.
- O'NEILL, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. Tradução de Ana Resende. São Paulo: Bei Comunicação, 2010. 304 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, v. 1, 2012.
- SELLAR, Tom. The Curatorial Turn. *Theater*, Durham, n. 44, p. 20-29, 2014.

PALCOS VAZIOS,
APARTAMENTOS
APINHADOS

CURADORIA
PERFORMATIVA
DAS ARTES
PERFORMÁTICAS

FLORIAN MALZACHER

Vamos começar com uma imagem: duas, três pessoas, solitárias, espalhadas por volta da meia-noite em um auditório *art déco* do teatro Vooruit em Gante, na Bélgica. Recostadas meditativamente em seus assentos de pelúcia sob balcões e ornamentação duvidosa, elas observam em silêncio o palco semiaceso abaixo das letras douradas brasonadas no proscênio como uma legenda: “Kunst veredelt” (“arte enobrece”). No palco em si, nada além de beliches. Algumas pessoas dormem; uma está roncando, outra somente se despindo.

Os coreógrafos alemães Katrin Deufert e Thomas Plischke colocam este espetáculo improvável, modesto, no centro de seu projeto curatorial *B-Visible*, um programa que consiste em performances, palestras e outras intervenções espalhadas à larga ao longo de 72 horas. Ocorrem em todos os lugares do teatro – exceto em seu coração, o palco principal, o centro de atenção por definição. Aqui ele está completamente silencioso, um refúgio para quem quer que deseje fazer uma pausa.¹

B-Visible define uma possível compreensão de curadoria nas artes performativas como algo diferente de somente programar os espetáculos da temporada. A forma como até mesmo espaços de teatro clássicos podem ser desafiados ao serem abordados e confrontados em sua especificidade – e dentro de convenções de tempo. Utilizando suas limitações como atritos produtivos (e em relação à arquitetura: usando lógica reversa) e ao mesmo tempo levando-os radicalmente a sério (em termos de tempo: afinal, teatros são construídos para manter a vida diária afastada, então por que também não ignorar completamente o tempo real do mundo lá fora?).

deufert&plischke tocam exatamente neste elemento central do teatro – criando a experiência de uma comunidade temporária em relação ao tempo e ao espaço – usando-os como seus principais recursos de curadoria. Há muito mais a ganhar do que a maior parte dos programas de festivais ou temporadas de espetáculos oferece para nos satisfazer.

“DIAGHILEV, O CURADOR MAIS IMPORTANTE DO SÉCULO XX”

Se o termo curadoria – obviamente emprestado das artes visuais – é a melhor escolha no contexto das artes ao vivo é algo passível de discussão. Mas dentro do campo das artes performativas a que me refiro (um teatro que se recusa a ser definido pelos limites do drama, das divisões convencionais entre representação teatral e público, das impostas limitações de gênero. Um teatro que antes de tudo se encontra fora das estruturas fixas e das estéticas relativamente fixas dos teatros de repertório da cidade, que são mais ativos principalmente dentro

dos limites de seus próprios países e idiomas) ele pode ser apropriado. Termos, conceitos e definições são um aspecto problemático seja lá como for: já a questão de como nomear o gênero (artes performativas, teatro experimental, teatro pós-dramático, teatro colaborativo, artes de palco, dança conceitual etc. etc.) é tema de grande controvérsia. O motivo pelo qual eu acho salutar promover o conceito de curadoria neste *playground* estético altamente questionado é precisamente devido às expectativas que ele desperta: expectativas que propõem um desafio claro para todos que se denominam curadores. Essa distinção não visa badalos ou prestígio, mas objetiva uma mudança na compreensão das possibilidades e pretensões de uma programação artística, assim como compreendê-la como um ato performativo em si.

O fato de que a figura do criador de exposições – essencialmente e quase que um sinônimo do novo tipo de curador: Harald Szeemann – ter se tornado tão importante nos anos 1970 se deu, em grande medida, pelo fato de que o conceito da natureza de uma exposição se transformou radicalmente. Na sequência do aumento de interesse na performatividade dentro das artes visuais desde os anos 1960 (performance, instalação, *happening* etc.), as exposições se tornaram mais vivas e passaram a ser acompanhadas de eventos que por vezes mudavam após a abertura... Novas formas de experiências de tempo e espaço se desenvolveram. Mostras de arte criaram sua própria dramaturgia. Szeemann logo de início comparou seu trabalho ao de um diretor teatral. Beatrice von Bismarck recentemente sublinhou a proximidade do criador de exposições com o trabalho do dramaturgo, e Maria Lind fala de sua prática como “curadoria performativa”. Desde os anos 1990, a arte continua a forçar essas tradições expandindo a estrutura das exposições e se descobrindo como espaço social.² Dificilmente se conseguirá penetrar mais profundamente na negligenciada atividade central do teatro.

O conceito de “curadoria” nas artes performativas só faz sentido quando utilizado para enfatizar as possibilidades de uma definição expandida do que é teatro e do que ele pode ser. E compreendendo-se programação como parte integrante do teatro. De fato, Hans Ulrich Obrist, uma das figuras-chave da curadoria contemporânea nas artes visuais, disse que “o curador mais importante do século XX” é alguém do campo das artes performativas: Sergei Diaghilev, o famoso empresário dos *Ballets Russes*. “Ele uniu arte, coreografia, música... Stravinsky, Picasso, Braque, Natalia Goncharova... os grandes artistas, compositores, dançarinos e coreógrafos de seu tempo”.³

“Fazer a programação” (similarmente à criação de exposições antes da virada curatorial nas artes visuais), de modo geral, implica entender cada trabalho de arte, cada performance como expressão artística autônoma com suposta vida própria. O criador, de início, fornece o palco para a iniciativa artística, habilita-o e tenta oferecer as melhores condições, informando ao público sobre o evento etc. Tais fidelizações têm sido, com frequência e por razões óbvias, contestadas e transferidas para uma fidelização à instituição em si – ao festival ou espaço de eventos –, ameaçada por falta de subsídios ou ataques políticos. Salvar a instituição é tido hoje com frequência como último recurso.

Atuar como curador de artes performativas não significa, para mim, ignorar tais pontos. O trabalho artístico em si tem de, obviamente, permanecer no centro, e salvar a instituição pela qual se é responsável também não é, obviamente, uma má ideia. Mas vamos alterar os pesos para dar espaço a outro aspecto: a necessidade de colocar os trabalhos num contexto mais amplo, fazê-los interagir uns com os outros e com o entorno, em vez de percebê-los como entidades. Além disso, oferecer uma experiência coletiva não apenas durante ou dentro da apresentação em si, mas, também, ao tornar o festival, o evento, ou local de apresentações num campo mais vasto de comunicação performativa.

MANTENDO E PERDENDO O CONTROLE

Para entender a situação específica da cena internacional de teatro independente é crucial compreender que se trata de um fenômeno bastante novo iniciado essencialmente nos anos 1980. Foi um período no qual novas estéticas e, subsequentemente, novas estruturas e hierar-

quias de trabalho passaram radicalmente a existir, aliadas a teatros novos ou redefinidos tais como o Mickery em Amsterdam, o Kaaitheater em Bruxelas, o Single em Antuérpia, o Hebbel Theater em Berlim, o TAT (Theater am Turm) em Frankfurt, o Teatergarasjen em Berga, o Ménagerie de verre em Paris e muitos outros. Além disso, festivais como o Eurokaz em Zagreb, o Inteatro em Polverigi, o Festival d'Automne em Paris e mais tarde o Kunstenfestivaldesarts em Bruxelas, assim como a rede profissional IETM, ofereceram novas possibilidades de uma troca internacional profunda. Acima de tudo, o conceito belga de *kunstencentra*, como o Vooruit em Gante ou o Stuk em Lovaina, que, com abordagens abertas e frequentemente interdisciplinares, substituiu os grupos convencionais de teatro, vem se difundindo pelos países vizinhos, tornando possível reinventar o teatro enquanto instituição.

Com eles, surge um novo perfil profissional, muitas vezes cheio de carisma: o criador da programação. Como o próprio nome já diz, a ênfase é dada ao “criar”. Uma geração de homens de ação definiu o curso dos eventos – e mesmo que seu comportamento pareça por vezes patriarcal, do ponto de vista atual, o cenário era, na realidade, menos tendencioso a favor do sexo masculino do que a sociedade e seus teatros em geral. Essa geração de fundadores, que ao mesmo tempo redefiniu e importou o modelo da dramaturgia, estabeleceu algumas estruturas e audiências notadamente eficientes e estáveis: foi uma época de invenção e descoberta com repercussões óbvias que chegaram até os dias de hoje. Perfis profissionais foram criados e modificados – incluindo o do próprio artista.

Esse trabalho de base foi amplamente concluído em meados dos anos 1990 (pelo menos no Ocidente), e o que se seguiu foi uma geração de ex-assistentes, de aprendizes críticos, por assim dizer, e com eles um período de continuidade, mas também de diferenciação, reflexão e redes bem costuradas de desenvolvimento e questionamento de novos formatos – laboratórios e residências, escolas de teatro de verão, percursos, minifestivais temáticos, plataformas de artistas emergentes...

O quadro ainda é dominado por modelos de transição, mas a forte especialização das artes (exemplificadas nas artes visuais), a subsequente especialização dos criadores de programação e dramaturgos, e um mundo profissional alterado de maneira geral – que aqui também se fia cada vez mais no trabalho autônomo, independente, assim como no trabalho mais barato –, aliados a públicos cada vez mais diferenciados, novamente requerem um perfil diferente de profissional. O curador é um sintoma dessas mudanças na arte assim como na sociedade e no mercado. Seus campos de trabalho são formas teatrais que com frequência não podem ser executadas dentro das estruturas estabelecidas; escritos artísticos que sempre demandam abordagens diferentes; um cenário cada vez mais internacionalizado e diverso; a comunicação de estéticas complexas; transmissão e contextualização. E finalmente, mas de igual importância, o curador sendo o elo entre arte e público⁴

Tendo em mente as possibilidades que a curadoria nas artes performativas pode oferecer ao mundo artístico e ao público em geral, é notório que a apresentação de trabalhos de arte ao vivo seja dominada por um grau considerável de pragmatismo. Performances não são pinturas, artefatos facilmente transportáveis, nem ao menos instalações claramente definidas. Poucas exposições têm a complexidade e a imprevisibilidade de um festival. Como forma social de arte, o teatro terá sempre uma atitude diferente em relação ao pragmatismo e à concessão, necessitará de mais espaço e tempo, e, portanto, em matéria de agilidade, permanecerá inferior em relação aos outros gêneros. Numa era de velocidade e falta de espaço isso poderia representar uma falha de mercado, assim como foi uma vantagem em tempos passados. Mas mesmo que sejam poucas as possibilidades de contextualização, talvez um festival ou uma temporada, elas podem também ser muito efetivas. O fato de não ser passível de controle é um desafio que deve ser enfrentado de forma produtiva.

A programação – assim como a curadoria – diz respeito a selecionar – uma seleção que pode ser contestada e que, em última análise, se refere a discursos específicos e também a gosto e opinião. Por um lado, sempre haverá a acusação de ser muito restrito (principal-

mente quando vindo de plateias, críticos, artistas que não se sintam representados naquelas escolhas). Por outro lado, muitos programadores de teatros e festivais são tão abertos que parecem arbitrários. Os motivos das escolhas se tornam ainda mais vagos, confusos, velados e imprecisos. Os argumentos para mantê-las de certa forma amplas são vários, e todos os criadores de programação os conhecem muito bem. Alguns exemplos são a criação de contextos, sem excluir nenhum segmento do público, colocando-se peças mais audaciosas ao lado de outras mais populares, número de visitantes, bilheteria, tolerância em relação a abordagens artísticas, dificuldades financeiras etc. Na realidade, não é do interesse de ninguém que um curador deseje provar, acima de tudo, sua própria coragem por meio de sua programação – eventualmente, às custas dos artistas. Estabelecer e manter um festival ou um espaço de eventos, ter um público cativo, conquistar aliados e assim criar uma estrutura também para trabalhos de arte mais consequentes, audaciosos e complexos é importante. Principalmente porque os espaços livres para a arte estão diminuindo cada vez mais, e a batalha dos criadores de programação pela sobrevivência de suas programações está se tornando cada dia mais difícil.

Ainda assim, para que manter o que deve de fato ser mantido se ele deixou de ser visível? Se ele deixou de ser legível, o que há de necessário e convincente em meio ao pragmático? O modelo do curador é também um contramodelo do gestor cultural, que valoriza muitas coisas, que delimita um campo amplo de atividades criativas e artísticas cujo objetivo é, no fundo, sociocultural. O trabalho curatorial também significa decidir claramente para si o que é bom e o que é ruim. E sabendo por quê.

Mas uma boa programação não consiste simples ou necessariamente de boas apresentações apenas. Por um lado, a decisão a favor de coproduções e contra apresentações de convidados meramente compradas é imensamente importante em termos de política cultural. Mas há também uma decisão pelo risco, resultados imponderáveis; decisões corretas podem levar a um festival ruim se o elemento balizador for somente seus resultados, em vez de suas iniciativas. Por um lado, trata-se da criação de relações internas – mesmo se o festival não tiver um fio condutor temático. Uma programação bem planejada depende da combinação de diferentes formatos, estéticas e argumentos dentro de um perfil, apesar disso, muito claramente delineado. Mas depende também de considerações supostamente mais pragmáticas, mas frequentemente não menos dramáticas, podendo assumir um papel importante na beleza da programação: realmente pode acontecer de uma apresentação ser simplesmente muito longa para uma janela específica. Ou muito curta. Ou que precise de outro tipo de palco. Ou que seja do gênero errado. Temática ou esteticamente muito parecida a outro espetáculo. Ou muito diferente. E mesmo assim, se valer a pena, uma solução provavelmente se apresentará. E sim, é preciso preencher os horários de uma programação: público jovem, divertimento, policial, conceitual, novidades, clássicos... Mas há também o seguinte: assim que se esbarre com uma peça que se deseja apresentar de qualquer jeito, toda essa estrutura básica é rapidamente deixada de lado.

O CURATORIAL

Muitas mudanças de interesse relacionadas entre si ocorreram concomitantemente no discurso artístico atual: o aumento da atenção dado pelas artes visuais à performatividade, à coreografia e ao teatro. O novo foco da curadoria nas artes performativas, que enfatiza os recursos específicos desta linguagem. E o que Claire Bishop influentemente descreveu como “virada social”: a atenção crescente de artistas por práticas colaborativas e pela participação do público, o que leva a uma arte “na qual as pessoas constituem o meio e material artístico central, à maneira do teatro e da performance”.⁵

Todos esses aspectos entram em jogo quando tentamos descrever o curatorial nas artes performativas: o “curatorial”, termo usado por eruditos como Irit Rogoff ou Beatrice von Bismarck não é idêntico à tarefa da curadoria. Enquanto “curadoria” é algo amplamente visto como um conjunto profissional de habilidades, atividades e práticas, usado para criar um produto (como

um evento, uma exposição, uma mostra, um festival), o curatorial é considerado por Beatrice von Bismarck como algo mais amplo do qual as atividades da curadoria se nutrem: “Curadoria é uma atividade de constelação. Ao combinar coisas que não haviam sido combinadas anteriormente – trabalhos de arte, artefatos, informações, pessoas, locais, contextos, recursos etc. – ela não é definida apenas esteticamente, mas também social, econômica, institucional e discursivamente. Eu a entendo como sendo menos impulsionada pela representação do que pela necessidade de tornar público”. Comparando-se a isto, “curatorial é o campo dinâmico onde a condição constelacional se vivifica. Constitui-se pela reunião das técnicas de curadoria, juntamente com os participantes – as pessoas em si envolvidas, que potencialmente vêm de *backgrounds* diferentes, têm diferentes prioridades e que se valem de experiências, conhecimentos, disciplinas diferentes – e aliados, finalmente, às concepções materiais e discursivas, quer sejam elas institucionais, disciplinares, regionais, raciais e de gênero”.⁶

A respeito da prática, Irit Rogoff enfatiza, com leve diferença, a pergunta sobre “como instanciar isso enquanto processo, como de fato não permitir que as coisas endureçam, e como criar uma plataforma pública que permita às pessoas fazer parte de tais processos”.⁷

Um “campo dinâmico”, “um processo, como de fato não permitir que as coisas endureçam” – só essa descrição esclarece o quanto o conceito de curatorial é pensado como performativo. E o quanto o medo de algo que possa parecer “completo” demais, como um “produto finalizado”, já é parte constituinte de todas as artes ao vivo, em que a proximidade permanente de falha, acaso, erros e – como já mencionado – perda de controle e concessões não são vistas como falhas, mas antes como o cerne da linguagem do teatro: “O que é específico ao teatro”, Heiner Müller costumava dizer, “não é a presença do ator vivo ou do espectador vivo, mas sim a presença da pessoa que tem o potencial de morrer”.⁸

Muitos conceitos curatoriais nas artes cênicas, portanto, impelem o risco de falhas de maneira a torná-lo tangível para a plateia e criar, desta forma, uma tensão especial de vivacidade. Expandir o tempo pode ser um impulso (brincando com a força, a exaustão, o tédio, o entusiasmo do corpo coletivo dos visitantes). A densidade ou a complexidade do espaço pode ser outro. Mas também o confronto de trabalhos que possam não ser compatíveis à primeira vista cria tensão e uma abertura por meio de seu atrito.

O teatro é o espaço onde as sociedades têm explorado seus próprios recursos, procedimentos, ideais e limites. O teatro é, tal como Hannah Arendt declara, “a arte política por excelência; somente nele a esfera política é transposta em arte”.⁹ Tornando isso produtivo também na criação de um campo curatorial, chegamos ao conceito de *agonismo* de Chantal Mouffe, um conceito político que objetiva mostrar diferentes posições na luta e desacordos (em oposição, inclusive, ao conceito de Marx de materialismo que resultaria sempre em uma sociedade harmônica). Ao utilizar o conceito de “pluralismo agonístico”, Mouffe nos permite pensar a democracia de maneira diferente: não como um consenso necessário e até mesmo possível, mas antes como sempre permitir que a possibilidade de conflito surja. Democracia é a arena onde podemos legitimar essas diferenças. Assim como o conceito de curatorial é pensado com performativo, o conceito de agonismo parece quase que parafrasear teatro. Não por acaso retirou sua nomenclatura de *agón*, jogo, competição. Precisamos de um agonismo divertido (embora com frequência bastante sério) para impedir um antagonismo que aborte toda negociação positiva. Sem negligenciar os problemas óbvios na transferência de um conceito de teoria política para o domínio da estética: a ideia de curatorial, campo performativo que mantém as coisas fluindo e que permite uma representação divertida (porém séria) das diferentes posições é a visão, talvez levemente utópica, do que a curadoria nas artes performativas deveria almejar.

ESPAÇO DESAFIADORES

Teatro ainda é geralmente limitado a certos espaços exclusivamente reservados para sua prática: proscênios e caixas pretas. Mas mesmo em arranjos mais convencionais, a consciên-

cia da especificidade do espaço pode produzir valor agregado artístico ou curatorial: Como a plateia entra neste espaço? Quando a representação de fato começa? Na porta de entrada do teatro? No *foyer*? No auditório? Faz diferença quando eu tenho que entrar por um lugar diferente do habitual? Faz parte da representação ou é mero pragmatismo? Quais são as regras do contrato teatral neste caso?

Mesmo espaços teatrais convencionais não são neutros. Por um lado, fornecem o equipamento técnico necessário, protegem o trabalho de encontros indesejados com o entorno, permitem a concentração, protegem a clareza artística etc. Por outro lado, esses espaços por si só já definem amplamente o resultado possível. Eles não apenas se limitam em termos de arquitetura, arranjos espaciais possíveis. Também representam determinada ideia de instituição, formada principalmente ao final do século XVIII, início do século XIX. Suas estruturas inerentes não somente reproduzem determinadas convenções do que o teatro deva ser como reproduzem determinada imagem de sociedade. Emolduram e frequentemente atenuam visões artísticas e também políticas. É, portanto, sem surpresa que vemos muitos projetos curatoriais no campo de teatro desejarem abandonar esses espaços pré-determinados ou tentar desafiar-los (como fez deufert&plischke com o *B-Visible*).

A empolgação em relação aos trabalhos *site specific* desde a metade dos anos 1990 colocou um foco especial no espaço, ao abandonar os teatros e ocupar locais supostamente não artísticos, buscando algo autêntico ou desejando contradizer o aparentemente autêntico. Esse movimento para dentro da cidade (e frequentemente para a periferia da cidade, para áreas industriais vazias, ruínas parciais de fábricas, locais amplos de armazenamento...) está bastante conectado com o desejo pelo real. É isso que está por trás de todos os elementos do chamado teatro documentário, que somente alguns anos depois se tornou extremamente popular, mas que também cabe na lógica da gentrificação, ao ocupar, simbolicamente ao menos, espaços antes reservados para outros.

Usar áreas designadas ao teatro contra tendências ou mesmo abandoná-las não somente desafia a instituição, mas também o trabalho artístico em si, mostrando as limitações assim como as possibilidades do gênero como tal. As condições de trabalho ficam confusas ou mesmo árduas, o acaso pode assumir o controle, a plateia precisa ser organizada de maneira diferente, as possibilidades técnicas são limitadas. Trabalhos *site specific* não podem somente transferir a lógica de um teatro para outra situação espacial. Deve ser mais do que uma mera reação à situação, uma resposta pragmática que lida com desvantagens ou adapta planejamentos iniciais o quanto necessário. O trabalho ganha ímpeto quando se adapta à lógica das circunstâncias, estimula-as ou as contradiz propositadamente. Deve ser responsivo ao contexto e fazer do espaço como tal (e não somente uma parte limitada dele na forma de um cenário, por exemplo) parte de sua forma e conteúdo – mas não por rendição: a obediência em relação ao espaço facilmente cria tédio – quando a narrativa, a atmosfera, o movimento, o espaço etc. se aproximam um do outro, pode resultar simplesmente num atalho semântico – e toda tensão artística se esvai.

APARTAMENTOS E ESTÁDIOS

Um dos mais famosos projetos curatoriais *site specific* em artes performativas, *X Apartments*, de Matthias Lilienthal, dramaturgo alemão e diretor-fundador do influente HAU – Hebbel am Ufer Berlin, tem, na verdade, um predecessor ainda mais famoso. Para a exibição icônica *Chambres d'Amis (Quarto de Hóspedes)* de 1986, o curador Jan Hoet convenceu mais de 50 habitantes da cidade de Gante a permitir que os artistas trabalhassem com e em seus apartamentos. Seu conceito de “deslocamento”, que mais tarde também foi utilizado na *Documenta 9*, almeja as mudanças de percepção que ocorrem quando algo é vivenciado num contexto pouco habitual. Ele retirou a arte dos espaços exclusivos das galerias aos quais é geralmente confinada: “Eu me incomodo com a ideia de que a arte esteja aqui e a realidade ali, separadas”.¹⁰ Cada artista (entre eles Joseph Kosuth, Sol LeWitt e Mario Merz) usou um ou

dois quartos para criar uma obra que refletisse o entorno. Visto que eram apartamentos em uso, os encontros e as discussões com os proprietários eram parte integrante do conceito.

Embora *Chambres d'Amis* apresentasse exclusivamente obras de artes visuais, criou efetivamente sua própria performatividade acionando a imaginação dos visitantes: os trajetos entre os apartamentos permitiram narrativas e dramaturgias individuais muito diversas, e os ambientes privados nos apartamentos estavam tão abertos à interpretação como as obras de arte em si.

