

2020  
2022  
EDIÇÃO  
18



VA-BENE ELIKEM FIATSI



**E**sta edição acontece no tempo do impensável. Programada para ser lançada em março de 2020, fomos – nós e o mundo – tomados pelas muitas violências que compuseram

a descoberta de agora seremos um mundo pandêmico. Do corpo próprio em perigo, do corpo público ausente, do corpo interno acuado entre expectativas e desesperos, do corpo social atacado por negacionismos e disfarçadas políticas de extermínio, do corpo histórico interrompido a outro início. Todos sobrepostos, gerando um amálgama final, diante o qual não nos reconhecemos mais. E o que era março virou dezembro. Não seria possível desistirmos de iniciar, ainda este ano, uma nova edição, pois acreditamos na importância de dar aos acontecimentos perspectivas diversas de como os perceber, gerando uma espécie de corpo sensível ao imaginário e imaginativo. É nossa resposta ao silêncio que nos tomou por tanto tempo: encontrar o outro pelo diálogo reflexivo capaz de expandir sua presença e arte em nós. Nesses nove meses de isolamento gestamos uma série de projetos paralelos, desde a curadoria de programas diários online de espetáculos de dança, teatro, performance, ópera e circo até um imenso seminário com intelectuais, artistas e pensadores de qualidades diversas de atuação, para olharmos Adiante: Cultura em Futuros. De volta ao presente, ao instante, ainda que profundamente distante de como o tínhamos, chegamos à Ed.18 expandindo o mesmo formato das últimas: mutante, momento a momento, encontro a encontro, pensamento a pensamento; em uma espécie de coleção transversal do sobre o nosso tempo. Muito já está organizado e preparado. Mas preferimos o caminho de olhar o inteiro feito quem constrói episódios em aparente unicidade e independência; as matérias chegarão desdobrando-se umas nas outras e isso tem se colocado estimulante a todes. Nosso convite é pela insistência, o não desistirmos, o seguirmos ao ressurgimento de um mundo que precisa olhar ao que era para dar chance de ser diferente. Temos a certeza de, a cada artista por aqui trazido, a cada parte do planeta em que viajarmos juntas, teremos um pouco mais de chance de fazê-lo existir melhor. Entre. A revista está aberta.

dezembro | 2020

## EDITORIAL

### ANTRO POSITIVO

é uma plataforma digital, com acesso livre, voltada às discussões sobre arte, cultura e pensamento contemporâneo.

**editores**

Ruy Filho [TEXTO]  
Patrícia Cividanes [ARTE]

**foto de capa:**

Va-Bene Elikem Fiatsi

---

Para comentar, sugerir pautas,  
reclamar, colaborar, alertar algum erro  
ou apenas enviar um devaneio:  
[antropositivo@gmail.com](mailto:antropositivo@gmail.com)

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

**[www.antropositivo.com.br](http://www.antropositivo.com.br)**  
[@antropositivo](https://www.instagram.com/antropositivo)



# NÃO HÁ SUMÁRIO

AS EDIÇÕES  
DA ANTRO POSITIVO  
SÃO **MUTANTES** >>  
SE ATUALIZAM ATÉ  
CHEGAR AO FIM.









---

Naquela tarde, quando a garota voltou às ruas, diante os demais em seus afazeres comuns, suas roupas secas escondiam as águas do oceano. Se deveria estar encharcada, e deveriam, o estranhamento geral não era menor do que o dela, mas por outros motivos. Não era mais a mesma: seus olhos refletiam algo maior ou apenas procuravam traduzir o que em palavras não era possível: havia uma nova com-

preensão sobre as coisas. E em coisas, isso lhe surpreendia, cabia tudo, inclusive a vida. Naquele instante, ela então outra, confrontava o tudo a partir de sua inesperada revelação espiritual. Entendia isso, de certa forma. O que não sabia explicar era se o acontecido não seria uma recriação da realidade a partir da imagem qual projetava a si, como se autossugestionasse uma nova possibilidade de existir. Mas sabia, antes de ir tão longe ao olhar suas transformações, não ser simples de resumir. Havia alguém. Ou algo. Poderia alguém ser algo? E quem definiria? Outrora homem, agora mulher, um tanto humana sem sê-lo, guardava traços de peixe, ou talvez, confunde-se, fosse uma espécie de serpente ao redor do corpo; o espírito estrangeiro, posto que não era alguém de real trato, aquela - preferiu definir assim, por ela - era mais do que somente uma mulher. Era como se as próprias águas vivessem e assumissem uma

forma. Não uma, pois a cada instante era uma imagem distinta de si mesma, mas muitas delas. A garota, no tempo que não saberia definir, quando ao seu lado, visitaria suas formas variadas em culturas e momentos, a multiplicidade de uma existência impossível de ser reduzida. Como sereia só poderia ser compreendida, aceita e conhecida por quem dela fosse iniciado em próprio sacerdócio, aqueles capazes de ouvir seu chamado à iniciação em seus mistérios. Não seria sereia, explicou a garota, se antes não tivessem estado aqui os europeus. Confusas, as pessoas tentavam encontrar sentido em suas descrições. Tipo assim, disse-lhes, apontando ao pôster, em que se via um encantador de serpente - na verdade, dizem, Émilie Pouponde, de Nantey, na França do século 19. Todos tinham, tiveram, ou guardavam como lembranças a imagem popularizada pela Shree Ram Calendar Company, nos últimos 70 anos,

desde que de Bombaim a gravura percorreu o mercado da África Ocidental. Alguns se assustaram, outros sorriram. Ela? Ela está aqui? Houve quem chamou a entidade por Lasirenn, tal como faziam os haitianos. Houve, como os cubanos, os que saudaram Yemayá. Iemanjá, corrigiu o brasileiro, enquanto o cubano insistiu em sua própria grafia. Houve quem, ainda, disse se tratar de Maman Dlo, pois a reconhecera dos cultos caribenhos. A garota ouvia as descrições daquela figura dividida em vermelho quente, masculino, carregando em si a morte, destruição, poder e afirmação sobre a matéria e fisicalidade; e pelo branco, igualmente em morte, belo, feminino, a quem cabia a vida, a espiritualidade, a translucidez, a riqueza, a criação pela água. Se essa era a descrição iconográfica igbo do rapaz nigeriano interessado, a garota sabia: não haveria de ser outra, mesmo que o nome soasse diferente. Mami Aut-Ur,

segundo seus antigos antepassados egípcios e mesopotâmicos. Quase isso, disse: Mami Wata. E ela se lembrou profundamente de tudo. Foi ao mesmo tempo que, do lado de fora, espalhados nas frestas das janelas, as pessoas olhavam o acontecimento televisionado. A garota não imaginava, não era um dia qualquer. Naquele 15 de fevereiro de 2020, às 9h, em céu ensolarado, assistiam ao vivo a cidade de Cotonou, em Benin, onde Hounnon Behumbeza era nomeado oficialmente Chefe Supremo de Mami Wata. Junto a ele, padres e dignitários de Vodun e do culto à entidade, além de diversas personalidades do universo cultural e político, incluindo o próprio Ministro da Cultura. A garota não sabia sobre ele. Sabia, por ter visto em algum lugar, um livro de entrevistas e ensaios escritos por alguém que assinava ser sacerdotisa de Mami Wata. Mas, para ela, cristã de criação, como se tornou a fé após a colonização, o Vo-

dun era apenas um culto, e as mitologias somente isso mesmo. Agora percebia, eram mais. Havia mesmo uma Sacerdotisa, e de fato um chefe supremo, e inexplicavelmente suas roupas estavam secas... Mami Wata existia. Existiam. São muitas. E, tal como contavam as lendas, não somente a deusa sereia cuja beleza seduzia e enfeitiçava a todos, carregando espelho e outros apetrechos. Era, desde sempre, aquela que, existindo entre ser homem e mulher, e por isso alguém liberto dos gêneros, nisso hoje denominado por queer. Uma entidade cuir que se relacionaria com outras mulheres negras, tal como ela mesma, dizia uma das muitas lendas, à provocação e surgimento de uma nova África, que nunca deixou de existir. As únicas respostas concluíam-lhe o mesmo: antes de buscar a deusa das águas nas ruas da cidade e entre os comuns precisaria entender sua origem, a presença da África nela mesma, sua alma:

*Quando Kuame Gyekye decidiu confrontar a perspectiva dominante de na África o indivíduo ser formado pela alta presença comunitária, desvelando nessa argumentação a influência social-marxista de pensadores não menos importantes, como o senegalês Léopold Senghor, o filósofo ganense ampliou o entendimento sobre a identidade para algo mais. Em seu entender, é preciso reconhecer no africano um indivíduo ontologicamente completo, cujo valor está no reconhecer a presença divina naquilo que lhe confere singularidade e realidade. Não significa, porém, plena independência aos valores comunitários, e sim do indivíduo afirmar pelo coletivo sua finalidade nas complexidades sociais e humanas. Para tanto, foi olhar ao Akan, grupo étnico da Costa do Marfim e Gana, de onde, talvez, o mais conhecido fora da África seja mesmo Kofi Annan, que, de 1997 a 2006, atuou de forma brilhante como Secretário-Geral das ONU. O Esquema Conceitual Akan, de Gyekye, elabora um plano tripartido do Eu, em contraponto ao duplo ocidental, no qual existiria uma alma única e fixa, em um corpo hermético. As três partes de seu esquema definem-se em corpo material (honam), alma imaterial (quiabo) e o existir no indivíduo de um espírito quase material (sunsum). Assim, o Eu decifrado pelo filósofo seria removível e externo, carregando em si uma multiplicidade do self. E isso precisaria mudar ao como entender e lidar com as coisas. Se para Senghor, as sociedades tencionam mais os grupos do que as pessoas, determinariam também maior comunhão ao invés de autonomia. Por isso, resumiu, a sociedade negra-africana seria*

*fundamentalmente comunitária, ou seja, pelo comunitarismo se chegaria a uma filosofia sócio-ética, na qual outra qualidade moral poderia ser concebida: a de um viver em estado de cooperação harmônica, mútuo, interdependente, que olhasse aos potenciais de cada um, percebendo nos talentos individuais uma espécie de ativo comunitário. É a esse indivíduo determinado pelo comunitário, no entanto, que Kuame Gyekye, morto em 2019, irá se contrapor ao perceber a condição de se ser quem é principalmente pela sociabilização participativa, sistematizando o entendimento do indivíduo às forças econômicas e produtivas, enquanto lhe retira a essência maior de seu valor: a dupla alma dada por Deus. Para recuperar a individualidade na concepção do indivíduo, sustenta as pessoas não poderem agir e existir em detrimento a elas mesmas; seus valores necessitam ser reconhecidos enquanto existências próprias. E conclui, aproximando o valor de sua singularidade ao compromisso com a comunidade, os direitos individuais aos coletivos, ao ser conduzido pelo duplo self consequente do seu Eu tripartido, manifestará também dupla responsabilidade: a que se volta a olhar o indivíduo, a partir da imaterialidade da alma única, e a que encontra o outro sua complementaridade, manifesta na quase materialidade de um espírito exteriorizado à convivência do comum.*

Assim, a garota entendeu ser ela, sobretudo, um encontro entre sua alma individual e sua alma comunitária, a quem o corpo, demonstração pública última, estabelece as afirmações e recusas à sociedade, a partir dos valores, morais e preceitos que subverte, ao ser um simbolismo sobre outra possibilidade de acontecer ao mundo. Ela olha ao redor e os demais não se lembram dela, o canal de televisão voltou à programação esportiva, o sol continua, os sons são os mesmos de sempre. Mas nela, como que permanente, um canto de sereia. Ali, percorrendo o caminho de volta a algum lugar que é e não sua casa, agora que todos os lugares são suas casas, trança os cabelos, enquanto suas roupas voltam, sozinhas, a se molhar de oceano.



VA-BENE  
ELIKEM  
FIATSI

CAPA



A PERFORMANCE REINVENTA O HUMANO

por RUY FILHO intérprete THAÍS DE ALMEIDA PRADO

Nas páginas anteriores, consecutivamente: obra "Body is a Prison", em foto de Gershon Gidisu; na sequência, "tO liVE, we diED", (2019) em fotos de Sara Farid; nesta página e na anterior, "Rituals of Becoming", pelas lentes de Dennis Akuoku-Frimpong.



Nunca um ano pareceu tão improvável e inesperado. 2020 aconteceu transmutando a realidade com o surgimento de uma pandemia. Passamos a viver trancafiados e isolados, ao menos os responsáveis, assistindo a governantes perdidos, incapazes e, para nosso azar, criminosos. No futuro deveremos lembrar termos saído de 2019 direto para 2021, ou quem sabe 22, feito um intervalo da história. Uma pausa que, ao ser imposta, poderá ou não contribuir para modificar nossas percepções, as maneiras como usamos o planeta, o entendimento do outro e o outro. Com essas características, não poderia ter artista melhor para nossa capa.

Antes, porém, precisamos voltar a Mindelo. Ilha de São Vicente. Uma das dez, de Cabo Verde. Ter sido colonizada por portugueses torna-a um tanto familiar. Nosso primeiro contato com a África, então, não vinha com o impacto projetado, e sim com beleza e exuberância estonteantes, e alguma proximidade. Estar ali, para mais um festival, depois de muitos no ano, era como encontrar um pouco de respiro para seguir em frente. O que esperar de um festival de teatro contemporâneo africano? Entre espetáculos de dança e teatro, alguns brasileiros, o idioma próximo, aguardávamos, eu e Patrícia, o momento em que seríamos tomados pelo surpreendente, por um outro que seria também sobre nós, cuja singularidade de ser ali um continente, levar-nos-ia a uma experiência distinta e transformadora. Talvez estivéssemos projetando sobre a África a mesma condição de excentricidade que o Velho Mundo idealiza, quando olham aos trópicos latinos. E isso seria triste demais, pois revelaria as distancias das histórias e povos que formaram nossas estruturas culturais em muitos aspectos. Decidimos por não reagir, e deixar acontecer. Foi ao entrar na sala preparada para mais uma performance que se deu nosso primeiro encontro com Va-Bene Elikem Fiatsi. Ainda sob a emoção >>

daquele instante, escrevi: O primeiro impacto ao assisti-la foi o de permanecer em silêncio profundo diante uma humanidade que pulsa urgência. Depois, a vontade apenas de lhe abraçar, olhar aos olhos e deixar o encontro entre nossos corpos ser o suficiente para lhe dizer: você, verdadeiramente, vive; talvez, eu, não. Porque existe um risco excepcional em suas performances que só pode ser compreendido como uma pulsão ininterrupta de existência. Não apenas por estar ali, em cena, exposta, mas por ser a poética de outra possibilidade de humanidade, que requer olharmos à história e às histórias para revelarmos os nossos esconderijos.

O abraço se estendeu em um querer mais. E durante o Festival Internacional de Teatro de São José de Rio Preto, ao comemorar sua 50ª edição, pude apresentar seu trabalho aos demais curadores. Segundo alguns depoimentos locais, suas apresentações marcaram o festival como um dos grandes acontecimentos dos últimos anos, e Va-Bene, cada vez mais, passou a ser conhecida entre os artistas brasileiros. Mas não só. Suas performances percorrem os principais países europeus – sim, ainda precisamos olhar aos europeus –, articulando parcerias e provocando igual impacto. A artista que permanece residindo em Kumasi, Gana, em ato igualmente performativo-político, faz de sua presença uma espécie de investigação do próprio corpo, para além de qualquer gesto imediatista, ao apresentar a transformação de sua identidade pelo como se reconhece e quer. Suas performances são deslocamentos de vidas, das suas muitas vidas, ao tempo em que reafirmam a plenitude de uma humanidade que exige superar as classificações. Por isso nos calam. Enquanto cruza negritude, africanidade, transgeneridade, história, cultura, religiosidade, ancestralidade, futuro, realismo, simbolismo, processo civilizatório, sem

precisar ser explicada ou traduzida. São sínteses impressionantes que integram corpo, violência, estética e poética. Não há dúvidas: é uma das grandes artistas da atualidade. Então, com ajuda de Thaís de Almeida Prado como intérprete, marcamos a conversa com Va-Bene pelo Zoom. E, mesmo após um ano de nosso último encontro, a distância parecia não existir. A não ser pela imensa saudade de seu abraço. Esse é o nosso convite. Viagem conosco para Gana, e não esqueçam de uma boa caneca de café.

Va-Bene é, sobretudo, uma performer. E como tal precisa ser percebida, pois isso não é tão simples como uma mera classificação das linguagens artísticas. A Performance Art requer daquela que a cria ser sua extensão, uma espécie de continuidade da própria vida, exigindo a interrupção do ordinário, do banal, do seguro, para estabelecer outra qualidade de acontecimento: a poética. Nessa transição, a poética supera o discurso empreendido na ação para intensificar a presença diante a realidade qual interfere, transformando-a na potência máxima do viver. Ou seja, uma performance não é uma ficção do ser e sim sua ampliação. Assim como uma performer não é apenas quem faz performance, mas quem se oferece pela ação ao experimento de uma nova condição. Sendo tão íntimo e físico, como falar do próprio trabalho? Como formalizá-lo em palavras? Para Va-Bene falar sobre suas criações é falar da vida, pois suas performances são, antes, intervenções de protestos ao modo como viver e ao como via o mundo. Para ela, colocar-se no espaço de vida e morte (não entre, mas simultaneamente) é como abraçar o inferno, ao invés de aceitar as ameaças e chegar ao céu. Algo só possível quando nos colocarmos em espaço de se sentir humano, entre o ser homem e ser mulher.



"COMO AVATAR POSSO ESTAR  
EM QUALQUER ESTADO"



Obra  
"tranSfiguration",  
em fotos de  
Edward Onsoh.

O movimento de se colocar em relação, em perspectiva ou em projeção exige perceber no deslocamento quando este se faz pela percepção e quando por um agir deliberado à sua instauração. Assim, colocar-se a algo e a partir de algo requer dos artistas a criação de seus próprios sistemas. O particular ocorre exatamente no desenvolvimento de metodologias, técnicas, estruturas e práticas. Antes de apresentar suas performances, Va-Bene passou a documentar rituais cotidianos, *Frozen Rituals*, por 3 anos. Foi como encontrou, de maneira própria, seus interesses e potencializou a elaboração de um vocabulário ao corpo e ao uso da linguagem que sustentará suas criações públicas. Uma especificidade interliga suas obras: a oposição entre qualidades diversas de hegemonias e a ressignificação simbólica a partir de sua transmutação, como quem busca apagar uma identidade imposta pelo interesse de outra não identificável aos padrões dominantes. Para tanto, confronta os fantasmas que a formam, inclusive os trazidos pela bíblia, estruturando escritas pessoais na forma de intervenções públicas, que são, em essência, tanto arte quanto ativismo. A importância de fazê-las publicamente, nas ruas de Gana, por exemplo, é por desafiar as pessoas em suas próprias ideias. Um confronto audacioso por si só, e que, sendo ela uma artista, mulher trans, negra, atinge ideias muito mais enraizadas. As pessoas não querem ser confrontadas por pessoas como eu, explica. Por isso suas performances desafiam as definições que levam aos preconceitos sobre negritude e cuir. Estar nas ruas, ainda, expõe a dificuldade de muitos no espaço de arte para criar obras tão radicais. “Ocupar o espaço público com performance, em Gana, é revolucionário”.

Uma condição da performance, quase exigência, é olhar para si mesmo. Todavia, quanto desse Eu é também estabelecido

pela ambiência de qual é parte? Ser africana exige de Va-Bene a compreensão do colonialismo como identidade cultural, ao tempo que lhe oferece um sentimento de pertencimento. Aos que argumentam, inclusive intelectuais, estar a África, tal como idealizada pelo colonizadores, morta, a artista argumenta que não, e sim seu conceito estar desatualizado. Ao se definir também como símbolo e produto do colonial precisa navegar seu danos reivindicando os que são transformados como seus próprios poderes. Por conseguinte, ao não se ver como vítima, o que, ao seu entender, leva o indivíduo a ficar tentado a sentir pena de si mesmo, pode desenvolver a capacidade de enfrentamento daqueles feridos. A vitimização, então, seria uma das jaulas criadas das quais é preciso escapar, entendendo de maneira mais profunda o colonialismo como desumanização. É por esse processo sobre os corpos e imaginários que a vítima se vê sempre como tal e sem chances de reassumir sua identidade, tornando-se incapaz de falar inclusive sobre si. O colonialismo e a escravidão algemaram os cérebros e mentes. Por isso, para ela, é preciso explorar habilidades mentais de como se libertar, feito um vírus que assume o controle de quem o produz. Pois, conclui, o cérebro não é apenas um cérebro humano singular, é o da África como um todo. Uma vez percebidas as algemas sobre a África, cabe aos artistas provocar e intuir novas formas de libertação das mentes dos africanos. E isso só se dará quando se propuserem à criação de novos conceitos.

