

BIENNIAL OF CONTEMPORARY ARTS 2023



#### PUBLICAÇÃO ESPECIAL ANTRO POSITIVO

\_\_ por

PAT CIVIDANES [ ARTE ]

RUY FILHO [ TEXTOS ]

BoCA 2023

LISBOA, PORTUGAL

FOTOS DA CAPA: FREDERICO MARTINS E ALEX STANCIU

ão existe ausência de consequências em experiências. Especialmente, estéticas. Ao experimentarmos algo, seja qual for e sua condição, somos inevitavelmente transformados por aquilo em contato. Como são muitas as formas de experienciação - escuta, observação, estímulos sensoriais e intelectuais diversos até as que nos incluem diretamente ao acontecimento -, é preciso delimitá-las por algum recorte ou princípio, a fim de torná-las compreensíveis. Dentre as possibilidades, uma em específico tem se colocado às artes com mais ênfase. Alguns dão-lhe por nome afeto. Em seu sentido de interferência, intromissão, atuação, transformação. O indivíduo, então, modificado pelas experiências percorridas, encontradas, vividas. Uma a uma. Uma a outra.

Por isso, a experimentação de um festival, cujo empenho principal está na composição de linguagens ao surgimento de novos dispositivos estéticos, requer reconhecer no percurso empreendido o acúmulo das obras e o quanto da experiência adquirida diante uma criação insere consequências à percepção e diálogo com a seguinte. Este Caderno Especial, escrito exclusivamente sobre a edição da BoCA 2023, assume o risco de ter a análise crítica como material performativo. Movimento qual temos investigado e insistido nesses mais de dez anos da Antro Positivo. Aqui, performatizando as fragilidades da escrita, da análise e das conclusões, sua capacidade de ser objetiva e linear.

Na prática, significa olhar às obras programadas não apenas em suas possibilidades artísticas e interesses conceituais. A escrita seguirá assumindo o próprio caminho escolhido entre as apresentações, acumulando as experiências encontradas. Trata-se de um sistema de dupla observação crítica: às obras e ao observador, simultaneamente. Antes, porém, da própria reflexão determinar alguma compreensão final, desafiamo-nos a imaginar se fosse outra sequência de obras assistidas. O que na percepção seria diferente? O que seria outro na análise crítica?

O Especial contempla ainda a percepção subjetiva por meio de respostas imagéticas a algumas criações. O Diário Sensível, realizado por Pat Cividanes, encerra a publicação feito um convite para que espectadores e artistas descubram sobre quais obras as imagens comentam e dividam suas próprias subjetividades.

Este é um espaço trazidos a todos para caminharmos juntos pelos universos da BoCA. Em textos, fotos, colagens, perguntas, sugestões, dúvidas e diálogos críticos. Sintam-se convidados à leitura. Na expectativa de também ela ser capaz de ampliar as experiências da bienal, feitos um mesmo movimento, mesmo instante, um só acontecimento.







# ESTÁ **VISTO** JOHO DOS SANTOS MARTINS

belo Salão Nobre no interior do edifício da biblioteca na Academia das Ciências de Lisboa data da segunda metade do século xviii. Quase cem anos antes das composições de Robert Schumann. Em comum, por vias indiretas, as transformações que deram ao mundo os ideais românticos e suas manifestações nas artes e ciências. Começamos a jornada pelos espetáculos, obras e artistas da 4a. Biennial of Contemporary Arts rodeado por livros raros, nesse espaço destinado ao conhecimento, então aberto às sensações. Na travessia entre os contextos originais e os de agora, a imaginação permeia a ambos ao reconfigurar a tradição diante a contemporaneidade. Se não estamos ali para ler as raridades dos manuscritos, estamos para reativá-las enquanto simbolismo de seu passado específico, quando os livros, menos objetos e mais documentos, serviam de recurso e direção ao não esquecimento, sustentando as imaginações de seu instante. Bibliotecas, em certa medida, não deixam de ser desejos de proteção daquilo outrora imaginado.

O espetáculo 'Está Visto' não é sobre livros, conhecimentos e estantes. É, em especial, a percepção romântica do amor enquanto sublimação às efemeridades do humano impostas ao corpo e a superação de seus limites pelo espírito. Poucas épocas perceberam-se pela perspectiva de seu espírito, como fizera o Romantismo.

Os marcos iniciais na filosofia e estética romântica são múltiplos: cada expressão afirmou-se em instantes diferentes. De todo modo, o que lhe dimensiona a existir movimento é sua recusa ao civilizatório industrial, ao Iluminismo, ao cientificista e aprisionamento à Antiguidade Clássica. Seus representantes recuperam nos valores medievais outras qualidades: o individualismo, o imaginativo, a natureza. Li-



#### **09.09.2023**

teratura, poesia e música passam a ter no amor, por exemplo, estímulos à ampliação das emoções. Contudo, diferente ao sentimento platônico, em que o desejo é impelido a não orientar paixões e relações; o amor romântico, ainda que não se concretize, existe enquanto ação ao outro. A recusa justifica o exagero, o sentimentalismo, a excessividade lírica, o sonho, a idealização melancólica, aos quais o sujeito observa o mundo a partir de suas sensações, como sendo estas as únicas relevantes.

Compositor e crítico musical, Robert Schumann (1810-1856) integra a lista romântica iniciada com Beethoven. Entre suas obras mais reconhecidas, Dichterliebe, parte do poema de Heinrich Heine, cuja recriação eliminou 4 canções originais e estabeleceu outra sequência às 16 utilizadas, modificando seu sentido para algo mais soturno. A busca por outra qualidade de composição traçou as criações de Schumann diferentes por serem melodiosas e diretas, muitas vezes criadas fora do piano, em estado de convivência com a própria musicalidade surgida, tal como relata o artista em suas cartas. Suas centenas de composições para piano e canto, estilo nomeado por kunstlied, serviu ao romantismo por possibilitar maior dramaticidade às tonalidades e acordes.

Schumann diferenciou-se também pela qualidade de perceber na música 'potência literária', a partir dos fundamentos da fragmentação, seguindo o conceito exposto por Friedrich Schlegel e outros pensadores, cientistas e poetas do círculo de Jena, em contraposição e confronto aos sistemas lineares kantianos, sobretudo. O eu, então, passou ao fragmentado, obsessivo, fugidio. Em Dichterbiebe, musicólogos identificam a 'fábula', propositadamente sustentada em tonalidade literária, provocadora de aproximação ao 'banal'. O comum sendo



a recusa, o amor não correspondido, a solidão em tempos de desesperanças. Schumann usa dessa estratégia para elaborar 'frases musicais' que se aproximem da 'percepção popular' reconhecível: 'arpejos ascendentes às emoções positivas e descendentes às negativas'. Recusando à voz 'apoios harmônicos' de outras ordens; tornando-a, por fim, um lamento, explica F. Tomimura, em sua tese sobre o poema e a composição.

De volta ao espetáculo... 'Está Visto' utiliza elementos mínimos - piano, instrumentos percursivos, iluminação, um e outro objeto cênico, além de um duplo ao personagem central, circunscrito sob a forma de contrarregra. João dos Santos Martins canta e move-se pelas palavras do interlúdio lírico. Expressão precisa ao que se assiste. Por isso, mover-se e dançar são complementares, e merecem maior detalhamento.

Luz: Filipe Pereira
Apoio vocal: Rui Baeta
Letras em LGP: Cláudia Dias
Apoio gestual: Miguel Ralha
Orar
Coprodução: Associação
Parasita, BoCA - Biennal of
Contemporary Arts, Vaga
Residências: Estúdios Victor
Córdon (Lisboa), Casa da
Dança (Almada), DeVIR
CAPa (Faro), Espaço Parasita

Dança (Almada), DeVIR CAPa (Faro), Espaço Parasita, Grand Studio (Bruxelas)/ Materiais Diversos (Lisboa), Vila Sul Goethe Institut Salvador (Salvador da Bahía), Goethe-Institut (Lisboa), Salão Nobre da Escola Superior de Educação de Lisboa (Lisboa), Teatro da Voz (Lisboa), Fórum Dança (Lisboa)

Robert Schumann, (des) arranjos de Joana Sá

Guarda-roupa: Jotta & Faísca

Produção e administração: Sofia Lopes e Lysandra Domingues | Associação Parasita

Agradecimentos: Joana Nascimento, Luísa Saraiva, Sabine Macher, Sebastian Felten







Ao tornar a libra vocabulário gestual, sem didatismo ou ser simplista, João encontra movimentos coreográficos específicos que dão às palavras cantadas versões físicas e à materialidade do corpo deslocamento poético a seu universo interior e íntimo. Entre um e outro está o espírito romântico, diriam os poetas: posto ao mundo pela necessidade de validar os sentimentos, realizá-los, ver-se diante deles, revelar-se a eles e por eles, perder-se. Tudo isso está mesmo nas composições de Schumann e escolhas de João e artistas que o acompanham.

A libra, feita gesto coreográfico, tornou-se icônica na dança a partir de 'Nelken', de Pina Bausch, ainda que usada antes. No espetáculo de 1982/1983, os dançarinos estão rodeados por cravos, ao som de Schubert. Antes de parecer uma apropriação da ideia, 'Está Visto' ajuda a reafirmar a libra como técnica integrada ao contemporâneo. Está ali como comentário e dispositivo. Espécie de diálogo do artista com a coreógrafa alemã. E de forma diferente: Pina Bausch lançava perguntas aos performers responderem com movimentos; João move-se entre as palavras para perguntar-se sobre a dança. E o amor. Ou se é possível dançar o amor. Ou, ainda, se dançar é a solução mais real do espírito romântico ao amor perdido. Por isso, 'Está Visto' não responde, conversa com a coreógrafa. E Pina talvez tivesse mesmo gostado disso.

Joana Sá e João elaboram pelo dueto piano-voz a mesma atitude de Schumann ao poema de Heine. Reconstroem a partitura subvertendo suas métricas e proporções, ora repetindo as frases musicais e versos, ora os tornando incompreensíveis ao afogar as lamentações em água, enquanto as cordas do instrumento são manejadas percursivamente, para além das teclas e do habitual romântico. Trata-se, portanto, de recriar a recriação em nova camada expressiva. Agora, a autoria pas-

>>

sa a ser compartilhada entre quatro artistas, não mais apenas dois. Do poema ao canto, do canto à música e deles à dança, Dichterbiebe adquire nova concepção. Por conseguinte, também o conceito que o estrutura, diante as desconstruções do canto e música e na literalidade do interessante figurino que se perde e despedaça durante a apresentação, transformando a relação do público com o performer em narrativa simbólica aos sentimentos do personagem. Os desarranjos, como os artistas nomeiam suas escolhas, estão por todo lado, em sintonia estética e conceitual precisa e complementar.