Matthias Lilienthal valorizou este aspecto anos mais tarde com os *X-Apartments*, basicamente encomendando a diretores de teatro, coreógrafos, artistas (entre eles Fatih Akin, Pawel Althamer, andcompany&Co., Herbert Fritsch, Heiner Goebbels, Jonathan Meese, Peaches, raumlaborberlin, Meg Stuart, Anna Viebrock, Barbara Weber, Krzysztof Warlikowski etc.) que inventassem pequenas performances dentro dos diferentes apartamentos.¹¹ Ao introduzir uma estrutura de tempo (a plateia assiste a cada pequena apresentação nos apartamentos e depois passeia até a chegada do próximo grupo), ele coletiviza a experiência do visitante. Não apenas os diferentes “locais” em si, mas também os corpos se movendo de lugar para lugar fazem parte desta experiência que é mais do que a soma das apresentações. *X-Apartments* brinca com o espírito de uma expedição, conecta a plateia, arbitrariamente reunida e misturada e que talvez não se conheça previamente. No melhor dos casos essas pequenas cenas, intervenções, instalações criam sua própria fantasia sobre os apartamentos, seu uso, seus moradores. Estendem cenários “reais” para o campo da imaginação ou abordagens documentais de estrutura artística. As sequências menos bem sucedidas, por outro lado, tendem a cair na armadilha de voyeurismo inerente ou então confiam principalmente na fetichização e exotização da vida dos membros de outros grupos ou classes sociais.

Enquanto a quantidade de apartamentos, o extraordinário no ordinário, a mudança da percepção em relação aos cenários de todos os dias são peças-chave de *X Apartments*, a curadora polonesa Joanna Warsza escolheu um local com poder simbólico para seu projeto *Finissage of Stadium X* (2006–2008): o Estádio do décimo aniversário de Varsóvia que foi construído em 1955 dos destroços da capital polonesa arruinada pela guerra. O estádio representava a ideia de comunismo e de uma nova Polônia. No entanto, por volta de meados dos anos 1980, foi abandonado e se tornou ele mesmo uma ruína moderna. Novo fluxo de vida foi infundido por comerciantes vietnamitas e russos que o assumiram como pioneiros do recém-chegado capitalismo. O estádio, dessa forma, tornou-se o mercado a céu aberto Jarmark Europa, a única localidade multicultural da cidade, um reino de informalidade e vendas com desconto, assim como um paraíso e campo de trabalho para botânicos.

A heterogeneidade do local, a comunidade vietnamita geralmente invisível, os debates em torno do novo estádio nacional construído para a Eurocopa de 2012, e a falta de debate crítico sobre o legado da arquitetura polonesa do pós-guerra, inspiraram os três anos de *Finissage of Stadium X*. Incluía uma caminhada acústica pelo setor vietnamita (*Uma Viagem para a Ásia*, 2006), *Boniek!*, uma apresentação solo de um homem reencenando o legendário jogo de futebol Polônia-Bélgica de 1982, por Massimo Furlan (2007), ou a transmissão da Radio Stadion por Radio Simulador e *backyardradio* (2008). Excursões subjetivas para o estádio que já não existia foram guiadas por artistas e ativistas. Neste projeto, o local em si era o principal protagonista, não somente a mera arquitetura, mas também o papel simbólico que ela teve para Varsóvia (e por isso mesmo constituía-se quase em uma metáfora das mudanças pelas quais a Polónia passou).

UM EDIFÍCIO ENQUANTO PERFORMANCE

Uma noção quase irônica do conceito de site specific deu vida ao projeto *The Theatre (O Teatro)*, do arquiteto Tor Lindstrand e do coreógrafo e teórico Mårten Spångberg. Seu projeto interdisciplinar de longo prazo *International Festival*, criado em 2004, posiciona-se em algum lugar entre teatro, coreografia, arquitetura e curadoria. Divertida e às vezes subversivamente, eles isolaram e investigaram diferentes aspectos do que consiste um festival: *The Welcome Package (Pacote de Boas-Vindas)*, por exemplo, encomendada pelo festival berlinense *Tanz*

em *August* em 2004, era uma “sacola alargada”, semelhante às que muitos festivais dão aos artistas convidados com o intuito de fornecer informações e pequenos presentes: “Os 18 objetos do pacote foram criados para produzir uma atenção heterogênea às convenções e relações econômicas do festival”¹². dando, por exemplo, a cada participante, um DVD diferente, incentivando a troca depois de tê-lo assistido. Ou o *IF Perfume* (2005) para o Kaaitheater em Bruxelas: pequenas garrafas de perfumes foram entregues ao público sem instruções adicionais. “Durante o evento, que consistia de trabalhos de mais de 50 coreógrafos, a fragrância foi espalhada e usada pela plateia, seu uso criou um senso de espaço, comunidade e intimidade intensos.”¹³ A ideia de fazer a curadoria não só de outros artistas, mas também de performers e mesmo de outros festivais foi radicalizada conseqüentemente em *IF Plastic Bags*, quando milhares de sacolas de plástico com o logo IF foram distribuídas pelo *Festival Internacional* para teatros por toda Europa para serem utilizadas e distribuídas – criando assim um “roteiro aberto para uma coreografia potencial de 25.000 artistas, um tipo de dança intereuropeia realizada através de nossos movimentos diários”.¹⁴

Para o *Steirischer Herbst 2007*, o *Festival Internacional* desenvolveu seu projeto mais ambicioso. Um local inteiro foi construído como afirmação performativa e curatorial: *The Theatre* originou-se da ideia de que o teatro era originalmente uma ação pública em um espaço público (e hoje ele se tornou principalmente uma ação privada em uma sala privada ou semi-privada). Foi uma tentativa de reviver o antigo maquinário re-apresentando o teatro em si ao construir um teatro. O desenvolvimento do *The Theatre* foi acompanhado por uma série de oficinas envolvendo diferentes artistas, arquitetos, teóricos etc. – isso em si já constitui um tipo de performance social com resultado aberto. *The Theatre* transformou tudo o que no teatro não é teatro em teatro – incluindo um palco flexível de 12 x 12 metros. Tão importante quanto esta habilidade conceitual que permitiu uma visão diferente sobre a noção de espaço ao transformá-lo numa performance, e assim num trabalho de arte baseado no tempo, foi o desinteresse por coisas que normalmente teriam desempenhado um papel importante. A estética da arquitetura era preferencialmente genérica e pragmática – e a programação do evento delegada principalmente aos curadores dos festivais.

EXPOSIÇÕES AO VIVO

Fugir aos espaços altamente determinados e simbolicamente carregados de teatro pode significar acabar em espaços ainda mais determinados e simbolicamente carregados: os cubos brancos de museus e galerias. O aumento de interesse em todos os tipos de “exposições ao vivo” nos últimos anos tem muitas razões, algumas profanas, como a de tentar adentrar outros mercados ou outros discursos com prestígio aparentemente maior. Mas para a maioria dos artistas e curadores a motivação inicial ainda é parecida com a ideia de Hoet de “deslocamento”. Ao mudar o arcabouço institucional, estético e arquitetônico, as coordenadas da percepção e reflexão também mudam.

O curador Hans Ulrich Obrist foi por muitos anos um dos principais protagonistas da integração de aspectos performativos a exposições de artes visuais. Desde 1990, tem colaborado com coreógrafos como Meg Stuart e Xavier Le Roy¹⁵, e mais tarde produziu muitos espetáculos tendo como base o tempo, como *Il Tempo del Postino* em 2007 (junto com Philippe Parreno).¹⁶ Tino Sehgal é de longe o artista contemporâneo mais conhecido que insere arte ao vivo em museus e galerias, produz seu trabalho no limite entre coreografia e artes visuais. Muitas de suas reflexões sobre representação são compartilhadas por Xavier Le Roy, que colaborou com ele, por exemplo, em *Project* (2003). Em 2012, Le Roy mostrou sua exposição ao vivo *Retrospective* pela primeira vez. Foi uma “exposição concebida como uma coreografia de ações a serem conduzidas pelos atores durante a mostra”.¹⁷ Le Roy utiliza o formato e o gênero da retrospectiva para revisitar o material de suas coreografias solo, deixando os atores recriarem suas próprias memórias e histórias conectadas a eles. E enfatiza o conceito de tempo ao produzir atritos entre diferentes experiências de tempo reunidas: a envergadura de tempo dessa

obra revisitada, o tempo gasto por cada visitante, o tempo de trabalho dos atores e a duração de toda a exposição, o que cria, com suas mudanças permanentes, uma dramaturgia própria. *Retrospective* “compõe-se de situações que questionam as várias experiências de como usamos, consumimos e produzimos o tempo”.¹⁸

Mas enquanto em *Retrospective* o tempo é uma consideração essencial, em muitas outras exposições ao vivo ele parece mais um acessório: por mais que Obrist enfatize verbalmente seu interesse pela duração, observando-se cuidadosamente suas curadorias baseadas no tempo, o potencial real do “ao vivo” parece negligenciado: em *11 Rooms*¹⁹ (curadoria com Klaus Biesenbach), por exemplo, trata-se de uma exposição onde onze trabalhos de arte ao vivo são colocados em onze cubos brancos: as performances são claramente estruturadas como trabalhos de arte, como objetos em uma exposição um tanto quanto antiquada. As performances duram o dia inteiro durante a duração da exposição. Mas as convenções para assisti-las não são desafiadas. Talvez o tempo em que se assiste a elas seja mais longo do que a média infame de 30 segundos dedicada a cada trabalho de arte na maioria das exposições, mas não há interesse em criar uma experiência de duração no visitante, nem mesmo uma experiência de duração do performer, a mudança de seu corpo, sua atitude etc. É temporal, porque é isso que o formato clássico da exposição requer. Para Obrist e muitos dos artistas com quem ele trabalha, o principal interesse é substituir objetos por pessoas – e não desenvolver trabalhos de arte que consistem em pessoas. A abordagem é (com algumas exceções) na maior parte escultural ou espacial: o material é o ser humano. Ou como Obrist mesmo diz: *11 Rooms* é “como uma galeria de esculturas onde todas as esculturas vão para casa às 18 horas”.²⁰

LONGO DEMAIS, CURTO DEMAIS, RÁPIDO DEMAIS, LENTO DEMAIS

Mas o tempo é uma ferramenta mais poderosa do que isto. Teatro não dramático ou pós-dramático, por exemplo, “em vez de usar um *Welt-Zeit* ficcional” (e assim fingir uma tempo-realidade diferente) insiste em “constituir tempo e espaço no palco”. “O que é especial em relação a esse tipo de teatro é a orientação de toda a situação teatral no sentido da relação entre atores e público.”²¹ O teatro nesse entendimento não é necessariamente definido por uma história, uma ficção, um faz de conta e arcos dramáticos etc. (embora possa conter tudo isso) – ele é definido pela criação de uma realidade temporariamente compartilhada. E esta é uma oportunidade também para a curadoria performativa.

Truth is concrete (*A verdade é concreta*)²² foi um projeto curatorial ambicioso montado em setembro de 2012 em Graz, na Áustria, em que nós (a equipe de curadoria do *Steirischer Herbst Festival*) tentamos forçar essa noção ao extremo. O ponto de partida foi a forte impressão do papel dos artistas no turbilhão político no mundo inteiro (de Tahrir a Syntagma, de Zuccotti à Praça Taksim, do Japão depois de Fukushima a Moscou durante a onda de manifestações, de Londres, Budapeste, Atenas, Istanbul, a Ramallah, Tel Aviv, Túnis, Rio), e a pergunta aberta sobre o papel possível das estratégias artísticas nessas situações. Concebido bem antes do início do movimento *Occupy* e tendo ocorrido pouco depois de seu primeiro aniversário, o acampamento-maratona *Truth is concrete* reuniu mais de 200 artistas, ativistas e teóricos. A eles se juntaram 100 estudantes e jovens profissionais, bem como a plateia local e internacional, que se encontraram no campo comum da arte e do ativismo: um acampamento-maratona 24 horas por dia, sete dias por semana, com 170 horas de palestras, apresentações, performances, produções, discussões de exploração de estratégias e táticas úteis na arte e na política.

A máquina-maratona funcionou sem parar – às vezes muito rápida, outras, muito lenta, – o dia inteiro, todos os dias, e a noite inteira, todas as noites. Produziu pensamento, argumentos, conhecimento, mas também criou frustração e exaustão. Usou o tempo como uma ferramenta para criar uma experiência social extrema. Mas ao fazer isso, não era ela somente um espelho ou até mesmo o cumprimento da agenda neoliberal de mais e mais, de trabalho extremo e disponibilidade permanente? Será que ela não apenas prolongou a corri-

da que travamos em nosso ambiente capitalista? Não seria melhor reduzirmos a velocidade e não nos precipitarmos?

Truth is concrete apontava na direção oposta. Fazer uma pausa não ajudaria. Essa máquina não definiu uma tarefa que poderia ser cumprida. Ela não poderia ser facilmente transformada em mercadoria, nem facilmente consumida. Não havia hora certa; ela não foi construída em torno de climaxes. Não havia quantidade de horas ideal para compreendê-la de maneira correta. Portanto, não havia, de fato, uma única maratona, mas diversas: umas mais curtas, outras mais longas; algumas buscando profundidade em temas familiares, outras buscando coisas sobre as quais sequer tinham ideia. Perder fazia parte da necessidade de fazer escolhas.

Desta forma, ela também constituiu uma metáfora para os movimentos políticos: passando uma hora em *Occupy Wall Street*, você vai falar com algumas pessoas, visitar algumas barracas, possivelmente absorver um pouco do espírito. Você volta, vai a algumas reuniões de comissões, talvez da próxima vez comece a se convencer. Ou então entra. Tudo é possível, mas terá diferentes intensidades e percepções. *Truth is concrete* não se interessava somente pela intensidade intelectual produzida. Interessava-se também pela intensidade física. Pelo impacto que este encontro produzia sobre nossos corpos. No aqui e agora.

Mecanicista, rígida era a maratona correndo ao centro, rodeada de ambiente para morar e trabalhar desenvolvido pela raumlaborberlin – um espaço social com suas próprias necessidades e horários, criando uma comunidade por uma semana, misturando dia e noite, desenvolvendo o seu próprio *jetlag* em relação ao mundo exterior. O gesto vertical da máquina-maratona foi incorporado numa estrutura horizontal de abertura: com oficinas organizadas de duração de um dia e vários projetos temporais, além de uma exposição, mas mais destacadamente com o paralelo “*Open marathon*” baseado na auto-organização: os seus conteúdos eram produzidos inteiramente pelos participantes de forma espontânea.²³

CONHECIMENTO PERFORMATIVO

Se curadoria performativa entende a si mesma como a criação de situações sociais estruturadas no espaço e tempo, então produção e troca de conhecimento são questões fundamentais – e podem ser encontradas em muitos dos projetos já mencionados como sendo seu objetivo principal.

Também *expo zéro* (desde 2009) de Boris Charmatz entra nesta categoria: como parte de seu *Musée de la danse*, é criado como uma exposição, uma mostra viva, dançante, falante – e um intercâmbio permanente. Especialistas de diferentes áreas – coreógrafos, escritores, artistas, diretores, teóricos, artistas plásticos, arquitetos – primeiro passam quatro dias juntos numa espécie de *think tank* e, em seguida, abre-se o espaço para o público, movimentos, pensamentos, palavras presentes... e se envolvem uns com os outros em comunicações verbais e não verbais. O que cabe em um *Musée de la danse*? Pensar o museu significa ao mesmo tempo criá-lo – um museu de dança só pode ser efêmero (o “zero” do título se refere à ausência de objetos).

Go create™ resistance (2002- 2005), de Matthias von Hartz, não era um museu, mas um tipo diferente de espaço público. Ele desenvolveu uma série de sessões noturnas centradas em arte e ativismo na Schauspielhaus de Hamburgo, um dos redutos da cultura burguesa. Ou o *Dicionário da Guerra* (2006-2007)²⁴, plataforma colaborativa para a criação de cem conceitos sobre o tema da guerra. Durante quatro eventos de dois dias em Frankfurt, Munique, Berlim e Graz, cientistas, artistas, teóricos e profissionais apresentaram suas entradas para o dicionário com palestras, performances, filmes, apresentações de slides, leituras, concertos em rígida ordem alfabética como discurso da maratona. De armas do tipo ABC à população civil, da invasão de paraquedas a ocorrências em campo, batata a danos colaterais, guerra informática à vigilância por radar, e saudades de casa à resistência. Todas as entradas foram filmadas e enviadas para um dicionário em vídeo que, mais tarde, foi ampliado com contribuições de outras cidades.²⁵

Talvez mais conhecidas no campo de projetos de conhecimento artístico e curatorial são as instalações para distribuição de conhecimento de Hannah Hurtzig: em seu trabalho, teoria e práxis, conteúdo e forma são dificilmente separáveis. *The Kiosk for Useful Knowledge (O Quiosque para o Conhecimento Útil)*, por exemplo – um formato que ela originalmente concebeu em conjunto com o curador Anselm Francke –, é uma “construção de espaços públicos experimentando com novos formatos narrativos para a produção e mediação de conhecimento”²⁶. Conhecimento profissional e discursos teóricos encontram narrativas pessoais; a distribuição de conhecimento torna-se apreensível para um público que é ao mesmo tempo *voyeur* e testemunha de uma conversa quase íntima: dois protagonistas trocam conhecimentos na forma de narrativa pessoal, de que só podemos participar de forma mediada pela imagem e som transmitidos. Um princípio que é multiplicado no *Blackmarket for Useful Knowledge and Non-Knowledge (Mercado Negro para Conhecimento Útil e Não Conhecimento)*, uma instalação para cinquenta a cem especialistas em pequenas mesas. Aqui, todo mundo pode comprar meia hora de conhecimento íntimo especializado de cientistas, artistas, cabeleireiros, cartomantes por um euro: fatos, experiências, autoajuda ou simplesmente percepções em áreas de conhecimento completamente desconhecidas – o conhecimento está sempre conectado à pessoa que o está transmitindo. E à maneira como ele está sendo transmitido. Em todas as suas instalações do conhecimento, Hannah Hurtzig enfatiza o caráter performativo da troca de conhecimento.²⁷

SEM MEDO DA TAREFA

Todos esses exemplos enfatizam fortemente o conceito curatorial. Em grande medida, definem as obras artísticas que incluíram, escolheram, adaptaram, produziram – e, em alguns casos, eles mesmos são as próprias obras artísticas (como nos exemplos de deufert&plischke, Boris Charmatz, Teatro Internacional, Hannah Hurtzig etc.). No entanto, o pensamento curatorial começa muito antes e pode desempenhar um papel crucial também na programação de festivais ou espaços de formatos mais convencionais.

Então, o que uma pessoa pode perceber quando assiste, em uma noite, duas performances claramente justapostas? Como isso muda determinada apresentação retrospectivamente e outra por antecipação? (O curador de exposições raramente tem esta possibilidade de conduzir a ordem da recepção pelo público com tanta precisão.) Que influência isso exerce sobre a recepção se um *leitmotiv* ou tema é oferecido como o foco? Que pontos de referência podem ser dados para uma obra de arte, talvez também historicamente, pelo menos em papel ou em vídeo? Que contextos de experiência são criados para os espectadores já na própria escolha do espaço, o ponto no tempo, o design gráfico, as estratégias de publicidade? É possível não só salpicar postulados teóricos sobre o programa, mas também de fato misturá-los?

Esta lista pode continuar, ela traz apenas alguns exemplos arbitrários de como contextos e focos podem ser criados, por meio da elaboração de sessões menores ou agrupamentos, elos no programa como um todo. Afinal, bienais e museus também são, em geral, navios não tão destros – e ainda assim jogam cada vez mais com seu eixo temporal, com a ideia do performativo, do social. Portanto, a atenção na direção de um arco, na direção de atritos ou adições construtivas, na direção de uma dramaturgia de programação também é uma tentativa de recuperar o terreno perdido para o teatro como forma de arte. Uma sequência de eventos, uma mudança de andamento, uma alteração na intensidade, uma mudança no ponto de vista. Mesmo que dificilmente algum espectador possa seguir tais dramaturgias em sua totalidade, elas são, no entanto, perceptíveis. Pode-se caminhar através de um festival como através de uma paisagem. Algumas coisas são acidentais, outras, óbvias. Permanecer ou seguir adiante, apreender coisas de forma intuitiva ou abarcá-las intelectualmente. O fantasma do *über*-curador, criando corajosamente sua própria obra a partir de obras de arte de outras pessoas, não deve ser temido no campo performativo. Pelo contrário, existe sim uma falta de coragem para conferir significado – e não tanto por modéstia, mas por medo da tarefa.

Notas

(Endnotes)

¹ *B-Visible*, curadoria dos coreógrafos Kattrin Deufert e Thomas Plischke, junto com o dramaturgo Jeroen Peeters, apresentado no *Kunstencentrum Vooruit*, Gante/Bélgica em novembro de 2002.

² Nicolas Bourriaud, crítico de arte, cunhou o termo “*relational aesthetics*” (estética relacional) referindo-se a isso no final dos anos 90.

³ OBRIST, Hans Ulrich. Diaghilev é o curador mais importante do século 20. In: MALZACHER, Florian; TUPAJIA, Tea; ZANKI, Petra (Eds.). *Curating Performing Arts*. Zagreb: Frakcija Performing Arts Journal: 2010, p. 44.

⁴ Para uma reflexão mais ampla sobre as diferentes condições da curadoria nas artes visuais e cênicas, assim como para critérios, relação com o mercado etc., veja também: MALZACHER, Florian. Cause & Result. About a job with an unclear profile, aim and future. In: MALZACHER, Florian; TUPAJIA, Tea; ZANKI, Petra (Eds.). *Curating Performing Arts*. Zagreb: Frakcija Performing Arts Journal: 2010, p. 10–19.

⁵ BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London / New York: Verso, 2012, p. 2.

⁶ BISMARCK, Beatrice von; ROGOFF, Irit. A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck. In: BISMARCK, Beatrice von.; SCHAFFAFF, Jörn; WESKI, Thomas (Eds.). *Cultures of the Curatorial*. Sternberg Press: Berlin, 2012, p. 24–25.

⁷ BISMARCK, Beatrice von; ROGOFF, Irit. A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck. In: BISMARCK, Beatrice von.; SCHAFFAFF, Jörn; WESKI, Thomas (Eds.). *Cultures of the Curatorial*. Sternberg Press: Berlin, 2012, p. 23.

⁸ Heiner Müller conversando com Alexander Kluge: http://muller-kluge.library.cornell.edu/en/video_transcript.php?f=121

⁹ ARENDT, Hannah *The Human Condition*. University of Chicago Press, 1989, p. 188.

¹⁰ Avant-Garde Art Show Adorns Belgian Homes. *The New York Times*. 19 ago. 1986.

¹¹ Criado inicialmente para o festival Theater der Welt em 2002 em Duisburg, o formato se mostrou tão exitoso e adaptável que desde então novas versões ocorreram em cidades como Berlim, Caracas, Varsóvia, Viena, São Paulo, Joanesburgo ou Istanbul, muitas vezes com diferentes cocuradores e colaboradores.

¹² <http://international-festival.org/node/3>

¹³ <http://international-festival.org/node/4>

¹⁴ <http://international-festival.org/node/56>

¹⁵ P.e. In *Laboratorium* (curadoria com Barbara Vanderlinden), Antuérpia, 1999.