Se para Va-Bene é determinante perceber a responsabilidade de nos questionarmos sobre a consciência, a discussão sobre quem se é ao ser africano tem produzido debates profundos entre seus pensadores sobre como identificar a subjetividade do sujeito africano. Um dos maiores nomes da atualidade, não



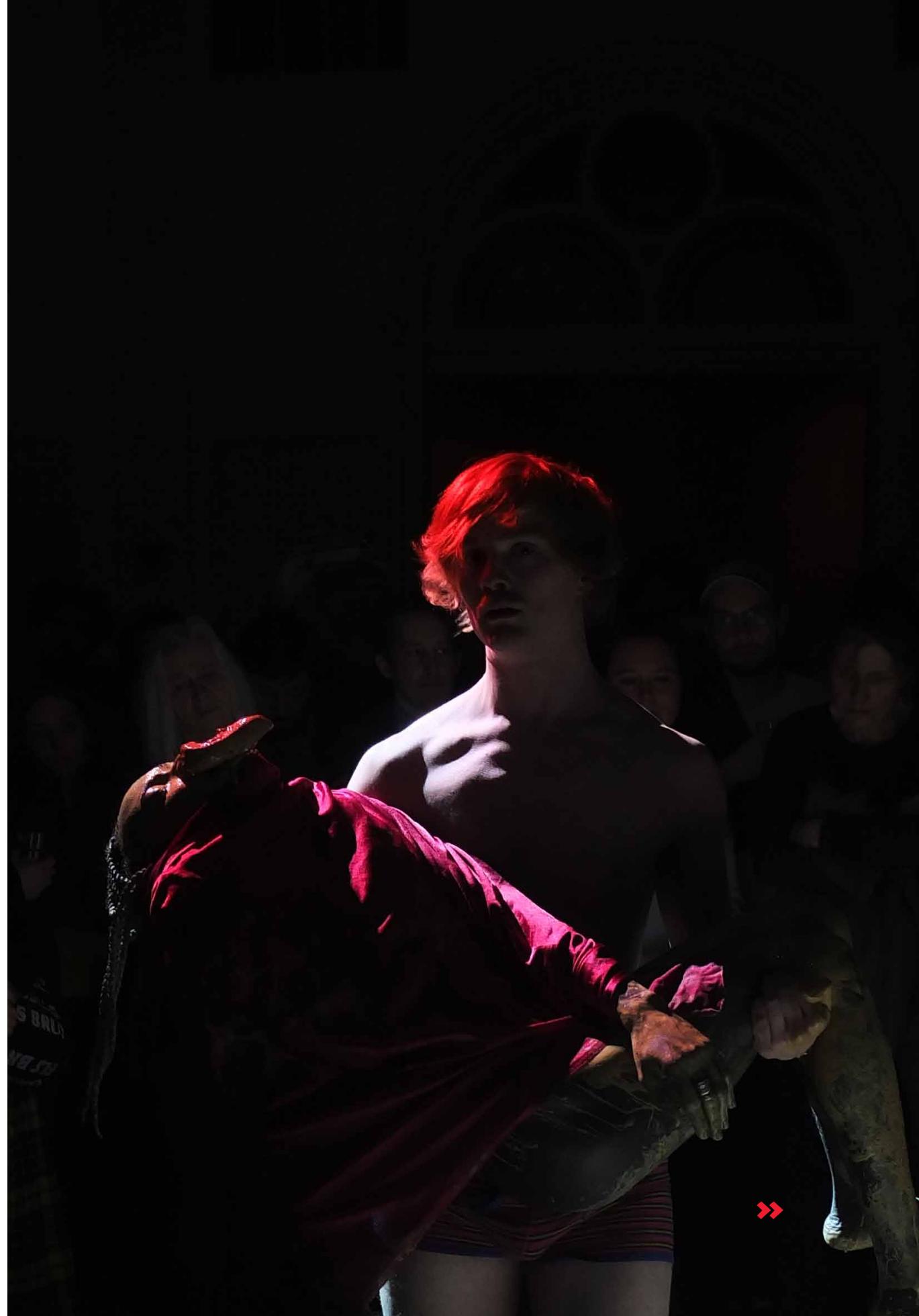


Obra "x in REd",  
de 2016.

apenas ao continente, é o camaronês Achile Mbembe, cuja compreensão exige desfazer-se de duas interpretações equivocadas historicamente: a naturalista e a instrumentalista. Segundo explica, a perspectiva marxista e nacionalista desenvolveu um imaginário específico sob a retórica da emancipação, resistência e autonomia; enquanto a metafísica da diferença enfatizou haver na condição nativa uma única identidade africana, cuja base seria a raça negra. As consequências a essas duas correntes são os argumentos que invertidos validaram a escravidão, o colonialismo e o apartheid. Sendo assim, o filósofo aponta três condições dadas ao sujeito africano: 1. Este se tornou um entrincho para si mesmo, uma forma inanimada de identidade, ou seja, objetificada diante a divisão do self, então esfacelado de reconhecimento próprio. 2. A partir da expropriação material, incluindo o lugar como materialidade afirmativa, construiu-se sua sujeição falsificando sua história pelo Outro, tornando-a estranha até mesmo a quem diretamente a viveu e realizou. 3. Por fim, aprisionou-se o sujeito na humilhação de existir como um não-ser, fez-se sua morte social, levando à negação de sua dignidade.

Achile desenvolve mais cada interpretação. Resumidamente, percebe a marxista, apesar de seu interesse em estabelecer uma sociedade integrada e participativa, como continuísmo ao argumento iniciado por Hegel, quando este colocou em dúvida a capacidade dos povos colonizados africanos se autogovernarem, posto não lhe parecer possível controlarem suas ânsias predatórias e crueldades. Ou seja, segundo Hegel, falta-lhes a consciência possível apenas pela razão. Por não possuírem, então, a razão como centralidade, também não poderiam ser reconhecidos parte da humanidade definida por uma identidade genérica, essencialmente

Registro da performance “wouNded-wouNd”, de 2018, em clique de John Herman.





universal, tal como propagou o Iluminismo. Dessa maneira, a perspectiva marxista dos intelectuais africanos olhou aos sujeitos em sua condição de subjugação e esta como inevitável, criando os argumentos necessários ao que Achille chama por culto à vitimização. Sobre a segunda interpretação, o filósofo revelará o preconceito evolucionista implicado na racionalização da nação e a nacionalização da raça, ou, como reapresenta mais adiante, da identidade territorializada e da geografia racializada. Quando o africano passa a ser compreendido como especificamente uma cultura autêntica, um Eu particular irredutível, os negros tornam-se cidadãos não por serem humanos com direitos políticos comuns, mas por suas cores e os privilégios de sua autoctonia.

**A**o fim, Achille problematiza serem as categorias ideológicas de pertencimento e origem e as espaciais de território e localidade como mercantili-

“dZikudZikui-aBiku-aBiikus”  
de 2018, em fotos de Anwar  
Sadat Mohammed, também  
apresentada no 50º FIT Rio  
Preto, em Julho de 2019.



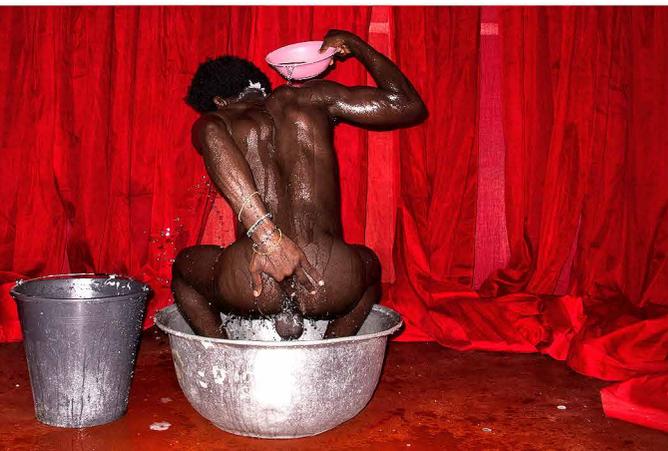
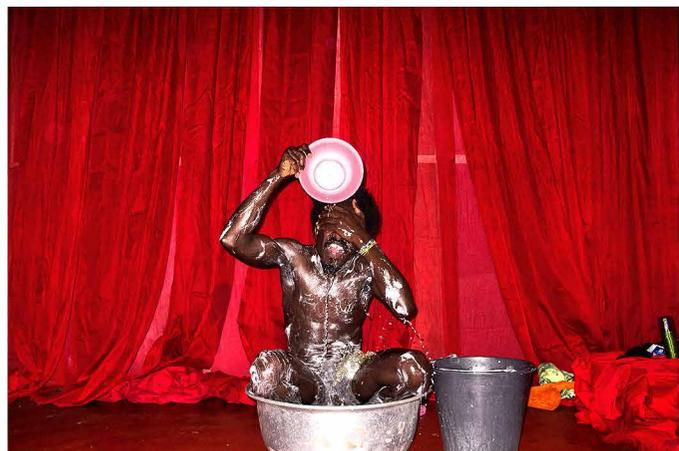
zações da identidade sobre o disfarce da tradição, sem haver identidade possível de outra maneira, levando à percepção última de ser inerente a África estar confinada a um estado de guerra, submissão religiosa e utilitarismo pelo consumo. Defenderá, ainda, a função de uma necessária violência dionisíaca não para estarrecer ou enlouquecer os opositores e tradicionalistas, mas para abolir em todos a ideia de dívida em relação a vida. Ao seu ver, é preciso abandonar os projetos de resgate essencialistas do Eu, posto estarem fadados ao fracasso, e ir às práticas pelas quais os indivíduos – inludo, eu, sobretudo os artistas -, estilizam suas condutas.

**E**sse é ponto de encontro mais radical entre o intelectual e Va-Bene. Para ela, entender sua prática significa entender seu passado como quem olha ao presente. Inicialmente, nos espaços acadêmicos, dedicou-se à pintura, até se ver cansada de explicar seus conceitos: o como as pessoas objetificam os outros e a alteridade. Por viver em uma sociedade cristã, o outro torna o “diferente” estranho e as pessoas passam a se relacionar pelo exótico ou na escolha e maneira como optam por rejeitar. Foi a partir da leitura de Giorgio Agamben que descobriu um novo propósito: a de performar direitos humanos. A radicalidade, no entanto, exige-lhe experimentar a condição, entre outras, da ideia de morte, de discriminação. Há nisso um confronto revolucionário, explica. Só que, para tanto, foi preciso sair dos espaços acadêmicos e enfrentar a realidade não como mulher trans, e sim como algo mais. Retirou da bíblia o argumento do “eu sou o que sou”, que conferiria a deus, e, portanto, a ela, a possibilidade de ser homem, mulher, animal ou que desejasse. Va-Bene foi mais longe. Passou a se identificar como transavatar e questionar a linguagem de sua identificação. Como avatar posso estar em qualquer

estado, a qualquer momento; homem, mulher e nenhum dos dois, diz. Como avatar, ainda assim, não se encaixa, pois não é possível categorizar uma transavatar. Dessa maneira, intensifica seu ativismo confrontando a comunidade cristã enquanto desmantela as categorizações de gênero. Fora da academia, pelas ruas, a artista conseguiu fugir das formas e correções. Isso porque suas transições eram aceitas por serem compreendidas como pesquisa artística, o que lhe conferia certo estado argumentativo e criativo seguro. Em outro ambiente, sem tanta proteção ou justificativa, uma transavatar precisa lidar com os deslocamentos de sua falta de classificação. Dessa maneira, Va-Bene faz de sua presença um acontecimento performativo em verdade crua; ao tempo em que provoca a todos não existirem homens, mulheres e trans, somente humanos. O que não é pouco, pois a condição humana é, hoje, tanto quanto perigosa. Deus nunca criou os humanos, os humanos criaram deus, e cada sociedade criou deus à sua imagem. E a humanidade se esqueceu da humanidade, diz.

**A** psicóloga, artista, ativista escritora portuguesa, Grada Kilomba, tem abordado em suas obras, artigos e entrevistas a política do medo como marginalização de corpos e identidades, quais criam o outro como corpos desviantes de quem temos de nos defender. Descolonizar essa perspectiva afirmada por séculos significa ressignificar o uso das linguagens visual e semântica, pois também normalizamos palavras e imagens, assim como quem pode ou não representar a condição humana. Grada problematiza a linguagem também ser transporte de violências. E só reagiremos a isso dando-lhe novos formatos e narrativas. Por isso tem insistido na desobediência poética como potência de descolonização dos corpos, imaginários e vocabulários.





Fotos que fizeram parte da instalação site-specific "Rituals os Becoming", de 2017.

**V**a-Bene faz isso. Provoca as convenções inclusive no como ser identificada desafiando os confusos ao não uso específico de qualquer pronome estruturado pela gramática dominante: ele, ela, elx, eli... E sim na contração de todos como uma única designação. Unindo os pronomes em inglês (she, he e it), Va-Bene define: chame-me por sHit, se não for por ela. A violência na proposição semântica, ainda maior por ser sugerida por ela mesma, silencia de imediato as audiências, como assisti acontecer. Também isso consiste na maneira de performatizar sua identidade a partir do deslocamento de como muitos a percebem primeiramente pelo corpo. O corpo desviante apontado por Grada Kilomba é da mulher trans negra ou ativista ou transavatar, cuja identidade perturba a ordem das categorias ideológicas apontadas por Achile Mbembe. Um corpo exposto em mercantilização de seu significante em conflito ininterrupto - compreendendo por significante a concepção de Saussure, na qual a sonoridade de uma palavra produz ao receptor uma impressão psíquica sobre sua intencionalidade. Quando em estado de performance, Va-Bene é crazinistT artisT, a quem a designação oferecida e permitida a instituições e pessoas impõe sHit como seu pronome biopolítico.

**P**or se definir como ativista (artista/ativista), Va-Bene expande em cada ação performática e criação instalativa o questionamento da consciência tal como foi conduzida histórica-culturalmente. É isso que a faz problematizar, a partir de sua própria experiência no passado como evangelizador (no masculino), o quanto é fundamental buscarmos outra qualidade de pertencimento em um mundo pós-religioso. Ao superar a cristianização do autojulgamento, a artista diferencia sua condição de sobrevivente e não de vítima. Esse outro estado a faz ver o quão é responsável

aos materiais que produz, aos temas, seu papel em criar tensões sem entrar no lugar da vítima. Pois entende o artista como voz dos que não podem falar, e para quem é preciso se colocar no espaço de lugar e comprometimento. Voltar seu corpo ao mundo confrontando a compreensão da realidade em busca da sobrevivência humana, liberdade, justiça, libertação, as muitas formas de violência que estabelecem ao sujeito a falsificação de sua história, tal como diagnosticou Achile. Ainda que isso lhe seja psíquica e intimamente destrutivo. Usar o próprio corpo como meio de confronto é simbolicamente uma forma de quebrar as estruturas em que todos estamos presos como humanos. Ao ter o corpo, então, por mundo, Va-Bene potencializa os desvelamentos de nossas consciências, em uma espécie de apropriação daquilo que cremos ser, a fim de recuperar em nós a humanidade cada vez menos manifesta.

**E**m todas suas criações, Va-Bene potencializa radicalmente espécies de diálogos emocionais com o público. É ela quem verdadeiramente está em máxima exposição e perigo, mas é também outras tantas dela mesma, em suas múltiplas possibilidades, nas muitas representações na cultura, história, política e sociedade que seu corpo e presença assumem ao estarem disponíveis à observação. Aquela em ação performativa, aquelas que também nela são sugeridas, não podem ser ignoradas ou desditas por quem for. Como escreveu, certa vez, Amadou Hampaté Bâ, escritor malês, a identidade africana carrega na sua subjetividade a multiplicidade interior, planos de existência diferentes ou sobrepostos e uma dinâmica constante. São as pessoas da pessoas que precisam ser percebidas; qual, naquelas que habita o indivíduo, está presente em cada momento. As performances

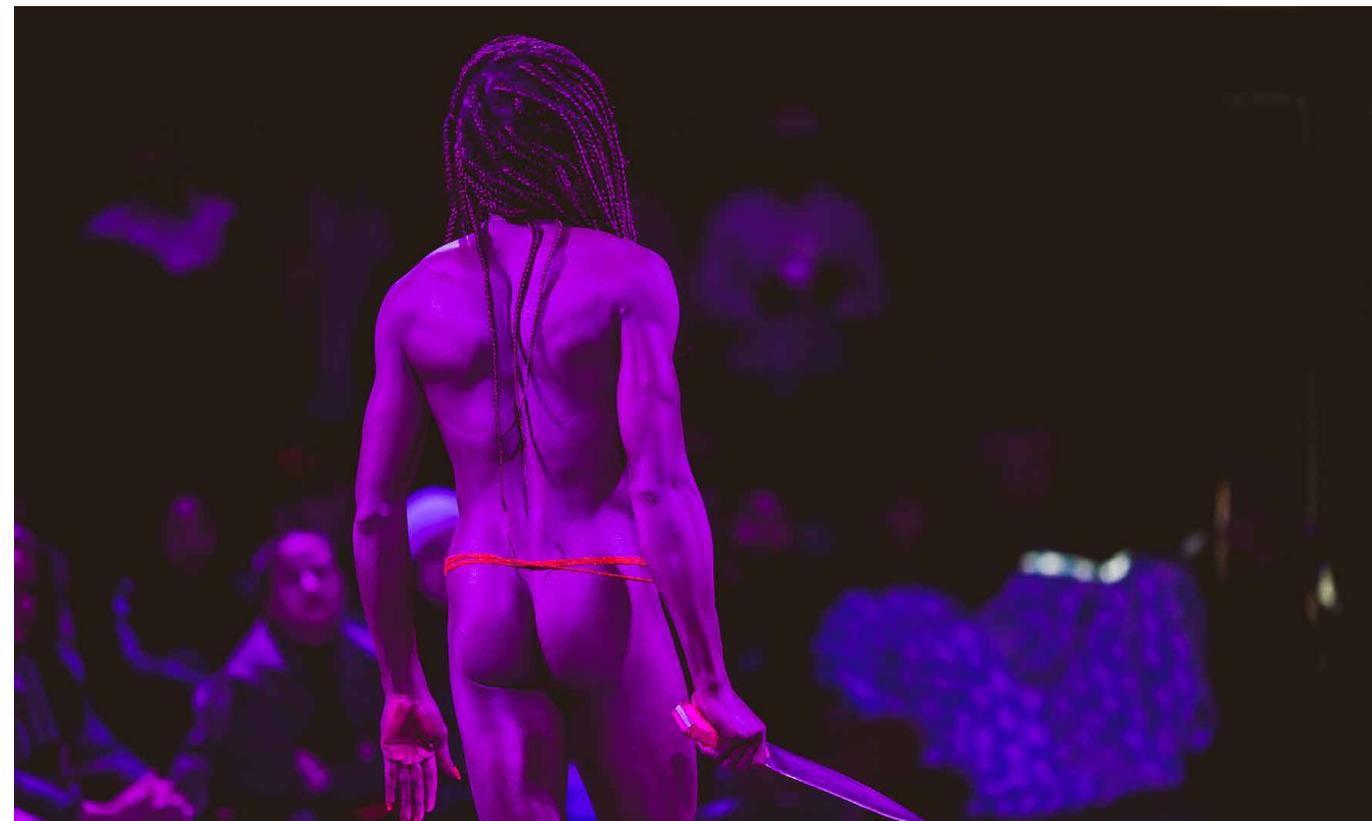






Nesta página e na seguinte, temos a performance "Strikethrough III", de 2019, em fotos de Vivian Gradela, em apresentação no Fit Rio Preto 2019.

de Va-Bene, então, oferecem diálogos emocionais também a ela mesma. Por elas enfrenta as próprias realidades, necessidades e medos, exigindo-lhe reconhecer existirem para entender como lidar. São obras densas, doloridas em suas próprias escolhas. E que reverberam sobre aquela que se é para além da ação. Va-Bene fala muito francamente sobre não se ver vivendo muito mais tempo. Assume estar se torturando mentalmente, morrendo emocionalmente, traumatizando-se, amargando-se com tanta violência qual coloca sobre si e a violência real. É preciso compreender os corpos desviantes serem marginalizados, criminalizados e punidos em Gana. Se por um lado encontra forças na consciência do que expressa ao criar tais obras, em sua intimidade enfrenta esse estado agressivo e assustador assistindo a filmes de terror.



O medo, resume, diante as imagens, obriga-a enfrentar o choro e se superar. E, após, existir forte outra vez.

