

BAHIA

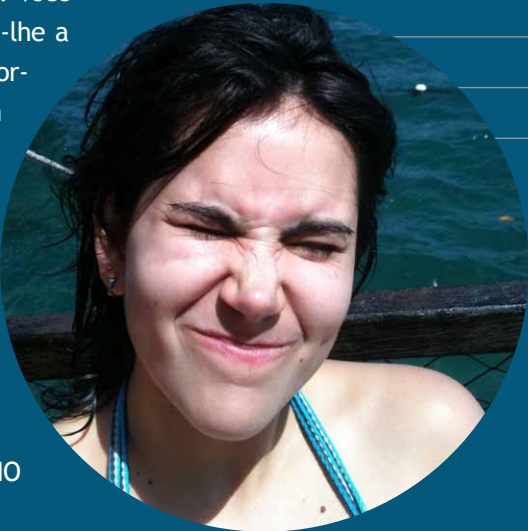
ESPECIAL

'ANTRO+

EDITORIAL SUMÁRIO

Durante o telefonema, o único pensamento era não demonstrar que minha presença seria impossível. Conversamos alguns minutos e pedi outros dias mais para solucionar o dilema. Era preciso encontrar alguém que pudesse realizar as duas tarefas: escrever sobre os espetáculos e representar a Antro+ naquilo que mais lhe identifica, a propriedade de estar aberta ao encontro e ao diálogo. A escolha, por outro lado, não poderia ser diferente. Ana Carolina era o nome que se repetia como a sugestão perfeita aos requisitos. Sua escrita se aproxima da vontade de reflexão por outros caminhos. Atua próxima a filosofia e os pensadores contemporâneos, tanto quanto acredito ser fundamental à construção de uma resenha crítica na atualidade. Por ela, estava certo disso, a proposta dessa outra qualidade de escrita continuaria como uma espécie de intervenção sobre as conversas iniciadas pelos artistas e suas obras. Assim foi. Você já esteve em Salvador?, então, prepare-se, pois irá. Dei-lhe a notícia quase que como um ultimato. Um presente em forma de desafio, que sua juventude e delicadeza deveriam superar. A cada dia, seus textos chegavam, e as palavras saltadas deles dignificavam a escolha, a revista e sua presença junto ao FIAC. Nasceu, uma parceria tripla. Entre uma publicação, uma jovem atriz disponível ao devaneio crítico e o festival. Os tambores soaram no compasso certo. E este caderno revela a potência e importância do querer sempre mais. Obrigado ao Fiac e Carol. Nascemos transbordando axé.

RUY FILHO



textos

ana carolina marinho

0 ⁴	QUEM
0 ⁶	INÍCIO
1 ⁰	X2 com Ricardo Libório
1 ⁴	RESENHAS
5 ⁶	MEIO
6 ⁰	COM A PALAVRA, OS DIRETORES
6 ⁴	FINAL

QUEM

EXPEDIENTE

COLABORADORES

editores

Ruy Filho
Patrícia Cividanes

resenhista convidada

Ana Carolina
Marinho

realização



antroexposto.blogspot.com

ANTRO POSITIVO

é uma publicação trimestral, com acesso virtual e livre, voltada às discussões sobre teatro e política cultural.

RICARDO
LIBORIO
CAIO
RODRIGO
MICHELLE
MOURA

Para comentar, sugerir pautas, reclamar, colaborar,
alertar algum erro ou apenas enviar um devaneio:

antropositivo@gmail.com

AQUI ANONIMATO NÃO TEM VEZ.
QUEM TEM VOZ, TEM TAMBÉM NOME
E É SEMPRE BEM-VINDO

AGRADECIMENTOS

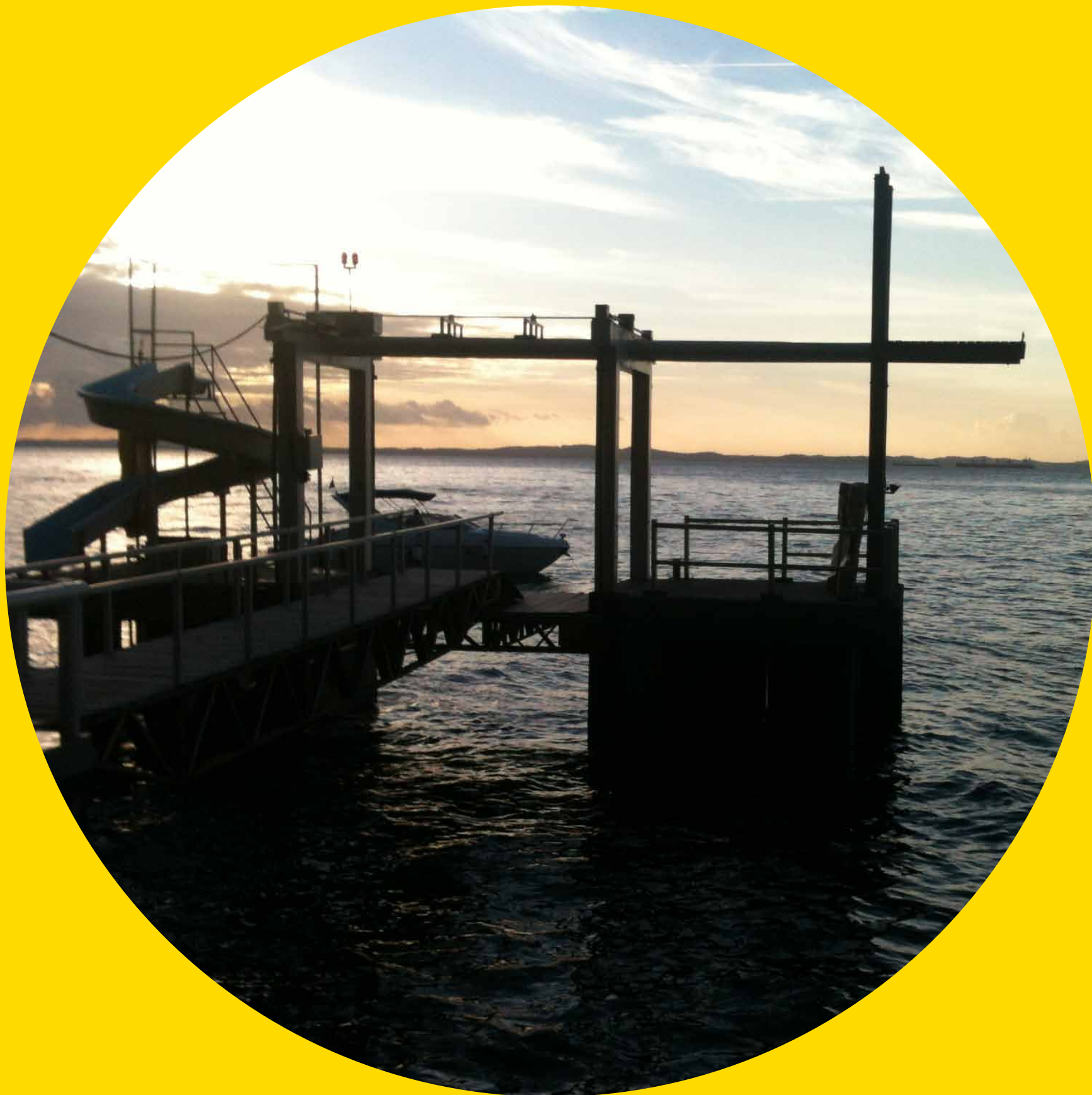
A todos os funcionários do
FIAC - Festival Internacional
de Artes Cênicas da Bahia

A todos os artistas
participantes pela dimensão
e exposição de suas obras

E, em especial, a Joceval
Santana, por promover o
encontro com a revista e
acreditar, desde o início,
nessa parceria.

Ana Maria Marinho
João Paulo Marinho Dantas
Mayara de Carvalho
Allana Araújo
Vitor Santhiago
Estopô Balaio
Eugênio Pacelli





EXPECTATIVA - IDA
20.09.2013

5 h, aquele sereno da madrugada e algumas borboletas no estômago. Entro, afivelo o sinto, sorrio e início uma conversa com o meu companheiro de vôo. Costume de familiarizar a convivência para tornar tudo um pouco mais confortável. Quente,

muito quente, aquele incômodo mais excessivo que o comum, muitos olhares inquietos, existe definitivamente alguma coisa errada com aquele avião. “Abra a janela, filho” ouço alguém dizer, e, por um instante, me alivio pensando que aquela poderia ser uma possibilidade para amenizar o calor e não entendo porque não fizemos isso antes; é quando me dou conta do que penso e rio de nervoso. Consertam o ar condicionado e, enfim, seguimos. Agora, Salvador está ainda mais perto. Existe um tanto de imaginação e de expectativa que me impedem de enxergar aqui. Temer o inesperado, foi a minha primeira constatação de ato falho, não adiantaria ficar à espera para que algo não me surpreendesse, fico desatenta e me assusto com qualquer movimentação brusca. Aí me dou conta, como em outras vezes, que o mais interessante ali era deixar que as borboletas voassem.

Consigo, enfim, cochilar. Depois de alguns instantes, alguém solidário resolve me acordar temeroso de que eu perca a hora. Acordo. Não consigo mais encontrar aquela posição que me acalmou a

mente. Maldita mania de familiarizar as relações! Faltavam ainda 4 horas para a conexão e fiquei, então, durante as próximas horas dando ouvidos às batidas de asas dentro do meu estômago. Insisto nas borboletas, porque elas dizem muito sobre o percurso do meu voo.

A primeira pessoa com quem converso em Salvador, o Bira, canta as boas vindas, “Bem vindo a Salvador, coração do Brasil. Vem, você vai conhecer a cidade de luz e prazer correndo atrás do trio e vai compreender que o baiano é um povo a mais de mil, ele tem Deus no seu coração e o Diabo no quadril”. Agradeço. O Festival há de ser uma experiência a mais de mil, minha primeira impressão. Sinto o ar de nordestinidade e bato as asas, como há tempos. Voar por aquele céu azul e tão límpido é se sentir perdoado pra sempre de sei lá o quê, Mário Quintana que não me deixa só. O Festival começa com toda a potência que Jan Fabre transpira, e que sigamos assim até o fim. Organização e dedicação foram palavras que percorreram todos os dias e que ouvi da boca de muitos convidados. Suspeito que são essas e outras características que fazem do FIAC um festival muito desejado pelos convidados e por Salvador. Agradeço a Antro Positivo pela irresponsabilidade em me enviar, pela primeira vez, a um festival desse porte. Se não fossem os loucos, eu nunca saberia que não são feitos de pontos uma linha.



