



CADERNO PEDAGÓGICO

—  REFLEXÕES SOBRE AS AÇÕES FORMATIVAS DA MITSP

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO

Idealizadores: Antonio Araújo (diretor artístico) e Guilherme Marques (diretor geral de produção)

CADERNO PEDAGÓGICO

Editora responsável: Maria Fernanda Ceccon Vomero

Projeto gráfico e diagramação: Albino Papa

Revisão: Livia Lisbôa

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

C122 Caderno pedagógico [recurso eletrônico] : reflexões sobre as ações performativas da MITsp / organização Maria Fernanda Ceccon Vomero, Antônio Araújo. – São Paulo: ECA-USP, 2021.
195 p.

ISBN (série) 978-65-88640-29-6

ISBN (volume 1) 978-65-88640-28-9

DOI 10.11606/9786588640289

1. Teatro e Educação. 2. Performance. 3. Arte-educação. 4. Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. I. Vomero, Maria Fernanda Ceccon. II. Araújo, Antônio.

CDD 21. ed. – 792.0226

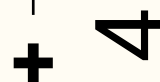
Elaborado por: Lillian Viana CRB-8/8308

SUMÁRIO



Para que um caderno pedagógico num festival de teatro? por Antonio Araújo	04
O potencial provocativo das ações pedagógicas por Maria Fernanda Vomero	07
1. REPENSAR AS PEDAGOGIAS DA CENA	
Práticas eróticas, saborosas e cidadãos por Narciso Telles	14
Navegar na incerteza (ensaio sobre uns possíveis) por Ana Harcha	18
Contra a tutela: pedagogias indisciplinadas da arte ou <i>la esperanza es la más grande de las puras</i> por Dodi Leal	24
2. DIÁLOGO	
Rotas de colisão com o mundo: um modo de experimentar o presente por João Fiadeiro e Maria Fernanda Vomero	29
3. MÚLTIPLAS VIVÊNCIAS	
Atirados à própria sorte por Alexandre Dal Farra	36
A cena-miragem: a potência do negativo através do mascaramento no deserto do real por Dalmir Rogério Pereira	42
Um lugar para fazer as perguntas difíceis por Agnan Siqueira de Oliveira	51
Diálogo e alteridade como práticas do cotidiano por Stênio Ramos	67
Glossária ou arsenais discursivos para não perder a língua por Murilo Gaulês	78
4. TRANSFORMAÇÕES	
Acerca da per-versão por Lucienne Guedes Fahrer	95
Seja devorada a virilidade por João Crepschi	103
Sobre nossa ambígua e movediça natureza por Bruno Leuzinger	107
O monólogo interior de Krystian Lupa, ou o personagem como um canibal por Luciana Canton	113
De espaço a lugar: a criação nas brechas por Maria Eugénia Ribeiro	122
5. PROCESSOS	
Há arame farpado por trás da paz? por Ana Júlia Marko	128
Quarentine em São Paulo: diálogo radical ou apaziguamento? por Rodrigo Nascimento	139
ENSAIO FOTOGRÁFICO	146
SOBRE OS AUTORES	187

Para que um caderno pedagógico num festival de teatro?



por Antonio Araújo,
diretor artístico da MITsp

O campo pedagógico é um dos eixos constitutivos da MITsp desde o seu início. O festival se estruturava, ali, sobre um tripé fundamental: mostra de espetáculos internacionais, exercício reflexivo-crítico e práticas educativas. Naquele momento, em 2014, ainda começávamos a entender o escopo, o alcance e a potência de cada um desses eixos. Tudo era novo e, apesar do planejamento prévio, muito foi descoberto no calor da hora e no frio da barriga. Naquele primeiro ano, com a curadoria de Ruy Cortez e, nos seis anos seguintes, sob a batuta de Maria Fernanda Vomero, o eixo pedagógico foi encontrando suas razões de ser, e se fortalecendo. São inegáveis seu vigor e ousadia nas edições mais recentes, fruto também do amadurecimento da própria Mostra.

Porém, qual o sentido em haver uma forte área educativa, em um festival de teatro? Pois, se a educação pressupõe um processo continuado e dilatado no tempo, por que dar tanta ênfase a ela, no período tão exíguo de uma mostra? Não havia, no princípio, uma resposta segura a tal questão. Na verdade, nunca houve. Tentamos responder a essa pergunta, de novo e de novo, sempre, a cada edição. Contudo, foi esse

perguntar-se continuamente o motor que fez surgir, e a cada vez, novas tentativas, experimentos e impasses.

Alguns interesses, contudo, foram se solidificando: o fomento ao encontro entre artistas internacionais e locais; a reciclagem profissional para artistas e técnicos; a formação complementar para estudantes de artes cênicas; a contaminação polinizadora com outras áreas do conhecimento; o diálogo com pesquisadores da pós-graduação; o espaço de residência criativa – sem a obrigatoriedade de resultados – para artistas em processo de criação, e, por fim, o borramento das fronteiras entre ação educativa e ação criativa, entre sala de aula e sala de ensaio. Além disso, mais recentemente, entendemos o eixo pedagógico não apenas como um espaço de diálogo com os espetáculos nacionais e internacionais – convocando e integrando os artistas convidados, nas atividades de formação –, mas também como um território de ações autônomas, exclusivas do eixo, onde outras e outros artistas, professores, ativistas e provocadores desenvolveriam, ali, experiências singulares.

Portanto, após sete anos de intensas reflexões e autoquestionamentos, de inúmeras tentativas, erros e acertos, seria desejável que a produção de conhecimento realizada nesse eixo pudesse vir à luz de forma mais abrangente e ampliada. Daí a ideia do *Caderno Pedagógico*.

Tal publicação, em seu primeiro número, vem justamente compilar uma parte significativa de textos escritos no bojo de workshops, oficinas, cursos, aulas magnas e residências artísticas das edições anteriores da MITsp. Espera-se que o leitor e a leitora, ao entrarem em contato com o material selecionado, possam ser provocados por ele, tanto como as experiências pedagógicas afetaram aqueles e aquelas que delas participaram.

Nesse sentido, o *Caderno Pedagógico* é mais uma tentativa de resposta à pergunta feita acima. Ao reunir reflexões sobre diferentes ações pedagógicas, de várias edições da Mostra, produz um efeito de continuidade, ressonância e acessibilidade para atividades que foram não apenas pontuais e efêmeras, mas, também, restritas aos que delas participaram. Evidentemente, o *Caderno* não pretende esgotar tudo o que ali ocorreu, mas, sobretudo, enseja trazer pistas ou sementes para o fazer-pensar-transmitir. Não é um manual modelador nem um receituário acabado, mas inspiração para a formação, provocação para um já-sabido e, também, incitação ao des-aprendizado.

Vida longa às **perguntas-sem-resposta** que os geraram!



O potencial provocativo das ações pedagógicas

por Maria Fernanda Vomero,
curadora do eixo Ações Pedagógicas (2015-2020)

A última ação pedagógica da 7ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, no fatídico ano de 2020, ocorreu em 15 de março, data de encerramento do festival. Foi a abertura de processo da residência artística com o encenador argentino Lisandro Rodriguez, *Teatro urgente: encontro agonizante*. Os encontros estavam acontecendo no Centro Cultural São Paulo, no bairro Paraíso; contudo, por causa do fechamento do espaço em razão das primeiras medidas sanitárias contra a disseminação da Covid-19, tanto as atividades do sábado 14 quanto a própria abertura do processo criativo, no domingo, foram transferidas para a Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro. Ainda não havia a recomendação do uso contínuo de máscara nem o anúncio oficial da quarentena.

Era uma tarde quente, e as cenas apresentadas pelas e pelos participantes, ora na área interna, ora na área externa do local, transpiravam um tom quase febril e uma certa acidez, com personagens tão débeis quanto carismáticos. Parecia que falavam ou agiam desde suas contradições, uma premissa dada por Rodriguez no início dos encontros. Logo caiu um típico temporal de verão, o grupo se dispersou e outras atividades do

festival se seguiram. Não houve oportunidade para que conversássemos sobre a experiência. Eu teria gostado de escutar tanto Lisandro Rodriguez como aquelas e aqueles que participaram da residência. Havia feito uma entrevista pública com ele, na manhã daquele mesmo domingo, mas, entre tantos temas, acabamos não falando do processo criativo da residência.

Curiosamente, a primeira ação pedagógica da história da MITsp, inaugurando a edição inicial da Mostra, em março de 2014, também foi realizada na mesma Oficina Cultural Oswald de Andrade. Chamou-se ***A criação cênica a partir de elementos sonoros***, atividade única do eixo Intercâmbio Artístico, conduzido por Ruy Cortez, e trouxe os ingleses Simon McBurney, diretor artístico e cofundador da companhia Complicite, e o designer sonoro Gareth Fry, também integrante do grupo. Éramos vinte artistas brasileiras/os, uma tradutora e eu, ouvinte-pesquisadora convidada por Tó Araújo e Guilherme Marques para acompanhar a residência e elaborar alguma reflexão a respeito. Foram quatro dias intensos de conversas, exercícios práticos, improvisações e criações em grupo. Algumas de minhas anotações sobre a experiência estão no texto incluído¹ no sexto número da revista ***Cartografias***, de 2019. Também publiquei algo sobre a atividade em um antigo (e não mais atualizado) blog sobre teatro. Reproduzo aqui um trecho²:

Pela primeira vez em terras brasileiras e recém-chegado à cidade, Simon disse naquela noite³ algo que repetiria nos quatro dias seguintes de workshop: 'O que importa no teatro é o resíduo que deixa no público'. Afinal, segundo ele, o espetáculo ocorre na imaginação do espectador, que é quem organiza todos os elementos daquele universo no qual se encontra inserido. Diálogos, narrativas, gestos, deslocamentos, dança, luz, objetos, cenário, música, sons e até mesmo a respiração do ator, tudo compõe 'esse mistério que é o teatro'. Encenador e atores podem querer dizer milhares de coisas em – e com – a cena, mas entre o dito e o compreendido/captado pela plateia há sempre uma lacuna.

1 VOMERO, Maria Fernanda. Para que os afetos circulem e criem outras formas de vida.

Cartografias.MITsp, n. 6, p. 256-259, 2019.

2 _____. O teatro que nos move. **Jogo de Cena**, 2014.

Disponível em: <http://blogjogodecena.com.br/2014/03/20/o-teatro-que-nos-move>. Acesso em: 27 fevereiro 2021.

3 Simon McBurney teve um primeiro contato com as e os participantes na noite anterior ao início da atividade (5 de março), na sede do antigo Centro Internacional de Teatro Ecum, um dos parceiros daquela edição da MITsp. A residência artística foi realizada de 6 a 9 de março de 2014.



Aquela primeira experiência pedagógica produziu, em mim, diversas ressonâncias. Também apurou minha atenção para questões do fazer teatral, a exemplo do convite à escuta – entendida não apenas como recepção auditiva, mas principalmente como elemento dramatúrgico e estímulo à imaginação, tanto de espectadores/as como de intérpretes em cena –, e do uso da composição sonora como fio condutor (temporal, espacial, temático) entre cenas fragmentadas. No ano seguinte, durante a 2ª MITsp, assistiríamos a *Stifters Dinge*, um espetáculo sonoro-imagético sem performers, dirigido pelo alemão Heiner Goebbels. Em cena, uma máquina-instalação apresentava uma composição musical, combinada a jogos de luzes, fumaça e água, sem uma história predefinida, texto ou personagens. Mais que espectadoras e espectadores, tornávamos-nos cocriadoras/es de uma obra ao mesmo tempo única e coletiva. As descobertas criativas realizadas durante a residência com McBurney iluminaram minha experiência em *Stifters Dinge* e ampliaram meu pensamento sobre as possibilidades da cena contemporânea.

Em 2015, tornei-me curadora das Ações Pedagógicas, função na qual permaneci até 2020. Naquele relato⁴ para a revista *Cartografias* mencionado anteriormente, revejo meu percurso na curadoria e narro como o eixo formativo foi ganhando autonomia ao longo dos anos e propondo um discurso encarnado – ou seja, experimentado nos corpos, por meio de encontros e práticas – sobre o momento sociopolítico do Brasil. Se, nos primeiros anos, a curadoria contemplava apenas propostas de atividades com as e os artistas presentes no festival que estivessem dispostos e disponíveis (nem todos tinham vontade ou agenda), aos poucos, isso foi mudando radicalmente. A necessidade de ocupar novos lugares discursivos dentro da narrativa da própria MITsp, a vontade de instigar outras circulações possíveis de saberes e afetos e um certo ímpeto provocativo **nos** fizeram convidar artistas e ativistas exclusivamente para conduzir alguma atividade no eixo. E aqui reforço o “nós”, porque, embora as ideias iniciais tenham sido minhas, elas só foram viabilizadas porque Tó Araújo, Guilherme Marques, Andreia Duarte Figueiredo, Rachel Brumana e demais companheiras e companheiros de equipe também as abraçavam. Assim, trouxemos o diretor palestino Ihab Zadeh; a encenadora sueca Liv Elf Karlén; as performers Deborah Castillo, da Venezuela, e Lía García, do México; as ativistas Cristina Bautista, da associação Padres y Madres de Ayotzinapa (México); Agustina Frontera, do movimento Ni Una a Menos (Argentina); María Galindo, do coletivo Mujeres Creando (Bolívia), entre outras e outros.

4 VOMERO, Maria Fernanda. Para que os afetos circulem e criem outras formas de vida. *Cartografias. MITsp*, n. 6, p. 256-259, 2019.

Desde os primórdios de minha atuação como curadora – função cujas exigências, dimensões e responsabilidades fui compreendendo durante o próprio exercício da curadoria –, constatei a incipiência dos estudos sobre as dinâmicas e possibilidades do campo da Pedagogia das Artes Cênicas em contexto de festivais de teatro, dança e performance no país. A própria prática curatorial em atividades pedagógicas parecia estar ainda conquistando espaço no âmbito das mostras teatrais brasileiras. Se uma oficina artística funciona apenas como o aproveitamento de agenda ou a extensão da estada de algum/a artista convidado/a para um festival, é bem possível que propicie um espaço interessante e efêmero de troca, mas como reverberará, em termos criativos, políticos ou mesmo educativos, depois de seu término? E como será seu diálogo com a programação da mostra em questão?

Talvez o “papel” da curadoria em ações formativas de um festival não seja obrigatoriamente o de fomentar debates políticos ou a ampliação de horizonte crítico em relação à arte e aos temas candentes da sociedade (essas questões podem, sim, fazer parte da proposta específica de um/a curador/a), mas deve ao menos contemplar a potencialização da experiência ética e estética diante de um discurso artístico (sob a forma de partilha do método criativo, de uma criação conjunta, do contato com uma pesquisa em desenvolvimento etc.). Se considerarmos a curadoria uma experiência de tutela, cuidado e/ou cura – levando em conta a etimologia do termo –, que contemple proposições de tradução e mediação de narrativas e práticas “do mundo” (por meio da arte), de convívio e de rituais criativos para a produção de diferentes formas de vida (ainda que transitórias), a programação pedagógica em um festival revela-se fonte fértil de vivências micropolíticas e circulação de conhecimento.

Em 2018, na 5ª edição da MITsp, com a intenção de começar a reunir material crítico sobre os saberes gerados nas Ações Pedagógicas, propus que oferecêssemos a oportunidade para que profissionais de diversas formações pudessem acompanhar algumas das atividades dentro da programação. E, como contrapartida, produzissem um ensaio crítico-reflexivo ou um material audiovisual ou performático sobre a experiência, dando conta da vivência e das reverberações surgidas a partir da atividade. Batizei essas pessoas de “ouvintes-pesquisadores/as”, lembrando minha própria atuação em 2014. Tivemos um número considerável de inscrições para várias das ações. Nos anos seguintes, mantivemos o convite, ainda que o interesse tenha sido apenas pontual. Boa parte dos textos produzidos nesses anos (2018 a 2020) compõe este **Caderno Pedagógico**, que se pretende o primeiro de uma série de publicações da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

Reencontrar a produção textual⁵ das/dos ouvintes-pesquisadoras/es para preparar esta publicação foi um bálsamo nesse contexto de confinamento, em que estamos distantes das salas de ensaio, dos espaços cênicos e das ruas, em um momento de imensa tristeza e tanta brutalidade no Brasil. Enquanto escrevo esse texto, o país contabiliza oficialmente mais de 423 mil mortos por coronavírus, sob um governo federal negacionista, escarnecedor e genocida, cujo desmonte de políticas públicas continua a pleno vapor. Acompanhar as reflexões ou os testemunhos de participantes das atividades formativas da MITsp revigora a crença nas possibilidades disruptivas das ações pedagógicas e das artes cênicas. Este primeiro **Caderno Pedagógico** reitera que as práticas criativas conviviais também instauram lugares não-hierarquizados de produção e circulação de saberes e afetos, nem mais nem menos importantes que aqueles estabelecidos pela academia ou pelos espaços educativos institucionalizados. São saberes encarnados, corporificados. A teoria, nesses casos, raramente antecede a experiência, pelo contrário.

Muitas reflexões interessantes e relevantes produzidas em oficinas, residências e atividades infelizmente não constam deste **Caderno**. Sem um estímulo ou uma abertura à partilha das impressões e vivências das e dos participantes, raramente recebemos comentários a posteriori de forma espontânea. Na edição de 2019, com anuência da direção da Mostra, convidei o cineasta Matheus Parizi para realizar, de maneira bastante autoral, uma crítica audiovisual do eixo Ações Pedagógicas. Parizi havia sido participante da oficina **Brasil em Pixels**, com os libaneses Rabih Mroué e Lina Majdalanie, realizada na 4ª edição da MITsp, em 2017. O olhar crítico do cineasta resultou no documentário **Enquanto Falávamos Sobre Performatividades Políticas Eu Ocasionalmente Furtava Vozes e Rostos** (2019), um registro fundamental das vivências pedagógicas no festival.

Naquele mesmo ano, também realizamos, na Biblioteca Mário de Andrade, no centro de São Paulo, um encontro intitulado **Pedagogias em Contexto de Festival: Troca de Saberes**, no dia seguinte ao término oficial da MITsp (25 de março de 2019). A ideia era reunir participantes das diversas atividades do eixo pedagógico. Estiveram presentes mais de 30 pessoas, que, por duas horas e meia, comentaram e refletiram sobre as residências, oficinas, aulas magnas e demais ações formativas da Mostra. Foi bastante saudável escutar e acolher as impressões, críticas e sugestões partilhadas na ocasião. Afinal, a curadoria precisa ser um projeto dialógico e coletivo.

5 Recebemos apenas um material audiovisual desde 2018: foi em 2019, um vídeo de Alana Mendes. Ela esteve na residência artística Coletividades em Cena, que reuniu nove ativistas latino-americanos e duas dezenas de participantes. No vídeo, apresenta uma performance, mostrando como a atividade reverberou em seu corpo.

Por isso, celebro a existência deste primeiro **Caderno** como uma contribuição relevante da MITsp para o pensamento pedagógico-reflexivo em artes cênicas, no Brasil. Além dos textos produzidos por ouvintes-pesquisadoras/es, agregamos artigos escritos para os dois últimos dossiês da revista **Cartografias** e uma crítica publicada no site da Mostra, em 2020, sobre a residência artística **Olho no Olho: Quem Consegue Ser Visível na São Paulo de Hoje?**, com os britânicos do Quarantine. Esperamos, sinceramente, que esta publicação seja inspiradora a todas as leitoras e todos os leitores, além de um estímulo para que não percamos de vista o potencial provocativo das ações pedagógicas no campo do teatro, da performance e da dança.

1 REPENSAR AS PEDAGOGIAS DA CENA

+

Práticas eróticas, saborosas e cidadãs

por Narciso Telles

+ 14

Uberlândia, MG, num dia nublado de verão.

Aos artistocentes,
que com insistência e resistência fazem das ações pedagógicas da MITsp uma prática erótica, saborosa, crítica e cidadã.

A curadoria do eixo Ações Pedagógicas da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo 2019 me convidou para trazer a este catálogo algumas reflexões, ou provocações, que tenho feito como artistocente – neologismo que uso para designar a figura que paradoxalmente une e tensiona os campos da arte e da pedagogia – e compartilhado em vários espaços de [trans]formação artística e educacional, especialmente nas universidades e em grupos teatrais. Sempre que escrevo para um outro, parto de minha experiência no mundo, do estar no mundo e de como sou atravessado por ele nos diversos espaços que frequento. Nesse sentido, esta carta também é um *partilhar-com* os leitores aquilo que venho praticando e refletindo nos últimos anos.

Para tanto, escolhemos o campo da Pedagogia do Teatro como nosso ponto de vista. Segundo Ingrid Koudela (apud SANTANA, 2003, p. 17):

o termo pedagogia do teatro visou não apenas ampliar o espectro da pesquisa na área, trazendo para a discussão os Mestres do Teatro – dramaturgos, teóricos e encenadores, como também fundamentar a epistemologia e os processos de trabalho em teatro, inserindo-os na história da cultura.

Conduzir nosso olhar pelo campo pedagógico teatral significa traçar diálogos com educadores, artistas, alunos e demais envolvidos nesses processos, percebendo seus pontos de intersecção na construção do fenômeno teatral e sua assimilação pelas instituições formadoras de artistas cênicos – as escolas técnicas e os cursos de graduação em suas diversas modalidades, assim como outros espaços de [trans]formação artística, a exemplo de oficinas, residências, festivais e outros possíveis modos de compartilhamento.

O eixo das ações pedagógicas presentes na programação da MITsp segue essa perspectiva de ampliar a ideia de mostra artística para além da apreciação de espetáculos. Sabemos que a apreciação é um modo de formação de espectadores e, nesse sentido, pedagógico, mas aqui quero pensar também nas práticas partilhadas dos processos, dos modos de fazer, das táticas utilizadas pelos **artistocentes** em oficinas e residências, ou, como diria Certeau (1999, p. 83-84), nos:

“jogos” específicos de cada sociedade [...] [que] dão lugar a espaços onde os “lances” são proporcionais a situações [...] os jogos “formulam” as “regras” organizadoras dos lances e constituem também uma “memória” (armazenamento e classificação) de esquemas de ações articulando novos lances conforme as ocasiões.

Sendo assim, as táticas utilizadas em uma situação específica, no caso, em ações artístico-pedagógicas, possuem uma formalidade própria, que não permite o desvelamento do jogo em sua totalidade. As regras – ou os procedimentos – são sempre as mesmas, mas os lances – modos de compartilhar, metáforas de trabalho – são múltiplos, serão escolhidos por cada condutor da ação.

É nessa perspectiva que observo o histórico das ações pedagógicas realizadas nas várias edições da MITsp, centradas basicamente em oficinas e residências/encontros artísticos de vários formatos, variedade esta vinculada ao projeto artístico de cada artista-condutor. Que, segundo a curadoria, significa abrir espaços de “troca de experiências”: “o diálogo entre diferentes visões de mundo e as possibilidades de convívio, ainda

que efêmeras, permitiram que saberes diversos circulassem e trouxessem à tona novos modos de ver, de dizer e de fazer”¹.

Dessa multiplicidade de ações, gostaria aqui de focar minha reflexão numa das mais comuns, a oficina. O dicionário *A linguagem da cultura* define, assim, o termo:

Oficina – [...] 2) curso informal de breve duração ministrado para o aprendizado de uma técnica ou disciplina artística, sem objetivos oficialmente profissionalizantes; [...] 4) laboratório (local ou recinto); em francês atelier, em inglês workshop (CUNHA, 2003, p. 474).

A oficina é um recurso amplamente utilizado nas atividades artístico-pedagógicas. Caracterizada como uma ação pedagógica a[r]tivistista, na qual o professor/oficineiro direciona as atividades de forma a estabelecer um exercício dialético entre o seu conhecimento e o que os participantes trazem de seu universo sociocultural, a oficina torna-se um momento de experimentar, refletir sobre e elaborar um conhecimento das convenções e dos procedimentos artísticos, buscando instrumentalizar, compartilhar e elaborar, com os participantes, um saber ou conhecimento adquirido pelo grupo ou artista ao longo de sua trajetória. Valem da observação de Arglander (1978, p. 4):

Historicamente, os workshops (oficinas) de teatro foram organizados dentro de uma estrutura flexível de atuação do grupo; o workshop em si mesmo funcionava com duas capacidades básicas: a primeira, e mais importante, como um lugar para se livrar das classes dogmáticas de atuação no sentido de explorar novas ideias e, a segunda, como forma prática de fazer produções que poderiam refletir mais os valores pessoais do grupo do que os valores padronizados do teatro comercial.

As oficinas são estruturadas por exercícios e/ou atividades vinculadas a uma determinada poética ou técnica. Nelas, os pensamentos ético e artístico são incorporados às atividades pedagógicas, e atores e encenadores vão assumindo o papel de **artistocentes**, configurando, assim, uma pedagogia teatral com um desenho específico, um sabor próprio, um ato erótico.

Anne Bogart propõe o erotismo como um dispositivo para os criadores. Para ela, é sempre necessário pensar/criar uma cena que promova, ao espectador, o estabelecimento de um ato erótico. Que desperte seu desejo em acompanhar o jogo e dele se fazer cúmplice. Do mesmo modo, penso/faço os compartilhamentos pedagógicos: construindo espaços

¹ Cf. <<https://mitsp.org/2018/acoes-pedagogicas>>.

onde a arte dos encontros possa estabelecer novos vínculos entre os sujeitos participantes e, com isso, desestabilizar o conhecido. É nessa fricção erótica que identificamos a potência das ações pedagógicas.

Quando a oficina é associada a uma rede de compartilhamentos comuns – espetáculos, leituras críticas, conversas com os criadores, como ocorre nos festivais e encontros –, consideramos que os participantes passam a ter uma [trans]formação pela experiência, possibilitando a cada sujeito trabalhar sobre si, tal como preconizou Stanislavski. Penso que uma formação de “homens-teatro”, do modo que Jean-Paul Sartre propôs a Jacques Copeau para sua escola, possa ser um princípio norteador para que o artista em [trans]formação entre em contato consigo, com o outro e com o mundo. Dessa maneira, as esferas artística e pedagógica, prática e teórica encontram-se interligadas, num processo recíproco de aperfeiçoamento.

As ações pedagógicas presentes na MITsp são formas de manter viva a boniteza da arte e de sua vertente pedagógica. Como nos disse Paulo Freire (1996, p. 103),

boniteza que dela some se não brigo por este saber, se não luto pelas condições materiais necessárias sem as quais meu corpo, descuidado, corre o risco de se amofinar e de já não ser o testemunho que deve ser de lutador pertinaz que cansa, mas não desiste.

Insistir e resistir é o convite que faço a todos os **artistocentes**, os quais desejam – e agem para – que as atividades pedagógicas da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo sejam lugares de potência, já que a vida é feita de encontros.

Referências bibliográficas

ARGELANDER, Ron. *Performance Workshops: Three Types*. **The Drama Review**, v. 22, n. 4, p. 3-18, dez. 1978. [tradução de Zeca Ligiéro]

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 83-84.

CUNHA, Newton (coord.). **Dicionário SESC: A linguagem da cultura**. São Paulo: SESC/Perspectiva, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SANTANA, Arão Paranaguá (coord.). **Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e educação**. São Luís: EDUFMA, 2003.

Navegar na incerteza (ensaio sobre uns possíveis¹)

por Ana Harcha

Santiago, Chile, início de 2020.

Me proponho a materializar o convite para escrever esse texto desde uma escritura implicada, ao mesmo tempo situada, nesse momento e num território estremecido pela emergência brutal da violência armada do Estado. Violência latente, que hoje não é latência mas ação, gerada pela Presidência de Governo, pelo Ministério do Interior, pelas Forças Armadas e de Ordem e por agentes do espectro político e institucional. **Muertxs**; centos de mutiladxs; feridxs; torturadxs; vítimas de abusos e violência sexuais; milhares de detidxs pelo exercício do direito a protestar são muito mais que a prova dessas práticas de cruel repressão.

Que Chile tenha sido um laboratório das mais radicais políticas neoliberais é uma questão já conhecida no marco ocidental e regional. Isso implicou

1 Tradução do espanhol por Maria Fernanda Vomero.

e implica a permanente execução de **necropolíticas** (Achille Mbembe), nas quais, sem armas, se foram eliminando os excluídos, por meio da negação de direitos sociais fundamentais (saúde, educação, habitação e aposentadorias dignas). Negação que tira de jogo, silenciosa e cotidianamente, cada corpo que se torna improdutivo para um Estado controlado por **holdings** e conglomerados comerciais que privatizam esses direitos, convertendo-os em bens de consumo aos quais se acede – ou não –, e fazem girar – ou não –, a roda do consumo, a dívida e o mercado. Nesse sistema, os corpos que habitam essas condições não são massacrados de forma evidente, mas são deixados a morrer **em vida**; ou tenta-se convencê-los de que a **sobrevivência** é o supremo estado de experiência vital ao qual se pode aspirar.

Isso já acontecia, já o sabíamos, já o vivíamos. Qual é, então, a novidade, a diferença desse contexto? Qual é a convulsão ativa e presente, hoje, nesse território? Por um lado, o exercício explícito da violência e do terrorismo de Estado – que, analisados atentamente, tampouco são novos, porque é a política de Estado exercida há mais de 25 anos, sobretudo em território mapuche, zona de resistência indígena, que vem articulando uma contundente crítica às políticas extrativistas do capitalismo, postas em prática por todos os governos chilenos, desde 1990 até agora. E, de um modo mais expandido, a configuração de mundo do sistema moderno do progresso produtivista implantado a sangue e fogo, desde os tempos da Conquista e da Colônia. O novo dessa violência explícita de Estado é que decidiram insistir e irradiar essa estratégia de forma radical, para além do território mapuche, declarando "inimigo interno" a todo aquele que ouse pôr o corpo no exercício crítico contra a **necropolítica**. Então, o que há um ano sucedia em torno das reivindicações do povo mapuche, agora tem permissão de suceder não apenas aí, mas em todo o território, em repressão a outras demandas e sobre uma ampla diversidade de corpos: dirigentes sociais, dirigentes estudantis, ativistas ambientais, ativistas feministas, ativistas LGBTQIA+, dirigentes de outros povos originários etc.

Por outro lado, a novidade fundamental dessa convulsão do **status quo** é que essa massa que se pretendia apenas **sobrevivente** e controlada pelo medo de perder – algo? nada? –, em um estado semi-zumbi, estava e está viva, e decidiu, soberana e miseravelmente, rebelar-se contra a anomia sistêmica e os poderes mortíferos do **necrocapital**. "Nos tiraram tanto que nos tiraram até o medo" e "Se meteram com a geração que não tem nada a perder" são algumas das premissas nas ruas.

A queda do véu do pseudo bem-estar chileno, do discurso do "êxito do modelo, exportado uma e outra vez pelos governos pós-Pinochet, evidencia algo que já vivíamos, mas não parecia concreto para a maioria:

habitamos uma terra ferida, essa ferida está aberta, esta ferida está sangrando... Então, agora, o que vamos fazer?

A rua elabora e reelabora suas propostas para essa constatação, dia a dia: marchas; ações performativas; assembleias; protestos; ocupação de espaços públicos; comissões de educação popular e direitos humanos; defensorias jurídicas; comitês de abastecimento territorial; assembleias de arte e cultura; greves etc. Resulta inescapável perguntar: como tudo isso que está acontecendo incide em nosso exercício pedagógico e acadêmico? O que muda nos modos e sentidos de proposição das práticas de aprendizagem? Que propostas críticas colaboram com as relações de trabalho que estabelecemos? De que modo docentes, pesquisadores e criadores cênicos geram experiências de aprendizagem? O que estamos aprendendo hoje?

Quero sugerir, aqui, o que hoje tenho o impulso de chamar "navegar na incerteza".

I.

Navegar na incerteza tem a ver com des-ocidentalizar e descolonizar as práticas de ensino provenientes de currículos rígidos, que pouco ou nada de espaço deixam à emergência da potência escura, misteriosa ou imprevisível, presente na maioria das experiências vitais. Trabalhar na incerteza implica trabalhar sem certezas absolutas e, assim, gerar sistemas que permitam o surgimento de perguntas, propostas, modos de se fazer ou relacionar que não venham predeterminados, como modelos a imitar ou a preencher, a fim de garantir resultados, mas que aconteçam da escuta e do trabalho comum entre um grupo de pessoas em relação a um problema, uma pergunta ou mesmo um projeto que não se terminou de elaborar, antes desse presente de tempo e espaço compartilhados. Também – desde uma perspectiva expandida –, uma escuta em relação a outros seres vivos, a um território, a outras materialidades. O princípio da incerteza, na física, refere-se à impossibilidade de determinar, de maneira exata, algumas questões sobre o estudo da natureza, admitindo que só é possível aproximar-se a ***probabilidades***, onde existirá sempre um ***nível de erro*** porque as magnitudes conjugadas – ***posição, momento, energia, tempo*** etc. – variam.

De que maneira incorporamos essa aceitação das condições flutuantes do ***vivo*** como uma condição de aprendizagem (considerando o erro, ou os momentos de não-produtividade, de recolhimento, de não saber-o-quê ou contemplação, como uma parte mais do que se estuda ou trabalha) e não como um lugar definitivo do processo? Que sistemas de trabalho deveríamos gerar a fim de possibilitar que essas potências do vivo co-habitem os processos de ensino-aprendizagem de forma tal que se ativem como ***forças emancipadoras*** e não atuem por meio de uma

mortalidade? Segundo o budismo zen, atua-se não desde o buscar algo, mas desde o encontrar: **não se busca, se encontra**. Temos também a possibilidade de tecer essas lógicas de ação em nosso trabalho? Como fazer isso sem se perder num emaranhado infinito de derivas? Talvez tenha a ver com reconhecer que o pensamento **está localizado** (Donna Haraway), que atuamos desde um lugar situado – problema, pergunta, relação com um grupo de seres vivos, relação com uns materiais ou técnicas –, mas não temos a palavra nem o caminho definitivo sobre ele, estamos também em um processo de investigação-criação **co-laborativa** a respeito. Não fechada, portanto.

II.