Busca como ela se move ao outro, como coloca-se em relação, faz-se principalmente pela construção de rituais simbólicos-estéticos, a quem, particularmente, são ritos de passagens, pelos quais afronta o horrível próprio no indivíduo. Ao assistir suas performances é impossível não sermos violentamente atingidos por ambos os aspectos: o horror traduzido em corpo fragilizado em exposição performativa pública e a ritualização ao surgimento de outra perspectiva ao sujeito. Muitas de suas criações formalizam essa dupla condição ao querer estilizar a percepção sobre os gêneros e negritude serem, na verdade, condições



"FAÇA DO  
SEU JEITO E,  
MESMO QUE  
MORRA, ESTARÁ  
MUDANDO  
O MUNDO"





Obra  
"tranSfiguration",  
em fotos de  
Edward Onsoh.

móveis naturais na construção de todos. Por serem ações duracionais, suas recepções estabelecem com o público uma diferente qualidade de envolvimento, afinal o convívio com as imagens criadas a partir dela e os contextos em que são abrigadas desarticulam emocionalmente qualquer tentativa de argumentação e retórica simplista sobre arte, sobre a linguagem e sobre o existir, em uma confusão propositada entre os três sistemas, tornando-os circunscritos a uma única esfera de manifestação do sensível. Só que não se trata da sensibilidade tal como a compreendemos, e sim daquela ativada ao não ser possível descrever. Diante as horas de suas performances, Va-Bene nos convida a olhar a arte como linguagem possível para uma qualidade de existirmos, a linguagem como existência de uma nova arte, o existir como uma espécie de reinvenção artística da linguagem que oferecemos através de nós ao mundo. Um corpo-mundo que é a totalidade impressa e imposta ao um, a uma. Se, ao criar, estabelece fissuras performatizadas como estéticas próprias de ação, Va-Bene ritualiza ainda uma espécie de amplitude e descontaminação de nossos estados sensíveis esgotados por nos simplificarmos a ser um mundo-corpo, onde tudo é limitado à urgência do Eu. Deixamos de perceber quais pessoas habitam a pessoa que nos tornamos. E Va-Bene expurga esse isolamento produzido por nos reduzirmos imutáveis, estáveis e definitivos, ao tempo em que manipulados por tanta culpa de ser possível ser de outra maneira.

Com tanto, Va-Bene confronta dois dos estados de confinamento impostos à África e aos africanos apontados por Achille Mbembe: a guerra, que é também a sujeição às formas padronizadas de existência e aceitabilidade dos corpos, uma vez que tais compreensões implicam em práticas de suas destruição e

anulação punitiva, e a submissão religiosa das morais que sustentam e argumentam a pseudo coerência absurda para validação de tais valores. Ao agir sobre e a partir de si e também sobre o outro, ela institui uma revolução silenciosa. Quer que o público absorva os símbolos, as ideias e imagens, explica, sintam com outros sentidos, pois esse tipo de protesto, ao surpreender as pessoas, é mais poderoso exatamente por ultrapassar a barreira linguística. “Silenciosamente, pode-se comê-los aos poucos”. Por isso não acredita em revoluções barulhentas, próprias de masturbações de quem se vê superior. Ao contrário. Como artista pode criar para mudar algo, uma ação após a outra, ao tempo em que a revolução silenciosa, esta provocada pelo simbólico e destituição daquilo dominante nas linguagens, evita uma espécie de reação. O barulho, não; este chama o inimigo para se mobiliza contra. Va-Bene olha com mais propriedade a capacidade da revolução silenciosa infiltrar os sistemas e surpreender, de modo a não ser possível ser pego. É preciso criar problemas para eles resolverem, assim ficam sem tempo para lutar contra você, conclui.

Ao investigar uma representação simbólica capaz de conectar a todos, Va-Bene encontrou no barro aquilo capaz de fazê-lo argumentos. Fonte de vida e morte, de tradição, Mãe, retorno à natureza; cada um oferecerá uma compreensão da argila em seu corpo. No entanto, está na maneira como a utiliza recorrentemente em seus trabalho, para desfigurar a face e interromper a fala, o maior impacto argumentativo. Usado assim, o barro retira suas identidades cultural e social para reafirmá-la histórica e simbólica, a partir de uma outra qualificação de quem fora ou será. Sem face, olhos, voz, quem é aquela em ação? Feito um ritual de dissolução de uma específica humanidade





Obra "pieta-afriCan resurrect", em foto de Ekoue Kangni.

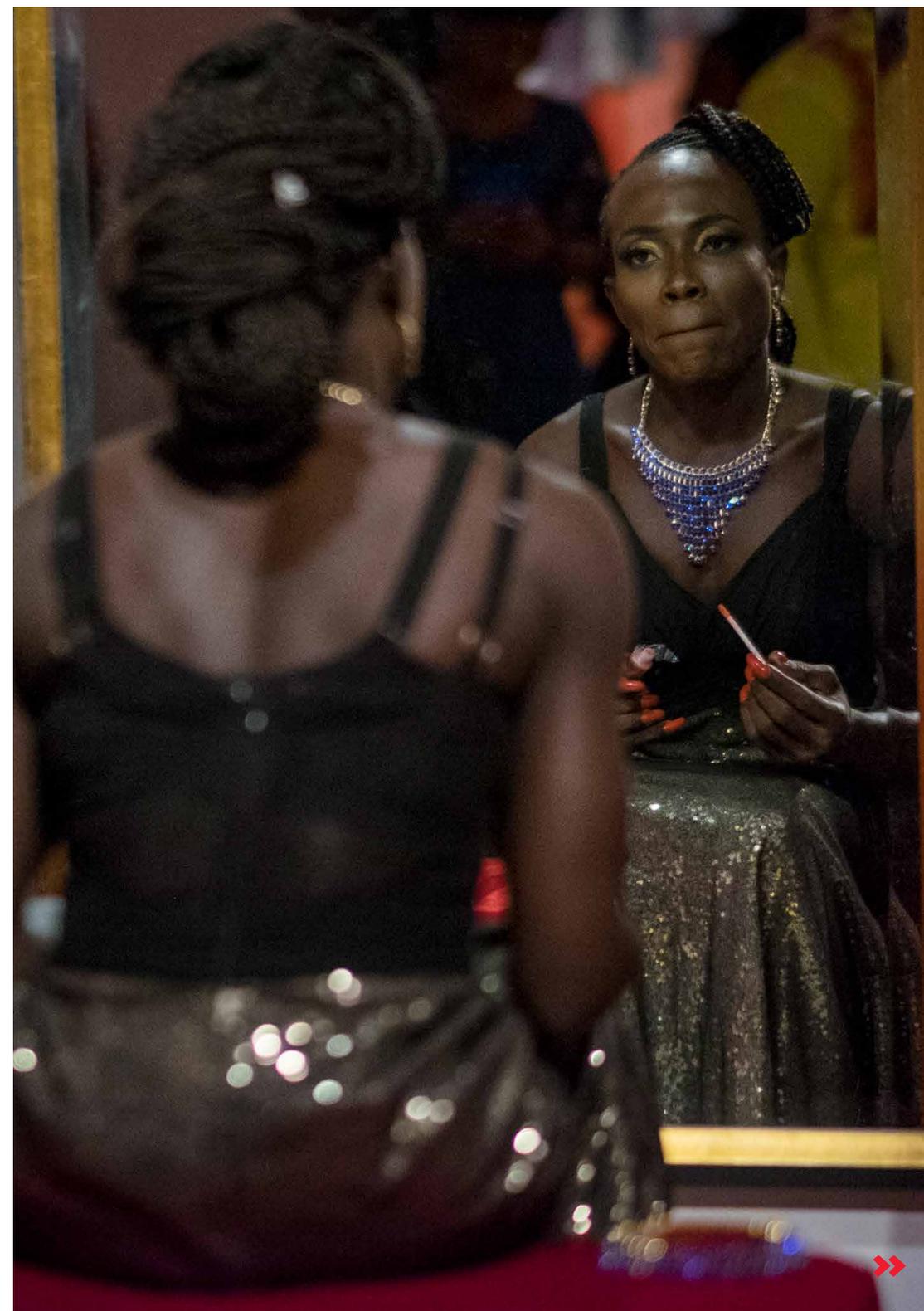


"Table of Negotiation" com John Herman, 2019, em foto de Edward Onsoh.

superada por seus estereótipos. Essa outra qualidade de corpo, de alguém, é também a afirmação da possibilidade de outra realidade, de presença, de organismo, de sujeito. Múltiplo como sugere Amadou, violentamente dionisíaco como quer Achile, de-sobedientemente poético como convida Grada.

Nos últimos anos, a percepção sobre a África tem sido revista, inclusive (talvez principalmente) pelas instituições culturais, chegando às estruturas de fabricação de políticas específicas. Va-Bene é uma artista e sendo assim lida diretamente com o interesse crescente dos principais países nas produções recentes do continente africano. Todavia, é novamente Achile Mbembe quem problematiza o interesse. Na sua estrutura sobre o confinamento da subjetividade africana está como terceiro pilar a condição de espaço de consumo. Se outrora ao extrativismo exploratório, agora é preciso se atentar para os riscos de uma apropriação renovada pelo simbólico. Em artigo resposta a decisões recentes do presidente francês, Emmanuel Macron, o filósofo questiona a imaginação africana que os europeus ainda projetam sobre o continente e o povo, argumentando persistir uma fantasia de poder, pela qual pensam e agem como se pudessem pagar qualquer coisa, o que se faz por compreendê-lo um continente enfraquecido após meio século de gerontocracia e tirania. Na distorção do como lidar com a cultura africana, Achile identifica um subtexto perigoso: o do quanto algumas reflexões e ações rendem aos países colonizadores dividendos simbólicos. E encontra, inclusive em teses anticoloniais difundidas nos círculos seculares e de direita conservadora, argumentos não tão sinceros, interessados em erguer por suas distorções um medo crescente do Islã como novo colonizador e do comunitarismo como retorno ao desvio socialista.

“Rituals of Becoming”,  
em foto de  
Dennis Akuoku-  
Frimpong.



"ABRAÇAR O INFERNO  
AO INVÉS DE ACEITAR AS  
AMEAÇAS E IR AO CÉU"

Performance "Bon  
Voyage", apresentada  
em Cabo Verde, 2018.



Nesta página e na anterior, a obra “wouNded-wouNd”, em fotos de John Herman.



A reflexão ocorreu posterior à conversa com Va-Bene. Todavia, complementa de forma surpreendente algumas de suas inquietações. Diz ser muito complexo às instituições olhar ao seu trabalho, nos contextos quais estão formalizadas. Às vezes, artistas com obras políticas são tratados por curadores e colecionadores somente pelo viés de um suposto exotismo. Como contraponto, quando instituições, curadores e colecionadores se aproximam da artista, questiona-se, antes, qual ser a essência do museu ou galeria que quer adquirir seu trabalho. Seria por razões econômicas ou por apreciarem os assuntos? Ao seu ver, é necessário que compreendam sua obra inteira. >>

“A HUMANIDADE SE  
ESQUECEU DA HUMANIDADE”



Performance  
"lettertotheChurch II",  
em foto de Tommy  
Maverick.



Coerente ao que propõe ser, uma espécie de interface entre revolução e ativismo, Va-Bene expande a performatividade de sua presença para além dela mesma. Curadora e patrocinadora do pIAR – PERFORCRAZE International Artist Residency, abriga artistas de todos os cantos interessados no desenvolvimento de pesquisa laboratorial por meio da performance, seja intelectualmente seja pela prática, que se voltem a problematizar e expandir a percepção de assuntos relacionados a gênero, raça, justiça social, identidade, marginalização. Um espaço seguro, diz, voltado à criação do caos, pelo qual deixa surgir uma qualidade própria de família global. No centro de Kumasi, capital do Reino Ashanti, o convite também estende aos residentes que se aproximem dos diversos rituais e características culturais como meio de investigar as consequências coloniais e pós-coloniais.

Se parece simples, não o é. Va-Bene afronta preconceitos de muitas ordens, origens e interesses, coloca-se de fato em risco e seduz, em seu jeito e obras, os indivíduos à revisão de seus dogmas religiosos e ideologias, produzindo um estado sensível transformador crítico o suficiente para ser também modificador ao contexto qual pertence. Por essa capacidade em atrair e destituir as certezas, por ritualizar o surgimento de um outro no outro, por seu corpo é relacionada por alguns com Mami Wata. Uma Black Mami Wata, ela explica. Como se no entendimento de seu corpo, de sua história, de sua identidade, na maneira como intervém à consciência do real carregasse a todos a um metafórico oceano. Só que suas águas não estão nas profundezas dos mares. Va-Bene conduz ao barro, ao suor, à pele, a uma experi-

Obra “agbanWu”, de 2018, pelas lentes de Milena Aurea, também apresentada no 50o FIT.





Obra "agbanWu", de 2018,  
pelo olhar de VAB.

Obra "agbanWu",  
de 2018, pelas  
lentes de Milena  
Aurea.



ência de presença que é e não sobre ela mesma. Então atualiza a divindade. Torna Mami Wata uma qualidade e não apenas a possibilidade de ser alguém. Faz do mítico qualidade própria do humano, e não o inverso.

**E**m seminário recente, Bruno Latour apresentou a perspectiva de agir ser o mesmo que fazer vir a própria existência, tornando sinônimos existência e significação, pois ao agir passa-se a ter significação, e esta, então, possível de ser formulada em linguagem. Conclui toda possibilidade de discurso [inclui também os estéticos] se dar pela presença de seus agentes durante a procura das próprias existências. Diante essa reflexão, pode-se afirmar: Va-Bene age ao existir e existe ao agir, em uma qualidade simbiótica de performance com a vida poucas vezes acessível aos não agentes. O discurso qual promove a partir de sua narrativa ao mundo modifica-o apresentando possibilidades e propriedades novas. Não se trata de outra artista com uma sequência de grandes performances, e sim da performatização do Eu a partir do como se faz uma singular estética e poética ao mundo, sem perder nesse trajeto a dramaticidade de uma humanidade insistente, que é tanto sua quanto nossa, que olha à realidade como quem ainda procura o silêncio após o acúmulo dos sons escondidos no mar. Va-Bene performatiza Mami Wata como quem tira o divino para dançar.

---

---

---

---

---

---





Performance  
"reThinking-naZa",  
de 2014.

“QUERO QUE O  
PÚBLICO SINTA COM  
OUTROS SENTIDOS”



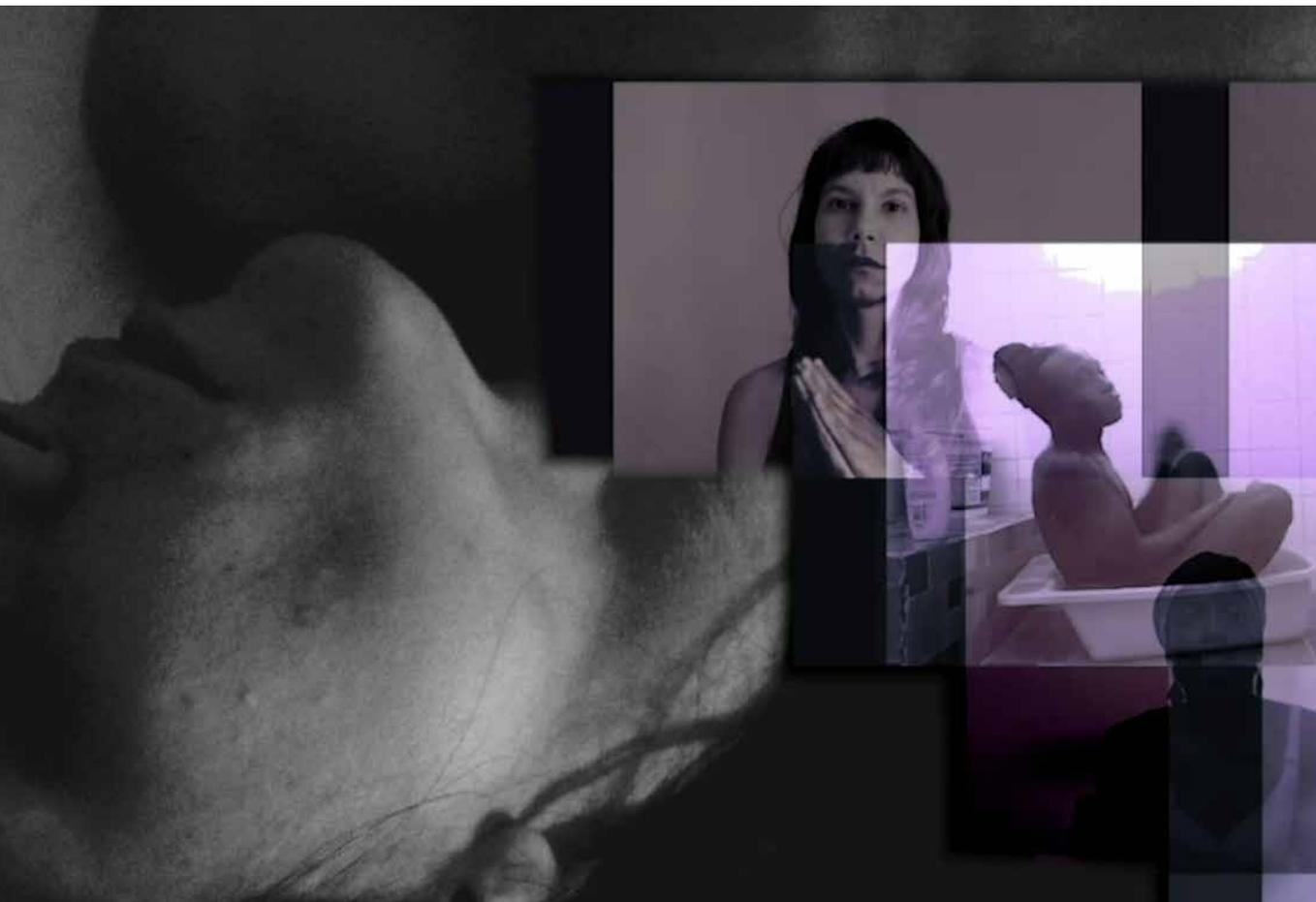






**AS TRÊS FACES  
DE UMA MESMA ALMA**

POR THAIS ALMEIDA PRADO



Um Encontro. Um encontro por afinidades ideológicas, sentimentais, transcontinentais. Latino América, África, Europa. Três corpos dissonantes. A distância entre estes corpos, espaço, geometria, arquiteturas fisiológicas e ao mesmo tempo a proximidade. Transformar em uno o que é o outro. O desejo de não se encaixar em padrões, em labels, etiquetas, caixinhas. Desejos de mundos que ressoam. Construir o novo, construir o outro. Tranzformar – tranzsitar – tranzmorfar – tranzvirar, trazavatar. Sentir-se em casa, durante as trocas, as fragilidades, frustrações, os nossos choros. Três estranhos que não são estranhos, não - um para o outro. Um desejo de tocar ao vivo, de presenciar ao vivo, de presentear ao vivo. Nossos corpos em palimpsestos. Palimpsesto do encontro, da soma, dos três, do THREESOME.

Falar de meu encontro com Va-Bene Elikem Fiatsi é também falar de meu encontro com John Herman. Não conseguiria exatamente separar o que é de um, o que é de outro. Jogamos nossas poções dentro de um caldeirão e desta mistura sai a impressão sobre nossa relação. O encontro com Va-Bene e John se deu pelo desejo de reformular a ideia dos corpos. O desejo de desviar olhares.

Foi assim: um trio se encontra durante três meses “sabatualmente”. O processo criativo que envolvia não apenas discussões estéticas, políticas, éticas como questões íntimas. Nos abrir uns aos outros. Confiar - confidenciar. Um processo criativo que não separa arte de vida. Nos identificamos os três, assim. Arte vida vida arte arte vida. A arte nos liberta para sermos o que somos e através da arte nos tornamos o que somos. A performance como parte de nosso dia à dia. Performar nos mínimos detalhes à nossa volta para jogar a semente da mudança em cada humano que nos perpassa.