Cabe pensar o que isso determina ao romantismo. Dentre aqueles que o tornaram ideal filosófico, Rousseau talvez seja seu maior representante. Ao pensar o romântico como reação ao desenvolvimento e nova ordem política, ao tempo suas ideias transformaram-se em argumentos conservadores, tal como o compreendemos hoje. A importância das desconstruções e desarranjos está em substituir parte do ideal romântico, em que a estética serviria ao ideológico, para dar instabilidade de representação, em sua performatização, sem negar por completo o espírito romântico inicial.

Ao dançar Dichterbiebe, João acaba por redesenhá-lo também politicamente. Faz da estética a subversão de seu conservadorismo romântico para lhe atribuir roupagem mais moderna. Não lhe cabe os limites do banal. E sim a transposição lírica de um amor que, ao ser incompreendido, destitui o sujeito de sua perspectiva comum. Aquele que dança e canta assume a rebelião aos sentimentos ao explodir no corpo a condição a qual deveria sucumbir. Por iniciar o espetáculo como parte de quadros e arabescos, feito imagem de seu próprio passado e história, em que as mãos são a totalidade de sua identidade melancólica, João inverte a qualidade

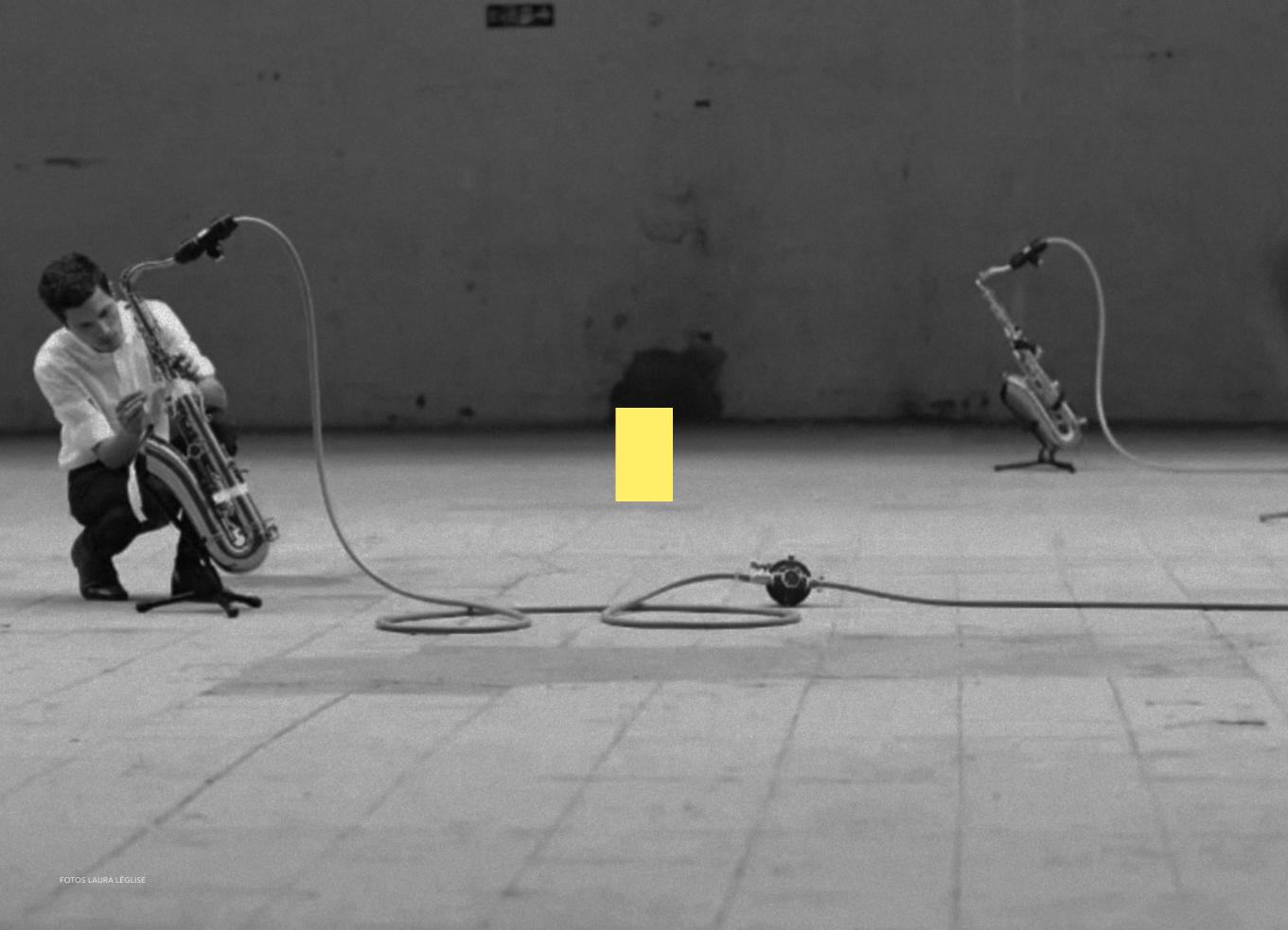
da face autoral, do eu primordial. Quem surge emoldurado pode ser qualquer um. Mas não um qualquer, como se fosse todos. Um alguém específico em luta contra seu próprio estado lírico de submissão e luto. Por isso, a dança serve de reativação ao que pode no romantismo existir de humano e racionalização sobre si. O que se soma ao excepcional e inteligente trabalho de Joana ao piano e como também ela produz igual deslocamento à partitura.

Schumann deixou de tocar por sofrer espasmos e contrações involuntárias nas mãos. O pianista virtuoso, reconhecido pelos pares como um dos melhores talentos de sua geração, passou a compor, escrever e tentou ensinar. É curioso, portanto, que as mãos em 'Está Visto' sejam ao instrumento e presença fundamentos práticos de ressignificação da melodia e dos versos.

Um espetáculo completo em suas nuances e escolhas, preciso às técnicas e discursos, inteligente em estratégia e sentimentos. 'Está Visto', sem dúvida, redefine a qualidade inequívoca de João dos Santos Martins como criador, artista e pensador da dança, e traça em definitivo a grandeza desse que já é um dos futuros da dança portuguesa. Começo a BoCA com 'Está Visto', após adoecer pela segunda vez com Covid. Nada me poderia ser mais literal, em corpo e sonho. Assim, deixo o Salão Nobre da Academia das Ciências de Lisboa refeito em estado lírico de puro encantamento.

Depois dos livros, volto a ter a cidade por companhia. Caminhar pelas ruas assume outras experiências, quando tomados pelo poético: anda-se calmo, atento aos detalhes que ali estão desde sempre. Contudo, nada parece ser apenas o mesmo. O Tejo ao lado, a vastidão das águas que fizeram

>>



Portugal ser império, os significados do imperialismo aos mundos invadidos. No mover-se ao passado sem se afastar do presente, partes daquele romântico pós-Revolução Francesa permanece. O quanto desses valores forma o inconsciente? O quanto ainda somos isso?

O trajeto leva-me ao Belém, onde está o MAAT e a região de celebração das navegações. Imponente, o edifício afirma a grandiosidade histórica ao tempo em que a renova intencionalidade. Mas requer novas lógicas, pois, hoje, nada é simples. Intenções podem apenas representar discursos sem necessariamente concretizá-los ao imaginário comum. Diante o edifício, penso sobre quanto museus, assim como bibliotecas, são espaços de armazenamento de ideias, e bastaria compreendê-lo por essa perspectiva. Só que o MAAT ambiciona transpor mais do que ideias reconhecidas: almeja ter no convívio com a arte a experimental o encontro com ideias futuras.

No interior da arquitetônica que se impõe paisagem à paisagem, o imenso espaço branco, curvilíneo, inscrito feito buraco dimensional ao resto, ao qual o público é convidado a deslocar-se, Pedro Alves Sousa instala saxofones ligados a compressores de ar. A atmosfera escura e enevoada possibilita imediato deslocamento a outro estado cognitivo. Se João dos Santos Martins usou o corpo para sublimar o real, Pedro teatraliza a ambiência de forma ainda mais minimalista e matemática, e, nem por isso, deixa de ser agressivo. Os instrumentos camuflados sob focos sutis, então presenças e corpos da instalação, são violentamente submetidos aos mecanismos para produzirem acúmulos sonoros. A amplificação é tamanha, em microfone e reverberação, que o público pode recorrer a proteções auditivas.







'Um som da verdade' coloca em encontro instrumentos, arquitetura e corpos. Pois, a cada mínimo movimento e deslocamento ouvem-se nuances novas, em dimensões radicalmente particulares. Não haverá em qualquer momento duas pessoas que estejam a ouvir o mesmo som. Ali, dispostos ao espaço e ao encontro físico com as vibrações sonoras, é o público quem dança, ou, ao menos, provoca a si estados de dança ao som.

A instalação parte do ocorrido a Jerry True. Nascido na Califórnia em 1927, o saxofonista dedicou-se ao jazz, tocando em diversas bandas e própria, a Jerry's Swing Kings. Um cancro na laringe, no entanto, quase o afastou definitivamente do instrumento. Chegou a migrar para bateria, também ao teclado, mas retornou ao sopro utilizando um pequeno compressor de ar acoplado à boca, para, a partir dele, voltar a ter capacidade de emitir a pressão necessária. É essa estratégia recuperada por Pedro para superar, na forma da instalação, os limites humanos: desde a duração das notas até a potência sonora empreendida. Provocado e industrial, o som sustenta-se e ambiciona com radicalidade.

No entanto, falha. Os compressores param. Os cinco saxofones se calam. A música deixa de existir. Os corpos se esvaziam. E, inesperadamente, nada se perde. Óbvio não ser essa a obra criada por Pedro. Surgem pequenos ruídos íntimos de passos, conversas e do exterior da Sala Oval. A reverberarem pela acústica forma outra possibilidade sonora: deixa de ser ensurdecedora para ser ensurdecida, como o zumbido insistente à memória auditiva após imenso volume. Alguns espectadores se vão, outros chegam, e provocam fotografias temporárias, como se tudo ali fizesse parte de uma frágil coreografia desenhada sob nevoeiro cênico por Gisèle Vienne. De tal modo que a espera se torna acontecimento. Passamos ao



de Pedro Alves Sousa



que está entre os corpos, vazios preenchidos por fumaça, sombras, tempos.