A reflexão anterior está diretamente relacionada com a aceitação metodológica da incorporação do **princípio de improvisação** nos processos de aprendizagem. Isso poderia ser abordado ou entendido com base numa perspectiva da inclusão constante de jogos, exercícios e propostas de ação, destinados a treinar e fortalecer essa **prática do presente** e, ao mesmo tempo, a possibilidade de aprender a aceitar aquilo que surge no processo de trabalho e que não está nos planos. A mobilização ativada nas ruas do Chile, desde outubro de 2019, não estava no programa de aulas e fomos aprendendo a trabalhar com ela. Com a força, a energia, o sentido de coletivo e a dor que implicou. Parece que tem sido possível. Perguntamo-nos sobre o que fazemos no tempo em que estamos juntos; o que fazemos no tempo em que não estamos juntos; o que tem sentido fazer junto. Isso nos permitiu ativar e aprofundar certas práticas para um presente com sentido e modificar outras. A condição de **co-presença** no processo de ensino-aprendizagem tem se mostrado violentamente evidente, intensificando a condição de **performatividade** (Erika Fischer-Lichte) da relação estudantes-professores. E da relação de co-presença com um contexto histórico, político, relacional, representacional, onde o real está também atravessado ou manipulado pela ficção; e onde a ficção às vezes parece emergir como legítimo lugar de insistência e resguardo do real **invisibilizado** por aqueles que controlam a hegemonia do discurso sobre o que **oficialmente** está passando.

Abrir as aulas previamente acordadas tornou-se um chamado a nos abrirmos às experiências de outras, de outros. O aprendizado tem acontecido, então, de forma coletiva, desde o fluxo de energias, da rua e dos corpos, e do afeto e da violência manifestos. Nessa macroconstelação, aparecemos como um grãozinho, dentro de um grande fluir, em que não temos autoridade nem capacidade de definir ou controlar o que vai passar. Esse poderia ser, de fato, um princípio a nos habitar diariamente, sem a necessidade de um presente convulsionado

de forma extracotidiana. Porém, nos esquecemos, presos a um modo de percepção e projeção da imaginação que insiste em instalar, como realidade, que as coisas só valem a pena se têm um resultado produtivo, ou que "[...] as coisas realmente importam somente se funcionam" (HARAWAY, 2009, p. 23). Deslocados desse modo de pensar cotidiano, atentos ao devir dos processos, temos também a possibilidade de aceitar que fracassamos, que vivemos coisas que não produzem receitas quantificáveis nas contas de nossos currículos acadêmicos – de estudantes ou docentes – e que o fracasso pode revelar-se também como lugar de aprendizado.

III.

Queria aprofundar-me no tema da intensificação da **co-presença** para a ativação de uma ação comum, situada, que se permita devir desde a incerteza e a improvisação. Temos que aceitar e aprender a trabalhar com a diversidade que nos constitui. Diversidade que nos faz pensar e atuar desde lugares específicos, que nos estremecem e não são iguais. Não há ninguém que se estremeça com o mesmo. Como, então, ativar relacionalidades constitutivas que fortaleçam nossa ação comum, desde a aceitação de um **multiespecismo** vital? A crença tradicional das elites na inferioridade da inteligência do povo, ou das massas está em crise e é evidente. Um passeio pelas ruas de Santiago, pelas veredas próximas à atual Plaza de la Dignidad, evidencia a rotunda sabedoria de um povo e uma massa organizada, na exigência de uma vida digna, de uma **justiça multiespécies**. Como ativar esses saberes, em vínculo com as práticas docentes, sem dogmáticas idealizações?

IV.

Especulo uma resposta a partir do que discute Donna Haraway especificamente quando insiste na **simpoiesis**, na ideia de um **pensamento tentacular**, que se **gera-com**. Simpoiesis significa "gerar-com": "nada se faz a si mesmo, nada é realmente autopoético ou auto-organizado. Como diz o jogo de computador **iñupiat**, os terráqueos nunca estão sós. Essa é a implicação radical da simpoiesis. Simpoiesis é uma palavra apropriada para os sistemas históricos complexos, dinâmicos, receptivos, situados. É uma palavra para configurar mundos de maneira conjunta, em companhia. A simpoiesis abarca a autopoiesis, desdobrando-a e estendendo-a de maneira generativa" (HARAWAY, 2019, p. 99).

Então, seria o caso de se atrever a entrar em relação com outros saberes, de implicar-se em diálogos de aprendizagem, desde o estabelecimento de uma "[...] intimidade entre desconhecidos" (LYNN MARGULIS apud HARAWAY, 2019, p. 101), de uma forma **recíproca** e estável, em partes iguais, que não se traduza maniqueistamente em sinônimo de

"aproveitador". Proposta que se pode tecer com a perspectiva debatida por Silvia Rivera Cusicanqui, que nos convida a reconhecer, viver e acionar o *ch'ixi*, ou seja, permitir a convivência não subordinada de diversas epistemes – ela se refere principalmente à europeia e à índia –, não buscando superar as contradições, mas sim modos de conviver com elas e habitá-las, criando "condições de pleno respeito à pessoa individual, sem por isso debilitar ou minguar a força do comum" (CUSICANQUI, 2018, p. 151).

Meta que abarca também a dimensão estética, de maneira muito prática, e onde também seria importante incorporar "as vozes normalmente dissidentes das mulheres e lxs niñxs [...]" (CUSICANQUI, 2018, p. 151) sem "subalternizá-lxs" (p. 152). Questões todas que podem não só suceder no plano do pensamento e da ação teórica, mas também no plano da ação prática, criativa, cênica. Eminentemente corporal. E relacional.

V.

Cansados da sociedade do menosprezo, do "é o que há", milhões de pessoas se organizam, em diversos lugares do globo, para exigir e dar a si o mundo que os corpos necessitam já não para sobreviver, mas *para viver*. Enquanto termino de escrever esse texto, me inclino a pensar que é necessário que *nossas comunidades de aprendizagem respirem* e, nesse respirar, *tomem fôlego junto com esses movimentos e propostas*, a fim de se ativarem como *comunidades vivas em vínculos-com*. Acontece que não esqueço uma pergunta escrita nos muros da cidade e que agora não faço mais que enunciar: "Como a arte se responsabiliza por nossos mortos?"

Por fim, persevero numa potência: insistir na ternura. Porque não tem havido nem haverá paz.

Referências bibliográficas

HARAWAY, Donna. **Seguir con el problema**. Generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Consonni, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. [Santa Cruz de Tenerife], España: Melusina, 2011.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible**. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

Contra a tutela: pedagogias indisciplinadas da arte ou *la esperanza es la más grande de las puras*

por Dodi Tavares Borges Leal

Paris, 13 de janeiro de 2020.

Querido Paul Preciado,

Começo te dizendo que não nos conhecemos, ainda. Mas a sensação que tenho é que já temos uma longa relação. E temos. Me identifico? Sou também uranista. Nos despejaram há alguns séculos, como você nos conta, lembrando Karl Heinrich Ulrichs¹, do mesmo planeta Urano. Não sei se você já conseguiu o teu apartamento, mas se puder dividir um pequeno espaço de não-lugar comigo, agradeço!

O uranismo é nossa encruzilhada. Aliás, te escrevo daqui de Richelieu, da cidade com a qual você se disse casado, Paris. Por aqui, em meio ao movimento social contra a reforma da previdência da França, vejo uma pichação dizendo “grève ou crève” que, talvez pudéssemos traduzir para

¹ Jurista alemão que, em 1864, cunhou o termo “uranista” para designar o que seria o “terceiro sexo”.

o português como “greve ou morte”. Não há como não se entristecer com o fato de que não vingou uma greve na reforma da previdência aprovada no Brasil, em 2019, apenas a expectativa de morte. Quem paga a conta é a população mais pobre do país e de regiões distantes dos centros econômicos, como sempre.

Eu, proveniente da periferia da zona leste de São Paulo, hoje talvez possa me dizer casada com a Bahia. Desde que tive o primeiro contato com tua obra, ***Manifesto Contrassexual***, que chegou no Brasil em 2015, tenho aprendido que nosso deslocamento de fronteiras carrega fortes conteúdos de gênero. Ser a única professora ***trans*** na área de artes do ensino superior do país traz, consigo, muitas responsabilidades e pesos. Sei que você sabe o que é isso, razão pela qual vejo que sou mais tua conterrânea de Urano do que da Espanha (neste momento solicito legalmente a nacionalidade espanhola, um direito que me tem sido interdito por décadas).

A diáspora trans nos une, no uranismo. Quero ecoar o tom de que talvez os deslocamentos de gênero que têm a América Latina como ponto de partida levem a incomparáveis redimensionamentos de saberes da arte. Em nosso continente, os confins do ***capitalismo tecnocientífico*** proseiam com os fazeres das artes em outros tons. Portanto, quero te precisar alguns questionamentos que tenho feito desde os estudos teatrais e performativos e apontar a emergência de novas pedagogias da cena e do corpo.

Ao tomar a transgeneridade como epicentro epistêmico desobediente de gênero para esta reflexão, logo poderíamos formular a primeiríssima questão: estamos a tratar de pedagogias trans? Ou, proposta de outra maneira a pergunta, e talvez ousando instigar o campo filosófico que você tem debulhado em tua obra, nos últimos anos (para o nosso deleite): em que medida há saberes que poderíamos denominar como saberes trans?

Se me permite, o radical trans se está banalizando. Esvaziado não de sentido, mas de fulminação. Transdisciplinar, transmídia, trans... Veja que grande parte das pessoas que incitam à exaustão estes “conceitos” é cisgênera. Com qual auspiciosidade se acessa a operação transmídia, por exemplo, de um suporte/plataforma a outro, sem desobedecer-se gênero? Ou, como querem, o esvaziamento está em, programaticamente, retirar o conteúdo desobediente de gênero do radical trans. Como que higienizá-lo, para poder ser livremente explorado por pessoas cis. Não será à toa, te indico a seguir, que tenho convocado para os nossos debates atuais as perspectivas indisciplinadas e corpomídia:

Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos baseados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo. (GREINER e KATZ, 2005, p.126).

Ora, aventar novas pedagogias da cena e do corpo, a partir de uma perspectiva indisciplinar, requer efetivos redesenhos dos projetos de arte em questão. Quando criei o termo **teatra**, por exemplo, pretendi destacar fissuras ao modelo cispatriarcal do teatro. Longe de uma façanha monolítica, a teatra se interpõe como uma lancetada transfeminista atual (e, portanto, provisória temporalmente). Daqui temos já uma ação concreta que dialoga com a pergunta que te fiz antes ("em que medida há saberes que poderíamos denominar como saberes trans?"). A teatra é um modo de redimensionamento do saber teatral, uma transição de gênero do masculino para o feminino. E, veja, não me refiro aqui especificamente às pessoas, mas ao conjunto da área (LEAL, 2018).

E partimos então, agora, para nos referirmos às pessoas. Pois sim, precisamos conjecturar os processos nos quais se dão nossas investidas, considerando os passos que damos e os contextos em que vivemos. Já não apenas tratamos agora do rebentar de uma arte não institucionalizada, a teatra, que reclama crenar, ou consertar, seu pária formal: o teatro. Me refiro, então, aos percursos pedagógicos em que as pessoas possam se encontrar e que, nesses espaços, possam reconfigurar seus fazeres e seus projetos de fazeres.

Espero que você possa conferir a 7ª edição da Mostra Internacional de Teatra de São Paulo (MITsp), na qual atuo pela primeira vez como curadora; com a coordenação de Maria Fernanda Vomero, propusemos a Encontro de Pedagogias da Teatra. Prospectamos um espaço onde as pedagogias não tenham esvaziamento étnico-racial, nem de gênero, e que possamos pensar, com base nos processos de resistência de pessoas transgêneras, como podem se dar os caminhos de repropor aquilo que um dia chamamos de teatro. Mas, mais importante ainda, como os saberes trans só podem se dar a partir do protagonismo de pessoas trans.

Como disse em meu livro de poesias, *De trans pra frente* (2017), a partir do momento em que pessoas trans ocupam espaços pensados por e para pessoas cisgêneras, alfinetamos o futuro. Afinal, torna-se quase que inevitável que muitas pessoas cisgêneras pretendam-se mais conhecedoras sobre as desobediências de gênero do que pessoas

transgêneras. Está aí um pouco a ideia da **teatra contra a tutela**. No Brasil somos muito tuteladas, sabe? É um tipo de violência pouco sutil; é cheia de exasperação. Você precisa ver como a objetificação tem sido, assim, o outro lado da moeda da abjeção. E retomo teus estudos sobre sexo, drogas e biopolítica (PRECIADO, 2018) para ensinar que o traço que liga abjeção e objetificação é de cunho farmacopornográfico. E por que não dizer que a tara que uma pessoa cisgênera tem, pesquisando as transgeneridades, é doentia?

Praticar a teatra na América Latina atual não é tarefa simples. Um dos fatores: a tutela cis confere os limites de até onde podemos ir. Curiosidade para que saiba: não é raro, no Brasil, pessoas cis pretenderem conhecer mais sobre você do que nós, pessoas trans, veja só! O rebaixamento intelectual vivido por pessoas trans latinas é imbricado com a especulação que vivemos, a qual recai não apenas sobre nossos corpos e falares, mas principalmente sobre nossas atitudes. A censura que se dá no Brasil à cena trans, pela abjeção e pela objetificação, requer de nós, ao menos algum vetor de esperança.

Na ocasião da Encontro, fizemos então convites que deixam nítida nossa intenção: mostrar que a MITsp tem sido um pedaço do nosso Urano em São Paulo. Ah, e a propósito de tua crônica "Beirut mon amour" (PRECIADO, 2019), talvez o catálogo de arte de Ika Knezevic, **la esperanza es la más grande de las putas**, ganhasse, em outros contextos (ou não-contextos) de difusão teatral do Brasil atual, alguma repaginação para não se referir literalmente à prostituição. Talvez recorresse ao senso de jogo de Amara Moira (2018) quando ela passou a perguntar "e se eu fosse pura?", em provocação com a pergunta anterior que intitulava seu livro **E se eu fosse puta?**

É assim que te digo que a teatra é a mais pura das esperanças no Brasil de 2020.

Referências Bibliográficas

GREINER, Christine. KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

LEAL, Dodi. **De trans pra frente**. São Paulo: Patuá, 2017.

_____. **LUZVESTI**: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero. Salvador: Devires, 2018.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse pura?** São Paulo: Hoo Editora, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Testojunkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Un apartamento en Urano**. Crónicas del cruce. Barcelona: Anagram, 2019.

2 DIÁLOGO



Rotas de colisão com o mundo: um modo de experimentar o presente

por João Fiadeiro e
Maria Fernanda Vomero

29

Essa conversa, descrita abaixo, tem início em um encontro. Uma "colisão", como João costuma dizer – e eu gosto muito desse termo. Um encontro virtual, na verdade, mas não menos caloroso. Alguém já lhe havia comentado: "ela é curadora das Ações Pedagógicas da MITsp". Então, quando me apresentei, pude dizer-lhe apenas: "Oi, sou a Maria Fernanda". Agora, sou eu quem lhe faço as vezes:

— Este aqui é o João. João Fiadeiro, português, nascido em Paris (durante o exílio dos pais, ativistas políticos), coreógrafo e pesquisador através da arte. Sim, através da arte. O João costuma dizer que tudo o que faz como artista serve para investigar o "estar vivo" e reconhecer as propriedades e as possibilidades que existem a cada momento de colisão com o mundo. Notem bem: de novo, o termo recorrente, colisão. Pois o João é o pedagogo em foco da edição 2020 da MITsp.

(João está à beira do texto, no canto da página. Súbito, me olha e diz:)

João: A pedagogia tem um lugar muito presente em meu trabalho artístico, porque considero a formação e investigação como plataformas para pensar junto, ou seja, todas as questões que me ocupam como artista são questões que tenho que confrontar com os outros, cá para fora. E só no ato do encontro, da colisão com outras pessoas e com colaboradores, é que consigo realmente considerar o que estou a sentir, a pensar. Vejo o gesto de transmissão como um gesto de partilha e amplificação de um conjunto de afetos, inquietações e inclinações que me interessam. Essa postura mais pedagógica passou a ser inevitável no instante em que percebi que, nas primeiras semanas de trabalho em estúdio, no início de uma criação artística, eu era sempre confrontado com a expectativa natural dos bailarinos ou dos performers em querer saber qual a direção, o tema, a pergunta que aquela peça traria. Me sentia muito incapaz de fornecer essa informação, já que estava exatamente ali para que eu próprio descobrisse e identificasse o que me afetava e me fazia criar. Para lidar com essa pressão, comecei a desenvolver um método de trabalho que me permitisse estar com os demais, sem ter que explicar-lhes ou ilustrar o que faria. E isso começou a constituir-se como estratégia de encontro e transformou-se em modo de ensino ou de relação com os conteúdos e as questões que me afetam.

— No entanto, eu lhe peço que explique seu método de Composição em Tempo Real...

(João já mudou de lugar. Está nas entrelinhas, mas também nas aspas, nos pontos de exclamação que não querem aparecer no texto, nas reticências.)

João: Composição em Tempo Real (CTR) foi uma designação que criei, uma estratégia de trabalho, um modo de me relacionar com o problema da composição e da improvisação. Esse termo – "composição em tempo real" – traduz exatamente o que se propõe a fazer: pinçar a decisão a partir de uma perspectiva organizada e composta, mas em confronto com o tempo real, o tempo presente – isto é, são dois princípios que se anulam ou que se contrapõem. A composição pressupõe um olhar de fora, um suspender prévio, e o tempo real impede esse olhar de fora, esse saber prévio. Nessa tensão que se cria entre essas duas forças, dá-se o gesto – que chamo de Composição em Tempo Real. É um gesto que emerge como consequência, uma colisão entre esses dois conceitos, e não um gesto feito à medida de um desejo prévio. Ou seja, o acontecimento acaba por traduzir uma relação entre a força do que tenho para oferecer e a força daquilo que o tempo concreto real me obriga, me restringe. Proponho, assim, uma mudança de paradigma. Tendemos a reagir àquilo que nos interpela de modo habitual, ou seja, recorrendo a nosso repertório de saber, sejam eles culturais, genéticos ou biológicos. A CTR propõe uma suspensão das certezas, para

que a dúvida se instale e para que o espaço de questionamento do desconhecido se transforme numa força de trabalho e num lugar de acolhimento. Esse movimento do "parar" (a fim de "re-parar") é muito difícil porque nosso corpo está condicionado e desenhado para replicar modos de reação e relação pré-definidos, que foram sendo acumulados por nossa experiência de vida. Enquanto "compositores em tempo real", não temos outra possibilidade a não ser aceitar que não sabemos, e essa aceitação cria um estado de disponibilidade. Passamos a identificar outras possibilidades que estavam anestesiadas ou camufladas por detrás de nossos hábitos. A prática da CTR, por ocorrer em estúdio, possibilita a repetição, a insistência e a persistência e, por isso, uma descoberta lenta daqueles que são os limites das nossas relações, das potências que nossas relações podem gerar. Isso permite-nos testar corpos e presenças que, de outra maneira, não seriam possíveis.

(João agora dança entre as letras. Choca-se com elas. Fico no espaço em branco. Sinto que vamos desaparecer. Ou esparramar-nos. Ou ainda invadir todo o espaço de texto, virar texto, virar uma palavra gigante: colisão.)

— João, me sinto em perigo, e a sensação é boa! Lembrei-me que há outra expressão que você adora: "corpos em perigo". O que você entende por "corpos em perigo"?

João: Um corpo em perigo é um corpo que não se acomoda e que se mantém atento, e essa atenção permite desenvolver uma sensibilidade diante do presente, daquilo que de fato está a acontecer. Estar em perigo é uma espécie de condição *sine qua non* de pensar o corpo na arte, como performer e como espectador. Não concebo uma arte que não me ponha em perigo, no sentido que não questione minhas convicções e minhas convenções. É, assim, uma posição artística, cívica e ética de não me deixar capturar por nenhum tipo de estrutura de poder (sobretudo aquelas que eu próprio carrego) que me impeça de ser sensível; essa parece-me ser uma condição necessária para nos mantermos lúcidos e atentos e presentes. Ser sensível. É claro que isso é difícil fazer em ambientes que estão domesticados ou protegidos, como se fossem cápsulas higienizadas, mas nossa obrigação, como artistas e ativistas, é de deslocar, mesmo que por milímetros, nossas certezas. Pronto. E, nesse sentido, todo o trabalho que desenvolvo visa pôr-me em perigo, porque é o perigo que me mantém atento, presente e atual. Esse é o maior desafio que temos: manter-nos atualizados. Essa atualização é o que possibilita um reconhecimento do nosso entorno e do nosso "intorno", numa relação de ir e voltar, de dar e receber e retribuir, que se processa no encontro entre nós e nós mesmos, o meio ambiente e os sistemas (ecológicos, sociais, políticos) com que interagimos. O grande desafio é como permanecemos atentos e como a avalanche de informação, sensações, de forças que nos atravessam é acolhida como matéria de trabalho – e não como formas de imposição

ou de rejeição. Sintetizando: como encontrar, na nossa presença e participação no mundo, uma qualidade que não seja contra, mas com, de maneira que minhas posições possam com-por com outras posições, em vez de contra-porem?

— Você teve a experiência de com-por com outra Fernanda, a antropóloga Fernanda Eugénio, com quem fundou, em 2011, a plataforma AND_Lab. E um dos resultados da colisão entre vocês foi o conceito "secalharidade" – a qualidade de acolher o "se calhar..." –, que nomeia "o modo de operar e habitar paisagens comuns", fonte de diversos projetos e textos.¹

João: Sim. O conceito "secalharidade" – que também deu origem a uma conferência performática em Lisboa, no ano de 2012 (e que se desdobrou em uma enorme passeata pública, contra a austeridade e a crise em Portugal²) – propunha-se como prática de convivência, assente na substituição do controlo e da manipulação, por uma ética do manuseamento suficiente, com o objetivo último de transferir o protagonismo do sujeito para o acontecimento. O conectivo AND (e) resultou do encontro entre duas inquietações transversais – "como viver juntos?" e "como não ter uma ideia?" – e entre dois modos de pensar-fazer – a "minha" CTR e a Etnografia como Performance Situada, da Fernanda Eugénio. A força desse encontro assentou-se na descoberta recíproca de que ambos vínhamos, há anos, e em nossas respectivas áreas, partilhando uma mesma paisagem de inquietações acerca do problema da representação e da interpretação. Os conceitos-ferramenta que fui desenvolvendo com Fernanda, ao longo de nossa colaboração, estão ainda muito presentes, tendo sido absorvidos como léxico e vocabulário que enquadram a prática da Composição em Tempo Real atual, servindo como lugares de intermediação e mediação da experiência à escala-corpo (que sempre caracterizou a CTR) e à escala infinitesimal das "pensações", que desenvolvemos durante nossa colaboração.

(Nesse momento, caminhamos sobre nossos nomes na abertura desse texto.)

— E veio a pertinente reflexão sobre a autoria.

João: A questão da autoria na criação artística passou a ter outro peso, depois da experiência com a Fernanda. Afinal, como posso assumir posição de autor perante uma consequência que, na verdade, não me pertence – porque é uma consequência de uma colisão, de um

1 EUGÉNIO, F.; FIADEIRO, J. Dossiê. AND_Lab – Centro de Investigação Artística e Criatividade Científica. **A.Dnz** [Online], [Santiago], Universidad de Chile, n.1, p. 116-151, jan. 2016. Disponível em: <<https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/38550>>. Acesso em: 01 mar. 2021. Cf. "Dos modos de re-existência: um outro mundo possível, a secalharidade" (2011); "O encontro é uma ferida" (2012) e "O Jogo das Perguntas" (2013).

2 Disponível em: <https://vimeo.com/145412780>. Acesso em: 01 mar. 2021.

encontro entre diferentes forças, e que não controlo?

O modo com que estou a lidar com isso, agora, é dizer que aquilo que está em causa não é a erradicação do autor, mas a diluição da sua influência no acontecimento. Aquilo que me apercebi é que, na criação artística, a tradução e a circunscrição de um afeto (uma inquietação, um desassossego) é sempre singular, íntima e, de certa forma, intransmissível (no sentido que me ocupa de uma forma que não consigo nomear). Num processo de improvisação (mais próximo do que experimentamos na convivência quotidiana), é perfeitamente possível que diversos afetos e forças ocupem um mesmo espaço-tempo. Mas, no processo de escrita (coreográfica ou outra), não posso esperar que o outro se afete com o que eu me afeto. O que posso é encontrar modos de partilhar, com o outro, esse afeto (a CTR é um deles); de forma que se torne um território comum, permitindo, assim, que um grupo de pessoas trabalhe junto sem que a figura do autor se transforme em figura de autoridade. Em arte, penso ser possível conviver com essa contradição entre tentativa de abdicação de controlo e assinatura de um trabalho. Esta é uma formulação que fui desenvolvendo a partir de 2015 (momento em que retomei a prática coreográfica depois de uma suspensão de sete anos) com Carolina Campos e Daniel Pizamiglio, dois artistas-investigadores muito próximos, com quem criei as peças *O que fazer daqui para trás* (2015) e *Ça Va Exploser* (2020), que serão apresentadas no festival.

— Essa combinação entre autoria e afeto partilhado me recordou o poeta Fernando Pessoa e seus heterônimos. Uma pergunta mais íntima, então: como você se sente agora, João?

João: Inquieto. Ou desassossegado, como diria o Pessoa, com o problema da relação que desenvolvo com o espectador: como posso, dentro daquilo que a arquitetura teatral me permite, colocar o espectador numa posição de testemunha ou de cúmplice – e não de voyeur. E, sobretudo, como dar ao espectador um espaço-tempo menos impositivo e oferecer-lhe uma proposta que não o obrigue a uma interpretação, mas que sugira relações; uma proposta em que minha presença ou a presença dos performers com quem trabalho sirva, sobretudo, para o espectador imaginar, ativar seu imaginário. A arquitetura do teatro é bastante castradora, pois as cadeiras já estão à espera de uma maneira predefinida de relação e fruição do espetáculo, condicionando muitíssimo as possibilidades de diálogo entre a proposta e quem a observa e a recebe. Por isso, sempre que posso, tento jogar com a elasticidade e a plasticidade das expectativas do espectador. Em alguns trabalhos, funciono exatamente com a estrutura que me é oferecida e olho para o teatro como se fosse um *site-specific*; noutros, preciso "destruir o teatro" e organizar o lugar do espectador. Inquietação

muito constante e presente. Gosto da ideia de considerar o espectador um visitante, que tenha a possibilidade de se deslocar (como acontece em um museu ou galeria) e ser responsável pelo modo com que utiliza seu tempo e sua atenção. Seria este meu sonho: que o espectador se dilua no meu corpo. E inversamente.

(Colidimos, João e eu, com Alberto Caeiro, o guardador de rebanhos que habitava Fernando Pessoa. E Caeiro nos diz: "O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!/ O único mistério é haver quem pense no mistério./ Quem está ao sol e fecha os olhos,/ Começa a não saber o que é o sol/ E a pensar muitas cousas cheias de calor./ Mas abre os olhos e vê o sol,/ E já não pode pensar em nada,/ Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos/ De todos os filósofos e de todos os poetas.")

3 MÚLTIPLAS VIVÊNCIAS

+

Atirados à própria sorte

por Alexandre Dal Farra

36

Tomo a liberdade de estruturar o presente texto a partir de impressões algo esparsas que talvez possam iluminar alguns aspectos que me chamaram a atenção na residência artística conduzida pela diretora alemã Susanne Kennedy, na 5ª edição da MITsp, e que um contexto de intercâmbio internacional parece poder deflagrar. Essas impressões provavelmente estabelecem relação com questões mais amplas. Indico também, de forma um tanto irresponsável, alguns pensamentos sobre tais nexos mais amplos.

1. Política

O que me chamou mais a atenção na dinâmica de trabalho que se estabeleceu, e sobretudo nas falas que presenciei por parte de Susanne Kennedy e das suas colegas de trabalho¹, foi a completa e absoluta ausência da política enquanto questão. Digo política no sentido amplo, como assunto, ou ainda, como ponto de partida, abordagem, como moldura. Em se tratando de uma diretora alemã, considere tal ausência

¹ As performers holandesas Suzan Boogaardt e Bianca van der Schoot.

digna de nota. Tanto nas suas falas quanto nas suas atitudes, era, para mim, gritante o fato de que nada fosse pensado, sentido ou estruturado com base em questões que poderíamos pensar como políticas, no sentido amplo da palavra. Para além dos mal-entendidos linguísticos, que existem, creio que o que se fez notar em diversos momentos foi que a ideia, talvez antiga demais, de que, de alguma forma, todas as relações são políticas, de que quaisquer interações estão sempre marcadas e mediadas por questões que são, em si mesmas, políticas, que a vinda dela para o Brasil, o lugar onde estávamos (o Instituto Goethe), o financiamento com que essa vinda contou, a nossa presença ali, tudo isso seria mediado por formas de relação, por pensamentos, por estruturas concretas também, que são, todas elas, políticas (além de psicológicas, econômicas etc.), essa ideia, em suma, simplesmente tinha saído de campo. Intuo que tal ausência, no entanto, não seja algo pessoal, uma posição da Susanne, nem acidental.

Para mim, talvez o ponto mais evidente onde se fazia perceber a falta da política era o próprio fato de que ela, sendo alemã, e tendo vindo da Alemanha em uma situação que reproduz, em alguma medida, algo de uma relação que chamaríamos antigamente de colonial (contradição esta que não significaria evidentemente a concretização de tal relação, como se sabe), não tenha nem mesmo tocado neste assunto, ou seja, nada disso foi sequer levado em conta. O tal mal-estar de se estar em uma viagem onde se ocupa o lugar do dominador, de que Lévi-Strauss falava, não parece sequer existir, e tudo se passa como se ali estivéssemos em um ambiente algo neutro, em um ambiente de "troca". Ou seja, tudo se passa como se todo esse arcabouço teórico, digamos, "de esquerda", antes quase que natural, tivesse simplesmente saído de cena.

Não seria, com efeito, possível imaginar que Frank Castorf, René Pollesch², Christoph Schlingensief, Elfried Jelinek, para citar alguns nomes fundamentais da cena alemã, em uma situação semelhante a essa, não partissem de um olhar extremamente crítico, já de saída, ao próprio lugar que ocupavam na estrutura concreta que instaura o tal espaço de troca. Seria mesmo impossível imaginar que eles não se pensassem criticamente, já de saída, na sua relação conosco. Tal olhar autocrítico, balizado por uma reflexão que parte de bases, ainda que difusamente, marxistas, sobre a política cultural subjacente a tal situação, poderia ou não se desdobrar em um posicionamento crítico também por parte dos brasileiros envolvidos, o que nem sempre ocorreu, e nem sempre ocorre – muitas vezes, do nosso lado, é muito fácil ocupar um

2 As peças de Pollesch se caracterizam por um fluxo de questionamentos com forte embasamento teórico, que se utilizam frequentemente de um arcabouço conceitual da filosofia contemporânea. Muitas vezes, tais questionamentos ocorrem sobre os pressupostos de determinadas situações discursivas, como é o caso da resposta de Susanne Kennedy à indagação que lhe fiz.

lugar de autopiedade e de uma espécie de "cobrança" de dívidas. Essa estrutura básica, e neurótica, de relação, que muitas vezes se cria, em que o europeu se coloca de forma autocrítica e culpada, e não se cansa de admirar a "vivacidade" dos artistas locais, enquanto os brasileiros se esforçam constantemente por diminuir os méritos do estrangeiro, em um movimento em que se imagina como que "cobrando uma dívida" imaginariamente, e reduzindo uma desigualdade e uma injustiça que são na realidade seculares e por hora intransponíveis, tal estrutura que vejo muitas e muitas vezes reproduzir-se em tais encontros, sequer podia ali se estabelecer, porque, algo para mim totalmente novo, o lado de lá não se sentia culpado e esforçava-se por vezes, inclusive, para diminuir a relevância de quaisquer questões que realçassem as desigualdades em jogo.

Tudo isso poderia parecer uma crítica minha, mas, de fato, não o é. Trata-se antes de uma constatação. O elemento político parece ter sido mesmo expulso de cena. Creio que tal sensação que tive (foi mesmo nada mais que uma sensação) diz respeito a coisas maiores do que apenas acasos de relações sempre confusas entre pessoas e línguas tão diversas. E acho mesmo que essa posição, aparentemente pessoal e anedótica, da diretora, aparece também, de forma bastante evidente, na própria obra de Kennedy. Talvez seja mesmo um dos pontos de partida que a fazem tão específica, tão forte, e tão fundamental. É claro que se trata de uma observação totalmente irresponsável e parcial, mas não posso me furtar a realizá-la. Na mesma conversa em que lhe falei diretamente sobre essa minha questão, em relação à ausência de uma compreensão política do seu próprio lugar, Susanne Kennedy me respondeu que não via razão para que as questões políticas devessem ser necessariamente conversadas. Por que não podemos falar sobre questões espirituais, por exemplo? É uma questão realmente importante, de fato, e creio que ela poderia perfeitamente estar em uma peça do René Pollesch. É possível imaginar que uma figura de Pollesch gritasse em cena, questionando o lugar do pensamento sobre as coisas "políticas". Por que essa busca sempre pelo que se chama de político? E em que medida essa própria tendência não é ela mesma também uma expressão de uma forma de o poder se estruturar? Por que não organizamos as nossas falas e opiniões, a partir de questões espirituais? Talvez isso tivesse uma capacidade maior de desorganizar o poder do que a "fala sobre política". Penso que algo assim está subjacente ao questionamento de Kennedy – e que poderia mesmo estar em uma peça de Pollesch, me parece.

O que estou supondo aqui é que, talvez, tal questionamento (que deve algo ao pós-estruturalismo) sobre a forma como o discurso se instaura, o questionamento que recai sobre os próprios fundamentos do discurso, sobre o ponto de partida, mesmo, das discussões, tivesse como que

atingido tudo: todos os nexos sociais – e assim, tivesse também simplesmente saído de cena. Como as figuras tagarelas de Pollesch, perdidas em um mundo que elas não têm mais como dar conta, cujas bases elas deixaram de conhecer, flutuando em um discurso que constantemente procura se localizar, em um desespero constante pela própria inefetividade, em uma incapacidade de dar conta do todo, que se repõe a cada nova frase. Como se essa contradição, que é o próprio fundamento da "máquina" discursiva de Pollesch, tivesse começado a rodar em falso, perdido o pé com a realidade que a ultrapassou e, por isso, "não resta mais nada a dizer" ou o que se diz "passou a ser algo irrelevante".