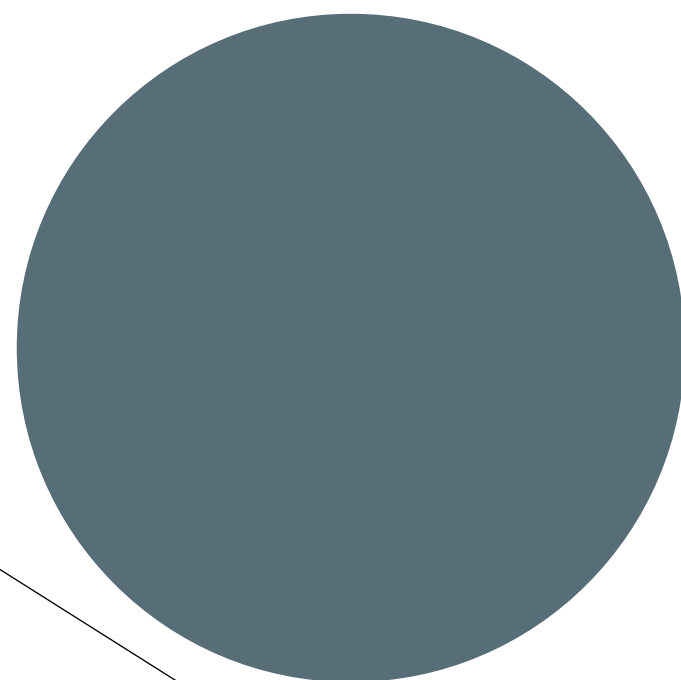
BATE-PAPO COM

A relação com
a espacialidade
e o construir
de linguagens
cênicas

por ANA CAROLINA
MARINHO

RICARDO

LIBORIO



ANA CAROLINA - bom, acho que a primeira coisa que ficou reverberando em mim ao fim do festival foi a utilização/ ocupação dos espaços pelas apresentações/performances. lembro de vocês terem falado que isso realmente saltou aos olhos de vocês quando viram os projetos inscritos...

RICARDO LIBORIO - Sim, isso ocorreu durante o processo de seleção de espetáculos locais. Não foi uma busca prévia de nossa parte, mas uma constatação à medida em que as discussões para a seleção ocorreram. Obviamente, que a formação do grupo que realizou as indicações influenciou.

AC - isso, mas provocando em relação a como esses espaços foram habitados, tive a impressão que poucos utilizaram o espaço em sua singularidade, digo, de uma forma em que se fosse feito em outro lugar ele seria outra coisa, ou talvez nem existisse...

RL - Também pode se considerar de certa forma natural pela própria trajetória do FIAC que vem apostando em cenas com

um viés mais “alternativo” e que aposta na ocupação de espaços não convencionais. Isso talvez tem incentivado a apresentação de trabalhos para a seleção por parte de grupos e artistas, e acaba resultando na presença maior desse tipo de proposta.

AC - entendi, mas acho que tem aí uma discussão bacana pra gente, entender em que medida interessa à obra que ela seja construída num espaço específico ou em um espaço qualquer que não seja o teatro. porque me parece que ao espaço específico cabe uma parcela de radicalidade maior... que ao espaço não convencional só resta a obra que pode ser feita em qualquer lugar, inclusive, se não houver outra possibilidade, dentro do próprio teatro.

RL - Bem, na maioria dos casos, realmente não foram espetáculos propriamente “site specific”. O que ocorreu foi um conjunto de obras que poderiam ser apresentados em espaços alternativos, fugindo ao espetáculo tradicional de sala. Mas isso também é uma questão do panorama da produção.

AC - hum, interessante.

RL - Não temos propriamente uma tradição de produção verdadeiramente “site specific”. E mesmo no Brasil, são poucas as produções que enveredam por esse viés.

AC - e você vê algum porquê pra isso?

RL - Muitas vezes, mesmo quando parece ser um espetáculo criado para aquele espaço, não necessariamente foi pensado para ocupar aquele espaço, foi pensado para ocupar um espaço alternativo e naquele espaço foi ajustado para o objetivo original. O porquê disso, eu não sou tão conhecedor da realidade de produção para ser, digamos, afirmativo. Mas poderia pensar que são muitas as questões.

AC - vamos juntos nessa, também não tenho como ser afirmativa.

RL - Desde o que envolve uma viabilidade para um espetáculo verdadeiramente de ocupação de um espaço, até as motivações dos criadores.

Um espaço pode determinar uma vontade. Mas é fundamental que ela sustente na relação sua desconfiança.

AC - sim... eu lembro que no programa de ‘Merci Beaucoup, Blanco!’ ela se intitula como uma performance/instalação em site specific, por isso percebi uma questão importante na enunciação dos trabalhos...

RL - Sim, mas aí temos que fazer as ressalvas de avaliar obra a obra e suas circunstâncias. Uma performance pode ter nascido com uma intenção “site specific” mas eventualmente pode ter se ajustado a condições de um evento em outras apresentações. E aí também cabe ao artista avaliar as suas intenções e as implicações do espaço que ocupa. Alguns podem se prender mais à sua ideia original, e outros podem acreditar mais no seu discurso por si.

AC - sim, e tenho a impressão que os trabalhos em site specific precisam trabalhar e fazer as escolhas pensando na precariedade de sua circulação. porque assim como

tem aqueles trabalhos que podem ser ‘ajustados’, existem aqueles que são criados tão especificamente, que em outro lugar eles não conseguem existir, são destruídos, quase como se não pudessem ser reproduzidos

RL - Há muitos casos de espetáculos convencionais também, que com o passar do tempo começam a abrir mão de alguns detalhes de cenário ou da concepção original por acreditar em alguma espécie de essência da obra, por exemplo. Mas aí será uma aposta ou não que o artista terá que pesar.

AC - sim, verdade. outra coisa que me atentei foi a busca em muitos trabalhos pela contemporaneidade, a busca por dialogar com novos meios e modos de produção, fiquei inquieta em ver alguns grupos propondo uma linguagem distinta ao que vinham desenvolvendo...

RL - Esse é um papel para o qual os festivais são fundamentais. Dar espaço à iniciativa, a busca de outros caminhos. Acredito que o FIAC, assim como outros festivais no Brasil, tem essa intenção, de incentivar algumas vezes o “risco” assumido por grupos e artistas.

AC - você observa isso na trajetória dos grupos ou artistas baianos? um comprometimento com o risco?

RL - Não exatamente. Acho que é complicado generalizar. Observo que há momentos e circunstâncias que fazem com quem alguns artistas se motivem a arriscar, mas não creio em algum tipo de “compromisso” necessariamente. Obviamente que é possível reconhecer em alguns artistas uma propensão maior a buscar algo novo, mais que em outros.

Mas isso também não é mérito nem demérito. O importante é que cada um faça aquilo no qual acredita ou deseja.

AC - concordo, e acho que o risco tem em todas as escolhas, das tidas mais tradicionais às mais contemporâneas. acho que o risco está mais na consciência das escolhas, na força e no empenho em desenvolvê-las, do que necessariamente na escolha em si.

RL - Bom, mas independente do risco ou não, para mim pessoalmente é preciso se perceber que há um esforço para dizer algo. Seja enveredando por caminhos inéditos ou seja adotando fórmulas mais “seguras”.

AC - sim! E tem mais alguma outra coisa que você gostaria de refletir sobre o festival?

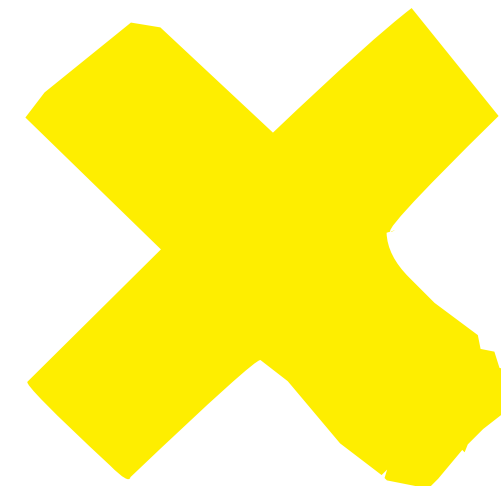
RL - Acho que os festivais são uma construção de longo prazo. Só se percebe o seu verdadeiro alcance com o passar dos anos, quando se passa a influenciar outras gerações de artistas. Estamos seguindo, faremos a sétima edição no próximo ano e temos muitas ideias que acreditamos que podem contribuir para o contexto cultural na Bahia. Há muito por fazer e melhorar. Esperamos poder seguir...

AC - O FIAC pulsa de longe, desejo vida longa e inquieta. Que venham as próximas edições! E que a galinha aqui cacareje e dance muito kkkkk

RL - vamos ver, se essa galinha renasce ou vira um omelet.

AC - boa! obrigada, querido.

RL - não há de quê.



RESENHAS

por
ANA
CAROLINA
MARINHO

viajou
a convite
do fiac



DANI LIMA
RIO DE JANEIRO

Com quantos gestos se compõe uma vida? Sem. Aqui não se pretende reduzir a experiência a sua dimensão material e o corpo a sua representação inteligível. O gesto é também desordem. O corpo está cansado de ser coagido e silenciado pelos gestos - ou pelo que imprimimos a eles. O gesto precisa ser afetado. O corpo quer explodir. Ele está esgotado da docilização, quer perturbar pela presença, quer ser permeável e perfurado pelas camadas de possibilidade. É necessário retomar a estranheza e a necessidade do corpo à vida. 100 gestos borra a clareza da gestualidade, produz mais signos do que reproduz símbolos, propõe ao espectador uma experiência visual em o que gesto se instala como uma qualidade sensível e poética, capaz de gerar pequenos colapsos e novas subjetivações. Aqui, o outro afeta pela sua presença, não pela sua significação. Encarar as referências gestuais que o outro propõem a nós é desvendá-lo e reconstruí-lo. O corpo não cessa de ser submetido ao encontro com o outro e o gesto, ganha a dimensão da afetação necessária para torná-lo potente e reverberar.

Mas é especialmente ali, próximo ao fim, quando vemos a bailarina dançar e repetir freneticamente aqueles gestos, consumida pelo cansaço e pela vulnerabilidade, que compreendemos a desordem motora como um escape aos dispositivos agenciados pela docilidade. Ali o gesto entra em colapso, não consegue ser apenas suporte, ele é também o detonador de uma relação dialógica com o público, não há mais espaço para que se represente ou para que se espere algum sentido, a repetição do gesto é ambivalente e inesgotável. O corpo dela retoma um vigor inesperado a cada repetição. E ela segue cordial e simpática, espremida pela circunstância até o fim. O seio que escapa ao maiô alerta que existem mais coisas que a visualidade não permite apreender, o seio aparente anuncia a validade do código: o gesto não pode ser apenas meio, ele é ao mesmo tempo ponto de partida e devir.