Nas diversas tentativas de reanimar os compressores, Pedro adquire outra possibilidade de protagonismo: é aquele apressado, a ir de um a outro instrumento, a abrir e fechar portas, introduzindo uma distinta qualidade de luz. Impõe-se estado trágico à instalação. A performance passa a ser o confronto entre o homem e o deus ex-máquina em recusa aparentemente definitiva. Insisto. Enquanto Pedro estiver, decido permanecer. Fico ali por bons minutos só. Público, técnicos, funcionários

do museu observam por cima da mureta que circunscreve a sala com corredores de acesso. Quase alcanço o silêncio pleno. Ou o silêncio de John Cage.

A dimensão trágica é, por fim, surpreendida, o homem vence. As máquinas retornam obedientes, e Pedro, acertadamente, oferece o concerto tal como pretendia. Volume máximo. Fumaça densa. E a experiência ultrapassa o onírico para trazer de volta ao mais complexo encontro com a concretude, pois o corpo todo volta a ser ressonância e som. Não imaterialidade lírica. E sim, manifestação sonora em átomos, moléculas e células.



'Performance for plural larynx: A song for true' acabou por ser instalação sonora, performance sobre o trágico e espetáculo narrado em ausência e espera. Diante tanto, revelou qualidades tão singulares que, após experienciadas, torna-se difícil imaginar a obra diferente. Seria como eliminar parte de algo único profundamente especial. Obras de arte existem quando acontecem por si. Artistas se confirmam quando capazes de perceber a arte em acontecimento inesperado. Foi exatamente isso que ocorreu na Sala Oval do MAAT. Para sorte de quem esteve por ali.







Na tentativa de instituir uma trajetória própria pelos diversos percursos possíveis da Bienal, escolho ir do museu ao teatro, da imensa Sala Oval do MAAT ao intimista, e nem por isso pequeno, Salão Nobre do Teatro Nacional São Carlos, para seguir a acompanhar as experimentações de Pedro Alves Souza. Desta vez, no como se apropria do escritor argentino Júlio Cortázar (1914 - 1986), para fazer de seu conto 'Las Babas del Diablo', de 1959, ópera em três atos. A escolha tem boa dose de ousadia e contou com consultoria de Nuno da Rocha. Alguns ainda devem guardar na memória a versão cinematográfica de Michelangelo Antonioni: 'Blow-Up - História de um Fotógrafo', de 1966, cujo resultado gerou escritos reflexivos diversos sobre as versões literária e fílmica. Pensamentos que encontram na intersecção entre o texto original e roteiro oportunidades para, a partir da fotografia, indagar sobre o real enquanto acontecimento identificável, diante sua materialização de presente. Um acerto, em relação ao Presente Invisível que orienta conceitualmente a BoCA.

No conto de Cortázar, Michel, fotógrafo e tradutor, registra no parque o que lhe parece um casal. A reação da mulher e de um estranho, que aparentemente nada tem a ver com a cena, é de destruir os registros, enquanto o jovem aproveita para fugir. As imagens são salvas. E, ao ampliá-las, Michel acredita descobrir ao fundo a possibilidade de um crime. Antonioni incluiu outros personagens, como cabe bem às narrativas no cinema, sem perder a essência da estrutura original. Ou, dito de outra forma, na tradução entre linguagens, ambas sustentam os mesmos princípios de autonomia, no qual o leitor/espectador é parte fundamental enquanto imaginação ativa do enredo.

É o aspecto da literatura moderna de Cortázar, em que a realidade manifesta desconfiança dos detalhes que a identificam.



#### 29.09.2023 21H30

Por isso a escolha do autor por um fotógrafo que é também tradutor estabelece especificidade aos códigos escolhidos. A fotografia, enquanto meio representacional, requer o observador como integrante de sua própria qualidade.

Segundo Roland Barthes, a fotografia carrega dois conceitos simultâneos: Studium, o aspecto cultural e político da imagem retida, e Punctum, "aquilo que acrescento à fotografia e que, no entanto, já está lá", explica, referindo-se à condição subjetiva ao como cada indivíduo se relaciona com a imagem. Dessa maneira, segue Barthes, detalhes, ainda que apenas isso, preenchem uma fotografia como sendo sua totalidade.

É Susan Sontag quem amplia o entendimento da subjetividade do observador diante a fotografia ao compreender a identificação da imagem, errônea ou correta, como reação condicionada aos seus significados nomeados. Portanto, trazida ao uso das palavras. No contexto imagético, palavras são artifícios necessários às traduções para outras linguagens, mais do que o gesto de disparar a máquina. Trata-se de ter pelo nomear potência de identificação, e de ser, em especial, a 'restituição de uma verdade'.

Dois aspectos são importantes sobre o texto de Cortázar: a morte' sobre o tempo.

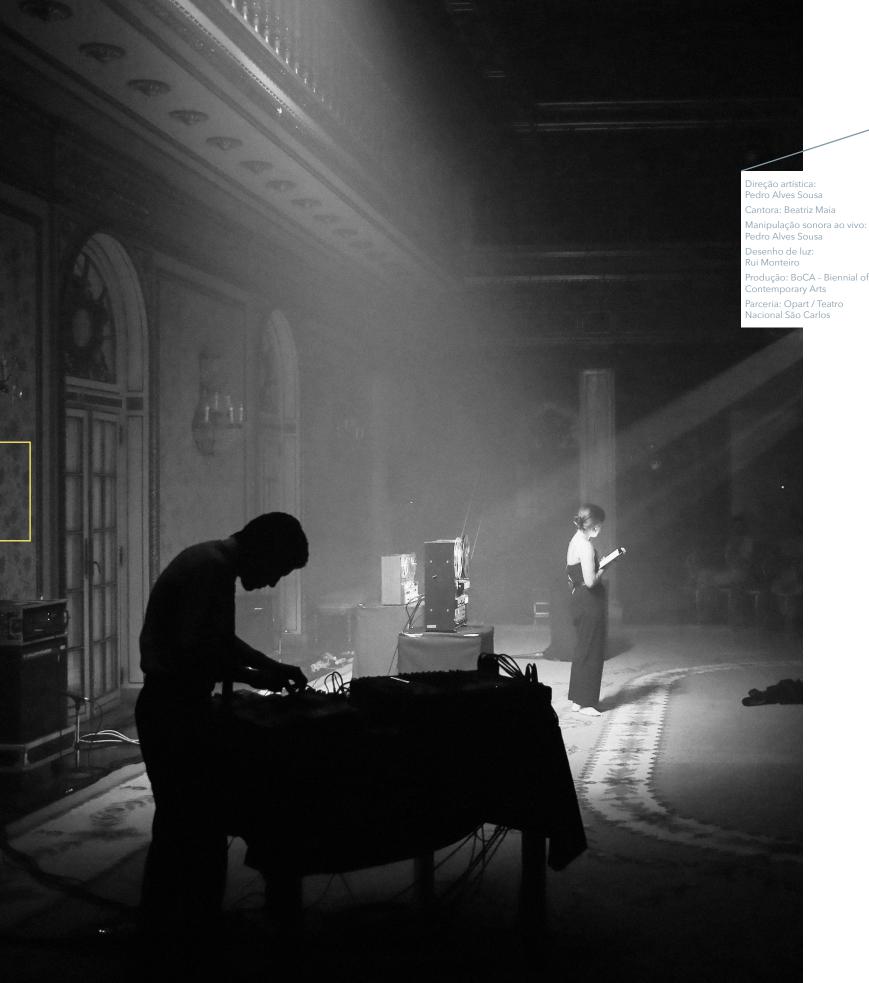
identificação do personagem como fotógrafo e tradutor, e a revelação de estar ele, na condição de narrador, morto. Ter como profissão traduzir, conduzir uma linguagem a outra, ainda que se seja primeiro fotógrafo, realiza a teoria de Susan Sontag com precisão. Aquele que coleciona instantes é também quem possui as habilidades de identificá-las e saber traduzí-las. Quanto a morte, diz Barthes, a fotografia dá ao real uma espécie de retorno do morto ao mantê-lo atualizado ao momento do observador, nessa espécie de 'encenação e

De volta à Vaia Viva, os três atos ou capítulos propostos por Pedro organizam a narrativa da seguinte maneira: Michel descreve a cena no jardim, depois a revive em casa e revela a fotografia, e tenta reviver esses mesmos momentos já em estado de loucura. A circularidade narrativa evidente sustenta outra proposição ao conto, dando maior peculiaridade ao acontecimento e à fotografia enquanto sua memória, contrapondo--se à racionalidade desviante do autor quando observador. Diante as fotografias mental e material, portanto, impõe-se o Punctum barthiano, a subjetividade capaz de duvidar, incluir, encontrar e perder o próprio acontecimento durante sua tradução. É nessa imposição do subjetivo que a racionalidade se transforma em loucura, alucinação ou paranoia.









Em ambiência novamente minimalista, em cena estão Pedro e equipamentos, Beatriz Maia como voz lírica-narrativa e três máquinas de gravação reel to reel, cujas fitas esticam-se ao mezanino, conferindo performatividade aos objetos, além de fumaça, luzes e o uso da iluminação da própria sala. Uma a uma, as reel to reel são acionadas. Identificam o início de cada ato. E representam, na condição de objetos narrativos, a Contax 1.1.2, máquina fotográfica usada por Michel. Pedro substitui o equipamento de captação e registro de imagem por gravadores de rolos. Troca a luz sobre o filme pelo som em fita magnética. E isso quer dizer muita coisa.

Na versão operística do conto, a sonoridade estrutura lógicas temporais como se traduzisse novamente a cena a outra linguagem. Com delays e reverbs, Beatriz, intercalando narração e canto, é simultaneamente afirmação daquilo que ecoa e daquilo que se estende. Em ambos, o mesmo fenômeno: formas distintas de permanência. Tal como alertara Barthes sobre a encenação e morte do tempo. Estado vivo e insistente de memória bruta, sem que lhe pertença qualquer expectativa de narrativa definitiva. O que valida ainda mais à criação a circularidade sonora que conceitua o projeto.

A dinâmica crescente conquista dramaticidade necessária ao universo do conto. E quanto mais evolui, também a interpretação de Beatriz se torna mais evolvente. A jovem e talentosa soprano pode ainda encontrar nuances corporais que não se limitem a representar os estados narrativos quais traduz com certa literalidade ao corpo. Se, como apontou Susan Sontag, palavras traduzem imagens pela afirmação de realidades, o imenso desafio aqui é alcançar como palavras atuam na tradução simultânea de imagens



e sonoridades sem afirmar de forma redundante o que dizem, mostram e soam. A investigação requer olhar ao corpo em cena como dispositivo não apenas representativo das emoções, e sim pela qualidade de apresentação de seus aspectos, permitindo o desvelamento narrativo de cada instante pelo perceber subjetivo do espectador, pelo Punctum dessa ópera que é tanto história, voz e imaginação, quando é som e abstração. Dessa maneira, a estrutura conceitual alcançará os diversos elementos da criação com sutiliza técnica poucas vezes encontrada. Algo que já parece estar muito perto de ocorrer, quando se revelar aos artistas a potência dessa pretensão. Tempo ao tempo.