¹⁶ Espetáculo temporal com Liam Gillick, Tino Sehgal, Tacita Dean, Carsten Höller, Olafur Eliasson, Dominique Gonzalez-Foerster e outros.

¹⁷ <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b428a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=en>

¹⁸ <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b428a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=e>

¹⁹ O projeto foi exibido como *11 Rooms* no Festival Internacional de Manchester em julho de 2011 com trabalhos de Marina Abramovi, John Baldessari, Allora e Calzadilla, Simon Fujiwara, Joan Jonas, Laura Lima, Roman Ondák, Lucy Raven, Tino Sehgal, Santiago Sierra, Xu Zhen. Edições posteriores ocorreram na Ruhrtriennale, Essen/Alemanha (*12 Rooms*, 2012), nos Public Art Projects, Sydney/Austrália (*13 Rooms*, 2013), no Art Basel, Basel/Suíça (*14 Rooms*, 2014). Para cada edição, a lista de artistas era parcialmente modificada.

²⁰ <http://www.mif.co.uk/event/11-rooms>

²¹ LEHMANN, Hans-Thies. Shakespeare’s Grin. Remarks on World Theatre with Forced Entertainment. In: HELMER, Judith; MALZACHER, Florian. (EDS.) “*Not Even A Game Anymore*”: *The*

Theatre of Forced Entertainment. Berlim: Alexander Verlag, 2004, p. 114.

²² *Truth is concrete*. Um acampamento-maratona de 24 horas, 7 dias por semana, sobre estratégias artísticas em política e estratégias políticas em arte. *Steirischer herbst*, Graz/Áustria de 21 a 28 de setembro de 2012. Curadoria de Anne Faucheret, Veronica Kaup-Hasler, Kira Kirsch e Florian Malzacher (ideia e conceito).

²³ Há obviamente outros exemplos muito bons do uso do tempo como método curatorial: P.e. *Unendlicher Spaß* de Matthias Lilienthal (Berlim, 2012, a partir do romance *Infinite Jest* de David Foster Wallace) enfatizou a duração assim como a especificidade do local: o público seguia por 24 horas, de uma cena para a outra, parcialmente a pé (principalmente dentro do terreno de uma grande área esportiva), parcialmente de ônibus pela pátina da antiga Berlim ocidental. A abordagem oposta – encurtar a duração das performances ao mínimo – foi utilizada no projeto de Tom Stromberg para a *Documenta X* (1997): *Theaterskizzen (Sketches de teatro)* reduziu o tempo de cada apresentação para poucos minutos e, assim, reduziu as possibilidades de dramaturgias convencionais; tarefa que praticamente apenas Stefan Pucher e Gob Squad com 15 minutos conseguiram cumprir e realizar de forma convincente. Ainda mais curtos são os espaços que a organização Creative Time de Nova York – dedicada à arte em espaços públicos – oferece em seus encontros anuais: apenas oito minutos para cada artista, teórico, ativista.

²⁴ *Dictionary of War* teve curadoria do coletivo de curadores *Unfriendly Takeover*, em conjunto com o coletivo de ativistas *Multitude e.V.* www.dictionaryofwar.org.

²⁵ Outros projetos dedicados à ideia de produção de conhecimento e intercâmbio foram, por exemplo, as diferentes conferências e oficinas *Spielfeldforschung (Playing field research)* concebidas para o festival *Steirischer Herbst*, entre 2006 e 2010, em que a teoria foi confrontada com diferentes formatos de arte. Novos formatos que reuniram teoria e prática artística ao nível do olhar e da proximidade foram desenvolvidos, como por exemplo, *Walks in Progress* (2006), que caminhava pela cidade bem como pelo programa do festival. Este conceito foi mais desenvolvido posteriormente em *Walking Conferences* (2007 e 2008 – com curadoria de Florian Malzacher e Gesa Ziemer). Ou *International Summer Academy* no centro cultural Mousonturm em Frankfurt – com curadoria de Thomas Frank (2004), Florian Malzacher (2002 e 2004), Christine Peters (2002), Mårten Spångberg (2002 e 2004) – que convidou os anfitriões do *workshop* bem como todos os colaboradores a se confrontarem com os convidados com quem não tinham ainda trabalhado junto, ou ainda melhor: com quem sempre desejaram conhecer. E entregar a eles parte do programa. Com este conceito – inspirado no conceito de Hans Ulrich Obrist de “convidar por convidar” – eles se colocaram – ao menos em relação a esta incerteza – no mesmo nível dos demais colaboradores. O mesmo ocorreu com os curadores: uma vez que o convite foi delegado a algum convidado, a própria influência de cada um foi reduzida.

²⁶ <http://www.kiosk-berlin.de>

²⁷ Ver também: MALZACHER, Florian; ZIEMER, Gesa. Das Lachen der anderen. *Doing Theory*. In: *Herbst. Theorie zur Praxis* (1) 2006.

Bibliografia

ARENDDT, Hannah. *The Human Condition*. University of Chicago Press, 1989

Avant-Garde Art Show Adorns Belgian Homes. *The New York Times*, 19 ago. 1986.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.

BISMARCK, Beatrice von; ROGOFF, Irit. A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck. In: Beatrice v. Bismarck, Jörn Schaffaff, Thomas Weski (Eds.). *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press, 2012

LEHMANN, Hans-Thies. Shakespeare's Grin. Remarks on World Theatre with Forced Entertainment. In: HELMER, Judith; Malzacher, Florian (Eds.) *"Not Even A Game Anymore": The Theatre of Forced Entertainment*. Berlin: Alexander Verlag, 2004.

MALZACHER, Florian; TUPAJIĆ, Tea; ZANKI, Petra (Eds.) *Curating Performing Arts*. Zagreb: Frakcija Performing Arts Journal, 2010.

MALZACHER, Florian; ZIEMER, . Das Lachen der anderen. *Doing Theory. Herbst. Theorie zur Praxis* (1), 2006.

MALZACHER, Florian; FAUCHERET, Anne. (Eds.) *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlin: Sternberg Press, 2014.

Websites

www.dictionaryofwar.org

www.international-festival.org/node/3

www.international-festival.org/node/4

www.international-festival.org/node/56

www.kiosk-berlin.de

www.mif.co.uk/event/11-rooms

www.muller-kluge.library.cornell.edu/en/video_transcript.php?f=121

www.xavierleroy.com/page.php?sp=2d6b21a02b428a09f2ebd3d6cbaf2f6be1e3848d&lg=e

NENHUM
ÓRGANON
A SEGUIR:
POSSIBILIDADES
DO TEATRO
POLÍTICO HOJE

FLORIAN MALZACHER

Título do livro: "Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today" – Performing Urgency#1
Editor: Florian Malzacher
Publicação: House on Fire
Editora: Alexander Verlag
Coeditora: Live Art Development Agency
House on Fire tem o apoio do Programa Cultura da União Europeia

Pessoas gritam umas com as outras, os rostos vermelhos. Outros tentam permanecer calmos enquanto convencem espectadores da ameaça de estrangeiros tomarem seu país. Como a Áustria está isolada contra o resto do mundo. Um velho quase chora ao sacudir seu jornal em cuja capa se lê a mesma discussão em letras garrafais. Alguns turistas coreanos assistem ao estranho espetáculo sem noção do que ocorre.

Quinze anos atrás, quando o dramaturgo alemão Christoph Schlingensiefel montou, bem no centro de Viena, seu contêiner-instalação, o hoje legendário *Bitte liebt Österreich!* (*Por favor, Ame a Áustria!*, 2000), o chanceler Wolfgang Schüssel havia acabado de fazer seu pacto com o diabo, aliando-se ao demagogo direitista Jörg Haider, e os demais países da Comunidade Europeia discutiam sanções contra o estado membro. A Áustria debateu fervorosamente sobre a política de imigração, assim como sobre os limites da arte. E a Europa assistiu desnortada.

Levantando o estandarte de "*Ausländer raus*" ("Fora estrangeiros!"), Schlingensiefel encenou com os que solicitavam asilo um jogo do tipo Big Brother. Os contêineres abrigavam um grupo de imigrantes que podia ser visto pela CCTV via Internet, e a população da Áustria foi convidada a determinar, por meio do voto, aqueles que saíam do país, um a um. O escândalo foi enorme: os conservadores se sentiram insultados pela aparente paródia de sua argumentação e a esquerda reprovou o jogo como uma supostamente cínica demonstração.

Se o teatro político só pode existir num contexto no qual se crê num mundo mutável, no qual o teatro deseja ser parte desta mudança e o público está disposto a se engajar ativamente na exploração do que deva ser essa mudança – então se torna claro por que é tão difícil pensar neste teatro atualmente, em uma sociedade paralisada pelos sintomas de ideologias pós-políticas que tendem a se disfarçar em pragmatismo positivista, resignação lacrimosa ou complacência otimista. Quando o credo "Não há alternativa" [gerando o acróstico TINA, do inglês 'There Is No Alternative' (NdT)] é considerado senso comum e a crença no caráter possível ou mesmo desejável de imaginação política está esmorecendo, o teatro é atingido em seu âmago. Todo seu potencial político parece invalidado.

Foi uma época diferente durante os anos 1970 e 1980, quando teatro político na Europa era de fato (de maneiras diferentes em cada um dos lados do Muro de Berlim) um fator relevante em muitos debates públicos. Com ideologias ainda muito fortes e a divisão entre o lado oriental e ocidental

muito bem definida, o teatro engajou-se na política diária representando todas as misérias do mundo – da guerra do Vietnã ou o apartheid na África do Sul a pequenas adversidades diárias de uma família da classe operária local. Quer em novas peças, quer em clássicos modernizados, interpretações radicais do texto eram a característica principal de um *Regietheater* (teatro de diretor), que, a despeito de suas múltiplas abordagens, permanecia na maioria do tempo no reino do mimético. No lado leste, era um jogo com mensagens veladas, no oeste, provocações abertas eram parte importante do repertório, e o público batendo as portas ao sair antes do fim era mais regra do que exceção.

Não é de se espantar que grandes frações do público ainda considerem esse período quase um sinônimo para “teatro político”. Mas mesmo que o teatro durante esse período fosse frequentemente capaz de proporcionar uma compreensão das razões estruturais por detrás dos males apresentados, não podia evitar o dilema de que, ao final, suas representações eram somente mais uma repetição das mesmas misérias que desejava combater. Brecht denominou este fenômeno “*Menschenfresserdramatik*” (“arte de dramaturgia canibal”), que ele descreve no início dos anos 1930 em suas anotações intituladas *Die dialektische Dramatik*: “A exploração física dos pobres é seguida por uma de cunho psicológico”, quando o personagem miserável deve supostamente produzir sentimentos de tristeza, culpa ou mesmo raiva no espectador, que provavelmente – pelo menos estruturalmente – ajuda a manter vivo este mesmo sistema de exploração. Ao final, eles continuam o que Brecht já analisara em seu *Pequeno órgão para o teatro* (1949): “O teatro que conhecemos mostra a estrutura da sociedade (representada no palco) como incapaz de ser influenciada pela sociedade (na plateia).” Não somente a peça no palco, mas toda a montagem teatral (sem mencionar as hierarquias dentro da instituição em si) meramente reproduz o sistema que deseja criticar.

Nos anos 1980 e especificamente no início dos 1990, novas formas de teatro emergiram com o objetivo de não somente reformar os modelos predominantes, mas revolucioná-los, partindo de fora das instituições e tradições do teatro estabelecidas. Teatro pós-dramático, teatro colaborativo, performance teatral – há muitos rótulos para este gênero ainda difícil de definir devido à variedade de formas e sobreposições com outras disciplinas artísticas. No centro da crítica ao teatro dramático está o seu uso como representação mimética distanciada, vista como desacreditada e subsequentemente confrontada com a questão da presença. Em intercâmbio íntimo com seus pares do emergente movimento da dança conceitual, os criadores de teatro trouxeram ao palco trabalhos extremamente autoconscientes, que se autoquestionam continuamente como produtos de ideologias, políticas, tempos, modismos e circunstâncias. Fortemente inspirado em teorias desconstrutivistas e pós-estruturalistas, oferecem uma nova complexidade de significantes de teatro revoltando-se contra a hegemonia do texto, minando a linearidade e a causalidade do drama e experimentando com todas as possibilidades do ato de assistir e participar. Em vez de se representar uma situação (falsa) para criticá-la, o objetivo foi criar uma situação (real) na copresença do público, focalizando o aqui e agora da experiência, como o alemão Hans-Thies Lehmann, estudioso de teatro, descreve em *Teatro pós-dramático* (1999):

Em contraste com outras artes, que produzem um objeto e/ou são comunicadas por meio de uma linguagem, aqui, o ato estético em si (a encenação) assim como o ato de recepção (o ir ao teatro) ocorrem como um fazer real no aqui e agora. [...] A emissão e a recepção de signos e sinais ocorrem simultaneamente.

Este foco na linguagem e na forma do teatro em si, a descrença no conteúdo narrativo e na causalidade psicológica, e o interesse na criação de experiências individuais em que cada membro da plateia tem de descobrir seu próprio caminho de interpretação, tiveram também um impacto no conceito do potencial político do teatro. O efeito político do teatro era agora primordialmente buscado no “como” de sua representação, não nos seus conteúdos políticos concretos. Filósofos como Jacques Rancière ofereceram uma base teórica mais ampla para repensar a linguagem teatral e a noção de performatividade ao analisar *A partilha do sensível: estética e política* (2005), destacando-se *O espectador emancipado* (2012).

Foi um momento importante de empoderamento dos espectadores como coautores de sua própria experiência, mas teve um significativo efeito colateral: o público passou a ser visto menos como um coletivo possível e mais como um agrupamento de pessoas. Teatro pós-dramático e dança conceitual — mais uma vez ecoando as mudanças na sociedade — formaram um espectador que, ao emancipar-se da força da imaginação do diretor, assemelha-se ao sujeito neoliberal ideal que busca seu individualismo no consumo ativo.

A reação resultante do teatro pós-dramático e da dança conceitual para o uso frequentemente simplista e moralista de noções como verdade, realidade ou mesmo política, em um jogo complexo de camadas, ambiguidades e questionamentos, deu lugar a novas perspectivas e possibilidades que também caminharam longe no campo do teatro dramático. Mas construindo sobre as reflexões de filósofos que retiraram seus conceitos teóricos de suas próprias experiências e engajamentos políticos (Michel Foucault lutando pelos direitos humanos em prisões com o *Groupe d'information sur les prisons*, Alain Badiou engajando-se em políticas de asilo e migração na *Organization politique*, Jacques Rancière como membro temporário de um grupo maoísta, para mencionar apenas alguns), a nova geração de pensadores, artistas e curadores com muita frequência esqueceu-se de vincular seu pensamento, ainda mais abstrato, de volta à própria realidade contemporânea e concreta. Como resultado, ficamos acostumados demais a chamar teorias filosóficas e performances de “políticas”, mesmo que sejam apenas muito remotamente baseadas em pensamentos, já estes abstratos em relação aos impulsos políticos concretos que os desencadearam. Uma ideia homeopática, de segunda mão sobre filosofia e arte políticas tornou-se a linha principal do discurso cultural contemporâneo.

O que se vê é uma linha tênue entre a consciência necessária de que tudo é contingencial e a pura preguiça. Complexidade pode se tornar uma desculpa para relativismo intelectual e político. Os escritos de Rancière, especificamente, têm sido usados como argumentos principais de lados muito diferentes – seu ceticismo em relação a qualquer declaração claramente política em arte e sua valorização do poder da ambiguidade e da ruptura como sendo as verdadeiras virtudes da arte ajudaram a abrir o caminho para definições amplas do que seja o político. Ao final, se tudo é político, nada mais é político.

Afinal, onde estamos hoje? Como pode o teatro ainda criar esferas nas quais alternativas possam ser imaginadas, testadas, discutidas e confrontadas coletivamente? Como o teatro pode criar modelos alternativos de como podemos viver juntos, ou do tipo de sociedade ou mundo que desejamos? Um olhar sobre o cenário das artes performativas contemporâneas mostra um forte desejo por um teatro que não apenas se foque em questões políticas prementes, mas que também se torne um espaço político – uma esfera pública – em si. Não há um órgão comum a seguir. Estamos num período de experimentação, de procura – artistas e público da mesma maneira. Mas há fragmentos suficientes (às vezes até mesmo grandes blocos) de trabalho artístico e engajamento político que nos permitem supor o potencial de um teatro engajado novamente. Um teatro que mantenha a autorreflexão necessária das décadas passadas, mas evite as armadilhas da pura autorreferencialidade. Isso compreende o contingencial não como algo meramente arbitrário e uma desculpa para o relativismo, mas como um chamado para um engajamento ativo que contrabalanceie suas consequências.

*

Quando suas calças estão literalmente grudadas ao seu assento do teatro em uma *Serata Futurista* (saraus organizados pelos futuristas italianos a partir de 1910 que uniam teatro, pintura, música e, frequentemente, piadas), esse tipo de participação pode não ser particularmente desejável. Mas embora a participação – nas artes e na política – nem sempre seja agradável, a crença de que o indivíduo pode participar na formação da sociedade é uma necessidade da democracia. Por outro lado, a participação putativa com a qual somos permanentemente confrontados dentro de um sistema capitalista totalmente inclusivo (que – diferentemente da previsão de Marx – tem sido, até agora, capaz de absorver suas contradições internas por afirmação) fez com que o termo se tornasse quase inútil: um pacificador que perversamente delega

a responsabilidade pelo que está acontecendo para os cidadãos que não o podem influenciar, permitindo, desta forma, que o sistema continue mais ou menos inalterado em sua tarefa de se manter. Eleições raras, assistência social básica, algumas pequenas medidas contra mudanças climáticas e contra violações dos direitos humanos aqui e acolá, e nossa consciência se satisfaz. O filósofo Slavoj Žižek chama tal procedimento de capitalismo cultural.

O teatro chamado de participativo com muita frequência meramente imita tal envolvimento-placebo; oferece não apenas escolhas falsas e estipuladas, mas também força o público a se engajar nesta montagem transparente. Este é o verdadeiro “pesadelo de participação” (para usar um termo de Markus Mießen): não o ser forçado a participar, mas ser forçado a uma participação forjada. Um envolvimento permanente (que basicamente significa que somos ativos apenas no sentido de que somos consumidores) ao qual não podemos fugir e que meramente nos impede de participar dos poderes reais. Passividade disfarçada de atividade. A plateia da *Serenata Futurista* compreendeu que: para eles a provocação que vinha do palco – a participação imposta sobre eles – era um convite à batalha real. E muitos o aceitaram.

Um teatro político contemporâneo tem que se colocar bem no meio desse dilema: não somente evitando uma participação falsa, mas, ao mesmo tempo, reivindicando a ideia da participação em si. Uma participação que prospera – na política e na arte – em seu potencial radical. Uma participação que não simplesmente substitua uma forma de tutela por outra. Tal envolvimento não tem de ocorrer necessariamente com o consenso das pessoas envolvidas. Ele também pode objetivar um confronto direto e pode fazer experimentos com falhas na comunicação e mesmo calúnias.

Uma vez que, em suma, arte participativa é – na definição de Claire Bishop em *Artificial Hells* (2012) – uma arte “na qual as pessoas constituem a forma e o material artístico central, à maneira do teatro e da performance”, ele pode constituir toda uma gama de relações humanas possíveis. O artista Pablo Helguera, em seu livro *Education for Socially Engaged Art* (2011), traça a diferença entre participação *não voluntária* (sem negociação ou acordo envolvidos), *voluntária* (com um acordo claro ou até mesmo um contrato), e *involuntária* – sendo as negociações nesta última muito sutis, não diretas, um jogo de intenções ocultas no qual “ludíbrio e sedução têm papel central”. Essas categorias de participação podem se deslocar e misturar, obviamente. Manter uma falta de clareza sobre elas pode ser uma ferramenta artística útil, assim como muitos dos trabalhos iniciais de Christoph Schlingensiefel nos mostram. Não foi somente em *Bitte liebt Österreich!* que o status dos participantes permaneceu dúvida, uma vez que nunca ficou oficialmente resolvido se eles eram requerentes de asilo reais ou atores nem se haviam compreendido integralmente o jogo que estavam jogando. Ambivalência comparável pode ser encontrada em seu trabalho com atores com deficiência, pelo qual Schlingensiefel foi regularmente acusado de maus-tratos.

De uma maneira diferente, tais ambiguidades também são a estratégia chave da companhia israelense *Public Movement*. Interessada nos rituais e coreografias da política, ela joga o complexo jogo da participação e representação ao tentar, por exemplo, selecionar ativistas de esquerda assim como neonazistas e a polícia alemã para a reencenação dos motins de primeiro de maio em Berlim no *First of May Riots* (2010). Ao final, todos os três grupos desistiram e o projeto teve de ser realizado de forma diferente. Analogamente, sua tentativa em 2011 não conseguiu convencer uma fraternidade de direita na cidade austríaca de Graz a realizar publicamente uma de suas celebrações secretas. A linha que a *Public Movement* caminha pode frequentemente ser muito tênue, mas o projeto político e artístico real, em muitos casos, já acontece durante a preparação de tais trabalhos, por exemplo, quando inimigos políticos extremos se encontram e tentam, em conversas difíceis, encontrar uma base comum para o confronto direto.

Participação real implica abrir mão de responsabilidade e poder. As *Lehrstücke* de Brecht (“Peças didáticas”) foram representadas pelo próprio público, a classe trabalhadora. O encenador brasileiro Augusto Boal não apenas seguiu essa ideia em seu *Teatro do oprimido*, mas

ainda entregou a responsabilidade pelo desenvolvimento da performance aos “espect-atores” (espectadores que durante a encenação transformaram-se em atores).

O projeto contínuo (desde 2014) da diretora de teatro holandesa Lote van den Berg intitulado *Building Conversation* almeja reduzir ainda mais o teatro para seu âmago. Para ela, teatro é primeiramente um lugar de comunicação, de encontrar-se com os outros, uma esfera onde os conflitos podem ser apresentados e vivenciados. Um acordo para se comunicar obedecendo, com frequência, a regras muito diferentes. E *Building Conversation* trata exatamente apenas disto: conversar com o outro. Inspirado em técnicas de comunicação do mundo inteiro, modelos e molduras para diálogos são desenvolvidos. Não há atores, não há público. Apenas o convite para participar de uma conversa sem palavras, inspirada nas assembleias esquimós, ou alternando entre reflexão, retiro e diálogo, seguindo um método inventado pelos jesuítas. Outra conversa acontece completamente sem moderador, tópico ou objetivo – um princípio desenvolvido pelo físico quântico David Bohm, explorando os padrões de nosso pensar coletivo. *Building Conversation* é diretamente influenciado pela filósofa política belga Chantal Mouffe e seu conceito de “pluralismo agonístico”, e uma das conversas é dedicada à sua teoria.