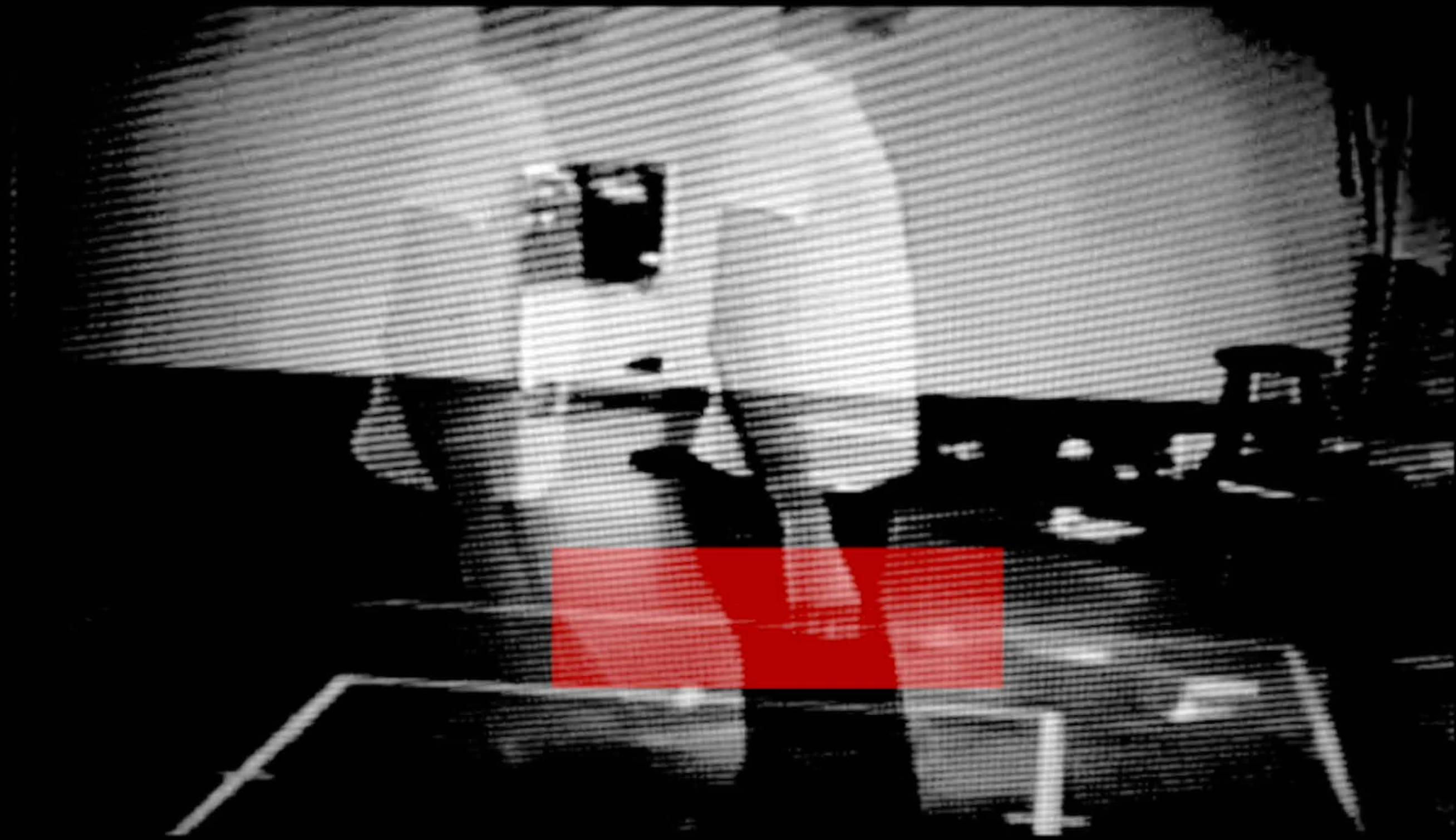
### Da artista Va-Bene Elikem Fiatsi à crazinisT artist à mãe Va-Bene à Mami Wata!

sHit - um pronome que define esta pessoa tão singular. Trabalhar com Va-Bene, é de uma amorosidade sem tamanho. Nosso trabalho junto ao John se deu através de um encontro amoroso, um Threesome ideológico. Sonhar juntos o que desejamos como um novo mundo, como um novo horizonte, algo que já está presente em nossas práticas sutis e individuais. Aos poucos, entender que para transformar o outro devemos nos espalhar, seja como um vírus, no caso de Va-Bene, seja como uma infiltração, no meu caso, seja como uma resistência, no caso de John. Cada corpo adentrando da sua maneira e forma seus ideais.

Não, realmente não conseguiria mais falar apenas de um ou de outro, senão da soma que nos tornamos.

Frames retirados da vídeo art “THREESOME”, de Va-Bene Elikem Fiatsi, Thaís Almeida Prado e John Herman. Thaís é uma das artistas selecionada para a residência pIAR, em Gana.







CONDIÇÃO CRÍTICA



[ CONDIÇÃO CRÍTICA ]



# A ARTE SOB GUARDA-CHUVAS ROSAS

POR RUY FILHO

As salas de espetáculos fechadas pela Europa antecipavam uma imagem terrível. Aqui, em pleno festival, havia os que preferiam não falar sobre e os que sussurravam em conversas paralelas. Diversos programadores internacionais circulavam os mesmos espaços da cidade; alguns amigos ou meros conhecidos de outros eventos, por isso não havia maneira de ignorar os fatos: logo seríamos nós. Por aqui, iniciava-se um negacionismo perverso, e a cultura não conseguiu se preparar o suficiente para responder sozinha a catástrofe à sua frente. O Brasil parava, e, ironicamente na entrada de um teatro, a notícia chegava pelo celular: as salas seriam fechadas. No primeiro instante, a revolta; minutos depois, o medo. Uma última peça. E eis que ela se tornara a última do ano, mesmo estando na metade de março. 2020 ficará para história dos artistas como um dos piores de suas vidas.

Muitos se perderam na ausência de sentido sobre suas próprias obras. Outros, recusaram aceitar novas formas de relacionamento com o público. Teatro, bradavam, só quando ao vivo. Seria isso mesmo? Apenas no palco, diante uma plateia? Se olhássemos, porém, o palco como espaço e o público como o outro, então qualquer espaço, até mesmo o virtual, seria uma espécie de palco; e todo observador, ao ser um outro em relação ao objeto, a possibilidade de um público. Bom, os dias seguiram em caos, depois as semanas, os meses e, logo, completaremos inevitavelmente um ano. Pouco sugere que interromperemos o isolamento e as proibições necessárias tão cedo.

Se, de modo geral, é de conhecimento comum - em maior ou menor consciência sobre o assunto -, a dificuldade de os artistas seguirem trabalhando e criando; de outro, uma das partes seguiu isolada inclusive das tentativas e ações: a produção reflexiva crí-

tica sobre espetáculos e experimentos. Nada nisso é inesperado. De certa maneira, a crítica nas artes cênicas e performativas seguem no Brasil limitadas ao seu entendimento de serviço, pelo qual lhe cabe existir aos artistas como produtificação de valoração ou, pior, validação. Essa perspectiva de ser um julgamento especializado tem sido piorada com um suposto papel de validação e valoração especificada por ideologias. Assim, sem mais como existir o teatro, por exemplo, para quê deveríamos ter críticos?

Dentre os projetos iniciados durante a pandemia, ignorando as determinações puristas dos caretas, estão as Ocupações promovidas pelo canal Pink Umbrellas Art Residency, criado pela dupla Mirella Brandi e Muep Etmo, pelas quais artistas são aproximados, muitas vezes sem se conhecerem ou às suas pesquisas, estimulados à criação em vídeo de uma obra original depois digitalmente apresentada. A partir de junho, por quase 30 semanas, as ocupações reuniram artistas de muitos lugares do mundo e culturas diferentes, estabelecendo lógicas individuais a cada resposta produzida. Nascia junto ao projeto uma proposição especial: a de ser uma forma de provocação ao mais inquieto de cada artista, dando-lhe espaço e disposição ao invento radicalmente livre.

No entanto, até mesmo em dias normais, poucos são os experimentos de linguagens que recebem respostas reflexivas e críticas sobre suas tentativas. Quando Mirella e Muep convidaram a Antro Positivo para participar do projeto, com a função de trazer essas respostas às obras, o primeiro movimento foi nos perguntarmos, eu e Patrícia, o que não faria sentido produzir. E descobrimos o mais complexo de tudo: não me bastaria apenas escrever sobre as obras; não seria suficiente a ela somente sistematizar as apresentações dos meus textos. E em relação ao projeto, não haveria qualquer sentido não nos colocarmos igualmente em risco, pois





isso seria desleal com os artistas convidados. Afinal, por que eles deveriam enfrentar o desconhecido e nós nos assegurarmos em estruturas e estratégias quais dominávamos?

Como temos feito nesses anos, criar estruturas práticas de escrita reflexiva não habituais tem sido uma constante junto a festivais, instituições e artistas. A partir de perguntas pontuais chegamos a modelos de ações que tencionam às estruturas corretas e tudo aquilo dado por necessário para uma tal boa crítica, seja lá o que isso signifique. Dessa vez, então, nossa pergunta era tanto quanto objetiva: uma crítica precisa ser, necessariamente, pela escrita, se estamos falando de vídeos, imagens, sons e performances? Surgiu, assim, a Invasão Crítica. E ela nos jogou a um abismo profundo e desconhecido: são respostas estéticas, igualmente em vídeos-performances, pelas quais estruturamos uma perspectiva de diálogo com a obra, a partir das escolhas estéticas, argumentativas e conceituais que estas se propuseram enquanto criação.

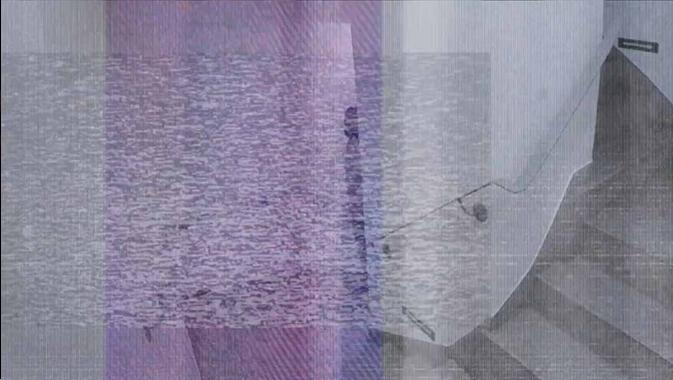
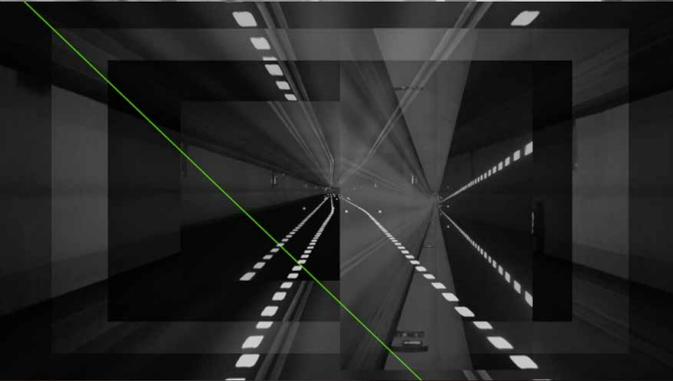
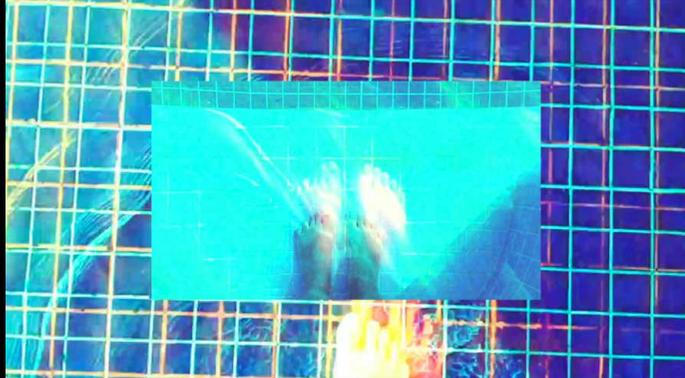
Foram 28 Invasões Críticas. 28 respostas a 28 obras. Curtas ou longas, abstratas ou figurativas, realistas ou performáticas; cada

uma estabeleceu universos realmente próprios, e foi diante eles que nos dedicamos à construção dos diálogos. Com dois problemas fundamentais: muitas vezes, as obras tinham semanas ou meses para serem imaginadas, discutidas, criadas e finalizadas. Nós, diferentemente, dois ou três dias, a cada semana, antes de, às sextas-feiras, serem expostas ao público e artistas no próprio canal. O tempo mínimo exigia-nos velocidade na recepção dos conceitos e investigação das linguagens como quem precisa responder não a uma teoria, mas a uma conversa.

O segundo problema era a própria condição. Seguimos nesses meses isolados ao máximo, então os dispositivos simbólicos, representacionais, técnicos, tecnológicos e as ambiências quais dispúnhamos às construções das críticas eram especialmente muito restritas. Investigar como desdobrar os espaços, objetos e a nós mesmos, subverter as características dos programas quais dispúnhamos, para não tornar as vídeo-performances demasiadamente parecidas ou repetitivas convidava ao um mover-se pelas frestas estéticas tanto quanto a escrita precisaria desviar das conclusões comuns. Tratava-se, por conseguinte, de abriremos mãos

Frames retirados dos vídeos das Invasões Críticas realizadas para o canal Pink Umbrellas Art Residency pela Antro Positivo.





dos nossos próprios vocabulários enquanto buscávamos, a cada vez, transmutar a segurança de nossos conhecimentos profissionais em descobertas não previamente direcionadas de como, enfim, dialogarmos com os artistas e obras em sons e imagens.

O que o Pink Umbrellas ofereceu e provocou não fora um espaço para desenvolvermos reflexões críticas. Foi muito mais. Trata-se de uma eficiente oportunidade, tal como acredito ser fundamental, para ampliar o diálogo com a obra a partir da experiência do crítico na qualidade de escuta. Assim, as críticas precisam ser, antes, aproximações empenhadas em uma espécie de descoberta sem sentido, sem direção, sem direcionamento. Ou seja, sem haver no movimento reflexivo a condição de solucionar ou julgar algo. Por isso o entendimento de ser sobretudo um diálogo, e o sendo necessitar estar o mais próximo ao como a obra fora idealizada para acontecer ao público. Diálogo, explico-me, como gesto afetivo cujo propósito é ressignificar a identidade do crítico ao olhar as possibilidades de como existir e ser ao outro.

Não significa, porém, que não deva ou possa a crítica contrapor-se ao objeto, e sim que, como em todo diálogo, a escuta crítica organiza outra qualidade de devolutiva, pela qual oferece ao outro a ampliação e percepção de sua própria criação. De certa maneira, junto ao Pink Umbrellas conseguimos, de maneira mais profunda, ter no diálogo crítico o espaço para instituir paradigmas novos aos artistas, ao entendimento de seus processos, às subjetividades de seus argumentos, às sugestões intuitivas. Qualidade que só reconheceríamos por recebermos igual devolutiva reflexiva de cada artista criticado, feito uma metacrítica, ou, de forma mais afetuosa, continuação de um diálogo que não precisaria terminar em um mero exercício utilitarista.

Esse é outro problema da crítica em geral. Por muitas vezes estar aprisionadas a procedimentos organizados – historicidade, academicismo e tecnicismo –, as resenhas erram ao serem o meio utilitário à informação do leitor. Então lhes cabe descrever a obra, estruturar explicações simplificadas, contextualizar escolhas, qualificar meios e fins. Tudo o que não faz, verdadeiramente, qualquer sentido mais. Senão, vejamos: do que adiante descrever aquilo assistido, ou por que antecipar o que será encontrado? Quem estabelece que determinadas técnicas só podem ser utilizadas dessa ou daquela maneira? Quem domina a história, ao ponto de exigir coerência, ao que só conhece em interpretações de terceiros? Onde fica no fazer a miragem anárquica das desconstruções, ressignificações e contradições?

Quando os artistas foram convidados para as residências e ocupações do Pink Umbrellas, a eles foi admitido total libertação das convenções comuns no uso das linguagens. Pois vivemos um momento singular à nossa geração, essa condição precisa constituir ao artista a possibilidade de singularizar suas produções. O mesmo se aplica à crítica. Tanto quanto, esta requer ser compreendida enquanto linguagem de escrita ao mundo, sendo esta uma ação que convoca ao entendimento de ser o escrever, agora ainda mais, uma espécie de inscrita no mundo. Nesse aspecto, o mundo é especialmente o construído, inventado e idealizado pelos artistas, e não mais o mundo qual se conhece, de onde se retira os mesmos argumentos avaliativos do que seria criticar.

Portanto, a crítica pode ser um encontro muito maior entre todos os lados envolvidos. Deixar de ser um sistema de julgamento para acontecer dialógica, com interesse profundo em deslocar o sujeito a partir da percepção de tudo aquilo instável em sua exposição. Ou seja, cabe ao crítico articular para o artista o que nele afirma



seu próprio interesse e busca, e quando esses lhe escapam sem que note, criando-lhe contradições inconscientes. Instabilidade que também precisa estar no exercício da crítica, por ser a interferência o meio efetivo para eliminar as próprias incoerências decorrentes das certezas prévias treinadas em argumentos viciados.

Nada disso é simples. E não o é, pois, poucas vezes, a crítica é tratada como materialidade com linguagem própria. Estimular sua ocorrência é abrir o campo da crítica a um convite especialmente novo: o de ser a reflexão a melhor das conversas, principalmente em época de distâncias e isolamentos. A experiência das Invasões Críticas nos provocou exatamente esse espaço de perturbação e aspiração. Junto aos 28 vídeos criados pelas dezenas de artistas residentes, o Pink Umbrellas Art Residency soube, como raramente se vê nas propostas culturais, abrir a muitos ângulos a possibilidades de invenção, e não apenas o de realizar mais um projeto. É isso que o torna um acontecimento. É isso que o torna único. É por isso que, olhando em tantas direções experimentadas durante a pandemia, este é um dos mais ousados e promissores projetos erguidos no Brasil em 2020. A crítica, ou ao menos alguns dos críticos que assim o perceberam e se aventuraram acompanhar, agradecem. Bravo, Mirella e Muep. Certamente, é só o começo.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---



Assista as Invasões Críticas e  
conheça o canal: [www.youtube.com/  
PINKUMBRELLASARTRESIDENCY](https://www.youtube.com/PINKUMBRELLASARTRESIDENCY)



seminário online

2020



realização

**ANTRO  
POSITIVO**

assessoria



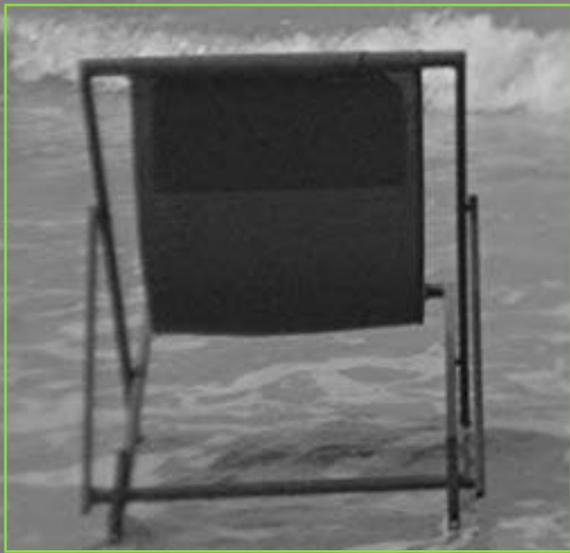
Conversas com diferentes  
áreas do conhecimento para  
pensar **CULTURA EM FUTUROS**

VÍDEO NO VIMEO  
[vimeo.com/antropositivoadiante](https://vimeo.com/antropositivoadiante)

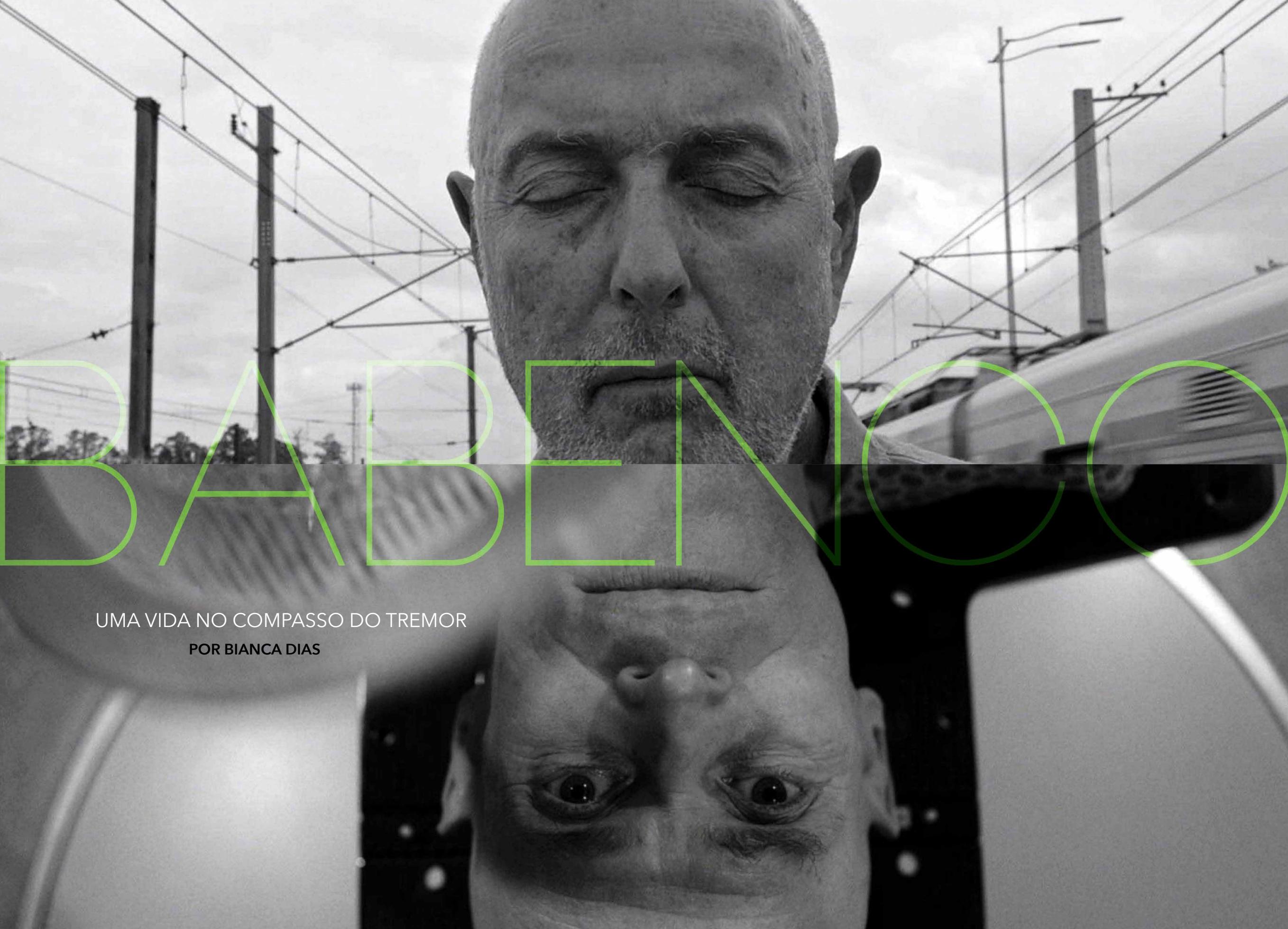
PODCAST NO SPOTIFY  
[tinyurl.com/antropositivoadiante](https://tinyurl.com/antropositivoadiante)