As figuras de Kennedy, dessa forma, talvez pudessem ser pensadas, também, como restos de uma subjetividade que perdeu completamente o fundamento, e está perdida em um mundo que deixou de ser decodificável. No entanto, ao contrário do que ocorre em Pollesch, parece que essa espécie de desterro, aqui, já está mesmo consumado. As figuras, todas, estão como que boiando em um mundo que não lhes pertence nem mesmo em aparência; e as falas, que em Pollesch eram uma tentativa de agarrar o real, de se reconectar a ele, se tornam algo aleatórias e intercambiáveis. O que em Pollesch era questionamento da efetividade de um pensamento político, fundado em estruturas também elas de poder, torna-se aqui um questionamento tão geral e absoluto que, efetivamente, não resta mais nada – só o presente, só a impossibilidade de dar conta do mundo. E o fato de que tudo é algo intercambiável, nessa cena, é uma espécie de resposta ou de decorrência do grande fluxo contínuo que Pollesch deflagra, de uma fala que questiona tudo, e a si mesma, para trazer abaixo todos os nexos sociais que ela denuncia. Se, em Pollesch, angustia a impossibilidade de que o olhar crítico se funda em um ponto algo estável, capaz de se estruturar enquanto ponto de vista sobre o todo da sociedade, em Kennedy, o que angustia não é só a inexistência de um ponto de vista crítico que esteja fora da terra arrasada do sujeito atual, mas também a inexistência da própria tentativa de encontrá-lo. Como se as figuras de Kennedy já tivessem desistido e vivessem tranquilamente naquele mesmo mundo a que as figuras de Pollesch tentavam constantemente se opor, sem sucesso (mas com algum prazer juvenil na tentativa).

É claro que esse olhar para o trabalho de ambos, e essa comparação, são puramente pessoais, minhas – e não há nenhum indício de que sejam, de fato, trabalhos que se influenciaram, continuidades reais. No entanto, para quem olha de fora, e, no meu caso, especificamente, que estudei o trabalho de Pollesch e me interessei muito pelo de Kennedy, trata-se de um diretor e uma diretora proeminentes, igualmente importantes e que poderiam talvez ser pensados assim, apontando para questões comuns,

mas em momentos diferentes. Se pensarmos que Kennedy passa a trabalhar justamente na Volksbühne, onde antes estavam Pollesch e Castorf, e, também, se pensarmos em toda a polêmica que envolveu a transição para a nova Volksbühne³, talvez possamos imaginar que algo do que procuro apontar em tal comparação não esteja completamente equivocado, e não seja totalmente descabido, para pensar os caminhos de uma parte da cena alemã e berlinense atual. A ausência da política, aqui, não está sendo pensada por mim como uma falha do trabalho da diretora, ao contrário: trata-se talvez de um de seus grandes acertos. A política, tal como a conhecemos, talvez tenha mesmo acabado, e Pollesch, junto com outros, talvez tenha ajudado a constatar esse fim. É preciso pensá-la novamente mas a aceitação do fim parece ser o primeiro momento. E o trabalho de Kennedy parece fazer isso de maneira absolutamente contundente, implacável e inescapável.

II. This is the game. This is what we got.

O bordão repetido pelas coordenadoras da oficina, à exaustão, aos atores e atrizes, em cena, se constitui uma espécie de subtexto constante e subjacente às pequenas decisões e pensamentos que perpassam os esboços de situação que as cenas exploram. Há, no tom que se estabelece, algo que remete ao presente constante da máscara, por exemplo, do clown – no entanto, a semelhança para por aí. Os atores são constantemente instados a não constituir justificativas, "histórias", subtextos, intenções não ditas, nada. Apenas o que está ali, o que se lhes apresenta, e sempre com uma aceitação feroz e implacável do que é dado, como tal. Não há dúvida (e aqui se faz clara a diferença total com o clown, por exemplo). Não há hesitação. Não há angústia. Há apenas aceitação do jogo. ***This is what we got.*** E um pequeno sorriso, escondido, que o tempo inteiro acompanha os atores, um sorriso que fala dessa aceitação, e que não é irônico, não é cínico, não é feroz. É um sorriso simples e básico. Toda a angústia deve ser deixada para o público, se é que ela existe. As figuras, os atores, são apenas aceitação. Eles têm escolha, mas não têm a angústia da dúvida. E decidem o que fazer, mas não com intenções; apenas, com um tipo de intuição que diz respeito, sempre, ao que lhes cabe, dentro de uma estrutura que é dada, que é inquestionável, e que aparece de maneira quase palpável pela simples composição da cena.

³ A estrutura dos teatros públicos na Alemanha pressupõe uma rotatividade dos diretores artísticos e, em 2017, o então diretor da Volksbühne, Frank Castorf, foi substituído pelo belga Chris Dercons, que propunha internacionalização e diversidade na programação do lendário teatro. A resistência a Dercons foi tão grande que ele acabou sendo demitido em maio de 2018, momento em que este texto estava sendo escrito. Para 2021, Pollesch – que já esteve à frente do Prater, a sede experimental do teatro – foi apontado como novo diretor artístico da Volksbühne.

Prosseguindo com a minha certamente exagerada comparação, também as figuras de René Pollesch partem de um certo lugar que não é neutro, mas que é de uma certa "absurdidade" generalizada e total, em relação a tudo. Como se aquelas figuras que falam e gritam sem parar, em Pollesch, estivessem o tempo inteiro perdidas em um mundo que não lhes pertence e, sem nenhuma profundidade que remeta a nada que possa parecer psicológico, o tempo inteiro zanzassem de um lado para o outro sem saber o que fazer, ao mesmo tempo em que, discursivamente, falassem tudo o que é possível dizer sobre esse mesmo desacerto. Por seu turno, as figuras de Kennedy são infinitamente mais provocativas. Elas encontraram o seu lugar. Elas se apaziguaram. Elas vivem nesse mundo absolutamente estranho e inapreensível; elas sabem viver ali, elas se sentem bem ali, elas não questionam esse mundo, elas simplesmente o aceitam, *this is the game, this is what we got*, deixando todo o desconforto que, no caso do Pollesch, era o motor da cena, para o público, bem no nosso colo, sem nenhuma mediação, sem nenhuma ajuda, sem nenhum, absolutamente nenhum apontamento do que fazer com tal desconforto. Estamos, assim, sozinhos com o nosso desencaixe, com a falta de efetividade do nosso pensamento e com o desacerto da nossa subjetividade. Absolutamente sozinhos e isolados com a nossa angústia, que passa a ser só nossa. Deixamos de ser, ao assistir a uma peça de Kennedy, uma espécie de comunidade de pessoas que discutem e pensam sobre o mundo, ainda que seja sobre a própria inefetividade do nosso pensamento (Pollesch), e passamos a ser uma aglomeração de indivíduos que perderam completamente a possibilidade de qualquer ponto de partida para um debate comum. Atirados à nossa própria sorte, não temos mais sequer o território da cena como uma espécie de dobra de discurso que, ao negar-se a si mesmo, abra uma porta de entrada para a crítica. Tudo se tornou positivo, e dado. E se move apesar de nós.

Esses foram os pensamentos, algo desordenados, que consegui estruturar a partir do encontro que foi, para mim, uma experiência realmente importante e profunda, ainda que permeada de questões – o que só a tornou mais rica.

A cena-miragem: a potência do negativo através do mascaramento no deserto do real

por Dalmir Rogério Pereira

+ 42

A MITsp, em sua quinta edição, representa um gesto de resistência na cena teatral paulistana, em função do forte impacto dos últimos eventos políticos na já fragilizada estrutura democrática do país. O Brasil repercute efeitos de um passado colonial, causados por manobras de tomada do poder, iniciadas em 2017¹, por um bloco conservador, e que respondem a estados dominantes da economia global. O aparente encerramento desse primeiro ciclo de desmonte está previsto para as eleições deste ano, 2018. O que nos espera?

Em meio aos escombros sociopolíticos, o que restou de nossas políticas públicas se consolida na dimensão estética de um teatro de resistência, por meio de um sentido de negação, que precede o ato de levantar contra a “política do desafeto” centrada no exercício do desarmamento intelectual do país. Trata-se da *potência da negação*, não no sentido niilista e sim no sentido de dialetizar: “pensar o tecido da representação

1 Referência ao processo de impeachment sofrido pela então presidenta Dilma Rousseff.

com sua rasgadura”, como diria Didi- Huberman (2015, p. 190), pensar o real com seu deserto, pensar o deserto com sua miragem.

Pode-se dizer que esse desejo de resistir reverberou nas dinâmicas curatoriais da Mostra, por meio da investida em espetáculos e em ações expandidas para além do espaço privilegiado das instituições de artes. Iniciou-se um movimento capaz de mobilizar e dinamizar as reflexões acerca da cena como espaço de resistência, em trânsito desterritorializado, entre a produção estrangeira e a internacionalização da cena brasileira, entre os artistas e público em suas pluralidades sociais. A proposta curatorial buscou relativizar os limites entre as mostras de espetáculos, os olhares críticos e as ações continuadas em ambientes centrais e marginais, assim como os limites entre o espaço físico, o impresso e o digital, seja como registro reflexivo, seja como veículo de mediação em tempo real.

Nesse sentido, o eixo Ações Pedagógicas viabilizou, nesta quinta edição, não apenas o intercâmbio entre criadores convidados e artistas brasileiros por meio de residências artísticas, oficinas e encontros, como também propôs um segundo movimento pedagógico-reflexivo, ao criar a categoria de ouvinte-pesquisador, um participante que se compromete a desdobrar a experiência que o atravessou, por meio de uma escrita centrada em materializar a espessura narrativa dos desvios erigidos na vivência artística.

Aqui, então, começo minha reflexão iniciática acerca da noção de **cena-miragem** no processo criativo da residência artística² ministrada pela encenadora alemã Susanne Kennedy, em parceria com as performers holandesas Suzan Boogaerdt e Bianca van der Schoot, da qual participaram treze artistas brasileiros de diversas regiões do país e cujo mote principal foi o trabalho com determinadas formas de linguagem verbal e visual, a fim de evocar diálogos e ruídos cotidianos na cena como potencializadores de narrativas não-poéticas.

Esse procedimento, segundo Kennedy, teve como ponto de partida o método de **uncreative writing** (escrita não-criativa), do escritor estadunidense Kenneth Goldsmith³, que propõe uma espécie de radicalização do **ready-made** na produção literária, ao deslocar textos tradicionalmente técnicos e não poéticos (já existentes em circulação midiática) e recompô-los em outros contextos, em detrimento da criação escrita inédita. Esses textos existentes e disponíveis são des/re/ apropriados e, então, reconstituídos.

² Realizada no retangular espaço-cênico do Goethe-Institut São Paulo.

³ Autor de **Uncreative Writing**: Managing Language in the Digital Age (2011).

Assim, podemos dizer que tanto o processo criativo (tanto do escritor como o da encenadora Suzanne Kennedy) parte de um procedimento estruturado com base na potência de negação à representação. Isso fica evidente quando a encenadora alemã propõe o *infinite game*. Diferente do jogo em *um acontecimento de competição* (esporte), que tem, como objetivo principal, eleger um participante ou um time vencedor, "o jogo infinito" tem, por único objetivo, a continuidade do próprio jogo através da presentificação dos jogadores (ver James P. Carse, 1986)⁴. No entanto, não se trata de invocar uma poética da irracionalidade, do pulsional, ou uma ética da muda contemplação, mas sim de um olhar sobre o paradoxo: "saber permanecer no dilema, entre saber e ver, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 190).

Na obra que Susanne Kennedy trouxe à MITsp de 2017 (*Por que o Sr. R. Enlouqueceu?*), os atores se moviam em sincronia com vozes pré-gravadas. No caso da residência artística, como pude observar, os atores eram conduzidos, através da ativação sensorial de seus corpos, a um deslocamento do estado de tensão para um estado de atenção, por meio da negação ao incessante impulso mimético (de imitação da realidade). Os corpos, então, eram revelados em seu estado de matéria, compondo uma cena-miragem. Por cena-miragem compreendemos uma cena em que a visibilidade da imagem é convertida em legibilidade, ou seja, nem seus elementos visuais e sonoros nem seus aspectos sequenciais são condições impreteríveis, contanto que se apreenda seu significado. Na cena-miragem, a representação metafórica dá lugar às construções metonímicas, capazes de colocar em curso efeitos de ruptura. Assim, em vez de um prolongamento linear, cria-se um circuito dialético, no qual as imagens se movimentam, permanentemente, em torno de um eixo de distinção entre real e imaginário.

Mascaramento e o vazio do ator

Outro aspecto importante na peça *Por que o Sr. R. Enlouqueceu?*, além das vozes pré-gravadas, é o fato de as atrizes e os atores usarem máscaras de silicone. Emerge daí um efeito de mascaramento. Diferente do objeto-máscara, que se transforma em corpo apenas quando colocado em movimento, o mascaramento, como explica Felisberto Sabino da Costa (2015, p. 15), refere-se ao "acontecimento do/no corpo", posto em diálogo na poetização desse corpo. Um exemplo dessa poetização, segundo Costa, está no conceito de "corpo-

⁴ CARSE, James P. **Finite and Infinite Games**. New York: The Free Press, a Division of Macmillan, 1986.

veste", presente na perspectiva ameríndia, como fator de distinção entre os seres vivos. "Assim o mascaramento (esse estranho fora do centro) opera na multiplicidade, na fluidez das identidades-veste, dos corpos transviados e desviantes", diz Costa (2015, p.18). Ou seja, "mascaramento é arquitetura política do corpo (...) é tecer corpos e identidades transitórios" (idem, p.20).

É nessa condição transitória que, durante o processo criativo de Susanne Kennedy, o mascaramento atua como dispositivo de dessubjetivação do sujeito. O ator empresta ao personagem não suas emoções, seus afetos ou seus trejeitos, mas seu vazio. Para o filósofo Giorgio Agamben (2009), que identifica três classes de coisas – seres viventes (substâncias), dispositivos e, entre as duas, os sujeitos –, a fase presente do capitalismo favorece a proliferação dos dispositivos, que se repercute na proliferação de processos de dessubjetivação. Assim, essa dinâmica

[...] pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal. Não seria provavelmente errado definir a fase extrema da consolidação capitalista que estamos vivendo como uma gigantesca acumulação e proliferação dos dispositivos. Certamente, desde que apareceu o homo sapiens havia dispositivos, mas dir-se-ia que hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo (AGAMBEN, 2009, p 48).

Tal afirmação se relaciona ao que Donna Haraway (apud TADEU, 2009) aponta, ao mencionar a "antropologia do ciborgue", referindo-se não apenas às máquinas e aos objetos anexados (de forma fixa ou móvel) ao corpo humano, como implantes, próteses, tatuagens, mas também ao desdobramento de nossas relações com as tecnologias presentes nas ações cotidianas, das quais os indivíduos tornam-se cada vez mais dependentes.

De uma outra perspectiva, um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias. [...] As unidades ciborguianas são monstruosas e ilegítimas: em nossas presentes circunstâncias políticas, dificilmente podemos esperar ter mitos mais potentes de resistência (HARAWAY apud TADEU, 2009, p. 46).

Tecnologias digitais, ferramentas programáticas para tarefas cotidianas, medicamentos e objetos ampliadores da capacidade humana, ou mesmo elementos sociais e jurídicos de conformidades de poder, aparecem, de algum modo, na produção teatral contemporânea. Tais dispositivos conformam um teatro que se propõe a refletir [sobre] as sociedades contemporâneas, as quais, segundo Agamben (2009), são atravessadas por massificadores processos dessubjetivados (que não correspondem a nenhuma subjetivação real), gerando ausências de sujeitos e identidades. Surgem, então, figuras espectrais ainda que corpóreas – como os personagens de Susanne Kennedy.

A potência do negativo

Evoco uma antiga anedota da República Democrática Alemã, resgatada por Žižek na introdução de *Bem-Vindo ao Deserto do Real* (2013): um operário alemão consegue emprego na Sibéria. Sabe que toda correspondência seria interceptada pelos censores. Combina, então, um código com os amigos alemães. A carta escrita em tinta azul seria de conteúdo verdadeiro e a carta escrita em vermelho, mentirosa. Um mês após a mudança, os amigos recebem uma carta. Escrita em azul, relata a promissora situação na Sibéria: tudo ali estava maravilhoso, lojas cheias, comidas em abundância, moradias grandes e bem aquecidas, cinemas exibindo filmes ocidentais etc. No fim da carta, uma única ressalva: foi impossível encontrar tinta vermelha.

A referência ao código (tinta vermelha) está introduzida na própria mensagem codificada (tudo é lindo porque falta tinta vermelha), como aponta Žižek. Ao mencionar a inexistência de tinta vermelha, a carta produz o efeito da verdade: a negação de sua disponibilidade é a única forma de transmitir a veracidade da mensagem naquela condição específica de censura. É como se Susanne Kennedy, na direção dos atores e na composição da cena, estivesse registrando em azul a falta de tinta vermelha. Por meio do *infinite game*, a encenadora proporciona subsídios estratégicos à singularidade dos corpos dos atores, a fim de que denunciem a teatralidade escrita em azul ao reorganizar a relação entre corpo, espaço cênico e tempo ficcional. O efeito disso é uma coralidade discursiva, que tem, no mascaramento, o dispositivo organizador da visualidade do corpo em cena. Assim, evidencia e problematiza a suposta individualidade real do sujeito.

Essa noção de potência do negativo está presente no espetáculo *Porque o Sr. R. Enlouqueceu?*. Kennedy se apropriou do filme homônimo (1970) de Rainer Werner Fassbinder, que retrata patologias da vida cotidiana por meio da história de um homem comum, bastante previsível, que,

aos poucos, vai experimentando uma crescente agressividade, diante do vazio e da frustração. A peça propõe uma construção visual e material na qual, segundo Stephan Baumgartel (2017, p. 58), “o ser humano figura mais como objeto e efeito de discurso e forças alheias do que como sujeito dotado de uma agência criativa interna”. No processo criativo da residência artística, o texto cotidiano era absorvido pelos participantes, mas negado, em seguida, como discurso próprio.

As máscaras de silicone, mesmo mantendo traços realistas, introduziam um efeito de estranhamento, em função de sua condição de artifício. Sugeriam um formalismo minimalista que contrapunha artificialidade e espontaneidade em sua limpeza cênica. Trata-se de “uma artificialidade que permite a distorção da realidade até que esta seja reconhecível” (BAUMGARTEL, 2017, p. 63). A humanidade das figuras criadas por Susanne Kennedy permanecia apenas no duplo dos atores mecanizados ou supermarionetizados (cf. Gordon Craig), oculto aos olhos do espectador, tanto pelo objeto-máscara quanto – e principalmente – pela condição de mascaramento.

Tanto no espetáculo como na residência artística, foi possível identificar como Kennedy oferece uma proposição similar à relação entre o humano e o objeto, na dimensão visual. Por isso, retomo essa ideia de cena-miragem, que opera em um deserto de escombros, em que a revelação está no enunciado da ausência. Trata-se de uma estrutura dramática do vazio. Por acompanhar o trabalho com os participantes da residência baseado no *infinite game* e motivado pelo desejo de contribuir com a visualidade do experimento artístico que se configurava, propus a confecção de máscaras de látex, a partir do molde dos rostos dos atores e atrizes. O efeito foi parecido ao do espetáculo que tanto me afetou: a negação dos corpos originais dos participantes, levando-os ao “deserto do real”, recriando-os no vazio, já estilizados e, assim, produzindo uma cena-miragem.

A cena-miragem evoca no espaço cênico o projeto de profanação do “improfanável”, o pré-individual, como na condição de um eterno Pinóquio, que não se transforma em humano, como arquétipo de inumano (AGAMBEN, 2017, p. 32). A cena-miragem pouco propõe a efetivação representacional de uma possível transformação social. As figuras dessubjetivadas, humanidades negadas por meio do mascaramento, permanecem inertes. Toda a organização de artifícios (mascaramento) colocados em jogo opera entre a artificialidade do sujeito contemporâneo e a afetividade perdida. Numa perspectiva estética da cena, a encenadora Susanne Kennedy propõe uma leitura do indivíduo, corpo em cena, que aponta para o caminho da preponderância da artificialidade, em detrimento ao humano.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo?. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BAUMGARTEL, Stephan. Por que o Sr. R. Enlouqueceu? ou: A que tipo de vivacidade é um corpo capaz na cena da indústria cultural hoje? In: **Cartografias** - Revista de Artes Cênicas. São Paulo, n.4, 2017, p. 54-65.

COSTA, Felisberto Sabino da. Arquiteturas do corpo: máscara e mascaramentos contemporâneos. In: _____. Rascunhos. Uberlândia: v.2 nº2 p10-27, jul./dez. de 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

TADEU, Tomaz (org). **Antropologia do Ciborgue** - As vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-Vindo ao Deserto do Real**. São Paulo: Boitempo, 2013. (Coleção Estado de Sítio)



Suzan Boogaardt, Susanne Kennedy (centro) e Bianca van der Schoot



Susanne e Bianca com alguns dos participantes da residência artística



O ouvinte-pesquisador Dalmir Rogério Pereira, criador das máscaras usadas nas improvisações cênicas



Cena da abertura de processo da residência artística no Instituto Goethe

Um lugar para fazer as perguntas difíceis

+ 51

por Agnan Siqueira de Oliveira

O workshop Des-normatividade: possibilidades criativas de expressão, ministrado pela dramaturga e encenadora sueca Liv Elf Karlén no âmbito da 5ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, se propôs a discutir as maneiras pelas quais os estereótipos de raça, gênero e sexualidade se manifestam nos comportamentos cotidianos e são cristalizados no acontecimento teatral pela interpretação dos atores em cena. O método da encenadora oferece ferramentas para identificar em que aspectos do trabalho do ator/da atriz os códigos sociais vigentes são reproduzidos, elencando possibilidades de intervenção no processo representativo que conduzam a interpretação para um espaço *des-normativo*.

Selecionamos cinco pontos de tensão que foram percebidos ao longo da atividade e que, a nosso ver, merecem uma verticalização que alimente o debate. Não desejamos neutralizar as tensões surgidas durante o workshop através da teoria, mas possibilitar ao leitor, na medida daquilo que é possível se fazer com a linguagem escrita, a apreensão de alguns dos dilemas encontrados pelo grupo,

aprofundando os pontos que possam não ter tido o tempo de maturação necessário durante a atividade.

É importante ressaltar que as reflexões aqui apresentadas não se caracterizam por uma apreensão distanciada, de minha parte, como ouvinte-pesquisador, mas por um intenso movimento de troca com os demais integrantes durante os debates “oficiais”, que aconteciam dentro do workshop, ou por conversas nos intervalos e em outros eventos da Mostra. Tomamos a liberdade de não restringir a análise aos exercícios propostos, mas investigar as possíveis relações com outras práticas artísticas da contemporaneidade, assim como os subtextos que permearam as relações entre os integrantes durante o workshop e nos bastidores da atividade.

1. Curadoria e heterogeneidade

Uma coisa interessante sobre a norma é que ela tem a ver com a primeira impressão, é o criar de duas posições: o nós e o vocês¹.

Era segunda-feira, 26 de fevereiro de 2018. Sentamos em círculo. Pairava na sala um misto de excitação e desconforto, que se intensificou quando Liv nos solicitou que nos apresentássemos e complementou: “Ele ou ela?”, perguntou a artista, fazendo referência à maneira pela qual gostaríamos de ser tratados durante as atividades. A intensificação da sensação de excitação e desconforto inicial se deu menos pela exposição que estávamos prestes a passar (e que era esperada, já que este era um dos temas da oficina) mas, principalmente, pelo deslocamento causado pelo fato de que a atividade toda seria ministrada em inglês e com tradução simultânea.

Gradativamente, fomos conhecendo a formação do grupo com quem trabalharíamos nos dias que seguiriam. Havia homens e mulheres; cisgêneros, transgêneros e não-binários; heterossexuais, homossexuais e bissexuais; havia também brancos e negros; pessoas que estavam nos seus vinte e poucos anos e pessoas que já haviam passado dos quarenta; corpos que visivelmente seguiam certos padrões estéticos e corpos que deles tentavam fugir (mas não havia nenhuma pessoa gorda, como apontado por uma das participantes). A heterogeneidade se dava também no âmbito das nacionalidades: além dos brasileiros, representados por pessoas de diferentes regiões do país, havia também pessoas de Cuba, Chile, Uruguai e Colômbia, além da ministrante oriunda da Suécia.

¹ Fala proferida por Liv Elf Karlén durante a atividade e transcrita das anotações do autor.

A pluralidade de pessoas que se encontravam naquela sala, sentadas em círculo, compartilhando pequenos fragmentos de suas histórias pessoais e coletivas (a contextualização das experiências vividas, de forma individual, no panorama sociopolítico dos lugares de origem, fossem eles dentro do Brasil ou fora, era um ponto constante nos discursos), era tamanha que me pareceu que o workshop proposto tinha de fato começado antes mesmo que tivéssemos adentrado na sala que abrigou as atividades. Uma seleção havia sido feita e propiciar, aos participantes, um espaço de troca de diferentes vivências que guardavam semelhanças parecia ter sido um dos critérios de escolha, como ficou explicitado em uma das falas da curadora das ações pedagógicas: “Vocês vão perceber como têm coisas em comum”. Mas, como a experiência teatral, a experiência pedagógica também guarda a sua parcela de acaso – e a junção de tantos diferentes, por mais que semelhantes, em muitos aspectos, tomou um caminho contrário ao que poderia ter sido almejado.

Começamos pelo que nos diferenciava, por aquilo que tornava nossas experiências distantes umas das outras; pelas perspectivas teóricas que embasavam nossas práticas da arte e da vida e que, por vezes, eram absolutamente contrastantes com as perspectivas dos demais participantes. Ao longo das apresentações, falas se entrecortavam. Questões relacionadas à nomenclatura, conceituação (qual a diferença entre cisgênero e transgênero? E entre gênero e sexualidade?) e de relação entre as minorias e as formas de representação artística estavam no foco da conversa. Tive a sensação de que partíamos todos (e utilizo a primeira pessoa do plural não como defesa retórica, mas pela simples constatação de que eu também havia entrado num mecanismo de defesa pelo ataque) do pressuposto de que conhecíamos amplamente aquilo que estava sendo nomeado de **norma**, em suas mais variadas manifestações, assim como todas as possibilidades existentes de se desestabilizar essa norma. E, partir desse pressuposto, me/nos fazia normatizar o meu/nosso olhar para com a experiência alheia (eu já sei do que se trata... falemos agora das minhas questões!). Pude perceber que, ao longo da oficina, alguns colegas tiveram a mesma sensação. Curiosamente, essa postura seria muito frutífera para o início do estudo da técnica desenvolvida por Liv.

2. A “crítica da norma” e a performance de raça, gênero e sexualidade

Eu não consigo separar a política e o teatro. Quando você está no palco, ou você reproduz as normas ou você as subverte².

² Fala proferida por Liv Elf Karlén durante a atividade e transcrita das anotações do autor.

O primeiro exercício aplicado por Liv foi descrito como um “exercício de tolerância”, no qual, em duplas, definíamos quem seria o **A** e quem seria o **B**. Em seguida, sentados um de frente para o outro, o integrante que respondia como A começava uma atenta observação do integrante que respondia como B para, então, enunciar aquilo que estava vendo, mas com uma pequena peculiaridade. O integrante A deveria iniciar a sua fala com expressões como: “eu aceito que...”; ou “eu tolero que...”; ou ainda, “não tenho problemas com...”. De minha parte, as seguintes proposições foram formuladas: “eu aceito que você não tenha cabelos”; “eu não tenho problemas com o tamanho do seu nariz” e “eu aceito que uma orelha sua seja maior do que a outra”. Da mesma maneira, me foram propostas as seguintes frases: “Eu aceito que um dos seus olhos fique ligeiramente mais aberto do que o outro”, “eu aceito o seu corte de cabelo” e, por fim, “eu tolero que você anote tudo o que a gente diz”... (o que com um misto de alívio e desconfiança, foi prontamente anotado). Essa última constatação por parte de A, que estava fazendo o exercício comigo, foi bastante importante para o entendimento da maneira como a técnica de Liv funciona. Se é verdade que nessa prática existe uma preponderância de questões relacionadas à sexualidade, raça e, sobretudo, gênero, essas categorias não são tratadas como conceitos abstratos, destituídos de especificidades, cada vez que se apresentam. A colocação de A com relação à atividade de ouvinte-pesquisador que eu estava realizando, dentro do workshop, deixou clara que o olhar que normatiza seleciona tanto as diferenças que estão diretamente relacionadas aos processos históricos (como os corpos desviantes do padrão homem, ocidental, cis, branco, hetero, adulto, classe média alta...), mas também àquelas diferenças que somente se apresentam em formações específicas e que fazem determinados corpos, seja por suas características físicas ou comportamentais, destoarem dos demais.

As proposições com esse início “tolerante”, conforme eram repetidas, provocavam um efeito bastante peculiar, que Liv descreveu assim: “Mas por que você tolera a minha camiseta? (os meus olhos, o tamanho do meu nariz, a minha falta de cabelo ou o meu ato de escrever tudo que você diz?) Tem alguma coisa errada com ela?”. Dessa maneira, o exercício evidenciou que existe uma norma de como a camiseta (o olho, o nariz, o cabelo, o comportamento...) deveria ser, e que essa norma está submersa na percepção, emergindo apenas quando emitimos um juízo sobre o outro.

Os exercícios seguintes foram pautados na tentativa de explicitar a relação entre a norma e as possibilidades de subversão e isso se dava não

só pelo que o exercício “ensinava”, mas pela própria escolha da atividade.

Liv trabalhou se apropriando de exercícios que são comumente utilizados em iniciações teatrais como, por exemplo, o exercício da estátua e o exercício do espelho, redirecionando o foco de atenção para as questões que estavam sendo discutidas. Assim, numa das atividades, fomos divididos em grupos nos quais existia uma dupla de estátuas a ser modelada pelos demais integrantes. Era necessário que ficasse claro quem era o homem e quem era a mulher. Em seguida, devíamos encontrar maneiras pelas quais o gênero de uma estátua “mudasse” apenas pela modificação de um pequeno detalhe na construção corporal. O objetivo era identificar quais eram as bases que levavam a definir o homem e a mulher, e, a partir delas, provocar essas pequenas modificações, mas ainda trabalhando de uma maneira binária (homem-mulher). No desdobramento do exercício, ainda deveríamos transformar a percepção de quem assistia acerca do gênero do colega (que ficava em posição neutra) apenas pela modificação da construção do nosso próprio corpo ou ainda fazer com que o corpo do colega se tornasse um corpo de homem, sem nos colocar como uma mulher. Essa última orientação evidenciava uma tendência nas respostas do grupo para as construções do homem e da mulher. A ela se juntavam, ainda: “fazer com que a estátua seja uma mulher, mas sem usar ameaça ou violência” e “chegar na mulher sem hipersexualizar o corpo”.

Talvez os exercícios que mais tenham me movimentado dentro do workshop tenham sido os que se propunham a indagar “quem é o sujeito e quem é o objeto?”, e a maneira pela qual essa pergunta é respondida sem palavras nas situações cotidianas. Utilizando-se do exercício do espelho em dupla, em que um dos participantes é o agente da ação e o outro responde como reflexo, imitando os movimentos, Liv acrescentou uma segunda camada, ao perguntar: “quem está observando e quem está sendo observado?”. Assim, nossa percepção era trabalhada por meio de alternâncias – por exemplo: em vez daquele que é o executor do movimento ser também o observador, ele passa, sem deixar de comandar os movimentos, a ser observado pelo parceiro que, sem deixar de ser o reflexo, passa a observar.

O papel do **olhar** que vira **carne** no **corpo** do **outro** se tornou ainda mais visível na medida em que começamos a nos relacionar com textos; a maneira pela qual os atores diziam suas falas quando eram instruídos a ser os observadores era completamente diferente do modo pelo qual diziam os textos quando eram instruídos a serem observados. Uma das questões levantadas era a necessidade de não representar (interpretar) que está olhando ou sendo olhado, mas realmente fazer. Nesse sentido, por estar apenas assistindo aos

exercícios, pude perceber uma relação entre representar o olhar e certas tendências dos atores e atrizes como pessoas. Tanto aqueles que tinham, por hábito, serem observados no dia a dia, como aqueles que tinham, por hábito, observar mantinham essa postura, quando em cena, independentemente se estavam falando ou não. A fuga para a representação acontecia quando se solicitava um posicionamento do olhar diferente daquele com o qual estavam habituados.

Um constante ponto de tensão surgido durante a realização dos exercícios é que a técnica de Liv parte das polaridades homem-mulher para evidenciar a construção da norma, e muitas vezes essa abordagem era entendida como reprodução dos estereótipos de gênero, mais do que como desconstrução. Ao serem solicitados que encarnassem o masculino e o feminino, nos exercícios, alguns/algumas participantes que evitam essa dicotomia no cotidiano diziam se sentir violentados/as pela prática e alguns/algumas até mesmo deixaram de realizar as atividades. Outro ponto importante era que a técnica objetivava explicitar as construções normativas e não trabalhar com a visibilidade das minorias; assim, não havia representação das minorias, mas a explicitação das regras da sociedade que fazem com que determinados modos de existência sejam minoritários. O embate entre os/as que defendiam partir dos pressupostos dados (o binarismo homem-mulher) e aqueles/aquelas que defendiam a negação desses pressupostos como forma de resistência levaria os debates a um dos tópicos recorrentes nas reflexões dos movimentos sociais: o lugar de fala.

3. Noções e (dis)torções do lugar de fala

A normatização parte do pressuposto de que quem tem a responsabilidade de mudar a forma de expressão para que seja ouvido é quem está fora da norma³.

Um dos aspectos mais interessantes desenvolvidos pelo método de Liv, reafirmamos, é essa espécie de genealogia que indaga o funcionamento e a constituição do olhar normativo, desviando o foco por um momento dos grupos **minorizados** para circunscrever os processos pelos quais a normatização acontece. Já elencamos aqui a heterogeneidade do grupo de pessoas que fez parte da oficina: homens, mulheres, cisgêneros, transgêneros, não-binários; homossexuais, heterossexuais, bissexuais; brancos e negros; latino-americanos de diversas origens. Falamos também que, apesar da oficina se propor a discutir questões relacionadas a gênero, raça e sexualidade (e cumprir),

3 Fala proferida por Liv Elf Karlén durante a atividade e transcrita das anotações do autor.

havia uma preponderância, tanto na estruturação dos exercícios como nos debates, das questões relacionadas a gênero; e a sexualidade era convocada, muitas vezes, para propiciar uma conceituação mais apurada dessa noção.

Se cruzarmos essas duas informações, o grupo poderia ser organizado entre uma maioria que acompanhava, em seus próprios lugares de fala, as discussões relacionadas a gênero e sexualidade e uma minoria que estava no lugar de fala relacionado a questões de raça (dois negros retintos⁴ e três negros de pele clara⁵). Esse mapeamento é importante porque permite observar um determinado mecanismo que se apresentou durante a oficina e que reflete uma maneira pela qual o lugar de fala vem se tornando corpo, nos momentos em que ele aparece como ferramenta discursiva, nos debates.