Uma esfera do pluralismo agonístico também é criada por um dos projetos de arte participativa mais politicamente radicais dos últimos anos. O *New World Summit* (2012 em diante), inventado e organizado pelo artista holandês Jonas Staal. Nele, espaços políticos alternativos são abertos na forma de convenções quase parlamentares de representantes de organizações que são excluídas do discurso democrático por serem categorizadas como terroristas. Essas reuniões de cúpula oferecem momentos intensos e tocantes nos quais vozes que são silenciadas em outros lugares podem ser ouvidas e uma ideia radical de democracia aparece no horizonte. No entanto, elas também produzem momentos de um forte sentimento de perturbação, desavença e mesmo ódio, uma vez que tais organizações não foram obviamente escolhidas por critérios politicamente corretos. Algumas aparentam ter mais facilmente a empatia da plateia – por exemplo, o movimento feminino curdo –, enquanto outras causas parecem inaceitáveis, como, por exemplo, quando se referem a nacionalismos, violência, patriarcado e hierarquias em muitas batalhas por independência. O *New World Summit* acolhe muitas organizações diferentes; não há aconselhamento dado ao público sobre como julgá-las ou se relacionar com elas. A única clareza vem na crítica a democracias ocidentais que baseiam sua existência em formas não democráticas, sigilosas e frequentemente – mesmo por seus próprios padrões – ilegais de excluir aquilo que não se encaixa em seu próprio esquema. Como Claire Bishop apontou em seu ensaio “*Antagonism and Relational Aesthetics*” (2004): a participação deve criar mais um senso de “perturbação e desconforto do que de pertencimento”. Tratar todos os envolvidos como “sujeito(s) de pensamento independente é o pré-requisito essencial para ação política.”

Não é por acaso que Staal com frequência escolhe promover o *New World Summit* em teatros – espaços onde tudo o que ocorre é real e não real, é simultaneamente concreto e abstrato, e nos quais a diferença entre presença e representação está sempre em jogo. Aqui as coisas podem ser mostradas e ditas de uma forma que não se encontra em outro lugar, e onde a imaginação radical é, em raros momentos, ainda possível.

*

A questão da participação está necessariamente conectada à questão da representação. Todos participando no teatro – como ator, performer, espect-ator ou plateia – também são automaticamente vistos como representantes de uma comunidade maior, caracterizada por cor, sexo, classe, profissão e assim por diante. Portanto, as perguntas que atualmente perturbam todas as democracias – quem está sendo representado, de que forma, por quem e com que direito? – são espelhadas no teatro: pode um ator burguês representar um refugiado? Pode o Ocidente representar o Sul global? Pode um homem representar uma mulher? A representação de clichês coloniais desmascara ou é somente a repetição de um insulto degradante? O problema abordado por discussões recentes sobre o “*black-face*” e questões semelhantes é muito

mais profundo do que o questionamento do direito e habilidade de um ator branco ao interpretar um personagem de cor. Esses desafios são política e artisticamente complexos. Eles vão certamente sobreviver a debates de curto prazo sobre o politicamente correto e ocupar o teatro por longo tempo uma vez que ecoam argumentos fundamentais sobre a necessidade, eficiência e retidão da representação dentro da democracia em geral.

O teatro pós-dramático nos anos 1990 e início dos anos 2000 buscou soluções para esse problema de maneiras diferentes. Diretores como René Pollesch e coletivos como *Gob Squad* ou *She She Pop* rejeitaram a arrogância de falar sobre os outros focalizando subjetivamente seu próprio, pequeno, mas influente ambiente social específico de uma nova classe média globalizada, urbana, branca, criativa e semiprecária. Outros se voltam a formas mais documentais e abrem o palco para a autorrepresentação dos “especialistas de todos os dias” como o trio de diretores Rimini Protokoll lendariamente chama seus intérpretes. Trabalhando quase que exclusivamente com “pessoas reais” – ou seja, não atores – Rimini Protokoll desenvolveu ao longo dos anos uma dramaturgia do cuidado muito específica, atendendo às demandas de seus intérpretes assim como aos objetivos artísticos da representação.

No entanto, mudanças rápidas pelo globo também destacaram os limites destas abordagens em que o respeito pelo “outro” tem frequentemente se transformado em fetichização ou em egocentrismo da crença de que o mundo seja nossa própria sala de estar. Criadores teatrais como Monika Gintersdorfer e Knut Klaßen, por conseguinte, buscam novas formas de entregar o palco a seus colaboradores africanos ao redefinir permanentemente sua própria função como diretores. O conceito de “*chefferie*” (gerente de projeto) não apenas dá título a um de seus trabalhos, mas também serve como metáfora de como trabalhar juntos na medida em que descreve um modelo político e administrativo do encontro entre muitos chefes de status semelhante que foi praticado antes da colonização da África subsaariana e que continua a existir hoje em paralelo às instituições oficiais do governo.

Em contrapartida, o *Swiss Theater Hora* – uma das companhias mais famosas com atores com deficiências cognitivas – parece, à primeira vista, ainda oferecer a seus diretores posições autorais bem clássicas. No entanto, num segundo olhar, fica claro que a resistência dos artistas, sua personalidade forte e muitas vezes imprevisível solapa permanentemente este modelo de trabalho. Como diretor convidado, o coreógrafo francês Jérôme Bel encenou o ambivalente *Disabled Theater* (2012) com muita clareza. Por um lado, suas ordens rígidas eram anunciadas durante a apresentação no palco e destacadas na hierarquia da produção. Por outro, os intérpretes cumpriam suas tarefas da forma que desejassem (e às vezes não as realizavam). Como Bel destacou, não eram os intérpretes que tinham deficiências, mas a plateia que se sentia incomodada olhando para eles.

Ao final, é assim no teatro como na sociedade: apenas tentativas de pluralismo vão funcionar. Grupos de pessoas que haviam sido amplamente não representados (ou representados por outros) têm de entrar nos palcos de nossos teatros. E não somente nos palcos, mas também nas posições de criadores teatrais e plateias. Se o teatro é realmente a esfera onde as práticas sociais podem ser experimentadas ou inventadas em uma escala pequena, esta é uma das tarefas mais urgentes.

*

Tanto quanto o teatro pode ser um lugar de imaginação coletiva e colaborativa, ele também sempre foi um meio de mostrar conflitos e oposições entre ideias, poderes, nações, gerações, casais ou mesmo dentro da psique de um único ator. Diferentes formas de realismo aguçaram esse aspecto do teatro focando nas contradições internas da sociedade. O teatro dialético de Brecht observava os diferentes aspectos das lutas concretas que permitiam à plateia compreender como elas foram criadas pelo sistema no qual viviam em vez de simplesmente identificar-se com uma posição. Seguindo Marx, o teatro de Brecht era movido pela crença de que quando a luta de classes fosse finalmente vencida, uma sociedade comunista harmônica seria criada. Filósofos posteriores como Jürgen Habermas e John Rawls tentaram – de manei-

ras diferentes – salvar o ideal de uma sociedade consensual, acreditando que a racionalidade incentivaria a humanidade a superar seus interesses individuais. Mas nós não somos seres racionais, a emoção sempre terá um papel, como Chantal Mouffe enfatiza no *The Democratic Paradox* (2000): “Enquanto desejarmos um final para o conflito, se quisermos que as pessoas sejam livres, devemos sempre permitir a possibilidade de o conflito surgir e prover a arena onde as diferenças possam ser confrontadas.”

O conceito de Mouffe de “pluralismo agonístico”, portanto, objetiva a democracia como uma arena na qual podemos representar nossas diferenças como adversários sem ter que reconciliá-las. Numa época em que o ditado “Quem não está conosco, está contra nós”, que outrora fazia as pessoas franzirem a testa com estranhamento, renasce em todos os lados do espectro político, precisamos de agonismos brincalhões (mas sérios) nos quais as contradições não somente são mantidas vivas, mas, acima de tudo, podem ser livremente articuladas. Apenas dessa forma podemos impedir um antagonismo que aborte toda negociação. Não é por acaso que o conceito de Mouffe pegou seu nome do teatro, de “*agón*”, que significa o jogo, a competição de argumentos na tragédia grega.

Enquanto alguns dos trabalhos do diretor de teatro suíço Milo Rau fiam-se no choque muito bem trabalhado e no realismo profundo, sua encenação de julgamentos políticos parece ser um compêndio de exemplos fiéis de um teatro agonístico. *The Moscow Trials*, de 2013, apresentou uma montagem teatral na qual três casos legais traumáticos contra artistas e curadores russos foram novamente levados frente ao juiz, mas desta vez no âmbito artístico. Protagonistas dos julgamentos atuais assim como pessoas com laços próximos a elas confrontavam-se de maneira artificial, mas, ao mesmo tempo, numa situação altamente realística. Curadores, artistas e críticos lutavam por liberdade artística por um lado, moderadores de TV conservadores, ativistas ortodoxos e sacerdotes, do outro. Por três dias, o Centro Sakharov em Moscou tornou-se um espaço agonístico, no qual opiniões radicalmente diferentes eram trocadas de tal forma que não seria possível fora dali.

Como Mouffe sugere, o espaço público é o “campo de batalha” para a luta agonística entre projetos hegemônicos opostos. Em uma pequena escala, o teatro pode criar tais esferas de troca aberta, mesmo em sociedades em que há pouca liberdade de expressão ou nas democracias ocidentais nas quais o espaço entre consenso e antagonismo está se tornando cada vez mais estreito. Arte – usando a diferenciação do teórico de arte Miwon Kwon — não *dentro* de um espaço público, mas *como* espaço público pode ser uma das contribuições mais importantes que o teatro tem a oferecer. Esse espaço público não se limita ao espaço físico e material da apresentação. Assim como os julgamentos iniciados por Milo Rau foram eventos únicos com uma plateia bastante limitada, eles estenderam seu palco para o âmbito das notícias e outras mídias, em que discussões sobre política e arte continuaram.

Enquanto o outrora corrente instrumento crítico de escândalos mediados – uma característica essencial da arte política, especialmente na segunda metade do século XX – parece ter ficado desdentado devido à sua previsibilidade, ele às vezes ainda consegue quebrar a rotina. O diretor croata Oliver Frliji é um dos protagonistas de uma abordagem neoescandalizadora, e cria, regularmente, calorosos debates na Croácia, Sérvia ou Eslovênia, onde ele rotineiramente coloca seu dedo nas feridas da crise de identidade pós-iugoslava. Esse método não funciona em todos os lugares; na Alemanha, por exemplo, o trabalho de Frliji é considerado controverso, mas não notoriamente perturbador em termos emocionais. Escândalos desenvolvem seu potencial onde as linhas de demarcação dentro de uma sociedade precisam se tornar visíveis e/ou onde há uma necessidade de se encontrar aliados por meio da concentração em suas próprias tropas.

Manipular a mídia de massa com o objetivo de disseminar uma mensagem o mais amplamente possível é o domínio do grupo norte-americano *Yes Men*. Sua estratégia é primeiramente chegar às manchetes dos noticiários com uma notícia falsa, mas que desarma, e depois chegar ao noticiário novamente revelando a traquinagem. Em 2004, o grupo recebeu muito destaque quando conseguiu aparecer no noticiário da BBC no papel do porta-voz da *Dow Chemical*,

quando do vigésimo aniversário da catástrofe de Bhopal. O falso representante (encenado por *Yes Man* Andy Bichlbaum) anunciou que sua empresa poderia finalmente assumir a plena responsabilidade pelo desastre e indenizar suas milhares de vítimas. A posterior revelação de sua identidade real estimulou o debate público sobre o escândalo no mundo inteiro.

Também para o *Zentrum für politische Schönheit* (Centro de Beleza Política), localizado em Berlim, a batalha real está nas manchetes de jornais, assim como nos noticiários de TV, Facebook e Twitter. Em 2012 eles ofereceram um prêmio de 25 mil euros para quaisquer informações que levassem à condenação de um dos donos da fábrica produtora de armas Krauss-Mafei Wegmann. Como o setor armamentista não é punível, o grupo procurou outra infração possível. A verdadeira denúncia, no entanto, foi uma série de pôsteres e um site com os nomes dos donos da empresa, à maneira dos antigos retratos de procura-se, como no velho Oeste. Essa ambivalência artisticamente produtiva, mas eticamente desafiadora, avançou ainda mais quando o *Zentrum für politische Schönheit* roubou as cruzes do memorial dos mortos no Muro de Berlim para trazê-las – supostamente – para fora das fronteiras da União Europeia, e assim criar uma conexão com as vítimas das fronteiras de hoje. Em sua ação mais recente e mais controversa até o momento, *Die Toten Kommen (Os mortos chegaram)*, o *Zentrum für politische Schönheit* resgatou o cadáver de um refugiado sírio de 34 anos que morreu afogado na costa gelada da fronteira da Sicília e o enterrou em um túmulo em Berlim.

A virada social das artes traz à tona as mesmas questões que acompanham todas as iniciativas socialmente motivadas: até que ponto as pessoas envolvidas são autodeterminadas? Quanto tempo um compromisso deve durar? Quem está lucrando com isso? É sustentável? Logo fica claro que tais questões nem sempre têm as mesmas respostas quando consideradas sob o ponto de vista da arte, ou do ativismo, ou mesmo do trabalho social.

*

Não somente os criadores de teatro inspiram-se nos vários movimentos políticos dos últimos anos e tentam trazer algo de seu impulso para sua arte, mas, também, vice-versa: performance, ações performáticas e teatro já há muito fazem parte do repertório criativo do ativismo. O fórum e o teatro invisível de Boal permanecem uma inspiração para aqueles que trazem as performances para as ruas, e inspiram à distância iniciativas como o *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army*, em Londres, como estratégia para acalmar o enfrentamento com a polícia. Como John Jordan, um de seus fundadores, descreve em *Truth is Concrete* (2014): “Armados com o deboche e o amor e usando táticas de confusão em vez de enfrentamento, algumas ações notáveis do *Clown Army* ocorreram quando 70 fortes bandos de palhaços caminharam por uma fila de policiais antiterrorismo no Reino Unido que, estranhamente, não conseguiu manter sua fila. Depois, observando as tomadas de vídeo deste evento, pode-se ver que por detrás de seus visores, os guardas estavam rindo tanto que não conseguiam se concentrar.” Do *agitprop* ao teatro terapêutico, performance enquanto “arte útil” tem tido um papel importante nas lutas políticas e sociais.

Menos explícitos são os vários movimentos teatrais como *Occupy*, como o famoso “microfone humano”, que requer de todos os presentes a repetição de pensamentos e argumentos com que podem não concordar, antes mesmo de serem capazes de reagir. Todos estão presentes neste ato de fala a um só tempo individual e coletivo. As assembleias em si – o coração do movimento *Occupy* – também são performáticas por natureza. Sua imaginação política esteve sempre também no físico, e sempre interpretada, como a filósofa Judith Butler descreveu em sua fala no *Occupy Wall Street* (2011):

Importa que como corpos nós cheguemos juntos em público, que nos reunamos em público; que nos encontremos como corpos em aliança na rua e na praça. Como corpos, nós sofremos, necessitamos de abrigo e comida, e como corpos necessitamos uns dos outros, e desejamos uns aos outros. Então, essa é uma política do corpo público, as necessidades do seu corpo, seu movimento e sua voz [...] Nós sentamos e nos levantamos e nos movimentamos e falamos, da forma como podemos, como a vontade popular, aquela que a democracia eleitoral esqueceu e abandonou. Mas nós estamos aqui, e permanecemos aqui, enunciando a frase, “nós, as pessoas”.

Mas apesar de todas as sobreposições, a relação entre arte e ativismo permanece uma relação complexa. Assim como artistas rejeitam a noção de abrir mão de complexidade e ambiguidade, os ativistas são, da mesma forma, afastados pelo papel tradicional dos artistas como criadores especialmente dotados ou mesmo autores solitários – e ainda mais pelo mercado ou instituições às quais eles geralmente pertencem.

No âmago do ativismo está o conceito de ação direta: uma ação com o objetivo muito concreto de apontar um problema, mostrando uma alternativa ou mesmo uma solução possível. O “direto” aponta para a ideia de uma ação não mediada – em resumo, a hora para conversar e negociar acabou, ou pelo menos está suspensa. Ação direta é o oposto de hesitação e ambivalência. A reflexão – até certo ponto – é adiada. Nesse sentido, a ação direta talvez seja percebida como o momento em que o ativismo está mais distante da arte.

Por outro lado, também existe um momento em que a representação adquire impulso e há um ponto sem volta. Onde tudo diz respeito ao aqui e agora. Nesse sentido, a ação direta talvez seja o momento em que a arte está mais próxima do ativismo. Muitos momentos radicais da arte ao vivo podem muito bem ser considerados ações diretas.

Seja como for, ações diretas não são, em geral, espontâneas; elas são com frequência meticulosamente preparadas, mapeadas e encenadas. São planejadas como uma ação militar, ou como peça de arte performática. As ativistas russas do *Pussy Riot*, para pegar um exemplo famoso, não somente marcharam dentro da Catedral de Cristo Salvador e espontaneamente decidiram o que fazer. Elas escolheram o cenário cuidadosamente, ensaiando texto e movimentos.

Os infláveis inventados pelo coletivo *Tools for Action* servem como meio de resolver momentos tensos e potencialmente violentos, ou, em caso de haver falha, como escudo contra canhões de água. Ao mesmo tempo, eles são chamativos para a mídia cobrindo a manifestação. Mas, acima de tudo, eles tendem a criar situações performáticas, frequentemente teatrais: numa manifestação na Espanha, um cubo inflável gigante foi lançado em direção à polícia e, num primeiro momento, o batalhão armado composto de 20 policiais antimotim recuou, e então avançou novamente. O cubo se moveu para frente e para trás algumas vezes até que a polícia finalmente conseguiu se livrar daquela coisa.

*

Eliminar a diferença entre apresentação e representação pode ter sido, como declara o teórico de arte Boris Groys, o objetivo de grande parte da arte radical do século XX e continua sendo um sonho para alguns ativistas e artistas. Mas o teatro politicamente engajado oferece uma possibilidade mais complexa e necessária que consiste em erradicar a diferença e analisá-la ao mesmo tempo. Ele não cria uma artificialidade fora da criticalidade pura, nem tampouco tem de seduzir em identificação apolítica. Teatro é o espaço onde as coisas são reais e não reais ao mesmo tempo. Onde podemos nos observar de fora enquanto somos parte da performance. É um paradoxo que cria situações e práticas que são simbólicas e atuais ao mesmo tempo.

Afinal, como Žižek realçou em sua fala no *Occupy Wall Street*: hoje é, na verdade, mais fácil imaginar o fim do mundo (como muitos campeões de bilheteria de Hollywood já o fizeram) do que o fim do capitalismo. Num momento e num sistema em que perdemos – como ele sugere – até mesmo “o idioma para articular a nossa não liberdade”, a imaginação radical nos lembra de que ainda existe a possibilidade de agir.

252

NOTAS E
PERGUNTAS PARA
UMA PRÁTICA
DA CURADORIA
TEATRAL

KIL ABREU

O ser é o que exige de nós criação
para que dele tenhamos experiência.

MERLEAU-PONTY

PARA PENSAR A CURADORIA COMO FORMA E CRIAÇÃO

A criação é, no princípio, intuição, quimera, projeção e invenção através de formas imaginadas ou já pautadas no mundo ordinário – relacionadas ou relacionáveis. O Ser em si não está e para que a experiência venha a ser pede ordenação, arranjos. A criação é arranjo de formas, as formas criadas são de várias ordens e apresentam-se a nós como sistemas de linguagem em todos os campos do fazer e da produção de conhecimento. “Criar é formar e formar é relacionar” (OSTROWER, 2009). As relações ganham expressão em gestos da práxis estética e extraestética. Por “extraestético” compreendemos as *performances* não intencionalmente artísticas que podem, no entanto, ser assimiladas ao discurso artístico vinculando-o a contextos e circunstâncias. A isto Antonio Candido chamou, na análise literária, de “fatores externos” à obra (CANDIDO, 2000).

Nas notas que seguem, intuimos investigar alguns aspectos do trabalho curatorial em teatro a partir desta prospecção a um só tempo formativa e criativa. O aspecto criativo deve ser compreendido nos termos aqui apontados, amplos, e em caminho distinto do comum, sobretudo da celeuma criada nos anos 1960 a partir das artes visuais, com ressonâncias até hoje, em que curadores passaram a disputar e, em muitos casos, a ocupar a posição do artista fabulando soluções que faziam da articulação curatorial uma nova forma de expressão estética. A intenção aqui é ensaiar olhares em diferentes direções para testar aquele princípio relacional que define a criação em sentido lato. E, além disso, discutir seu funcionamento como fator colaborativo que orienta a caracterização de uma prática cujo perfil não está fixado, é provisório porque segue “em trânsito”, em paralelo às expressões dadas, aos modos emergentes e aos impasses vindos do teatro (seus fatores autônomos, internos) e em diálogo crítico com as diversas conjunturas que o forjam – o *Zeitgeist*, as estruturas de sentimento (nos termos de Raymond Williams, de que falaremos adiante), as formulações estéticas e políticas da época (seus fatores externos).

Buscamos então, a seguir, algumas extensões e contrastes entre o trabalho curatorial – esta prática, este arranjo criativo de certa ordem – e o seu entorno. Convocamos disciplinas, saberes afins e questões emergentes que demarcam perfis para o ofício. A tarefa é elencar brevemente algumas destas relações antes de apresentar o relato de uma experiência curatorial desenvolvida no Centro Cultural São Paulo a partir do ano de 2015: a Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos.

CURADORIA E PERFORMANCE

O crítico e curador alemão Florian Malzacher fez, durante workshop na MITsp 2016, uma fala que tornou-se referência nas considerações sobre o trabalho curatorial entre nós. Ele dizia que o conceito de curadoria quando aplicado às artes performativas deve ser entendido prioritariamente como instrumento que articula possibilidades de expansão do que conhecemos como teatro. De uma maneira que, por exemplo, a ideia de “programação” seja parte integrante da sua sociologia, mas não necessariamente o centro da tarefa curatorial. É um bom começo:

Fazer a programação de modo geral entende cada trabalho de arte, cada performance como expressão artística autônoma com suposta vida própria [...] Curar artes performativas não significa, para mim, ignorar tais pontos. O trabalho artístico em si tem de, obviamente, permanecer no centro [...] Mas vamos alterar os pesos para dar espaço a outro aspecto: a necessidade de colocar os trabalhos num contexto mais amplo, fazê-los interagir uns com os outros e com o entorno, em vez de percebê-los como entidades. Além disso, oferecer uma experiência coletiva não apenas durante ou dentro da apresentação em si, mas ao tornar o festival, o evento, ou local de apresentações num campo mais vasto de comunicação performativa. (MALZACHER, 2016).

Aqui, alguns aspectos logo tornam-se salientes: do ponto de vista da estrutura, é evidente a distinção entre curadoria e programação através da substituição da justaposição de obras por arranjos novos, que geram possibilidades de ação e pensamento intencionados a partir delas – os intermeios do que ele chama comunicação performativa. O elemento performativo, assim compreendido, é o elo que se estende das ações artísticas, relacionadas de certo modo, até a ação curatorial, tomada ela mesma como performance e a favor do surgimento de um espaço de fruição expandido, que vai além do que conhecemos como fenômeno teatral *strictu sensu*. A proposição, naturalmente, não é mera formalidade. Chama para si, a depender do projeto, soluções que surgem como demandas destas formalizações novas: além das criações em alguma medida fora da ordem, trata-se da escolha dos espaços aos modos de relação entre o acontecimento estético e a audiência (se for este o caso, o da existência de uma audiência); das salas de espetáculos aos apartamentos, do acontecimento sob a proteção do edifício; dos rituais já consolidados de comportamento até o deslocamento a sítios inusuais e a novas formas de convivência fora das convenções dadas. Os deslizamentos – tomados por Malzacher como valor – tendem sem dúvida a desafiar a “instituição teatro”. Talvez o crítico alemão esteja no liame, no ponto limite de distinção entre o que se convencionou chamar “curador-mediador” e “curador-autor”, quando propõe, além de uma estratégia de mediação entre obras e contexto, princípios, ou ao menos a aderência a poéticas, já então no campo da criação estética propriamente dita.¹

CULTURA TEATRAL E PRECARIIDADE DOS MEIOS

A partir daqui podemos partir para algumas perguntas sobre as linhas de força do trabalho curatorial segundo este pressuposto – o de uma inquietação deslocante, indagadora, que tende a dialogar criticamente com os códigos da tradição e com as condições dadas no presente. Mas, se não quisermos pensar em um modelo genérico e sim em relações de fato livres, que levem em conta o chão próprio da cultura teatral no Brasil atual, é preciso considerar que não passamos por 25 séculos de exaustão do teatro; que entre nós trata-se de uma cultura jovem através da qual os elementos de linguagem que forjam as formas estão em pleno exercício de experimentação, vindos de repertórios novos mas também herdados.