Vaia Viva desloca-se pelo interior do conto de Cortázar para subverter as dinâmicas que o estrutura e dar-lhe novas qualidades perceptivas. Chego, assim, ao final preenchido de sensações, sem necessitar de outra tradução que não meu corpo. Linguagem última, estado único, imagens minhas e sugeridas. Suficientemente afetado para deixar o Teatro Nacional São Carlos em outro estado sensível. O poeta Haroldo de Campos usava o termo transcriação para definir as traduções em que os valores poéticos ressignificam a própria poesia ao serem levadas a outros idiomas ou linguagens artísticas. Vaia Viva, pode-se dizer, alcança essa qualidade, transcria o sujeito espectador a partir de sua sensibilização inesperada. Nem sempre o poético é romântico. Os escritores e poetas modernos lutaram bastante para isso. E em Vaia Viva percebo minha própria transcriação poética ocorrer enquanto sujeito. Subjetividade transformada diante minha própria fotografia.

### EM VOZ ALTA







#### **22.09.2023** 21H30

Surpreendidos pela ópera, nosso trajeto se desvia para ir mais próximo ao poético. Do sujeito à memória, desta ao dizer, devolver, reintroduzir a poesia ao real. Por isso o espetáculo seguinte nesse primeiro bloco é 'Em Voz Alta', de António Poppe, assistido nas Carpintarias de São Lázaro.

Desde sempre, a palavra, ao ser agenciada por sua capacidade de significante, abriu-se a sentidos interpretativos e ofereceu na subjetividade de suas compreensões possibilidades também poéticas. Por isso conhecemos poetas e poemas ou canções datadas de milênios, cujos valores sustentam até aqui nossa compreensão sobre culturas e civilizações profundamente diversas entre si. Desde então, dessa época inicial qual não nos é possível alcançar plenamente pela objetividade, escrever poemas era o mesmo que cantá-los. Suas sobrevivências dependiam de memorizações e da oralidade empenhada em mantê-los vivos. Surgem, séculos depois, recitais e outras formas de apresentação pública. A palavra adquire, para além daquilo reconhecido na historiografia humana, dimensões cada vez mais estéticas, por isso também filosóficas, ideológicas e políticas.

Escolher dizer-cantar poemas-canções implicou tornar-se voz de tantas camadas quanto possível de acessar pelo pensamento. Com o tempo, escrita e o sentido primeiro da forma da poesia foram deslocados até chegarmos os futuristas e dadaístas, responsáveis pela performatização da palavra. Tal gesto propunha libertar a poesia de obrigações, quaisquer que fossem, qualificando-a matéria independente. A estratégia de construção passou a ser o questionamento e o princípio de inquietação, enquanto o performer, dispositivo à realização. O poema existirá, a partir dos experimentos, sobretudo na individualidade do ouvinte e sua capacidade de articular signos, memória e

inconsciente às sugestões de significados abertos, porém que ainda lhes pareçam compreensíveis e racionais.

Em novas proposições, ler poemas, recitá-los, apresentá-los, fundiu a poesia com a identidade do performer, ao ponto de a comunhão produzir algo indissociável quando tornados públicos. Referência maior a isso, Spalding Gray agitou como poucos esses contextos com narrativas transgressoras que ficcionalizavam sua biografia e poetizavam realidades improváveis. O que tais experimentos legam ao contemporâneo é o gesto da apresentação de poemas e narrativas abrir a memória do performer até que se confundam em linguagem e escrita, enquanto o deslocamento performativo passa a ser pelas múltiplas trajetórias do processo de memorização. Imagens, ritmos, livres associações de sentidos e ideias, recuperação de experiências e emoções pessoais, representações diversas em desenhos, rascunhos, anotações, tudo é válido e apresentado como parte do poema.

É nessa dinâmica de acúmulo e sobreposição que António Poppe expõe ao público presente dois poemas. Cercado por livros, anotações, fotografias, em espaços instalativos que dividem a área cênica, ao qual o público é convidado a ocupar e transitar - ambientes complementares porém distintos -, o performer recita duas das doze cenas do que nomeia por ópera da memória, tendo por base o poema 'O Agitador e Corrente', escrito com Mumtazz, entrecruzando outros guardados em repertório mnemônico. A proposta do artista inquieta nas duas partes que a compõe: quais poemas e narrativas, lembranças, histórias, estratégias serão elencadas para conduzir o público ao poema memorizado; e como será instituído cada parte, cada desvio, verso, dizer, mudança de direção. Ou seja, técnica e espetáculo.





40 antro+



Mas se a técnica não deixa dúvidas sobre a qualidade de António Poppe memorizar cada palavra e universos amplos e instigantes que as protegem do esquecimento, o espetáculo, e não se pode negá-lo simplesmente, esconde-se do performer como quem recusa acontecer. Versos, poemas, narrativas, sugestões de imagens, conversas dependem do ritmo como fator de elaboração de atenções, tensões e desvelamento. Inevitavelmente. 'Em Voz Alta' fragiliza-se nesse fundamental aspecto. O tom monocórdico - e não se esperaria interpretativo como de atores clássicos, o que seria estranho e equivocado -, acaba por determinar espaços de fuga, pelos quais o espectador se desprende e escapa da presença das palavras. No público observado, percebiam-se pessoas desinteressadas, perdidas, desatentas aos poemas que

de fato possuem profundidade e amplitude, em ideias e percurso ao tempo. Espalhada como estava, a plateia não escapava da própria observação. E o efeito tornou-se contagiante. O ruído externo ao espaço fechado por cortinas não ajudava a manter as imaginações ali. Também servia como convite à fuga, trazia do real sua insistência em confrontar o poético.

A sensação é de António Poppe ter perdido o espetáculo pouco a pouco, reagindo pela crescente introspecção que deu a sua performance a condição de acontecimento solitário, a quem nos restava observar sem envolvimento. Ocorre que as performances necessitam do outro, do observador, do espectador para se afirmarem acontecimento. Portanto, sem um dos lados presente, não é possível determinar que algo verdadeiramente ocorrera. 'Em Voz Alta' existiu em voz baixa. Ao íntimo do artista, que, muitas vezes, ria sozinho, divertia-se com as recordações, brincava consigo a construir imagens, prometia para adiante algo, outro pedaço, complemento, deslocamento importante, mas quase sempre esquecidos e não realizados.

Para quem os poemas eram ditos, afinal? Em especial, ao próprio artista. Não para realizá-los materialidade performativas. Dizia-os, recitava-os, cantava-os para continuar seu processo de memorização. O que assistíamos, então, era seu treinamento e não a espetacularização de sua técnica após tornada linguagem estética. Por isso, 'Em Voz Alta' não se encaixa em nenhuma das tradições clássicas ou modernas da dizer-cantar poemas-canções. Não alcança a prioridade de torná-los públicos, tampouco desenvolve radicalidade performativa enquanto ação. Ainda que nada disso elimine o quão arriscado e difícil é o exercício, ao qual se dedica o artista, ao ter por interesse dois dos mais incontroláveis elementos quais podemos encontrar em criações: a memória e o poético.

Direção e concepção artística: António Poppe Direção técnica / produção: Leonor Lloret

Equipa artística / técnica: Cristopher Ruiz, Helena Estrela, Francisco Poppe

Apoio: República Portuguesa - Cultura / Direção Geral das Artes

Em colaboração com: Aderno - Associação Cultural; Associação Mandriões do Vale Fértil - Casa de Gigante; BoCA -Biennial of Contemporary Arts; Galeria Zé dos Bois - ZDB; Osso -Associação Cultural

>>



## CORPO VISÍVEL

CESARINY EM



Não é isso. Ou poderia ser dito de outra maneira: para além disso, o que é um poema? Quando o é? Como chegamos àquilo que 'nele' torna-se nosso, então 'dele', algo que se expande e transfere, e a matéria serve ao desenvolvimento de uma experiência outra? Quando um poema e a poesia passam de vivos para viverem? Essas são algumas das questões sugeridas indiretamente no início do exercício 'Corpo Visível' realizado no MAAT, com alunos da Escola Superior de Lisboa e Universidade do Algarve. Por isso, o mais adequado para continuarmos essa reflexão crítica imensa.

Volto ao museu em dia de festa. É seu sétimo aniversário. Há uma pequena multidão diante a bilheteria. Outra, espalha--se ao entorno. Dentro, obras de Joana Vasconcelos. É mesmo dia de festa. Entro, acomodo-me, aguardo. Por serem os alunos vindos também de cursos de artes visuais, surpreende-me o formato palco-plateia. Em parte, pois Keli Freitas, dramaturga, diretora e atriz, dá sentido à escolha cênica. Porém, idealizei, por estarmos no museu, sermos convidados a vivenciar algo próximo ao movimento crescente em diversas instituições: o museu assume as obras na qualidade momentânea de instalações, a música intervém com a potência de instituir contextos inesperados, o performativo é ativado pelo deslocamento do contexto habitual. Já antes da pandemia, museus abriam seus espaços a isso. Com o isolamento forçado e público ausente, também salas de espetáculos passaram a realizar movimentos semelhantes em seus edifícios. Acima de tudo, esse deslocamento entre espaço, arquitetura, ambiência e linguagem manifesta-se fundamental ao conceito da própria BoCA. A primeira inquietação que me ocorre, portanto, é: por que um uso e entendimento tão tradicional do espaço?

\* COM ESTUDANTES DE ARTES VISUAIS DA UNIVERSIDADE DO ALGARVE E ESTUDANTES DE COMPOSIÇÃO DA ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA.



Sou interrompido com o início da performance. Luzes e cortinas manipulam a atmosfera; performers surgem pelos espaço e dentre os espectadores. Organizam-se ocupando o palco de forma a apresentarem a pluralidade que os compõe. Dizem. E no que dizem ao microfone, revela-se o poema. Não é isso, diz, em certo instante, o estudante. Dizer parece não alcançar o poético pretendido. Palavras não resolvem mais. Naquilo que segue, surge a construção pictórica. Rolos de papéis sobre os quais derramam tinta para serem espalhadas quando sopradas. Palhinhas distribuídas ao público. O gesto requer o coletivo.