FOTO: FÁBIO SEIXO

Há um tanto da realidade que não é apreendida de imediato, requer rigor, olhar atento e inquietude. Não há evidência sobre as possibilidades. E ao ser cabe o relativismo ou a inteireza. Que é preciso retirar os adornos para observar a realidade para além de sua natureza ilusória não nos restam dúvidas. Mas seria possível encontrar uma realidade autônoma? Um indivíduo capaz de ser tão inteiro que é por excelência ele mesmo? Os olhos parecem habituados com o desvio da córnea, afinal, só é possível perceber o desvio depois que houver a experiência de enxergar com as lentes corretivas, mas assim o olhar será ainda mais mediado! Há como ter dimensão da totalidade? Há como escapar da mediação? Adorno da Realidade propõe-se como uma experiência da existência de si e do outro, do contato consigo e com o mundo. Ali, um sujeito adornado pela realidade pós-guerra, que precisa interiorizar o conflito para elaborá-lo como experiência estética, que se move com tamanha absurdidade e estranheza que nos revela as feridas da realidade inventada. Vamos as faíscas que o atrito provoca. Talvez a arte seja mesmo a única dimensão capaz de dizer do horror. E quando os soldados voltam emudecidos de Auschwitz, talvez seja a dança a narrativa possível.

O corpo de João Vicente é a própria manifestação das possibilidades desse algo que existe e que não está evidenciado, desse porvir, desse horror que foge da linguagem e da delimitação de códigos; e os movimentos são a manifestação da necessidade de extrair aquilo que está posto, mas não dado. É preciso esgotar-se e ele se esgota. O emudecer é, então, a constatação da precariedade da narrativa, é o corpo o guardião da experiência, precisa ser ele quem grite primeiro! O espetáculo nos alerta: a estética é atitude e, portanto, não é a realidade quem delimita o sujeito, mas é a sua capacidade de resistir que o altera, que faz a experiência pôr em movimento o pensamento e gerar novas faíscas. Mas é preciso se atentar que algumas das escolhas pelos recursos de contemporaneidade são apenas adornos, enfeites para a encenação através de mecanismos já tão desgastados pelo excesso de uso e de argumento - não é o espectador quem configura a partir da interatividade o caráter contemporâneo à cena, tampouco o vídeo, mas sim, e com muita propriedade, o próprio espetáculo ao resistir ético e esteticamente à realidade!

FOTO LEONARDO PASTOR

COMPANHIA LAMIRA
TOCANTINS



ADORNO DA REALIDADE



RICARDO ALVARENGA
BAHIA

FOTO PAULA CARNEIRO

Como deslocar o olhar do espectador da contemplação da obra para a sutileza da rotina transformada? Depois de Duchamp a busca por devolver paixão à vida cotidiana parece ser uma busca alargada, uma tentativa de aproximar possibilidades de encontro e restituir ao espaço o afeto. Autopoiese propõe com sutileza e acabamento um olhar para os rastros que deixamos no tempo, para o corpo como essa estrutura de continuidade, capaz de recompor os sistemas desgastados e o cabelo como mote para esse devaneio. Mas talvez seja interessante se perguntar, essa obra me autoriza ao diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define? Propor que a fruição do trabalho se dê tanto através da exposição fotográfica quanto da exposição do performer em ação possibilita criar um espaço de compartilhamento mais dialógico, em que os espectadores compreendam as linguagens como escolhas e limitações, como um percurso necessário a traçar para se aproximar do afeto que move o artista e se afetar. Propor esse percurso em que as linguagens geram convívios distintos afasta do espectador a expectativa de representação e o aproxima aos modos de produção e pensamento daquele artista e obra. É importan-

te pensar a performatividade não como um gênero, mas como um adjetivo capaz de dizer sobre as ações de expor um corpo e uma travessia que está em relação, em situação, ou ainda, de se afetar pelo corpo como uma utopia de proximidade, o corpo como paisagem para essa passagem. E, por isso, acho importante se ater à qualidade de passagem: a performance cíclica, que faz o espectador chegar e permanecer em qualquer intervalo das duas horas de duração somada ao trânsito na galeria em que Autopoiese se apresentou revelaram um dado da falta de afeto da passagem, a dificuldade em reconhecer a ação, a poesia e relevância que faria alguém parar o seu trajeto para se confrontar com as proposições daquele artista (ou, a quem não foi a galeria para ver a performance, perceber que no caminho existia alguém experimentando possibilidades de estar presente naquele lugar e, por isso, decidir parar). A performance tal como o título é esse sistema que carrega em si a ambivalência em ser produtor e produto, autônomo e dependente. Só há como propor outro modo de percepção através do afeto e suspeito que, para isso, sejam necessários um instante de pausa e um convite irrecusável para habitar a forma.

Estamos acostumados a sermos atropelados. É esse hábito de nos relacionarmos a partir das contrapartidas, malditas! Fosse o olhar uma prática e a vida teria a sutileza necessária para fazer do instante uma revolução, o espanto que anima os olhos ressecados por não verem o ordinário. Parar se torna arbitrário. Esquecemos como desacelerar e como repousar. Desprezamos o frágil e o efêmero, cantamos verdadeiramente uma ode ao eterno, enquanto escapa o agora. Mas ali, parecia que a visualidade nos convocava a acalmar o olhar e deixá-lo terno para percorrer aquela trajetória e aqueles relevos. Era uma paisagem habitada e que bela! Sou convocada, então, a reorganizar minhas expectativas. O percurso é sereno e cheio de perturbações. Tudo o que se cria é amorfo, as paisagens escapam dos conceitos, e tudo que vejo foge de definições. Não se pode ver os sujeitos que constroem as paisagens, apenas os booms que eles provocam e os big bangs que me atingem. E isso me parece uma das qualidades sensíveis dessa performance, o sujeito é supor-

te para a experiência, a presença que se instaura é a da paisagem de papel, o sujeito é como o vento que desloca uma duna. E é a ela, àquela duna a que observo, não ao vento. Aquele relevo de papel sofre das intempéries interiores, o homem. Cada amassado que se cria é como uma ruga, é a expressão de uma narrativa, é o código que confirma: há um travessia e ela me perfura pela sua existência. Big bang boom é um convite a desfrutar da trajetória, da passagem e do rastro que ela deixa, do tempo dilatado e fértil. É um exercício visual de delicadeza, revela a realidade topográfica da criação: aquilo que se move tem vida, volume, é finito e move-diço. Quanto ao produto - essa matéria em que se finda - aquele monte amassado e estanque, que já não se move, é descartado ao fim para a reciclagem ou reaproveitamento. Aqui, não parecia interessar a paisagem que se chegaria, mas a trajetória do vento que muda as dunas. Aquela delicadeza só foi possível pela efemeridade e fragilidade daquele relevo e daquela realidade silenciosa e sutil.

FOTO LEONARDO PASTOR



MICHELLE MOURA
PARANÁ

BIG BANG BOOM



LUIS ALONSO
BAHIA

FOTO TITO CASAL

Um convite à passear à beira do abismo, esse lugar que faz do sujeito observador de sua própria vida. Diz de louco aquele que está à beira e não no abismo. É que a escolha de estar muito próximo e de qualquer deslize cair sufoca e condena mais do que aquele que já caiu, que já foi. Esse, não retornará. Ao menos, não o reconheceremos. Não irá incomodar. Porque nós nunca fomos ao abismo, fomos apenas à sua borda, ao seu entorno. Compreendemos ele como um território liminar, desconhecemos o que há depois da linha, da fronteira. Suspeito, então, que seja o abismo um contorno inventado. Por não reconhecermos a parcela de terra firme do abismo, é ele um ponto de encontro, é ele quem questiona o limite do conhecido, é ele quem alarga a cerca do pensamento e nos oferece pontos que tangenciam a normalidade, essa falsa fronteira entre o que sou e como me compreendem. Tudo aqui é reflexão, e é pelo ato de pouco refletir que nos incomodamos com quem está ali, próximo, aqui, diante do abismo. Tudo aquilo que aprisiona a experiência em conceitos sufoca a realidade na tentativa de agarrá-la. Em Cartografia do abismo nos encontramos diante daquela radicalidade poética, próximos ao limite, mas olhando para ele através de uma parede de vidro, invisível aos olhos, mas que me livra daquela lugubridade e que, por vezes, me distancia

da experiência. Preciso me esforçar para permanecer ali. Até que... Molham-me os pés. Aquela água com que Artaud brinca e se refaz encharca minhas pernas. Acordo da realidade que inventei a mim e embarco, enfim, no delírio do real que vejo. Estou eu também naquele lugar, não mais observo e passo a me recompor. Aquele lugar a que condenam Artaud estilhaça o corpo humano, casta o devaneio autêntico, ridiculariza a singularidade para satisfazer o seu desejo de ver o outro exposto, frágil. Eu o reconheço e me refaço, me recomponho em novas configurações. Como romper o contorno e tornar o abismo realidade? É com essa força que Cartografia do abismo não tem a pretensão de encaixar os estilhaços do homem que convidou a todos nós pra um devaneio - essa palavra hoje não soa bem, pouco lhe importa - todas as suas arestas estão à vista, ele, o louco, incomoda porque não se importa com o contorno, com a membrana. Aqui eu volto a pensar na galinha (no olhar galinesco que lanço ao Festival e que encontrei mais precisamente aqui e em Preparatio Mortis), que dança depois que arrancam-lhe a cabeça, depois que o contorno de seu corpo é rompido, o limite se torna apenas outro conceito inventado. A cartografia de Artaud é feita não por pontos e linhas, mas por hiatos e alguns relevos. Podem arrancar seus órgãos, não é isso que o mantém vivo, rompam-lhe a pele e o mundo não recompor-se-á da explosão dos estilhaços.

Quando a lei viola os direitos humanos, o dever cívico é transgredir. Frase que li numa parede qualquer de uma rua que nem lembro. Nesse mundo que escorre pelo excesso do opaco, é o translúcido das ruas que nos chacoalham a enxergar possibilidades. É preciso transcorrer, transdisciplinar, transbordar, transportar, transexualizar. E falar de qualquer trans na Estação da Lapa, em Salvador, parece ser por si só uma tamanha brutalidade ética e estética. Aquele lugar, reflexo do abandono e descaso público, é ao mesmo tempo o maior terminal rodoviário da cidade. Foi ali que Casulo: uma intervenção trans propôs o diálogo sobre a transexualidade. Ao corpo trans cabe todo o desafio que a sua presença oferta à realidade, seu existir é atritar os referenciais e o seu permanecer é um tanto de combustão, tal como aquele lugar. São duas instâncias do terceiro mundo, o terceiro ser e o terceiro lugar, os dois com o mesmo limite do termo - antes deles existem dois e tantos outros que recebem as preferências. Não nos restam dúvidas: a todos os trans, é o corpo o próprio conflito dramático e aquele lugar era o contexto para tornar a narrativa mais performática. Mas como interferir no espaço e no imaginário a ponto de propor uma nova condição de convivência? Inquieto-me primeiro porque, ainda que tenha sido ali, na Estação da Lapa, estávamos

todos entretidos com a encenação a ponto de esquecermos o fedor, o abandono e o descaso a que aquele lugar está submetido. Talvez a estética e a narrativa próximas às de programas de auditórios e com tamanho impacto sobre a plateia fizeram do espetáculo um verdadeiro show de variedades. Ali era a Marion quem apresentava e conduzia o espetáculo por narrativas ficcionais, desfiles e shows de dublagem, ali as balas animavam o público tanto quanto os abacaxis e bacalhaus e as dançarinas também estavam para evitar que houvesse vazio, algum momento sem preenchimento; mecanismos que possibilitaram, tal como nesses programas de auditório, que os discursos fossem ditos e que todos permanecessem eufóricos e dispostos, até as intervenções de vídeo eram semelhantes às que encontramos nesses programas, depoimentos de vida com apelo ao emocional. Mas é preciso atentar se, assim como nos programas de auditório, interessa mais a forma de como se diz ou o que se diz. A diferença e ponto muito importante é que todos esses mecanismos não eram mediados, estavam todos escancarados e sujeitos ao risco. A quem passou pela Estação da Lapa foi difícil não parar para ouvir e permanecer. A plateia foi se enchendo cada vez mais e ficando ainda mais eufórica. Se o discurso teve o impacto que desejava não podemos ter a dimensão, mas que aquela estética confrontou com a realidade e propôs instantes de compartilhamento não se pode negar.