Quanto aos fatores internos à estrutura: quais são, em nosso caso, as suas vigas fundamentais? O que são as culturas teatrais no Brasil neste momento quanto aos seus materiais de pensamento, às suas recorrências formais mais salientes, aos diálogos (por extensão, por negação) com as formas modelares vindas da tradição teatral? Quais são os repertórios novos, que confrontam estas formas, e quais seriam as suas razões de ser? Que tipo de experiência estes confrontos têm produzido? Estas *performações* têm contornos internos próprios,

¹ Para um histórico da curadoria e da curadoria em teatro no Brasil, e sobre as distinções entre curador-autor e curador-mediador, ver ASSIS (2015).

diferenças, se observarmos as produções regionais? O que o elemento de regionalidade tem oferecido em termos de distinção em relação aos modelos hegemônicos de linguagem? De outro modo: o que é que o teatro brasileiro, nas condições dadas, está performando não só em termos de invenção, de novidade, mas também nos termos da tradição?

Em outra frente, a dos fatores mais marcadamente externos: independente da novidade formal, que elementos da sociabilidade neste Brasil da aporia, cunhados na criação cênica, têm interesse para o trabalho curatorial, a ponto de indicarem campos de pensamento visíveis, prontos para aqueles arranjos, aquelas “formalizações intencionadas”? Quais os modos próprios de criação e produção teatral no Brasil atual e sua relação com o precário panorama de uma esperada política de fomento às artes? Se levarmos em consideração que os fatores que constroem a criação em termos de produção surgem amarrados às questões de fundo sobre as quais o pensamento curatorial se orienta, a insuficiência dos meios tem consequências também para o trabalho curatorial?

Propomos então que aquelas ótimas expressões usadas por Malzacher a partir de uma percepção geral do trabalho do curador (“amplo contexto”, “experiência coletiva”, “campo vasto da comunicação performativa”) possam ser visitadas nos terrenos específicos da linguagem e das operações de fruição, como ele propõe; e também, decididamente, que possam ser utilizadas como princípio para o fomento de uma concepção de curadoria cujo contorno é desenhado com o lápis de uma experiência em que a linguagem se enraíza em chão próprio, não genérico. Uma concepção que não tome como acidente o fato de que nos jogos de linguagem está implicada uma sociabilidade com dinâmicas, materiais e impasses particulares. Em que, portanto, os elementos a serem performados – os estéticos bem como os conjunturais – têm condições de existência singulares. Para lembrar uma anotação importante de Marvin Carlson sobre as relações entre performance e política (ele refere-se a perguntas lançadas por Dwight Conquergood): quais são as consequências de se pensar a cultura “como invenção performativa que se desenrola, ao invés de um sistema reificador? [...] Como a performance reproduz, permite, naturaliza; ou desafia, subverte, critica a ideologia?” (CARLSON, 2010).

CURADORIA E CRÍTICA, MEDIAÇÃO E MERCADORIA

Não são poucas, em tese, as pontes e as reverberações mútuas entre curadoria, crítica e mediação cultural, ainda que uma disciplina não se limite a outra, que cada uma tenha as suas linhas de fuga próprias. De todo modo, as definições não estão fixadas porque cada um destes ofícios pede caracterizações que estão longe de serem pacíficas. Para o propósito deste artigo, vamos retomar uma fala de Mário Pedrosa sobre a função da crítica, feita em um momento determinado, o de maior temperatura da discussão sobre a arte moderna no Brasil: “O problema da crítica? Recriar o processo da obra e a consciência da criação. O crítico é, pois, o apreciador consciente da obra de arte” (PEDROSA, 1995).² Atualizando uma posição de Baudelaire, Pedrosa vê na crítica um ofício parcial, apaixonado, político, que assume o ponto de vista não para fechar, mas para abrir horizontes.

Ressalvada a tomada de posição política, é uma fala que se aproxima do projeto dos críticos da nossa modernidade teatral em alguns aspectos. Primeiro, na vocação pedagógica que foi tarefa quase comum. Em Pedrosa, ela se expressa no desejo de “recriar” a obra para discutir a consciência da criação. Em Décio de Almeida Prado ou Sábato Magaldi, esse desejo vai aparecer como militância permanente pela divulgação e renovação do repertório dramático e das técnicas de atuação e encenação, estes, por sua vez, também reveladores de uma consciência que haveria de dar nova cara, mais avançada e mais preparada, à cena nacional. Na literatura, na crítica de Antonio Candido em especial, é o trabalho de cotejamento entre forma artística e processo social que tem ampla reverberação em uma didática que visa ao acesso do leitor às letras.

O fato é que, já nos anos 1950, o mesmo Pedrosa intuía o estreitamento radical dos espaços para estas pedagogias humanistas, que vinham sendo substituídas nos canais instituídos

(imprensa, escola e mesmo nas universidades) pela assimilação em rápida e volumosa escala das obras de arte às fileiras de rendimento da forma-mercadoria. Na concepção estética do crítico, a arte abstrata, sobretudo a de caráter construtivo, desponta como a possibilidade de construção de uma nova sensibilidade artística. A autonomia vanguardista fundamenta aquelas reflexões estéticas, e, na base de seu pensamento, está a crença na faculdade transformadora da arte, também pensada na forma desta pedagogia. E a formulação da ideia de autonomia encontra-se na tentativa de estudar e promover uma arte comprometida com a cultura material do país, de uma maneira em que a liberdade da forma é pensada em contato direto com a inauguração de uma nova ordem.

Sem a mesma disposição a um só tempo politizada e vanguardista de Pedrosa, a crítica teatral moderna seguiu no seu projeto em grande medida iluminista (em um momento histórico no qual era indispensável sê-lo) e para o qual há um elemento fundamental: a valoração. O que define o trabalho crítico é a análise do objeto artístico em particular e a sua avaliação em termos de valor estético, segundo os paradigmas que a história do teatro brasileiro nos deixou: grosso modo, entre outras coisas, a valorização do texto como elemento central do fenômeno espetacular e a partir daí uma exigente noção de adequação formal – dos modos de representar e encenar obedecendo às coordenadas de gênero do texto. O valor depende da verificação e do ajustamento entre estes diferentes elementos que constituem a cena.

De uma maneira ou de outra, tratava-se até então de uma experiência pedagógica ainda totalmente tributária do campo estético. Mas pelo menos desde os anos 1970, tanto a produção teatral quanto o trabalho crítico foram postos a render e mercantilizaram-se a ponto de a equação se inverter: há muito os chamados da rentabilidade passaram a pautar não só o teatro comercial quanto a cena “off” e instituíram-se como parâmetro para quase tudo, desde os modelos e discursos de avaliação usados nos jornais e revistas até os formatos dos editais públicos. Assim, a fala crítica, que tinha como ponto de chegada a valoração visando a um percurso pedagógico, transformou-se em um exercício da crítica enquanto puro valor. Basta ler os guias culturais de final de semana para atestar como a crítica foi descarnada até o osso, de maneira que a valoração passa a ser mais importante que a apreciação crítica propriamente dita. Isto aproxima-se do que Daniele Avila Small chamou de “produção de consenso” a partir da realidade do teatro na cidade do Rio de Janeiro (SMALL, 2015). Produção de consenso porque é uma operação que envolve os vários agentes que fazem o teatro acontecer – artistas, críticos, espectadores, veículos de imprensa, leitores – e pede um tipo de mediação crítica com lugares de autoridade bem delineados e modos de discurso que contribuem para a legitimação de um sistema que, embora hoje já falido em termos de avaliação estética, é altamente eficaz quanto às possibilidades que abre para as necessidades elementares de todos nós que vivemos no mundo da mercadoria: produzir imagem e fazê-la circular.

Mas, naquela proposição e naqueles caminhos relacionais que interessam, tanto a crítica como a mediação cultural sobrevivem. Nos novos campos abertos em meios eletrônicos ou físicos nos últimos anos e, sobretudo, em práticas cada vez mais desierarquizadas de convivência em que artistas, críticos e plateias firmam acordos novos. Os críticos e pesquisadores, por exemplo, estão cada vez mais nas salas de ensaio, agregados aos processos de criação. Uma cena emergente inclui amadores nos seus elencos, e por aí vai. De modo radical, isto muda muitos paradigmas e ajuda a entender o cotejamento entre crítica, mediação e curadoria.

A relação de aproximação mais evidente é de que tanto para o crítico como para o curador trata-se de uma atividade que, partindo da obra de arte, tem ou deveria idealmente ter como ponto de interesse o campo mais amplo da cultura existente. A crítica, assim como a curadoria, depende desta tomada de posição diante das culturas em pauta, seus agentes dentro e fora do teatro e suas manifestações, tanto na direção interna do sistema das linguagens quanto do seu entorno. Em todos os casos, estas aproximações pedem a delimitação de pontos de vista.

Entretanto, diga-se logo que a mediação e o mediador aqui pensados são o contrário do lugar-comum em que estes termos foram postos nos últimos anos, ao menos em dois senti-

dos fortes. Primeiro, o da atividade de determinado profissional, desenvolvida comumente em museus e galerias, cuja função é apresentar, “facilitar” ou, nos casos menos felizes, mesmo explicar obras de arte ao público. E, em um segundo sentido mais grave e de conotação “mais perversa e vulgar”, como diz Lisette Lagnado, a palavra mediador tem sido usada para qualificar o agente do mercado de artes, que está “entre a classe de profissionais que reconhecem a necessidade de uma habilidade de negociação – espécie de diplomacia na constituição de trocas de ideias entre o desejo do artista e a vontade da instituição” (LAGNADO, 2008)

Por fora do esquema especificamente mercadológico ou da mediação cultural compreendida como facilitação, para uma crítica não tributária do personalismo, assim como para um curador atento a um fazer que não comece nele, o tema da alteridade é uma exigência. Alteridade não como qualidade moral, mas, antes, como condição política. O olhar que percebe e avalia, que imagina laços entre objetos artísticos e o meio, precisa dar atenção ao fato de que o eu crítico ou curatorial constitui-se também naquilo que não é o eu, mas é o outro. Em uma perspectiva ainda mais distanciada do ensimesmamento e mais próxima de uma crítica em que a interlocução tem seus lugares de poder borrados, trata-se de um agente (o crítico e, proponho, o curador)

Que transitará pelo universo do discurso sobre os objetos, com a cautela de quem se despoja de um saber predefinido, para se dispor a ver as formas com olhos tão livres que se permite tatear, arriscar, sugerir, supor, dando-se conta de que o discurso que produz encontrará no ensaio sua forma adequada (SMALL, 2015).

Esta proposição talvez seja hoje mais viável como prática efetiva se levada ao campo da curadoria, mais do que ao da própria crítica. É que, neste aspecto, diferente do crítico, o curador não estaria interessado somente na obra de arte em particular e sim nos possíveis, nas potências que se abrem em brechas, nas oportunidades de conexão observadas à luz de outras obras ou fatos culturais que as condicionam ou com ela friccionam-se. Daí a utilidade desta ideia do ensaio (a curadoria seria um ensaio vivo, em movimento?), forma livre por excelência e mais afeita a formulações experimentais. Quanto à atribuição de valor, se esta ainda for uma operação que interesse à pauta do discurso crítico, ao curador oferece-se não só como possibilidade mas como necessidade uma concepção sobre a valoração que não seja mais guiada por qualquer espécie de qualificação fechada sobre si ou que lance expectativas muito determinadas sobre o rendimento da linguagem. Da mirada do curador, o valor estará fluindo em um processo que envolve fatores por vezes estranhos às convenções disponíveis, sejam as do gosto, do juízo crítico “competente” ou da própria linguagem. A qualidade do projeto curatorial estará mais visível e terá melhor teste na consistência e consequência do arranjo, nas provocações de pensamento que dele emergem do que nas obras ou fatos vistos isoladamente.

A curadoria, no sentido crítico, estaria então mais próxima daquela apreciação consciente, livre, apaixonada, da qual falava Mário Pedrosa em um tempo no qual a mediação ainda não havia sido totalmente atropelada pela urgência da circulação mercantil. E, sendo assim, a curadoria pode ser vista como espaço de lançamento do ponto de vista que não se finca apenas no formalismo, mas na assunção ética do discurso responsável sobre o mundo, que não só seleciona, escolhe, separa e valora segundo o critério dos efeitos, mas, sobretudo, opera a costura de riscos em “patchworks formais” – a expressão é de SARRAZAC (2002), tomada de outro contexto –, relacionais, que ambicionam uma prática não passiva e sim participativa na arena do encontro entre arte e sociedade. Prática, quem sabe pretensiosamente emancipatória, que toma para si de modo singular o desejo de fazer ver criticamente, nas fricções entre arte e meio, aquilo que a ideologia esconde.

UMA EXPERIÊNCIA: A MOSTRA DE DRAMATURGIA EM PEQUENOS FORMATOS CÊNICOS DO CCSP

O projeto da Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do Centro Cultural São Paulo não é, certamente, o melhor exemplar de atividade curatorial para dar conta de todos os aspectos abordados aqui. É uma experiência modesta em termos de volume e recursos. Mas

talvez ajude a iluminar ao menos uma questão importante quanto àquela relação entre projeção e contingência. Em uma clara medida, é um projeto cuja condição material é precária, mas que ambiciona reverter a precariedade dos meios favoravelmente, em benefício de uma resposta a uma falta que identificamos no sistema de fomento aos teatros na cidade de São Paulo.

A Mostra nasceu em 2015 de uma necessidade. O Centro Cultural São Paulo é um dos equipamentos públicos mais importantes da cidade. A programação do CCSP funciona sob a regência da Divisão de Curadoria e Programação, com atribuições e curadores por área (definidos em portaria pública). Dos curadores, além da programação regular, espera-se a apresentação de projetos especiais, de curto ou longo prazo, que contribuam para a identidade institucional e para a política da programação. Quanto ao teatro, salvo exceções muito pontuais, o CCSP não compra apresentações, e os contratos são firmados no sistema de reversão de bilheteria.

Neste contexto, a pergunta feita pelo curador de teatro naquele momento foi: o que se pode fazer de melhor com pouco dinheiro? O Centro Cultural, apesar de ser um dos órgãos culturais centrais entre os da Prefeitura, segue na mesma condição de grande parte dos equipamentos públicos de cultura Brasil afora, em qualquer época e sob qualquer gestão. Era preciso, então, fazer uso da verba modesta de maneira a não diluí-la em apoios pontuais aos contratos de programação. Como nas palavras de Peter Brook, era preciso pensar sobre o que seria “o essencial do teatro em certas condições dadas”, e sobre o que fazer de melhor nestas condições – que são as condições físicas, orçamentárias, materiais e políticas da instituição, mas também as demandas, chamados e provocações vindas do panorama teatral, que tem a sua sociologia própria.

Foram estas contingências que nos levaram a uma outra pergunta: diante dos meios de produção existentes no panorama teatral de São Paulo, o que poderia ser útil? O que poderia ser relevante em uma cidade cujo teatro é já mais que razoavelmente subvencionado? Apesar da demanda gigante, a cidade conta hoje com duas leis municipais que cuidam da subvenção teatral, além dos editais estaduais como Proac, alguns editais federais e privados. Ao olhar os instrumentos públicos existentes, de aporte direto, e os instrumentos de patrocínio via renúncia fiscal, percebemos que nenhum deles abarcava um percurso que vai da dramaturgia original escrita por autor brasileiro ao espetáculo montado. Os prêmios para autores em geral chegam no máximo a publicar os textos, deixando-os ainda na condição de literatura dramática. Os editais de montagem não têm necessariamente compromisso com o autor. A autoria dramática original é um acidente, pode estar como não estar, dependendo do projeto. Por outro lado, como sabemos, a dramaturgia segue sendo o núcleo disparador de boa parte das experiências teatrais contemporâneas. É lugar a partir do qual as outras funções criativas do espetáculo se articulam. Ou seja, a dramaturgia é estruturante. Então nos ocorreu a ideia de um prêmio para os autores de teatro que incluísse a publicação, mas que tivesse como ponto de chegada a montagem e temporada do espetáculo, cumprindo o ciclo inteiro da vocação de todo texto teatral: a subida à cena e o encontro com o público. Tínhamos um excelente espaço (o próprio CCSP), poucas mas boas salas, a infraestrutura técnica. E uma gráfica! Antiga, *vintage*, mas em bom funcionamento, onde se poderia imprimir as brochuras das peças, que são distribuídas à plateia durante as apresentações. Uma tentativa de tornar mais íntima e quem sabe um pouco mais duradoura a experiência fugidia do espectador frente ao fenômeno teatral em uma época na qual o texto de teatro ainda é pouco publicado, sendo um dos nichos menos representativos no mercado editorial.

E assim foi. Mas, novamente: como fazê-lo com pouco dinheiro, sem que os recursos limitados acabassem se transformando em um problema intransponível para as produções dos espetáculos e a realização de uma ideia que nos parecia boa? Era preciso criar uma mediação que desse conta de sinalizar aos interessados que o dinheiro pouco (hoje R\$70.000,00 por montagem) não deveria significar um problema, mas uma condição, a pedir resposta não só no plano da produção como, fundamentalmente, no plano estético propriamente dito. E assim abraçamos o conceito de “pequenos formatos cênicos”.

A ideia de pequenos formatos não é novidade. Nas artes visuais há mostras e salões de pequenos formatos. No cinema, os chamados filmes de baixo orçamento. E nestas duas áreas

a expectativa é a de que o “pequeno” não seja indicador de obras artísticas de má qualidade. Ao contrário, são condições a partir das quais a própria linguagem se articula. No caso do teatro, é ideia que pressupõe dramaturgias sintéticas no plano formal. Quem sabe com poucos personagens e em situações concentradas (se for este o caso, o de um teatro de personagem e situação), em que o plano de pensamento seja mais importante e não dependa de muitos recursos materiais para a encenação. Ou que se inventem com meios que, senão estes, estejam preocupados com a concisão poética. Então, o pequeno formato já não será uma contingência e sim um campo de provocações, de fomento criativo.

E assim tem sido. Nos dois primeiros editais tivemos cerca de 200 inscritos (por edição). No terceiro, o número subiu. Destes, selecionamos três textos por ano, que foram montados e ganharam a cena durante as mostras. Os textos escolhidos perfazem um amplo painel da sociabilidade e das subjetividades emergentes no Brasil. De uma revisitação/homenagem a Plínio Marcos que refaz o retrato e realoca os párias e as margens sociais do país no presente (*Hotel Jasmim*, de Claudia Barral) à narrativa “em pedaços” sobre a condição da mulher e do feminino (*Memórias Impressas*, de Claudia Schapira, e *A mulher que digita*, de Carla Kinzo), do nonsense beirando o fantástico e lambendo a ficção científica que metaforizam, entre outras coisas, a grande e paradoxal solidão existencial no tempo das redes (*O teste de Turing*, de Paulo Santoro; *Os arqueólogos*, de Vinícius Calderoni; *O Taxidermista*, de René Piazzenti; e *Mantenha fora do alcance do bebê*, de Silvia Gomez), até fábulas desconstruídas sobre os impasses sociais que alcançaram o estado de aporia em que vivemos (*ANTIdeus*, de Carlos Canhameiro, e *Boi ronceiro*, de Ricardo Inhan). Na quarta edição, em andamento, seguem em montagem as obras de Ave Terrena (*As 3 uíaras de SP City*), Jhonny Salaberg (*Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*) e Marcos Barbosa (*Necropolítica*). São em geral escritas de jovens autores, inéditos ou recém-lançados às tábuas. O edital através do qual os textos são selecionados não define idade, mas a prevalência de jovens autores entre os inscritos, se aproximada do baixo valor do prêmio, já diz alguma coisa sobre os modos de funcionamento do sistema de produção teatral.

A repercussão pública do projeto tem sido uma alegria. As mostras têm acontecido com boas plateias, o público está vindo. E o reconhecimento institucional também veio. Nas duas primeiras edições, ao menos um dos três espetáculos nascidos do edital esteve entre os mais premiados do ano e o próprio Centro Cultural São Paulo foi indicado ao Prêmio Shell de Teatro, na categoria Inovação, “pelo estímulo à experimentação de novas formas cênicas, dramáticas e de produção”.

Em 2016 começamos uma discussão com a Secretaria Municipal de Cultura, que não avançou. A ideia é ampliar o alcance do edital: premiar mais autores e multiplicar a mostra, fazê-la circular pelos outros teatros da prefeitura. Desta maneira teríamos algo inédito, sem par entre os festivais de teatro brasileiros: uma mostra de teatro só com espetáculos criados a partir de dramaturgia original, de autores contemporâneos e vivos. Nenhuma garantia de sucesso. Seria, sem dúvida, um projeto de risco, como tem sido. É que entre o texto e a cena há um espaço mais que razoável, que é o da criação teatral propriamente dita. Então, entre outras possibilidades, está a de a montagem malograr. Esta é a sua inegociável condição.

Avaliação: quanto ao horizonte da prospecção estética que o projeto evidencia, o dado que logo salta aos olhos é que se trata em princípio, deliberadamente, de uma abordagem relativamente conservadora da ideia de dramaturgia. O edital seleciona textos para teatro em um momento de emergência das dramaturgias que já o abandonaram. Mas aí voltamos ao princípio, quando desconfiávamos da função da curadoria como aquela em que prioritariamente se busca a novidade formal. Antes dela, insistimos, é preciso considerar o contexto das urgências. E ele nos diz, hoje – apesar de todos os apelos teóricos e, sem dúvida, de parte considerável da produção teatral conclamando uma cena que abandone a fábula e o texto –, que o Brasil, além do bem e do mal, continua vivendo violentamente o choque de realidades, subjetividades e formas de sociabilidade a um só tempo arcaicas, modernas e contemporâneas. E o contemporâneo é fruto de uma dialética *fake*, ou seja, sem salto qualificativo porque o arcaísmo, modernismo e pós-modernismo permanecem justapostos e não em embate dialético.