TODO CONTEÚDO DISPONÍVEL GRATUITAMENTE

**ADRIANA GRECHI E AMAURY CACCIACARRO** (artistas e curadores dos festivais Transborda [Portugal] e Festival Contemporâneo de São Paulo [Brasil]) + **AIDA TAVARES** (diretora do São Luiz Teatro Municipal + de Lisboa) + **ALEJANDRO AHMED** (coreógrafo do Grupo Cena 11 de Dança) + **ANA CARLA FONSECA REIS** (diretora Garimpo de Soluções + urbanista e especialista em Cidade Criativa) + **AVE TERRENA + DANIEL VEIGA + LÉO MOREIRA SÁ E LEONARDA GLÜCK** (artistas) + **BEIA CARVALHO** (futurista) + **BIANCA DIAS** (psicanalista e crítica de artes) + **CAMILA PITANGA E JUREMA WERNECK** (atriz e diretora executiva da Anistia Internacional Brasil) + **CHRISTIAN DUNKER** (psicanalista) + **CHRISTIANE JATAHY E THOMAS WALGRAVE** (diretora de teatro e cenógrafo) + **CHRISTINE GREINER E MARCELO EVELIN** (professora no departamento de Linguagens do Corpo + da PUC(SP) e coreógrafo) + **CIDA FALABELLA** (atriz e diretora teatral) + **CRIS OLIVIERI** (advogada com atuação na área de consultoria cultural) + **EDUARDO GIANNETTI** (economista e filósofo) + **ENRIQUE AVOGADRO** (Ministro de Cultura da cidade de Buenos Aires) + **EUGÊNIO BUCCI** (jornalista) + **FELIPE ASSIS E RITA AQUINO** (artistas e pesquisadores de dança + curadores do FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia) + **FLORENCIA FERRARI** (antropóloga e editora geral da Ubu Editora) + **JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA** (escritor e historiador) + **JOSÉ MIGUEL WISNIK** (músico e escritor) + **JUAREZ XAVIER** (Doutor em comunicação e cultura) + **JULIANA DE ALBUQUERQUE** (escritora e filósofa) + **LILIA SCHWARCZ** (antropóloga + historiadora + professora na USP e Princeton e curadora adjunta o MASP) + **LIA RODRIGUES** (coreógrafa) + **MARIA MARIGHELLA** (gestora cultural + atriz e ativista social e vereadora em Salvador) + **MARTA PORTO** (jornalista e crítica cultural) + **NUNO RAMOS** (artista plástico e escritor) + **PRETA FERREIRA** (artista + agente cultural e ativista) + **SYLVIA COLOMBO** (historiadora e jornalista com foco na América Latina) + **VERÔNICA STIGGER** (escritora + jornalista e crítica de arte).







# BABENNO

UMA VIDA NO COMPASSO DO TREMOR  
POR BIANCA DIAS

“**B**abenco - Alguém tem que ouvir o coração e dizer: parou” é de uma contundência afetiva desconcertante. O filme de Bárbara Paz revela aspectos íntimos da via sacra doméstica de uma vida atravessada por idas e vindas da doença e, também, coloca em cena algo de uma parceria de amor construída na devoção à imagem, uma devoção crítica e erigida com um ritmo singular, entre o frescor de Bárbara e o olhar – tão exato quanto grave – de Babenco, que carrega tanto a gravidade quanto a leveza daqueles que recusam a identificação à doença. Não se trata, portanto, de um filme sobre a doença e, tampouco, de um filme edificante. O que se registra ali, para além de sentidos prontos, é a pulsação de uma vida que vive na obra.

Os arquivos e diálogos íntimos capturados estabelecem contato com a ferida, uma dança entre corpos expostos ao insondável da morte e da vida. É tocante a maneira em que se segura nas mãos o incapturável do real: logo de entrada, Hector ensina o manuseio da câmara e como enquadrar a cena, mas Bárbara é desalojada e desabrigada de qualquer certeza que a move na tarefa de filmar a morte de Babenco. Atingida pelas coisas a ponto de também tocá-las e delas guardar uma vibração íntima, Bárbara filma a partir de uma experiência-limite, apostando num território onde o escondido e o indizível devem aflorar juntos da imagem e arrebatá-la por dentro, propiciando uma aparição num fluxo que vagueia solto e tenta encontrar ponto de ancoragem na indeterminação, no excesso do outro atingido pela finitude e pelo desejo de permanecer como uma obra que captura o essencial de uma história sabendo, ainda, que toda história pessoal é também aquela de toda a humanidade.

Não por acaso Babenco situa seu lugar de pária: um argentino que não coube lá e também não é aceito aqui. Sua filmografia é convo-

cada para contar uma vida que vive no cinema. “Pixote” se apresenta no momento em que a condição de pária é assumida. Com os braços abertos, uma criança caminha sobre a linha do trem. O olhar de Babenco sustenta no fio da navalha a confissão como gesto que tange a incomunicabilidade.

Como se escreve uma vida? Como se escreve um corpo? No caminho movediço das perguntas anuncia-se um contrato entre Bárbara e Hector – um contrato que sustenta o território do íntimo como uma ética, colocando em cena uma intimidade que não oblitera o fora de campo.

Ao narrar a si mesmo, Babenco se coloca como presença que é dispersão, um estar em si sabendo que o eu é também ausência e criará sempre um efeito de erosão. O filme todo é uma afirmação da vida inescapável, uma rota de fuga de um eu maçico que se deixou marcar pelo senso de gravidade de uma doença, sem ser por ela aniquilado, sem perder a capacidade de abismo e assombro diante daquilo que insiste e não quer parar. E por isso ele diz que, na cena de sua morte, deverá existir um médico que avisará que o coração parou – a contragosto dele, que quer permanecer nos gestos e na memória, num “ethos do íntimo” em que cabe todo o seu cinema.

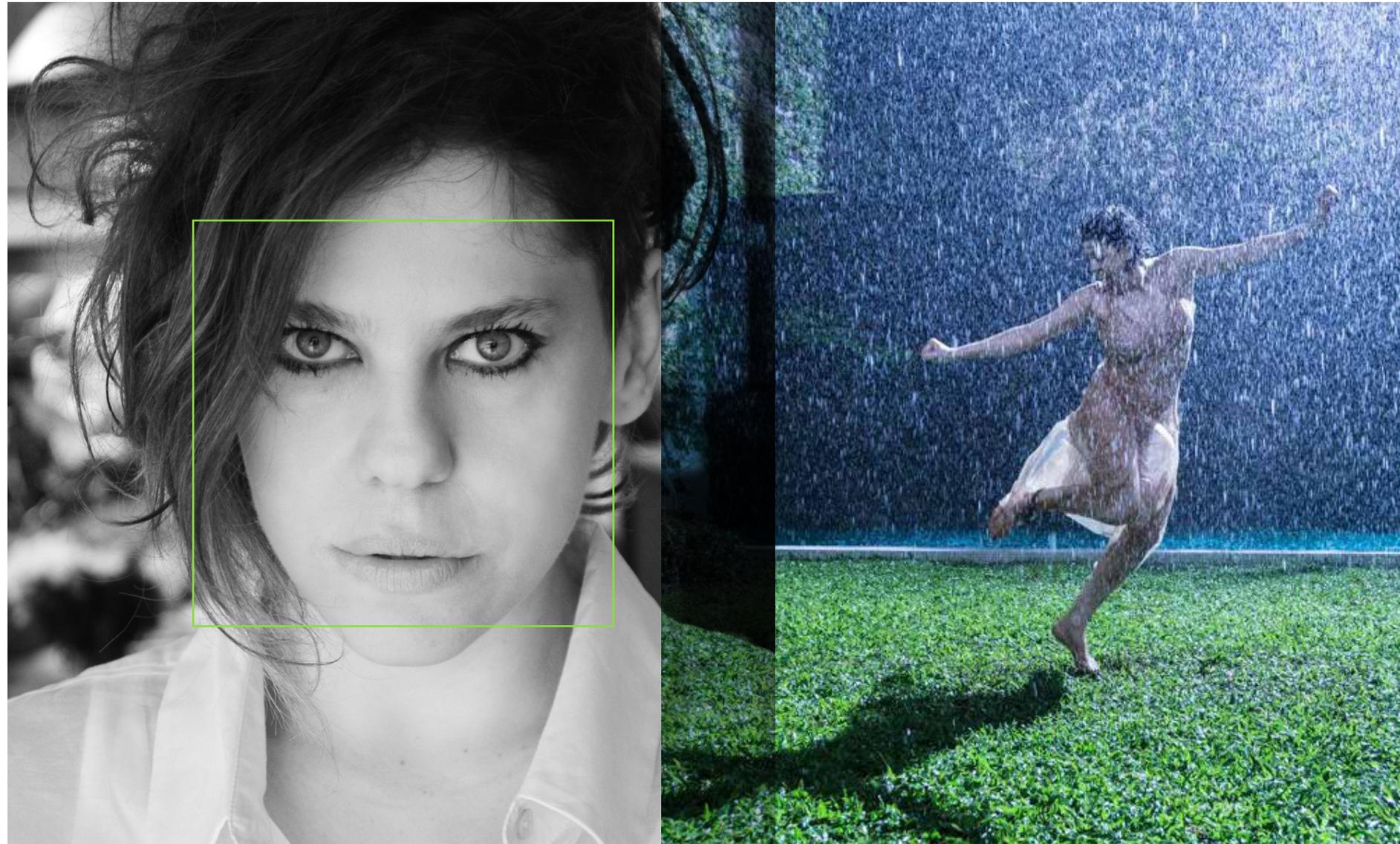
Com insistência obstinada na vida, Babenco conduz o destino, de modo a dizer como deseja desaparecer: sumir em Hong Kong. E, num roteiro exato e limpo, o filme é conduzido até lá de maneira impressionante. Antes, uma despedida com os amigos é encenada e todo o desfiladeiro de alegrias e perdas é transmitido. Até na morte há uma decisão pela vida e é Babenco quem diz: “Estar filmando era estar vivendo um dia a mais, não sei o que vinha primeiro, se era filmar ou estar vivo, muito louco isso”.



Bárbara Paz captura a escrita de uma vida num filme que parece não ter início e nem fim, de tal forma que essa escrita emerge a partir de um percurso que toca uma ferida comum, pois nas obras de Babenco encontramos uma ideia de país, a língua errante de quem estava dentro e fora e se apropria de sua própria existência a partir daí, como se confirmando uma fala do psicanalista Eric Laurent, que, ao buscar análise com Jacques Lacan, escutou: “Todos acabam se tornando personagens do romance que é sua própria vida”.

Babenco sustentou algo do estilo a partir de rupturas importantes com risco corporal, entrega e uma doação que carrega relação com o inassimilável de um fazer, um estado-limite ou precipitação, ou uma apropriação que é também expropriação. Um artista que flertou com a ilegalidade, como o filme revela, mas escolheu escrever esse impensável a partir da arte, à sua maneira exata de ser esteta e subversivo, como bem lembrado por Jorge Luis Borges: “A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo nos disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de nos dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético”.

Impressiona o modo como um sonho fundamental é contado, por revelar justamente essa relação estética com o impensá-



Fotos de frames do filme e retrato da diretora Barbara Paz, em clique de Pat Cividanes.





vel: termina numa geladeira vazia com água podre revelando algo do inominável frente ao corpo, algo que vacila na organização e na construção corporal. Em determinado momento, Babenco diz já viver a própria morte e só falta fazer o filme. Transmite, assim, o lugar central da ficção e da autofabulação para uma vida, para um legado. Ele se vale de uma identidade desenraizada para encenar e reencenar a morte, e também para demonstrar a radical condição primeira da palavra e do corpo: a do exílio.

Nessa via crucis do corpo – já anteriormente encenada em “Meu amigo hindu”, seu último filme – Babenco encontra o corpo da mulher amada, dançando na chuva, numa cena que, trazida para dentro do relicário afetivo de Bárbara, ganha nova intensidade. Esse pacto de amor, aliás, é um dos pontos mais tocantes do filme, pois mostra uma relação que não foge da tensão, que não se deixa dobrar por nenhum tipo de sentimentalismo tolo – como em “Amor”, filme de Michael Haneke. Há uma cena em que o casal, aos balbucios, canta “Sur les ponts d’Avignon”, tradicional cantiga francesa. Paulatinamente, a comunicação concentra-se num encontro de mãos, sereno, e o afeto do tapa que acontece num momento

anterior, desdobra-se no afeto do toque, da mão que torna-se cúmplice. Como saída de vida diante da pulsão de morte, restou-lhes o amor, aquele que nas palavras do psicanalista francês Jacques Alain-Miller é a saída que mais humaniza nossa história, pois “amar verdadeiramente alguém é acreditar que, ao amá-lo, se alcançará a uma verdade sobre si. Ama-se aquele ou aquela que conserva a resposta, ou uma resposta, à nossa questão: “quem sou eu?”.

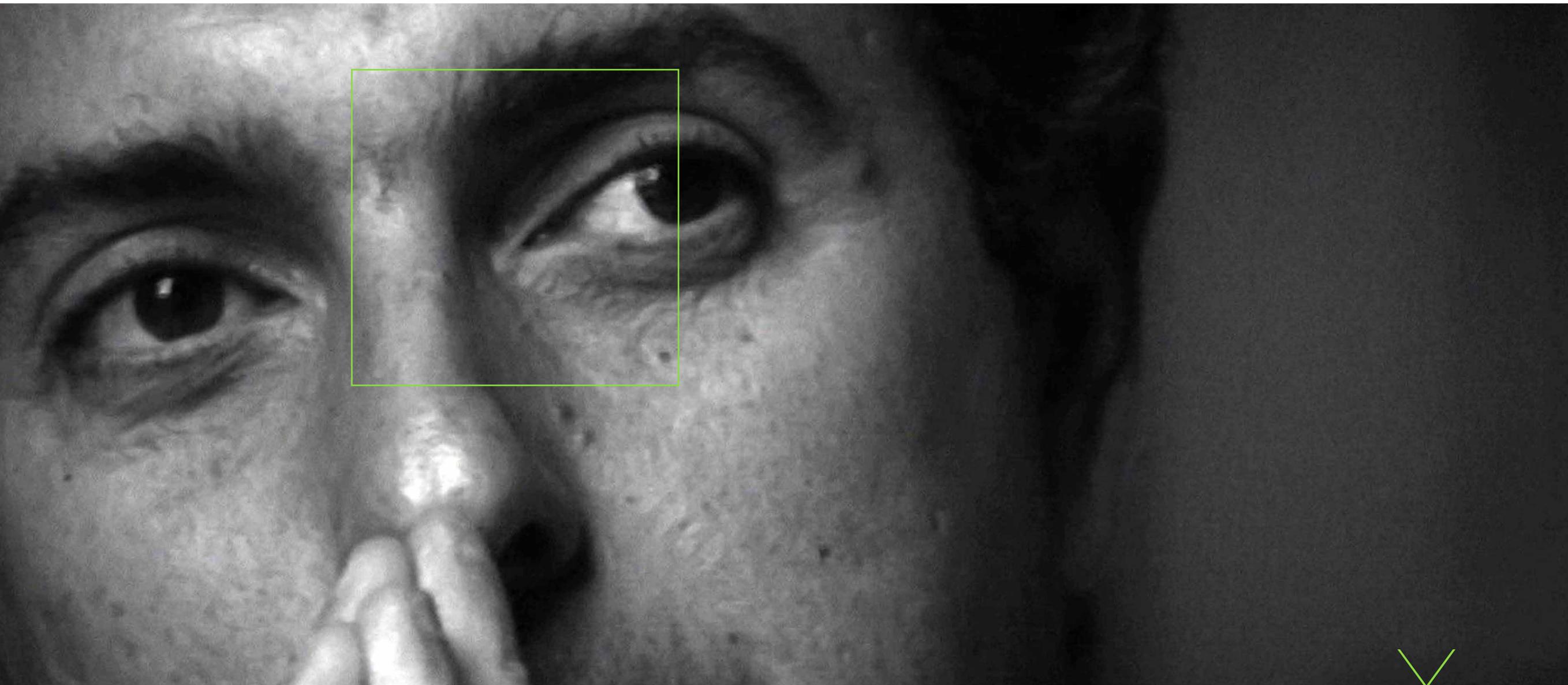
É da fragilidade que a força se erige. Sem a constatação atordoante dessa fragilidade não haveria Shakespeare, Balzac ou Proust. Não haveria Pixote ou qualquer personagem em que encontramos a potência de uma vulnerabilidade que nos interroga. E é com essa mesma força-frágil que Bárbara captura os últimos momentos de Babenco: seu corpo estendido, depois da fraqueza de suas pernas e suas mãos anunciarem que talvez fosse o momento de partir, sua pele manchada e toque delicado do encontro das mãos que pareciam se despedir. Como Agnès Varda que, já sabendo da doença do amado Jacques Demy, o filma lentamente tirando o suéter e capta cada mancha de sua pele, cada desvão de sua retina, inscrevendo o gesto na esfera de uma ética.

Existir na obra, arte-vida: poderosas injunções que carregam potência transmissiva. Relato, invenção ou testemunho que caminha da pele ao coração, instaurando a beleza e a ferida frente ao inapreensível do que está vivo. Do toque das mãos à batida do coração que insiste, podemos entrever o enigma de uma vida, ou um poema de Drummond: “O pássaro é livre / na prisão do ar. / O espírito é livre / na prisão do corpo. / Mas livre, bem livre, / é mesmo estar morto.”

## BIANCA DIAS

*psicanalista, ensaísta e crítica de artes*





3º. SEMINÁRIO DE INTERNACIONALIZAÇÃO DAS  
ARTES CÊNICAS BRASILEIRAS  
Financiamento do Ócio e Processos Colaborativos

Curadoria Celso Curi e Gonçalo Amorim  
MITsp 2021

3 INSTANTES DE UMA  
MESMA FALA PENSAMENTO

1.

Num momento em que ficamos aprisionados e tão sozinhos, cercar-se de pessoas com quem se consiga conversar sobre os dilemas e inquietações é uma das formas mais produtivas de se manter ativo, mentalmente ativo. Essa construção de uma rede de empatia e afetividade pode ser a urgência maior que tenhamos, no meio do caos do que o mundo se tornou.

Vivenciamos ou descobrimos a violência com que o cotidiano atacava o artista, na maneira de um subproduto da interface social. Por isso essa necessidade neurótica de sempre haver mais obras, mais contextos, produções, fazer, fazer, fazer, sem mais ter a percepção do que de fato estávamos fazendo. A pandemia vem, explode toda essa sensação, mas coloca o artista em outro jogo, outro labirinto, onde sobra ao artista fazer ainda mais para poder, de alguma maneira, custear sua própria sobrevivência, manter-se em evidência e não perder o vínculo com seu público. Então há uma crueldade em descobrir a violência que sofríamos e ao mesmo tempo perceber que essa violência ia ser apropriada, tomada pela pandemia, e reativada sobre os artistas de uma forma ainda maior. >>

A necessidade é achar novos caminhos, tentar outras formas de realizar a aproximação com o público, porque, se conseguirmos construir com ele outro viés de relação, talvez possamos permitir ao artista encontrar um espaço para voltar a ter um pouco daquela semente que o levou a ser quem é. Deixe de ser um sub-produto dele mesmo.