Dessa maneira, os estudantes manifestam seus universos: alguns pintam, alguns improvisam a melodia. Todos sopram. Todos, então, deslocam-se entre as imagens mentais pretendidas. Mas com excessivo cuidado. Sempre controladas ou treinadas, as ações nem invadem os ouvidos, nem os olhos. O improviso é calculado com incômoda assepsia. A ordem ou dramaturgia está tão dominada que pouco poder surgir e desdobrar-se. O que me leva à segunda inquietação: por que isso, sendo elas e eles estudantes, livres, convidados, jovens e artistas?

Escolheu-se o mar como poesia, por isso o azul. Em tinta sobre papel esticado, suporte sobre qual é empreendida a ação de soprar. Em torno, o público. Mais ao redor, o museu. Se retirada a frase inicial desse parágrafo, poderia ser a descrição de uma performance de Yves Klein (1928 - 1962). No entanto, faltaria a radicalidade do artista francês que, nos anos 40, desenvolveu a tonalidade original do azul que recebera seu nome - e que segue com patente controlada, cujo uso precisa de autorização especial. Klein realizou diversas apresentações em galerias de arte tendo o corpo por media-

ção entre tinta e tela. Ao pintá-los e imprimi-los em papéis e tecidos, fez do gesto comentário sobre técnicas, a pintura, o gesto criativo, representação, linguagem. Aquilo que parecia simples ofereceu ao universo da arte caminhos reflexivos, questionadores e críticos também às galerias, coleções, acervos e o próprio mercado da arte.

Contudo, 'Corpo Visível' não ambiciona maiores radicalidades estéticas e conceituais. A ação de soprar tintas, na qual a casualidade possibilita estados criativos duplos - em parte intencional, em parte acontecimento -, é dos recursos que me são recorrentemente trazidas nas redes sociais pelos algoritmos. Então assisto alunos e público realizarem o que me parece ser sobretudo próprio do momento, na simplicidade dos gestos criativos tornados comuns. Minha terceira inquietação é sobre não haver tentativas de originalidades, mesmo que fracassassem, mas a aproximação com algo em circulação assimilado, estetizado e banalizado enquanto operação artística.

Opta-se pelo lúdico como aproximação coletiva, enquanto limita ao correto para não o confrontar. Nessa participação cúmplice, tem-se o outro como parte da criação, do poema. No entanto, o poema, tal como se apresenta após, é suficientemente poético à poesia?

É isso, diz novamente o aluno ao microfone: o mar. Explicando o que resultou. O dilema passa a existir mais perigoso: poéticas e poemas ocorrem pelas subjetividades de suas compreensões inevitavelmente individuais. O indivíduo torna-se paradigma ao coletivo provocado. A solução empreendia é organizar mais os sentidos do poema através da redução de seu objetivo. Papéis e tintas são os mares; e os mares pictóricos, o mar em sua dimensão poética; e o

**05.10.2023** 



>>

Coordenação artística: Keli Freitas

Autoria: Keli Freitas, Sara Navarro, Ana Roque, João Mendes, Ana Madeira, Beatriz Caetano, Carolina Neves, Daniela Baptista, Duarte Silva, Ester Carrilho, Filipe Costa, Gabriel Silva, Gonçalo Brito, Iara Mendonça, Jéssica Garcia, Ruben Rojas, Larissa Ribeiro, Laura Caseiro Marco Fernandes, Margarida Assunção, Margarida Sancho, Maria Carvalho, Marina Silveira de Paula, Marta Aleixo, Morgana Formosinho, Paula Franco, Raquel Ribeiro, Rita Moreno, Rúben Dias, Sandra Sanches, Sofia Silva, Teo Ruas, Tomás Silva, Victor Silva

> Professora do 1º ano do Curso de Artes Visuais da UALG: Sara Navarro Condesso

Introdução à obra de Mário Cesariny: Bernardo Pinto de Almeida

Encomenda e produção: BoCA - Biennial of Contemporary Arts

Parcerias de instituições de ensino: Escola Superior de Música de Lisboa, Universidade do Algarve

Parcerias de instituições culturais: MAAT, Museu Municipal de Faro

Apoios: Câmara Municipal de Faro, Câmara Municipal de Lisboa, Fundação Millennium BCP

Agradecimentos: Alexandre Barata, Jaime Reis, Mirian Tavares mar poético, representação simbólica do existir sujeito livre preso. Em simultâneo. Aos próprios limites, ao mundo. Livre, ainda que aprisionado. Nada melhor para traduzir a própria performance: livre, em seu interesse verdadeiro de agir e coletivizar a experienciação do poético, presa aos exercícios controlados, enquanto protegida dos perigos de tornar-se maior e para além deles mesmos.

Uma última inquietação, ainda: o sopro. É inevitável pensar a criação a partir dessa escolha como metáfora do artista como alguém especial, posto possuir o gênio ou centelha divina de, ao soprar, dar-lhe o surgir da arte. O deslocamento desses valores ao artista ocorre, em grande parte, durante o Renascimento e lluminismo, retirando dos preceitos religiosos que definiam a criação aspecto. O espírito da inspiração é retomado no Romantismo para contrapor-se à racionalização. Isso também chega aos artistas. Ao tempo, ambos se confundem, fundem-se, e o aspecto romântico passa a ser o entendimento do artista ser quem, embebido pela inspiração divina, diferencia-se dos demais por sua capacidade de criar. O Modernismo virá destruir essa premissa definitivamente.

Em 'Corpo Visível', o artista parece estar alocado na confusão desse pós-romantismo. Os alunos manifestam surpresa com o poema final, ainda que seja somente artifício dramatúrgico. É o caminho escolhido para representarem na performance, então tornada cena teatral. A escolha conflitua a jovialidade da maioria dos alunos participantes, pois lhes retira a dimensão mais específica de existirem ali, não como criadores geniais ou instrumentos às inspirações divinas: o de existirem críticos ao mundo e ao presente a partir do uso da estética.



Corpos demasiadamente visíveis e pouco livres em suas presenças. Enquanto exercício, cada um trouxe o que cabia ao enredo, e lá estavam para afirmarem seus interesses nas artes visuais, teatro, performance e música. Enquanto ação, esta termina com o retornar das cortinas a fechar as janelas e modificar o ambiente, em uma dramaturgia que olhou à arquitetura como efeito e não como dispositivo capaz de ampliar contradições. Tudo são tentativas. E como tais, tudo é válido. Mas fica o alerta: tanto quanto em 'Em Voz Alta', a poesia tem suas artimanhas e pode ser perigosa a quem se dispõe a encontrá-la.







## ORLANDO δ MIKAEL



## L'AVENTURE INVISIBLE

A importância de uma sala de espetáculo à comunidade e sua ambiência cultural é confirmada pela maneira como articula sua programação e se relaciona com o público. Programações são diversas: construídas a partir das propostas trazidas por artistas e produtores; próprias, quando lhes é possível comissionar; acolhidas, a partir do reconhecimento afetivo de outras programações. É o caso dos festivais, cujos espetáculos recorrem às salas e espaços da cidade para efetivarem suas apresentações. A BoCA, sendo um desses festivais, mostra-se modelo eficiente ao como articular lugares, obras e conceitos. Suas escolhas pelos espaços revelam preocupação para além de apresentar espetáculos. Uma vez necessitar de parcerias físicas, os edifícios contribuem com suas arquiteturas e histórias, tornam-se parte da experiência com a obra. Por isso importa aqui reconhecer as escolhas e como contribuem e ampliam cada momento.

Nesse aspecto, o Teatro do Bairro Alto tem muito a oferecer aos espetáculos de Marcus Lindeen. No primeiro ano em que estou em Lisboa, o TBA mostrou-se referência à investigação das cenas contemporâneas, de dramaturgias elaboradas nas intersecções entre linguagens, e as questões ligadas aos estudos de gênero e identidades exploradas em textos e corpos. Os três aspectos resumem a apresentação inicial sobre as duas peças que ali assisti do cineasta sueco: 'Orlando & Mikael' e 'L'Aventure Invisible'. Teatro sem teatro, corpos em narrativas que antecipam as palavras.

Lindeen elabora um sistema cênico de presença e proximidade, em que atores estão junto ao público, sem necessariamente romperem com a quarta parede. Somos invasores convidados espalhados pela arquibancada circular que ocupa a sala. Espaço dentro do espaço, onde a cena se concentra nos



#### 10.09.2023

17H30 19H30



TBA

performers e não no palco. Ou seja, neles mesmos como espaços da manifestação teatral. Poucos nos olham. Nas duas peças, a escolha é para conversarem entre eles. Entrevistam-se mutuamente para desbravarem o outro e desvelarem, pelo outro, aquilo que descobrem de si.

Portanto, somo confrontados com a perspectiva de a cena ser e não teatro. Real e, ainda assim, criação. O visível das invisibilidades particulares e íntimas que requer, em dado momento, afirmar-se verdadeiro, ao que filmes e fotos surgem para confirmarem as histórias. Paradoxo interessante que calcula a crença sobre o real pelas materialidades tecnológicas envolvidas. Estas, por serem externas aos corpos que ali estão, sustentam a realidade enquanto registros, portanto, obviamente, devem ser compreendidas reais. Em certo aspecto, a escolha implica no recusar a ficção das imagens - posto que sempre haverão de permanecer subjetivas e passíveis de artifício narrativo ao espectador -, para solucionar a realidade ficcional dos performers. Diante isso, a arquitetura circular da cenografia espelha as narrativas enquanto representação simbólica na sobreposição dos tempos ficcionais, reais e atemporais.

Contudo, ambos os espetáculos sustentam mais do que os círculos estéticos e conceituais perceptíveis no primeiro momento: são eles especialmente elípticos, cada qual à sua maneira, exigindo a partir daqui reflexões independentes, até que se reencontrem como mesmo gesto de criação.

Comecemos pela segunda peça. Será melhor a este Ato 2 para dar à caminhada o passo a passo com mais sutileza. 'L'Aventure Invisible' inclui entre o público três performers. Estão ali para representarem a cientista acometida por um AVC aos 37 anos, o homem cuja doença levou-o a ser o primeiro

transplantado total de face, a cineasta obcecada pelas fotografias de Claude Cahun. O termo representar não está aqui por acaso. É preciso compreender antes por que se diferencia. Quem representa alguém, dá-se objeto em substituição. Significa, então, estar no lugar daquele que, sendo real, talvez pudesse ocupar o acontecimento ele mesmo, caso esteja vivo. Ao teatro, entretanto, essa condição importa menos, interessa-lhe sustentar a sugestão do outro enquanto realidade e não ficção. Nessa lógica, a dinâmica documental em que se apoia a dramaturgia de Marianne Ségol-Samoy não pode ser tratada como interpretação. Interpreta-se quem requer construção de sua persona, sua subjetividade, história e até seus aspectos, modos e morais. Personagens são interpretados; pessoas são representadas.