Uma cidade como São Paulo é capaz de concentrar todas essas linhas de força do processo social, que se estendem de maneira própria à fatura artística. Não se trata, pois, de cumprir tarefas visando o *up-to-date* da época. Trata-se de nos fazermos perguntas. Por exemplo: o que significa a falência do pós-dramático entre nós? Faz sentido que a experiência do pós-drama tenha se ambientado mal em um país que pouco viveu, por condições facilmente explicáveis, o capítulo do drama? Se formos investigar Brasil adentro, veremos que a escrita teatral tem de tudo: da cena popular, que surge e se renova espontânea, sem seguir tese, à assimilação das desconstruções e hibridizações entre artes; das narrativas pré-dramáticas ao documento e aos avizinhamentos com a performance; da cena falocêntrica aos novíssimos discursos que procuram caminhos de linguagem para formalizar de uma maneira original os embates nos campos das micropolíticas – de gênero, raça, comportamento. Todas estas são entradas legítimas, que às vezes traduzem-se como texto escrito e às vezes nos chegam já na própria ossatura da encenação, tornando a escrita textual secundária. Todas estas são operações que na dialética entre tradições e invenções têm encontrado os meios necessários, em um país no qual a experiência da sociabilidade os justifica, os ampara e lhes dá razão.

No Edital do CCSP, pelas contingências (que tentamos transformar em adubo), escolhemos, entre tantas possibilidades, jogar luz sobre o texto. Que não é necessariamente “a peça”. Temos recebido e premiado inúmeras escritas experimentais e textos tradicionais também. A resposta ao chamado, com quase 300 textos inscritos na última edição, nos diz que aquela intuição inicial estava em bom caminho. Há um campo estético a ser iluminado, discutido, levado às tábuas (quanto aos fatores internos), e há espaço de intervenção, circunstância, pontes a serem pensadas (quanto aos fatores externos).

CURADORIA E UTOPIA

Terminemos com perguntas e pelo começo, pela epígrafe de Merleau-Ponty sobre a necessidade de empenho criativo para que o ser venha de fato a ser (ele coteja arte e filosofia) e a experiência seja efetiva: vale a pena especular sobre as zonas limite fora da ordem, as que ainda não alcançamos, as que parecem estar adiante, reféns, por hora, de um tempo de tara quase absoluta pelo regressivo no capítulo da fruição artística? Os curadores, como mobilizadores de conexões e provocações intencionadas, por vezes ainda não feitas, devem tomar para si esta tarefa? Em que medida ela, posta nestes termos, preserva ou não o princípio de autonomia da arte? Até onde o curador deve ir?

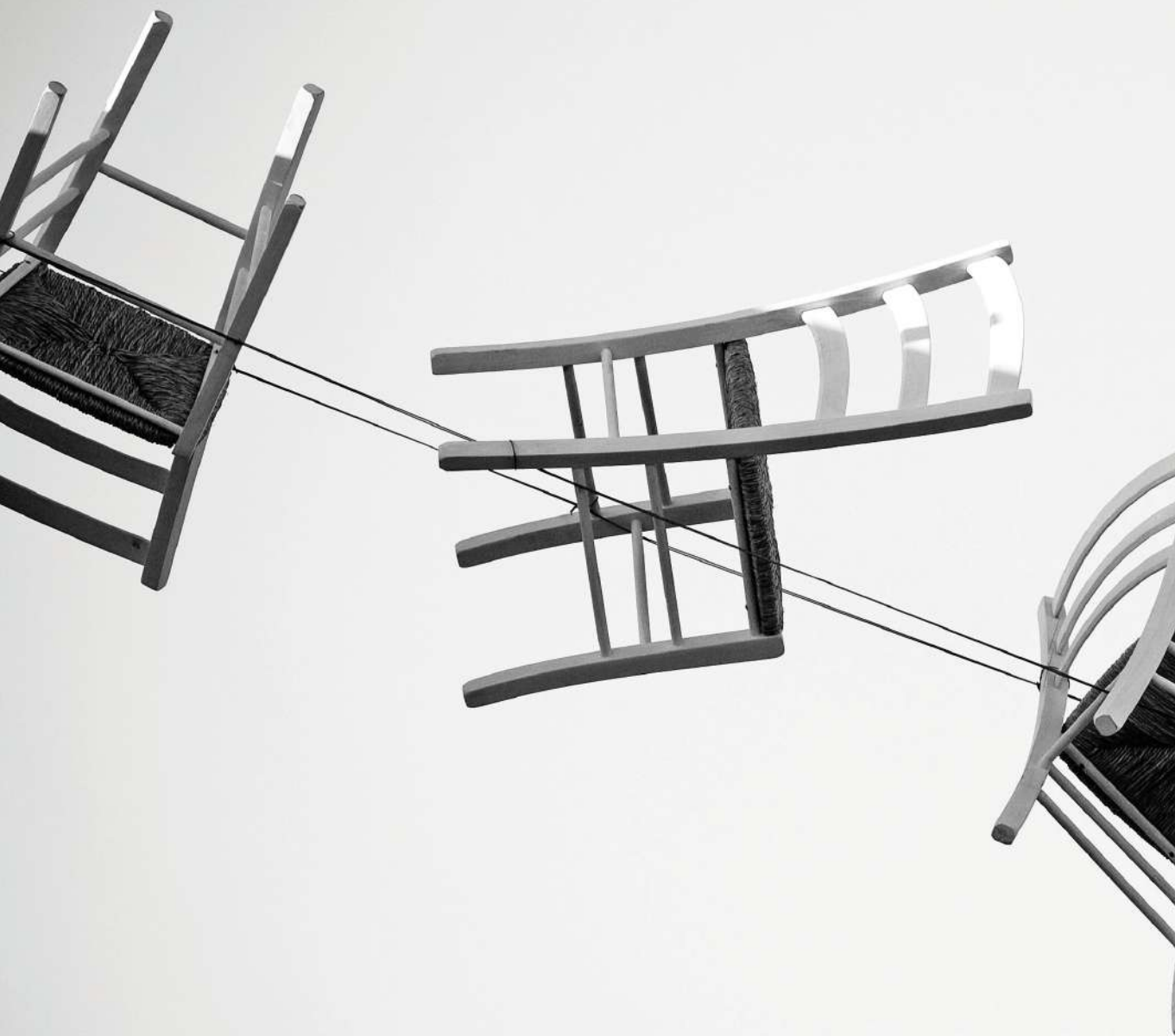
Raymond Williams nos ajuda a pensar estas questões “em caminho” ao introduzir o conceito de “estruturas de sentimento”, tão importante para a percepção artística e (quem sabe?) curatorial. Ele convoca um olhar através do qual possamos ficar atentos às relações complexas, finas, entre passado, presente e, podemos dizer, uma espécie de “futuro do presente”. Futuro-presente que a noção de ideologia não é capaz de alcançar. Sugere que atentemos aos laços “entre instituições, formações e experiências”, para que percebamos que do passado produzido “somente formas fixas existem, e a presença viva está sempre, por definição, se afastando”. Por isso

Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobre algo para o quê não há uma contraparte externa. Este elemento é o que eu denominei de estrutura de sentimento, e só pode ser percebido através da própria experiência da obra de arte. (WILLIAMS apud CEVASCO, 2001).

Além de fazer a mediação dos objetos e circunstâncias de pensamento no presente, caberia ao curador, se este não se acomodar à posição de um programador de luxo (que eventualmente pode criar colaborações brilhantes), intuir a contraparte não presente, a cifra, o constructo ausente da equação? Talvez sim. Nela pode estar a cifra de utopia que funciona como contradispositivo à época, se ele interessar.

Referências:

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Um capítulo brasileiro da teoria da abstração. In: *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ASSIS, Marcelo Felipe Moreira de. *Por uma prática curatorial mediadora e colaborativa em artes cênicas*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- BARBOSA, Cinara. A era da curadoria. *Revista Museologia & interdisciplinaridade*. Brasília, Vol.2, n. 4, maio/junho de 2013
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CRUZ, Sidnei. Sobre Curadoria: pistas e pedágios. *Questão de crítica*, Vol. VII, n. 63, dezembro de 2014. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/sobre-a-curadoria-pistas-e-pedagios/>. Acesso em: 2 fev. 2018.
- OSTROWER, Fayga: *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2009
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Itatiaia: São Paulo, 2000
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- LAGNADO, Lizette. As tarefas do curador. *Revista Trópico*, 22 abr. 2008. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2974%2C1.shl>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- MALZACHER, Florian. Palcos vazios, apartamentos apinhados: curadoria performativa das artes performáticas. Palestra no Instituto Goethe, no contexto da MITsp 2016. São Paulo: março de 2016.
- MORGADO, Beatriz. Notas sobre curadoria: bases para o discurso curatorial contemporâneo. *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- _____. *Uma breve história da Curadoria*. São Paulo: Editora BEI, 2010.
- PEDROSA, Mário. O ponto de vista do crítico. In: *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Lisboa: Campo das Letras, 2002.
- SMALL, Daniele Avila. *O crítico ignorante: uma negociação teórica meio complicada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Palavras-chave: um dicionário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.







■
■

DIÁLOGOS
COM
FESTIVAIS

■
■

FESTIVAL INTERNACIONAL SANTIAGO A MIL

■ Coprodução do espetáculo **Democracia**, do diretor Felipe Hirsch

FESTIVAL INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES - FIBA

■ Apresentação do espetáculo **País Clandestino** na MITsp

SPIELART FESTIVAL

■ Projeto **AudioReflex**: três obras sonoras já foram criadas no Stadtmuseum, em Munique, e apresentadas durante o SPIELART, em outubro de 2017. Agora, três *audio tours* serão criados para o Museu da Imigração, em São Paulo, e apresentados durante a MITsp

FESTIVAL PANORAMA

■ Performance **Você Tem Um Minuto Para Ouvir A Palavra?**, idealizada e realizada pela primeira vez no Festival Panorama, no mês de dezembro de 2017, no Rio de Janeiro, e agora na MITsp 2018



⋮

PUBLICAÇÃO
ESPECIAL

⋮

REVISTA ANTRO POSITIVO EDIÇÃO ESPECIAL MITSP

Acesso livre ao conteúdo:
mitsp.org e www.antropositivo.com.br

Editores:
Patrícia Cividanes e Ruy Filho

Resenhistas:
Ana Carolina Marinho, Marcio Tito e Maria Teresa Cruz

Nesses cinco anos da MITsp, a revista Antro Positivo tem apresentado propostas à mostra, acompanhado e refletido sobre espetáculos, encontros e debates por meio de dispositivos críticos performativos, por entender ser necessário ir além dos recursos tradicionais da retórica analítica argumentativa, construindo meios de acessar a programação em sua plenitude e vivenciá-la mais verticalmente. Algo que só é possível no âmbito de uma parceria, pela qual a escuta se faz generosa aos dilemas, ângulos, encantamentos, às diferenças, e cumplicidades. Em 2018, como revista especial da MITsp, a publicação será mutante, escrita e atualizada diariamente incluindo a cidade e suas especificidades, as dinâmicas estéticas entre os espetáculos e as circunstâncias que revelam sobre o fazer artístico, as reflexões paralelas e seus desdobramentos simbólicos. Foi durante as quatro primeiras edições da MITsp que a revista iniciou ações como a *Crítica Performativa*, o micro seminário *Estado de Crítica*, o *Diário Sensível*, pelo qual transpôs para imagens as recepções dos espetáculos, e o *Antro Dentro*, que acompanha desde o processo de criação às apresentações do espetáculo. Agora, a revista ergue uma cartografia sensível e dialógica, observando a complexidade e urgência do momento para, por meio do diálogo, do encontro e do convívio, voltar-se ao outro redimensionando o instante ao mais efetivo de uma Política de Afeto. A Antro Positivo junta-se à MITsp com o intuito de afetar e afetar-se, portanto. Volta-se à afetuosidade como invento de insurreições poéticas.



C O ■ ✖ ■
L A □ ✖ □
✖ B O □ ■
□ R A ■ ✖
■ ✖ D O ■
✖ ■ R E S

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 *Orfeo e Euridice* (2012), *Dire Ce Qu'on ne Pense pas Dans des Langues Qu'on ne Parle Pas* (2014); *Patronato 999 Metros* (2015), entre outros. Ganhador do prêmio Golden Medal (Medalha de Ouro) de Melhor Espetáculo para a 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, Mestra em História Social da Cultura pela PUC-Rio e Bacharel em Teoria do Teatro pela UNIRIO. Autora do livro *O crítico ignorante – uma negociação teórica meio complicada* (Editora 7Letras, 2015). Ao lado de Felipe Vidal, foi diretora artística do Teatro Gláucio Gill, na Ocupação Complexo Duplo, de 2011 a 2012. Foi também indicada aos Prêmios Shell e APTR na categoria especial. É idealizadora e editora da revista *Questão de Crítica*, integra o coletivo Complexo Duplo e a DocumentaCena – Plataforma de Crítica. É presidente da seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IATC), afiliada à UNESCO, e editora regional no Brasil do site The Theatre Times. Curadora dos Olhares Críticos da MITsp 2018.

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.

Luciana Eastwood Romagnolli é jornalista, pesquisadora e crítica de teatro. Fundadora e editora do site Horizonte da Cena. Especialista em Literatura Dramática e Teatro (UTFPR), mestre em Artes (EBA-UFMG) e doutoranda em Artes Cênicas (ECA-USP). Integra a Associação Internacional de Críticos de Teatro (IACT-AICT), afiliada à UNESCO. Foi repórter nos jornais O Tempo (MG) e Gazeta do Povo (PR) e supervisora editorial da MITsp em 2015 e 2016. Foi curadora da ocupação Conexões na Funarte-MG em 2015, da 1ª Mostra DocumentaCena e do Idiomas - Fórum Ibero-Americano de Crítica de Teatro, ambos em Curitiba, em 2016. É coordenadora de crítica do Janela de Dramaturgia (BH). Curadora dos Olhares Críticos da MITsp em 2017 e 2018.

Maria Fernanda Vomero é doutoranda em Pedagogia do Teatro pela Universidade de São

Paulo (USP), com uma investigação sobre teatro, resistência política e direitos humanos. Em seu mestrado, dedicou-se ao estudo de um grupo de teatro palestino no contexto da opressão e ocupação político-militar israelense. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela USP, tem especialização em documentários pela Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, em Cuba, e pela Universitat Autònoma de Barcelona, na Espanha. Desde 2014, atua como provocadora artística na Companhia de Teatro Heliópolis, em São Paulo. É curadora das atividades pedagógicas da MITsp desde a segunda edição (na primeira, atuou como pesquisadora convidada da residência artística desenvolvida), e também participou de debates e rodas de conversa em diversos momentos do festival. É criadora e intérprete da palestra-performance *Palavra de Poder, Poder da Palavra (Power Word, Word Power)*.

Patrícia Cividanes é artista gráfica e fotógrafa. Idealizadora e editora da revista *Antro Positivo*, publicação sobre artes cênicas e pensamento contemporâneo desde 2011. É responsável pela identidade visual e projeto gráfico da MITsp. Foi artista residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e indicada ao Prêmio Sergio Motta de Artes e Novas Mídias. Expôs seus trabalhos em São Paulo, França e Turquia. Em 2017 realizou a curadoria da exposição *3+8* no Centro da Terra (SP) e prepara a exposição individual *Série: Pessoas*, com abertura prevista para março de 2018. Há quatro anos é responsável pelos projetos gráficos e fotografias dos espetáculos de Felipe Hirsch e em 2017 assinou o projeto gráfico do livro *Fronteiras Invisíveis*, da diretora

Christiane Jatahy, lançado pela editora Cobo-gó. Foi diretora de arte nas editoras Abril, Trip e Globo entre 2006 e 2014. Atualmente, é diretora de arte no estúdio de design Patrícia Cividanes, especializado em projetos gráficos para artes plásticas, teatro, cinema e música.

Pollyanna Diniz é jornalista, crítica e pesquisadora de teatro. Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (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 sete anos, especializado em críticas e notícias de artes cênicas. É editora da Revista *Aspas*, vinculada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. Integra a *DocumentaCena - Plataforma de Crítica* e a Associação Internacional de Críticos de Teatro (IACT-AICT), afiliada à UNESCO. Atua ainda como assessora de imprensa na área de cultura. Há cinco anos responde pela assessoria de imprensa dos Doutores da Alegria no Recife. Desde 2017 é responsável pela edição e redação do conteúdo editorial da MITsp.

Silvia Fernandes é professora titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma escola. É pesquisadora do CNPq e coeditora da revista *Sala Preta*, periódico do programa. Seus últimos livros são *Antonio Araújo et le Teatro da Vertigem* (organização) e *Théâtres Brésiliens. Manifestes, mises en scène, dispositifs* (organizado com Yannick Butel), ambos publicados pelas Presses Universitaires de Provence em 2016 e 2015, respectivamente

CURADORIA DA MITbr

Christine Greiner é professora livre-docente do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP. Ensina no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e no curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo. Autora de diversos livros sobre corpo, arte e cultura japonesa.

Felipe de Assis é artista da cena, produtor cultural, pesquisador e curador, trabalha desenvolvendo projetos culturais com interesse no desenvolvimento humano. Colabora com comissões de seleção e curadorias independentes. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Graduado em Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA. Cocriador do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (Fiac Bahia), no qual atua como coordenador-geral e curador desde 2008. Criador e curador do Ponto Fiac, festival de música e artes visuais. Coordenou os projetos Mediação Fiac e Mediação Cultural, programas de formação em artes cênicas em Salvador e região metropolitana. Foi coordenador cultural da Aliança Francesa de Salvador.

Welington Andrade é professor do curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero, crítico de teatro e editor da revista Cult. É graduado em Artes Cênicas pela Uni-Rio, em Letras pela Universidade de São Paulo, onde também cursou mestrado e doutorado. É autor de um dos capítulos da *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas* (Editora Perspectiva/Edições Sesc-SP, 2013).

COORDENAÇÃO DA MITSP

André Boll é iluminador desde 1990. Assina mais de 160 projetos para teatro, música, dança e exposições de arte. Atua como diretor técnico a convite de festivais nacionais e internacionais e em turnês de companhias estrangeiras no Brasil. Foi coordenador técnico da MITsp nas edições de 2015, 2016 e 2018.

Dirige a Santa Luz Ltda., empresa especializada em serviços de iluminação e consultoria técnica.

Andreia Duarte é atriz, produtora cultural, doutoranda em Teatro na ECA-USP. Artista pesquisadora no campo da performatividade e da descolonização, a partir da experiência do ator e da vida ameríndia. É produtora do Eixo Reflexivo e Pedagógico da MITsp desde 2016; assumiu a coordenação em 2017.

Carminha Fávero Górgora 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 na 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 nas áreas do Terceiro Setor e da Produção Cultural há 20 anos. Embora atue em todas as áreas do direito, detém o título de especialista em direito empresarial, obtido na PUC-SP. É responsável pela assessoria jurídica da MITsp desde 2015.

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.

Márcia Marques é formada em Comunicação 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 da MITsp desde sua primeira edição, em 2014.

Natália Machiaveli é multiartista formada na Gerrit Rietveld Academie de Amsterdã. Dirigiu o documentário *Troca o Trópico*, exibido nos principais festivais da Holanda. Lança em 2018 seu primeiro disco autoral com arranjos e violão de Chico Saraiva. Desde 2012 ministra curso de animação em centros de cultura importantes de São Paulo, como o MIS, CCSP, Sesc e Instituto de Cinema. Desde 2013 trabalha na MITsp como Relações Internacionais (2013 a 2018) e com produção e criação dos vídeos institucionais (2015 a 2018).

Patrícia Perez é formada em Administração de Empresas pelo Centro Universitário - FEI, diretora associada da Olhares Instituto Cultural e atua também como coordenadora administrativa e financeira da MITsp desde 2016, na qual realiza o acompanhamento e entrega das prestações de contas. Contribui também com a elaboração e o cadastro de projetos nas Leis de Incentivo à Cultura, federais e estaduais.

Rachel Brumana é produtora cultural, formada em Artes Cênicas pela Unicamp e em Língua e Literatura Italiana pela Università degli Studi di Firenze. Diretora da Substância Produções Artísticas, colabora com o núcleo artístico *Società Anonima dei Lavoratori del Mare* e coordena a produção executiva da MITsp desde 2016.

OLHARES CRÍTICOS

Aderbal Freire-Filho criou o Centro de Demolição e Construção do Espetáculo em 1989. Dirigiu dezenas de montagens desde os anos 1970, no Brasil e em outros países, encenando diversos escritores brasileiros como Flavio Marcio, Mario Prata, Vianinha e Nelson Rodrigues. Com *A mulher carioca aos 22 anos*, nos anos 1990, deu início à prática do romance-em-cena. Atuou no filme *Juventude* de Domingos Oliveira, a partir do qual escreveu a peça *Depois do filme*, na qual atua e dirige. Apresentou o programa *Arte do Artista*, na TV Brasil.

Allan da Rosa é escritor, historiador e angoleiro. Mestre e doutorando em Educação pela USP, pesquisa ancestralidade, imaginário e cotidiano negro em SP. Dramaturgo com a Companhia Espanca! de Arte e Ativismo (BH/MG) na peça *PassAarão* (2017) e com a Cia Os Crespos (SP) no projeto *De ninhos e revídes* – revoltas, rebeliões e revoluções negras (2016). Apresentou palestras, oficinas, seminários, recitais e participou de debates e mesas-redondas sobre culturas negras e periféricas em centros culturais, universidades, museus e bibliotecas de todas as regiões do Brasil e em países como México, Cuba, EUA, Moçambique, Colômbia, Bolívia e Argentina.

Aline Vila Real é produtora e gestora cultural, com atuação no Grupo Espanca!, no qual também coordenou o Teatro Espanca! – centro cultural que recebe espetáculos e eventos de arte contemporânea no hipercentro de Belo Horizonte. Idealizadora e curadora, ao lado do dramaturgo Anderson Feliciano, da Polifônica Negra – mostra de processos criativos acerca da Arte Negra. Participou da curadoria da Mostra Benjamin de Oliveira e do Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. Atualmente é diretora de promoção das artes na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

Ana Bernstein é Doutora em Estudos da Performance (New York University), Mestre em História Social da Cultura (PUC RJ) e Bacharel em Artes Cênicas (UNIRIO). É pesquisadora e professora de História da Arte, Estética e Teoria do Teatro e Estudos da Performance. Trabalha na área de Artes, com ênfase em Teatro e Performance, corpo e arte, teoria da performance, performance, estudos de gênero e teoria feminista, artes visuais e fotografia. Além das atividades de pesquisa e ensino, é tradutora, curadora e fotógrafa. É autora de *A crítica cúmplice – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*, finalista do Prêmio Jabuti na categoria biografia; *Francesca Woodman – fotografia e performatividade*, *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*.

Ana Luisa Santos é performer e escritora. Mestre em Comunicação Social (UFMG) e Pós-Graduada em Arte da Performance (FAV), atua também como curadora em artes da presença na realização de exposições e residências artísticas, núcleos de pesquisa e criação, atividades de formação e política. Desenvolve trabalhos para teatro e dança, com destaque para dramaturgia e figurino. É idealizadora do Perfura – Ateliê De Performance e codiretora da plataforma O Que Você Queer. Artista indicada ao Prêmio PIPA 2017. Vive e trabalha em São Paulo.

Ana Maria Gonçalves nasceu em Ibiá (MG) em 1970. Trabalhou com publicidade até 2001, quando se mudou para a Ilha de Itaparica e escreveu *Ao lado e à margem do que sentes por mim* (2002) e *Um defeito de cor* (Record, 2006), ganhador do Prêmio Casa de las Américas (Cuba, 2007). Já publicou em Portugal, Itália e nos EUA, onde ministrou cursos e palestras sobre relações raciais e fez residência em universidades como Tulane, Stanford e Middlebury. Mora em São Paulo, onde escreve também para teatro, cinema e televisão.