FOTO TITO CASAL



CASULO, UMA INTERVENÇÃO TRANS



TICIANA PEREIRA
BAHIA

FOTO LEONARDO PASTOR

É necessário empoderar-se para não ser reduzido à carne. Na ascensão do corpo hiper-sexualizado, a gostosura é a arma dos fracos por excelência, como nos diz Jessé de Sousa, desperta o interesse do outro, mas apenas o interesse instrumental do outro, em conquistar, aproveitar e exibir sua conquista; quando se busca aprofundar questões delicadas à realidade, é importante mergulhar numa ciência social capaz de atritar os lugares comuns e de alojar o pensamento no instante. Na verdade, não sei se é realmente necessário ao outro isso. Talvez só a mim que preciso escrever sobre o que vi. Mas é que existem algumas coisas que estigmatizo pelo excesso de negação, o funk carioca pancadão é um tanto disso. Mas o exercício é fugir do estigma para que se compartilhe a potência, não é? Então, declaro minha primeira dificuldade em seguir adiante, desejo que a própria escrita encaminhe trajetórias possíveis para o pensamento. Censurado é um exercício que brinca com as expectativas dos movimentos a partir das letras de músicas do funk carioca, a mulher dança ao som

de toda a sua erotização sendo, ao mesmo tempo, objeto e contraponto das expectativas, propondo uma releitura aos movimentos. Mas ponto importante, a releitura não é proposta a partir de um corpo engajado na contramão, disposto a romper algum paradigma, mas exatamente num corpo que parece agenciado ao que se canta ao mesmo tempo que revoluciona pela existência - é um corpo muito magro, sem a volúpia esperada de uma funkeira, quase andrógino e um rosto impassível, que parece admitir pra si que ali não se verá uma poderosa chachorro-na. Bom, talvez essa releitura, de novo, exista mais em mim que na dançarina, é que ela está apenas ali, confrontando as minhas expectativas estigmatizadas apenas pela presença e permanência dela naquilo a que ela se propõe. Ela age, mas eu enxergo como se ela reagisse. Bom, à quem assiste, a impressão que se tem é que ainda que as letras coisifiquem a mulher ao erotismo e ao exibicionismo, é aquele rosto indiferente e aquele corpo fugidio daquela mulher que não cabe no que se espera que faz aquela intervenção coçar a orelha.

A linguagem é arbitrária. Os enunciados não se esgotam em suas possibilidades. Ela joga com os signos, desloca-os e atribui a eles novos sentidos. A realidade toma para si a linguagem como uma possibilidade de construção, de reconstrução. Arranque-lhe as primeiras imagens e a poética da imaginação se configurará. Qual o espaço, então, da objetividade na escrita? Diari d'Accions é um exercício claro entre um artista visual e um artista cênico, que se propõem a apresentar, representar e deformar algumas manchetes de jornal, contrapondo o fluxo dos meios de comunicação que sugerem a objetividade como possibilidade de apreensão do cotidiano. Estamos absortos pelo imediatismo das ações e das reações, entendemos o jogo e nos divertimos. Nele, impera-se o verbo performativo `executar ações`, mas não é o real que se estabelece, mas o efeito dele mediado por uma tela e pelos seus jogadores. Esse jogo a que se propõe os atores, faz com que a plateia deseje uma parcela maior de performatividade às ações, o jogo se anuncia como uma atividade que tem a relevância do risco do aqui e agora, e é assim que

o desejamos, arriscado, desequilibrado, ridículo e improvisado. Mas os ordenamentos nos fazem compreender aquelas ações com uma teatralidade que nos recoloca na ilusão de um jogo, de uma urgência inventada. É quando a câmera foca na plateia que a experiência com o real se instaura, quando surge, de fato, o deslocamento dos códigos, quando o sentido das palavras perde para a dimensão da presença do homem. Na plateia, a teatralidade é desmontada, o público se torna o maior e mais relevante performer da cena. É nesse momento, em que a plateia se torna peça e agente daquela proposta, que o exercício explode e a representatividade entra em colapso. Agora é o público que está inserido na intimidade da ação, qualquer gesto seu é ampliado e amplificado pela tela, mas ela não media a relação, ela escancara e intimida. Os códigos, aquelas manchetes não são suficientes, esvaziam-se diante do ridículo exposto e escancarado, e nos divertimos com nós mesmos.

FOTO LEONARDO PASTOR

IÑAKI ÁLVAREZ E PERE FAURA
ESPANHA



DIARI D'ACCIONS



RIKI VON FALKEN
ALEMANHA

FOTO FRANZISKA SCHWARZ

A expectativa nem sempre é uma aliada à obra, quando se anuncia a parceria entre uma bailarina alemã veterana e um jovem bailarino da Malásia é inevitável a expectativa que ficamos nós, olhares atentos e ansiosos, pelo encontro e pelas escolhas. O espetáculo é uma busca por investigar a dança abstrata da bailarina em contato com a dança tradicional do malaio. Encaro aqui o primeiro ruído da cena, é preciso conduzir o espectador ao distanciamento da realidade para, então, acomodá-lo em outro lugar, mas em Echo. It's just a temporary thing o espectador foi e não quis voltar. Onde eu espectador existo na obra? Como o abstrato, objeto de pesquisa anunciado aqui, convoca-me ao diálogo, convoca-me a existir? Quando se assiste a Echo a sensação que se

tem é a que o abstrato aqui permanece hermético, sufocado pela argumentação que o justifica e fechado ao convívio, isso gera um olhar do espectador que vê apenas a demonstração da pesquisa e o virtuosismo da técnica, ainda que anseie pelo turbilhão de possibilidades que a presença da Malásia e da Alemanha ali geram aos olhares e estômagos, porém o que se tem é a sensação de que nada nos é ofertado/sugerido/inquietado para que dialoguemos para além do virtuosismo. Why doesn't let go? Pergunto eu, inquieta em ter ficado, em ter permanecido no mesmo lugar, em tentar entender em mim onde aquela obra ressoa ou no outro onde ela provoca.

ECHO - IT'S JUST A TEMPORARY THING

Qual recurso torna a vida inteligível? A linguagem? Desconfio. Aquilo que é preciso ser muito justificado até para nós mesmos, é porque tem um tanto de absurdidade. Quando falo de mim, já não sou mais aquele de quem eu falo. A linguagem é fugidia e apreendê-la por mais de alguns instantes é permanecer numa lógica absurda de ser aquele de quem não se é mais. É de tanto falar de si que a figura construída do eu se desgasta, se corrompe. E o que acontece quando a reflexão silencia e sufoca a experiência de ver-se? Quando essa figura a quem hermeticamente definimos se dá conta da finitude da linguagem, abre-se uma ferida exposta. Antonia parece se dar conta da fissura de seu modo hermético de vida quando compreende que ele já não a representa, e que se torna absurdo e vertiginoso quando se defronta com a saída do irmão como uma escolha consciente. A reflexão que ela tem de si e para si não se aplica ao outro, nem a ela. Antonia é firme e consciente em suas argumentações, não a interessa sair de casa para conhecer algo ou alguém, bastam a ela o irmão e a mãe. Ela desbanca a todos com seus argumentos, e com sua absurdidade acaba conseguindo permanecer ali, dentro de casa, em frente ao computador. O tempo longo (para alguns, o tédio) a que se destina os dias de Antonia é isento de qualquer produção de materialidade, e isso parece a condição para o pensamento

e para a discussão criativa. Não existe o tempo livre, afinal todo o tempo dela é inteiro e coeso. É ela quem desenha o tempo e os silêncios. Ainda que haja muitas falas, é exatamente pela pretensão das palavras em precederem a experiência, que o silêncio se torna aqui uma escolha assertiva e que merece atenção. Ele provoca mais a nós espectadores que aos personagens. O silêncio é reflexo da comodidade daquelas vidas. Para que sair de casa se Antonia consegue ter e se conectar a tudo sentada na cadeira em frente ao computador? Antonia é o unicórnio do Zoológico de vidro, ela quer ser amada e compreendida, mas não é frágil. Tem tanta consciência que faz o outro espectador de sua própria vida. Mas há aí uma ferida invertida que machuca, mas é indolor. O que aconteceria à Antonia imersa num instante de experiência? Nem sempre as coisas fazem sentido. Viver não é apenas apropriar-se, mas é também, e exatamente, perder-se de vista. Talvez Antonia represente um tanto das cenas que costumamos ver, cheias de argumentações, mas sem a inteireza da experiência que se perde pelo excesso de justificativas (a exemplo de alguns outros espetáculos no Festival). El tiempo todo entero é preciso no senso de humor e na ironia. Revigora em mim o desejo em assistir repetidamente ao mesmo espetáculo. Existe uma justeza que impede que as escolhas sobrem; o espetáculo é um exercício sem obviedades, e tão descontraído! A vontade que tenho é a de reencontrá-los em outros lugares do Brasil e experimentar novamente o prazer de ver uma cena tão justa e inquieta, que perturba pela existência. Ah, a cena argentina...