Em livro recente, Bifo, intelectual italiano, parte da premissa que ou desaceleramos ou não vamos encontrar respostas para nossas mentes sobre como idealizar e se colocar à realidade que está posta. Para ele, ao não termos capacidade de elaborar essas complexidades que estamos vivendo, geramos outra qualidade cognitiva nas pessoas e em nós mesmos, um outro ritmo cognitivo. Tal ritmo, ele elabora, se faz por três pilares que estão deformando ou invadindo a cognição: a tristeza agressiva, que tomou o indivíduo; uma raiva depressiva; e o que nomeia por histeria de liberdade individualista.

O artista terá de lidar com esses fatores, daqui por diante, pois tanto essa tristeza, quanto essa raiva e necessidade histórica de individualidade pela liberdade não devem mais largar, ou por um bom tempo não largará, cada uma das pessoas que estiver sentada em uma sala de teatro assistindo a um espetáculo. Então, é de imaginar desdobramentos cognitivos que a partir de agora encontram os artistas: melancolia, indignação, o exarcebamento do eu que a pandemia trouxe em modo de sobrevivência.

O que o Bifo explora nesse livro é a perspectiva de a estética não poder mais ser compreendida na arte apenas a partir de si e só pela própria arte, entendendo a estética como uma nova forma de percepção psíquica: uma percepção da dor. Isso influi outra concepção de estética, outra maneira de se relacionar com o fazer artístico e com a recepção.

Em livro também muito recente, lançado na Argentina, Nicola Bourriaud, conhecido por sua importante pesquisa sobre arte relacional, *Inclusões*, aborda outra representação da realidade à arte, aonde o artista precisa voltar a uma espécie de irrupção de novos espaços de consciência. Para ele, essa organização da localidade das pessoas - perder-se no local do teatro, da casa, do público, da sociedade -, exige que se ofereça outra organização e formas de experiências. Sobre elas, Bourriaud discorrerá sobre a importância de validar o invisível e a arte enquanto perspectivas capazes de darem o espaço da invisibilidade, materializar a invisibilidade.

Fazendo um parêntese, curiosamente, o artista italiano Salvatore Grau vendeu a primeira obra no mundo que é um vazio. Ele vendeu um espaço vazio. A pessoa compra o espaço inexistente e, ao colocar em seu museu, sua galeria, tem um contrato com o artista de que precisa haver tantos metros quadrados ao redor dessa obra vazia, para consolidar a presença desse vazio como obra. E vendeu bastante caro.

Voltando ao Bourriaud, esse novo lugar precisa ter como reconhecimento a condição de ser sempre uma nova qualidade de deslocamento. E aí, ele se aproxima muito do Latour, ao propor como deslocamento ao artista e ao fazer criativo a questão do Antropoceno e o quanto isso se aflora como outra discussão não mais apenas estética, mas também ao simbólico e ao conceito de presença das próprias obras de arte. Ele chama a isso de capitaloceno – uma centralidade do capitalismo. Para ele é evidente a fetichização do artista como mercadoria pela sociedade. Quando o artista passa a criar sistematicamente, sem tempo da sua percepção de criação e sem a resposta do criado, explica Bourriaud, acaba-se encurtando cada vez mais os resíduos da própria obra. Ela passa a ser substituída imediatamente. A gente perde a arte quando é exposta ao outro. >>

E, não à toa, ele identifica uma série de artistas que, nos últimos anos, tem se voltado não a uma arte que possa ser consumida de imediato, mas uma feita em laboratório, experimentada em laboratório, cujo resíduo é o que chega ao público, ao espectador.

Para trazer um contexto ainda mais profundo, em artigo recente publicado, o intelectual sul-coreano Byung-Chu Han explica um pouco sobre a condição dessa fadiga, desse cansaço, desse colapso mental. Diz que só construiremos uma nova arte se nos aproximarmos de uma hermenêutica da dor. Porque ele vê algum risco, nesse momento, de uma política paliativa, na qual constrói-se uma sociedade paliativa, uma sociedade do desempenho. É o que chama por ideologia neoliberal da resiliência. Compreendendo até nossa própria resiliência ser capitalizada. O que para o artista é muito prejudicial, no momento em que passa a ter por reconhecimento a curtidia, a aceitação, o compartilhamento e não mais o encontro com o público. Identificando um paralelo econômico na estrutura dessa outra relação com o fazer artístico, qual chama de Economificação da Cultura, enquanto há uma Culturificação da Economia.

Byung-Chu avalia esse processo tirar do artista algo primordial: a capacidade de gerar sobre si e sobre o trabalho a catarse. Sem esse estado, o que se tem é uma arte condicionada ao produto, anestesiada, em que falta um profundo valor de negatividade. No artigo, explora que sem a negatividade não há movimento de ruptura, pois acabamos condicionados a aceitar as coisas como são. E isso é tudo o que o artista não pode fazer. Ele cunha uma frase linda: a vida não tocada pelo outro permanece no inferno do igual.

Esse dilema, que é muito profundo, por isso fiz questão de citar todos esses pensadores de agora, livros e artigos que foram pu-

blicados nos últimos meses, tem muito a ver com a capacidade do artista perder o viés de sonhar, de imaginar um futuro. É sobre o que o cientista Sidarta Ribeiro tem se debruçado, desde o início da pandemia. Quais são nossos sonhos? E como os nossos sonhos têm se colocado ao outro? E como encontramos nos nossos sonhos as inquietações, as negatividades, as negações sobre o presente, a ponto de idealizar um outro futuro possível? Se não sonharmos o futuro, não nos tornamos capazes de sonhar o coletivo. Isso é muito forte.

Tanto para dizer que o tema desse encontro é o financiamento do ócio e do processo colaborativo. De alguma maneira, o que os pensadores estão falando é um pouco sobre a necessidade de dar ao artista a chance do tempo, o espaço do experimentar o vazio, o do sonhar, o de ver-se, o de olhar-se, o de ter a capacidade de se distanciar de si e poder perceber-se sem pressa. A pandemia, em um primeiro instante, criou um obstáculo fundamental a isso: o da produtividade excessiva, em que temos que responder ao estar vivo quase que construindo no viver uma afirmação cotidiana em forma de produtos verificáveis.

Talvez precisemos nos perguntar como institucionalmente e em políticas públicas gerar uma colaboração entre ócios criativos, e não apenas entre produções criativas. Como pode um artista produzir ao ócio do outro. Como esses ócios se encontram, em uma espécie de rede afetiva de sustentação mental desses artistas. Porque, parece-me, estão todos muito aprisionados a um fazer antigo que não serve mais ao modelo desse instante. E, também, como sermos capazes, agora, de ajudar o público, através do convívio com a arte, vivenciando um pouco do seu próprio respiro, do seu próprio ócio, de forma colaborativa com ele. Como dar espaço para o público sonhar novamente, para que possa fugir um pouco da atmosfera



colocada? E a partir dessa nova atmosfera, idealizar uma próxima vida mais bela, mais possível, mais aceitável, menos condicionada a essa violência, esse furor, esse amargor que tomou a todos nós.

## 2.

É complicado, quando falamos do Brasil. O Brasil sempre viveu, culturalmente, na esfera da política cultural, uma estrutura em dívida. Sempre. Não adiante voltarmos aos governos anteriores e tentar achar grandes soluções, porque elas nunca vieram. Mas nunca houve um movimento de destruição. E temos passado por isso de uma forma muito eficiente e perigosa. Por outro lado, graças ao caos que tudo isso gerou, essa tempestade perfeita, que para nós é sanitária, social, política, econômica, moral, comportamental, fez com que os artistas brasileiros experimentassem pela primeira vez o Plano Nacional de Cultura, no momento em que muita verba teve de ser distribuída e muita gente pode trabalhar ao mesmo tempo. Isso também nunca havia acontecido no Brasil. E abre um caminho para nos perguntarmos: que arte, então, devemos fazer?; que arte podemos fazer?

A ideia de uma arte ideal pressupõe uma verdade, em um certo sentido, do que deva ser feito como arte. O que é ideal? O risco dessa verdade é pressupor que a gente conhece qual é a verdade final, o que deve ser feito ao outro, o que deve ser oferecido ao outro. E por muito tempo, vejo os artistas caírem um pouco nessa armadilha de tentar responder a essa demanda, que diz respeito a uma função, mas não deveria dizer respeito a uma prática pessoal. Quando substituímos nossa inquietação pela idealização de como a

arte pode acontecer em certo momento, também estamos correndo o risco de fazer com que a arte se torne um produto daquele instante. E, por várias vezes, perde-se o desejo inicial do porquê criarmos o objeto artístico.

Nuno Ramos está com um trabalho magnífico, agora, que são sete ou oito criações, numa sequência de experiências ao público, em que se alastra ao tempo da experiência. Cada uma terá um formato, um viés de acesso a linguagens artísticas diferentes. Isso faz com que o experienciar o produto artístico se dissolva em uma disposição ao tempo com esses objetos. Nessa obra começada há pouco, já com dois movimentos, Nuno oferece o espaço desse vazio entre as obras como complemento à própria obra que o público viveu. É a espera da obra. É o ócio da próxima obra. É um instante de aguardo. Isso é o ideal construído pelo Nuno nesses trabalhos. Isso é muito necessário: que esperemos, tenhamos vontade, que não sejamos massacrados por uma insistência da arte em querer existir para nós. Mas que tenhamos o desejo e a saudade da arte.

Sinto que não temos saudade da arte. Algumas pessoas podem ter saudade de ir ao teatro como acontecimento social, ir a uma exposição, ir a um show como um encontro com os amigos, contudo não vejo ninguém falando sobre a saudade da arte em si. Porque a arte está soterrando a espera. Está se sobrepondo à espera por uma oferta vertiginosa, que não é tão necessária assim. É preciso ter um pouco mais de calma, respirar um pouco mais lento, encontrar potência naquilo que se irá fazer para se justificar fazer. Senão, corremos o risco de só produzir enlouquecidamente, sem ter muita consequência no produzido.

Então, entre uma arte feita dessa maneira e uma arte ideal, prefiro uma arte errática, uma arte que erre a mão, capaz de surpreender, >>

que tire do eixo, quebre as expectativas das pessoas, pegue-me na contramão, uma arte que me desafie enquanto público, coloque-me em um contexto de dúvida sobre mim, que não é mais uma resposta. O que cabe, hoje, ao artista, não é mais responder a nada, e sim tentar encontrar perguntas. A gente precisa fazer perguntas novas. Por isso gosto muito quando Bourriaud fala da arte feita em laboratório. Esse contexto científico do laboratório, não é o da resposta, é o da pergunta. É buscar perguntas novas para um mundo que precisamos assumir desconhecer. Esse é o valor positivo da negatividade. Duvidar que seja só isso. É o não aceitar que seja só isso.

Christian Dunker chama por aquilo de positivo no aspecto depressivo do luto. Ele tem escrito muito sobre. Que precisamos aceitar o luto, compreender nossa depressão sobre esse luto, porque ele é capaz de nos tirar do eixo com tal violência que enxergaremos o mundo de outra maneira. O artista é aquele que, ao conseguir dar esse passo ou para trás ou para o lado, ou em uma diagonal qualquer, consegue construir essa resposta em uma estética improvável, imprevisível. E isso muda o mundo. Não é a obra de arte que muda o mundo. É a maneira como ela tira as certezas que muda o mundo de cada um que tivera contato com ela. Então, não acredito em uma arte ideal. Acredito em uma arte que, por potência maior, não tem ideal algum, idealização nenhuma. Ela erra sobre si mesma.

### 3.

**A gente precisa encontrar novos pares. Essa é a condição, fundamental, para que possamos subverter a lógica que ainda se coloca.** De alguma maneira, esse espaço para o ócio, para a criação, para o pensamento. O desenvolvimento mental e íntimo do artista não cabe na lógica dos patrocinadores e instituições de antes. Eles têm

outros vieses. E a sociedade tem se reinventado, em uma série de setores, propondo outras formas de organizações sociais, econômicas. E há ainda muita dificuldade da Cultura em se aproximar dessas outras estruturas, organizações e modos de fazer, que vão desde experiências de alimentação até novas possibilidades de compreender a economia colaborativa e o urbanismo.

Há um caminho sendo desvendado, passo a passo, lentamente, pelo mundo, que a Cultura precisa se aproximar. Não haverá muito sentido, logo ali na frente, mantermos os mesmos patrocinadores, os bancos, os mesmos recursos, pois essas instituições não farão mais tanto sentido. Ou observamos quem está querendo dialogar com outro tipo de planeta e nos aproximamos deles para construir uma cumplicidade colaborativa, ou seremos soterrados por uma estrutura que não faz sentido ao planeta que aí está.

Como financiar o ócio? Tentando mostrar às instituições e sociedade o artista não ser aquele que cria obra de arte: é aquele que se coloca ao mundo como dilema. Ele é um ruído na ordem natural das coisas. E a importância desse ruído é nos dar uma qualidade de imaginação e percepção da realidade que nos avança em direção a outros futuros. Não um futuro programado. Mas outros futuros. Se conseguirmos demonstrar isso na prática e com potência no discurso, isso também se torna um capital por si para os governos, as sociedades e as empresas. Essa é a lógica. Quanto mais se ramifica o futuro mais se desenvolve mercados, mais se desenvolve economicamente a potência da criatividade.

Quanto mais você amplia o vocabulário simbólico das pessoas, mais elas são capazes de dar uma resposta imaterial inovadora. Isso também gera uma série de processos internos nas outras estruturas sociais. Então, é preciso que modifiquemos nossos discursos. Não







E S P E C I A L

**H O L L A N D  
F E S T I V A L**

COVID 19

cobertura online à distância  
à convite do festival



A dramatic photograph featuring two men in dark suits. One man stands on the left, lifting the other man horizontally in his arms. They are positioned within a large, bright circular spotlight that illuminates the scene against a dark, textured background. The man being lifted has his legs extended and arms crossed. The overall mood is one of strength and balance.

HOLLAND FESTIVAL  
COLOCA FRENTE-A-FRENTE  
O HOMEM E O MUNDO

**D**iante o computador, esperar lembra a expectativa das salas de espetáculos: a sensação inexplicável trazida no apagar das luzes no construir outra ambiência ao local; é quando o pensamento se entrega às criações, nessa espécie de fuga em busca de formas de sentir a realidade. Só que apenas lembra. Pois a tela não exige efetivamente quaisquer mudanças, se não o repouso próprio da espera mesmo. Isso, claro, se o espectador estiver disposto a dar ao momento alguma qualidade e importância. Caso contrário, a tela na qual acontecerá o espetáculo estará acompanhada por janelas diversas, com materiais de trabalho, redes sociais, sites de buscas, conversas paralelas, páginas dos mais variados conteúdos úteis e não, vídeos, fotos, sons, palavras e, quem sabe, reuniões coletivas atreladas à câmera impondo ao olhar desvios e distrações incontornáveis. É um novo momento a todos, artistas e espectadores, e não houve tempo para compreendê-lo, apenas aceitar e vivê-lo como tiver de ser.

Ir a um festival é sempre parte da experiência de como frequentá-lo. Línguas, costumes, cultura, ruas, pessoas, espaços... Tudo é ou está diferente convidando o espectador a existir estrangeiro – condição em que cabem os de fora e os de dentro, cada qual ao seu modo, em seu particular meio de vivenciar o evento. São experiências intraduzíveis. No entanto, em casa, diante à máquina, tendo a janela por limite de paisagem, nessa afirmação de uma distância que agora precisa ser vencida, um festival é outra coisa: a tentativa de se aproximar à nova condição, por mais que esta pareça parte de uma ficção científica.

Foi entendendo essas duas condições que acordei para assistir as transmissões de alguns espetáculos programados pelo Holland Festival. Buscando na memória os caminhos de Amsterdã, quando lá estive para acompanhar outras edições, os sabores, os cafés, os bares, as águas, as cores no céu, os ruídos dos turistas, a gentileza local, as descobertas de cada lugar onde eram apresentados os espetáculos, que decidi fechar as janelas virtuais e reais para dar ao acontecimento

o máximo de precisão possível. Sem dúvida é diferente assistir a um espetáculo transmitido e não presencialmente. Mas, também, é indiscutível haver no gesto um encontro intenso com a linguagem. Estar só pede ao olhar atenção profunda que requer cúmplice a capacidade imaginativa. O fuso horário tornou aquelas manhãs excepcionais. Sem os vícios acumulados aos sentimentos e pensamentos trazidos pelo correr dos dias, com a complexidade ainda de estarmos longe da normalidade, sair do quarto e ir ao teatro, mesmo que por sua sugestão e lembrança, trouxe-me alguns dos melhores momentos. Ser invadido pela poética e seguir com ela. Seria um caminho precioso se as notícias não insistissem em me lembrar dos mortos, da pandemia, das condições do planeta e do governo criminoso que tomou para si o meu país. Especialmente em 2021, a programação do Holland Festival olhou diretamente também a isso.

Diante tanto, este texto, então, é uma reunião de reflexões sobre os espetáculos transmitidos, quais o festival pode oferecer acesso: Time, de Ryuichi Sakamoto e Shiro Takatani; The Planet, de Garin Nugroho; e Ine Aya', de Nursalim Yadi Anugerah. Também incluo aqui Contes Immoraux – parte 1: Maison Mère, de Phia Menard, assistido presencialmente no contexto de outro festival, por ser especial à análise da programação do Holland. E Transverse Orientation, de Dimitris Papaioannou, que, generosamente, permitiu-me acessar o registro realizado durante as apresentações para seu arquivo pessoal. As cinco obras dão conta de traduzir essa como uma edição assertiva ao momento e às questões urgentes da contemporaneidade sem facilitar os temas abordados por discursos e soluções estéticas óbvios. Desvendar as aproximações entre cada obra e o possível de ser absorvido pelo espectador a partir de suas sobreposições é um desafio que requer na escrita superar a tela, a distância, a solidão e os limites da imaginação. Ainda assim, mergulhar no Holland Festival foi além da aventura para se valer expansão silenciosa sobre a responsabilidade de se estar vivo nesse momento intraduzível.



**T R A N S V E R S E  
O R I E N T A T I O N**

---

D I M I T R I S  
P A P A I O A N N O U

FOTOS DE  
JULIAN MOMMERT

A  
HUMANIDADE  
NUA  
AGUARDA  
NOS  
ROCHEDOS

POR RUY FILHO

Todas as imagens  
das páginas  
anteriores deste  
especial são da  
obra "Transverse  
Orientetion"  
de Dimitris  
Papaioannou e fotos  
de Julian Mommert.

UMA DAS POSSIBILIDADES MAIS OUSADAS DA ARTE É PODER SE DAR O DIREITO DE OLHAR AO FUTURO NÃO COMO ELE SERÁ, E SIM COMO PODE VIR A SER INVENTADO. Longe de ser uma escolha fácil, pensar o amanhã exige do artista alguma base de início até se atingir o onírico da imaginação. Por requer um ou vários pontos de partida, não é sempre que as criações escolhem parâmetros potentes o suficiente para serem desdobrados em utopias vertiginosas e, mesmo assim, críticas. Alguns se apegam a ideias simplistas, personagens reconhecíveis, acontecimentos comuns tornando as obras mais facilmente compreensíveis por serem acessíveis de imediato aos quais se pode socorrer. Outros, ainda, costumam discursos excessivamente condicionados ao fato daquilo que se pode enxergar em projeção, presos à literalidade dos desdobramentos, simplificando as conclusões do espectador.

Dimitris Papaioannou, diferente dos demais, é especialmente singular. Seus espetáculos recentes são construídos a partir de um arcabouço simbólico que convida ao mais profundo desvelamento da história da arte e da mitologia, como estratégia de se alcançar novas perspectivas ao encontro e questionamento do humano. Suas imagens confundem a naturalidade de uma autoria que pode ou não ser sua; podem ou não existirem a partir de envolvimento com outros artistas, sobretudo os clássicos; podem ou não responder questionamentos objetivos ou descobertas inconscientes, a partir da convivência com a estética e o mundo das representações.

O fato é que Dimitris impõe particular assinatura no como apresenta suas composições e corpos estabelecendo tantos valores associativos às subjetividades de suas narrativas que seus espetáculos são obras realmente únicas em escolhas, orquestramento e experiência. Criação após criação, Dimitris funda perspectivas à cena, nas quais teatro, dança, performance, artes visuais, música, luz, sombra, presença, espacialidade, materialidade, história da arte, contemporaneidade e imaginação são arcabouços violentos, doces, irônicos, permanentes e também marcados pela possibilidade de tudo ali ser sempre algo mais do que apenas o real.