Um dos participantes (negro retinto, homem, cisgênero, heterossexual) apresentou de início uma dificuldade em entender as nomenclaturas e conceituações relacionadas às questões de gênero; não por resistência ou qualquer tipo de preconceito, mas pelo fato de que é complexo se aproximar dessas categorizações e fazer a utilização delas de maneira correta, num primeiro contato. Esse descompasso em relação ao resto do grupo fez com que, em muitos momentos, ele fosse hostilizado (mesmo que de forma velada) e que, em última instância, o lugar de fala dele fosse completamente desconsiderado. A situação se repetiu durante os debates e nas conversas nos intervalos da atividade, até que, num desabafo indignado, ele demarcou a cor da sua pele, sua classe social e sua condição de indivíduo criado na periferia.

O que me chamou atenção nesse acontecimento foi como o lugar de fala passou de uma ferramenta discursiva reivindicada por grupos minoritários, como forma performativa de expressão da sua condição, para uma demanda da maioria, para que se possa dar a devida atenção ao outro. Analisando a situação, me pareceu que, de início, o participante não havia sentido necessidade de repetidamente demarcar o lugar de fala como negro, não por vergonha ou por falta de consciência de raça, mas por assumir o direito de exercer a liberdade de performar o que quisesse. E, por isso, mesmo o grupo passou a agir como se ele não

4 A expressão “negro retinto” foi utilizada durante o workshop, pelos participantes, para se referirem à cor de sua pele.

5 A expressão “negro de pele clara” foi utilizada por Laís Machado no início de sua fala na mesa-redonda “Amor e ódio ao corpo no Brasil”, que integrou o eixo Olhares Críticos da 5ª MITsp. A expressão me pareceu apropriada para denominar aqueles que têm a pele mais clara, embora, marcadamente, tenham ascendência negra, como é o meu próprio caso.

Ver: Amor e Ódio ao Corpo no Brasil. **Youtube**, 27 mar. 2018. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=IE34MEtqZ-Y>> Acesso em: 05 abr. 2018.

tivesse motivos para estar inserido naquela oficina, como se o motivo não fosse óbvio e não tivesse inscrito na pele dele.

Para além dos constantes debates em torno do uso discursivo do lugar de fala como ferramenta de censura que estão eclodindo dentro dos movimentos sociais, desejamos apontar aqui outro tipo de torção da noção de lugar de fala. Se o indivíduo que faz parte de um grupo minoritário, por qualquer motivo, não demarca o seu lugar de fala logo de início, sua voz é completamente desconsiderada, como se não houvesse outros sinais que indicassem seu pertencimento a algum grupo social. A questão fica ainda mais estranha quando pensamos que esse tipo de situação é recorrente junto à classe teatral que, seja em sala de ensaio ou assistindo a uma peça de teatro, apresenta uma facilidade incrível de decodificar os signos não verbais presentes na cena – os gestos, as entonações, os olhares, a caracterização, os objetos, a relação entre os corpos –, mas que, fora da sala de espetáculos, ao presenciar os mesmos signos, não é capaz de identificar no outro, por vezes, os traços de sua condição, se ele não disser claramente. Em última instância, o lugar de fala passa de um direito de grupos subalternizados em explicitar suas vivências para uma condição demandada pelo grupo majoritário (norma) para que se conceda voz e vez. Algo como: “Se você não me disser, em alto e bom tom, eu não sou capaz de ver (o óbvio)”.

A relação entre a ação de olhar e a capacidade de ver parece salutar nesse contexto. Em grego, a palavra *Théatron* significa “lugar de onde se vê”. Des-normatizar o olhar pelo teatro, tanto quanto afirmar um “lugar de onde se fala” (e de onde se escuta), talvez, seja produzir maneiras pelas quais um “lugar de onde se vê” possa perdurar para além das portas da sala de espetáculos.

4. Black face e trans fake: aproximações e distanciamentos

O meu trabalho não coloca o foco na minoria, mas na explicitação da norma. [...] Se eu falar pra vocês: não representem gênero, não representem raça, isso é impossível, pois isso está talhado no corpo⁶.

Outro ponto recorrente nos debates realizados durante a oficina foi a legitimidade de um trabalho que se propõe a colocar, em cena, um personagem que represente uma minoria e a relação entre esse processo de representação e o ator/a atriz que interpreta a personagem. Nesse sentido, muitas vezes a prática denominada *trans fake*, que se caracteriza por um ator ou atriz cisgênero interpretar um personagem transgênero, foi comparada a uma outra prática presente na história

⁶ Fala proferida por Liv Elf Karlén durante a atividade e transcrita das anotações do autor.

do teatro ocidental denominada **black face**, na qual um ator branco se pintava de preto para dar vida a um personagem negro. Pretendemos entender quais são os pontos onde as duas práticas se aproximam e quais são os pontos onde existem diferenças; para tanto, utilizaremos exemplos do campo do cinema e do audiovisual. Essa escolha se dá, sobretudo, pelo entendimento de que nem todas as pessoas que terão acesso a esse ensaio têm relação direta com o circuito teatral paulista. Guardadas as devidas especificidades das linguagens, acreditamos que, para este fim em específico, seja possível fazer uma aproximação.

As questões relacionadas a essas duas práticas, (o trans fake e o black face) podem ser divididas em dois principais problemas: o problema da representatividade e o problema da representação. No que diz respeito à representatividade, argumenta-se que a ação de oferecer um personagem que faça parte de uma minoria a um ator/uma atriz que não pertença a esse grupo retira, dos atores e atrizes do grupo minoritário – muitas vezes marginalizados –, a possibilidade de se inserir no meio profissional. Um exemplo é o filme britânico-americano **A Garota Dinamarquesa** (2015), do diretor Tom Hooper. Nessa obra, um homem cisgênero, o ator Eddie Redmayne, interpreta a personagem transgênero Lili Elbe. A narrativa do filme não apenas possui uma personagem trans, mas se trata da protagonista, uma das primeiras pessoas a se submeter a uma cirurgia de redesignação sexual. O fato de a identidade de gênero ser o tema principal do filme, aliado a um processo produtivo que concede o direito a um ator “oscarizado” (na mesma época, Redmayne havia ganhado o Oscar de melhor ator por seu trabalho no filme **A Teoria de Tudo**), em um contexto de produção com orçamento milionário, reacendeu o debate sobre a representatividade trans.

Por outro lado, o problema da representação diz respeito a um determinado ponto de vista que o intérprete lança sobre o seu personagem, quais características ele ressalta, por quais mecanismos interpretativos ele constrói sua atuação e que tipo de caracterização ele utiliza durante a representação. Em 2016, o ator e comediante brasileiro Paulo Gustavo foi acusado de praticar black face ao apresentar, em um dos quadros de seu programa 220 volts, a personagem Ivonete. Na representação, Paulo Gustavo não só pinta sua pele de preto, como utiliza uma peruca de cabelo crespo e um batom vermelho na boca, que aumentava seus lábios. Para além da caracterização, o roteiro desenvolvido pelo comediante trabalha a construção da personagem da seguinte maneira:

Ai gente, dia de sábado, aqui ó. Como é que eu já acordo ó. Abraçada no engradado. Sou boba nem nada... que mais tarde eu vou chegar naquela quadra como? (canta) Hoje eu vou tomar um porre, não me socorre que eu tô feliz! (Fala) Que a gente bebe mermo né gente, a

gente bebe pra esquecer os problema, é muito problema mermo, aí a gente bebe pá afoga! Tendeu? Eu me afogo inteira dentro desse copo aqui. Porque o rico, ele bebe pá fazer um tipo, né? Ele bota só um... um biquinho, pá ele já tá bom. Eu não, eu me atolo aqui dentro desse copo aqui. Outro dia, Valdomiro, meu marido, veio falar pá mim que eu tava bebendo muito, eu não me dei nem o trabalho de pensar na resposta pá ele, já larguei logo a Clementina de Jesus (canta): Eu bebo sim e tô vivendo⁷.

A relação construída pelo comediante entre a mulher negra periférica e o alcoolismo não é nem sequer velada, abusando de todos os clichês relacionados ao corpo negro que diariamente reiteram atos racistas.

No campo da representatividade, transgêneros e negros/negras parecem ter suas reivindicações muito próximas, já que, mesmo em casos em que não acontece uma representação que ridiculariza o negro, como a proposta pelo comediante Paulo Gustavo, os negros têm se posicionado quando atores e atrizes brancos interpretam personagens negros. O caso mais recente de luta pela representatividade nesse sentido é o da peça *Entrevista com Stela do Patrocínio*, em que a atriz Georgette Fadel, uma artista branca, que interpretava uma mulher negra (sem fazer uso dos mecanismos depreciativos do black face), foi questionada sobre o assunto, durante uma apresentação em São Paulo⁸.

No campo da representação, porém, as práticas do trans fake e do black face parecem se distanciar, pois se, historicamente, a representação de negros e negras é recheada de estereótipos degradantes que são constantemente denunciados, a interpretação oferecida por atores cisgêneros a personagens trans não parece ser um dos pontos de reparação reivindicados pelo Movimento Nacional de Artistas Trans, no manifesto “Representatividade Trans Já! Diga ‘não’ ao trans fake”, O manifesto, em uma das passagens, relata:

Em 2001, a atriz e travesti Thelma Lipp foi substituída depois de ensaiar e fazer laboratórios por dois meses com a equipe do filme Carandiru, em que foi substituída pelo ator Rodrigo Santoro por “questões de marketing”. Thelma, que foi a resposta paulista a outro fenômeno de beleza, Roberta Close, não aguentou o baque. Acabou voltando às drogas, sofrendo depressão e terminando a vida como Deodoro. [...] No dia em que não for mais preciso separar ou diferenciar artistas cis de artistas trans. No dia em que formos ao teatro, ao cinema ou mesmo ligarmos a televisão e virmos artistas trans interpretando personagens cis naturalmente. Nesse dia poderemos conversar sobre liberdade artística

7 SANTA ANA, Priscila. Ivonete pinguça 220 volts. **Youtube**. 23 fev. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f875eY0TNYI>> Acesso em: 05 abr. 2018.

8 FÓRUM. São Paulo: 2017. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/atriz-branca-acusada-de-fazer-papel-de-negra-concorda-e-faz-lindo-manifesto/>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

e dizer que o ator não tem sexo. No momento, estamos tentando ter o direito de entrar, de estar, de pertencer e de permanecer.⁹

Em momento algum do manifesto, xs artistas fazem referência a representações depreciativas de pessoas trans. No caso do filme citado, *Carandiru* (2003), a revindicação parece não dizer respeito à maneira pela qual Rodrigo Santoro, ou mesmo o diretor Héctor Babenco, representaram a personagem trans, mas ao fato de Santoro ser um ator cis que declaradamente ocupou o lugar de uma atriz trans, pelo simples fato de ter um nome consolidado na mídia. Da mesma forma, em *A Garota Dinamarquesa*, as críticas às quais tive acesso, apesar de problematizarem a suavidade que o diretor Tom Hooper escolheu imprimir na obra – da interpretação de Redmayne à palheta de cores –, não fazem nenhum comentário em relação a uma representação depreciativa de pessoas trans. Nesse sentido, trans fake e black face se aproximam no problema da representatividade, mas se distanciam no problema da representação.

5. Processos artístico-pedagógicos e conflitos geracionais

Estando numa posição de quebra da normatividade, você está numa posição de ter que ensinar.¹⁰

Em uma das pausas realizadas para um café, durante a atividade, Liv contou que estava trabalhando em um novo espetáculo acrobático que trataria das relações normativas entre crianças e adultos. Essa proposta ressoou profundamente em mim, pois me pareceu extremamente pertinente, em um contexto em que os mais jovens não conseguem fazer as suas demandas entendíveis para as gerações anteriores (ou que simplesmente haja um movimento de não querer entender, por parte dos mais velhos). Nesse sentido, com plena consciência de que estamos num campo constante de disputa pelo poder de construção das narrativas e que esse poder é geralmente negado a quem é mais jovem (tanto quanto é negado a outros grupos sociais minoritários), senti a necessidade de aproveitar a oportunidade, durante a escrita desse ensaio, e demarcar o meu lugar de fala. Como artista em formação, aos 24 anos de idade, percebo um descompasso entre os mais velhos e os mais jovens que, muitas vezes, tem transformado o debate em um campo de embate declarado. Essa situação perpassa inúmeras

9 REVISTA RELEVO. São Paulo: 2017. Irregular. Disponível em: <<https://revistarelevo.wordpress.com/2017/03/17/manifesto-representatividade-trans-ja-diga-nao-ao-trans-fake/>> Acesso: 05 de abr. 2018.

10 Fala proferida por Liv Elf Karlén durante a atividade e transcrita das anotações do autor.

esferas do convívio social, das relações familiares às relações entre alunos e professores. De modo a manter a coerência com a temática aqui proposta, vou me restringir a um exemplo que, acredito, possa minimamente dar conta da questão.

Retornemos ao primeiro dia de workshop. No momento das apresentações, uma das participantes se dirigiu a outra e disparou: “Não digam que vocês são meio trans, isso me ofende. Eu não digo que vocês são meio cis”. Essa proposição nos parece sintomática de um desencontro entre as compreensões relacionadas ao gênero, que estão fundamentadas na maneira como se experiencia a construção da própria identidade, de acordo com a geração.

Se, durante muito tempo, a distinção entre gênero e sexualidade não era facilmente reconhecível, mesmo nos discursos dos mais interessados na questão, e se declarar transgênero era praticamente dizer que se tratava de uma pessoa que possuía um corpo de homem que se identificava com um corpo de mulher ou vice-versa, os nascidos a partir dos anos 1990 não compreendem o gênero da mesma forma. Em uma pesquisa realizada em 2016 pelo jornal britânico *The Guardian*, que indagava como jovens millennials e pertencentes à geração Z se relacionavam com a sua identidade de gênero, as seguintes respostas foram recebidas:

Eu estaria igualmente confortável em um corpo masculino ou feminino. A minha personalidade masculina é mais extrovertida do que a minha personalidade feminina. É como ter tanto a energia masculina quanto a feminina e em alguns dias uma mistura das duas. [...] O meu gênero é uma coisa em evolução, como a minha sexualidade, quanto mais eu exploro, mais ele muda.¹¹

Essa compreensão da noção de gênero está aliada a uma outra característica dessa geração, que é a constante relação com os aparatos tecnológicos e com a rede mundial de computadores:

Nós tivemos a chance de ter mais informação do que o que nos foi fornecido pelas gerações mais velhas. Quando os livros na escola não dão informação o suficiente, nós procuramos por ela nós mesmos. Se existem coisas que são tabus ou difíceis de se falar com as pessoas que são próximas a você, você pode encontrar pessoas online que estão se debatendo com as mesmas questões.¹²

11 MARSH, Sarah. *The Guardian*. Inglaterra: 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/mar/23/gender-fluid-generation-young-people-male-female-trans>> Acesso em: 05 abr. 2018 [Tradução nossa.]

12 Igual.

O processo de formulação da identidade passa muitas vezes por uma série de rituais que compreendem a afirmação comportamental e verbal, mesmo que parcialmente, de uma determinada condição. Digo isso pois foi fundamental, para que eu assumisse a minha sexualidade, o ato de me autodeclarar bissexual em uma oficina de palhaço, há alguns anos, mesmo que essa bissexualidade nunca tenha sido verdade; ela representava algo mais próximo de assumir a minha homossexualidade do que quando eu não falava nada. É nesse sentido que enunciar ser “meio trans”, numa oficina em que esta proposição deveria ser bem acolhida, passa a ser uma maneira de experimentação. Esse é um aspecto no qual essa geração parece destoar completamente das anteriores, pois o gênero é um elemento de experimentação contínua, de uma forma parecida com a qual a sexualidade foi um elemento de experimentação durante os anos 1960 e, mais especificamente no meio gay, durante os anos 1980.

Diante dessa constatação, cabe perguntar de que maneira professores e artistas são capazes de assegurar o respeito às identidades trans já constituídas no meio social, sem minar o direito à experimentação daqueles e daquelas que ainda estão se descobrindo. Poderíamos nos perguntar também que implicações esse fenômeno social acarreta para o campo teatral, tanto na perspectiva do ensino das artes como na perspectiva dos profissionais da cena, já que uma demanda por uma reformulação dos paradigmas de interpretação e encenação já foi iniciada. Fazem parte desses processos a afirmação de uma poética teatral negra, assim como a afirmação de uma poética teatral *queer*, que encabeçam um movimento duplo, tanto de assimilação como de negação de elementos que constituíram até então a cena daquilo que convém se chamar o teatro brasileiro.

Aos poucos nós fomos nos encontrando. Gradativamente, esse grupo de pessoas tão diferentes foi desenvolvendo maneiras de falar, de ver e de escutar que começaram a lubrificar as relações que, no início, já pareciam desgastadas antes mesmo de terem começado. Não queremos aqui ser dicotômicos e passar a impressão de que no início as relações estavam no inferno e, ao final da atividade, frequentávamos o paraíso. Não é disso que se trata. O movimento foi o de buscar ajustes necessários – o que, no final das contas, parece ser o almejado em qualquer agrupamento. Durante as falas finais, por mais que alguns dos pontos de tensão aqui elencados ainda produzissem discordâncias, essas eram tratadas de maneira diferente.

A palavra “afeto” tem se tornado muito presente no discurso artístico atual. Em uma conversa, após outro evento da MITsp, me flagrei utilizando uma definição de afeto que até então não havia sido formulada por

mim conscientemente. Afeto como modulação da forma. Não como um fechar os olhos para as incoerências daqueles pelos quais nutrimos afeição, ou mesmo (no caso da falta de afeto) de um ataque sádico e por vezes covarde das limitações alheias. Mas como uma forma de proceder que não se furta à crítica e que, ao mesmo tempo, tenta encontrar o **modo** adequado de relação. Acredito que tenhamos desenvolvido afeto uns pelos outros, por mais diferentes que fôssemos.

E foi afetivamente que Liv, quando indagada sobre os objetivos daquela atividade, respondeu que ela gostaria que aquele fosse “um lugar para se fazer as perguntas difíceis”. Essa frase me pareceu adequada, também, para expressar a impressão que tive da 5ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, que, em seus variados eixos de atividades – a mostra de espetáculos internacionais, as ações pedagógicas, os olhares críticos e a MITbr (mostra de espetáculos nacionais) –, performou uma vontade de encontro com o outro que é, no mínimo, digna de nota. Entre os defensores apaixonados e os detratores impiedosos, a MITsp tem se configurado como um espaço de pensamento fecundo, no campo das artes cênicas, ao levantar, por suas falhas e acertos, talvez as questões mais difíceis com as quais se depara o teatro de nosso tempo.



Exercício realizado durante a oficina conduzida pela sueca Liv Elf Karlén (em pé, ao centro)



Momento de reflexão e troca de impressões sobre as atividades propostas



A dramaturga Ave Terrena durante a mesa de encerramento da oficina



Liv Elf Karlén discute a desconstrução da normatividade por meio de jogos cênicos

Diálogo e alteridade como práticas do cotidiano

por Stênio Dias Ramos

Na oficina de quatro dias conduzida por Iva Horvat, uma das diretoras da Art Republic – agenciadora de artistas sediada em Barcelona (Espanha), responsável pela distribuição de espetáculos de diversas linguagens artísticas em várias partes do mundo –, os cerca de trinta participantes presentes esperavam aprender diferentes estratégias para trabalhar a inserção de projetos teatrais no mercado internacional. Atores, diretores, produtores, jornalistas e pesquisadores compareceram ao Itaú Cultural, sede do workshop, tanto para discutir a atuação daqueles que têm certa inserção internacional há algum tempo como para entender como fazer, de um projeto hipotético e ainda não iniciado, algo que, com o planejamento devido, poderia perfeitamente singrar novos horizontes num futuro não muito distante.

Muitos participantes, quando se apresentaram para Iva Horvat no início do workshop, ressaltaram o fato de exercer outras funções além daquelas com as quais eram identificados em um primeiro momento. Por exemplo: um ator se dizia também diretor, uma atriz

se colocava também como produtora, um produtor ressaltava seus conhecimentos técnicos etc. Assim, a chamada “polifuncionalidade”, termo usado por Erika Fischer-Lichte (1999, p. 260) para se referir à mobilidade dos signos que se entrelaçam e mudam suas funções originais no fazer teatral, poderia ser facilmente atribuída aos artistas de um grupo teatral brasileiro pelas próprias condições de produção artística no país.

Partindo dessas colocações algo imprecisas a respeito do papel de cada um em um possível esquema organizacional de uma companhia teatral, Iva propôs aos participantes uma espécie de roda de conversa, organizada segundo uma ferramenta bastante comum em reuniões corporativas: o *speed meeting* – ou seja, um encontro face a face com um interlocutor, no qual, em um tempo definido e bastante limitado, o proponente faz uma apresentação sucinta de si mesmo e de seu projeto. Após esse encontro em tempo exíguo, que pode variar entre um e dois minutos, a apresentação seria repetida ou retrabalhada para o interlocutor seguinte até que se fechasse o círculo de participantes.

No *speed meeting*, não se fala a uma audiência aparentemente homogênea e passiva; ocorre, na verdade, um constante movimento de escolha do que destacar e do que deixar de lado, para chamar a atenção do outro sobre si. Assim, a ocasião acaba sendo uma oportunidade interessante para que o artista ou o produtor trabalhem os pontos cruciais de sua biografia a serem destacados naquele contexto. Durante o exercício, fez-se necessário, em meio ao burburinho de várias pessoas falando ao mesmo tempo em uma sala, prestar bastante atenção no modo com que o outro se posicionava ao se expressar, para então dar, a ele, uma resposta adequada sobre como se portou diante do interlocutor.

Nesse sentido, não deixa de ser interessante pensar em uma possível relação desse método de expressão pessoal/profissional com a noção elaborada por Jean-Pierre Rynngaert (2009, p. 21) de “jogo dramático”, no qual “não passamos de atores de inúmeros papéis (em que) todas as profissões emprestam ao ator uma voz e um corpo expressivo”. Durante o *speed meeting*, todos os participantes da atividade deixaram de ser parte de suas categorias inicialmente elencadas para se tornarem “atores” de sua própria “ficção”, “entregando-se ao jogo nesse espaço privilegiado” (RYNGAERT, 2009, p.22), proposto para que pensassem em si e nos outros como importantes interlocutores para a consolidação de seus próprios projetos artísticos.

Embora avaliasse criticamente os pretensos benefícios do *speed meeting* para uma maior concisão expressiva do proponente, Iva

Horvat recomendou que os participantes da oficina estivessem a par do método. Por ser bastante usado em ambientes de contato profissional dentro do meio artístico¹, era importante que os participantes da oficina entendessem o *speed meeting* como algo necessário às exigências profissionais internacionais. Apesar da estranheza inicial, os artistas presentes se sentiram satisfeitos com o exercício proposto e com o resultado alcançado na interação entre todos.

A experiência do *speed meeting* nos faz pensar sobre quanto o teatro de hoje dá valor ao diálogo, na busca por uma verdadeira alteridade. Peter Szondi (2001), um dos maiores críticos do teatro moderno, colocava o diálogo como o “motor exclusivo da mediação universal” por “se concentrar exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas” ao “mediatizar a esfera intersubjetiva”, ou seja, dar voz a um sujeito para falar do seu objeto de expressão por meio de uma relação com outro sujeito. Isso vale tanto para o drama, como fez Szondi, como para as relações cotidianas ou profissionais. Ryngaert aprofunda melhor essa relação entre o que se busca nesse contato mútuo e a “performance” exigida para que se alcancem tais objetivos de escuta e empatia de processos artísticos, por meio da expressão de seus proponentes:

Não gostaria que essa relação (entre o jogo teatral e a construção de uma ficção) fosse compreendida como aprendizado de simulacros, como repetição, dentro de um quadro fechado, de situações artificiais destinadas a estimular a habilidade de jogar papéis sociais ulteriores [mas que,] ao contrário [...], suscite uma reflexão sobre a interioridade do sujeito e sua expressão. [...] No mesmo movimento, a conscientização dos modos de produção artísticos, individuais ou coletivos, ajuda a sair da oposição muito estrita entre processo e produto. (RYNGAERT, 2009, p. 24).

Pensamento continuado e comunicação

A parte expositiva do workshop centrou-se na relação entre o processo artístico e o produto a ser entregue (e vendido) ao mercado, enfatizando-se a busca pela concretização do produto artístico para que, a partir dele, fossem organizadas as questões de planejamento. Os diferentes papéis envolvidos na concretização de um projeto artístico começaram a ficar mais claros, com o destaque na separação das figuras do produtor e do distribuidor de uma obra, e nas tarefas de cada um para o espetáculo chegar ao mercado internacional.

¹ Essa visão sobre o *speed meeting* como instrumento corriqueiro para uma primeira apresentação de artistas, com suas biografias e projetos culturais, foi corroborada por Celso Curi, então diretor artístico da Oficina Cultural Oswald de Andrade (São Paulo) e presidente da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), no seminário “Artes Cênicas: Desafios para Internacionalização”, realizado no Itaú Cultural em 8 de março de 2018, como parte da MITsp. Celso Curi chegou a utilizar o termo “roda de negócios” para designar o método.

Os participantes constataram quão fundamental era compreender o que esse mercado esperava dos artistas e, conseqüentemente, como funcionava a lógica da disponibilidade de uso e de investimentos possíveis da parte de espaços culturais. Em relação às metas de curto e longo prazo, com vistas tanto à produção de espetáculos como à sua distribuição, foram ressaltadas – de forma quase uníssona entre os participantes – as semelhanças e diferenças no padrão do planejamento entre o Brasil e exemplos europeus, de festivais como Edimburgo e Avignon ou espaços alternativos que costumam chamar artistas estrangeiros para compor sua programação.

O planejamento de uma nova peça por um coletivo teatral brasileiro, desde a pesquisa e a pré-produção até a estreia, é normalmente pensado de forma anual, com possíveis variações, a depender de novas parcerias com entes públicos ou privados, no decorrer do processo de captação, produção ou ensaio. A circulação, por sua vez, depende do sucesso das apresentações iniciais, que ajudam a projetar futuros convites e turnês, além de possíveis contemplações por editais públicos para esses fins. Há que se levar em conta, inclusive, temporadas encurtadas, devido à crescente concentração de locais no país, dispostos a abrigar diversos grupos teatrais de forma itinerante.²

Considerando os diferentes perfis dos participantes da oficina e a necessidade de um treinamento mais profundo sobre como lidar com os ambientes diversos da produção internacional, Iva Horvat propôs um exercício complementar: em grupos de cerca de cinco pessoas, todos deveriam apresentar seus projetos de forma mais concisa e íntima. A ideia era partilhar a responsabilidade sobre cada projeto com os demais, mudando a perspectiva individualizada do *speed meeting* para um exercício conjunto de análise da relevância e da viabilidade de cada proposta.

O exercício propunha também que se experimentasse o planejamento de atividades de um modo próximo ao fazer teatral europeu, ou seja, levando em conta o período de dois anos entre a concepção do projeto até o início da turnê. Desse modo, cada integrante do grupo opinava, de modo mais participativo, no espaço de criação alheio, estimulando assim uma preocupação com um entendimento completo das propostas, entre as partes. No momento de expor objetivamente as ideias, ficou evidente que muitas das propostas refletiam lógicas que

² O artigo escrito pelo crítico Valmir Santos, no jornal **Folha de S. Paulo**, de 10 de junho de 2018, com o título “Tendência de peças com temporadas curtas abala relação com o público”, trata da instabilidade atual no ritmo dessas produções destacando o caso de São Paulo, onde as cerca de 200 peças apresentadas anualmente têm, segundo ele, uma média de 12 a 18 apresentações na cidade, em temporadas de seis semanas. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/06/tendencia-de-pecas-com-temporadas-curtas-abala-relacao-com-o-publico.shtml>>.

estão presentes em tendências do contemporâneo. Destacam-se duas delas, elaboradas pela teoria: a crise do diálogo e a construção de uma ideia de semiologia dramática –que, de certo modo, têm influenciado o fazer teatral na atualidade.

Ao examinar o teatro moderno e o contemporâneo, Jean-Pierre Sarrazac (2012) identifica a instauração de uma crise do diálogo na literatura dramática contemporânea. Se o diálogo é, conforme a concepção hegeliana, meio pelo qual “indivíduos podem revelar seu caráter e objetivos [...], é igualmente pelo diálogo que exprimem suas discordâncias” (SARRAZAC, p. 69). A crise, então, seria representada pela ascensão do “sujeito rapsódico”, que “apresenta-se como dividido [entre] interior e exterior, não se exprimindo senão através de monossílabos” (SARRAZAC, p. 71), incapaz de estabelecer interlocução. Nas produções contemporâneas, isso aparece sob a forma de monólogos, solilóquios, apartes e outras expressões solitárias de linguagem.

No caso do exercício proposto por Iva Horvat, essa crise do diálogo apareceu em várias das propostas de espetáculos expressadas nos grupos, corroborando a visão do teatro atual como palco de uma expressão pouco dialógica, não apenas pela profusão de monólogos (em cena ou fora dela) como pelas dificuldades em comunicar e “encantar” outras pessoas. Os participantes também previam as dificuldades de diálogo quando apresentassem seus projetos a entidades e instituições que poderiam investir em suas futuras obras.

Levando em conta que o teatro não se configura hoje como arte de expressão de massas, o exercício proposto fez com que os participantes se indagassem até que ponto eles mesmos se propõem a lidar com questões prementes sobre o estado de coisas da sociedade atual e quais seriam suas respostas a isso: se uma abordagem mais externalizada, refletindo os impactos coletivos das políticas e relações cotidianas, ou o foco em um estado mais internalizado e íntimo, priorizando o sentimento de determinadas individualidades ou comunidades, em relação ao da coletividade.³

Para entender esse impasse, é interessante pensar nas proposições da semiologia dramática desenvolvida por Bobes Naves (2004), com base nos estudos de intelectuais como Petr Bogatyrev e Tadeusz

3 Sobre esse assunto, ver **The Theatrical Public Sphere** (2014), livro de Cristopher C. Balme. Segundo o autor, o espectador moderno reflete a “tendência vinda do século XIX de desconexão do teatro quanto às discussões da sociedade”, que o transformaram em “um decodificador de signos altamente concentrado e um observador autorreflexivo de sua própria experiência” (apud GUENZ-BURGUER, 2016, p.156).

Kowzan, oferecendo outra perspectiva a essa oposição entre “interno” e “externo”. A semiologia dramática estabelece a codificação de uma obra artística (ou de qualquer “processo de comunicação”), a partir da criação de determinadas referências, “de modo que sua verdade não seja uma relação empírica com a realidade, sendo mais uma relação em que se busca falar de verossimilhança e coerência” (2004, p. 503, tradução nossa).

Nas atividades propostas no workshop de Iva Horvat havia, então, a elaboração de uma espécie de “ficção biográfica” para o speed meeting, em que os participantes elaboravam “monólogos”, baseados em recortes de suas realidades pessoais, para criar identificação em um curto espaço de tempo disponível e, assim, abrir a possibilidade de um diálogo posterior. Os que não gostaram ou não se adaptaram a esse tipo de apresentação talvez estivessem criticando justamente a extrema valorização dessa perspectiva mais individualizada, que pouco leva em conta as necessidades do outro — sejam os demais artistas ou até mesmo o público.

No exercício em grupo, por outro lado, era necessário que os participantes extraíssem um dado real sobre si – o envolvimento com o projeto que gostariam de apresentar aos avaliadores – para, assim, construírem uma narrativa coerente entre todos, buscando um elemento comum que os permitisse se fazerem entender, primeiramente, como artistas. Iva Horvat incentivava a apresentação dos projetos como se fossem árvores: estruturados em torno de um eixo sólido, como um tronco, desdobravam-se em ações complementares até chegarem ao objetivo final da internacionalização – que, segundo a proposta dela, deveria ocorrer dois anos depois da concepção original.

Essas proposições partilhadas por Iva acabaram por se refletir na escolha dos participantes em relação à própria maneira de concretizar suas propostas. À medida em que entendiam os mecanismos e vislumbravam o caminho até o objetivo proposto, pensavam em como se posicionar nos espaços que pretendiam ocupar e em como deveriam fazer uso de uma comunicação efetiva, tanto de suas propostas, perante os potenciais investidores, como de sua obra, para o público que fosse assistir a ela. Desta maneira, faziam uma escolha consciente por locais que consideravam mais adequados para suas futuras criações.

Podemos supor, então, que os participantes da oficina conseguiram pensar nos espaços de apresentação teatral numa perspectiva mais próxima aos termos de Bobes Naves (2004), que propunha locais de “âmbito enfrentado” para uma audiência mais interativa, e “âmbito

envolvente”, onde, de modo mais distante, estariam “facilitada[s] a participação, a compaixão e identificação do público” (NAVES, 2004, p. 505) com aquilo que lhe é apresentado.

O aqui e agora com vistas ao futuro

Anne Ubersfeld (2005), ao tratar das várias vozes que articulam um discurso teatral, fala que “seu conteúdo só tem sentido num espaço e tempo determinado” (UBERSFELD, 2005, p.164), apesar de tal discurso “abranger uma considerável parte do discurso social” (UBERSFELD, 2005, p. 187). Ou seja, os diferentes tipos de discurso não deveriam estar totalmente descolados da realidade de alguém que se assume como artista, mas compartilhados de uma forma equilibrada e compreensível em ambos os contextos, o cênico e o profissional.

A última etapa do encontro com Iva Horvat considerou a apresentação dos projetos dos participantes à audiência geral uma vez mais, sempre com um tempo limitado; porém, realçando o quanto tais propostas deveriam estar imbuídas de um espírito mais aberto à experimentação. Iva, então, propôs que, nesta atividade, a postura profissional exigida como padrão para apresentar um projeto estivesse carregada de um espírito de teatralidade.

As possibilidades abertas pelas relações estabelecidas entre os integrantes de um mesmo grupo, na partilha de seus projetos, foram reforçadas nesse momento em que se transcenderam as concepções de certo e errado na arte. Alcançou-se, talvez, como bem pontuou Christine Greiner (2017, p. 18), “uma dimensão estética da vida que produz uma rede de possibilidades (...) suscetível às destabilizações, ao risco e a tudo aquilo que tende a ser visto como falha [sem ser] nem um nem outro, mas a negação desta mesma dicotomia”. A atividade instaurou uma atmosfera de maior leveza na oficina; mesmo as dinâmicas posteriores, em que eram representadas situações de conversa cotidiana entre produtores e distribuidores artísticos, ganharam outra perspectiva, numa experiência de alteridade: contavam com um “participante-sombra”, uma presença que, em tese, deveria estar junto à mesa de negociação – a “alma de artista” – para mostrar que, mais que um produto, havia ali um projeto vivo e pulsante.