André Dahmer é carioca. Quadrinista da *Folha de S. Paulo* e do jornal *O Globo*, venceu quatro prêmios HQMix de quadrinhos e recebeu o troféu Jabuti pelo livro *Quadrinhos dos anos 10* em 2017.

Cesar Ribeiro é diretor do grupo Garagem 21. Encenou peças como *Esperando Godot* e *Sessenta Minutos Para o Fim*. É ator formado pelo Indac, do qual também foi professor de Montagem e Interpretação, e trabalhou como artista orientador na SP Escola de Teatro.

Charles Gavin nasceu em São Paulo em 1960. Baterista autodidata, tocou com várias bandas da cena paulistana. Estudou administração de empresas na PUC-SP até o quarto ano, quando teve que trancar seu curso para ingressar nos Titãs, em janeiro de 1985, permanecendo até fevereiro de 2010. Paralelamente à carreira com os Titãs, Gavin passou a atuar na área da produção musical e cultural. Alguns de seus projetos mais importantes:

direção e roteiro da minissérie *Elenco – a casa da bossa nova*, documentário sobre a história da gravadora independente Elenco de Aloysio de Oliveira, exibido no Canal Brasil em 2011; produção e direção de *Live at Birdland New York City* – registro em DVD da apresentação de Marcos Valle & Stacey Kent no lendário clube de jazz nova-iorquino, lançado em 2016 pela Sony Music; apresentação e direção (com Paola Vieira, Lula Queiroga e Geraldinho Magalhães) de *Brasil Adentro – Música de Pernambuco*, minissérie em cinco episódios que aborda a diversidade cultural da música pernambucana, exibida no Canal Brasil em 2017. Desde 2006 apresenta e dirige (com Gabriela Gastal) *O som do vinil*, programa exibido semanalmente pelo Canal Brasil.

Christian Ingo Lenz Dunker, psicanalista, professor titular do Instituto de Psicologia da USP, coordenador do Laboratório de Teoria Social, Filosofia e Psicanálise da USP, Analista Membro do Fórum do Campo Lacaniano. Doutor e Livre-Docente pela USP, 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, Prêmio Jabuti 2012), *Mal-estar, sofrimento e sintoma* (Boitempo, Prêmio Jabuti, 2015) e *Reinvenção da intimidade* (Ubu, 2016).

Clóvis Domingos é pesquisador, criador e crítico em artes cênicas. Doutor em Artes da Cena (EBA-UFMG). Ator formado pelo Teatro Universitário da UFMG. Bacharel em Direção Teatral pela UFOP. Mestre em Artes (EBA-UFMG) com pesquisa sobre processos de criação e redes colaborativas. Integra o Obscena – agrupamento independente de pesquisa cênica, no qual investiga modalidades cênicas liminares. Colabora como crítico no site *Horizonte da Cena*. Foi curador de artes cênicas no Fórum das Artes do Festival de Inverno de Ouro Preto em 2015. Atuou como debatedor e crítico na Mostra LAB e no Janela de Dramaturgia.

Daniel Schenker é doutor em artes cênicas pela UniRio. Na área de teatro, escreve para os jornais *O Estado de S.Paulo* e *Valor Econômico* e o

blog danielschenker.wordpress.com. É professor de teoria do teatro da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Participa das comissões dos prêmios de teatro APTR, Cesgranrio, Questão de Crítica e Reverência. Na área de cinema, escreve para o jornal O Globo, a revista Preview e o site www.criticos.com.br.

Denilson Lopes é professor da Escola de Comunicação da UFRJ e autor de *Nós os mortos: melancolia e neobarroco* (1999), *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (2002), *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (2007), *No coração do mundo: paisagens transculturais* (2012) e *Afetos, experiências e encontros com filmes brasileiros contemporâneos* (2016). É pesquisador no CNPq, pelo qual desenvolve o trabalho “Dândis, decadentes e modernos”.

Denise Espírito Santo é professora do curso de licenciatura em artes visuais do Instituto de Artes da UERJ e do programa de pós-graduação em artes – PPGArtes; atualmente é coordenadora adjunta do PPGArtes e coordenadora do curso de especialização em ensino da arte, uma parceria entre o Instituto de Artes, a Escola de Artes Visuais do Parque Large e o Paço Imperial. Diretora teatral com trabalhos encenados nos últimos 10 anos em diferentes cidades do país, atualmente se dedica à montagem do Experimento Medeia, projeto financiado pela Faperj (prêmio Apoio às Artes 2016) que reúne um elenco de atrizes negras e volta-se para uma discussão sobre racismo estrutural e violência doméstica no Brasil. Em 2016, foi professora visitante no departamento de Estudos da Performance da NYU, e no departamento de Ciências Sociais da UBA.

Diogo Costa é cientista político e autor. Como presidente do *Instituto Ordem Livre* e membro do *Instituto Ludwig von Mises - Brasil (IMB)*, luta pela disseminação de ideias que promovam os princípios de livre mercado e de uma sociedade livre.

Diogo Spinelli é integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, crítico do portal *Farofa Críti-*

ca, e professor substituto de Atuação no curso de Licenciatura em Teatro da UFRN. Coordena desde 2015 o projeto “Laboratório da Cena de Parnamirim” e a Comunicação do Festival O Mundo Inteiro É Um Palco. É editor da *Revista Balaio*. Publicou os livros *Contos achados & perdidos* (SESI-SP Editora, 2016) e *Pequeno livro dos amores particulares* (Fortunella Casa Editrice, 2017).

Eva-Maria Bertschy estudou sociologia, economia e literatura na Universidade de Freiburg. Como dramaturga e gerente de produção, trabalhou, entre outros, com Ersan Mondtag, Schaubplatz International e Hannah Hurtzig / Mobile Academy Berlin. Desde 2013, é dramaturga permanente e pesquisadora para o International Institute of Political Murder e para Milo Rau. Com ele, realizou inúmeras peças, além de outros formatos, como a primeira parte da Trilogia-Europa - *The Civil Wars* (2014), o documentário *The Congo Tribunal* (2015-2017) e o projeto de longo prazo *General Assembly* (2017).

Florian Malzacher é curador independente de artes cênicas, dramaturgo e escritor. Foi diretor artístico do Impulse Theatre Festival e co-programador do festival Steirischer herbst in Graz. Trabalhou com o Rimini Protokoll, Lola Arias, Mariano Pensotti e com o Nature Theatre of Oklahoma. Suas publicações mais recentes são *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (2014), *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today* (2015), e *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy* (2017).

Gaudêncio Fidelis é curador e historiador de arte especializado em arte brasileira moderna e contemporânea e arte da América Latina. É Mestre em Arte pela New York University (NYU) e Doutor em História da Arte pela State University of New York (SUNY). Foi diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul entre 1991-93. Fundador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do RS, em 1992. Publicou, além de inúmeras monografias sobre a obra de artistas, *Dilemas da matéria: procedimento, permanência e*

conservação em Arte Contemporânea (MAC-RS, 2002), *Uma história concisa da Bienal do Mercosul* (FBAVM, 2005) e *O cheiro como critério: em direção a uma política olfatória em curadoria* (Argos, 2015), entre outros. Organizou e realizou a curadoria de mais de 50 exposições. Em 2005 foi curador-adjunto da 5ª Bienal do Mercosul. Em 2016 integrou o júri da XIII Bienal de Cuenca. É membro integrante do Conselho Museológico Brasileiro do IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus e do Conselho do Museu Oscar Niemeyer (Curitiba-PR). Foi diretor do Museu de Arte do Rio Grande Sul (MARGS) entre 2011-14. Foi curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de uma Nova América em 2015 e curador da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença* na Arte Brasileira em 2017.

Georgette Fadel é diretora e atriz de formação acadêmica pela Escola de Arte Dramática e Departamento de Comunicação e Artes da USP. Participou da fundação de companhias como Cia do Latão, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e Cia São Jorge de Variedades, onde dirigiu e atuou em diversos espetáculos marcantes do movimento estético da virada do século como *O nome do Sujeito*; *Bartolomeu que será que nele deu*; *Biedermann e os incendiários*; *As Bastianas*, *Barafonda*; e *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer*. Dirigiu mais recentemente com a Mundana Cia e Camila Pitanga, com a Probástica Cia de Teatro e vários outros artistas, espetáculos que além do eixo Rio São Paulo ganharam também palcos internacionais. Como atriz, foi dirigida por Cristiane Paoli Quito, Tiche Viana, Francisco Medeiros, Cibele Forjaz, Frank Castorf, Felipe Hirsch. Como professora, além de oficinas pelo país inteiro, ministrou aulas de interpretação na Escola Livre de Teatro de Santo André, no Estúdio Nova Dança, na pós-graduação da Escola Superior de Artes Célia Helena, além de direções na EAD-USP.

José Fernando de Azevedo é diretor e dramaturgo. Foi um dos fundadores do Teatro de Narradores e colaborador do grupo de teatro negro Os Crespos. É professor na Escola de Arte Dramática

da ECA-USP. Estudou cinema e filosofia, sendo doutor em filosofia (USP), com tese sobre o teatro de Brecht. É autor de artigos publicados em revistas e livros e foi curador do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (2011) e do Encontro Internacional de Teatro: Próximo Ato (Itaú Cultural, 2006-2009).

Julia Guimarães é pesquisadora, professora, crítica teatral e jornalista. Atualmente, realiza pós-doutorado em Artes Cênicas pela EBA/UFMG, onde atua como professora visitante. Concluiu recentemente seu doutorado em Artes Cênicas pela ECA-USP. Trabalhou como coeditora do site *Horizonte da Cena* (MG) e da *Revista Aspas* (SP), além de ter integrado a equipe de críticos do site *Teatrojornal* (SP). Possui passagens pelos jornais O Tempo e Pampulha (MG), onde atuou como repórter, redatora e crítica de artes cênicas. É membro da Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT-IACT).

Juliana Galdino é atriz, diretora e professora de teatro. Trabalhou de 1999 a 2006 com o diretor Antunes Filho, atuando em diversos espetáculos, tendo ganhado o Prêmio SHELL 2002 de Melhor Atriz por *Medeia*. Foi professora de Interpretação no CPT–Sesc Anchieta de 2001 a 2005, e na USP (ECA) em 2006. Neste mesmo ano, criou a companhia Club Noir com Roberto Alvim, com a qual estreou várias peças, reconhecidas pelos prêmios BRAVO! e Shell, de São Paulo, por diferentes trabalhos e pelo Prêmio Questão de Crítica, do Rio de Janeiro, por *Leite derramado*.

Juliano Gomes é crítico e professor. Formado em Cinema, doutorando na ECO-UFRJ. Redator na Revista Cinética desde 2008. Publicou na *Filme&Cultura*, *Folha*, *Piauí* e em catálogos de mostras e festivais. Concede o audiovisual em obras de teatro e dança desde 2010. É performer em *Help! I need somebody* (2013 - Claudia Muller). Programa a Sessão Cinética no IMS desde 2009. Sócio da produtora Fauna, com Léo Bittencourt, com quem dirigiu “...” (2007), *As ondas* (2016) e o longa *Aterro*, previsto para 2018.

Kil Abreu é jornalista, crítico, consultor e pesquisador do teatro. É curador de teatro do Centro Cultural São Paulo. Pós-graduado em Artes pela USP, foi crítico do jornal *Folha de S. Paulo* e da revista *Bravo!* Dirigiu o Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura/SP, quando gerenciou importantes projetos da política pública municipal, como o Programa de Fomento ao Teatro. Foi curador de alguns dos principais festivais de teatro do país (Curitiba, Recife e Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto). Foi curador do eixo Olhares críticos da 4ª edição da MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Foi professor e coordenador pedagógico da Escola Livre de Teatro de Santo André por dez anos e, por oito, jurado do Prêmio Shell. Mantém estudos sobre dramaturgia e teatro brasileiro contemporâneo. É crítico colaborador do *Teatrojornal – leituras de cena*.

Laís Machado é atriz, pesquisadora, crítica e produtora formada pela ETUFBA. Alárinjó. Feminista. Membro fundadora da ÀRÀKÁ – Plataforma de Pesquisa Criação e Produção em Artes. Ex-Integrante do Teatro Base: Grupo de Pesquisas sobre o Método da Atriz (2011-2017). Membro fundadora da *Revista Barril – Crítica das artes cênicas*, onde atuou como colunista e designer (2016-2017). Além disso, integra três coletivos feministas, Fuxicos Futuros, PartidA e Muitas.

Leonarda Glück é atriz, dramaturga, performer, curadora e diretora teatral. Trabalha com a fusão entre linguagens artísticas, tais como teatro, dança, performance art, literatura, música, vídeo, artes visuais e cibernéticas, bem como com suas estreitas relações com o corpo e suas ressonâncias afetivas. É diretora teatral graduada pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Fundadora e artista residente desde 2012 do Espaço Cultural Casa Selvática, em Curitiba. Diversas vezes premiada pela Fundação Cultural de Curitiba, pela Fundação Nacional das Artes e por programas como o Rumos Itaú Cultural, os trabalhos que levam o nome da artista, sejam eles teatrais, performáticos, literários e/ou audiovisuais, já foram apresentados em

diversas cidades do país e de fora dele, bem como publicados em diversas mídias, jornais, revistas e periódicos especializados em arte e cultura. Em 2016, a artista lançou, em parceria com a Editora Dybbuk, seu primeiro livro de dramaturgia, intitulado *A Perfodrama de Leonarda Glück – Literaturas Dramáticas de Uma Mulher (Trans) de Teatro*, contendo seis peças para teatro, além de um ensaio fotográfico exclusivo.

Lígia Souza Oliveira é dramaturga e pesquisadora, doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, com estágio de pesquisa em Literatura Francesa na Université Paris 8 – Vincennes/Saint Denis, mestre em Literatura pela Universidade Federal do Paraná e graduada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná. Já publicou as dramaturgias *Encontros diários, Personne* e *Outros sons*.

Lúcio Bellentani foi funcionário da fábrica da *Volkswagen* no Brasil. Ele organizava reuniões sindicais e foi, secretamente, membro do Partido Comunista. Em 1972, foi preso e torturado pela ditadura militar.

Luz Ribeiro é bacharel em Educação Física e Pedagogia. Trabalhou seis anos com adolescentes em conflito com a lei. Participa dos coletivos Poetas Ambulantes, Legítima Defesa e Slam das Minas-SP. Campeã do “FLUPP slam BNDES” (2015), finalista no “slam br 2015”, campeã do “slam br” (2016) e semifinalista da “Coupe du Monde de slam de poésie” (França, 2017). Protagonizou um dos capítulos da série *Bravos* na TV Brasil. Autora dos livros *Eterno contínuo* (2013) e *Espanca e estanca* (2017).

Luiz Felipe Reis é jornalista, curador, dramaturgo e diretor teatral. Atua na imprensa escrita desde 2006, assinando reportagens, entrevistas e críticas sobre teatro e música. No Rio de Janeiro, trabalhou como repórter e crítico no *Jornal do Brasil* entre 2008 e 2010, e desde 2010 atua como repórter exclusivo de artes cênicas no Segundo Caderno do jornal *O Globo*, onde faz reportagens, entrevistas e críticas.

Como dramaturgo, diretor e cofundador da Polifônica Cia., assinou as peças *A inútil biografia de um homem qualquer*, *Estamos indo embora...*, com a qual foi indicado ao Prêmio Shell 2015 na categoria Inovação, e *Amor em dois atos*, peça pela qual foi indicado ao Prêmio Cesgranrio de melhor direção. Desde 2015 assina a curadoria e a direção artística do festival de artes cênicas Cena Brasil Internacional, que ocorre anualmente no Rio de Janeiro.

Márcio Seligmann-Silva é doutor pela Freie Universität Berlin e pós-doutor por Yale. É professor titular de Teoria Literária na UNICAMP e pesquisador do CNPq. É autor, entre outros, dos livros *Ler o livro do mundo* (Iluminuras/FAPESP, 1999, vencedor do Prêmio Mario de Andrade de Ensaio Literário da Biblioteca Nacional em 2000), *O Local da Diferença* (Editora 34, 2005, vencedor do Prêmio Jabuti na categoria Melhor Livro de Teoria/Crítica Literária 2006) e *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (Editora Civilização Brasileira, 2009).

Maria Clara Ferrer é diretora, tradutora e professora nos cursos de graduação e pós-graduação de teatro da Universidade Federal de São João del-Rei. É mestre e doutora em Artes Cênicas pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, onde também lecionou entre 2008 e 2015. Em sua pesquisa se interessa pelas dramaturgias e estéticas da cena contemporânea, explorando os conceitos de cena-paisagem e de drama da percepção. Dirigiu espetáculos no Brasil e na França, foi assistente de direção de Antônio Araújo na criação de *Direce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*, traduziu peças de autores franceses e brasileiros e publicou diversos artigos em periódicos nacionais e estrangeiros.

Maria Eugênia de Menezes é crítica teatral, formada em jornalismo pela USP, com especialização em crítica literária e literatura comparada. É uma das editoras do site *Teatrojornal - Leituras de Cena* e colaboradora do Caderno 2, do jornal O Estado de S. Paulo, para o qual escreve desde 2010. Também trabalhou na cobertura de artes cê-

nicas da Folha de S.Paulo, entre 2007 e 2010. Foi curadora de programações, como o Circuito Cultural Paulista, e membro do júri de prêmios como Prêmio Bravo! de Cultura e o Prêmio Governador do Estado de S.Paulo. É autora da pesquisa *Breve Mapa do Teatro Brasileiro* e de capítulos de livros sobre companhias de dança e teatro. Como professora convidada, ministrou aulas em instituições como a Universidade de São Paulo - USP, a Faculdade Cásper Líbero e o Centro de Pesquisa e Formação do Sesc.

Maria Lúcia Pupo é professora titular do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde atua particularmente na Licenciatura em Artes Cênicas e orienta pesquisas de mestrado e doutorado em pedagogia do teatro. Doutora pela Universidade de Paris, é pesquisadora do CNPq. Sua experiência profissional mais recente abrange pesquisas sobre mediação teatral e ação artística em diferentes contextos brasileiros e em países como França, Marrocos e Bélgica. Seu mais recente livro é *Para alimentar o desejo de teatro* (Editora Hucitec, 2015).

Marcelo Caetano nasceu em Belo Horizonte, mas reside desde 2004 em São Paulo, onde estudou Ciências Sociais na USP. Dirigiu o longa *Corpo Elétrico* (2017) e os curtas *Bailão* (2009), *Na sua companhia* (2011), *Verona* (2013) e *Blasfêmea* (2017), em codireção com Linn da Quebrada. Foi assistente de direção de diversos filmes entre os quais *Tatuagem*, *Boi Neon* e *Mãe só há uma*, no qual também colaborou no roteiro.

Marcos Alexandre é graduado em Letras pela FALE-UFMG, onde concluiu o mestrado (1998) e o doutorado (2004) em Estudos Literários. Realizou pesquisas de pós-doutorado no Instituto Superior de Arte (Havana, Cuba), no PPGAC-UFBA (2008-2009), no Instituto Hemisférico de Performance e Política, da NYU, e no NEPA-PPGAC da UNIRIO (2017-2018). É bolsista de Produtividade do CNPq; professor associado na UFMG; integrante cofundador do Mayombe Grupo de

Teatro (1995); e coordenador do NEIA. Pesquisa sobre literaturas hispânicas, performances, teatro negro e teatro latino-americano.

Matteo Bonfitto é ator-performer, diretor teatral e professor livre-docente do Instituto de Artes da Unicamp. cursou a EAD/USP e o DAMS de Bologna, Itália. É Mestre pela ECA-USP e PhD pela University of London. Além do trabalho artístico apresentado no Brasil e no exterior, publicou inúmeros artigos sobre o trabalho do ator-performer, bem como os livros *O ator compositor*, *A cinética do invisível* (publicado também em inglês – *The Kinetics of the Invisible*) e *Entre o ator e o performer*. É um dos fundadores do Performa Teatro – Núcleo de Pesquisa e Criação Cênica (www.performateatro.org).

Michele Rolim (Porto Alegre, 1986) 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 *Cênicas e 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* (Editora 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.

Milton de Andrade, graduado em Psicologia pela Universidade de São Paulo (USP), é professor titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É Mestre em artes cênicas e Doutor em dança pela Universidade de Bolonha (Itália), com pós-doutorado em Antropologia Cultural pela Universidade de Palermo (Itália). É líder do grupo de pesquisa (diretório – CNPq) “Percurso de performatividade: Mediterrâneo, África, Américas” e assessor científico ad hoc da

FAPESP e do Conselho Federal de Psicologia na área das artes do corpo. Nos últimos anos, atuou como professor visitante na Escola de Teatro da Universidade Nacional da Costa Rica e no Departamento de Eritmia da Alanus Hochschule (Alemanha) e manteve colaboração regular com instituições italianas como a Universidade de Palermo, Universidade de Florença e Academia de Belas Artes de Turim.

Nayse López é bacharel em comunicação pela PUC-RJ. Jornalista cultural e crítica de dança desde 1993 no Rio de Janeiro. Em 2003, criou a primeira revista profissional sobre dança contemporânea da internet brasileira, em www.idanca.net. É colaboradora e editora convidada de revistas e jornais no Brasil e no exterior. Participou da criação e gestão de diversas redes nacionais e internacionais de artes cênicas. Desde 2001 é curadora no Festival Panorama, assumindo desde 2005 também como diretora artística.

Patrick Pessoa é crítico teatral e dramaturgo, professor de filosofia da UFF e editor da revista *Viso – Cadernos de Estética Aplicada*. Como crítico, colabora regularmente com a Revista *Questão de Crítica*. Como dramaturgo, já colaborou com os diretores Aderbal Freire-Filho, Malu Galli, Bel Garcia, Marcio Abreu, Daniela Amorim, Marco André Nunes, Jörgen Tjon A Fong e Adriano Guimarães. Publicou cinco livros e diversos ensaios de crítica literária, cinematográfica e teatral em revistas especializadas.

Paulo Mattos é graduado em administração pública. Desde 2000, dedica-se à produção cultural, tendo sido produtor da Companhia dos Atores e do Grupo XIX de Teatro, entre outros. Idealizou o projeto *Arte da África Cinema e Teatro* no CCBB RJ e foi gestor da área de cultura do Sesc RJ. Atualmente é produtor independente, sendo um dos responsáveis pelo projeto *2ª Black*, que objetiva estabelecer um debate crítico sobre a Cena Preta no Rio de Janeiro. É jurado do Prêmio *Questão de Crítica*.

Pedro Vilela é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Ex-gestor e diretor artístico do coletivo pernambucano Magiluth. Em 2012 foi escolhido entre 13 latino-americanos para integrar o WEYA – World Event Young Artist. Atualmente é gestor, diretor artístico e idealizador da TREMA! Plataforma de Teatro (PE), sendo curador do TREMA! Festival de Teatro e coordenador editorial da *TREMA! Revista de Teatro*.

Peter Pál Pelbart é professor titular de Filosofia na PUC-SP. Autor de vários livros, entre os quais *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*, é coeditor da n-1 edições.