Ao escolher essas três pessoas com histórias incomuns surpreendentes, Lindeen arma a narrativa para permanecerem sempre refletidas umas às outras. Perguntas, respostas, depoimentos e revelações são organizados com aparente naturalidade. No entanto, o que a dramaturgia acusa é o cálculo qual precisa provocar para chegar ao fim. Quanto mais o espetáculo continua, mais somos recordados desse objetivo estar presente desde sempre. Nada disso enfraquece o interesse do espectador. Na condição de serem representações e documentos vivos, o percurso é o melhor estímulo, posto o fim estar dado e deduzido.

O trânsito entre as conversas faz com que os assuntos estejam sempre a voltar. Elipticamente. A cada retorno, a cada giro, os três são um pouco mais de si próprios completados pelas complexidades dos outros. O movimento de evolução narrativa de cada um requer igual deslocamento ao como os percebemos sujeitos. Dessa maneira, o cálculo fino passa a



ser o equilíbrio equidistante, ou o espectador será atraído a escolher aquele/aquela a quem empaticamente prefere seguir como falso protagonista. Funciona com precisão. A dramaturgia acerta os tons, a direção, os pesos, e os performers, as graduações das representações. E as três histórias de fato parecem destinadas a esse encontro.

A mulher que, mesmo especialista no cérebro, perdeu a memória de si e precisou se reinventar; o homem que cresceu assistindo seu rosto se degenerar, precisou reinventar a percepção da própria imagem diante a face de um desconhecido; a artista que se notou diferente após conviver com os enigmas de outra artista, e que se destituiu das classificações de gênero. Memória, reconhecimento, aceitação. O espetáculo trata da identidade. De quem eram, de quem se perderam, trocaram e superaram, em equilíbrios distintos, dores e medos específicos, mas próximos ao movimento qual praticaram em direção de um alguém novo e indefinido.

Pode, então, a identidade tomar a exposição da indefinição e desconhecimento como atributo afirmativo a quem se é? A lógica dirá que não, pois a identidade significa ao sujeito parte que o identifica. A vida, por sua vez, traz a lógica para uma conversa em roda e a convence do contrário.

Ouvir cada história é como ouvir as três pessoas que a viveram, em uma espécie de sujeito comum, único, cuja qualidade é a dimensão ampliada de sua própria condição de manifestação sobre o entendimento comum do que seria Identidade, que, em verdade, não atua na esfera do comum por diversas questões sociais, culturais e religiosas. Por isso, esse sujeito múltiplo é único, estruturado sobre a perspectiva de serem singulares. Como se cada sujeito só pudesse ser único quando preencher a expectativa da normalidade moral estabelecida.



Longe de estarem nessas condições, médica, paciente e fotógrafa são destituídas da humanidade qual compartilham com qualquer outro, para serem submetidas a outra referência. No entanto, se não são humanos, então quem são, ainda que pessoas? Quando nos reinventamos, renunciamos o quê, enfim?

Essas não são perguntas simples de responder. Voltaremos a ela para fechar o Ato 2, pois é quando outro espetáculo faz as provocações necessárias para algumas respostas. Por agora, entretanto, cabe incluir a primeira peça assista de Lindeen no TBA: 'Orlando & Mikael'.

Seguindo os mesmos procedimentos cênicos, Lindeen realiza outro encontro, então com dois performers. Estão ali para serem entrevistados, mas, igualmente, entrevistam-se enquanto aguardam. Dessa vez, a conversa provoca desconfianças, preconceitos, dúvidas e mantém na aparente



60 antro+



semelhança de suas condições distâncias que os particulariza. Falam sobre suas descobertas, quando ainda homens, da transgeneridade, da mudança efetiva de seus corpos com procedimentos cirúrgicos de mudança de sexo, dos desafios que passaram a assumir e compreender mais diretamente, frustrações, o tornar-se mulher, arrependimento, a nova mudança de sexo. Enquanto para um voltar a ser homem, reconstituir seu corpo ao próximo inicial, é uma questão decisiva e fundamental; ao outro, que conseguira a segunda intervenção, o estado fluido de seu gênero lhe é mais interessante.

Por ser um encontro frontal, o espectador reconhece-se mais observado. O jogo entre os performers estabelece fluxos de linearidades, cujas tensões são transferidas de um ao outro. Como se cortasse o palco-círculo ao meio. Ferisse-o. Rasgasse-o. E no espaço determinado a ser apenas dos dois mesmo quando trocam de lugares ocupam um o do outro -, afirma-se uma área de tensão radicalmente teatral. Em nada parecem perigosos, pois não é essa tensão dramática que surge, e sim, a tensão de suas condições trágicas, ao sentido mais profundo do termo.

A tragédia em 'Orlando & Mikael' manifesta o não fim, a errância narrativa qual seus corpos foram conduzidos e torna, em algum sentido, dispositivos para não caber determinar ou definir as perspectivas de seus próprios 'eus'. Pois, corpos, antes de serem sujeitos sociais, culturais e públicos, são imagens quais projetamos a nós mesmos, em busca de confirmar algo que nos parece suficientemente capaz de nos identificar. Então muda-se partes com plásticas, rearranjos estéticos, exercita-se, escolhe-se isso e aquilo na infinidade de possibilidades de dar ao corpo algo próximo e próprio de si. Assim também



conduz a não identificação do eu com o gênero padronizado pelas políticas de representação dos corpos.

Ao não reconhecer quem se tornara, uma vez destituído da imagem inicial de seu corpo, retornar impõe sacrificar as transformações tornadas públicas, ou, em outras palavras, destituir de si as novas qualidades de identidade, apresentadas como reais, escondidas sob uma imagem que não refletia sua verdade. O 'eu' primeiro percebe-se não ser aquele que se mostra, muda e representa-se, então perceber também não ser esse novo corpo-imagem sua representação, recua e agora precisa lidar com uma imagem cuja dimensão narrativa de sua representação supera a possibilidade de identificação de um eu.

Marcus Lindeen realiza com as duas peças apresentadas na BoCA uma envolvente e complexa indagação sobre a condição contemporânea que olha ao gênero e sexualidade cada vez como menos possível de ser catalogado. Estado ininterrupto de fluidez, ao qual corpo e sujeito entram em colapso, não por haver modificações ou pelas transições, mas pela dificuldade em encontrar no real o que lhe torne compreensível e comum enquanto disparador de novas lógicas de representação e percepção. Propõe o teatro como mecanismo de igual movimento de contradição à ficção, pelo que o documental dá a ver o estranho, o enigma, o inesperado, a surpresa, em realidades que a própria perspectiva documental parece improvável. São dois espetáculos de fato simples como se realizam. Mas são simples porque consequem suspender o drama individual, portanto as cargas emocionais, para atuar na tragédia anterior ao próprio exercício do teatro. A tragédia em sua possibilidade de inevitabilidade, quando o humano está só diante de si, e nem mesmo cultura e sociedade parecerem ser outras coisas, se não as únicas, que cruéis ficções do existir.

ORLANDO & MIKAEL

Texto e encenação:
Marcus Lindeen
Colaboração artística,
dramaturgia e tradução:
Marianne Ségol-Samoy
Com: Samia Ferguene e
Jó Bernardo

Música e conceção sonora:
Hans Appelqvist
Cenografia:
Mathieu Lorry-Dupuy
Figurinos: Charlotte Le Gal
Luz: Diane Guérin
Casting: Naelle Dariya
Gravações das vozes: Kévin
Lelanier, Pierre Maillet

Direção de cena, operação de luz e vídeo: Dimitri Blin

Operação de som: Antoine Quoniam

Produção: Comédie de Caen-CDN de Normandie no quadro do Pôle Européen de création e companhia Wild Minds

Coprodução: Le Méta-CDN de Poitiers Nouvelle-Aquitaine, T2G-CDN de Gennevilliers, Festival d'Automne à Paris

Apoio à criação: Drac Île-de-France Apoio à tradução: Swedish

Arts Council
Apoio: Sonia och Gustav
Forssius Stiftelse

Revisão de linguagem inclusiva no texto sinóptico em português: André Tecedeiro e Laura Falésia









Um dos mecanismos mais presente na dramaturgia contemporânea é o artista olhar a si, seja pela busca documental de apresentar-se ao mundo a partir de sua constituição narrativa, seja pela experimentação de sua presença, em contextos que conduzem a percepção sobre o indivíduo enquanto representação de algo maior. Entre a pessoalidade e o comum, as tentativas são de alcançar novas qualidades de discorrer sobre os mais diversos aspectos do viver. O mesmo tem ocorrido na dança, em que, diferentemente, os corpos intensificam a potência da individualidade do performer e de suas singularidades e características enquanto sujeitos. De forma ainda mais específica, a dança se atrai pelo mecanismo pela qualidade de por ele adquirir outra performatividade: a narrativa simbólica, não dramatúrgica, acumula imagens e comentários, sendo assim capaz de elaborar outra lógica ao espectador, em que é preciso investigar as ideias, os interesses, as perguntas que originam cada momento construído em cena.

Com o tempo, o mecanismo ganhou dimensões políticas, pois os corpos que passaram a apresentar suas presenças também são os invisibilizados e submetidos a diversas formas de preconceito e recusa. Se em relação à documentação narrativa do sujeito, corpos trans, afro-diaspóricos e de culturas originárias ganham cada vez mais os palcos, em relação às presenças, as criações coletivas passaram a constituir modelos efetivos de representações. Surge, então, a figura do artista criador enquanto articulador de presenças e, como desdobramento profundo, a presença enquanto argumento para fundar uma nova criação. Quem se é importa nessas criações, portanto. E importa por ser radicalmente a validação de todos, todas, corpos e identidades nada menos do que iguais

No esforço biopolítico de compor discursos simbólicos pelas singularidades dos corpos, os assuntos recebem novas camadas de questões. É o caso de Cafezinho, de Gaya de Medeiros, ao recompor o clássico 'Café Müller', de Pina Bausch, pela observação de alguns dos seus aspectos, quais a artista descreve como mórbido, angustiante e convulsivo, diante suas pulsões de vida e morte, como meio de dessacralização do estar vivo. É, desde o início, então, uma mudança de abordagem em relação aos estímulos da coreógrafa alemã, ainda que permaneçam sob outros acessos.