O workshop conduzido por Iva Horvat tocou em questões importantes, mas o assunto da internacionalização é amplo. Os órgãos governamentais teoricamente não devem ditar um padrão para a prática teatral, que resulta da projeção da livre expressão dos artistas. Apesar disso, esses órgãos parecem não se atentar a muitas atribuições que lhe seriam desejáveis, a fim de oferecer norteamento mais claro

nos parâmetros organizacionais que coletivos e companhias artísticas deveriam seguir para alcançar determinados objetivos técnicos de qualidade e de alcance na sociedade. Ainda há pouca sistematização e continuidade de políticas públicas sólidas. Como comenta Benjamin Seroussi (2018, p. 41):

Artistas, iniciativas, equipamentos culturais, produtores e o próprio poder público vivem uma guerra (onde) o poder público demanda ao setor cultural que se organize sozinho para então sugerir suas próprias políticas – que ajudam a desorganizar esse setor – como sugestões que serão engavetadas em seguida. Sem condições de planejar suas próprias atividades, e menos ainda de propor um planejamento para o setor com um todo, todos saem precarizados.

E assim os artistas, coletivos e companhias artísticas deparam-se com um dilema: como investir na internacionalização de seus trabalhos, quando a sobrevivência no mercado interno é permanentemente ameaçada? Ainda que os artistas se disponham a correr riscos, os meios de produção locais se revelam incertos e podem impedir voos maiores. Por isso, as perspectivas precisam ser amplas e contemplar a diversidade da produção brasileira nas várias etapas do fazer artístico, não se limitando ao apoio esporádico para a circulação de apenas algumas obras. Em suma, tanto para fazer um espetáculo acontecer, como para viabilizar sua expressão no exterior, é preciso haver diálogo com as instituições públicas e privadas, para que as necessidades dos artistas sejam compreendidas.

Referências bibliográficas

BOBES NAVES, María del Carmen. Teatro Y Semiologia. In: **Arbor**, v. 177, n. 699/700. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, março-abril/2004, p. 497-508. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es>.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Semiótica del Teatro**. Madrid: Ed. Arco/Urbos, 1999.

GREINER, Christine. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte. In: **Conceição/Conception**, v. 6, n. 2. Instituto de Artes-UNICAMP, Campinas, p. 10-21, jul./dez. 2017.

GUENZBURGER, Gustavo. Teatro e esfera pública: o olhar de Christopher Balme e alguns casos brasileiros. In: **Urdimento**, v.1, n. 26. CEART-Udesc, Florianópolis, p.154-168, jul. 2016.

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

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SEROUSSI, Benjamin. Dependências Táticas. In: **Select**, ano 7, n. 39. São Paulo, Itaú Cultural, p. 40-41, junho-julho-agosto/2018. Disponível em: www.select.art.br

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1890-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

UBERSFELD, Anna. **Para Ler o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.



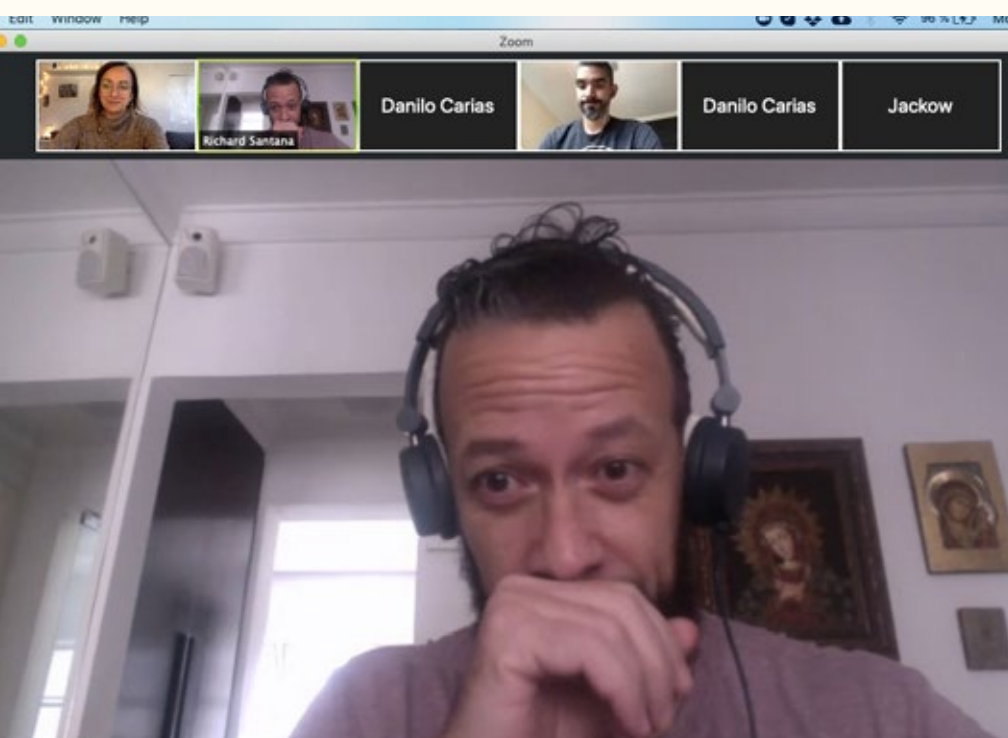
A artista e produtora croata Iva Horvat com os participantes de sua primeira oficina no Brasil durante a MITsp 2018



Iva Horvat (em pé) propõe um debate sobre os desafios da circulação internacional de espetáculos



Depois da MITsp 2018, Iva Horvat voltou a oferecer cursos sobre internacionalização de projetos para outros festivais brasileiros. Abaixo, o produtor Richard Santana, tradutor de Iva



Oficina: Presenças incômodas:
Onde está a rebeldia?
Artista: María Galindo
MITsp 2020

Glossária ou arsenais discursivos para não perder a língua

por Murilo Gaulês

+ 78

Introdução

*A mim cortaram a língua dez vezes, até agora. Mas elas
continuam a crescer...*
María Galindo

Conheci María Galindo no primeiro semestre de 2018, quando a convidamos para desenvolver um conjunto de ações formativas para mulheres cis e pessoas LGBTQ+ que culminariam em uma intervenção de rua. Desde então, tenho acompanhado com muita atenção os movimentos potentes que ela e o coletivo de “agitadoras callejeras” das Mujeres Creando têm realizado. Quase dois anos depois, tenho a felicidade de reencontrá-la na MITsp, para participar de seu laboratório de experimentação.

Em nosso primeiro encontro, estando eu no lugar de produtor e proponente direto da ação cultural, acompanhei María durante toda a sua estadia em São Paulo. Sua incansável sede de trabalho me fez experimentar diversos momentos com a mestra entre os intervalos das atividades, pausas para almoço e planejamentos da agenda da

semana. Não havia parada real. Entre jornadas pelo Brás, para buscar mão de obra para as artesanias das Mujeres Creando, e debates intensos sobre os rumos políticos da Bolívia e do Brasil, percebia, naquela figura tão importante, uma constante reelaboração de tudo. Muito atenta, María está sempre observando o entorno e produzindo novos sentidos para tudo que olha e toca.

Fui entender que essa era a grande sacada das Mujeres Creando. Galindo me dizia que não estava interessada no teatro, na dança, na música, na democracia, mas que buscava criar novas linguagens que pudessem dialogar com as demandas políticas de nossos tempos de forma criativa. Seu posicionamento sempre muito radical e direto evoca, com facilidade, expressões de desconforto e espanto por parte daqueles/as que acompanham suas formações. E em nenhuma das duas vezes em que estive com ela isso foi diferente. Entendi que, para poder discutir a complexidade que esta anarcofeminista propunha, precisava também criar linguagem, ou possibilitar algum suporte que fomentasse o nascimento de novas linguagens capazes de traduzir e hackear tanta rebeldia e subversão.

Resolvi tentar com um glossário, ou uma glossária. Já que o ato de renomear, reinventar e ressignificar é tão estruturante no modo de operar das Mujeres Creando, tento aqui organizar alguns desses sentidos. Isso sem deixar de traçar conexões que permitam um hackeamento dos sentidos, para que este texto não acabe caindo em uma mera importação da voz da María, subtraindo a voz em primeira pessoa deste que escreve (e que é tão cara dentro do processo metodológico do qual trataremos).

Tente aproveitar e leitura sem se incomodar demais com afirmações radicais e pouco pacifistas. Trata-se apenas de uma organização de pontos de vista e metodologia. Respeitamos quem discorda, mas nossos tempos parecem urgir por outras narrativas que não aquelas que apenas nos trazem o conforto e o bem-estar dos bem alimentados. Precisamos de novos vocabulários para erigir outras narrativas e espero que essa provocação possa mobilizar novas práticas e discursos potentes ao contexto de cada leitor/a. Seguimos:

Glossário Glossária

GLOSSÁRIO do latim GLOSSARIUM, “coleção de glosas (sendo estas anotações num texto para explicar uma passagem ou palavra)”. Glosa vem do grego GLOSSA, “linguagem, palavra obscura ou obsoleta”, literalmente “língua”.

PODER: verbo (do latim *possum*, potes, *potŭi*): **1.** ter a faculdade ou a possibilidade de. **2.** possuir força física ou moral; ter influência, valimento. **3.** ter autorização para. **4.** ser capaz de; estar em condições de. **5.** correr risco de, expor-se a. **6.** ter ocasião ou meio de; conseguir. **7.** ter autoridade moral para; ter o motivo, a razão de. **8.** ter capacidade, força ou saúde para suportar. **9.** ter a oportunidade, o ensejo, a ocasião de. **10.** ter domínio ou controle sobre.¹ **11.** Como verbo, atua de forma ativa. É ação. Entretanto consegue operar na inércia e na estagnação. Poder é vibrar uma força (in)visível que organiza as estruturas sociais, estéticas e coreográficas dos corpos e dos espaços. Se articula a priori pelas vias institucionais, mas permite uma performance paródica destas para mover-se para esferas relacionais (amor, círculos de amizades, desorganizações etc.), inclusive as que se dizem combater o modus operandi do sistema vigente. **12.** É estrutura, estruturado e estruturante e delimita modos (viciados) de agir em diversas instâncias. **13.** Textos acadêmicos e publicações científicas são performances do poder, inclusive este. O número de referências citadas em um mesmo parágrafo pode nivelar a intensidade dessa performance. Escrevemos academicamente para obedecer às estruturas de poder que muitas vezes visamos burlar. A capacidade de apoiar/ancorar/terceirizar reflexões em autores (majoritariamente eurocentrados e/ou norte-americanos) garante o poder de estabelecer um status quo de fala neste espaço segregador, hegemonicamente branco, cisgênero e masculino (que aqui é questionado por um outro homem branco e cisgênero). **14.** O poder determina o que é o saber e o que eu devo saber para manter o poder estabelecido. Estrutura as formas de conceber um pensamento e nega as que dele diferem. **15.** O poder não é uma entidade, não é material e não é palpável. É religiosamente seguido em todos os espaços institucionais. O poder também pode ser substantivo. **PODER: s.m.** **1.** capacidade de decidir, agir e ter voz de mando; autoridade. **2.** governo de um país, de um Estado etc., esse poder considerado a partir de suas formas e manifestações. **3.** possibilidade, natural ou adquirida, de fazer determinadas coisas; capacidade, faculdade. **4.** vigor, potência. **5.** supremacia em dirigir e governar as ações de outrem pela imposição da obediência; domínio, influência. **6.** domínio de fato exercido sobre uma coisa; posse.² **7.** O poder performado pela estrutura do Estado-Nação capitalista ficcional e materializa em ação concreta sobre a morte. Essa manifestação de poder, intitulada de necropoder, é mecanismo de controle do Estado e do capital que coreografa as nações em movimentos repetitivos, que se retroalimentam do medo, gerando pânico e operando, a partir

¹ As normas brasileiras de formatação (ABNT) recomendam o termo latim “idem”, “ibidem” e “op. cit” para informações que se repetem em sequência, nas notas de rodapé. Para manter este texto acessível, usarei “igual”.

² DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

dele, para estabelecer a hierarquia dada pelo sistema vigente.³ **8.** O poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo.⁴ **9.** Nesta perspectiva, o poder se compõe por uma elaboração ficcional que é sustentada por um grupo de pessoas, estabelecendo as estruturas relacionais que inferem na forma de operar com o real. Assim, não é o dinheiro que estrutura o poder de manutenção do capitalismo sobre a vida (e a morte) e sua complexa oroboros dominante, mas a ficção de que cédulas impressas possuem maior valor do que o emprego da força de trabalho. Como o poder se estrutura pela produção de ficção, a lógica inversa pode ser empregada e, dessa forma, pode-se dizer que a produção de ficção implica diretamente na produção de poder ou de novos poderes. **FICÇÃO: s.f.** (do latim *fictiō,ōnis* – “criação”) **1.** ato ou efeito de fingir; fingimento. **2.** elaboração, criação imaginária, fantasiosa ou fantástica; fantasia. **3.** grande falácia; mentira, farsa, fraude. **4.** criação artística, em que o autor faz uma leitura particular e geralmente original da realidade. **5.** caráter imaginativo e criativo de uma obra literária, construída a partir de elementos imaginários calcados no real e/ou de elementos da realidade inseridos em contexto imaginário; ficcionalismo, ficcionismo, narrativa.⁵ **6.** Se produzir ficções é produzir poder, então produzir poder é o mesmo que produzir boas fantasias ou contar boas mentiras? **7.** Seria, assim, a ficção um terreno de investigação, um laboratório para experimentar novas táticas, estratégias, e visões sem um custo imediato do mundo real.⁶ **8.** A ficção é o terreno onde se materializa o imaginário. Um lugar de utopias e distopias que distorcem, tensionam e alargam a realidade, para outras possibilidades, para além das que coreografam a vida. É material fértil para a elaboração de projetos de utopias de mundo ou ficções visionárias; sendo, esta última, a materialização estética de novos mundos que não necessitem dos pressupostos existentes no tempo-espço vigente para se conceber, ou seja, uma rematerialização da realidade que pressupõe que “o único modo de desafiar o direito divino dos reis é se tornando capaz de imaginar um mundo no qual reis já não nos comandem — ou sequer existam”.⁷ A ficção, então, torna-se campo de disputa, de produção de rumor, espaço (re) organizador de matérias e saberes; que não vem do éter, mas que parte de demandas humanas (des)organizadas em consonâncias

3 VALÊNCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Espanha: Romaya Valls, 2010.

4 MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuc_a_o_da_vi>. Acesso em: 04 maio 2020. p. 4

5 DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020

6 IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro:** usando ficções visionárias para rever a justiça. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut>. Acesso em: 05 maio 2020. p. 4.

7 Igual.

autônomas, que utilizam do universo fantástico como ponte para elaborar outros mundos possíveis. Ao imaginá-los coletivamente, inauguramos uma possibilidade de trabalhar para fazê-los existirem. Assim, “não há nada de novo sob o sol, mas há novos sóis.”⁸ Poderíamos, então, performar, por meio da ficção, outros mundos que, em sua emulação simbólica e virtual de ser, emanassem potência suficiente para romper e fraturar a realidade? **PERFORMANCE: s.f.** (do grego *per'foumēns*) **1.** atuação, desempenho. **2.** espetáculo em que o artista atua com inteira liberdade e por conta própria, interpretando papel ou criações de sua própria autoria. **3.** ação ou efeito de desempenhar(-se).⁹ **4.** É o vão entre o trem e a plataforma. **5.** Emerge da potência de poder “turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo”.¹⁰ **6.** Pondera diversas formas de estar e perceber o real, assim como fraturar as verdades preconcebidas pelas ficções de poder vigentes. **7.** “É o transe das artes [...] é na carnavalização que a performance assume, de uma forma prática/contínua, a definição de [...] que ‘o corpo é o motor da obra.’”¹¹ **8.** “Coloca todos os sentidos e os sentidos em jogo no jogo [...] é a arte que saiu da galeria, fugiu de casa, deixou a escola, foi aprender na rua que um mais um pode ser Chernobyl ou Fukushima”¹² **9.** Fuleiragem¹³ **10.** “Repetição do processo, mas essa repetição é entendida como reformulação, reinvenção, reformulação.”¹⁴ **11.** “É um outro em mim que pede passagem.”¹⁵ **12.** “Acontecimento de ativação eletromagnética que proporciona tornar-se um momento do mundo, perfurando cada segundo de tempo, cada composto já exaurido de si, cada milímetro desse corpo já saturado de uma presença que é ausência.”¹⁶ **13.** “Insistência como subjetividade questionadora e aberta ao contexto que o cerca.”¹⁷ **14.** “É fazer uma arte [...] de colocar em posição de risco o corpo, [...] arte cuja economia é de afetos e a ecologia de performers que insistem

8 IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro:** usando ficções visionárias para rever a justiça. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut>. Acesso em: 05 maio 2020. p. 7.

9 DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

10 FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, [s. n.], nov. 2008, pp. 235-246. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4700>>. Acesso em: 06 maio 2020.

11 LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**. Florianópolis, v. 13, n. 1, pp. 41-60, jan. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/download/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>>. Acesso em: 10 maio 2020.

12 CORPOS INFORMÁTICOS. In: **SESC CAMPINAS. Projeto PERFORMANCE 2013-2015**. Disponível em: <https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo_performance_junho_2015>. Acesso em: 03 maio 2020.

13 CORPOS INFORMÁTICOS. Igual.

14 CORPOS INFORMÁTICOS. Igual.

15 CAMPOS, Wagner Rossi. In: **SESC CAMPINAS. Projeto PERFORMANCE 2013-2015**. Disponível em: <https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo_performance_junho_2015>. Acesso em: 03 maio 2020.

16 CAMPOS, Wagner Rossi. Igual.

17 BEZERRA, André; SILVA, Chrystine. Igual.

em sua produção.”¹⁸ **15.** “Arte da pessoa em emergência. Incauto é aquele que pontua a performance como uma tábula rasa, desprovida de um lugar para a pesquisa... um lugar ermo onde perdura o vazio, o abominável ou a esquizofrenia consentida.”¹⁹ **16.** “Transgênero ou degenerada, uma vez que escapa ao que é tido como normativo.”²⁰ **17.** Uma conduta livre da necessidade humana.²¹ **18.** “Convergência dissonante do propósito comprometido com a arte viva.”²² **19.** “Forma de produção de arte que salta sobre a separação entre erudito e popular. Aquilo que não pertence necessariamente a nenhum dos dois universos, [...] a reversão da idéia de marginalidade ou periferia.”²³ **20.** “Campo experimental por natureza, e por isso, não passível de ser delimitado.”²⁴ **21.** “Não representa idéias e sim as apresenta.”²⁵ **22.** “A performance não é. Essa afirmação negativa dá a dimensão exata da impossibilidade de dizer qual seriam os limites da performance.”²⁶ **23.** “A capacidade de afetar e ser afetado, de ser transtornado, transformado e transbordado pelo outro, de perder-se nele para alimentá-lo e ser alimentado de volta.”²⁷ **24.** “Ao mesmo tempo atrito e enlace, instaura-se pela intensificação dos agenciamentos entre os corpos, o tempo e o espaço.”²⁸ **25.** “Pode ser tudo que se anuncie como tal.”²⁹ **26.** “Momento de rasura, mas rasura gentil, daquela que abre um espaço por onde se quer entrar de corpo inteiro.”³⁰ **27.** Se estabelece para que o corpo se expanda e atire em algo novo e transitório, capaz de transbordar e reverberar em todos os outros corpos presentes como num rito de passagem, sempre coletivo e com tendência à catarse silenciosa.³¹ **28.** “Oferecer sem pedir, receber sem recusar. Aceitar.”³² **29.** “Forma de ruptura com o sistema mercadológico da Arte, recusando o papel do artista como um produtor de obras para o consumo de uma elite, subvertendo a noção convencional de beleza, substituindo a contemplação do objeto artístico pelo choque perceptivo e pelo estranhamento poético.”³³ **30.** “Um tipo de arte que traz no seu cerne a idéia como linguagem.”³⁴ **31.** Você pode substituir performance por ação de rua e performer, por agitadoras de rua.³⁵ **32.** Uma perspectiva para o corpo e o espaço que permite criar ou acionar dispositivos que

18 BEZERRA, André; SILVA, Chrystine. In: SESC CAMPINAS. **Projeto PERFORMANCE** 2013-2015 Disponível em: <https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo_performance_junho_2015>. Acesso em: 03 maio 2020.

19 MUNHOZ, Rodrigo. Igual.

20 MUNHOZ, Rodrigo. Igual.

21 NAGAOKA, Rogério. Igual.

22 NAGAOKA, Rogério. Igual.

23 AGRA, Lucio. Igual.

24 VEIGA, Luana. Igual.

25 STELINI, Cecília. Igual.

26 ROLLA, Marco Paulo. Igual.

27 ALICE, Tania. Igual.

28 CAMBAR COLETIVO. Igual.

29 MENDES, Eloísa Brantes. Igual.

30 COMPANHIA FLUTUANTE. Igual.

31 ESPÍNDOLA, Felipe; PANAMBY, Sara. Igual.

32 SHIMA. Igual.

33 DESVIO COLETIVO. Igual.

34 PIZA, Mariana. Igual.

35 Termo utilizado por María Galindo e as companheiras do Mujeres Creando para conceituar seus papéis e suas ações, durante seus trabalhos estético-político-discursivos.

desestabilizem as coreografias de poder sistematicamente dadas. **DISPOSITIVO: s.m.** (do latim *disponĕre* – “dispor”) **1.** norma, preceito, artigo. **2.** aparelho construído com determinado fim. **3.** conjunto de ações planejadas e coordenadas, visando a um fim. **4.** trecho que contém o que se decide numa lei, declaração ou sentença. **5.** Dispositivos são instrumentos de poder.³⁶ **6.** Poderia ser chamado de aparato de fala.³⁷ **7.** São coisas que determinam o poder sobre os homens cujos entrecosques dessas instâncias — coisas e homens — produzem a subjetividade ou, como já citado, novas performances das ficções de poder. Assim, dispositivos também podem ser entendidos como mecanismos de intermediação entre as instâncias humanas e suas demandas de participação no fluxo performativo das ficções de poder. A radicalidade de seus desdobramentos pode ser compreendida como terror ou terrorismo. É possível que um dispositivo performático opere como intermediador nas estruturas representativas da polis? É possível que um texto acadêmico, salvaguardado sob ambos os guarda-chuvas, avance questões, para além de um questionamento acadêmico engessado que não proponha ações efetivas para além do território da universidade? Seria possível criar uma forma de escrita que se torne dispositivo que possa desencadear modos de agir e, dessa forma, fraturar as ficções dadas de poder hegemônico estabelecido, como intermediador entre este que escreve e a instituição que demanda a escrita? E, sendo possível, seria então viável dizer que a performance e os dispositivos gerados são intermediadores políticos entre atores e instituições diversas? Como se dá esse jogo na polis, em diálogo com os modos de operar da performance, no espaço urbano? **8.** Pode ser substituído por aparato de fala, caso você tenha interesse em pensar disparadores e provocações que rompam com os modos de silenciamento. **SILENCIAMENTO: s.m.** **1.** Ato ou efeito de silenciar. **2.** Mecanismo que opera em favor e na manutenção do poder. **3.** Opera de diversas formas e perpetua-se forte e firme em diversos espaços, inclusive na maioria dos autodeclarados como progressistas. **4.** Processo expressivo, metodológico, político e ético.³⁸ **5.** A arte é um intermediário de silenciamento permanente. Basta se perguntar quantas vezes você, como artista, participou profissionalmente de mecanismos de silenciamento no teatro, na dança, nas artes visuais, no cinema etc. **6.** O teatro, como o conhecemos e executamos, é um espaço de treinamento para operar silenciamentos. Atores e atrizes são como bonecas treinadas para o silenciamento. Agem por meio da representação, acostumam-se a falar sempre por e em nome de

36 DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020

37 Igual.

38 Igual.

alguém ou algo. Essas ações (nomeadas como performances, happenings, peças, improvisos, entre outros nomes que contribuem para a dificuldade de compreensão de sua natureza) fatalmente desembocam no lugar do testemunho. **TESTEMUNHO: s.m.** **1.** Depoimento de testemunha em juízo. **2.** Fé; prova; sinal; indício; vestígio. **3.** Calúnia. **4.** Porção de um material que se obtém através de perfuração com uma sonda de rotação.³⁹ **5.** Lugar de fala que coloca o oprimido para falar com a legitimidade do opressor. O testemunho é um mecanismo discursivo que organiza os conteúdos, de modo que eles não saiam das bordas delimitadas pelo poder. No testemunho, o oprimido está autorizado a falar, com restrições. Fala repetidamente de sofrimento, de dor, de sua inferioridade. **6.** Jaula de conteúdos. **7.** Igrejas evangélicas são especialistas no uso de testemunhos como estratégia de poder e controle. O teatro também. Nestes espaços, fala-se daquilo que é permitido falar repetidamente, enquanto todos que assistem aplaudem. **8.** O discurso promovido no testemunho nunca interpela o poder. Exemplo 1: homens e mulheres presos e presas podem falar de sua vida miserável, da dificuldade de encontrar emprego ao sair da prisão, das condições horríveis a que são submetidas/os em celas superlotadas, do estigma... Mas não podem falar da polícia. Exemplo 2: É totalmente permitido e incentivado denunciar atos de abuso, de assédio, de racismo, de LGBTfobia. No entanto, isso não é possível se o opressor for um artista renomado e importante para a história colonial da arte. **9.** O testemunho funciona como espaço de representação do outro, onde a fala repetitiva sobre a inferioridade de certos grupos passa a ser o único lugar possível de fala destes, destituindo-os de seus desejos, potências, estratégias de luta, transgressões e individualidades. **REPRESENTAR: verbo** **1.** Patentear, revelar, mostrar. **2.** Reproduzir pela pintura, escultura, gravura etc. **3.** Trazer à memória, significar, simbolizar. **4.** Expor (por meio de representação). **5.** Ser mandatário, procurador, embaixador ou agente de. **6.** Fazer as vezes de. **7.** Figurar, parecer ter. **8.** Pôr em cena. **9.** Ter, na peça, um papel.⁴⁰ **10.** Ato de falar no lugar do outro, impossibilitando que este outro exerça seu próprio lugar de fala no mundo. É um silenciamento, disfarçado de cooperação. Ao representar, um indivíduo pode falar em nome de um grupo de pessoas, que passam a ser percebidas de forma homogênea, como se todas fossem iguais, sem nenhuma distinção. Assim, passa-se a entender que mulheres são todas iguais, negros e negras são todos/as iguais, indígenas são todas/os iguais e, dessa forma, devem pautar apenas aquilo que lhes é permitido, segundo a fala legitimada de seu representante. Existe um roteiro oficial que dita o que pode e o que

³⁹ DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

⁴⁰ Igual.

não pode ser dito. **ROTEIRO: s.m.** **1.** Livro de bordo em que se consignam todos os pormenores de uma viagem de descoberta, configuração das costas, descrição dos portos e mares etc. **2.** Livro que dá indicações sobre as estradas, caminhos, lugares e distâncias de um país e, ainda, de ruas etc. ou de povoação importante. **3.** Texto de programa televisual, radiofónico, teatral ou cinematográfico, com as indicações necessárias para a sua realização. **4.** Texto com os tópicos principais de trabalho ou discussão.⁴¹ **5.** Roteiros são guias que recomendam encaminhamentos. O projeto de manutenção do poder, sustentado pelas ações continuadas de silenciamento, utiliza de um roteiro oficial para organizar, condicionar, inibir, censurar e policiar os conteúdos. Dessa forma, as estruturas do poder delimitam e condicionam o que pode e o que não pode ser dito, inclusive nas pautas progressistas e nos trabalhos artísticos considerados politizados. É importante que o debate sempre motive, mobilize e cative para que aqueles que interpretam o roteiro estejam constantemente ocupados e com uma anestésica e aliviante sensação de que algo potente está sendo feito. Entretanto, o roteiro proíbe expressamente que se interpele o poder (vide exemplos do verbete **TESTEMUNHO**). Esse roteiro oficial evoca armadilhas nas lutas cotidianas de grupos e pessoas oprimidas/minorizadas, desviando-as de uma real possibilidade de ação concreta e embate direto à dominação colonial/patriarcal. O roteiro oficial usa da promessa de que a felicidade está no futuro e de que é preciso lutar por direitos, mesmo que esses direitos nunca tenham garantido nada de revolucionário e novo na vida dos “de baixo”. Embora de difícil percepção, é possível notar alguns elementos que aparecem nos roteiros oficiais e que nos possibilitam identificá-los, expô-los e transgredi-los. Os elementos mais comuns são: repetição constante das mesmas pautas que nunca se alcançam; autodefinição do oprimido como ser inferior, em constante sofrimento, frágil, miserável (o poder regozija quando os de baixo enaltecem a sua inferioridade, conduzindo a uma narrativa que serve apenas para estimular o fetiche alheio); a evidente constatação de que o discurso explicita uma impossibilidade completa de girar, mover ou mudar os sentidos para além de uma visibilidade fetichista; necessidade de representação (é sempre preciso que haja alguém eleito para falar pelos de baixo, já que estes nunca serão hábeis para falar sobre aquilo que sentem e que precisam). Assim, o roteiro oficial funciona como um cerco de conteúdos, que delimita quais são os discursos e pautas aceitáveis, achatando qualquer desvio deste percurso. Essa censura de conteúdos comumente é promovida pelos próprios integrantes do coletivo em luta, que passa a aceitar o roteiro oficial de forma cega e inconsciente,

41 DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

como que presos em armadilhas políticas da palavra. A fala hegemônica legitimada pelo roteiro oficial precisa ser promovida e, para isso, necessita de palco. **PALCO: s.m. 1.** Parte do teatro onde representam os atores. **2.** Palanque; estrado, tablado. **3.** Arte de representar = CENA, TEATRO. **4.** Leito portátil.⁴² **5.** Objetivo de grande parte dos artistas da cena (atores/atrizes, performers, circenses, bailarinos etc.). No entanto, o caminho para galgar o tablado é íngreme, como uma subida para uma escada com degraus pouco acessíveis. O primeiro degrau dessa escada é a instituição. A instituição é uma estrutura hierárquica, racista, misógina, binária, heterossexista. Para atravessá-la, há que cumprir as suas regras. Quando se negam as regras institucionais, a instituição te encaminha para o segundo degrau: a disciplina. Esse degrau também é conhecido como a sala da mutilação, da subordinação, da repetição, da hierarquia, do controle. Estar no degrau da disciplina é submeter-se a uma série de treinamentos de domesticação que têm, por objetivo, extrair as potências de rebeldia e subversão. É necessário ser extremamente disciplinado para manter-se nos espaços institucionais. Caso sobreviva à etapa de mutilação, galgas o próximo e terceiro degrau, rumo ao palco: a história da arte ou a história colonial da arte. A escola da história colonial da arte consiste em ordenar a construção do cânone, do modelo. Para construir o modelo há que assimilar a história colonial da arte. Isso significa abdicar da memória ancestral, ou seja, da potência dos saberes e tecnologias negligenciados pela cultura da colônia e delimitados pelo roteiro oficial. Do ponto de vista metodológico exige-se um sacrifício gigante. É preciso renunciar aos orgasmos, às comidas, às amigas, às festas, às cores, às raízes, para chegar ao palco. Há muita mitologia da arte que oferece essa história (do sacrifício) como algo belo. O cisne negro, por exemplo. Várias obras canônicas são uma ode a esse processo. Somente depois desse processo se pode colocar um pé no palco. No entanto, o palco ou a galeria é um espaço que não é neutro. É um espaço construído sobre essas bases e sobre esses contextos. Esses espaços também podem ser chamados de “espaços dentro”, ou seja, que pertencem aos espaços higienizados e colonialmente orquestrados pelas égides do poder. No caso de espanto ou revolta com essas informações recomenda-se profanar esta lógica. **PROFANAR: verbo 1.** Tratar com desprezo as coisas sagradas ou fazer, delas, uso profano. **2.** Fazer mau uso do que é preciso. **3.** Injuriar, ofender, macular.⁴³ **4.** Ato de mobilizar retomadas e/ou reinvenções de sentidos para os cânones coloniais/patriarcais. Sendo o “espaço dentro” território de controle, mutilação e domesticação, o “espaço fora” é o lugar das profanações, da política, do embate real e da rebeldia. A rua é melhor palco para as profanações. Lá se encontram os reais sujeitos da política, vivendo sob as regras de

42 DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

43 Igual

seus corpos e de seus cotidianos disputáveis. O ato de profanar precisa da liberdade e não se pode ser livre estando dentro. **5.** Trata-se de um movimento de disputar os imaginários, a cultura popular e os sujeitos. **SUJEITO: s.m.** **1.** Pessoa de quem se omite ou se desconhece o nome. **2.** Pessoa dependente de um rei ou suserano. **3.** Assunto, tema. **4.** Função sintática desempenhada por palavra ou grupo de palavras que compõem um constituinte nominal ou oracional, com o qual concorda e sobre o qual se expressa o predicado. **5.** Entidade que tem a capacidade de conhecer, por oposição ao objeto. **6.** Pessoa ou coisa sobre a qual o verbo afirma ou nega alguma propriedade ou atributo.⁴⁴ **7.** Sem o sujeito não há nada. Não há força política, não há teatro. Para que o sujeito exista é preciso que este consiga dominar/reaprender o uso da palavra em primeira pessoa. Quando o indivíduo consegue falar por si, desviando dos roteiros oficiais e das necessidades de representação, evoca seu lugar como sujeito e passa a exercer sua real força política. Sem a voz em primeira pessoa pode haver uma aparência ou simulação, mas jamais o sujeito propriamente dito, que percorre seus processos de autonomia. Historicamente, as mulheres (assim como os/as negros/as, indígenas, LGBT+s...) estão rompendo com o silenciamento e descobrindo seus sujeitos. Os homens (assim como os/as brancos/as, europeus, cis-héteros...) não suportam a perda desse silêncio e sentem seu lugar ameaçado, o conforto de sentar-se sobre o lugar do outro. Por isso, não tomar um lugar é um ato de poder. Retomar o lugar de sujeito e a voz em primeira pessoa é o primeiro grande movimento de uma real resistência. **RESISTÊNCIA: s.f.** **1.** Força por meio da qual um corpo reage contra a ação de outro corpo. **2.** Defesa contra o ataque. **3.** Oposição. **4.** Delito que comete aquele que não obedece à intimação da autoridade.⁴⁵ **5.** "É a arte de resistir. Palavra que se encontra marcada no corpo de todas as pretas e pretos, pobres, lésbicas, gays, bissexuais, travestis, mulheres transexuais, homens trans, indígenas e povos originários/tradicionais de matriz africana. Banhada por sangue daqueles que lutam ou ainda estão de pé para lutar. Resistir pela liberdade, resistir pela terra e resistir pelo empoderamento das 'minorias' é a prática constante de movimentos sociais, organizados ou não institucionalmente, todos na direção de enfrentamento às armas de fogo, às bombas de gás, às balas de borracha, os cassetetes e até das canetas parlamentares da bancada BBB (da bala, do boi e da bíblia) do Congresso Nacional brasileiro. Logo, resistir não é só uma questão de sobrevivência, é instinto, é necessário resistir para que outras e outros possam viver um dia ou dois a mais do que é possível hoje. Não resistir, como corpos dissidentes, é uma contradição genética".⁴⁶ **CONTEMPORÂNEO: adj. e s.m.** **1.** Que

44 DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

45 Igual.

46 Depoimento de Jonathan Silva, enfermeiro, militante da UNALGBT e integrante de parte do



ou quem é do mesmo tempo ou da mesma época. **2.** Que ou quem é do tempo. Atual. **3.** Que é relativo ao período histórico iniciado em 1789 com a Revolução Francesa.⁴⁷ **4.** Poderia ser substituído por pós-colonial, decolonial, anticolonial, entre-colonial ou pós-apocalíptico. Ex: arte pós-colonial, teatro decolonial, dança entre-colonial, performance pós-apocalíptica. **5.** A arte contemporânea usa o conceito para mostrar que sabe seu lugar e, assim, pré-fabrica um discurso que dissolve o sujeito. **6.** Estas últimas versões do contemporâneo podem se apropriar da produção de paródias. **PARÓDIA: s.f.** **1.** Imitação burlesca de uma obra séria. **2.** Imitação, reprodução burlesca de qualquer coisa. **3.** Animação, farra, pândega.⁴⁸ **4.** A tentativa de imitação do colonizado, que copia o colonizador, em um processo de mímica. Essa tentativa se dá como falha e esta racha pode ser extremamente subversiva, contra a ficção de dominação total do colonial. A escrita paródica expõe estes processos de quase-identidade e forma disruptiva pois, “devido à sua visão dupla, a revelação da ambivalência do discurso colonial subverte a autoridade desse mesmo discurso”⁴⁹ em processos de fala autogestionados. **AUTOGESTÃO: s.f.** **1.** Gestão de uma empresa por uma comissão de trabalhadores.⁵⁰ **2.** Processo horizontal e de espaço participativo onde, mesmo com a presença de lideranças, todas as vozes podem ser ouvidas e consideradas. Processos autogestionados são perigosos para as ficções atualmente operantes de poder, pois fraturam os imaginários servis performados nas micro e macro esferas que nos fazem crer na necessidade de sempre seguir alguém, mesmo que cegamente, para deslocar-se. **3.** A autogestão é um método de contratreinamento antissistêmico que se contrapõe a milênios de doutrinas sobre nossos corpos condicionados a obedecer às condições hierárquicas e institucionais como sendo a única via concreta de realização de qualquer ação efetiva. **CONTRATREINAMENTO: s.m.** **1.** Palavra composta pelo prefixo ‘contra’ (que significa “inversão, oposição”; ou “movimento similar em sentido contrário”; ou “reforço, complementaridade”; ou “ação com intenção de verificação”; ou “pessoa auxiliar à indicada pela base”) e o substantivo treinamento (que significa “ação ou efeito de treinar(-se)”; ou “treino, destreza”.⁵¹) **2.** O poder opera por ficções coercitivas que coreografam os corpos no espaço urbano e rural, público e privado, a fim de sustentar seus privilégios e forças, desigualdades e injustiças. Essas coreografias prevalecem e se perpetuam por meio de treinamentos ostensivos, continuados, passados de geração a geração pelas instituições (família, escola, igreja, trabalho, academia etc). Contratreinamentos são

contratreinamento que se desdobra desta e para esta pesquisa (informação verbal).