FOTO GIOVANNI CITTADINI CESI

COMPANHIA EL SILENCIO
ARGENTINA

EL TIEMPO TODO ENTERO

CIA. HIATO
SÃO PAULO

Bom... É... Como nunca sei ao certo por onde começar, eu seguirei a velocidade do meu formigamento, porque é o que há de mais sincero para dizer daquilo que nos afeta à existência. Só que não conseguirei começar do início, porque resolvi agora seguir o formigamento que está no estômago, mas ele já percorreu outros lugares. Bom... Eu estou assistindo a uma ficção... Aqui, a dramaturgia se instaura como um fluxo de pensamento, vejo o ator no palco se despindo à medida em que confessa e, assim, exposto eu o reconheço, como se essa distância palco e plateia não existisse mais apenas pela força da linguagem. A confissão só tem sentido com a tensão que a presença do outro provoca, o que confere à confissão a qualidade de pensamento performativo, capaz de gerar pequenas revoluções e colapsos. É como se abrisse um hiato em mim que sou a presença que dispara a confissão, mas só me dou conta quando caio no fosso e sinto a inércia das vísceras, aquele frio de quem desce em alta velocidade uma ladeira e me perco de vista. Ele confessa e nós dois nos tencionamos. Lembro das obras de Ron Mueck - eu vejo os atores com os olhos da hiper-realidade, eles estão tão próximos, que se distorcem, são tão sinceros, que desconfio. Não estou acostumada a ver alguém tão exposto e tão sem mediação no palco, e à medida em que se ex-põem, vejo os deslocamentos, as tentativas de sair da posição inicial, de percorrer, ainda que em círculos, mas percorrer porque movimentar-se, aqui, é pressuposto. Aqueles corpos são como fotografias em alta resolução, estão tão nítidos que eu desconfio da verossimilhança. É isso, fotografar é atribuir importância ao instante, é devolver paixão à vida cotidiana e parece que estou eu naqueles registros. Fui capturada pelo barulho do obturador! Enquanto costumamos nos enfadar ao querer con-

versar apenas com quem nos entenda rapidamente, Ficção desloca a justificativa da sua existência da imagem representada para os processos de sua criação e recepção, instaura uma nova proposta de lidar com o tempo e com os compartilhamentos, propõe uma alteridade tão distinta a tudo que vejo e espero sobre reconhecimento, que me faz suspeitar que a única coisa que nos é comum é o vazio, aquilo que não é compartilhado, os desvios. E me espanto: eles poetizam o vazio sem preenchê-lo. A dificuldade em ser interessante é escancarada a ponto de nenhum de nós ser um interlocutor qualquer. É um exercício em fazer com que a palavra não desgaste a experiência, mas a potencialize, a recoloque como carne, e como isso é difícil! Digo por mim que tento tornar força tudo o que vi e sinto e que, por vezes, deixo escapar a experiência por esvaziá-la no enquadramento. Antes dos lábios, o murmúrio já nascera; Ficção é essa força antes da forma que se potencializa com a ordenação. Não que a potência deva ser uma verdade, que não seja, mas precisa ser essa inquietude e esse ponto que escorre da compreensão. Ficção realimenta o nosso desejo pelo ordinário, torna o desvio poética e eu retomo o prazer pelo banal, pelo ser humano que se expõe num exercício de sinceridade fingida ou fingimento sincero, pouco importa, ninguém se pergunta se aquilo é real ou não, isso só importa ao teatro, talvez nem a ele. Mas é exatamente o vigor daquilo que é teatralizado que me faz espantar com tamanha maturidade e atravessamento, acabo sem perceber o percurso das horas e me dilato naquela confissão performática com que a Cia. Hiato me propõe a experimentar o teatro. E quanto prazer há numa mentira bem contada ou numa verdade experimentada, como é bela a imagem distorcida pela proximidade!

FOTO LÍCIA JARDIM

A verdade da experiência sustenta a verdade da criação, parece até que virou paradigma. Mas aqui não se trata de uma cena documental ou de uma cena engajada no teatro do real, com toda a urgência e precisão típicas dessa escolha. Mas um teatro que busca partir da matriz da ficção que partiu da matriz real. Aqui, Joelma é parcela de realidade. Ela resiste ao primeiro contato, difícil compreender a dimensão da pesquisa e dos desdobramentos que ela possa ter. Normal. A quem nunca pôde cobrir a ferida do vento dos olhares, é difícil compreender como alguém se interessa por ela como um fim em si mesma, sem ter a intenção primeira de julgá-la. O corpo trans altera o entorno pela presença e permanência. Desconfio que seja essa uma das premissas que justifiquem tantas produções com essa temática, além, claro, das discussões de gênero necessárias em tempos de cura. E é por isso que não se tem como tratar Joelma simplesmente como objeto dos quereres. É assim que se estabelece a tensão necessária entre aproximação e criação, distanciamento e desconstrução. É a aproximação que gera o ruído para compreender o que teatralizar. Aproximar o olhar é gerar reconhecimento. Aqui, o registro para tratar do universo trans é menos performativo e mais teatral, o uso do vídeo reafirma a dramaturgia mais interessada na representação. Mas precisamos atentar ao excesso de retornos. Existe uma recriação do que já foi criado e pelos mesmos

criadores. Partir do filme - que partiu da Joelma - para iniciar a ordenação do teatro, precisa ser também e mais fortemente uma busca pela experiência estética, pela hibridez de linguagem. Digo isso, porque à plateia interessa menos saber a parte da vida de Joelma que ficou de fora da narrativa e mais os mecanismos de representação, de apropriação e reconstrução da teatralidade, daquele olhar que insiste em tratar da Joelma a partir de novos dispositivos. Insisto, interessa menos quem é a Joelma e mais o que se faz com ela ética e esteticamente. É preciso deixar clara a vontade em tornar aquela realidade potência, nem que pra isso se construa uma realidade inventada. O interesse do criador não deveria ser maior que a desinformação da criatura. As inserções de ficção na narrativa de Joelma no vídeo são justificadas pela necessidade em se encontrar as melhores fotografias e o maior impacto. Pois bem, está aí uma possibilidade de expandir ainda mais a cena, descobrir e investir no que se torna necessário para persistir com Joelma também no teatro. Caso contrário, a cena poderá ser apenas a releitura do relido, sem conseguir acrescentar novas provocações.



FÁBIO VIDAL
BAHIA

FOTO: LEONARDO PASTOR

JOELMA



COMPANHIA AS GRAÇAS
SÃO PAULO

○ Jardim da Luz em São Paulo é também o Passeio Público em Salvador. À todos os parques, cabe esse tempo e espaço poético a que se destinam a pausa e a passagem. Mas a alguns, como o da Luz e outros paulistanos, o parque é um dos poucos refúgios, um dos poucos territórios compartilhados, dispostos a aquietar, à oferecer a observação e o reconhecimento da presença do outro em cidades como São Paulo. Digo isso porque nas cidades em que não há praia ou outros desses encantos naturais, os parques e as praças costumam ser mais praticados. Some-se a isso o não reconhecimento da rua como um espaço de compartilhamento e os parques em São Paulo configuram-se como o lugar de convívio com o outro, é nele que a invisibilidade comum aos passantes cede espaço para o reconhecimento da presença do outro e da tomada daquele espaço por ele. Em Salvador, a impressão que tive é a de que não há uma experiência tão estreita com esses lugares, onde a cultura se finda na presença. É difícil conferir ao espaço público o estrito lugar de reconhecimento do outro, afinal, os territórios de compartilhamento baianos se estabelecem em muitos lugares e revelam corpos dispostos ao encontro. Aqui, a presença é cultura e apreensão; o que fez ao espectador de Marias da Luz estabelecer uma relação mais interessada nas Marias que na Luz. É um teatro na rua e não de rua, o que confere a ele uma certa responsabilidade com os espaços públicos e com o acaso que habita. Ele invade um espaço coti-

diano ao outro e não a si. No que difere apresentar na Luz ou em outro lugar? Como se deixar penetrar pelo fluxo de um novo lugar? O espetáculo convida o público a um passeio por um parque e pelos frequentadores dele em tempos desconexos. Convoca uma plateia disposta a encontrar o melhor lugar para ouvir e ver, e nem sempre é tão fácil assim. Mas não interessou, àquele público que ali fosse, a Luz, ou a Luz no Passeio Público ou o próprio Passeio Público; interessou a eles as Marias. A Maria de 1912 que convive com a Maria de 2013 e se reconhece na Maria que vê as outras Marias conversarem. E é assim, no encontro de Marias que o espetáculo se estabelece e ganha força. A quase todas elas, foi a espera e a expectativa que a findaram àquele espaço e que fez perpetuar essa espécie Maria que costuma transformar necessidade em virtude e permanecer no tempo, não pela lembrança, mas exatamente pelo esquecimento. Quem desaparece ou é esquecido é sugado pelo tempo e cuspidor por ele anacronicamente. Por isso surgem Marias de 1912 que convivem com as de hoje e, exatamente por se encontrarem no foço do esquecimento, elas se reconhecem. Não é difícil encontrar algumas Maria por aí Ou por aqui. Mas é exatamente no exercício de parar e reconhecê-las que o espetáculo ganha mais força.

FOTO LEONARDO PASTRO

MARIAS DA LUZ

Quanto maior a beleza e a delicadeza, maior a conspurcação, penso em Bataille. Ali, a performer me rememora ao imaginário da escrava Anastácia, que por tão bela é amordaçada com a máscara de Flandres, que a impede também de engolir e roubar alguma pedra preciosa, mas não a impede de penetrar as pedras para tê-las, enfim. O tempo acelera a deformação. A quem nada pode alterar a existência, arriscar é a qualidade de ação que orienta a realidade. Ali, o silêncio, a proximidade e a sutileza tornavam ainda mais sensíveis a brutalidade. Ali, o corpo é suporte e realidade, está reduzido a condição de carne. Mas a performer parece buscar transgredir pela consciência do interdito, pela impossibilidade da brancura. Algo já foi maculado. A tentativa de transformar a sujeição é encontrar-se ou perder-se. Ainda que se derrame a tinta sobre o corpo, há sempre um lugar que fica descoberto e revela a impossibilidade de tornar-se outro. Bom, eu poderia me ater à toda a brutalidade estética a que me provoca Merci beaucoup, blanco! e embarcar nos

devaneios, mas existe aqui um problema de enunciação, que também encontro em outros trabalhos apresentados no Festival. A obra, aqui, se apresenta como performance-instalação em site specific mas não se configura como tal. Digo isso porque o espaço não é confrontado, não se propõe um convívio diferenciado com o lugar, uma ruptura com os códigos, tampouco uma incorporação do espaço à poética. Do jeito que a performance foi construída poderia ter sido em qualquer lugar e seria a mesma coisa. A estética precisa ser relacional. O trabalho de site specific não pode ser transportado sem que haja uma destruição; e em Merci o ponto que impossibilita a infalibilidade da obra não é a sua qualidade de desterritorializar, mas a vulnerabilidade do corpo exposto à ação e à execução do roteiro previsto, com um nível maior de performatividade, com uma possibilidade de se repetir típica da teatralidade. É necessária uma parcela maior de especificidade e efemeridade para tornar a performance o que ela pretende ser.



MICHELLE MATTIUZZI
BAHIA

MERCI BEAUCOUP, BLANCO!