Em 1978, Pina, como outros criadores, interessava-se sobretudo o desejo, tanto ao outro, quanto ao próprio aspecto de desejar algo ou alguém, no entendimento de o desejo implicar formar relacionais entre sujeitos, entre acontecimentos, entre afetos. 'Café Müller' é ambientado no interior de um estabelecimento separado do mundo por duas portas giratórias sempre abertas, cuja circularidade de seu movimento conduz ao deslocamento e ao retorno com iguais propriedades, em uma espécie de repetição ininterrupta de sua condição de existir entre o desejo e a perda. E de ser o existir dessa maneira, a morte própria diante o esfacelamento dos afetos, à mulher que dança cega por dentre cadeiras que precisam ser retiradas e arremessadas de seu trajeto. Pina intensifica esses princípios ao iniciar com a palavra 're', repetir, retornar, ao som de 'Lamento de Dido', a rainha abandonada por seu amante, que prefere dar-lhe o suicídio como resposta e culpa. 'Remember Me', a ária em questão, conclui a ópera barroca Dido e Aeneas (1688), com versos como: 'A morte me invade / A morte é agora um convidado bem-vindo / (...) Lembre-se de mim / Mas esqueça meu destino'

Durante a partilha de processo de Cafezinho, apresentado na BoCA, no Estúdio Victor Córdon, onde também Pina Bausch en-





saiara para criar outro espetáculo, Gaya, que tem atuado em e criado diversos trabalhos, com crescente qualidade técnica e no desenvolvimento de linguagem autoral, diz olhar ao seu corpo como quem não lhe reconhecia futuro, enquanto denuncia ao público a estimativa de vida dos sujeitos trans. Por isso, explica-nos a artista, 'Cafezinho' investiga o envelhecimento, as dificuldades em aceitá-lo, a depressão multigeracional, o futuro em si. Para ela, dançar segue como força misteriosa, ainda que expressiva ferramenta de comunicação, num esforço de esperança.

É importante reconhecer o trabalho a partir das palavras de Gaya. Pois se trata da partilha de processo. Ou seja, algo ainda em ação de descoberta, em desafio e tentativa. Essa condição impõe outro desafio à escrita crítica: por ser toda observação forma de compreensão e toda crítica estabelecer princípios de julgamento, como observar e julgar algo inconcluso? Na última década, a Antro Positivo propôs aos artistas outra forma de dialogar com trabalhos em processos. Não pela resenha crítica, mas por perguntas que podem ou não abrir às investigações aspectos a serem explorados. Por isso, é o que se seguirá agora. Perguntas. Nada mais do que isso. Tentativas de olhar o movimento criativo juntos.

- **01.** É POSSÍVEL DANÇAR OS AFETOS DE OUTRO INSTANTE?
- O2. COMO TRADUZIR NO CORPO O ENTREMEIO ENTRE AS PULSÕES DE VIDA E DE MORTE?
- O3. COMO A PRESENTA SE MANIFESTA DISPOSITIVO DE FUTURO?
- 04. CABE O ONTEM NA ESPERANÇA?
- O5. A DEPRESSÃO É COREOGRAFADA OU É O ESTADO COREOGRÁFICO?
- **06.** QUAL É A DANÇA QUANDO SE ESPERA A DANÇA?
- **O7.** EM UMA POLÍTICA DOS CORPOS, QUAIS SÃO AS POLÍTICAS DOS OBJETOS?
- **08.** COMO UM CLÁSSICO COMENTA A ÉPOCA QUE O ULTRAPASSOU?
- O9. A MÚSICA PODE EXISTIR ENQUANTO PERSPECTIVA DE CONCEITO FÍSICO AO PERFOMER?
- 10. SIGNOS PODEM IR ALÉM DE SUAS REPRESENTAÇÕES?
- 11. QUAL A POTÊNCIA DA NARRATIVA DO SII ÊNCIO?

- **12.** A ESPERANÇA É UMA METÁFORA OU CONVOCAÇÃO?
- 13. QUANTO DO ABISMO COLETIVO CONSTITUI O INDIVÍDUO?
- 14. COMO DAR ÀS 'ENTRE CENAS' DIMENSÕES PERCEPTIVAS?
- **15.** QUANDO O RUÍDO É SOM E A VOZ É RUÍDO?
- **16.** ONDE SE SITUA O ESPAÇO NA AUSÊNCIA DO TEMPO?
- 17. AS ESCOLHAS QUE PODEM
  LEMBRAR PINA BAUSCH E CAFÉ MÜLLER
  SÃO CAPAZES DE ALCANÇAR O ANTERIOR
  A ELA E AO ESPETÁCULO?
- **18.** RECURSOS PRECISAM SER TRADUZIDOS OU PODEM ARTICULAR NOVOS VOCABULÁRIOS?
- 12. GESTOS SÃO PARTES OU INTEIROS DE UM MOVIMENTO?
- 20. COMO INSTITUIR UMA NARRATIVA DOS AFETOS DO ESPETÁCULO DURANTE O ACONTECIMENTO?
- **21.** RESPIRAR É DANÇAR?
- 22. ENVELHECEMOS OU ENVELHECEREMOS?



Ao fim, uma última consideração para demonstrar como o tempo institui nos movimentos subjetivos de seu instante, lógicas próprias que passam a ser habitadas por vozes, pessoas, artistas. Gaya, a convite da BoCA para criar seu olhar sobre 'Café Müller', trouxe para dentro do espetáculo de Pina, ou naquilo que nela reverberou, outra corporali-

dade. Na Alemanha, a companhia da diretora alemã, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, então sob direção artística de Boris Charmatz, optou para remontagem do espetáculo fazê-la com três versões de elencos, entre eles, Naomi Brito, também trans brasileira, para ocupar a personagem que fora de Pina Bausch. Há momentos, em que os próprios momentos explicam suas urgências. 'Cafezinho' e a volta de 'Café Müller' dessa maneira. Realmente, esse é um dos mais interessantes momentos dessa época, quando dimensões paralelas parecem sobrepostas e o tempo se afasta para assistir conosco a arte parar de envelhecer, e acontecer.

Criação e direção artística: Gaya de Medeiros Co-criação e interpretação: Gaya de Medeiros, Helena Baronet, Jo Bernardo, Lívia Espírito Santo e Paulina Santos Apoio dramatúrgico: Ana Rocha Composição musical: Ricardo Almeida Músicos: Inês Almeida, Bruno Barbosa e Ricardo Almeida Desenho de luz e espaço cénico: Tiago Cadete Figurinista: Raphael Fraga Gestão: Gustavo Monteiro / Sekoia - Artes Performativas Produção: Luísa Teixeira / Sekoia - Artes Performativas Comissão e co-produção: BoCA - Bienal de Artes Contemporâneas Co-produção: Sekoia -Artes Performativas





B. PRECIADO

ORLANDO,
AMINHA
BIOGRAFIA
POLÍTICA

## 17.09.2023

17H



CULTURGEST

A conferência como ação performativa tem ganhado espaço nas programações de teatro e festivais na última década. Dásee como linguagem à cena naquilo que lhe permite associar narrativa e informação. Acomodando o performer atrás de mesas, ao lado de púlpitos, microfones ou, ainda, sutilmente encenados, tais espetáculos servem para conduzir os espectadores entre ideias e vidas, pensamentos e experiências pessoais. Dito de outra maneira: conceitos a novas lógicas de se estar ao mundo. Espetáculos conferências, portanto, afirmam o presente em dimensão maior do que a dele próprio ao expor visíveis aquilo escondido sobre as formas convencionais e de dominação das presenças: aos corpos, sobretudo, mais do que identidades, e suas delimitações sociopolíticas-culturais.

Diante isso, 'Eu sou o monstro que vos fala', espetáculo-conferência de Paul B. Preciado, acrescenta os limites impostos pela psicanálise. A partir da reflexão interrompida durante seu discurso para 3500 psicanalistas, em Paris, então resumida dos argumentos reunidos e erguidos pelo filósofo, o espetáculo reativa sob outra qualidade de sugestão das palavras, análises e provocação a formação patriarcal-colonialista da psicanálise, tendo por confronto e estímulo seu diagnóstico de gênero disfórico. Os argumentos trazidos ao combate vão dos mais próprios, a partir de suas transições entre os gêneros e a percepção de mesmo esses - masculino e feminino - serem determinações de poder e constituição política de identidades redutoras; históricos, fármaco-biológicos, estéticos e muitos mais. Preciado monstra o quão amplo é o sistema da divisão sexual nas esferas de dominação. Quanto há nele de método e intencionalidade.

Inicia recuperando 'Comunicado a uma academia', de Franz Kafka, põe-se monstro, entendendo a monstruosidade como dimensão pertencente aos sistemas de colonização identitários. Monstro encarcerado pela sociedade na jaula de 'homem trans'. Por recorrer ao escritor tcheco, Preciado sustenta suas ideias serem discursos filosóficos, portanto pensamentos de operação a outras lógicas, e manifesto metafórico à construção de signos divergentes.

Kafka tem o mesmo interesse na representação do humano; realiza-o submetendo esse novo humano aceito em especificidade masculina, máscula, civilizada pela perversão consequente a domesticação. O animal kafkaniano passa a ser capaz de se colocar aos acadêmicos pela linguagem, racionalidade e comportamento que os espelha e afirma. O monstro preciadiano, diferentemente, enfrenta a plateia de especialistas desvelando os valores e princípios que os tornam o que são sem se fazer igual. Olha-os como animais domesticados, percebe-se como outro, por isso não um deles, não aquele humano específico, então nem mesmo humano se forem aqueles a referência, já que por humano se define os limites precisos das classificações binárias. 'Eu sou o monstro que vos fala' espetaculariza a domesticação submissa defensiva e desafia o espectador a fazer igual.

Ao mesmo tempo, em que usa as palavras, convida corpos trans em diversas singularidades a apresentá-las. Não significa as ideias serem limitadas a certos corpos. Preciado, ao ter corpos trans enquanto imagens receptáculos de seus argumentos, potencializa a realidade que antecede os conceitos. Corpos são as faces mais revolucionárias daquilo que se poder encontrar em ideias. São inegavelmente reais. E quando ideias passam a existir ideologicamente na afirmação de outros corpos, para além dos normatizados e entendidos por padrões, então a revolução presentifica-se como puro movimento. O corpo trans está para além das explicações. Nun-



78 ANTRO+

### 'EU SOU O MONSTRO QUE VOS FALA'

Texto e direção: Paul B. Preciado

Com: Alex Silleras, Bambi, Víctor Viruta, Andy Díaz, Fabi Hernández Colaboração artistica cénica:

Tanja Beyeler, Natalia Álvarez Simó Assistência artística: Alexandru Stanciu

> Coordenação técnica: Bela Nagy

Produção: Elena Martínez
- ElenaArtesescenicas, em
colaboração com Centro
de Cultura Contemporánea
Conde Duque

Apoio à apresentação: Mais França / Instituto Francês de Portugal

Equipa Conde Duque Desenho de luz: Paco Ariza / Daniel Checa Coordenação: Gabi Belvedere Registo: Conde Duque Gema Monja

Agradecimentos: Luis Luque, Cartola Ferrer, Jessica Velarde, Equipa CCC Conde Duque e Ayuntamiento de Madrid ca estacionado, nem reage interessado pelo próximo ponto seguro da identidade estável. Não lhe cabe explicar-se, posto que isso seria determinar-lhe algo ou uma estabilidade servil. Nem por isso, a transitoriedade, seja qual for, deve ser entendida como superação e substituição. A isto também está o gênero e a linguagem dos corpos: em trânsito não-direcional redutor organizado pelo capital normativo.