47 DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

48 Igual.

49 BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 88.

50 DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

51 Igual

procedimentos de ruptura, desobediência e rebeldia que objetivam a derrocada destes (des)aprendizados ancestralmente impostos. A ideia e o termo de contratreinamentos podem soar controversos e gerar debates polêmicos, pois se trata de uma apropriação de modos sistêmicos de atuar, para perpetuar, insistir e, em suma, permanecer utilizados pelos capitalistas, administrados em outras doses e outras óticas. Trata-se de lembrar que o inimigo com seus tentáculos articulados não é ingênuo, muito menos despreparado. O capitalismo sabe utilizar de nossas estratégias e adequá-las para atuar a seu favor com as devidas reprogramações. Dessa forma, o que se sugere, aqui, é uma reflexão mais humilde e desprovida dos egos intelectuais, que, por muitas vezes, nos impossibilitam de olhar estratégias e eficiências no modo de operar do inimigo, para poder produzir contra-armas, contra-formas, contra-estruturas, entendendo essas reapropriações dentro de um contexto bélico em que o sistema coloca corpos dissidentes todos os dias. É muito provável que o termo e as práticas aqui desenvolvidos soem como estranhos ou incômodos, mas precisamos lembrar que este trabalho é ancorado em um vocabulário obtido a partir da observação e experimentação de um grupo militar insurgente, que se permitiu sabotar o discurso pacifista das vertentes intelectuais privilegiadas da esquerda para poder produzir revolução, mas ainda assim militar. Ou seja, há um entendimento aqui de que não nos interessa replicar as formas e estratégias fascistas do exército necropolítico do capital, mas que, em contexto de guerra e urgência, se faz por vezes potente e necessário readequar algumas dessas práticas, para produzir dissidências de luta com efeitos/consequências concretos, que transformem verdadeiramente a vida dos de baixo, sem o medo de ter que explorar, estudar, esmiuçar e aprofundar tais práticas, para aplicá-las com suas devidas alterações. Contratreinar leva tempo, pois é um embate prático e direto contra outras práticas que operam silenciosa ou ensurdecedoramente no cotidiano das relações. Contratreinamentos são rumores produzidos que rasgam a narrativa oficial e a destituem de sua certeza e verdade absoluta, colocando o poder em dúvida, fomentando rumores de sua derrota.

RUMOR: s.m. **1.** Ruído surdo e confuso. **2.** Murmúrio geral proveniente de indignação ou de descontentamento. **3.** Ruído confuso de muitas vozes. **4.** Fama, notícia.⁵² **5.** Talvez Boal chamasse de Teatro Invisível. **6.** Hackeamento das estratégias de marketing e propaganda para fins contrassistêmicos. Reorganização estética e narrativa das ficções de poder. **7.** Hackeamento das normas, um canal de difusão do vírus da desobediência. **HACKEAR: verbo** **1.** encontrar falhas em sistemas e redes.⁵³ **2.** Emular ficções com base nas estruturas daquilo que está dado como realidade. Aplicação terrorista do real. Reinventar aquilo

⁵² DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

⁵³ Igual.

que já existe, sob uma nova premissa narrativa. **3.** Produzir rubricas no meio da dramaturgia instaurada que contradizem o texto, expõem suas contradições ou apontam para outras possibilidades. **RUBRICA: s.f. 1.** título dos capítulos de livros de direito civil ou canônico. **2.** nota, geralmente em letras vermelhas, colocada no texto do breviário, para orientar a maneira de dizer ou celebrar o ofício. **3.** preceito contido nessa nota. **4.** pequena anotação ou comentário; apontamento, lembrete, nota. **5.** indicação geral do assunto e/ou da categoria de algo. **6.** assinatura abreviada, geralmente reduzida às iniciais. **7.** alteração que se faz numa chapa tipográfica, depois de impressa, para adaptá-la a um novo trabalho, pouco diferente do primeiro. **8.** indicação de como deve ser executado um trecho musical.⁵⁴ **9.** Notas do autor que sugerem seus encaminhamentos movidos por desejo, ego, crenças, dogmas ou paradigmas. As rubricas podem ter o poder de direcionar olhares e conduzir ações para uma interpretação específica ou simplesmente podem ser ignoradas para que haja espaço livre de interpretação e direcionamento por parte de quem lê. Esses apontamentos desdobram o ápice de suas potências quando se evidencia essa dicotomia: a de ser um portal que dispõe potências ou a de ser algo meramente inútil e que pode ser ignorado para dar possibilidade a novas e potentes interpretações. **10.** Você pode ler um texto pulando as rubricas. **11.** Este texto é uma rubrica sobre as Mujeres Creando. **MUJERES CREANDO: s.l. 1.** Nasce em 1992 como resposta a dois fenômenos muito importantes: "Em 92, um consenso neoliberal muito forte já havia sido criado na Bolívia, no qual toda a sociedade participava, e que tinha que ser quebrado de alguma maneira. Assim, a organização começou a questionar esse discurso, que, em certa medida, foi promovido por ONGs de mulheres que sinalizaram o discurso da 'igualdade'. A marca de origem está no confronto com esse discurso neoliberal e também com fortes críticas à 'esquerda' boliviana que considerava as mulheres 'como apoio logístico, como trabalho livre, como saque sexual, como uma massa que opera as mobilizações, mas isso não conta ou tem'."⁵⁵

Lista de siglas

s.m. - substantivo masculino

s.f. - substantivo feminino

adj. - adjetivo

s.l. - sujeitas de luta

54 DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2020.

55 <http://mujerescreando.org/>, tradução minha. Acesso em 01 maio 2020.

A artista e ativista María Galindo em sua performance *A Jaula Invisível*, no encerramento do Laboratório de Experimentação 3 - Presenças incômodas: Onde está a rebeldia?





4 TRANSFORMAÇÕES

+

Acerca da per-versão

por Lucienne Guedes Fahrer

Método para compreender as imagens, os símbolos, etc. Não tentar interpretá-las,
mas olhá-las até que jorre a luz.
Em geral, método de exercer a inteligência, que consiste em olhar.”

Simone Weil, trecho do texto
A atenção e a vontade

Se a gente tem certeza, não vai dar pra encarar a dúvida. Se a gente quiser ir além, não vai dar pra não conversar com gente diferente. Se a gente quiser que algo seja criado, não vai dar pra não reconhecer os embriões das coisas. Se a gente quer ver de diferentes perspectivas, não vai dar pra ser só especialista. Se a gente quer outro mundo, se a gente quer algum amanhã possível, não vai dar pra não imaginar. Não vai dar pra achar que dá pra imaginar sozinho. Se a gente quer imaginar o mundo, não vai dar pra ser um mundo imaginado na solidão especialista. Se a gente quer que as ideias tenham corpo, não vai dar pra ir na convenção, ser convencional, não vai dar pra refrear o impulso e colocar as mãos pra trás, não vai dar pra não tocar, não vai dar pra fazer silêncio, só porque é assim que se acha que se deve fazer. Se a gente quer ir até lá, nas corporeidades múltiplas

das coisas, a gente vai ter que querer por a mão na coisa. Se a gente quer jogar, não vai dar pra não ser lúdico. Se a gente quer pegar, não vai dar pra neutralizar as mãos. Se a ideia precisa de corpo, não vai dar pra dar corpo sem pegar o material com as mãos.

*

A arte é processo de transformar uma coisa em outra coisa? A arte é processo de dar a ver? A arte é processo de pegar a experiência com as mãos e trazer até aqui? Um processo é um caminho de pegar com as mãos e seguir caminhando? Não é igual para todo mundo. Não é o meu. Não é o seu. Não é pra ser descartável. Processo não é pra solucionar. Se a gente quer transformar, não dá pra ter só certezas. Um processo serve pra lutar. Um processo de criação precisa ter habitantes de problemas. Um processo precisa habitar problemas. Um processo precisa fazer uma casa nos problemas. Um processo precisa se relacionar com os problemas.

*

Mia Couto escreveu que uma das condições para ser um escritor é a habilidade de deixar de saber. Ele também disse que a incerteza é um abraço que damos ao futuro. É bonito o que ele diz. Uma pessoa cega vive na incerteza. Para Virgínia Kastrup é preciso “ser cego” para se entregar a uma experiência estética multissensorial; aí sim, com uma surpreendente capacidade de habitar incertezas. Habitar incertezas é tão diferente de ter criatividade. Habitar incertezas é tão diferente de ter ideias geniais. Habitar incertezas é tão diferente. Aí eu posso lutar com a investigação de algo que ainda não conheço. Aí eu posso encontrar maneiras de me relacionar com problemas que não domino. Aí eu posso me meter a ser um engenheiro voluntarioso na ponte entre o que somos e os outros que seremos, de novo no mar das palavras de Mia Couto.

*

E quando comecei a fazer teatro tinha um jeito coletivo. Logo no começo, tinha um jeito coletivo. Eu aprendi a ser coletivo antes de ser subjetiva. Eu aprendi a dançar antes mesmo que aprendesse a andar. Eu aprendi a cantar antes mesmo que aprendesse a falar. E lá naquele começo coletivo tinha pesquisa. Não tinha peça de teatro, tinham corpos lançados ao espaço todas as manhãs. Não tinha ensaio, tinha estudo. Não tinha resposta, tinha questão. E pra lidar com a questão tinha um jeito indutivo. Um jeito que não podia ser dedutivo. Pra lidar com a questão tinha uma lei. Tinha que ser a lei do material. E a gente queria isso, a lei do material, não a nossa lei. E aquela palavra era pesada: lei. E como faz, pra seguir a lei? A lei é bonita, essa lei do material, mas como faz pra cumprir

essa lei? A lei do material reza que o material é coisa que fala, que sabe falar. A lei do material reza que a gente está lá pra deixar o material falar. Porque ele fala, mas não fala a nossa língua. E a gente não fala a língua do material. A gente não fala as línguas das coisas. A gente não sabe de outras coisas. Em geral, é muito pequeno, isso. A gente nem reconhece que coisa fala, que coisa tem língua. Pra gente, coisa é coisa. Eu é que falo, a coisa fica lá parada, foi inventada pra ficar lá à disposição de quem fala de verdade. Eu, falo. Mas a lei do material reza que as coisas têm que falar. E que é preciso que a gente queira traduzir. E que é preciso que a gente traduza. E um tradutor, como faz? Tradução é o quê? Quem escuta quem? Tradutor é o quê? Traduzir é passar daqui pra lá? Tradutor é o cano que oferece passagem? Parece fácil? Como faz, pra ser indutivo, coletivo, lei do material?

*

A gente costumava dizer que o juiz era a cena. Conseguíamos dizer assim: o juiz é a cena, ela é quem vai dizer o que é e o que não é, ela é que vai dizer o que continua e o que não. Lei, juiz. Vocabulário complicado. Duro. Mas eu estava entendendo, estou entendendo, estou entendendo, vamos lá. Eu creio na lei do material. Eu creio nas coisas e na fala das coisas. Eu creio que dez pessoas são mais sensíveis que uma. Eu creio que traduzir em dez é mais interessante. Porque sempre algo me escapa. Porque, às vezes, eu sou tradutor ressentido. Porque às vezes acho que enxergo demais. Porque às vezes eu não tenho paciência pra ouvir a coisa que está ali. Porque, às vezes, sei lá. Um dia será preciso escrever a lei do material, pensei, essa lei. Um dia eu vou perguntar ao material como é que é essa lei dele. Um dia eu perguntei. E a resposta que eu tive foi: escuta, vai escutando.

*

E então chega Victória Pérez Royo. Ela chega pra estar com umas pessoas que foram selecionadas por serem diferentes umas das outras, parecia. E, quando ela chega, ela traz uma maleta. E, na maleta, ela traz uma ferramenta. Ela traz uma maleta para esta – eu – e aqueles outros engenheiros voluntariosos. E joga a ferramenta no mar, nas ondas, no território móvel que se abre entre nós. E percebo que é verdade que as ferramentas nos produzem de volta. E sinto que é verdade que a ferramenta nos construiu como uma pequena comunidade, ali. E percebo que, de desconhecidos, passamos a ser um grupo de pessoas em torno de questões comuns. E percebo que, aos poucos, ainda vamos nos tornando um agrupamento de pessoas que já se conhecem um pouco, que se reconhecem pela ação, pelas mãos, até. E percebo que somos um grupo, portanto; ainda que provisório. E percebo que é verdade que,

quando vejo o outro, vejo a mim. E percebo que não me interessa o ser humano soberano sujeito de si que eu poderia ser, ali, e percebo que, por outro lado, a contrapelo disso, só tenho a mim mesma para existir, só tenho meus olhos para ver, que só tenho a mim para que eu deixe de controlar a vontade das coisas de falar, e me dou conta de que meus olhos talvez possam ter uma capacidade como a do cego que, sem medo de convenção alguma, deixa que suas mãos toquem a superfície da escultura e o corpo das tintas já secas na tela.

Aí entendi um negócio. Aí entendi que, pra ser tradutora, tem que por a mão no outro, naquilo do outro, na coisa do outro, na coisa que o outro trouxe. Tem que por a mão onde, me ensinaram, não se deve por a mão. E por a mão sem as luvas. E talvez lavar as mãos antes de pegar, como Paul Valéry pensava que devia fazer, antes de examinar um conteúdo.

*

A ferramenta na maleta de Victoria é pra fazer a tradução aceitar ser perversão. É pra fazer ativação de perguntas. É pra permitir que você se apaixone pela coisa que nem foi você que escolheu pra ouvir. É para que se encontre a potência da coisa. É para ajudar a tocar na latência da coisa. Ela mesma, a ferramenta, não faz nada. Você tem que por a mão. Sem luvas. Lavar antes é uma opção.

*

Silvana Franzetti perverteu seus próprios poemas, ao traduzi-los do castelhano ao castelhano, a gente viu. Ela desdobrou seus próprios poemas neles mesmos, como alguém que faz uma massa de croissant e depois corta ao meio. Ela desdobrou seus próprios poemas em traduções que disparavam de outros pontos de vista sobre a mesma superfície; a gente viu. A gente viu que traduzir é também *per-verter* em contrastes, na mesma superfície.

Leopoldo María Panero perverteu em traduções, traduziu em perversões; a gente viu também. Pra ele, traduzir foi amplificar. Pra ele, ser fiel é mais além. Ser fiel é assumir a criação que existe na tradução. Não tem jeito. É ser leal não ao texto que havia antes, mas ser fiel à verdade da criação literária. Assim, liberta. Assim, alquimiza. Assim, sexualiza e se apaixona. Não interessa quem começou com aquilo. Interessa a beleza que virou a conversa de traduções; a gente viu.

*

Traduzir é também libertar, portanto. Andamos precisando da liberdade, pensei. Estamos precisando desse tipo de fidelidade, consenti, fidelidade que amplia, que sexualiza. Andamos precisando do amor que aumenta a potência de si mesmo, lembrei. Em mim, enfim, a lei do material tinha uma ferramenta pra melhorar a coisa toda, com felicidade me deixei pensar.

*

E a tal ferramenta é simples como um martelo. Já sabemos, sozinha não resolve nada. Põe a mão, pra você ver. Quer saber? Um martelo é um objeto que precisa ser posto em ação por uma mão, ou muitas mãos. O martelo precisa ser movido até uma coisa que já existe, mas que precisa falar ou ser transformada em outra coisa. O martelo faz a coisa falar quando mete um prego. O martelo faz a coisa gritar quando tira uma lasca. O martelo faz a coisa se transformar em outra quando outros contornos vão se esboçando. O martelo faz a coisa falar quando golpeia. A força pouca do golpe mostra a resiliência, a força muita abre fendas. O martelo fica quieto e fala, o martelo faz a coisa silenciar e gritar. O martelo serve pra grudar coisas a coisas, também. Ele aproxima e separa. Ele cola e quebra. Não fui eu quem golpeou, foi o martelo. Mas, não é?, fui eu que levei o martelo até lá. O que eu fiz em relação àquilo? A ferramenta me mostra quem sou.

*

E aí, depois, todo mundo vê o que aconteceu. Todo mundo vê as versões que resultaram daquilo que sofreu a tradução. Um texto virou um desenho fiel. Um desenho virou uma cena, fiel. Um vídeo virou desenho, música e discurso, fiéis. E aí, depois, é preciso derivar sobre quão diferentes e quão semelhantes as coisas se tornaram, depois das perversões. Entre as versões, o que é semelhante? O que é comum? O que é diferente? O que expande? O que recupera? O que se recicla em outras coisas? O que se montou? O que se desmontou? Se gostei, não interessa. Se não gostei, não interessa também. Aos poucos, ao longo de um processo de per-versões, vai-se percebendo quem são as pessoas ali, não porque falam de si, mas através das perversões que fazem dos trabalhos dos outros.

*

Cada criação é singular, ainda que seja uma tradução/perversão. Não há por que se perseguir a ideia de consenso, num grupo. Não precisa haver concessões. Fidelidade não tem a ver com concessão. Não há por que alguém deixar de pensar o que pensa. Na tradução/perversão, cada um

escuta a latência com sua própria sensibilidade. Cada pessoa faz o que quer. Tem gente que se abre à ferramenta com mais liberdade, tem gente que gosta do rigor. Qual o problema? Nenhum. Isso é bom: quem quer fazer, que faça; quem não quer, não faça. Só não sabota, faça o favor.

O desejo. Na direção daquilo fora de mim. Sem interesse não há nada, não haverá nada, nem conhecimento, nem invenção, nem atenção. Sem a força de vontade e de querer não há mapas a serem inventados, nem novas cartografias. Há somente os caminhos que já conhecemos.

Referências bibliográficas

COUTO, Mia. Escrever e saber. In: **Incerteza Viva**: Processos artísticos e pedagógicos, 32ª Bienal de São Paulo, 2016.

KASTRUP, Virgínia. Educação e invenção em tempos de incerteza. In: **Incerteza Viva**: Processos artísticos e pedagógicos, 32ª Bienal de São Paulo, 2016.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.



A espanhola Victoria Pérez Royo é pesquisadora e professora do departamento de filosofia da Universidad de Zaragoza

Participantes da oficina *Traduções / Perversões*, realizada na SP Escola de Teatro



Seja devorada a virilidade

por João Crepschi

103

Sábado quente pós-Carnaval. A oficina começa com a proposta de uma escuta do corpo do outro, em duplas. Primeiro, com os ouvidos; depois, com as mãos e, enfim, sem tocar. A prática evolui, pouco a pouco, para um grande corpo que se ouve, pulsa e (quase) não se toca. Penso na mecanicidade de um sexo por vezes surdo ao corpo do outro, e na interdição social do toque. Homossexuais (e não só) passam largo tempo a ver, sem poder tocar...

A seguir, Carol Bianchi nos ensina um poema de Emily Dickinson (***One need not be a chamber – to be Haunted***¹), o qual trata do horror que é este “eu por trás de nós oculto”. A instrução é, então, que ensinemos o texto a nosso intestino, zona primitiva da violência, e que, despidos, deixemos que este órgão nos comande. Seguem-se perda do controle e ***desrecalque*** de uma violência primeva. Para mim, é difícil acessar esse lugar. Eu fujo de papai.

Após algum tempo, parte do grupo observa os corpos em desatino e,

¹“Para as assombrações, desnecessária é a alcova” (na tradução de Ivo Bender).

num segundo momento, os acolhe. É o encontro entre dois homens suados, nus e excitados. Bianchi pergunta-nos, quase tácita: “Por que é tão difícil acolher?”. Penso no pai que interrompe e na mãe que recebe, papéis socialmente instituídos, penso em Foucault. Numa entrevista concedida no Canadá, em junho de 1982, o filósofo francês fala do desaparecimento da amizade intensa, no meio da sociedade masculina, entre os séculos XVI e XVII, e das relações dessa desapareição com o fato de a homossexualidade ser declarada como problema social, político e médico. É verdade que nos excitávamos, mas o é também que cuidávamos uns dos outros.

Dizemos, depois, o poema só para nós mesmos e caminhamos, olhos fechados, pelo espaço. Trata-se, agora, de erotizar este espaço, de descobrirmos outras zonas de prazer, e de deslizarmos, amorosamente, pelos rastros nossos de saliva, suor e lágrimas. Lembra-me Artaud, essa utilização dos fluidos corpóreos como elemento expressivo e estético. Ocupamos, com eles e poeticamente, a Sala Vermelha da Galeria Olido. É o fim do primeiro dia de oficina.

No segundo dia, começamos, em círculo, com uma onda respiratória coletiva e massageamo-nos para nos abriremos. Em duplas, a instrução, agora, é que toquemos, perscrutemos o outro. Nossas mãos são pincéis que abrem o corpo do parceiro, o qual por sua vez, abre o espaço. É o início de uma entrega, de uma dança, que redundará numa ocupação maior da sala. Soltos, deixamos, novamente, o intestino comandar. E quem, ontem, fora acolhido, agora acolhe. Sinto que é mais difícil deixar-me cuidar.

A seguir, juntamo-nos, grupo todo, num processo de descobrimento, com o próprio corpo, do corpo do outro. Bianchi pede-nos que fuçamos do óbvio – os velhos movimentos sexuais –, da curiosidade pelo sexo e da hierarquia das mãos e dos braços. Grita, também, a momentos, que não quer cabeça ereta. É o primado da razão que, aqui, se destrona. Instrui, ainda, que não se trata de dominar o outro, pois o movimento é delicado, sem força, é descoberta, é curiosidade sem performance. Penso no Eros de Marcuse, tão distante de uma sexualidade centrada no pau, em detrimento de outras zonas erógenas. Penso no sexo homossexual e no seu aspecto de luta marcial, por vezes. Homens são de Marte e mulheres são de Vênus? Roubou-se, de nós, todo um gozo, um corpo e o próprio silêncio das descobertas. O sexismo é antilibidinal.

Nova erotização do espaço e, por fim, uma “cama” sensória que, entre nós, se cria. Tocamo-nos de leve, olhamos os rostos, guardamos os corpos. Calor, magnetismo, erotismo e amizade. Carol enreda-se, brevemente, conosco. Em Lobo, ela enfrentará estes homens todos. A oficina é um frame, um gatilho. A rebelião de Artemísia, como um lobo derridiano, está por vir e já veio. Seja devorada a virilidade e um novo homem surja daí. A ver.



Participantes da oficina A Rebelião de Artemísia em exercícios coletivos de erotização do espaço



A atriz e diretora Carolina Bianchi propôs procedimentos coreográficos utilizados em seu espetáculo *Lobo*



Oficina: Ser ou não ser /
um autorretrato em revolta
Artista: Boris Nikitin
MITsp 2018

Sobre nossa ambígua e movediça natureza

por Bruno Leuzinger

"Vou começar com o meu nome: Boris Nikitin. E esse é mesmo o meu nome, mas muita gente acha que não, que é um nome artístico. O que eu acho estranho."

Mas ele é **mesmo** Boris Nikitin? E **quem** é Boris Nikitin?

A se confiar no Google, sim, aquele homem branco, franzino, de óculos e aparência jovial que não condiz com seus supostos 38 anos, prestes então a ministrar um workshop, era de fato Boris Nikitin, diretor e dramaturgo suíço que lista, no currículo, *Woyzeck*, *Imitation of Life*, *Sei Nicht Du Selbst* ["Não Seja Você", em tradução livre], *How to win friends & influence people*, entre quase quatro dezenas de projetos.

Para Boris, toda documentação e representação da realidade são "propaganda". Daí sua abordagem de subverter o que seria o teatro documentário, destacando a ilusão por trás do apelo ao real. "Gosto muito de trabalhar com estéticas da não-ficção, como o artista usar seu nome civil, mas gosto sempre de indicar que isso é falso, é um jogo."

Disclaimer: embora goste de teatro, sou leigo e nunca assisti a uma peça de Boris Nikitin. Nem mesmo *Hamlet*, em cartaz naqueles dias de março de 2018 no Festival Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp).

Ainda assim, lá estava eu, sentado com outros nove participantes em um semicírculo diante de Boris Nikitin, a postos para o workshop Ser ou não ser: um autorretrato em revolta, parte da programação de ações pedagógicas da MITsp. A maioria do grupo era de pessoas de fato conectadas profissionalmente a teatro (ou dança, performance), gente na faixa dos 20, 30 e poucos. Eu (jornalista, 40) me vi, de repente, sem saber o que fazia ali, naquela sala entranhada nos subterrâneos do Centro Cultural São Paulo.

Um desconforto que se acirrou numa forma suave de pânico a partir da compreensão do constrangimento iminente, assim que entendi o exercício proposto por Boris (com o auxílio de um intérprete, que traduzia sua fala, do inglês): ao longo do workshop, cada um de nós deveria compor um autorretrato registrando palavras-chave em pedaços de papel, numa espécie de "colagem" performática que apresentaríamos aos demais.

Eu tinha me inscrito por sugestão de uma amiga e por uma esperança mal formulada de destravar esforços frustrados de escrita ficcional. Desnudar-me em uma "dinâmica de grupo" era o tipo de embaraço do qual acreditava estar a salvo, exceto nas lembranças remotas de antigos processos seletivos encarados na procura por emprego.

Mas, claro, escrever é desnudar-se (ainda que de forma desmaterializada, incorpórea). Como disse Boris, toda arte é um ato de "sair do armário" (*coming out*), um colocar-se em posição de visibilidade e vulnerabilidade.

Para ilustrar o exercício, ele dispôs sete pedaços de papel no chão, um de cada vez. Começando por seu próprio nome: **Boris Nikitin**. O nome que, para seu espanto, os outros com frequência creem ser inventado, um pseudônimo artístico.

Uma suspeita compreensível, começando pelo fato de que Boris Nikitin não soa "tipicamente suíço", não a ponto de evocar fondues de queijo, paisagens alpinas e chocolate. **Boris Nikitin**, claro, soa russo. Um **nome bom demais para não ser inventado**. Que poderia ter sido pinçado das páginas de Dostoiévski.

(Dois meses antes eu tinha lido *O Duplo*, e a dúvida ainda reverberava: o que seria real e o que seria fantasia na jornada patética e atormentada de Yakov Petrovich Golyadkin, o medíocre burocrata cuja vida se enrosca com a de seu "maligno" *doppelgänger*?)

Em seu autorretrato, outro fragmento que Boris destacou foi Rimini Protokoll. Dez anos atrás, ele assistiu à montagem de *Das Kapital*, do grupo suíço-alemão, que anunciava, no elenco, a presença de Jürgen Harsen, um notório golpista. Durante a peça, porém, revelava-se ao público que o homem no palco era na verdade Ulf Mailänder, escritor, ghost-writer e coautor da autobiografia de Harsen (então preso por lesar investidores).

A experiência despertou Boris para o quanto somos propensos a aceitar rapidamente a versão da realidade que nos é oferecida. Pode-se argumentar que essa credulidade é o próprio pré-requisito que nos permite embarcar na ficção; por outro lado, é um atributo desastroso e uma desvantagem evolutiva num mundo onde fake news proliferam.

A dificuldade em se delimitar o real e o falso talvez seja inerente à natureza humana, o preço de nossa "complexidade". A identidade não é única, nem estática; a memória é pouco confiável, e o juízo que fazemos de nós mesmos, autocomplacente. Conforme as circunstâncias, conscientemente ou não, vamos "editando" a cada instante a nossa autoimagem – seja para "consumo interno", seja para uso nas redes sociais.

Tivemos um tempo (40 minutos?) para esboçar nossos autorretratos. E, assim, de volta à sala, os integrantes do grupo foram, um a um, "saindo do armário". Uma rememorou um quadro que a aterrorizava na infância, o impacto libertador que sentiu ao ler García Márquez e o período em que frequentou a umbanda. Outro admitiu que por um tempo negou suas raízes pernambucanas (e um dia descobriu que tinha uma bisavó negra).

Um rapaz compôs seu autorretrato encadeando ícones LGBT (Marsha P. Johnson, Dzi Croquettes, MC Linn da Quebrada) para culminar na sua própria persona drag queen. Uma moça recordou a bicicleta que ganhou na "Porta da Esperança", do Silvio Santos, a personagem-palhaça criada para alegrar pacientes terminais e a homenagem ao pai no dia de sua morte: um brinde com a mãe, a irmã e a cerveja (ruim) que ele apreciava.

A morte do pai foi um tema recorrente: apareceu em quatro autorretratos. Boris contou como seu pai, sofrendo de uma doença degenerativa, "saiu do armário" ao admitir que buscava o suicídio assistido, legalizado na Suíça; aquele último ano de vida dele teria sido o melhor da convivência entre os dois, revelou. E também o meu pai renasceu, no meu relato – para tornar a morrer, dois dias antes de o Brasil ganhar a Copa de 1994.

Retrospectivamente, a dinâmica e o cenário do workshop, num subsolo profundo com acesso por muitos lances de escada, me fazem pensar em encontros de grupos de apoio (como os Alcoólicos Anônimos);

uma reunião privada, em que desconhecidos cavucam a memória, para compor selfies com palavras, em vez de pixels, e trocam, entre si, trechos vividos e fragmentos de afeto, como se fossem figurinhas do álbum da Copa.

Hoje, quando Google e Facebook parecem "saber tudo sobre todo mundo" e, ao mesmo tempo, nos encaixotam em perfis baseados em cliques, curtidas, históricos de buscas e geolocalização (extraíndo lucros obscenos dessas informações), foi reconfortante – desconforto inicial à parte – garatujar pedaços de memória com tinta e papel, ouvir lembranças alheias e articular as próprias, tentando garimpar algum fiapo de sentido narrativo que ajude a responder questões como: "quem sou eu e "o que é a minha vida?"

Haveria, contra as evidências, uma essência insondável, esquiva, particular a cada um, entrevista só muito raramente em epifanias fugazes como partículas subatômicas? Ou somos apenas a soma de nossas moléculas e ações (voluntárias ou não): a totalidade de nossas sinapses, sístoles e diástoles, espasmos, passos, cliques e curtidas?

Talvez a resposta esteja em algum lugar no meio. Os números "pretendem" capturar e cristalizar verdades objetivas sobre o universo (nós incluídos); porém, essas pretensas verdades só se transformam em entendimento por intermédio e artifício das palavras – que espelham, em sua precariedade, a nossa ambígua e movediça natureza.