NADJA TURENKKO
BAHIA



FOTO LEONARDO PASTOR

Aqui é a praia, esta é a baía e ali é o ponto. Corrida até o ponto! Até onde nós somos capazes de ir para vencer um embate? Há um tanto do outro que nos perturba, nos embrulha o estômago. A quem diga que reconhecê-lo vincula ao sujeito o desejo de deposição ou até de finitude do outro - eu o reconheço e tenciono-me. A alteridade é, sem dúvida, uma faculdade fundamental para a competição e para a compaixão, mas é preciso compreender que a competição é também um efeito do afeto e que sem essa dimensão as escolhas são pouco afetivas e paralisam o sujeito, fazendo dele estanque: nadar para salvar a menina ou nadar para a disputa? Na dúvida, talvez ele nem nade. Aqui, o primeiro anúncio de um naufrágio na peça. A primeira iminência de um caminho a percorrer paralisado por um instante. A busca pelo naufrágio será recorrente aqui, afinal é ele a consequência legítima da navegação. Ele é o arauto do desejo de percorrer, a quebra de expectativas e um fim em si mesmo - o naufrago não segue ileso. Nunca Nade Sozinho é esse percurso paralisado pelo instante e retomado adiante, paralisado novamente por outro e seguido adiante. É esse equilíbrio precário, essa zona abissal, esse lugar entre a praia e o ponto. Revela as potências do trajeto e as possíveis causas que fizeram a embarcação encalhar. Mas uma nota impor-

tante: encalhar não é um naufrágio. Para naufragar é necessário ter dado perda total da embarcação. É aqui que a busca do espetáculo vira latência, o jogo entre os dois homens não cede à precariedade do equilíbrio, à competição e às intempéries imprevistas no percurso que paralisam e naufragam o sujeito. É necessário ceder à gravidade e ao risco. Para competir é necessário tencionar-se. Para seguir adiante é necessário se reconfigurar; ninguém passa incólume, a perda tem que ser total! Para que haja algum excesso por parte dos jogadores (como aponta, por vezes, a juíza) é preciso que algum limite seja ultrapassado. Para que a competição exista, a possibilidade de perder precisa ser tão próxima quanto a de ganhar e nós, espectadores da disputa, precisamos embarcar nesse jogo de expectativas. Nunca nade sozinho é esse exercício entre competição e compaixão que o reconhecimento do outro nos causa. É no dispositivo do Confessionário, ainda que seja um recurso mediado por excelência, que encontramos os três, homens e mulher, mais expostos e complacentes, dispostos a percorrer a travessia à nado, se for necessário; é nele que compreendemos o processo de criação como um navegar e reconhecemos a alteridade como compaixão. Mas insisto, é necessário se espantar com o outro, mesmo em cena e numa disputa ensaiada.

Da criança brotam os pequenos discursos poéticos, a inteireza do inútil e a sutileza do instante, qualidades necessárias para aprender a habitar melhor o mundo. Mas para que se brote com tamanho vigor é preciso se dar conta que não se sonha com ideias ensinadas, que os porquês interessam mais à criança pela criação do conflito, pelas pequenas revoluções a que ela se submete, por entender que o mundo não revela parte de seus mistérios, que pela justificativa que lhe será dada. Cada passo na infância é um não pensar a que se destina, é percorrer os relevos do mundo sem se ater às inquietações com os tempos verbais, isso a criança desaprenderá com o relógio, mas, ali, ela ainda enxergava o mundo com o olhar atemporal. É preciso muita poesia para dizer da infância, mas costumamos deixar escapar por nos infantilizarmos ao tentar apreendê-la. Eis, pois, o desafio: dizer da infância sem se infantilizar. Em O segredo da Arca de Trancoso, o menino carregava a arca sem saber de sua grandiosidade e é exatamente por não ter sido ensinado a aprender o porquê de cuidar daquela arca, que ela toma a proporção do sonho, da infinitude, do agora e da vida. As justificativas não lhe são ensinadas, o que faz do menino o fazedor de suas buscas e de seus objetivos. É um tanto de ingenuidade somada a inteireza

em percorrer o caminho para conduzir a arca a seu destino que torna o caminho mais interessante que o próprio destino e que a própria arca. O menino entende no percurso que às vezes não interessa que se tenha sentido, mas que se seja sincero. É um espetáculo em que o olhar se torna a matriz para o sonho, percorremos juntos a trajetória da poesia em transformar o humano em menino e o menino em mundo, em conduzir o menino a fincar cada passo na sinceridade dos afetos. O espetáculo aconteceu como em uma arena invertida, estava o público ao centro e era ao redor que a peça existia, é como propor que o olhar do espectador seja convexo diante da vida, que percebe que não é necessário convergir sempre os pontos; o pôr-do-sol anunciava a concretude do tempo e a finitude do instante poético, é impressionante como basta afeto para se convocar a imaginação para embarcar na poesia! As crianças que ali assistiam se encantavam pela suspensão do instante, pelo agora ter se tornado um sonho e observo que, pela prontidão com que acompanharam cantando as músicas, alguma coisa se confirma para quem também é espectador: aquele teatro é infinito para elas.

FOTO JOÃO MEIRELLES

VILAVOX
BAHIA

O SEGREDO DA ARCA DE TRANCOSO



LEDA MUHANA
BAHIA

FOTO GABRIEL CUERRA

Se falar de contemporaneidade é dizer do processo e das obras não acabadas. Qual é a parcela de destruição e falibilidade de Paradox? Onde ele se recria e se reinventa? Vemos e sentimos o tal contemporâneo e assim o nomeamos, mas e como experimentamos o que nomeamos? Existe um virtuosismo somado a rostos inabaláveis em Paradox (e, aqui, isso não se configura como uma escolha, mas como reflexo dos corpos que não se sujeitam ao limite, que não se colocam em situação) que precisa dar espaço para o corpo-devir. Acredito que seja esse virtuosismo que evita os paradoxos da cena, apresentando-se, por vezes, como um corpo sem marcas, que mesmo que se instaure em permanência não consegue se instaurar como experiência e potência. Para um corpo que deseja ser suporte para os paradoxos, a passagem, as marcas e os relevos são indispensáveis, afinal não há como se manter incólume. É necessário se preocupar menos em estar belo em cena. Como provocar colapsos nos corpos (dos bailarinos e espectadores) que atravessam cada cômodo do Palácio Rio Branco? Ocupar o Palácio é dever cívico. Possibilitar que isso se cumpra é favorecer o diálogo, mas e o que mais? Para isso poderia ser uma manifestação, uma passeio guiado, um piquenique aberto que convidasse a todos que estão do lado de fora. Mas é dança e contemporânea, e pretende investigar o atrito que isso gera com a tradição. A investigação de Paradox não pode se resumir em adentrar ou não os portões do Palácio, precisa

ser antes de tudo uma provocação visual que dê conta ou atrite tudo a se que propõe. Juntar uma quantidade imensa de pessoas que nunca viram outra expressão artística, gera ao trabalho uma responsabilidade ainda maior em provocar e compartilhar uma experiência, aqui estética. A quem nunca entrou no palácio e que sempre o achou algo que não poderia ser praticado, a experiência com a dança precisa ser tão potente quanto a surpresa do espaço pela primeira vez habitado. Se a experiência não se instaurar como profundo impacto de linguagem, o espectador ficará mais atento e interessado na paisagem que se vê pela janela e nos lustres e tapetes de dentro do palácio. Quando se propõe um diálogo com o espaço e uma nova proposta de praticá-lo é preciso tomar tento para não ser mastigado e engolido por ele. Investigar a relação da arte com o espaço público é necessário na medida em que propõe atentar-se aos fragmentos de realidade e de cotidiano que os espaços públicos, não habitados pelo cidadão comum, abriga em suas superfícies. É preciso alargar a investigação do corpo, do limite e do risco para que o corpo em diálogo com o espaço gere territórios de experiência e provocação. É quando a realização da ação toma a evidência e não a representação dela que retomo o ânimo. Talvez o mais próximo disso é quando os dois bailarinos suspensos na varanda me lembram que aquilo pode dar errado, que existe um risco e dançam com o rosto abalável e sereno (ufa, enfim, não tem “carão”) tal como o corpo em situação e os vejo dançando junto à Baía de todos os santos, sem negá-la ou reafirmá-la, apenas deixando-a estar.

No meu fusquinha cabe a criança e o performer. Teatro? Não, não cabe. Cabe tudo aquilo que se é. Cabe o cesto detonador de planetas e a escova mãe de outras escovinhas e mulher do escovão primo da escova alcoviteira. Se cabe o teatro? Eu disse que não. Cabe tudo o que se faça imaginar. Cabe o rigor e a intensidade, a parceria e o tempo, a sutileza e o olhar, o aspirador de pó, mas o teatro não. Não posso dar uma dica agora, acabou de começar a brincadeira. Tá, cabe o guarda-chuva escudo interplanetário e o alicate gaivota. Cabe a sinceridade. Cabe eu, você, mas o teatro não. Não, não cabe, nem como café com leite. Pronto. Eu quero coisificar, quero ser coisa também. Sem compromisso com a reflexão do que isso possa se tornar. Eu apenas sou coisa, sem representação. O que é preciso pra imaginar? Finjo que não há mediação e sobre o quê? Propor um espetáculo para crianças onde a dramaturgia seja mais próxima de um roteiro de ações do que de uma narrativa linear, confere à Pequena coleção de todas as coisas uma ousadia importante para alargar o potencial da atividade desinteressada, da inutilidade, da ausência de moral, ao pensar a criança e seu entorno a partir de sua presença e não do que poderia ser. É compreendendo a quietude e a ausência de estímulos fora de si que a criança busca o prazer em sua existência e na existência do outro, no contato consigo e com o

mundo. É sendo menos empenhado em teatralizar, que o espetáculo entende e arrisca em apresentar os objetos e não representá-los - numa realidade de coisas e não de gente. 'Não tá legal' diz uma criança na plateia poucos segundos antes de dizer 'Que legal, mamãe, tô gostando'. A criança começa tudo de novo, do mesmo ponto ou de novos. O ponto de partida sempre muda e o de chegada não importa, a criança vivencia a trajetória e deixa com que ela dure o tempo necessário até que a graça vá embora. E depois disso, ela não insiste muito não. Ela segue adiante. A criança não desgasta o tempo nem o fingimento. Ela é rigorosa com seu desejo, embarca só enquanto a imaginação é navegante. A criança é performer, ela reorganiza os códigos da existência, se interessa mais em ser do que parecer. E, aqui, nada que se constrói e se propõem à imaginação é reflexo da realidade codificada, toda a construção se dá por associação e recriação de imagens, sem legendas. O espetáculo despreziosamente é esse fluxo a que se destina o brincar, o romper as fronteiras do estabelecido. Devolve ao espetáculo infantil a maturidade e o esvaziamento necessários e à brincadeira a sua qualidade estética - é belo para quem brinca e para quem observa.



CIA. DANI LIMA
RIO DE JANEIRO

FOTO: RENATO MANGOLIN

PEQUENA COLEÇÃO DE TODAS AS COISAS



MARVAN CARLOS
BAHIA

FOTO LEONARDO PASTOR

F ora da sala de espetáculo é, de fato, o melhor espaço de sociabilidade. É onde a obra costuma esbarrar com a espontaneidade do encontro, com o acaso de alguns olhares e com a disposição de permanecer pelo afeto. Mas que fique claro que investir em manifestações na rua e criar uma situação extraordinária não significa criar um espaço de experiência e atravessamento. Em tempos em que a rua é território de inquietação e manifestação, a arte precisa ter a potência de atravessamento necessária para tornar aquele instante uma pulsão, ou se tornará evento. Pout Pourri é a seleção de ritmos e movimentos de um imaginário popular de uma classe específica que encontra na rua a melhor aceitação e diálogo. Afinal a quem não costuma ouvir o arrocha, pagode ou funk é na rua que esse encontro se estabelece, na maioria das vezes, até por imposição. Talvez seja essa uma das potências do trabalho, dialogar com os olhares que não compartilham daqueles gêne-

ros, criando possibilidades de fazê-los existir e a quem é familiar, propõe releituras em que aquele corpo masculino transita por movimentos que rompem as expectativas, mas é importante se atentar se aqueles movimentos não estigmatizam os gêneros musicais, a mulher e o homem. Acredito que a discussão de gênero se instaure aqui pelas implicações simbólicas que cada movimento gera, é um corpo masculino que transita entre qualidades femininas e masculinas para executar as partituras corporais. Mas é preciso se atentar para que aquilo não se torne a mera exposição da própria presença, afinal, acredito que qualquer obra artística sempre deseja mais que sua mera presença no espaço - é necessário que exista a força antes da forma e para isso, é importante se questionar onde ali o trabalho encontra a potência para tornar-se uma experiência.