A afirmação mais incisiva da conferência é a premissa biopolítica dos corpos trans. Por serem os corpos a dimensão expositiva por excelência à percepção social do outro, a reação surge, segundo demonstra Preciado, no fortalecimento de uma recusa violenta ao movimento revolucionário contra as identidades binárias. Concebe isso como um dos formuladores do neo-fascismo. Ou, em outra possibilidade de compreensão, o medo do monstruoso, do abrir da jaula, da libertação e convívio com aquele, aquela e tudo mais que não afirmar as dinâmicas de colonização dos corpos, dos gestos, dos afetos e imaginações.

'Eu sou o monstro que vos fala' ocupa duas horas para viabilizar o presente a partir de outra possibilidade de sua concepção. Dá-lhe transitoriedade, movimento. Performatiza a palavra concebendo-a presença efetiva. E faz do teatro espaço igualmente transitório, onde a realidade simboliza sua ficção enquanto devir, simultaneamente ao como a teatralidade existe recurso de ampliação de realidades maiores que o real.

Há um jogo inteligente de não contrapor um ao outro, quando até os agradecimentos estão previamente legendados. Tudo está calculado. Tudo é racional e escolha. Paul Preciado encena-se ao mundo para subverter a condição de monstruosidade. Teatraliza o monstro para duvidar dos limites de seu encarceramento simbólico e narrativo. Faz-se dramaturgia para impor-se



80 antro+



não-ficcional. E, ao término, ri. Canta. Leva Freud e Lacan ao divã para desafiar a psicanálise ao contemporâneo transitório, trans, quando os monstros são mais humanos e verdadeiros do que a tal humanidade que os recusa, teme, agride e mata.

O uso de dispositivos sobrepostos, como explora Preciado ao aproximar Kafka ao espetáculo teatral, é repetido no seu primeiro filme feito para cinema. Em 'Orlando, a minha biografia política', sai o escritor tcheco, entra Virginia Woolf. A obra, dessa vez, é a magistral Orlando. Diferente da cena teatral, em que a ficcionalização das presenças é apenas sugestão, na tela, o autor opta por potencializar a ficção daqueles e daquelas que, a todo o instante, apresentam-se encarando a câmera, pela qual olham o espectador e se identificam: eu sou Orlando. Dessa maneira, surgem dois aspectos novos: a premissa de manterem suas identidades ao serviço da narrativa e a personagem do romance enquanto signo representativo de realidades específicas.

Dessa maneira, Preciado executa outra concepção do documental. Dessa vez, mais elaborado e alargado, diante a subversão de a documentação dar-se para além do próprio artista-filósofo. Se a peça usa o recurso do documental para sustentar o discurso, o filme usa como artifício de ficcionalização dos corpos reais para instituir outra lógica de documentação do sujeito: quer dele sua dinâmica cultura narrativa ao tempo enquanto proposição de recusa normativa.

É preciso olhar ao cinema realizado por Preciado como quem performatiza a câmera. Ou seja, a potência está na capacidade de envolver Orlando livro e Orlandos vivos no discurso que é essencialmente imagético. Afinal, corpos são imagens cujos deslocamentos às subjetivações de terceiros impõe-lhes condições políticas e discursivas. Esse discursar pela imagem de si organiza a percepção do espectador à roteirização dos corpos. Por isso, quando inclui Virginia Woolf como dispositivo, 'Orlando, a minha biografia política' produz mais do que ficção cinematográfica: a transitoriedade da maneira como assistimos, acessamos e acompanhamos tudo que, para além deles, verdadeiramente, os produz.

Não trata se sentar em uma sala de cinema para ver outro filme, tal como se pode supor, segundo o habitual. Trata-se de destituir o olhar também do cinema, para reconhecê-lo dispositivo de exposição. É fundamental perceber a partir daqui, a exposição ser daquele quem se é e que se é. O quanto os participantes são tratados por sujeito e por objetos nesse gesto fílmico. Nesse documentário, por muitas vezes, a objetificação está no uso das identificações de gênero como atributos narrativos. Essa condição de presença ao mundo requer o cuidado de não sugar para os próprios interesses o outro como objeto, apenas. Algo que Preciado escapa ao propô-los personagens reais de uma obra literária, para alcançar a investigação sobre ele próprio. O outro como biografia daquele que o convida a exercitar sua ficção diante o real.

>>



**03.10.2023** 21H30



Se assistido apenas como um filme qualquer, portanto, poder-se-ia problematizar a irregularidade fotográfica, ora a câmera seduz, ora ela se esquece de atuar conjuntamente, retornando ao mais comum. O que seria sua fragilidade estética. Contudo, cada momento possui sua proposição dialógica expositiva, e mesmo que nem sempre estejam próximas, a experiência estética opta por narrar as singularidades de cada aparição do próximo Orlando. A tela deixa de ser suporte de projeção para abrir as sutilezas e potências dessas participações. Por conseguinte, o filme se confirma proposta estética e de linguagem sem nunca recusar os corpos, sem perder as distinções entre eles, sem eliminar as fragilidades das câmeras quando objetificam as presenças.

Como, por exemplo, a transformação da linguagem que, sem qualquer argumento narrativo, torna-se excessiva, entre o rococó e o kitsch, com aspectos do pós-modernismo propositadamente elaborado para afirmar o universo gay de décadas atrás, com seu glamour, seu colorido, o tom fantasioso e erótico. Até que surjam como personagens, Pierre e Gilles. A dupla de fotógrafos franceses que, a partir da década de 70, elaborou como representar esses princípios estéticos unindo artes visuais, fotografia, universo pop, erotismo e religião, e se tornaram referência a muitas gerações posteriores.

Como na peça, Preciado não facilita em nada seu trabalho, ainda que pareça, à distância, simples. Compreende o livro de Virginia Woolf a partir da concretude daqueles com quem constrói sua obra. Como se o reescrevesse com a autora. Por mais que a obra literária seja já um clássico para a percepção do sujeito trans e da fluidez dos gêneros, o filósofo a moderniza naquilo que lhe é inevitável estacionar: as próprias ideias. São as reflexões intelectuais de Preciado que subscrevem, entre as linhas do romance,

aquilo que lhe poder ser notado por novas compreensões. E o livro é revitalizado na potência do futuro que Preciado revela ainda será capaz de alcançar. Uma obra de fato magistral, como dito antes. E que convida à fricção entre as linguagens do cinema, portanto da presença em imagem, das técnicas e dos desdobramentos intelectuais de uma filosofia de outra ordem.

Virginia Woolf escreveu entre as duas Grandes Guerras. Sua escrita moderna propunha confrontar as narrativas com os fluxos lógicos pelos quais as personagens lidam simultaneamente de forma racional e emocional com o entorno e os acontecimentos, gerando estruturas muitas vezes nãolineares e a necessidade de confrontar e romper com as normas da sintaxe. Em Orlando, uma biografia, um dos seus mais importantes romances, o fluxo de consciência dá lugar ao que críticos literários denominaram por uso satírico das técnicas dos historiadores. A obra conduz o tempo da história ao tempo da narrativa, durante os 350 anos que





acompanham a vida da personagem, suas transformações de gênero, culturas, momentos políticos.

Essas características são aproximadas por Preciado para demonstrarem e narrarem a sua vida e a dos 25 participantes. No entanto, o contexto político dos corpos e das normatividades binárias presentes no livro como subtexto ao tempo, no filme, tornam-se mais atuantes quando o filósofo marca o título com duas palavras fundamentais: 'minha' e 'política'. Não se trata mais, então, de uma ficção, mas do reconhecimento singular da existência dos corpos trans.

Por fim, escolhe construir o documentário como que escreve à escritora para lhe dizer que seu Orlando vive. E por viver, manifesta ao mundo outra consciência. Se o romance surge no pós-Primeira Guerra, desconfiado de seu tempo, inconstante em como perceber os movimentos da história, introspectivo ao universo da personagem, 'Orlando, a minha biografia política', encara publicamente o presente, impõe deslocamentos e divergências à história como a conhecemos, oferece a pluralidade como dinâmica de confrontamento às normas.

Em 'Eu sou o monstro que vos fala' e o filme 'Orlando, a minha biografia política', Paul Preciado apresenta os conceitos com quais formula sua filosofia sobre corpos, culturas, sociedades e histórias, porém consegue algo ainda mais complexo do que já seria o

tentar resumir seus ensaios e palestras em dois momentos: comprova o quão interessante é ao contemporâneo quando as linguagens artísticas se fundem, confundem, sobrepõem e articulam os dispositivos intelectuais e estéticos. São apenas suas primeiras criações em teatro e cinema. É impossível não estar ansioso pelo próximo movimento de alguém que se comprova, dia a dia, inesgotável.

#### 'ORLANDO, A MINHA BIOGRAFIA POLÍTICA'

Realizador: Paul B. Preciado Com: Arthur, Emma Avena, Amir Baylly

Ano: 2023

País: França

Idioma: Françês

Legendas: Português

Género: Documentário

Duração: 98'



88 ANTRO+ 89

GABRIEL CHAILE
SALOMÉ LAMAS
HECTOR ZAMORA
JACIRA DA CONCEIÇÃO
MILO RAU
JOÃO PAIS FILIPE & MARCO
DA SILVA FERREIRA
FREDERICA CAMPOS &
OS MOÇOS DA VIOLA
CAMPANIÇA

AGNIEXZKA POLSKA
ANA BORRALHO
& JOÃO GALANTE
BENDIK GISKE
& ROMEU RUMA
MARINA HERLOP

VERA MANTERO & TERESA SILVA





# WWW.ANTROPOSITIVO.COM.BR

96 ANTRO+ 97



BIENNIAL OF CONTEMPORARY ARTS 2023

PUBLICAÇÃO ESPECIAL DE CRÍTICA