Por falar em métricas, um fragmento que esbocei mas não incluí em meu autorretrato (segundo Boris, as lacunas seriam tão ou mais importantes quanto o que escolhemos revelar) foi uma citação de *Fim de Caso*, de Graham Greene. A frase define o afã do narrador Maurice Bendrix de quantificar o inquantificável. É algo assim: *Eu media o amor dela pela extensão do meu ciúme e, por esse parâmetro, ela jamais poderia me amar.*



O suíço Boris Nikitin entre os participantes da oficina Ser ou não ser: um autorretrato em revolta



Nikitin conversa com a equipe da MITsp: o produtor João Moreira (à esq.), a curadora Maria Fernanda Vomero e o tradutor Cadu Leite

O monólogo interior de Krystian Lupa, ou o personagem como um canibal

por Luciana Canton

Tentar descrever Krystian Lupa é uma tarefa complexa, mas eu iniciaria dizendo que ele nunca é seu próprio foco de atenção. Ele pode até, eventualmente, se interessar por si mesmo, mas nos impressionou sua capacidade de se interessar pelo outro e pelo trabalho que fez conosco, participantes de sua oficina. Despretensão é uma palavra que não cabe, pois notamos, em Lupa, pretensões por muitas coisas, principalmente a de conseguir captar, com sua afiada antena de atenção, o conteúdo do discurso do outro para, aí sim, mergulhar no que parece ser seu principal interesse – as relações humanas e o modo como estas se dão. Parece que, para Lupa, não existe fronteira entre a ideia dessas relações e os instantes cênicos que irão advir delas. A reflexão sobre o conteúdo é o foco do seu interesse, independentemente do tempo que essa reflexão demore. É ela que dita o tempo, pois ela tem a sua própria dinâmica, muito diferente daquela a que estamos acostumados. É como mergulhar, como ele diz, “em um lago profundo”:

O ator é artista e matéria; só ele é assim – todo o seu ser humano é matéria. O ator é artista de si mesmo e não pode desistir disso.¹

No primeiro encontro conosco, na oficina que ofereceu por ocasião de sua vinda ao Brasil, para a Mostra Internacional de Teatro em São Paulo (MITsp) de 2018, ele escutou atentamente cada ator e atriz e cada diretor e diretora, às vezes interferindo nas falas, às vezes apenas ouvindo e refletindo. Era como se estivéssemos, ali, abrindo nosso imaginário comum de expectativas, frustrações e ambições em relação ao teatro. Quando encontrava um ponto sobre o qual discorrer, Lupa se demorava nele de modo agudo, como um cirurgião; e não houve nada que os atores, atrizes, diretoras e diretores dissessem que ele não tenha levado em consideração, mesmo que fosse por um instante apenas. Sua avidez em nos conhecer, aliada à sua modéstia, nos desarmou, pois em nenhum momento ele se colocou num lugar acima de nós – pelo contrário, chegou a confessar que aquela situação inicial lhe causava medo.

Ao se apresentarem, os participantes foram gradualmente relaxando e, em pouco tempo, os anseios individuais puderam se transformar em uma tessitura de anseios comuns. É evidente que ele equalizava as expectativas da mesa, ao redor da qual estávamos sentados, mas de uma maneira atenta e paciente, de modo a nos fazer sentir totalmente aceitos e confiantes para nos expormos. Em raras situações me senti tão pouco julgada, e creio que meus colegas também. Estamos tão acostumados a associar a atenção ao julgamento que a personalidade de Lupa parece se inserir numa espécie de vácuo. Ele nos dava a impressão de desaparecer, mas não por indiferença – era exatamente o contrário. Toda a sua energia estava na absorção e reflexão do que estávamos narrando. Dizer que Lupa é um excelente ouvinte também não chega a fazer jus à sua qualidade de homem de teatro, pois constantemente o que ele está ouvindo está vivo dentro dele e em choque com suas perspectivas e inquietações. Um processador de experiências e pontos de vista seria uma descrição melhor. Essa via de acesso à experiência humana parece ser ilimitada para ele, que, em nenhum momento, criticou um ator ou uma cena que fizemos posteriormente; apenas elaborou **questões relevantes** às cenas e mergulhou nos **conteúdos**. Parecia que seu interesse por cada questão levantada era realmente infinito. Para os diretores, ele chegou a se referir a esse seu procedimento de não criticar a forma, apenas o conteúdo das cenas.

¹ Este e os próximos trechos são transcrições da fala de Lupa, feitas por mim, na ocasião de sua oficina, que foi traduzida simultaneamente por Aleksandra Pluta. Optei por mantê-los em destaque ao longo do texto.

Lupa conseguia combinar seu ponto de vista, muitas vezes explosivo e irreverente, com esse interesse genuíno pelo que acontecia em cena, e fazia essa conjunção com uma suavidade surpreendente. Era fascinante assistir a isso, pois o víamos cruzar esse abismo entre o eu e o outro tão graciosamente que não parecia haver limites para as discussões. Como um equilibrista de circo, ele saltava e passeava longamente pelos conteúdos e pensamentos suscitados na cena, frequentemente arriscando muito em tudo isso. E ouvia um por um, sem exceção – não que se alimentasse do que lhe dizíamos, ao contrário: nossas reflexões eram mais um terreno que ele poderia visitar em seus saltos até o outro. Se uma impressão ficou em mim, em relação a ele, foi esta: a da capacidade de passear por nossos conteúdos sem julgar e sem se apropriar deles, numa doce combinação de irreverência e fraternidade, como se fôssemos iguais. E isso nos tornava efetivamente iguais.

Lupa levou todos nós (atores, atrizes, diretoras e diretores) a passarmos pela experiência do monólogo interior. Muito influenciado por Carl Jung, a quem se refere como seu mestre, ele defendeu a experiência do monólogo interior como algo transformador para o ator. A prática do monólogo interior consiste em escrever muitas e muitas vezes o fluxo de pensamento do personagem, sem elaboração formal ou dramatúrgica. “Se você escreve, o pensamento começa a se movimentar, não para escrever o que você sabe, mas o que você não sabe”, disse ele. Esse fluxo não deve ser premeditado, pensado ou visto de fora.

O que é aquilo que através de mim flui o tempo todo? Não existe vida sem aquilo que flui. Estamos sempre cheios do que está acontecendo conosco. Tentem tratar isso de uma forma profunda, tentem conseguir se soltar numa fantasia profunda. Eu encontro algum lugar de erupção emocional que começa a falar através de mim.

O monólogo interior é algo tão íntimo que é quase impossível ser levado a público. “É quando nosso louco interior fala por nós”, dizia Lupa.

O que está dentro de nós pode nos ameaçar. Para poder ser ator é preciso entrar no inferno de tudo o que você teme.

[...]

Devemos seguir esse louco interior que temos em nós, aprisionado. Meu louco interior é o meu artista. Às vezes, ele fala coisas sem sentido. Ele sabe como chegar; ele diz: “Me permita”. Faz isso nos sonhos. Chamamos isso de “a dança com a personagem”.

Ao dançar com o personagem, o ator estará, por meio da prática da escrita do monólogo interior, ativando o próprio corpo:

Às vezes, projetamos nossa entrada em algumas situações, mas o corpo não vai na mesma direção. O corpo vem sozinho quando penso como

personagem. Nosso corpo faz a dança dos nossos pensamentos. Como se eu me contagiasse. O monólogo entra imediatamente no meu corpo, meu corpo se ativa, como se eu, comigo mesmo, conseguisse aprender esse caminho. E, uma vez ativado pelos pensamentos, você não consegue parar. E, se conseguir não interromper esse fluxo, encontrará coisas valiosas.

Para essa prática, ele nos pediu que escolhêssemos uma personagem com a qual não estivéssemos ainda bem resolvidos; algo que já tivéssemos experimentado antes sem sucesso. Disse também que, de tudo o que acontecesse na oficina, aquilo de que mais nos lembraríamos seria a nossa experiência íntima do processo com os monólogos interiores. Pensei: “Comigo não será assim”. Hoje isso me faz rir, pois era óbvio que ele tinha razão, pela própria natureza do trabalho – quando entramos em contato com o que ele chamou de louco interior, dando vazão aos pensamentos mais secretos do personagem, algo realmente assustador começa a acontecer. Penetramos em um imaginário que está vivo, pulsa, tem desejos, tem vida própria.

Aproveite tudo o que o perturba, que o atrapalha. Quando eu estou fundo no meu monólogo interior, sou como um peixe que nada nas profundezas. Você deve ter esse homem verdadeiro dentro de você, porque cada homem tem o monólogo de si.

Ao mesmo tempo, o monólogo é o que temos de mais íntimo e que já não é apenas nosso – pois está sendo transformado em personagem através do processo criativo. Não é um processo de apropriação, mas um abrir espaço (parece que esse é sempre o caminho de Lupa: abrir espaços) para que possamos adentrar nosso mundo interior em processo criativo, ressignificando nossas neuroses em poesia. Neste trecho do seu livro, Lupa expõe o quanto nossos sentimentos em relação ao trabalho com a personagem podem ser contraditórios:

O destino do sonhador sonhando é louco e temerário. Eu quero toda a felicidade acessível ao meu personagem. É um destino de xamã, de mago, que faz vir a felicidade pela invocação e que termina por possuí-la. É uma felicidade, mesmo se o personagem vai à catástrofe. É estranho esse sentimento de felicidade do ator no transe do monólogo interior, independente da tristeza e do desespero que seja o destino de seu personagem – energia misteriosa da catarse. O ator sabe que a cena trágica do personagem, sua derrota e seu sofrimento, são atraentes para o espectador. Ele dá, então, a esse momento, um valor particular. Trabalha de maneira determinada até uma expressão a mais demonstrativa possível desse sofrimento e dessa tristeza. O ator armado da intuição secreta do monólogo interior não entra em cena para sofrer uma derrota nem para se banhar no sofrimento, mas entrando nessa situação ele constrói sua instalação sobre o imaginário e o desejo de uma vitória, e o seu monólogo é uma luta em direção a uma irreproduzível e maravilhosa felicidade.²

² Trecho do livro escrito por Krystian Lupa, **UTOPIA**: Lettres aux acteurs. Paris: Actes Sud, 2016, p. 61. Tradução minha.

Como esse processo acontece? Tudo começa quando nos entregamos à escrita e deixamos que a personagem tome conta de nós. Nas primeiras vezes que escrevi, me percebi manipulando um pouco o texto, ainda que sutilmente, “empurrando-o” para onde eu queria conduzi-lo. Eram ainda minhas velhas concepções do que deveria ser aquela personagem, no caso, a Helena da peça Tio Vânia, de Anton Tchekhov³. Em minha concepção, ela era uma personagem fútil, fraca, que não tinha coragem de sair da sombra do “grande homem” com quem se casara. Eu sabia que julgava a personagem, mas Tchekhov não dava nenhuma pista que eu pudesse seguir. Para além da submissão de Helena, parecia não haver nada, apenas a vontade de trair o marido com o médico. Assim, eu me debatia inutilmente sem encontrar uma saída.

Quando Lupa sorteou as duplas para fazermos as improvisações, caí com Sarah Rogieri. Tínhamos de obedecer à regra de trocar apenas três mensagens de whatsapp como atrizes para combinar a situação da cena que faríamos, e mais um número infinito de mensagens como personagens. Outra regra estabelecia que os personagens não se viam há algum tempo – era um reencontro. Combinamos que eu tinha traído meu marido com ela uma vez, que eu era professora dela e ela havia ido fazer um curso na Inglaterra e retornado.

Para as cenas, devíamos continuar praticando a escrita dos monólogos interiores. Se o personagem mudasse, tudo bem, dizia ele. E foi o que aconteceu com a minha pudica e recatada Helena: de repente, ela começou a gostar de mentir, de manipular, era quase uma Don Juan feminina, uma conquistadora fria, racional, vazia de sentimentos. Ela era apenas pulsão de desejo sexual e também bastante mental – alguém que aparentava ter um domínio muito forte de si e das situações. Até encontrei para mim o lugar de predadora, que quer apenas “abater a caça” para se alimentar. E eu tinha prazer em considerar o fato de que aquela aluna era uma presa fácil – pelo menos na minha imaginação. Todo esse processo de escrita foi muito surpreendente, pois eu cheguei em lugares que nunca imaginaria para Helena se não tivesse a escrita. Aquela personagem estava viva através de mim como nunca estivera – e era alguém completamente diferente do que eu imaginara. Era a **minha** Helena.

Ao longo da semana, não sabíamos se o tempo seria suficiente para fazer todas as cenas. Mas o processo se revelou muito rico, e, apesar do medo, eu estava ansiosa por experimentar atuar dentro dele. Eu e minha parceira mal nos olhávamos, de tão envolvidas que estávamos

³ Eu havia experimentado essa personagem durante os exercícios da residência artística com o encenador russo Yuri Butusov, na MITsp de 2016.

com as personagens; parecia que se nos falássemos, quebraríamos o encanto. Por isso, nos falamos muito pouco, mas estávamos de acordo.

Pois bem, chegou a hora de fazermos a cena, e tínhamos 15 minutos para prepará-la. O lugar da cena era um restaurante onde nos encontraríamos, e propus que a plateia se sentasse nas mesas, em vez de frontalmente.

Ana – era esse o nome da outra personagem – me esperava na porta do restaurante. Ela não correspondia absolutamente à figura apaixonada, frágil, à presa fácil que eu tinha imaginado. Pelo contrário, era fria e distante como eu. Entramos e nos sentamos. Eu estava certa de que faríamos uma cena de sedução intimista e forte, em que eu conseguiria o que queria – ir para a cama com ela. Pois bem, desde o início notei o caos no restaurante; meus colegas todos conversavam alto, sem nos ouvir. A mesa dos poloneses também conversava, e aquilo foi quebrando minha concentração. Projetar mais a voz, para ser ouvida, era ridículo naquela situação; confesso que cheguei a fazer isso, mas soava falso e logo desisti, pois a personagem não agiria assim. Com meu desejo (como atriz e personagem) de intimidade indo por água abaixo, para piorar as coisas a garçonete (Angélica Prieto fazia o papel de garçonete, sem que lhe houvésssemos pedido isso) vem até a nossa mesa e me ofende. Aquilo me irritou muito e comecei a dar um chilique. Fui tomada por uma raiva muito grande da situação; o fato de Ana continuar cínica e impassível também não ajudava.

Em meu radar de atriz, a cena estava saindo do meu controle. As pessoas nas mesas se solidarizavam com a garçonete, que, agora, derramava em mim o drinque que eu havia pedido. Era um pandemônio, um pesadelo de cena em que eu não estava acreditando e que beirava o patético. Até a mesa dos poloneses debochava de mim; eu era alvo de zombaria e maledicência naquele lugar, o encontro privado havia se tornado algo público com o qual eu, decididamente, não estava sabendo lidar como personagem. Envergonhada por ter me mostrado colérica para a personagem Ana, por ter saído da máscara da sedutora, percebi que, para mim, o encanto da cena e da situação já estavam quebrados. E por mais que eu tentasse retomar meu objetivo inicial, ele estava cada vez mais distante. Eu me tornara patética e, de instante a instante, fracassava mais. O pior era que Ana parecia tomar o partido daquelas pessoas que me humilhavam e me confrontavam. O que fazer? Era a catástrofe. Tudo havia dado errado: tanto a cena que eu tinha planejado em minha cabeça como atriz quanto a sedução em si, tão desejada pela personagem. Aquela garota apenas ria, feliz com a minha derrota social. Quando percebi que minha capacidade de controlar a situação se esvaíra completamente, eu tinha dois caminhos a tomar: me apegar à ideia inicial e culpar os outros pelo fracasso da cena, ou me apropriar,

como personagem, daquele fracasso – sendo este um caminho de criação. Qualquer que fosse a opção escolhida, seria terrível representá-la, mas eu senti que tinha de escolher a alternativa pior, em que perderia tudo. E foi o que fiz: aceitei aquela derrota como personagem. Assim, me levantei, disse para Ana: “Meu lugar não é aqui” – aludindo ao meu casamento e à minha posição social – e decidi ir embora. Foi nesse momento que todo o trabalho com os monólogos desabou de uma vez sobre mim: me vieram, a um só tempo, um choro profundo, advindo de um terror real, e um desamparo que hoje posso entender como essencialmente tchekhoviano, tal era sua carga patética. Entendi que aquela projeção de sedução e de minha personalidade como indestrutível e fria era completamente ilusória. Entendi, no fim da cena, que eu me importava com aquela garota muito mais do que imaginava. Como disse Lupa: “também o personagem ignora sempre alguma coisa”. E o fim da cena (quem imaginaria?!) foi a dor profunda de um amor não correspondido, misturada também ao que parecia ser o seu oposto – a incapacidade de encontrar, em si, o sentimento de amor. Isso fez ecoar para mim essa frase que Lupa dissera:

O personagem devorou você; você não conseguia mais ser você mesmo e aí foi devorado pelo personagem – e isso é bom. O personagem devora o meu corpo, o meu passado, como um canibal, e isso é lindo; é o que vale a pena na vida.

Mais tarde, eu soube que ele havia pedido aos participantes para conversarem e interferirem na cena. Em seu comentário, ele disse: “Às vezes, apesar de dar tudo errado em uma cena, ou mesmo *porque* tudo deu errado, ela acontece”. Para mim, foi um aprendizado enorme aprender a fracassar, a me despir das expectativas e ir ao encontro do que a cena realmente me proporcionava. Era como um mundo virado do avesso que tivesse me expelido; mas, sendo expelida, a personagem finalmente aparecia, ganhava relevo, existia.

Termino com mais uma reflexão de Krystian Lupa:

O sentimento de ter feito, encontrado, conquistado, de não querer perder, é um narcótico, um veneno para o ator (esse ator que em mim eu devo matar). SER ATOR É CADA DIA MATAR O ATOR EM SI. É muito importante não apenas compreender, mas conhecer através do imaginário do corpo que o gesto de “repetir para não perder” é algo totalmente diferente, e mesmo contrário, ao gesto primeiro do personagem que luta pela sua vitória e felicidade (e não pela minha vitória e minha felicidade de ator).⁴

4 Trecho do livro de Krystian Lupa, **UTOPIA**: Lettres aux acteurs. Paris: Actes Sud, 2016, p. 155. Tradução minha.



O diretor e pedagogo polonês Krystian Lupa



Em sua oficina, Lupa salientou a importância do monólogo interior dos personagens



De espaço a lugar: a criação nas brechas

por Maria Eugenia Ribeiro

122

Como designer, me encantam as narrativas visuais e o alto poder de alcance na comunicação. Em um mundo onde as pessoas estão cada vez mais aceleradas, a síntese, a comunicação rápida e inteligível com o uso de ferramentas e métodos criativos são indispensáveis na transmissão das mensagens com mais eficiência. Foi esse interesse particular nas metodologias artísticas e suas aplicações na elaboração de diferentes narrativas que me levou a alçar voo e dar meu rasante, com mais vinte integrantes, em um território, para mim, até então inexplorado: uma oficina na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Um ambiente que defino, agora, como um campo fértil de talento e criatividade, de lideranças múltiplas e com um comando discreto, preciso e pedagógico.

Na atividade, encabeçada pelos artistas Aby Cohen e Renato Rebouças, cenógrafos e curadores da Mostra Nacional Brasileira na Quadrienal de Praga 2019, pude comprovar em um tempo relativamente curto – seis encontros –, a eficácia de uma metodologia de trabalho em grupo bem aplicada. Impressionante! Como todas aquelas pessoas, cada qual com

suas especificidades, background e ideias, estavam sendo conduzidas de maneira tão livre e, ainda assim, se mantinham alinhadas ao voo conjunto? Para mim, sem dúvida, foi um período de muita pesquisa, observação e aprendizado.

O objetivo do processo criativo que ali se desenrolaria deveria, ao final, provocar um pensamento crítico acerca do espaço ocupado, o Memorial da Resistência de São Paulo, no centro da cidade. Ou seja, deveria trazer à superfície as memórias e consequências de uma época política no Brasil onde a ditadura ditava o ditado, isto é, as regras. Provocações iniciais dos condutores, aos participantes, durante o reconhecimento do memorial – o que este espaço-museu significa? O que representa hoje? Que tipo de vínculo deveria ser criado ou desenhado para que essa parte da história pudesse ser escancarada ao máximo, sem meias intenções, ao final da jornada? –, trouxeram ao grupo momentos iniciais de grandes questionamentos e debates.

Após esse tour provocativo pelo espaço físico, já em uma sala, passamos por um ritual de apresentações dos participantes, de nossos trabalhos e linhas de pesquisa. No segundo encontro, veio a divisão em grupos, realizada com maestria pela dupla de mediadores, graças à sensibilidade e à experiência de ambos. Enlaces quase perfeitos foram criados, facilitando o desenrolar dos processos criativos e o alinhavo do que seria, ao final do percurso (ou da “residência”, a palavra usada), o resultado das “intersecções entre poéticas não verbais”, como se chamava a ação pedagógica que acontecia durante a MITsp 2018.

Em seus respectivos grupos, os participantes experimentavam as mais diversas linguagens, usando os mais diferentes materiais: argila, plantas, balões de ar, máscaras, trajes, desenhos, corpos, energias, ideias... Uma criação conjunta estava sendo gerada. Os diálogos eram elaborados e os percursos, testados – e eu, no meu ínfimo conhecimento, por mais que procurasse por um diretor ou um roteiro preestabelecido, sabia que não iria encontrá-los. As cenas estavam sendo construídas pelo **backstage** teatral mais tradicional, ou seja, pelos figurinistas, cenógrafos, desenhadores de cenas, performers, maquiadores, todos sem um script a ser seguido, mas com um objetivo bem delimitado: preencher as brechas (da história? da memória?) com narrativas que ativariam, por meio da síntese dos processos artísticos experimentados, uma relação com o público e uma reflexão sobre o “espaço” – que, uma vez reocupado, passaria a “lugar” de acolhimento das intersecções obtidas.

Rastros e registros coletivos foram deixados, uma narrativa foi criada, uma experiência vivenciada. Como ouvinte-pesquisadora, uma “infiltrada” nesse cenário até então desconhecido, pude estar presente

em todos os grupos, acompanhando os processos criativos, debates internos, dúvidas e incertezas, as trajetórias que os direcionavam e, a todo momento, eram redirecionadas. Tive o privilégio de observar de perto não só a condução livre e quase imperceptível, mas certa, dos cenógrafos Aby e Renato, como também a organização, a gestão de vontades e as criações dos grupos.

Pude constatar, mesmo num período curto, a força que as ideias adquirem em sua união. Sentir como a liberdade artística pode relacionar pessoas em uma cadeia de criatividade sem limites pode transformar e transportar interlocuções sensíveis até lugares (concretos, afetivos) cada vez mais distantes, a fim de que todos possam participar desse diálogo, verbal ou não. A abertura de processo, no último dia da oficina, confirmou essas impressões. As interferências artísticas em vários pontos do Memorial da Resistência expuseram novas possibilidades de leitura da história e de reflexão sobre memória.

Só posso concluir a experiência agradecendo por essa viagem. Ter migrado com esse grupo para um horizonte desconhecido, asseguro, me trouxe muito conhecimento e abriu, em mim, uma nova janela, pela qual pretendo alçar outros voos, em várias outras direções.



Materiais usados na oficina Interseções entre poéticas não verbais, conduzida por Aby Cohen e Renato Bolelli Rebouças



O Memorial da Resistência de São Paulo foi sede das experimentações dos participantes



Renato Bolelli e o diretor convidado José Roberto Jardim durante o debate de encerramento



5 PROCESOS

+

Há arame farpado por trás da paz?

por Ana Júlia Marko

128

Este texto é fruto da fruição do espetáculo *Campo Minado* de Lola Arias, na 5ª edição da MITsp (2018) seguida do bate-papo com os atores. Além desta conversa com o elenco, pude participar de um diálogo mais aprofundado com dois atores/ combatentes da Guerra das Malvinas, Lou Armour e Marcelo Vallejo, e duas integrantes da equipe criativa, a pesquisadora Luz Algranti e a assistente de produção, Lucila Piffer, no qual me foi permitido conhecer meandros e contradições do processo da obra. Esse encontro foi a alternativa ao workshop Meus Documentos, programado pelo festival, a ser ministrado por Lola Arias, que não pôde ser realizado (por problemas de saúde da diretora). Entretanto, o cancelamento da oficina tornou-se oportunidade para escutar outras vozes, dos próprios atores e de outros criadores que, por vezes, poderiam ficar abafadas pelo protagonismo da direção. Pergunto-me se, sem essas conversas, as implicações éticas viriam à tona e tantos detalhes do processo seriam revelados. Assim, tal experiência somou-se ao conjunto de ações pedagógicas da MITsp, prolongando o entendimento e o olhar crítico acerca não apenas do espetáculo *Campo Minado*, mas de seus caminhos de construção.

Onde estão os cadernos de ensaio?

Entre o processo e o produto, o que vemos? Vemos o quê? Vemos o processo? O processo é invisível? O produto é imponente! É para ser visto, mesmo! Espetáculo! Ostentação: vejam! O que está posto? Exposto? De quem é a obra? De quem são as histórias? Quem é o dono? Quem é o autor? De quem é obra? Há, na criação artística, a noção de propriedade? Quem criou? Quem pensou e imaginou? Quem concebeu? De quem é o cenário? Um documento se transforma num cenário. O diário-registro-das-memórias; o diário-registro-do-processo; diário de bordo, diário da guerra. O diário é projetado no telão e vira cenário. Mas o que está escrito ali? É só um cenário. Mas, ao mesmo tempo, é um mecanismo revelado, artificial, para ser visto, oferecido ao público para quem quiser ver. O documento manuseado em cena, sob uma lente angular, sob uma lupa que projeta e o dilata. Que o redimensiona para a esfera simbólica de cenário, de espaço, de moldura para a construção artística ali, no palco. Um inglês forma o cenário para a história argentina. Um argentino manipula o documento-cenário para a cena inglesa. Uns nas memórias dos outros. Uns nas cenas dos outros? Uns de cenário para a cena dos outros? Babel. Um é o terapeuta do outro. Na sessão de terapia bilíngue sem tradução. Como se escutam? O que escutam? Até hoje o psicólogo inglês não sabe do que o argentino se queixa. E o paciente argentino não sabe como elaborar os conselhos do terapeuta inglês. A tradução é feita somente para o público. Isso é uma escolha? De quem? É na obra que o diálogo se conclui. É na peça que se encerra a relação. No olho do espectador. É no teatro que se monta alguma solução, alguma tentativa de paz. Pedagogia do apaziguamento, da pacificação, da docilização? Mas e os cadernos? E as diferenças? E as dificuldades? E os conflitos? E o processo? Como foi esse encontro com o inimigo? Onde está isso na peça? No espetáculo? Onde está o processo? E os cadernos? Viraram cenário. Como tudo virou peça? Como falaram sem falar? Como encenaram? Como houve cenário? Figurino? De quem é o texto? De quem são as músicas? Como aprenderam a tocar guitarra? Quanto tempo levou? Tocar uma música inglesa? Quão difícil é? Arrastar a bateria para o palco, o quão difícil é? Apreender o funcionamento da maquinaria teatral, da artesanaria da cena, da tecnologia do palco. O quão difícil é? Falar de forma audível para o público. O quão difícil é? Onde estão os procedimentos pedagógicos, os mecanismos poéticos, os dispositivos cênicos de teatralização? Existiram? Dá para enxergar, adivinhar, intuir? O que aprenderam? Aprenderam a fazer teatro? Emanciparam-se, na linguagem? Atores? Não-atores? Estão-atores? Personagens? Rever, reviver, rememorar as histórias, as imagens dos companheiros mortos. O quão difícil foi? Falar de si, ouvir o outro. Seu ponto de vista diferente de outro sobre exatamente a mesma história. Quem tem razão? Trata-se disso? De quem é a história? De quem é a

peça? Quem é o autor da história? Da História? Trata-se disso? “De tanto repetir”, disse um, “a história já não é minha. Podia ser de qualquer um de nós. De tanto repetir, ela já não é minha. Já consigo me distanciar e me emocionar menos.” Onde estão as lágrimas? Existiram? Como elas se transformaram em cenário? Em música? Em rock and roll? O real na cena? Qual? Qual arame farpado divide a vida, do teatro? A invenção, do documento? O arquivo, do simbólico? Que fronteira borrada separa produto, de processo: ator de personagem: amigo, de inimigo: memória, de presença: inglês, de espanhol? Como traduzir um, no outro? Há algo de invenção, em toda tradução? Um assassino nepalês dança sublimemente com a sua faca. Real. Arma. Real. Mortos reais. Sob a luz de um certo teatro, numa tal plataforma branca, emoldurada por um belo cenário documental.

Espectáculo imponente, processo invisível

A 5ª edição da MITsp se deu em meio à grande efervescência teatral, cujas produções estavam interessadas em investigar cruzamentos de elementos cotidianos e não ficcionais, em especial dentro do campo do teatro documental. A maioria dos espetáculos em questão contava com a presença de dados de realidade estampados por mapas, fotos, matérias de jornal e testemunhos que ancoram a produção artística no mundo histórico, selando, por fim, o contrato, entre realizador e espectador de que tais fatos ocorreram.

Entretanto, essas práticas teatrais, mesmo se comprometendo com a ação de documentar, dificilmente apareciam sem edição e tratamento, mas eram apresentados sob uma “pátina poética” (DIÉGUEZ, 2008). A moldura sobre os objetos da realidade evita que estes imponham verdades ou exponham o mundo tal qual é, mas ao contrário: a operação de linguagem evidencia pontos de vista; escancara o fato de que se trata de uma construção. Com isso, nos afastaremos das definições de documental como registro bruto da realidade ou espelho da vida, mas buscaremos possibilidades de investigação pedagógica da linguagem teatral, oriundas do trabalho com tais elementos. Nessa perspectiva, o presente texto pensa a materialidade teatral como potência de produção de outros sentidos. É na intersecção entre real e artificial, e entre natureza da cena e da vida, que se localiza o interesse deste estudo: a linguagem como motor de invenções de novos modos de estar, olhar e agir no mundo.

Assim, ao nos determos nas questões pedagógicas inerentes ao trabalho com a teatralidade e nos aprofundarmos nas indagações demandadas pelo campo do teatro documental, conseguimos identificar processos teatrais cuja cena pode ser encarada não como

mero registro da realidade, mas como produto que resulta de opções estéticas, de arranjos e de construções artísticas. Escolhas conscientes, formais e materiais de quem elabora uma obra cênica podem apontar formas diferentes de olhar para o mundo. Ao serem exibidos, os artifícios são capazes de sublinhar o caráter de produção da obra, relativizando-a menos como verdade única que como construção possível. Uma vez mostrada, essa operação de artesanato teatral disponibiliza novas possibilidades de vida, distintas das cotidianas. Começamos a olhar para o documentário como campo fértil de discussão entre teatralidade e pedagogia, pois ele abarca o ensaio da transformação do mundo e da realidade.

Tomemos, então, como objeto de reflexão o espetáculo ***Campo Minado***, no qual a encenadora argentina Lola Arias convida ex-combatentes da Guerra das Malvinas para compartilharem seus relatos, no palco. Pessoas “comuns”, seu corpos, biografia, materialidade e subjetividade definem a pesquisa documental, ao trazerem elementos da realidade à esfera artística. Os processos pedagógicos despontam quando tais participantes são postos em cena; quando seu cotidiano é tratado de forma outra: uma forma poética. O corpo, o testemunho e a memória são transformados em documento, já que provêm da realidade, mas são arranjados sob ótica teatral, artificial.

Reconhecemos os paradoxos que envolvem, num primeiro momento, o cruzamento da teatralidade com a operação documental, especialmente quando, na maioria das encenações contemporâneas interessadas por trazerem pessoas comuns à cena, pouco tratamento é feito sobre os corpos e testemunhos. Essa questão dá continuidade a um segundo enrosco pedagógico, relacionado aos ready-made teatrais, nos quais, numa operação análoga à inaugurada por Marcel Duchamp, objetos são deslocados de seu contexto original e re-enquadrados em moldura artística. Tal gesto, recorrente nas produções cênicas atuais, chama a atenção: se um corpo é simplesmente recolocado no palco, em função de discussões estéticas conceituais, quais procedimentos pedagógicos são feitos para que este não seja um movimento de mera importação, uso e objetificação? Além disso, ao esbarrar na constante dos ready-made teatrais, a presente pesquisa encontra um impasse, pois está interessada em analisar processos nos quais seus participantes possam cenicamente falar de suas vidas, transformando-as a partir de procedimentos de artificialidade que evitem a reprodução da realidade.

A pesquisadora e crítica Julia Guimarães Mendes, em sua tese de doutorado (2016), abre caminho para a discussão acerca dos procedimentos pedagógicos de trabalho com atores não habituados ao palco, denominados por ela de ***atores do cotidiano***. Para Mendes,

esse interesse pelas pessoas que ocupam o centro das criações, sem serem necessariamente familiares ao mundo teatral, indica certa crise da representação, na qual a obra parece não dar mais conta de repetir a realidade. Esse desvio para o real aponta uma série de modificações acerca de quem pode ou não atuar e, por isso, altera os modos de fazer e de pensar teatro além de ampliar o “regime de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009) dos corpos e subjetividades. Esse tipo de participação heterogênea faz com que não só parâmetros ligados à ficção sejam diluídos, mas também as noções de técnica e de interpretação deixam de fazer sentido.

Assim, os atores do cotidiano trazem uma dimensão de alteridade à cena e projetam o que Mendes chama de “teatro do outro”. A ampliação da participação de grupos apartados pela representação hegemônica desestabiliza operações estéticas e conceituais, no campo teatral. Isto é, para a pesquisadora, a alteridade não se refere somente à ampliação social dos novos protagonistas, mas, principalmente, às problematizações de códigos cênicos. “Ao incorporar pessoas historicamente excluídas do contexto artístico, surge também a valorização da generalidade e do comum, ao se fazer da cena um espaço a ser habitado por qualquer um” (MENDES, 2016, p.15). Com tal movimento é possível: rever regimes de visibilidade; multiplicar vozes da cena; sublinhar a diversidade e alteridade, transformando-as em forma e conteúdo das produções; desconstruir a ideia de corpo padrão, de virtuosismo e de técnica limitadas a um restrito número de privilegiados; problematizar o teatro como lugar de efeito, de representação e espetacularização, devolvendo a ele certo aspecto cotidiano, trivial e processual.

Surgem, então, novas perguntas: as questões de visibilidade, representatividade e re-dimensionamento de protagonismo se estendem aos próprios participantes? Qual o nível de consciência que os atores do cotidiano têm, acerca de suas contribuições para a discussão do teatro contemporâneo? Há qualquer tipo de aprendizagem nesse processo, seja ela de linguagem teatral, seja ela de rever e problematizar os próprios comportamentos na vida em si? Qual efetiva participação se dá no processo de criação do espetáculo?