Breu. Sete minutos. Uma música regida por um único instrumento. A plateia, como de costume, tosse, tosse muito. O silêncio é sempre desconfortante, imagina aqui, onde o breu e as notas daquele órgão parecem convocar o nosso corpo: hão de haver respirações interrompidas e inspirações paralisadas pelo espanto e inquietude. A luz vai surgindo em penumbra, vejo um rastro, um fecho de luz, talvez seja aquilo uma larva, os olhos tentam se acostumar à nova realidade: aquilo se move, aquilo é belo e desconfiado. Não do efeito, mas de que, de fato, aquilo está ali no palco e urgente. Inspiro o ar e não me dou conta de soltar. Me reorganizo na cadeira. Essa experiência não pode ser superada nem resolvida pela reflexão. Aqui, o primeiro contato com a galinha - a quem projeto estar presente no festival - mas, aqui, ela dança após ter tido a cabeça decepada. É importante se atentar: não lhe arrancaram a cabeça, é a indisciplina e o fulgor de dentro dela que deformaram a pele e a romperam. Ela perde o contorno e vibra. O que nos impede de ser tudo? Ela pulsa e não vejo o que a define. Dança pela última vez, enfim, primeira vez. Existe o frescor dos movimentos, eu sinto o vento cortado. Os movimentos surpreendem o ar, pegam o vento desatento. Mas ela dança na zona liminar. Morrer não é o limite, mas o tempo em que se permanece dançando sem a cabeça é o ponto a que se destina, ali é território

maldito, é desterritório. Não há cheiro de interdição, mas de flores. Quem visita cemitérios sabe que túmulo florido é normalmente morte recente e, sendo recente, é esse corpo fresco e recém enterrado com que se dança. Aquele corpo tem a pele rompida, só pode ser isso. Eu de cá, respirando descompassadamente e ela, ali, com o rosto de respiração vencida, sufocada e o corpo que ora parece bater as asas pela primeira vez, ora cai de espasmos pelo vencimento. Ela dança, dilata o tempo, esgarça os movimentos, repete-os e ainda que o corpo vá claramente se cansando, são os arranhões e o cansaço que conferem a vida. As flores vão sendo destruídas aos poucos e brutalmente revelam o tempo e ele não perdoa a morte precoce delas. A flor nos garante a finitude. Ela é bela, o palco está cheio, mas está morta, sem raízes e sem terra, sem vaso, sem pertencimento, portanto. Breu. O órgão permanece até aqui. Eis que surgem, então, as borboletas. São reais e amarelas, mas duram no máximo sete dias e morrem. O ciclo se finda. Ou elas tornam-se lembrança ou caem no esquecimento. Preparatio mortis é o próprio vigor da zona abissal, do risco iminente do desconhecido, daquilo que habita sem nos darmos conta, da vida em sete dias, do instante. E a plateia, depois de aplaudir de pé e ver a bailarina saindo, seguiu silenciosa até o palco e pegou para si uma daquelas flores. Soltou, enfim, o ar preso que, desde o primeiro breu, segurara. Nenhum de nós dá conta da finitude, mas Jan Fabre é mestre em nos provocar.

JAN FABRE
BÉLGICA



PREPARATIO MORTIS





SOBRE O ESCREVER

Sempre me disseram que eu poderia ser o que quisesse, desconfio, é preciso um dedinho de sorte e outros nove com coragem para agarrar a experiência. É um tanto disso que fez eu ir a Salvador e me deparar com as tangentes. Escrever foi e é um ato carnal, só pode ser isso.

Sinto o peso de minhas escolhas na busca por tornar força e rigor cada escrita. Tamanha a responsabilidade por cada palavra! O meu olhar aprisiona o que vejo nas minhas referências e nos meus espantos. Existe um tanto de mim que se repete no que escrevo, que diz sobre minha apreensão de mundo e minhas tentativas de entrar em colapso. Eu me repito e tento desviar disso, mas até os desvios começaram a ser previsíveis. Como escapar de mim? É necessário muito rigor, mas como mantê-lo quando o desconhecido me emudece? É preciso muita indisciplina no olhar, talvez seja isso, o meu corpo disciplinado me

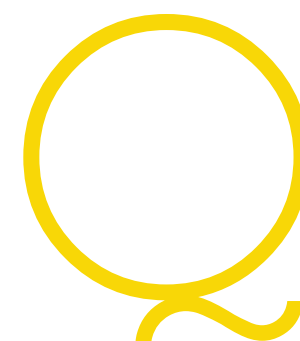
paralisa por vezes. Como recriar formas de consciências se elas não são tão claras a mim? Às vezes, a impressão que tenho é que escrever é como um exercício para desencaixar as peças e tentar entender o quebra-cabeças como potência e não como ponto de chegada. Não interessa desvendar os mistérios, superar a dificuldade, tampouco dizer do mesmo. Não sei se a escrita pode ter a potência da obra, mas é sempre uma busca em agarrar a experiência, em ser experiência, em dar conta daquilo que foi sentido pelo meu estômago. O caderno é esse percurso, então. Uma tentativa de mergulhar no Festival Internacional de Artes Cênicas - FIAC - em Salvador, para compreender, quem sabe, a trajetória da superfície e seguir pulsando. Que lê-lo seja um deleite tanto quanto foi escrevê-lo, que as palavras saltem com a potência próxima a tudo que vi.



COM A
PALAVRA

ARTISTAS

CARTOGRAFIA DO ABISMO



Quando se deita pra ter com o costume, sempre nasce uma palavra morta, Estetizar o coração humano é ode a toda concessão. E se segue daí toda ordem de chantagens, conluíus, acordos silenciosos, moscas azuis, personagens que se permitem tudo no teatro bem mimado da realidade. E se proliferam com o costume da orgia as palavras que serão vendidas na farmácia.

O delírio é a palavra mais cara. Não tem remédio. Já nasce sem significado, pois onde estão os trilhos senhor medo, senhor solidão, senhor preguiça? O quê, com tantas camadas espessas de imagens prontas se revelará aos nossos olhos calejados?”

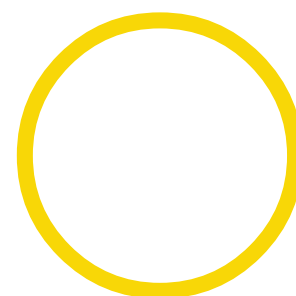
Fragmento do espetáculo Cartografia do Abismo; Caio Rodrigo Veneno e vacina. Fui tocado

pela inutilidade do teatro, então ele se fez. Este texto me interessa. Com este, contesto as letras e investigo sensações contrárias, como o rei do espaço infinito dentro da casca de uma noz. Esta é a questão. Dilema antigo para cada ator que, depois de toda ficção bem construída, depois de ser acariciado pela língua, depois de sufocado pela dialética, encantado com o diálogo, depois de vestido de vazio não encontra mais camisa que abrace sua força e se refaz. É assim que me vem a palavra Artaud. Um obstáculo para o corpo, que é um obstáculo para o espírito, que é, e que não cessa em ser, e que não pára. Esta é a questão. Expor as vísceras sem dilacerar a carne. Cruel rito de busca por um teatro sem teatro. Espantoso. E, depois de fingidor, descanso, contrariado nos braços da beleza.



CAIO RODRIGO
ator

O QUE HÁ DE IMPLÍCITO NO BIG BANG BOOM



que mais tem me interessado na dança é ver o que as pessoas movem quando elas se movem. Gosto de pensar que há visões sendo praticadas, crenças sendo exercitadas, existe um contnuo indo, fa-

zendo gente, corpo, fazendo o mundo. E foi mais ou menos em 2009, me perguntando “o que me move?” e me movendo, que comecei ficcionalizar que além da minha vontade, também sou/somos movidos por forças que transcendem meu/nossos corpos. Esta ideia é invocada nos meus solos Cavalo (2010) e Fole (2013), onde crio estratégias físicas para possibilitar alguma alteração da minha percepção psico-física, para experimentar um afrouxamento do controle, e realizar um intercâmbio entre “mover e ser movida”. Em Big Bang Boom (de 2009, e de fato estreado em 2012), no meio o chão de corpo, e é este que move e é movido.

O Big partiu de um primeiro gesto voluntarioso de querer criar um chão movediço e conforme fomos nos entregando à tarefa de manipular 250 metros de papel, rastejar por debaixo desse grande volume de papel tentando criar uma outra lógica para se localizar no espaço, e mover dentro de uma ruído constante de papel, a experiência de quem performa passou a ser um constante negociar entre realizar as ações programadas e lidar com o incontrollável do próprio contexto. O Big partiu do desejo de ver um corpo trans-

formar outro, um corpo criar outro corpo, um corpo afetar e ser afetado por outro. Então, o que se movem são as relações e a ideia de que as coisas são corpos.

No Big foi necessário fazer com que as performers não fossem visíveis para que o foco de atenção fosse o chão de papel - e se, as coisas se tornarem ativas, vivas, parecidas com o humano, de que modo isso atualiza o modo como nos percebemos como seres humanos? No Big o performer é visível apenas através dos volumes ocultos que são criados no papel, e rapidamente não se sabe quantos são os performers por debaixo do papel e onde estão, cria-se uma confusão de presença/ausência. Com isso, deseja-se uma fusão entre corpo e espaço, sem que de fato se perca a individualidade, sem se perder a si, mas intensificando a experiência de conexão com o ambiente. Como que seguir viagem por paisagens diferentes, desbravar para se deixar ser desbravado, ocupado e transformado pelo outro. Reconhecer o devorador que há em nós, fazer as pazes com (o) que(m) nos devora, e assim seguir.

O fato de que nós não conhecemos onde o corpo termina e sabemos que existe um certo limite do que podemos perceber do nosso entorno, talvez faça com que direcionemos as forças do presente para transformá-las em novas e diferentes forças que agirão no futuro. Se dentro de nosso processo evolutivo já fomos peixe, réptil, fomos um macaco que escolheu enxergar além e por isso chegou até aqui, onde mais podemos chegar? O que pode ainda um corpo?