Durante o Holland Festival, Dimitris apresentou sua mais recente criação. Transverse Orientation tensiona o mito de Perseu e Minotauro (Grécia Antiga), o filósofo persa Rumi (1207 - 1273), Botticelli (1445 - 1510), Caravaggio (1593 - 1610), Rembrandt (1606 - 1669), Vivaldi (1678 - 1741), Goya (1746 - 1828), Picasso (1881 - 1973), Yannis Tsarouhis (1910-1989), Bob Fosse (1927 - 1987) e tantas outras referências, por vezes incluídas em gestos e poses dos performers. Certamente há mais. E esse é um dos aspectos que o torna tão profundamente original.

Como em outros espetáculos, Transverse Orientation elege uma série de referências para compor um vocabulário próprio aproximando aquilo que não parecia contemplar algo em comum desvendando qualidades simbólicas mais profundas às próprias obras e artistas citados. Sem apenas as repetir e mimetizar, a maneira como as atualiza redimensiona seus recursos estéticos ao presente sem necessitar confrontar as origens e vontades de seus criadores. Trata-se, sobretudo, de homenagens. Ao reconhecê-las na historiografia da arte e recuperar os artistas, Dimitris afirma a importância de não se perder a grandeza criativa já manifestada pela humanidade. É como se nos alertasse sobre o despojamento banal que tem renunciado a tudo o que não for imediato e precário. Portanto, a reunião provocada em sua nova obra problematiza com eficiência o projeto moderno da ação substitutiva. Por convidar sutilmente ao reencontro com as obras citadas, recupera algo do nosso próprio inconsciente nesse imenso arcabouço de criações que atravessa milênios.

Assim, Transverse Orientation é especialmente uma reflexão estética-performativa que faz pelo uso de composições únicas maneiras de ter a partir do corpo o confronto entre o tradicional e o moderno, e como isso configura outra condição ao mundo. Sem ser simplista, posto que a discussão tem suas complexidades, Dimitris estabelece a dicotomia principal a partir de outro embate: entre o touro e o homem; o monstro e o humano; Minotauro e Teseu.

Ao superar o animal, ou seja, o poder em manifestação primitiva desprovido de consciência comum, o herói parece dançar uma luta-diálogo com aquele que se esvai, enquanto a fera tem a manipulação de sua estrutura e é conduzida pelos performers de maneira incredivelmente realista. Os corpos



simbióticos requerem o fim de algum deles como único caminho capaz de dar ao sobrevivente dimensão própria. O herói, misto entre Teseu e Hércules, vence e traz à humanidade perspectivas futuras, outras possibilidades à vida, apresentando a geração seguinte como atualização do como superar a animalidade insistente nos esconderijos do indivíduo. Faz sentido, então, que este procure para si e os seus a qualidade de uma identidade específica pela experiência do racional. Para tanto, Dimitris substitui a ordem do corpo, tal como conhecido, para a de figuras geometrizadas cujo empenho é atingir a iluminação. Se estes sujeitos gráficos são anteriores ou posteriores a nós, é impossível determinar.

A lâmpada neon suspensa seduz. Eles escalam paredes feitas as mariposas de Rumi. A intermitência da luz problematiza o existir ora sob o foco ora sombra. O indivíduo em processo de reinvenção ou afirmação se vê conduzido e consumido nessa tentativa de se fazer perceber e justificar. Não há verdade, se não aquela tardia. As performances apresentadas nos alertam: a violência masculina implica em imprimir sobre os sujeitos um estado melancólico inerente aos limites de sua racionalidade. Se o touro está morto, o homem e sua insistência moderna de explicar, construir, traduzir, erguer, fincar, determinar é tanto quanto arcaico tal como o passado qual quer superar. A vida requer algo mais, ou a mariposa só irá à iluminação de um sábio voo em direção ao seu desaparecimento. O homem, por fim, metamorfoseia-se mais sobre seus dilemas do que sobre a verdade tendo o caos como consequência de sua expressão ao real.

Antes do caos, porém, do ventre do touro ressurge o belo na presença do feminino. O espetáculo muda ao se conduzido pela mulher. É outro e requer outros códigos. A transmutação dos corpos híbridos, tantas vezes utilizado por Dimitris em seus espetáculos, requer revisar o sujeito antes de estabelecê-lo paradigma do agora. Os corpos múltiplos recusam a perfeição iluminista, ainda que apresentem perfeições de um ideal clássico. Utilizando-se novamente do mito de Sísifo, os performers criam composições construindo e destruindo sobre o espaço uma estrutura que lhes afasta do chão, andam sobre os blocos brancos enquanto tentam organizá-los (não são cadeiras, como em *Seit Sie*, mas algo mais próximo ao cubo, objeto platônico apresentado durante o aéreo

na abertura dos Jogos Olímpicos de 2004, em Atenas). Isso após romperem a cena não pelo atravessamento de colchões-paredes (como em *Still Life*), mas pela porta ao fundo. Nessa outra concepção, o surgimento é mais objetivo e dialético. Atravessar uma porta diz mais sobre o ambiente onde se adentra do que o suposto desconhecido de fora, posto que inacessível. Portas demarcam espaços reconhecíveis que pressupõem alguma presença do civilizatório.

O uso recorrente ou aproximado dos objetos e elementos potencializa a busca de Dimitris por um vocabulário cênico particular, e o que poderia ser previsível mostra-se assertivo em suas escolhas. Por serem códigos preenchidos por interpretações diversas em espetáculos diferentes, apresentados há anos, é pelo acúmulo da convivência que esses se tornam genuinamente discursivos, superando as metáforas inevitáveis ao primeiro olhar para se valerem recursos ao como o artista vincula sua voz à estética e, por conseguinte, ao encontro com o público. Dimitris é mestre em fazer da reapropriação desvio da lógica compreendida antes. Nada nele é absoluto ou estável. É sempre necessário esperar o próximo trabalho. Por isso, olhando também diante dessa estratégia, o surgimento do feminino, o corpo da mulher, precisa ser percebido em sua completude estética ao trazer como elemento complementar a água. Esta, antes utilizada em *INK* de forma torrencial sobre os corpos masculinos em cena – o próprio Dimitris e Šuka Horn, presente também em *Transverse Orientation* - e mesmo antes, mais tragicamente em *Medea*, surge agora como expressão do belo botticelliano na reinvenção da *Vênus*, de início como fonte de beleza, depois como resignificação da paisagem. Se a presença do feminino é importante ao contexto do espetáculo, é porque a natureza expressa pelo belo não se limita a ser um acontecimento, está mais para contraposição ao masculino moderno impositivo e violento. No entanto, o que parece ser uma suspensão da violência é uma armadilha. O feminino seduz, sorri, diverte-se e escorre ao subterrâneo, como se o corpo de Breanna O'Mara fosse igualmente líquido. Essa outra *Vênus* faz o caminho inverso do pintor Renascentista: a de Botticelli emerge das águas; a de Dimitris submerge ao interior do desconhecido. Trata-se, então, de uma outra condição de vida. Esta, diferente das anteriores - animal, homem, inseto -, impõe-se presença determinante às demais. O feminino contesta o iluminismo pelo qual desespe-







radamente os corpos escalavam a parede rumo à lâmpada fria. Não há o que ser revelado, descoberto e inventado na ausência de calor da lâmpada que, em certo instante, despenca e falha. Mas sim, e muito, na dimensão de uma existência que é, antes, natural em sua própria condição, e que só pode ser acessada a partir de sua compreensão anterior à animalização moderna do indivíduo. A presença da mulher, por fim, expõe o desvio que a disputa entre o a tradição e o moderno provoca ao mundo em direção à própria ruína.

Por potencializar pelos corpos o interstício histórico-cultural do tempo, este também uma dimensão estabelecida ao sujeito pela modernidade, Transverse Orientation desafia a percepção do espectador na catártica imagem da mulher desaparecendo no chão. O truque ótico maximiza a qualidade onírica do espetáculo e somos conduzidos de volta aos sonhos, ao ver o palco desconstruído, o chão arrancado, a paisagem reformulada em caos, destruição e paradoxalmente possibilidade, enquanto se mostra alagado e rochoso. É manifestação última do belo sobre a ruína moderna, na qual o sujeito se apequena e encontra no simbolismo de sua nudez os estímulos para reiniciar.

Não deixa de ser irônica, portanto, a resposta encontrada pelo herói, agora só, diante a amplitude da paisagem. Resta se conformar, reconstruir e imaginar tudo outra vez. O Minotauro, mesmo morto, impõe sua perspectiva labiríntica, na qual o humano precisa reconhecer e aceitar sua condição primitiva diante a natureza insistentemente utópica que se recria sem permissões.

Esta última composição afirma duas características basilares das criações de Dimitris: a qualidade de como manipula o tempo a seu serviço, dando espaços sem pressa às imagens, gestos e presenças em cena, ainda que os espetáculos sejam profundamente dinâmicos; e a ironia que muitas vezes agregam uma camada mais inteligente aos acontecimentos e escolhas. São dois aspectos que em suas criações ocorrem de forma complementar. Há ironia na destituição do tempo como presença determinante, tal como definida pelo ocidente. E é preciso tempo ao entendimento de argumentos que se colocam sutilmente por ironias críticas. Nas suas composições, nas imagens quais desenha, Dimitris potencializa o tempo como dispositivo de manifestação do gesto do performer



e do gesto de percepção do observador fazendo com que ambos se completem enquanto acontecimento. Por isso, muitas vezes, suas obras não podem ser limitadas a uma linguagem específica e merecem ser percebidas para além das classificações. É o que as torna uma experiência poética mais radical, algo que o público, mesmo que leigo, invariavelmente compreende por presenciar ali um objeto de arte, em sua mais efetiva manifestação.

Iluminado por ele e Stephanos Droussiotis sobre fundo branco, e não preto, como os trabalhos anteriores, retoma à ambiência de Primal Matter. Diferentes, o novo espetáculo trabalha com a qualidade da absorção de cores e dimensões, provocando proposições distintas em cada quadro. Ainda que não se deva segmentar as criações em aspectos específicos, dessa vez a importância de olhar à iluminação em si está na qualidade trazida pelos efeitos de luz de revelar o quanto as partes se confirmam pedaços, e como a percepção dos momentos de modo tão marcado dá ao observador acesso ao espetáculo enquanto acontecimento que guarda uma suposta narrativa. Feito um filme sem falas, construído por momentos, sob os quais as ações dos corpos desafiam a imaginação para que construam suas próprias interpretações.

Dimitris afirma não organizar previamente tanto assim a estrutura e que o espetáculo se cria em movimento junto aos performers em sala de ensaio. Por isso, essa sensação narrativa diz mais sobre ele mesmo do que sobre o projeto. O que Transverse Orientation oferece ao público é uma espécie de percurso de seus pensamentos, suas referências, suas descobertas. Trata-se de um encontro real com o que de mais próprio dele e dos artistas se pode ter.

Dimitris Papaioannou oferece mais uma obra grandiosa, inesperada, criativa, inteligente, lúcida e poética. Suas figuras são especialmente variadas e estabelecem um panteão mítico composto desde personagens da cultura e da arte até figuras concebidas com originalidade e humor. Um dos maiores criadores dessa atualidade, em que o antigo está acontecendo e o novo está prestes a deixar de existir. Nada em Transverse Orientation parece casual. É simplesmente um dos mais provocativos, hipnóticos e convidativos espetáculos criados por esse que é, em sua singularidade criativa, especialmente genial.







C O N T E S  
I M M O R A U X  
PARTIE 1: MAISON MÈRE

---

P H I A M E N A R D  
J E A N - L U C  
B E A U J A U L T

FOTOS DE CHRISTOPHE  
RAYNAUD DE LAGE  
E JEAN-LUC BEAUJULT

AS  
RAZÕES  
NÃO  
SUPPORTAM  
CHUVAS

POR RUY FILHO

HÁ MUITO A SER DESVELADO NA CASA MÃE, PRIMEIRA PARTE DOS CONTOS IMORAIS DE PHIA MENARD. O ESPETÁCULO AGREGA DIVERSAS COMPLEXIDADES E PROVOCA REFLEXÕES QUE VERTIGINOSAMENTE SE DESDOBRAM. Mas, antes, é preciso recuperar diversos aspectos emprestados pela artista para chegarmos a tantos conceitos em uma só obra. Sobre qual casa, ela fala? E o que entende por casa? Como a casa se dispõe a representar a mãe, e por sugestão uma espécie de imoralidade? Que mãe é essa? Imoral a quem, a o quê? E de qual moral, ao fim, refere-se a performance? Tais aspectos são convites ao espectador para ir além dos significados prévios digeridos, por meio do retorno às origens dos termos, quando palavras assumem características de conceitos e gestos se consolidam condições inquestionáveis. Só que, em Phia Menard, o inquestionável é aparência manipulada e, como tal, o melhor estímulo à investigação. As coisas não são apenas suas sobras. São maiores. Bem maiores. Por isso é preciso voltarmos algumas dezenas de séculos.

Europa. Antes de um lugar, um nome. Não do continente. Não, ainda. De alguém, de uma mulher. Quando Europa foi seduzida por Zeus, então disfarçado em touro branco escondido no rebanho, algo mais aconteceria. Fugidos, os amantes levaram seu pai a gritar seu nome por terras e ilhas, como quem nomeia a ausência de alguém no intuito de corporificá-lo e lhe atribuir realidade tamanha insistência. Europa não haveria de ser lembrada apenas com mito perdido no imaginário popular. Ela seria o corpo ausente, porém presente nas regiões por onde se ouviu chamar. O chão, então, o lugar, o onde enquanto ambição de sua grandeza natural. Europa permaneceria viva para sempre ao se tornar território mítico e de mitologias.

Voltando mais. Atena, filha do mesmo Zeus, estabeleceu os princípios estruturantes à guerra e justiça, por vezes confluindo e confundindo seus sentidos. Nascida adulta diretamente da cabeça do deus do Olimpo, sua importância fora atribuir algum senso de moralidade entre as escolhas, cujo julgamento determinaria a dimensão mais correta ao entendimento do viver. E, sobretudo, do como e quem deveríamos ser ao viver. Designada com seu nome, o território, o chão,



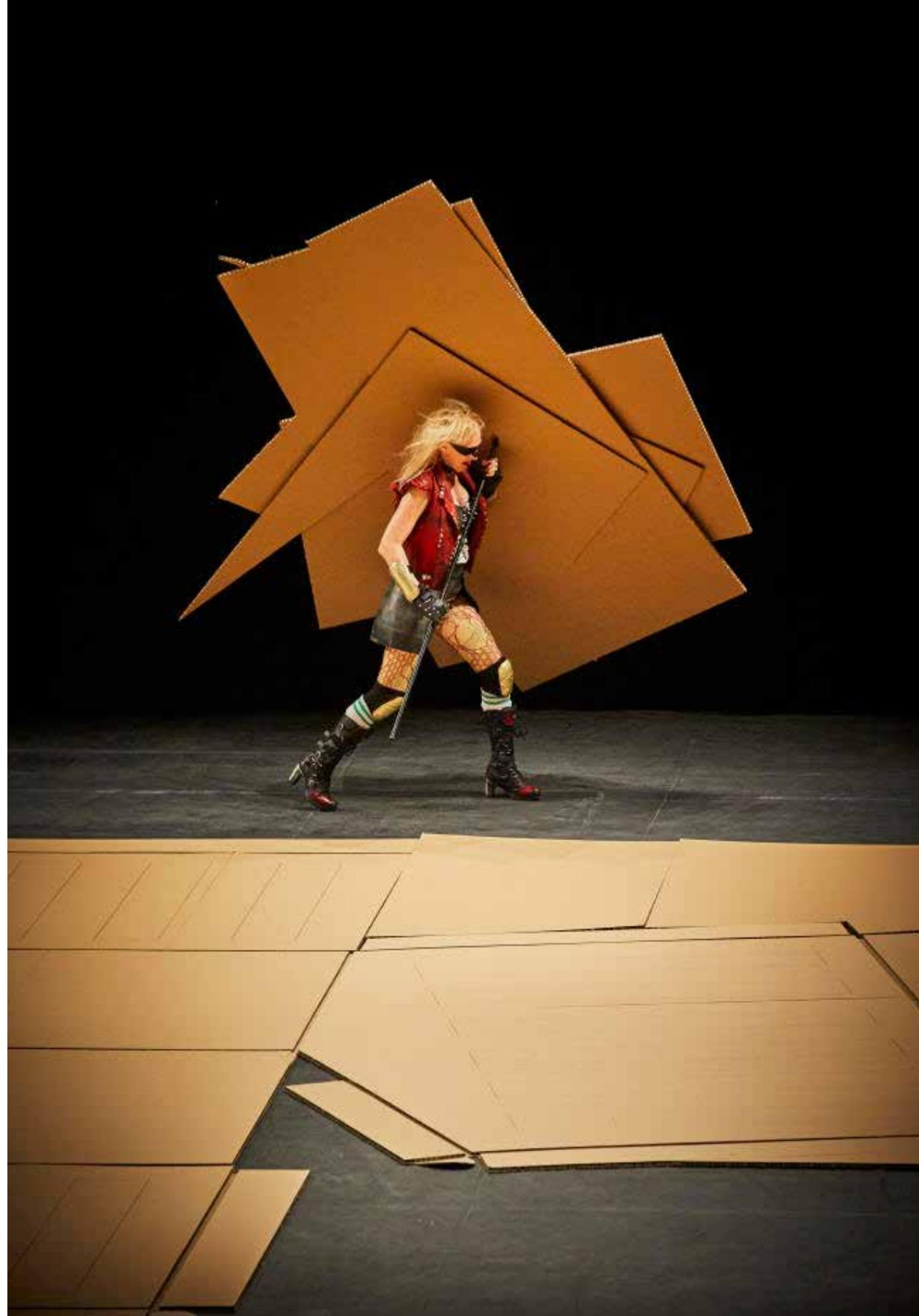
a capital do império grego representava, em sugestão direta, espaço da razão em sua condição de alicerce estruturante ao civilizatório. Atenas e Atena, portanto, são espaço e alguém com iguais perspectivas: a de sustentar na sugestão de suas presenças o como os acontecimentos precisam ser intermediados pelo juízo para existirem valores infindáveis.

De Europa nasceram três outros filhos de Zeus. Diferentes de Atena, cresceram no mundo sob a perspectiva daquilo que se tornariam um dia: juízes, a quem caberia definir, diante o Mundo dos Mortos, por quais caminhos seguiriam as almas. Europa é uma espécie de origem à humanidade do julgamento porvir. Sua razão é outra, divide e determina. Enquanto Atena aplica o imediato sobre os atos, a prole de Europa avalia o fim, as finalidades, os interesses e os valores compreendidos.

Com o tempo, mitos se esvanecem e somem entre sugestões, recriações e ressignificações. Por isso é necessário dar-lhes sugestões concretas. Tanto Europa quanto Atena permanecem representados em seus propósitos de exemplificar a razão no simbolismo do edifício Partenon. Marco maior da Democracia ocidental, sua arquitetura inclui a arte como interface de observação democrática e possível apenas se pela razão junto às leis divinas e o saber humano.

A imagem edificada em pedra e monumentalidade servirá à história tantas outras vezes, em exemplo permanente. Seu espelho moderno mais famoso, Panthéon de Paris, no Quartier Latin, articula igual propriedade, ao ter, como espaço escolhido para ser erguido, o intermediário dentre universidades e igrejas. Datado do século XVIII, em pleno Iluminismo francês, guarda no interior o Pêndulo de Foucault, invento astronômico gigantesco com propósito de comprovar a rotação da Terra. Ainda que se refira à arquitetura do Panteão romano, do primeiro século cristão, a versão francesa é a que melhor assume a perspectiva de cultura, ciência e conhecimento constituírem o contexto adequado ao desenvolvimento da razão democrática.

O Partenon da Acrópole grega erguido sobre colunas e esculturas traduz outro fundamento. Seu nome quer dizer algo como 'quarto de mulher solteira'. Assim,





apontam especialistas, o edifício como conhecemos seria o que nos chegou de uma das salas que comporiam o complexo do templo dedicado a Atena. Tanto quanto a deusa, as mulheres escolhidas para cuidar dos cultos e seus espaços teriam corpos puros, não maculados pela masculinidade. Essa informação se tornará importante mais a frente, quando voltarmos a Phia Menard.

O que se viu, desde então, é o surgimento de uma Europa formulada pelos interesses e poderes dos homens, a quem coube ser traduzida em suposta organização política e moral. Atena, Europa (a personagem mítica) e as servas perderam-se no (sub)pertencimento aos senhores, cavaleiros, nobres, clérigos e reis. A democracia definida por eles, masculinizada e branca. Ou, em outras palavras, a razão e a justiça compreendida a partir deles, cuja força alia-se à estratégia no entendimento da violência e dominação serem as melhores formas para instituir o poder, o controle, as regras, os limites e as verdades oportunamente irrefutáveis.