Em *Campo Minado*, o palco é compartilhado por ex-veteranos argentinos e ingleses combatentes da Guerra das Malvinas (1982), que durou 74 dias e deixou quase mil mortos. Segundo o pesquisador Márcio Seligmann-Silva, tal conflito nasceu do “gesto desesperado” da junta militar argentina, cuja ditadura iniciada em 1976 já havia deixado cerca de 30 mil assassinados e desaparecidos. “A junta tentou, via mobilização do patriotismo, recuperar seu fôlego. Não deu certo. A guerra foi um fracasso” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.176). Do outro lado,

o Governo Thatcher, que estava em crise antes da guerra, se fortaleceu graças ao apelo nacionalista e, com isso, pôde renovar a gestão da primeira-ministra que radicalizou seu projeto neoliberal. Finda a ditadura argentina, raros foram os espaços de reelaboração simbólica e cultural do luto e fracasso causados pela guerra. Os problemas dos soldados foram encarados mais como assuntos individuais, do que temas públicos, e, segundo Seligmann-Silva, a encenação de Lola Arias tenta de alguma forma equacionar e redimensionar tais questões.

Segundo a encenadora, a obra trata de um experimento social interessado em investigar os efeitos colaterais da guerra e o que acontece quando inimigos se juntam para reconstruir a História, sem que a cena sirva de panfleto ou de ajuste de contas. O projeto de Arias, como observa Seligmann-Silva, se compromete em oxigenar a memória, em tensionar pactos de silêncio¹ e em desarmar bombas de um campo minado de lembranças, através do ato de testemunhar e de reelaborar simbolicamente.

Os personagens se autoencenam em uma “estética da mise en scène do eu, ou do que sobrou do ‘eu’ na era das catástrofes [já que] a violência do século XX, como indicado derreteu a máquina de representação política e, ao mesmo tempo, os modelos de representação artística” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.176). No espetáculo, os ex-soldados expõem ao público suas lembranças, objetos, roupas, arquivos de jornal, fotografias, mapas, cartas e discursos de políticos do tempo em que lutaram no conflito armado pelo controle da região das Malvinas. Estes documentos – principalmente os não oficiais e mais pessoais – servem, aos olhos do espectador, como efeito de verdade e lacram o pacto documental com sua “promessa de real” (BERSTEIN, 2018, p. 61). Como uma máquina do tempo, o espaço do teatro “se transforma em exercício coletivo de memória” (ARIAS apud GARCIA, 2017, p. 4).

A encenadora convida tais atores do cotidiano a recolocarem suas memórias de forma cênica organizadas em um espetáculo, que se vale de artifícios como música, canto, comicidade, mascarada, capazes de tratar o real e de projetar o real para além do que meramente o é (ou foi). Mesmo se valendo de documentos, ao tecerem uma narrativa ao mesmo tempo pessoal e política, os participantes se veem inseridos numa complexa maquinaria teatral que eles mesmos fazem funcionar: operam vídeos, arrumam o cenário, trocam de figurino, cantam e tocam instrumentos. Há uma *pátina poética*, um tratamento estético para os materiais e para as histórias, que, embora afaste a representação, causa um efeito espetacular aos olhos de quem assiste.

¹ Muitos combatentes – como o caso de um dos participantes do espetáculo (Marcelo Vallejo) – foram obrigados a assinar pactos de silêncio, nos quais se comprometiam a omitir fatos sobre a guerra.

Segundo os críticos Julia Guimarães Mendes e Diogo Spinelli, responsáveis por tecer o comentário de *Campo Minado* na MITsp 2018, o alto nível de espetacularidade operado nas cenas de alguma forma vela a complexidade do próprio projeto de Arias.

“[A] escolha por apostar nesse tratamento mais lúdico da linguagem também traz suas consequências. E uma delas é a de apaziguar os dissensos inerentes à situação proposta em cena, o que às vezes parece recalcar as nuances mais profundas daquela experiência” (Mendes, 2018).

Para os autores, o espectador parece sair com uma sensação agradável ao final da sessão, o que evitaria trazer à tona embates ou conflitos entre os diferentes militares surgido no processo: “Se por um lado essa escolha faz com que a obra produza um discurso esperançoso e conciliatório, por outro esse discurso parece chegar ao público de forma demasiadamente reconfortante” (SPINELLI, 2018).

Tal efeito de pacificação ou apaziguamento dos corpos que habitam juntos o palco ocorre, em alguns momentos, no espetáculo, como por exemplo quando todos compõem a banda de rock’n roll ou, ainda, quando os argentinos manipulam elementos cênicos para armar a estrutura e ilustrar os depoimentos feitos pelos ingleses. A pergunta que salta aí é: que tipo de processo foi feito para que um ex-soldado possa “ajudar” seu inimigo em cena, no exato instante em que este esteja contando experiências de luta? Quais dispositivos de distanciamento radical da própria dor foram experimentados, ao longo do processo? E por outro lado, quais mecanismos de aproximação entre os dois lados foram propostos, nos ensaios? O convívio de diferentes está exposto no palco e é o tema do espetáculo, mas, antes dele, que exercícios precisaram existir para que “inimigos” pudessem estar lado a lado, rememorando as lembranças da guerra?

Na conversa com dois dos atores do espetáculo, dentro das Ações Pedagógicas da MITsp 2018, foram lançadas perguntas que tentavam dar conta dos hiatos apresentados acima. O debate parecia uma oportunidade de ouvir o que os veteranos poderiam dizer acerca da autoria da obra, e sobre o que conheceram, descobriram ou transformaram, com o processo. Ambos os participantes responderam que ganharam amigos. Em seguida, insistiu-se em indagar o que de fato modificou, se construíram algum conhecimento novo em relação à linguagem teatral. Um deles contou que aprendeu a tocar guitarra. A resposta se encerrou ali. Às perguntas a respeito da autoria, todos os atores afirmaram que Arias não editou os relatos e testemunhos de cada um e que, com isso, eles são os autores de suas próprias histórias, mas, por outro lado, o espetáculo, a obra como um todo é fruto das escolhas da diretora.

É possível então arriscar o palpite que a proposta de Arias seja menos processual do que aparenta; nela, o efeito da conciliação construído pela diretora parece privilegiar o produto em detrimento do processo. A obra é imponente, o resultado ali, aos olhos do espectador, é impecável. A artesanaria complexa, a serviço de uma grande encenação feita para ser vista, parece escamotear o processo que se torna invisível. Por exemplo, os cadernos de registro onde cada ator pôde elaborar as experiências de ensaio estão no palco, mas são apenas projetados em um telão. Não é possível ler ou entrar em contato com o conteúdo de seus escritos. Esse gesto de manusear o documento em cena é um mecanismo revelado, artificial, para ser visto, oferecido ao público. Mas o que está escrito ali ainda fica invisível. O que parece importar é o gesto de transformar um documento em cenário, como na operação duchampiana. Os diários de bordo evocam o processo, mas não o trazem à tona, sofrendo um emolduramento, um realocamento e uma elevação de status: de processo a produto. Poucos são os momentos nos quais os veteranos leem suas anotações, discorrem sobre as dificuldades ou as aprendizagens projetadas pela experiência de estar junto ao outro, ao dissidente que outrora foi inimigo, no palco, fazendo teatro.

Por outro lado, é arriscado dizer que o peso da encenação tenha anulado completamente qualquer gesto criativo dos participantes. Embora espetacular, o projeto de Arias está colado ao fato de que seria impossível não prever transformações relacionadas com a experiência do convívio com o outro e com a linguagem teatral. Pistas para possíveis respostas a essas questões aparecem no final do espetáculo, quando o veterano inglês Lou Armour revela que uma das tais estratégias estaria ligada à repetição. Ele lembra de um soldado argentino que morreu nos seus braços e, por essa história ser contatada inúmeras vezes e em muitas apresentações, “as lágrimas já não vinham mais”. O distanciamento causado pelo artifício da repetição fez com que o ator tivesse a sensação de relatar uma narrativa como qualquer outra e que poderia ser de qualquer um.

No momento em que alguém conta sua vida, a transforma em uma ficção. Cada pessoa tem uma forma de narrar, de escrever sua própria vida. De alguma maneira, eu re-escrevo vidas alheias a partir de sucessivas entrevistas, encontros, ensaios. E depois vou juntando pedaços para armar uma única história de muitas vidas. No processo dos ensaios cada um dos protagonistas recebe sua própria vida transformada em um texto e começa um complexo processo de negociações entre o que querem dizer e o que não. À medida que começam a repetir o texto, começa a se produzir um estranho fenômeno, um distanciamento entre a pessoa e o que narra. Então começa a ver a sua vida de fora, a pensar nela como uma história entre outras (ARIAS apud GARCIA, 2017, p.3).

Este mecanismo traduz o esforço da imparcialidade e, com isso, o entendimento de que a realidade pode ser fruto de construções e estruturas ficcionais. Quando Arias opta em contar o mesmo fato duas vezes – uma pela voz do ex-soldado argentino e a outra pela do inglês – ela mostra ao público que não há um evento verdadeiro e único, original e recuperável. O que existem são versões da mesma história, cujos heróis e vilões estão em constante instabilidade. “Ao utilizar testemunhos de soldados de ambos os lados do conflito – verdadeiros arquivos vivos –, privilegiando a expectativa individual e as histórias pessoais, ***Campo Minado*** nos oferece uma nova perspectiva sobre o conflito, de uma história lida a contrapelo” (BERSTEIN, 2018, p. 62).

Arias conta, por exemplo, que a experiência colocou as convicções de alguns dos atores ingleses em xeque, desestabilizando as próprias certezas de que eram os vitoriosos da guerra. Ou, ainda, em conversa com o público após o espetáculo, o argentino Gabriel Sagastume conta que, antes, não conseguia ao menos comentar qualquer episódio da Guerra, mas agora, com a experiência do espetáculo, “as palavras pareciam vir mais fácil”. Ruben Otero, ao contrário, disse sempre ter tido a necessidade de falar, para não esquecer. E a participação em ***Campo Minado*** fortaleceu a sua promessa de testemunhar, de elaborar, de lembrar. Tal promessa “constitui um ato de fala, uma ação performativa que transforma o mundo no ato de/por meio de sua enunciação. [...] um testemunho é sempre endereçado a um outro, é um apelo à escuta” (BERSTEIN, 2018, p. 63).

Mesmo assim, fazendo nossas as palavras de Julia Mendes, em sua crítica (2018), “é possível antever os significados do projeto para além do palco, em seus bastidores”. Isto é, mesmo que seja nítida a potência de diálogo e de revisão dos pontos de vista de cada um dos ex-soldados, o convívio pacífico entre atores é consequência certa, é objetivo inevitável e jogo ganho desde a largada. Arias se interessou em estudar os efeitos colaterais da guerra e a experiência teatral contribuiu para uma reelaboração simbólica da dor dos seus participantes. Mas ainda permanece a pergunta: esse interesse se estende aos atores?

Referências Bibliográficas

BERSTEIN, Ana. O arquivo como campo minado. In: **Cartografias**. Revista da MIT SP 5ª Edição. São Paulo, 2018.

DIÉGUEZ, Ileana. Práticas de visibilidade. Ethos, teatralidade y memoria. México, 2005. In: RUBIO, Miguel Zapata. **El cuerpo ausente**: performance política. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

GARCIA, Rodrigo. Entrevista com Lola Arias. **Programa do festival Humain Trop Humain Centre Dramatique National de Montepelier**. 2017. Disponível em: <https://pre2018.culturgest.pt/2017/docs/campominado_fslite.pdf> Acesso em: jun. 2018.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano em cena contemporânea**. Tese de Doutorado Universidade de São Paulo. 2017.

_____. **Teatro da guerra**. Disponível em: <http://mitsp.org/2018/teatro-da-guerra/> Acesso em: 13 jun. 2008.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Teatro como performance da recordação na era das catástrofes e próteses de memória. In: **Cartografias**. Revista da MIT SP 5ª Edição. São Paulo, 2018.

SPINELLI, Diogo. **Campo Minado**: museu vivo da guerra. Disponível em: <http://mitsp.org/2018/campo-minado-museu-vivo-da-guerra/>. Acesso em: jun. 2018.



Os dois atores / combatentes da Guerra das Malvinas, Lou Armour e Marcelo Vallejo, e o tradutor Cadu Leite (à esq.), em conversa com o público.

Oficina: Olho no Olho / Quem Consegue Ser
Visível na São Paulo de Hoje?
Artista: Quarantine
MITsp 2020

Quarantine em São Paulo: diálogo radical ou apaziguamento?

por Rodrigo Nascimento

No Brasil de hoje, qual a possibilidade de encontrarmos espaços reais de escuta e de debate? Fora das conhecidas “bolhas” das redes sociais, de círculos de convívio e de trabalho, com que frequência pessoas de pontos de vista diferentes interagem, umas com as outras? E, diante da possibilidade do diálogo, quais as chances de que os interlocutores em jogo tenham seus pontos de vista considerados como legítimos, sem que a discussão antes culmine na redução violenta do outro?

Em um período no qual ascendem no mundo discursos e organizações políticas de veio fascista, que se pautam pela aniquilação da diferença, a resposta a tais questões se torna ainda mais complexa. Afinal, como dialogar com alguém cujas opiniões, eventualmente, flertam com a própria negação da existência do interlocutor? De algum modo, é sobre perguntas desse tipo que o grupo britânico Quarantine, fundado em 1998, tem se debruçado, ao longo dos anos. Em seu trabalho, que mistura dança, vídeo, teatro e performance, os limites entre o real e a representação são frequentemente testados, ao mesmo tempo em

que o grupo, liderado por Richard Gregory, dá visibilidade ao discurso e ao cotidiano de pessoas comuns, sobretudo àquelas historicamente distantes do meio artístico e sem voz na sociedade (seja por pertencerem a grupos sociais desprestigiados, seja porque suas ideias, desalinhadas ou incoerentes, costumam ser rejeitadas nos meios progressistas).

Para o grupo, tais vozes são tidas como dissidentes, por não estarem em sintonia com o que se vê na mídia de massa ou no discurso de lideranças políticas, mas por pertencerem a sujeitos desconsiderados no debate público. Sem a intermediação de uma narrativa cênica prévia, eles são convidados a compartilhar memórias pessoais, depoimentos e opiniões sobre a realidade, tudo a partir de situações prosaicas, como uma refeição ao redor de uma mesa de restaurante, uma partida de sinuca em um salão de jogos ou uma interação divertida em uma sessão de karaokê. A partir daí, nesses encontros, o Quarantine mistura artistas e não artistas, e estimula o diálogo radical, aberto à possibilidade da divergência e do conflito. O fundamental parece ser o reconhecimento e a garantia do espaço para a emergência da diferença e das nuances – só assim, conhecendo em pormenor as formas de percepção do outro, alguma solução política coletiva, realmente democrática e não autoritária, poderá ser forjada.

Tal programa já foi esboçado em experimentações como *White Trash* (2004), considerado por Richard Gregory um “balé sujo da realidade”. Ali, sete jovens brancos da classe operária britânica criam e performam ao redor de uma mesa de sinuca. Conversam sobre seu cotidiano e falam livremente sobre suas visões de mundo. O mesmo ocorre em *Summer* (2014), performance na qual dezenas de pessoas das mais variadas idades são colocadas no palco para responder a questões que nunca ouviram antes e receber instruções do público. Colocam-se, desse modo, em uma situação de desnudamento e risco. Similarmente, em *No Such Thing*, performance-evento que ocorre mensalmente desde 2012, em um café de Manchester, clientes das mais variadas origens e condições sociais falam sobre um assunto do momento. Em troca, ganham um prato de curry, oferecido pelos próprios membros do Quarantine. Em suma, pessoas comuns, em uma situação que borra as fronteiras entre o não artista e o artista, entre o performer e o público, e, de algum modo, são estimuladas a falar sobre si e sobre o que pensam. Ao agir dessa maneira, o grupo parece operar no sentido de desnaturalizar a própria prática cênica e tornar visível o que parecia, antes, invisível dentro do sistema democrático tradicional: a divergência e as contradições que habitam o comum.

Olho no olho?

A residência artística realizada pelo Quarantine, nesta edição da MITsp, intitulada ***Olho no Olho: Quem Consegue Ser Visível na São Paulo de Hoje?***, propunha-se a absorver a complexidade social de São Paulo, maior cidade brasileira. De quebra, para nós, havia a possibilidade de testar a potencialidade política do diálogo e do conflito em tempos de bolsonarismo. Nos primeiros dias, ao longo das atividades realizadas no Centro Cultural São Paulo (CCSP), o grupo compartilhou parte de suas práticas e de seu instrumental com os artistas inscritos para, em seguida, estimular a integração de pessoas comuns, sem experiência prévia com as artes cênicas. Tal integração terminaria com uma instalação performática apresentada por dois dias, na qual a participação dos espectadores seria estimulada.

A apresentação à qual o público teve acesso se constituiu de uma série de atividades que ocorriam quase simultaneamente durante duas horas. Uma espécie de microparada circulou, pelos corredores do CCSP, anunciando “Vai começar”. O que começaria? Seria preciso de algum modo seguir o grupo, para sabê-lo? Artistas e não artistas logo se dispersaram e passaram a circular pelas rampas de modo impassível, sem nenhum gesto teatralizado. A movimentação sugeria que não deveríamos esperar nenhuma intervenção espetacularizada, mas, antes, uma reeducação do olhar: seríamos capazes de “ver” o que acontece? Qualquer um ali naquele espaço público seria um possível interlocutor? Quem é quem nesse espaço?

Um grupo de pessoas se posiciona em uma parede, cada um de modo razoavelmente equidistante do outro, olhando para frente e em silêncio. Uma placa indica que o contato visual é bem-vindo. Assim colocados, não é possível identificar quem é artista e quem não é. Aos poucos, os passantes não só estabelecem contato visual, como também começam pequenas conversas, sobre os mais variados assuntos. O tom geral é de diálogo amistoso. Ao mesmo tempo, outros integrantes da residência retiram cartazes de um pequeno cômodo, no qual dezenas de cartolinas expõem as mais variadas frases: “Nós votamos no Bolsonaro”, “Este lugar é legal para passear”, “Cinco jovens já são uma conspiração”, “Os gays se sentem melhor nesta cidade”. ... Tudo sugerindo um turbilhão interativo, prévio à realização da intervenção que foi materializado ali, naquelas frases que agora povoavam o pavilhão. Dispostos daquela maneira e circulando aleatoriamente, pelas mãos dos performers, pelo espaço do Centro Cultural, os cartazes colocavam, lado a lado, sentenças muitas vezes opostas ideologicamente, sem criar hierarquias. Somos, assim, interpelados por comentários possíveis de serem ouvidos ou lidos, mas com os quais nem sempre tomamos contato, no cotidiano.

Simultaneamente, inicia-se um jogo, no cômodo ao lado, no qual artistas, não artistas e passantes fazem entrevistas-relâmpago, uns com os outros. Apenas uma pergunta, profunda ou banal, projetada nas caixas de som, em volume alto. O acaso pode colocar frente a frente pessoas que, muito provavelmente, não interagiriam umas com as outras, em seu dia a dia. Essa dinâmica se prolonga por duas horas, sem ambição de conclusão. Mais do que um fechamento, o que a intervenção sugere é um processo dinâmico, que aposta no risco da interação sem roteiro – aquela na qual poderemos ser tirados de algum modo de nossa zona de conforto, para responder a uma pergunta inesperada, ler uma frase indesejada ou ouvir um relato de vida surpreendentemente diverso daqueles com os quais estamos acostumados. Estruturalmente, o conjunto parece pôr em xeque não só os limites entre o que é representação e o que é realidade, como também nossas posições definitivas sobre nós mesmos e o mundo.

Por outro lado, a questão que se impõe é se a radicalidade – e o risco – dos diálogos propostos pelo Quarantine são levados a cabo. Sabe-se, na esteira de Chantal Mouffe, cientista política belga, que a democracia liberal, apesar de apregoar a universalidade da liberdade, tem dificuldade de abrigar a divergência e, rapidamente, responde ao conflito com violência institucional, justamente porque, na base do conflito, muitas vezes, está a própria desigualdade econômica. Ao tentar tornar produtivo aquilo que nosso atual modelo político parece sufocar, o grupo busca as nuances de discursos e valoriza momentos de significação que podem brotar do acaso, aproximando-se daquilo que Mouffe chama de “pluralismo agonístico”. Tal expressão sintetiza a ideia de que o espaço político é essencialmente tenso, e uma democracia radical e plural deve se basear não na atitude do antagonista, para quem não há pontos de contato com o outro, mas na atitude do agonista, que reconhece a legitimidade de seu oponente e o trata como adversário, não como inimigo.

No entanto, ao restringir todo o processo de residência ao espaço do CCSP, é possível que houvesse o interesse de participação de pessoas que já frequentavam o centro da cidade, excluindo outras regiões e, de algum modo, as pessoas dali oriundas. Assim, fica a dúvida se o grupo conseguiu realmente engajar um público tão variado ao seu experimento estético-político. Foram integrados, à residência, os trabalhadores e trabalhadoras da periferia ou as pessoas das mais variadas religiões e espectros ideológicos? Provavelmente não, pois essa pluralidade radical não ficou tão explícita na apresentação realizada durante a MITsp. Houve disposição ao risco de encontrar aqueles que estão fora de um espaço que geralmente abriga sujeitos simpáticos às políticas culturais, à diversidade e até a certo progressismo político?

Talvez por não mergulhar de verdade no espaço da cidade, o grupo não tenha conseguido absorver a necessária pluralidade que aparentemente visava encontrar e, assim, frutificar, na tensão. Fica a dúvida se, por trás da proposta do Quarantine, não há certa inocência pacificadora. O desejo de criar espaços de diálogos possíveis é nobre e necessário, mas parece superficial se não leva em conta as tensões estruturais que marcam uma sociedade profundamente desigual, como a brasileira. E, talvez, por isso, tenha faltado certa vibração estética na intervenção do grupo – justamente porque não estimulou, a fundo, a própria vibração política. Restritos a uma dinâmica muito pessoalizada, baseada quase que unicamente no contato pessoal e afetivo, ao longo da apresentação, o grupo parece ter deixado de lado uma dimensão que não pode ser ignorada em São Paulo e no Brasil: a visibilidade e a invisibilidade dos sujeitos dependem não só de uma disposição ao diálogo, mas de uma disposição ao rompimento de barreiras econômicas e sociais. Evidentemente, a residência do Quarantine não se propõe a resolver essa questão brasileira, mas parece ter faltado disposição para abraçar a tensão inerente ao processo de busca de alternativas para esse rompimento.



Preparação para a intervenção artística nas dependências do Centro Cultural São Paulo, como encerramento da residência



Participante da residência realiza performance nas rampas do CCSP



Kate Daley, uma das artistas do Quarantine, e o participante André Luiz Cassemiro



Cartazes preparados pelos participantes para a intervenção de encerramento da residência



ENSAIO FOTOGRAFICO

+



O britânico Simon McBurney foi o artista convidado para conduzir o primeiro intercâmbio artístico na MITsp 2014



A atriz e tradutora Paula Souza Lopez durante exercício no intercâmbio artístico com McBurney



Durante a oficina A Criação Cênica a partir de Elementos Sonoros, Simon McBurney propunha exercícios de atenção e resposta aos sons do ambiente



O ator Edmilson Cordeiro, participante da oficina conduzida pelo ucraniano Andriy Zholdak na MITsp 2015





Participantes da oficina O teatro do risco: como matar o mau ator, com Andriy Zholdak





Provocação típica de Zholdak: um "banho" surpresa no ator Biagio Pecorelli

Oficina com os artistas colombianos de La Maldita Vanidad na MITsp 2015





Em três dias de oficina prática, os artistas colombianos propuseram um trabalho de improvisação com texto de uma de suas obras



O músico e compositor estadunidense Mark Eitzel, autor da trilha da obra *Canção de Muito Longe*, em oficina da MITsp 2015





Na oficina, Eitzel partilhou reflexões e experiências sobre a criação musical em diálogo com a cena



O encenador, coreógrafo e artista visual grego Dimitris Papaioannou em oficina na MITsp 2016





Exercício da oficina com Dimitris Papaioannou, que trouxe ao Brasil o espetáculo STILL LIFE

Exercício da oficina com o grego Papaioannou realizada no Teatro da USP



O encenador palestino Ihab Zahdeh, ao lado da tradutora Beatriz Negreiros Gemignani, durante conversa na MITsp 2017





Cena de Ninguém se Lembra, experimento cênico realizado no encerramento da residência artística com Ihab Zahdeh



Cena de Ninguém se Lembra na MITsp 2017, apresentado no TUSP



Os atores Bertrand Lesca e Nasi Voutsas, da peça *Palmira*, conduzem oficina na MITsp 2018



A oficina ocorreu na Ocupação Independente Aqualtune, no bairro de Pinheiros, São Paulo



O encenador brasileiro Miguel Rocha (à esq.) e o performer congolês Shambuyi Wetu em ensaio para a intervenção artística na MITsp 2018





Ensaio para a intervenção artística de imigrantes e refugiados na MITsp 2018



O coreógrafo, diretor artístico e bailarino do Grupo Cena 11, Alejandro Ahmed



Exercício da oficina Dramaturgia do Movimento: Percepção Física e Composição Generativa, conduzida por Ahmed, na MITsp 2019

Arkadi Zaides voltou à MITsp em 2019 para conduzir o intercâmbio artístico Eu, O Espelho do Outro, no TUSP





O intercâmbio artístico Coletividades em cena – Encontros de Resistência, da MITsp 2019, reuniu nove ativistas e artistas latino-americanos para uma semana de conversas e experimentações. No centro, acima, a performer mapuche Lorenza Aillapán





Oficina com a performer Marta Soares (à esq, na frente), artista em foco da MITsp 2019





Intervenção artística coordenada por Marta Soares no centro de São Paulo



**FUCK
AUTHORITY**

A performer venezuelana Deborah Castillo em intervenção na Avenida Paulista



Cenas da performance Lamebrasil, Lamezuela - Questionamentos ao Poder na América Latina, apresentada por Deborah Castillo na MITsp 2019





Performance musical de Jackie Chean (Jean Isaac) durante o Sarará Trans, no encerramento da Encontro de Pedagogias da Teatra, na MITsp 2020



Marina Matthey (à esq.) e Ave Terrena, responsáveis pela O!cina de Afetos #sequercombina, e Dodi Leal, curadora da Encontro de Pedagogias da Teatra



Erika Malunguinho é entrevistada por Khalil Piloto na roda de conversa
A Encontra das Pretitudes com as Transgeneridades, na MITsp 2020



Frame do documentário em que o cineasta Matheus Parizi captura sua própria imagem.
Abaixo, bate-papo com o cineasta após a exibição do filme na MITsp 2020





Flagrante da oficina Como Não Saber Juntos: O que Fazer Daqui para Trás, conduzida pelo artista português João Fiadeiro, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, MITsp 2020



Participante em improvisação realizada durante a oficina de João Fiadeiro



João Fiadeiro (de azul), o pedagogo em foco da MITsp 2020, registra as improvisações dos participantes da oficina



A performer trans afromexicana Lía García durante a intervenção artística *Cicatriz*, apresentada na Casa do Povo, na MITsp 2020



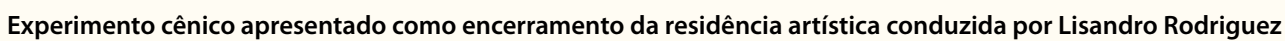


Experiência sensorial-afetiva durante a oficina conduzida por Lía García





O diretor argentino Lisandro Rodriguez durante a residência artística Teatro Urgente: Encontro Agonizante, na MITsp 2020





Visita realizada à Ocupação 9 de Julho com os participantes do Laboratório de Experimentação Memórias Insurgentes, conduzido pela diretora mapuche-chilena Paula González Seguel na MITsp 2020





SOBRE OS AUTORES



AGNAN SIQUEIRA

Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), onde também cursa o bacharelado em Cinema e Audiovisual. É mestranda no programa em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e desenvolve pesquisa relacionada a práticas colaborativas de composição cênica. No campo cinematográfico, estuda os procedimentos que desestabilizam os pressupostos industriais nos processos criativos, além de ser a idealizadora e diretora artística do projeto de extensão Laboratório de Interpretação para Audiovisual (LABINT) da UNESPAR.

ALEXANDRE DAL FARRA

Dramaturgo, diretor e escritor. Doutorando no programa de Artes Cênicas pela ECA-USP e mestre pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Conquistou importantes prêmios teatrais brasileiros. Teve textos traduzidos e montados no exterior, como *Abnegação III – Restos*, encenado em Buenos Aires, onde ficou mais de dois anos em cartaz, com direção de Lisandro Rodrigues, e *Abnegação I*, que foi editado na França pela Les Solitaires Intempestifs e cuja montagem cumpriu temporada em Paris no Teatro Le Monfort. Suas peças participaram de todos os importantes festivais do Brasil e de alguns estrangeiros, a exemplo do FITEI (Porto, Portugal).

ANA HARCHA

Ana Harcha é performer, pesquisadora e criadora cênica no Chile. Trabalha em torno de manifestações de teatralidades vinculadas às tradições locais. É docente do Departamento de Teatro da Facultad de Artes da Universidad de Chile, em Santiago, e colaboradora do grupo de pesquisa ARTEA da Universidad de Castilla-La Mancha, na Espanha.

ANA JÚLIA MARKO

Licenciada, mestre e doutoranda em Teatro-Educação pela ECA-USP. Sua pesquisa de doutorado se debruça sobre as práticas pedagógicas e de memória do Grupo Cultural Yuyachkani, no Peru. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas, ministrando disciplinas de Licenciatura e Direção Teatral. Professora e diretora de teatro, atualmente é coordenadora pedagógica da Escola Incenna.

BRUNO LEUZINGER

Jornalista formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), carioca radicado em São Paulo desde 2002. Editor do Projeto Draft, que traz reportagens sobre empreendedorismo e inovação. Foi editor do *Guia Quatro Rodas* e editor-assistente da *Época São Paulo*, e colaborou com as revistas *Viagem e Turismo*, *Superinteressante* e *Aventuras na História*.

DALMIR ROGÉRIO PEREIRA

Designer da performance, diretor de arte e doutor em Artes, pela ECA-USP. Professor na área de Artes da Cena, na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC-UFG), onde desenvolve pesquisa sobre o fenômeno cênico na produção de imagem em contexto ampliado. Coordena o Laboratório Experimental de Desenho da Performance, ao qual estão vinculadas as palestras-espetáculo *Corpo-bomba* (2018) e *Filoctetes 137*, entre outras. Coautor de *Figurino e Cenografia para Iniciantes* (Companhia das Letras e Cores, 2015).

DODI TAVARES BORGES LEAL

Travesti educadora e pesquisadora em Artes Cênicas. Professora do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Dedicase aos estudos da performance e visualidades da cena e do corpo, perpassando por ações de crítica teatral, curadoria e pedagogia das artes. Doutora em Psicologia Social (IP-USP), com estágio doutoral em Estudos Artísticos, na Universidade de Coimbra (concentração Estudos Teatrais e Performativos) e licenciada em Artes Cênicas (ECA-USP). Líder do Grupo de Pesquisa Pedagogia da Performance: visualidades da cena e tecnologias críticas do corpo.

JOÃO CREPSCHI

Foi, entre 2000 e 2007, residente do Teatro Estadual de Araras, sob a orientação de Paulo de Moraes. Na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), cursou Letras (2011), Estudos Literários (2017) e Mestrado em Teoria e História Literária (2017); e, na Universidade Federal de São Carlos (UFScar), especializou-se em Discurso e Leitura de Imagem (2013). Em 2019, iniciou o bacharelado em Artes Cênicas na USP. Atualmente, estuda Psicanálise e dialoga com o LAPETT (Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades), acompanhando suas produções.

LUCIANA CANTON

Diretora, atriz e professora, com doutorado em Pedagogia do Teatro pela Universidade de São Paulo e graduação e mestrado em Audiovisual pela mesma universidade. Formada como atriz na técnica Meisner pelo New York Conservatory for Dramatic Arts. Entre as escolas em que já lecionou estão a Escola de Arte Dramática da USP; a East 15th, da Universidade de Essex, Reino Unido; e a Escola Livre de Cinema e Vídeo. Seu primeiro longa-metragem, *Intimidade Pública* (2016), ganhou onze prêmios internacionais.

LUCIENNE GUEDES FAHRER

Dramaturga, atriz, diretora, professora e pesquisadora. É graduada e doutora pela USP, atriz fundadora do Teatro da Vertigem, com quem realizou os espetáculos *O Paraíso Perdido; Apocalipse 1,11; A Última Palavra é a Penúltima 2.0; Enquanto Ela Dormia*; entre outros. Lucienne trabalha como artista colaboradora com vários grupos como, por exemplo, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, o Teatro de Narradores e a Cia. Balagan. É professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

MARIA EUGENIA RIBEIRO

Designer gráfico e editorial, formada em Comunicação Visual pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), em Bauru. Trabalha há mais de vinte anos com publicações editoriais para vários veículos de comunicação. Atualmente tem um estúdio (FmaisG – Projetos para a comunicação), em que trabalha por meio de parcerias em projetos de criação, desenvolvimento e finalização gráfica, além de projetos para internet.

MURILO GAULÊS

Pesquisador, educador, artista, terrorista poético. Doutorando em Artes pelo PPGAC-USP, é membro fundador da CiA dXs TeRrOrIsTaS. Desenvolve vasta pesquisa em processos de autonomia e modos de produção para estéticas insurgentes na América Latina, além de um trabalho continuado em articulação territorial, utilizando recursos como cartografia, derivas e estudos anticoloniais, para facilitar ações em redes e produzir arsenais de resistência em processos criativos.

NARCISO TELLES

Narciso Telles é teatreiro com pós-doutorado em Teatro. É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Membro do Coletivo Teatro da Margem/Núcleo 2. Ex-presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace).

RODRIGO NASCIMENTO

Crítico teatral do portal Cena Aberta, professor, educador popular e tradutor. Tem graduação em Letras pela Unicamp e doutorado em Literatura e Cultura Russa pela USP. Há anos dedica-se à pesquisa dos teatros russo e brasileiro. É autor de *Tchékhov e os Palcos Brasileiros* (Ed. Perspectiva).

STÊNIO RAMOS

Mestre em História do Teatro pela ECA-USP.

WWW.MITMAIS.COM

MIT⁺