O que atualizo no como percebo meu corpo em relação ao ambiente, se o chão se torna movediço (e não é um terremoto!), se as coisas se tornam ativas? Quiçá um outro jeito de perceber as fronteiras entre “ser” e “mundo”, quiçá uma outra relação que já não será mais dialética entre sujeito e objeto, força iminente e transcendente, o outro e eu. Talvez um outro jeito de praticar a ecologia.

O início do processo de criação de Big Bang Boom ocorreu durante a Residência no Edifício, em agosto de 2009, no Fórum Dança /LX Factory em Lisboa, e teve continuidade no Programa Essais, no Centro Nacional de Dança Contemporânea de Angers/FR, onde apresentei uma primeira versão. Estreamos Big Bang Boom, em novembro de 2012, no Festival Panorama, no Salão Nobre, do Parque Lage, Rio de Janeiro. A escolha por utilizar papel para criar um chão movediço aconteceu durante a residência de criação em Lisboa, onde no LX Factory Karenina e eu nos admiramos com uma enorme paisagem de papéis descartados em perfeito estado ao lado de uma gráfica. O processo é o mesmo para a maioria das gráficas europeias: a bobina de papel jornal será despejada, com mais de 20 metros de papel em bom estado, e serão vendidos para empresas de reciclagem de papel. Me interessei por entrar no meio desse sistema, usar esse amontoado de papel que já é em si uma paisagem um território descartá-

vel, e depois de usá-lo, entregá-lo ao mesmo lugar de origem, onde ele ainda aguardará a reciclagem. No Brasil, passamos a comprar bobinas de papel. As gráficas de jornais e revistas (de Curitiba e São Paulo) dizem não utilizar bobinas de 1.40 de largura e quando usam não as descartam com grande quantidade de papel que ainda possa ser aproveitada, e também não nos permitiram visitar suas gráficas.

Big Bang Boom é uma criação de Michelle Moura, performada por Karenina de los Santos, Bruna Spoladore e Ana Beatriz Figueiredo. Colaboraram na criação da obra: Karenina de los Santos, Elisabete Finger, Emilie Combet, Meri Otoshi.

Co-produção: Festival Panorama 2012 no âmbito da Convocatória Festival Panorama 2012/Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Patrocínio: Funarte/Secretaria Estadual de Cultura/Funarj. Apoio à criação: Fórum Dança, Residência no Edifício, Lisboa. Parte do processo desta criação foi realizado no Essais, Centre National de Danse Contemporaine d’Angers/FR, direção artística de Emmanuelle Huynh

Produção: Wellington Guitti Som: Vadeco Figurino: Isbella Fonseca Agradecimentos: Jennifer Lacey, Nuno Bizarro, Raissa Kim, Agnieszka Ryszkiewicz, Marcela Santander, Lina Lagaîté, Nicolas Diaz. Duração: 40 minutos



MICHELLE MOURA
idealizadora e performer





A galinha sempre esteve presente no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia - FIAC (ver as fotos das edições anteriores) e amante dela como figura-devir, tentei percorrer, então, a sexta edição do Festival com o olhar atento na galinha. Confesso todo o meu apreço nessa figura e, principalmente, na dança que a galinha faz assim que perde a cabeça, penso em Guattarri e Deleuze falando sobre o corpo sem órgãos de Artaud. Talvez seja esse corpo que se mantém vivo pelo rompimento do contorno que garanta a pulsão necessária para chamar isso de arte. Mas é necessário muito comprometimento com essa dança, ela é efêmera - dura o instante em que as células ainda pulsam. É importante se atentar a isso, porque o efêmero não pode ser de qualquer jeito. É necessário uma inteireza, uma vicissitude, uma inquietação para fazer o outro menos alheio a mim. Reconheci essa experiência com qualidades distintas, claro, em algumas das obras que vi no Festival, de modo que o percurso galináceo se fez realidade.

Bom, esse ano a galinha deu lugar aos ovos. De todo modo, ainda se tem o contorno como o conceito inventado. Aqui, a pele é a casca

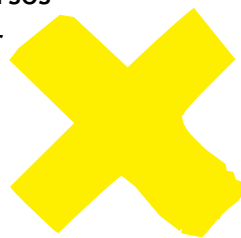
e rompê-la significa fluir ou nascer, como encascar/contornar aquilo que não tem forma? A gema e a clara não são órgãos, são latência, possibilidade de vir a ser um ser. Sendo assim, o ovo é esse estado de corpo antes da representação. Ele não pode aparentar ser outra coisa sem antes ser completamente destruído por uma força interna ou externa, mas qualquer ação sobre o ovo resultará no seu colapso, em uma impossibilidade de voltar a ser como antes, é um caminho sem volta. Poderia então se falar de um devir-ovo?

“O corpo sem órgãos é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o spatium e não a extensio, a intensidade Zero como princípio de produção. Existe uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança.” (DELEUZE e GUATTARRI)

Galinha e ovo são, pois, definitivamente imagens potentes para dizer de um festival e

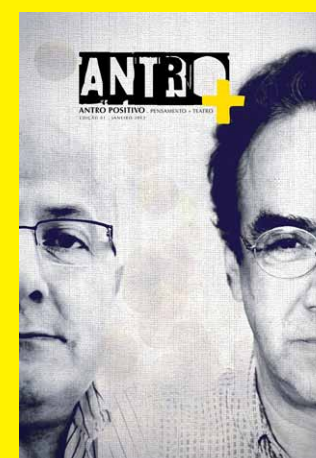
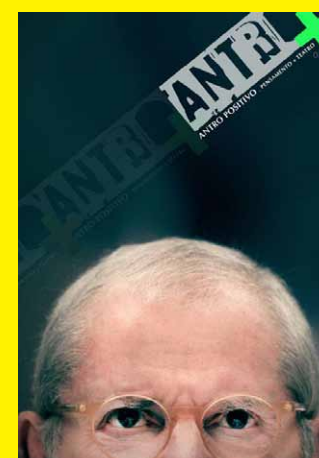
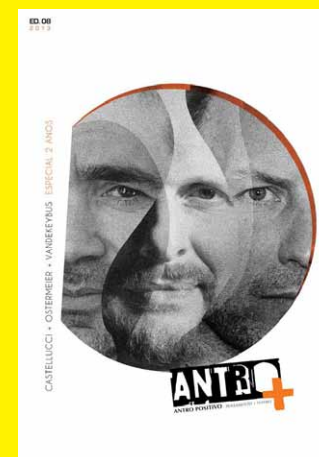
para ser motivo de devaneios a partir de experiências artísticas. Bom, mas sigamos. Em conversa com os organizadores, sempre se buscou reafirmar que o FIAC não objetiva premiar os melhores, mas sim, revelar as estratégias, meios e modos de produção que os artistas operam para gerir e criar os seus projetos e, claro, criar esse território de compartilhamento. E que havia, nessa sexta edição, um olhar atento ao espaço não convencional. Em certa medida, encaro a utilização desses espaços como reflexo da busca pelo rompimento da membrana, pela quebra do ovo, por tornar-se também outra coisa, gerar novas formas de convivência - a saída do teatro e o habitar outros espaços como o devir-ovo-galinha. Alguns espetáculos, cenas, performances pretenderem mergulhar nessa investigação e alguns apresentaram-se como site specific. Mas aqui encaro uma questão importante, notei um problema de enunciação quanto ao termo. É necessário nos atentarmos a essa discussão, porque os lugares escolhidos para as apresentações não se configuraram, em sua maioria, em construções orientadas para o diálogo específico com aquele lugar, de tal modo que se fossem transportadas para outro não haveria destruição, não se tornaria outra coisa, ou até inexistiria. Não digo que o diálogo com o espaço não aconteceu, mas reafirmo que ele não foi específico. As ce-

nas têm, cada vez mais, trazido a cidade como dramaturgia e realidade, o que reflete em certa medida as nossas formas de apreender o cotidiano. Em tempos de luta pelos direitos civis, de manifestações de pensamentos, de organizar-se, de lutar pelo respeito a inviolabilidade de alguns direitos é a cidade o suporte para tamanha inquietude. Mas é preciso tratá-la como objeto estético e propor um diálogo nesse sentido. O devir-ovo e o devir-galinha talvez sejam pulsões necessárias para tornar as obras inquietude, vibrar em busca desses devires é para quem assiste e quem faz um deleite ao socar os nossos estômagos, mas é preciso muito comprometimento com a forma e com as proposições. Fica aqui a proposta de um olhar atento às intenções e investigações das obras, radicalizar é sempre um caminho. Não existem métodos para se construir uma cena contemporânea ou uma cena em site specific, caso contrário tudo isso se tornaria um paradigma! - mas, então, é necessário propor novas formas de habitar e praticar o espaço e a convivência através da experiência estética. Deixar de lado isso é sucumbir às argumentações e ao excesso de recursos desgastados, é preciso experienciar o que nomeamos de contemporaneidade.



REVISTA

'ANTRO+'
ANTROPOSITIVO



para receber
a **ANTRO +**
para download,
envie um email
com o assunto
+ EU
para o endereço
antropositivo@gmail.com

VOCÊ ENTRA PARA O NOSSO MAILLING E RECEBE UM EMAIL COM UM LINK PARA BAIXAR A EDIÇÃO ATUAL.
A REVISTA É LIBERADA PARA DOWNLOAD SEMPRE DEPOIS DA PRIMEIRA QUINZENA DE LANÇAMENTO.

Em 2013, o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC) chega à sua sexta edição, com uma programação que integra mostra artística (23 montagens em 15 espaços de Salvador) e atividades formativas (seis oficinas e ações de mediação cultural) a fim de promover um diálogo permanente sobre as artes cênicas na cidade. Neste ano, obras da Bélgica, Alemanha, Espanha e Argentina inéditas na Bahia ocupam teatros, centros de cultura e espaços públicos ao lado de trabalhos que vêm de São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Tocantins e Paraná e, claro, montagens baianas. Criado em 2008, o FIAC nasceu com o propósito de reunir e apresentar, anualmente, um recorte da produção contemporânea do Brasil e do mundo, proporcionando ao público baiano uma oportunidade de contato com diversos olhares, formas e discursos artísticos. Ao mesmo tempo, na perspectiva de incentivar o diálogo, o FIAC sempre buscou e alcançou, em sua programação, a integração de produções locais. Além da mostra principal, com espetáculos internacionais, nacionais e locais, o FIAC desenvolve atividades paralelas, realizando uma programação com oficinas, palestras, debates e ações de formação de plateia, dentre outras, sempre com objetivo de fomentar um ambiente de encontros, intercâmbios e oportunidades. Sendo um projeto independente, realizado por um grupo de profissionais atuantes no meio cultural, o Festival vem sendo viabilizado através de composições de apoios de empresas, instituições, fundos e leis de incentivo, que se configuram de acordo com as possibilidades de cada ano e têm permitido manter a sua continuidade e regularidade desde o começo.



NOSSOS AGRADECIMENTOS AOS QUE, DE ALGUMA FORMA,
TORNAM O TEATRO A POSSIBILIDADE DE ALGO CONCRETO PARA TODOS.

ESPECIAL

'ANTRO+