Renan Cevalles (1991) é artista representado pela Adelina Galeria (SP), com produção em performance nas áreas de produção e pesquisa. Doutorando em Artes da Cena pela ECA-USP, com pesquisa sobre presença, performance e neoliberalismo. Seus principais projetos autorais incluem *Protetores de proximidade humana* (premição Temporada de Projetos do Paço das Artes; Premiação MAJ SESC Ribeirão Preto) e *Como um jabuti matou uma onça e fez uma gaita de um de seus ossos* (ProAC, Premiação do Setor de Performance da SP-ARTE). Desenvolve agora *Projeto invisível*, com apoio da SP Escola de Teatro, SESC Belenzinho e OMA Galeria. Sua produção de pesquisa em performance envolve curadorias (in *Locus*: mostra de performance no SESC, individual da Cia Excessos na Galeria Tato), publicações (revista *SELECT*, *Performatus*, *Urdimento*) e cursos (CPF SESC, SESC Santos, SESC Consolação, EMIA, CLAC, dentre outros). É também membro fundador do Pérfida Iguana, polo de produção em dança gerido com a bailarina Carolina Callegaro, dentro do qual já produziram as obras *Um instante anterior à extrema violência* (ProAc, 2015); *matériaVONE* (2016) e *Sem luz* (ProAc, 2017).

Renan Ji é doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professor adjunto do Instituto de Aplicação Fernando Ro-

drigues da Silveira (CAp-UERJ), crítico de teatro e membro da Revista *Questão de Crítica*.

Renata Carvalho é atriz, diretora, produtora e maquiadora de teatro há 21 anos. Desde que iniciou sua transição de gênero em 2007, seu teatro se tornou sua militância e identidade. Em 2011 ganha o Proac LGBT e estreia em 2012 seu primeiro solo *Dentro de mim mora outra*, no qual contava sua história de vida e travestilidade. Desde 2013 é atriz e produtora do grupo O Coletivo, um encontro entre artistas da Baixada Santista. Como diretora, fundou a Cia Ohm de Teatro em 2002. Atualmente em cartaz com *O evangelho segundo Jesus*, *Rainha do céu*; *ZONA!*; *Projeto Bispo*; *Dentro de mim mora outra*; *Nossa vida como ela é*; e *As F...e Mal Pagas unpledged e reload*.

Rita Aquino é artista da dança e professora do Programa de Pós-Graduação em Dança e Escola de Dança da UFBA. Doutora em Artes Cênicas e Mestre em Dança, pesquisa práticas colaborativas. Coordenadora das Atividades Formativas do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, integra a curadoria do festival desde 2016. Coorganiza o Seminário Internacional de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas. Coordenou o Mediação Cultural e Mediação FIAC, ambos programas de formação em artes cênicas. Dentre seus trabalhos artísticos, destacam-se *Looping: Bahia Overdub* e a intervenção urbana *pingos & pigmentos*.

Rosane Borges é jornalista, pós-doutora em ciências da comunicação, professora universitária, integrante da Cojira-SP (Comissão de Jornalistas pela Igualdade Racial), autora de diversos livros, entre eles: *Esboços de um tempo presente* (2016), *Mídia e racismo* (2012), *Espelho infiel: o negro no jornalismo brasileiro*.

Rubens Machado é professor da Universidade de São Paulo. Graduado em arquitetura e urbanismo pela FAU-USP, mestre e doutor em cinema, TV e rádio, pela ECA-USP. Desde 1999, é professor do Departamento de Cinema, Rádio e

TV da ECA-USP e, desde 2007, é livre-docente em Teoria e História do Cinema. Desenvolve pesquisa sobre a história da crítica e do cinema experimental no Brasil e sobre a presença da cidade nos meios audiovisuais. É autor ou coautor de vários artigos e livros publicados.

Sara Rojo possui graduação e mestrado em Letras pela Pontificia Universidad Católica de Chile, mestrado em Artes pela State University of New York, doutorado em Literaturas Hispânicas pela State University of New York e pós-doutorados na Università degli Studi di Bologna e Universidad de Chile. Professora titular da UFMG e pesquisadora do CNPq. Seu último livro é *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade* (Javali, 2016). Atua nas áreas de crítica e direção teatral.

Tatiana Roque é do Instituto de Matemática/UFRJ, doutora pela Coppe/UFRJ, fez estágio na Equipe REHSEIS (Pesquisas Históricas e Epistemológicas sobre as Ciências Exatas e as Instituições Científicas) e é membro do instituto de pesquisa Archives Poincaré. Sua área de pesquisa abrange historiografia da matemática, relações entre história e ensino de matemática. Seu livro *História da matemática: uma visão crítica, desfazendo mitos e lendas* (2012) foi um dos vencedores do Prêmio Jabuti 2013.

Victoria Pérez Royo é professora de Estética e Teoria das Artes (UZ, Zaragoza), codiretora do Mestrado em Práticas Cênicas e Cultura Visual (UCLM, Museu Reina Sofía, Madri) e professora convidada para programas universitários sobre arte em países como Holanda, Alemanha, Bélgica, Finlândia, Costa Rica, Brasil e Chile, entre outros. Criou, organizou e desenvolveu diversas linhas de pesquisa em artes, em parceria com museus e centros de arte em Madri. Suas mais recentes publicações são: *Cuerpo, escena, política* (2016, com Diego Agulló) e *Dirty Room* (2017, com Juan Domínguez).

Wagner Schwartz possui formação em Letras e participa de grupos de pesquisa e experimentação

coreográfica na América do Sul e na Europa. Desde 2002, elabora projetos sob a forma de solos que problematizam a figura do estrangeiro entre línguas, culturas, cidades e instituições.

AÇÕES PEDAGÓGICAS

Aby Cohen é cenógrafa, diretora de arte e curadora, atuante em teatro, cinema e exposições. Premiada com a Triga de Ouro na Quadrienal de Praga 2011 pelo projeto expositivo e curatorial para a Mostra Nacional Brasileira. Curadora internacional da Quadrienal de Praga 2015 SharedSpace/Politics e autora da instalação-ocupação-performance *Terra de Ninguém* apresentada na mesma edição do evento. Começou no teatro, como cenógrafa, com o diretor Antunes Filho, em 1992. Desenvolve projetos no Brasil e no exterior, foi responsável pela identidade visual do Espaço Brasil no Ano do Brasil em Portugal (2012/2013) e recebeu outros importantes prêmios internacionais, como o IDCA – International Communication Design Awards, em 2013. Autora e designer do projeto *Desenhos de Cena #1*, SESC São Paulo (2016) e *Desenhos de Cena #2: Playground Project*, para o World Stage Design em Taiwan (2017). Curadora Geral da Mostra Nacional do Brasil na Quadrienal de Praga 2019. Doutora em Artes pela ECA-USP. Vice-Presidente da OISTAT entre 2013 e 2017.

Bianca van der Schoot e Suzan Boogaerdt trabalham juntas desde 2000, depois de formadas no departamento de mímica da Amsterdam Theatre School. Desde 2011, realizam a VisualStatements, uma série de performances visuais sobre a sociedade do espetáculo e o papel da cultura da imagem na atualidade. Um mundo de representações no qual o real desaparece. Episódios como *BIMBO*, *SMALL WORLD and Hideous (Wo)men* compõem a série, a partir da qual criam um teatro inovador e maldito, que alcança uma posição significativa na cena holandesa.

Georg Weinand é acadêmico de teatro com vasta experiência no universo internacional da dança e das artes cênicas. Trabalhou como dramaturgo na companhia Última Vez, de Wim Vandekeybus, e como coordenador artístico de produtoras aclamadas, como o *Les Ballets du Grand Maghreb* e TOR. Ao longo dos últimos dez anos, trabalhou como coach de muitos talentos emergentes da dança no ensino artístico superior, sendo um professor altamente versátil e dramaturgo na DasArts, a Universidade de Artes de Amsterdã. De 2012 a 2016, foi diretor do Dampfzentrale Bern, um renomado centro cultural suíço, focado na dança, na performance e na música. Possui experiência prática em curadoria e produção de festivais internacionais.

Iva Horvat é professora universitária de cinesilogia, bailarina, coreógrafa e diretora de palco em dança e teatro. Fundou o Agente129 – um escritório de gestão em Barcelona focado na distribuição das artes cênicas –, a partir do qual colaborou com diversos artistas na internacionalização de seus projetos ao longo de quatro anos. Em 2017, fundou, juntamente com Elise Garriga, a ART REPUBLIC, uma agência de estratégias e mobilidade para as artes performáticas. É mentora e professora de gestão e de distribuição. Integra a equipe de *Creative Producing* no Grand Theatre de Groningen, Holanda. E ministra aulas e workshops relacionados a vendas internacionais e distribuição em diferentes países da Europa, Ásia e Américas.

Liv Elf Karlén é dramaturga e diretora sueca, uma das principais desenvolvedoras de técnicas de atuação para desafiar as normas sociais e as estruturas de poder na Suécia e na Finlândia. Há mais de dez anos, nas escolas de atuação e instituições mais renomadas de seu país, ensina métodos para ampliar a forma como percebemos e praticamos o gênero, a sexualidade e a raça, assim como a função da atuação, das estruturas organizacionais e dos processos educacionais. Seu livro sobre técnica de atuação e gênero, *More than this - thought on gender curious acting*, foi publicado em 2008.

Marcelo Carnevale é jornalista e mestre em literatura, e desde 1989 trabalha com comunicação. Ganhou o prêmio do Programa para Escritores com Obra em Fase de Conclusão da Fundação Biblioteca Nacional com *O chimpanzé cobaia*, em 2002. Integrou o CADES-PI (Conselho Regional de Meio Ambiente, Desenvolvimento Sustentável e Cultura da Paz, da Subprefeitura de Pinheiros) entre 2013 e 2015. Atualmente, realiza o projeto social A vizinhança, em São Paulo, e atua como pesquisador/doutorando no Programa de Pós-graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Universidade de São Paulo (USP).

Miguel Rocha é encenador e produtor, formado em Direção Teatral pela SP Escola de Teatro. É sócio-fundador e diretor artístico da Companhia de Teatro Heliópolis, com uma trajetória de dezessete anos e dez espetáculos, entre os quais *Sutil Violento* (2017) e *A Inocência do que Eu (Não) Sei* (2015), que recebeu duas indicações ao Prêmio São Paulo de Incentivo ao Teatro Infantil e Jovem, uma na categoria Melhor Espetáculo e outra como Prêmio Especial pela pesquisa em escolas públicas. Realizou a coordenação artística da I e II Mostra de Teatro de Heliópolis (2015 e 2016) com apoio do edital ProaC. Tem experiência internacional como assistente de direção da trupe holandesa MC Theater na peça *A Hora Final*. Participou do projeto *Solos do Brasil*, criado por Eglá Monteiro e Silvana Abreu, sob coordenação de Denise Stoklos.

Renato Bolelli é diretor de arte, cenógrafo, figurinista, arquiteto e pesquisador. Desde 2003 cria projetos para teatro, dança, performance, cinema, expografia e eventos. Recebeu o Prêmio Shell de Cenografia por *Arrufos*, espetáculo que integrou a Quadrienal de Praga em 2011. Representou ainda o país como integrante do projeto *Desenhos de Cena #2*, no *World Stage Design* em Taipei, em 2017. Integrante da plataforma UAP na zona rural de Cotia, onde coordenou o Programa de Residências e Intercâmbios Artísticos em 2017. É doutorando do Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP e curador-adjunto da mostra brasileira na Quadrienal de Praga de 2019.

Susanne Kennedy estudou direção na *Hogeschool voor de Junsten* em Amsterdã. Estreou no teatro holandês com uma série de espetáculos de Enda Walsh, Sarah Kane e Elfriede Jelinek. Em 2011, convidou Johan Simons para trabalhar na Munich Kammerspiele. Trabalhou materiais dos filmes *They Shoot Horses, Don't they?* e da primeira peça de Marieluise Fleisser: *Purgatory in Ingolstadt*. Este processo de trabalho resultou no espetáculo *Por que o Sr. R. Enlouqueceu?*, que participou da 4ª MITsp, baseado no filme de Fassbinder e Michael Fengler. Susanne foi nomeada como diretora do ano por *Purgatory in Ingolstadt*. Em 2018, passará a integrar a Volksbühne como diretora associada, na qual realizou a coprodução de *The Virgin Suicides*, que, em conjunto com a peça *Women in Trouble*, foi incluída no repertório da companhia a partir de 2018.

REVISTA ANTRO POSITIVO EDIÇÃO ESPECIAL MITSP

Ana Carolina Marinho integra o Coletivo Estopô Balaio, no qual desenvolve há sete anos uma residência artística no bairro Jardim Romano. Escreve para a Revista Antro Positivo cobrindo festivais de teatro, como resenhista na Crítica Performativa e no Coletivo Antro Diálogos. Integrou o elenco dos longas-metragens *Fome* e *Antes do Fim*, de Cristiano Burlan. Tem se aventurado na escrita de roteiros para cinema e seu último trabalho, *A Mãe*, foi premiado no 7º Brasil CineMundi - International Coproduction Meeting. Em 2017, *A Mãe* foi contemplado pelo programa Fomento ao Cinema Paulista.

Marcio Tito é dramaturgo e diretor no coletivo que fundou em 2012. Com a Tragédia Pop estreou *Roberto* e a *Filologia das Estrelas*, *Macumba Pop para Edward Snowden*, e outras. Entre 2015 e 2016 foi premiado como autor no Concurso Nacional de Indaiatuba e no Concurso Nacional oferecido pelo Instituto da Memória. É formado pela SP Escola de Teatro e como ator esteve em mais de dez montagens, dentre elas a multipremiada *Roberto Zucco*

(2013) com direção de Rodolfo Garcia Vázquez. É crítico da revista Antro Positivo desde 2016.

Maria Teresa Cruz estudou Psicologia na PUC-Campinas, com ênfase em análise do comportamento. Jornalista pela Faculdade Cásper Líbero. Trabalhou em diversos veículos de comunicação como repórter, entre eles Editora Globo, Grupo Lance! e Grupo Bandeirantes de Comunicação, em TV, impresso e rádio. Escreveu a peça *A Ordem Partiu de Quem?* (2014) e colabora com o projeto Tempo/Passagens. Idealizadora do canal no Youtube Cenas na Cidade, criado em 2015 com a produtora Lado Z. Leciona no Cine Favela, projeto social na Comunidade de Heliópolis, sobre construção de narrativa em teatro e cinema. Colabora com a Antro Positivo desde 2012.

Ruy Filho é idealizador e editor da revista Antro Positivo. Bacharel em Artes Visuais, foi aluno ouvinte em Semiótica e Ciências Cognitivas (PUC-SP) e Direção Teatral (ECA-USP). Publicou o ensaio *A Construção do Sujeito Biopolítico no Intérprete: o corpo como representação de complexidades*, pela EdUFT (Universidade Federal de Tocantins), além de diversos artigos, reportagens e ensaios em sites, revistas e jornais especializados, tanto nacionais e internacionais, incluindo The Stage (Londres) e Theater Der Zeit (Alemanha). Editor do catálogo do Mirada - Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos (2014) e do Tempo Festival (2015). Atua como crítico interno nos trabalhos de Felipe Hirsch desde 2013. É integrante da International Association of Theatre Critics. Idealizou e realizou em festivais nacionais a ação Crítica Performativa e, em festivais internacionais europeus, a ação Crítica Dentro, propondo novas possibilidades de escrita reflexiva. Pesquisador sobre novas dinâmicas produtivas a partir da economia criativa, visando a construção de mercados culturais e políticas públicas. Assumiu em 2017 a Curadoria para teatro, dança e performance do Centro da Terra (SP), com uma programação de Ocupações voltada especificamente ao desenvolvimento de experimentações entre linguagens artísticas.

Idealização e Direção Artística: ANTONIO ARAÚJO
Idealização e Direção Geral de Produção: GUILHERME MARQUES
Diretor de Relações Institucionais: RAFAEL STEINHAUSER
Relações Internacionais: JENIA KOLESNIKOVA E NATÁLIA MACHIAVELI
Curadoria dos Olhares Críticos: DANIELE AVILA SMALL E LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI
Curadoria de Ações Pedagógicas: MARIA FERNANDA VOMERO
Curadoria Plataforma MITbr: CHRISTINE GREINER, FELIPE DE ASSIS, WELINGTON ANDRADE
Curadoria do Espaço de Ensaio: DANIELE AVILA SMALL, LUCIANA EASTWOOD ROMAGNOLLI E SILVIA FERNANDES
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 Olhares Críticos: ANDREIA DUARTE
Coordenação da Prática da Crítica: JULIA GUIMARÃES
Produtora Associada da MITbr: CARLA ESTEFAN
Relações Institucionais e Coordenação do Seminário MITbr: ANDREA CARUSO SATURNINO
Produtores Locais de Montagem: ANDREA CARUSO SATURNINO, ARIANE CUMINALE, DORA LEÃO, JULIA GOMES, JULIO CESARINI, PATRICIA SOUZA CESCHI, PEDRO DE FREITAS, OLIVIA MAIA BARCELLOS, RICARDO FRAYHA
Coordenadores Técnicos de Montagem: CAUÊ GOUVEIA, FERNANDA GUEDELLA, MELISSA GUIMARÃES, RODRIGO CAMPOS
Produção e Tradução dos Olhares Críticos e Ações Pedagógicas: FERNANDO ZUGNO E RICHARD SANTANA
Assessoria Jurídica: JOSÉ AUGUSTO VIEIRA DE AQUINO
Assistente de Relações Internacionais: FERNANDO RUIZ BRAUL
Assistentes de Comunicação: DANIELE VALÉRIO, FLÁVIA FONTES E KELLY SANTOS | CANAL ABERTO
Assistente de Coordenação Executiva de Produção: PAULO GIRČYS
Assistente de Relações Públicas: MARINA WATANABE
Assistente de Coordenação Técnica: MARTA CESAR
Assistente de Coordenação de Logística: LUIZA MEIRA ALVES E PAULA MALFATTI
Assistente de Coordenação Olhares Críticos: JOÃO MOREIRA
Assistente de Coordenação Financeira: HIAGO MARQUES
Promoção e Difusão dos Olhares Críticos e Ações Pedagógicas: ELIANA MONTEIRO
Estagiário dos Olhares Críticos e Ações Pedagógicas: TOM VIEIRA
Redes Sociais: ANA BEATRIZ RESENDE E EVERTON FELISBERTO | MENU DA MÚSICA
Edição, Redação e Supervisão de Conteúdo Editorial: POLLYANNA DINIZ
Tradução de Conteúdo Técnico e Editorial: PATRÍCIA LOPES
Revisão de Conteúdo Editorial: GRENÁ CONTEÚDO MULTIPLATAFORMA
Projeto Gráfico: PATRÍCIA CIVIDANES
Colaborador: FAUSE HATEN
Autores do Logotipo Original da MITsp (2014): ANDRÉ CORTEZ E REGINA CASSIMIRO
Autora do Logotipo MITsp Versão 2018: PATRÍCIA CIVIDANES
Assistente de Arte: OSVALDO PIVA
VT Institucional: NATÁLIA MACHIAVELI
Secretaria MITsp: DANIELLA DANTAS
Serviços Gerais: CÁSSIA NUNES E JAIR NASCIMENTO

Airton Marangon, Alain Bourdon, Alexandre Pietro e equipe do Auditório Ibirapuera Oscar Niemayer, André Cortez, André Lucena, André Mendes, André Vilela, Anna Helena Polistchuk, Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves, Beatriz Ferreira, Benjamin Seroussi, Bethe Ferreira, Cadu Witter, Camila Magalhães, Camilla Navarro, Carlos Eduardo Hashish, Carlos Monge, Catarina Duncan, Catherine Faudry, Célia Gambini, Charles Delogne, Christine Rohrig, Claudia Hamra, Cléria Oliveira Moura, Companhia Antropofágica, Companhia de Teatro Heliópolis, Consulados Brasileiros na Alemanha, Espanha, Polônia, Suécia e Suíça, Cooperativa Paulista de Teatro, Cris Lozano, Daisuku Ikeda, Daniella Griesi, Daniele Carolina Lima Uchikawa, Danilo Santos de Miranda, Debora Hummel, Deborah de Oliveira Rossoni, Debora Viana, Denio Maués, Deputado Vicente Cândido, Dione Leal, Dorota Kwinta, Dulce Maschio, Dulce Vivas, ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, Edson Natale, Eduardo Fragoaz, Eduardo Saron, Eduardo Matarazzo Suplicy, Efrém Colombani, Elder Baungartner, Elen Londero, Eleonor Pellicieri, Elian Zanelato, Emerson Pirola, Equipe das Leis Estadual e Federal de Incentivo à Cultura, Equipe do Ministério da Cultura, Equipe do Teatro Cacilda Becker, Erica Mourão Trindade e equipe do Sesc Vila Mariana, Érica Teodoro, Eustáquio Gugliemelli, Evanda Martins de Melo, Fábio Larsson, Ferdinando Martins, Fernanda Machiaveli, Flavia Carvalho e equipe do Sesc Pinheiros, Flávio Bassetti, Flávio do Nascimento, Gabriel Portela, Gaby Imparato, Gabrielle Araujo, Gaele Massicos Bitty, Galiana Brasil e equipe do Itaú Cultural, Grupo Pandora, Grzegorz Mielec, Heloisa Cuente Pisani, Henrique Carsalade, Inês da Silva, Isabel Hölzl, Ivam Cabral, Ivan Gianinni, Izilda Maria Bernardes, Joachim Bernauer, Joaquim Gama, João Carlos Malatian, João Calos Teixeira de Melo, Joel Naimayer Padula, José Roberto Sadek, Juan Lozano, Juan Jesús Montiel Rozas, Jurandy Valença Persiano, Julia Gomes, Julian Christopher Fuchs, Julio Cesar Doria Alves, Karine Legrand, Katharina von Ruckteschell-Katte, Kelly Adriano de Oliveira, Leandro Teodoro Ferreira, Liliane Rebelo, Lorena Vicini, Louis Logodin, Lucas Neves, Lucia Romano, Luciana Alves, Luiz Sobral, Magno Neto, Marcelo Denny, Marcelo Mattos Araujo, Márcia Dias, Marcia M. Silva, Marco Griesi, Marcio Gallacci, Maria Beatriz Costa Cardoso, Maria Teresa Mortale, Mariângela Abbatempo, Marian Arbre, Mariana Ribeiro Sousa, Marília Bonas, Mario Rubio, Mawusi Tulani, Michel Huck, Milú Villela, Miriam Rinaldi, Mônica Fernandes, Nabil Bonduki, Natália Aquino Cesário, Ocupação Aqualtune, Otávio Frias Filho, Pablo Moreira, Paola de Marco, Paulo Pina, Perrine Warne Janville, professores do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, Peter Johansson, Rafael Presto, Regina Studart, Regina Varandas, Rodrigo Eloi da Silva, Rodrigo Maia de Lorena Pires, Rodrigo Mathias, Rodrigo Ymatsuka e equipe, Rogério Ianelli, Ronald Santig, Rosana Paulo da Cunha, Rosângela Quaresma, Maria do Rosário Ramalho, Rose Silveira, Rudifran Almeida Pompeo, Sandra Moreira, SATED / SP - Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo, Sérgio Luiz Venitt de Oliveira, Sociedade Brasileira de Autores - SBAT, Sonia Regina Viveiros Brocca, Telma Baliello, Tião Soares, Valdir de Jesus Rivaben, Valeria Lovato, Vicente Freitas.



APRESENTADOR



PATROCÍNIO



COPATROCÍNIO



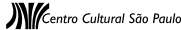
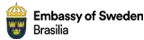
CORREALIZAÇÃO



APOIO CULTURAL



PARCERIAS INSTITUCIONAIS



APOIO



CANAIS OFICIAIS DE VENDA



PONTO DE ENCONTRO DO FESTIVAL



REALIZAÇÃO







MIT sp