A história do continente europeu é uma sucessão de disputas entre forças masculinas, exércitos e exercícios ideológicos profanos e religiosos. O chamado do pai pela filha Europa impôs-se ao mundo na voz do homem e sua compreensão da justiça. A mulher mito, no entanto, perdeu-se sem retorno, em amor, em sentimento. A democracia, enfim, não deve sentir, senão por apelo aos seus próprios interesses. E este requerem corpos específicos aos quais cabem a primazia da razão.

Em 2017, a Documenta de Kassel, sob direção artística do crítico de arte polonês Adam Szymczyk, configurou uma estratégia diferente. A exposição, com ocorrência a cada 5 anos, aconteceria na cidade alemã e em Atenas, dividida em programas e estratégias próprios, artistas e obras intercambiando reflexões e experiências estéticas aos públicos e espaços dos dois países. Phia Menard foi uma das artistas convidadas para criar a partir da expressão Learning from Athens. Diante a perspectiva assumida pelo evento em estabelecer aproximações entre anarquia e pedagogia, a artista olhou ao presente a partir das bases de constituição da democracia na Europa e como essas se desdobram ao mundo atual. Suas materialidades iniciais não haveriam de ser outras. Phia definiu

trabalhar no encontro de seu corpo com o próprio Partenon por paradigmas específicos: ela mesma e sua ficção; ele mesmo e sua deformação.

Ao começar o espetáculo, Phia é ela mesma e outra. Pris Stratton, a replicante de Blade Runner, de Philip K., conforme representada na versão cinematográfica sobre o livro escrito em 1968. Seguindo o visual, a personagem aproxima o universo punk em um futuro distópico, no qual a democracia se impõe sobre perspectivas de dominação sobre quem pode ou não ser tratado como indivíduo. Na condição de sua não-humanidade, os andróides replicantes servem para ocupar as bordas de uma sociedade destruída ambiental e moralmente, desde trabalhos indignos não aceitáveis aos homens até a prostituição. Diante uma consciência de si, fogem, lutam, reagem e perseguidos são caçados e mortos.

Então, o início de Contes Immoraux – partie 1: Maison Mère é desde já algo mais. Phia não apropria simplesmente de Pris, como quem se aproveita de um personagem pelo qual se veste. É, sobretudo, o discurso primeiro sobre si mesma, ao traduzir em seu contexto trans as expectativas impostas pela sociedade sobre seu corpo e como o entende. A transgeneridade tida como não-identidade diante o mundo bigênero, espécie de replicante de uma presença sociocultural. Entendimento decorrente de cruel preconceito e julgamento narcísico, em que o outro só pode ser considerado se espelho e tradução daquele que o interpreta. Sem precisar ir além para expurgar o quão agressivo é esse deslocamento em sua identidade, Phia é ainda a guerreira em Atenas que passa a articular a imensa estrutura em papelão, cuja construção, ao estilo faça você mesmo, replicará o Partenon em proporção suficiente para ocupar o palco com monumental, tendo apenas a ela por parâmetro comparativo.

Trata-se do embate entre seu corpo e o templo, alguém e o símbolo, o íntimo e a história. Um exercício que lhe exige esforço e organização milimétrica, enquanto com lanças recolhe os pedaços de papéis como se caçasse pelo espaço os princípios da razão ocidental. Sem necessariamente esquecer-se do público, Phia não o mantém tão próximo para deixar presente sua participação, nem mesmo cúmplice. Age como se soubesse ali haver outros e não





se importar em seguir em seu projeto, até quando, enfim, se desloca em sua direção em confronto final. Mas antes de chegar a isso, aberturas são rasgadas violentamente com o auxílio de um motosserra construindo colunas, janelas e espaços vazios. Por fazê-lo de dentro para fora, o que se assiste é o surgimento do edifício não pelo ato afirmativo do ritual, mas pelo agressivo no uso do instrumento que ali está para destruir. A razão impõe sua violência e consolida sua superioridade pelo simbolismo da crença. Eis o templo da democracia. Ou melhor, eis o templo da imposição dos limites e da configuração de um estado à civilização moderna que nos trará até o liberalismo atual em sua pior deformação.

Ainda assim, o Partenon grego confirma ao mundo alguma qualidade de segurança ética e moral. Suas mulheres solteiras e virgens estão à espera do futuro, e como o hibridismo de Pris, androide humanoide, ou de Phia, mulher em acordo com seus instintos, não cabem na segurança teatralizada dessa arquitetura heroica e viril. A artista enfrenta a razão como quem não pertence a ela, buscando novos argumentos ao que entende por liberdade. Se o corpo do templo é suficiente para os homens e suas leis e justificativas, por que não seria o seu corpo suficiente à sociedade apenas por ser seu? Sem necessitar explicar ao público, permitindo que responda a partir de si, Phia se relaciona com a Casa Mãe, abrigo da democracia, em dois níveis simultâneos: trabalha para ser incluída a ela ao reerguê-la em cena e permanece aprisionada na subserviência do trabalho. Nenhuma das duas possibilidades oferece como resposta sua liberdade. Dependência e sobrevivência ou invisibilidade e reprovação. Europa, então mãe, não gera mais filhos juízes, tornara-se a dimensão mais explícita dos dispositivos e justificavas presentes nas razões masculinas, brancas e cis-gêneras. O patriarcado se funda sobre colunas inabaláveis.

Edifício pronto, resta-lhe esperar alguma possibilidade de saída e esta surge na forma de intempéries. Elementos cenográficos ganham impressionante dimensão de cataclisma. O papelão encharcado pela tempestade faz ruir a construção. Por muitos minutos, somos levados a sentir tudo ser mesmo real: prédio, chuva, vento. Ela assiste, tal qual uma guerreira que presencia a perda do conquistado. A democracia não parece mais tão sólida. Tão pouco a razão o

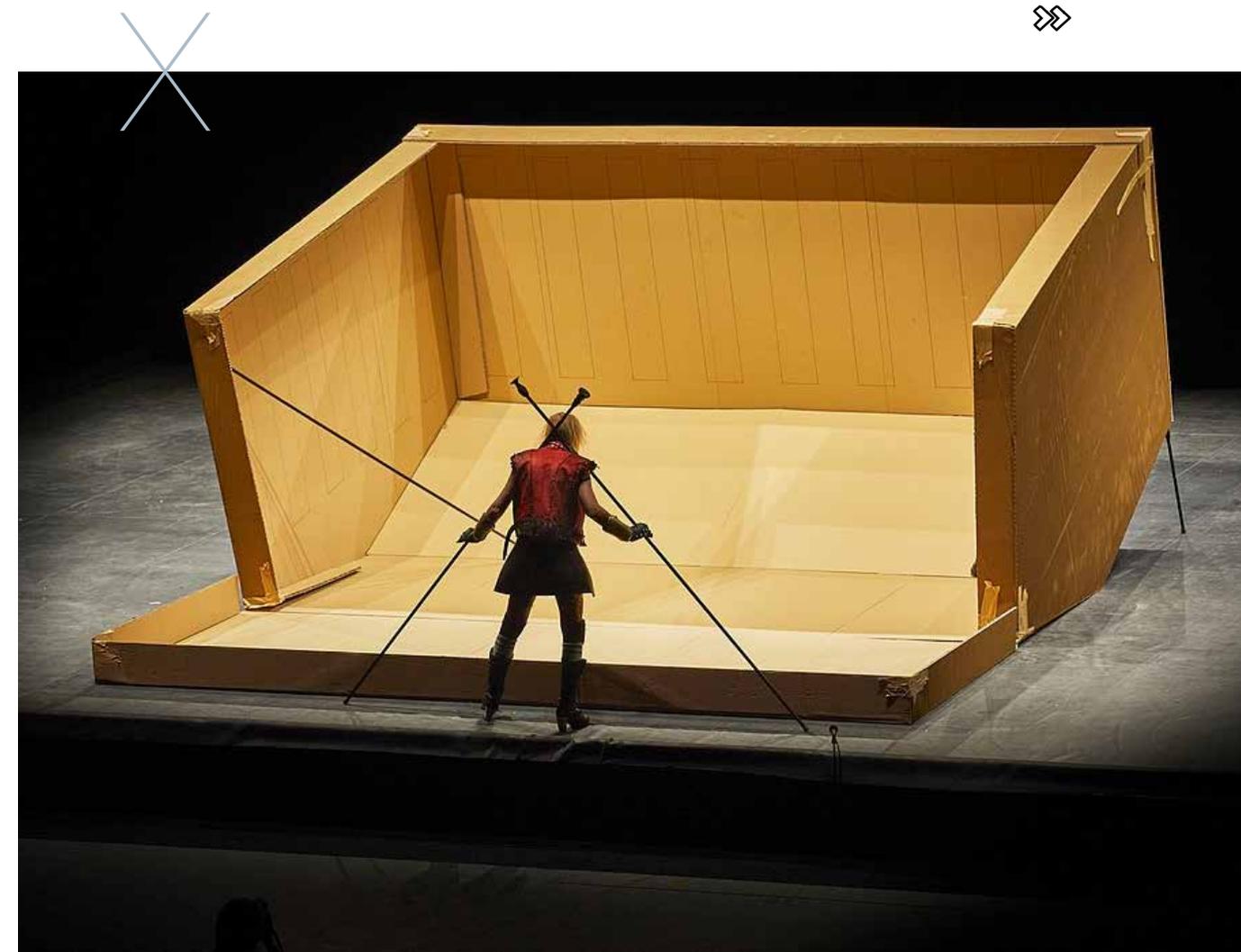




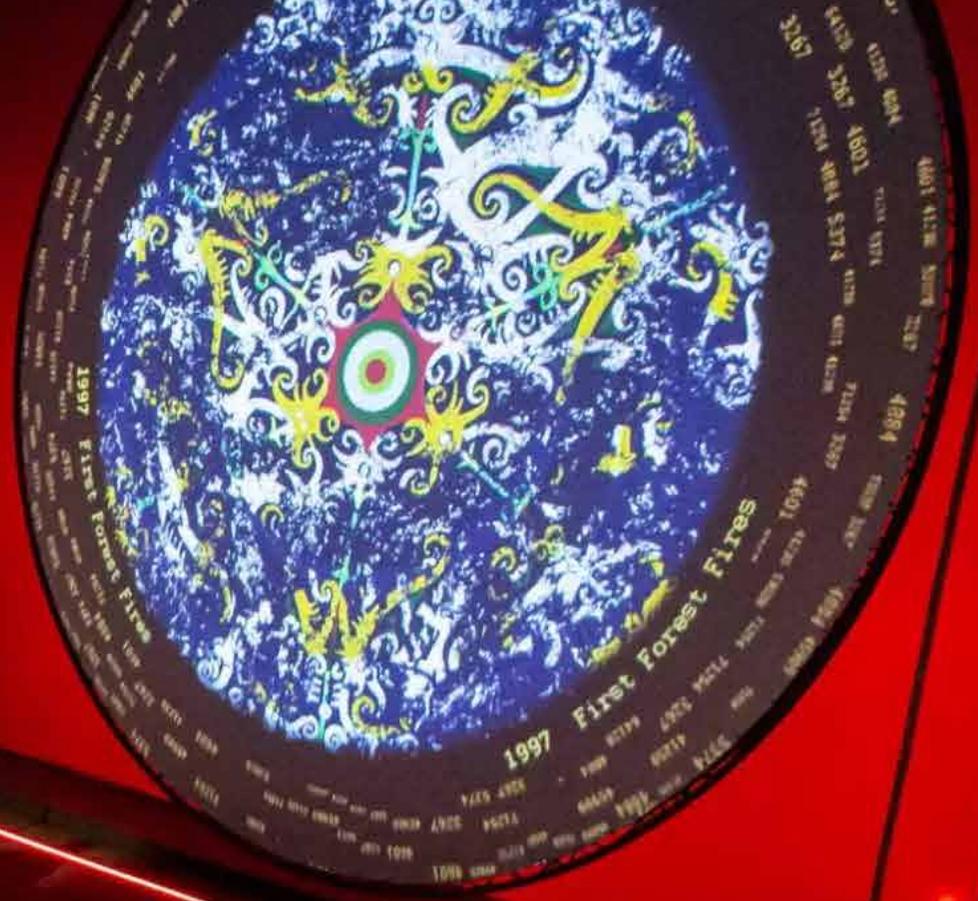
imponderável da verdade. A catástrofe é lenta a quem a assiste e imperceptível aos distraídos. O impacto simbólico se confunde em diversos níveis com a potência da imagem de destruição. O espetáculo é inacreditavelmente sedutor. Parece Atena ter abandonado sua casa templo, ou talvez tenha sido expulsa pelos próprios homens que a ela se dirigiam. Parece Phia nos avisar sobre a democracia não resistir muito mais ao mundo diante regras inadmissíveis.

É preciso ter fé para crer na existência da deusa, dos deuses, do Olimpo. Mas é preciso estar alerta sobre o quão impiedoso à moral e determinante aos corpos são suas existências. Também ao que se estabeleceu por democracia é necessário um tanto de fé, crença e servilismo. No palco, o real desvia-se da ficção, o papel volta a ser apenas uma massa destruída pelo dilúvio, instalação da representação de uma ruína com certos aspectos de uma arquitetura reconhecível. E ela. Não apenas a performer. A replicante, única ali, sem indivíduos, sem sujeitos, sem humanos mais.

Phia Menard e Jean-Luc Beaujault, parceiro na criação do espetáculo, tornam Contes Immoraux – partie 1: Maison Mère o início de um questionar mais profundo sobre as estruturas que fundamentam o moderno e sua decadência. Por ser a primeira parte de um projeto extenso, sabe-se que nada se encerra ao final da apresentação. Por isso não se trata de alcançar conclusões ou solução. Por se apresentar como um conto, o espetáculo não se propõe ser o expurgo performativo sobre o tema. Está mais para uma narrativa a ser conhecida na soma de suas partes. Por ora, Phia investiga a dúvida sobre quais as chances de sobrevivermos a nossas razões, dando-nos a reflexão em forma de acontecimento cênico, não de discursos excessivamente diretos. Por nos conduzir ao sentimento e não à dialética, este é sem dúvida um dos melhores espetáculos dos últimos anos a abordar politicamente a condição disruptiva que se tornou estarmos vivos, enquanto seguimos falsamente protegidos no interior dos templos quais criamos em forma de argumentos aos nossos objetivos mais egoístas, individualistas, violentos, destrutivos e, estranhamente, entendidos como democráticos. Sim, é possível a arte ser política e ser sobre política, das leis aos corpos. E sem precisar necessariamente ser explicitamente somente uma demonstração disso, apenas sendo arte mesmo.



Many enemies from the world's edge will come, wanting to destroy our homes and people, and empty out the river  
Vele vijanden van de rand van de wereld komen stroomopwaarts om onze huizen en ons volk te vernietigen



# INE AYA'

---

música

NURSALIM YADI ANUGERAH  
& BALAN TUMAAN ENSEMBLE

direção

MIRANDA LAKERVELD

libretto

MIRANDA LAKERVELD &  
NURSALIM YADI ANUGERAH

FOTOS DE NICHON GLERUM



ÁRVORES  
MORREM  
QUANDO  
A HISTÓRIA  
SUPERA  
OS MITOS

POR RUY FILHO

FINAL DO SÉCULO XIX. RICHARD WAGNER INICIA EM 1848 A TETRALOGIA QUE LEVARIA AINDA 26 ANOS PARA SER CONCLUÍDA. O Anel de Nibelungo recupera lendas e mitos nórdicos presentes no poema do século XII, Canção dos Nibelungos – canção era o uso corrente para definir estrofes –, e dá à ópera um incontornável status de experimentação cênica e musical, em que as linguagens não mais estariam submetidas apenas à composição. O poema épico revisita na Idade Média versões mais antigas em idioma nórdico, reunindo personagens das tradições dos séculos V e VI. Nelas, transmitidas de forma oral entre bárbaros nômades, os heróis sobre os quais as lendas se debruçam pertencem aos homens e deuses que teriam estabelecido princípios fundantes da cultura germânica pré-cristã. O quanto mais atrás no tempo as referências podem ser reais é difícil saber. Pois não há, no que sobrou de conhecido das narrativas orais, algo de mais específico, como ocorre com as recriações. Sabe-se aquilo entregue pelo poema e que serve de estrutura à ópera: a história de um anel feito em ouro roubado das ninfas do rio Reno, com poder ao portador de domínio sobre tudo, e as consequências entre quem o deseja, busca e utiliza.

Há algo de semelhante entre o anel de Nibelungo e o de Giges, apresentado na República de Platão, escrito quatro séculos antes de Cristo. Neste, o poder da invisibilidade durante o uso oferece capacidade de agir sem reponsabilidade e consequência, estímulo suficiente para promover o mais profundo senso de justiça, defende o texto. Ou o seu contrário. O filósofo grego, ao ampliar a descrição do mito apresentada pelo geógrafo e historiador Heródoto, no século V a.C., por sua vez, traz de volta a origem do primeiro rei da Lídia, Giges, de dois séculos antes, ainda, problematizando o posto conquistado após a série de escolhas em seu encontro com o anel.

Olhar o presente por fora do próprio tempo é uma estratégia comum nas artes, desde sempre. O uso do passado como estratégia de reflexão projetada, não apenas pela consequência dos acontecimentos históricos e como ecoam, e, também, na capacidade de sugerir interpretações indiretas sobre fatos atuais; metáforas à compreensão do agora, tendo o passado por simbolismo civilizatório em constante repetição e atualização. Inclusive de seus erros.



Por conseguinte, muitos são os códigos que se repetem durante os séculos em lendas e mitologias. A árvore sagrada é certamente um desses. Na segunda parte da tetralogia, A Valquíria, Wagner traz a natureza materializada divina pela Árvore do Mundo, onde os deuses estabelecem contato com a humanidade por meio de suas raízes e tronco, e os rituais de adoração e subserviência devem ser consumados. Dominá-la é transpor para si os limites dos poderes sobre os demais. É especialmente ela o ponto principal de encontro com o épico Takna Lawe. Tradição mitológica do povo Kayan, de Kalimantan, região na Ilha de Bornéu administrada pela Indonésia.

Em Ine Aya', ópera apresentada durante o Holland Festival, a Árvore da Vida abriga a deusa da terra e auxilia as gerações mais jovens a protegê-la de ataques, pois seriam as ramificações de suas raízes, ao atravessarem o planeta, a estruturação de sua unidade. Nas mil páginas do poema, outras semelhanças surgem com a narrativa wagneriana. Nas explicações do compositor indonésio Nursalim Yadi Anugerah e da diretora holandesa Miranda Lakerveld, a árvore no norte europeu é Yggdrasil, para os Kayan é Kayo 'Aya'. A deusa da terra, Erda, para um, e Ine Aya' para o outro. O deus que busca tomar o poder em Wagner, Wotan, e aos Kayans, Hingaan Jaan. Se em Nibelungo, Brunilda, a Valquíria protagonista, ao desobedecer a ordens divinas é condenada a dormir circunscrita por uma parede de fogo, em desafio a qualquer um que lhe deseje; em Ine Aya' a tentativa de domar a Árvore do Mundo leva o invasor a ser aprisionado pelo tronco e galhos.

Wagner termina a segunda peça com o nascimento de Siegfried, fruto da relação proibida entre os irmãos e protagonista de terceira. Diferentemente, a Árvore do Mundo, enquanto combate e aprisiona seu oponente, devasta o mal, torna-se mais e mais escura e morre, lentamente, durante sua própria proteção. Como se não lhe houvesse possibilidade diferente que não a da extinção. Esse é o contexto trágico encontrado no épico de Ine Aya'. Segundo Uyub Dominikus, pesquisador em dança convidado a participar da construção da ópera, para os Kayan, o homem é parte de um universo maior, a natureza, onde se incluem deuses e ancestrais. Por isso, Ine Aya' aborda em especial a natureza em seu estado de adoração e dos recursos naturais e as consequências de seu extermínio. Trata-se, sobretudo, de denunciar o desmatamento profundo que hoje ataca a região



de Kalimantan pela aproximação entre o poema e a tetralogia. Entender isso requer, porém, um pouco mais de detalhamento da história recente da Indonésia, sua relação com a Holanda e os interesses culturais do festival.

Situado entre placas tectônicas, a Indonésia frequentemente é atingida por terremotos, tsunamis e erupções vulcânicas. O que não lhes impediu de manter um comércio mais frequente com outras regiões e culturas do planeta desde o século VI e ser uma das procuras turísticas mais comuns entre os aventureiros da natureza. Sua história muda, radicalmente, a partir da criação da Companhia Holandesa das Índias Orientais que, no século XVII, colonizou a região. Significa que, desde muito cedo, ocidente e oriente influenciaram os povos e indígenas locais, enquanto se davam ao redor guerras e migrações. A independência armada, chamada Revolução Nacional da Indonésia, em 1945, deu-se por uma intensa revolução social. Mas o reconhecimento da libertação pelos Países Baixos só veio mesmo quatro anos depois. E, de forma ainda mais impressionante, apenas em 2013, os pedidos oficiais de desculpas.

Nesse intervalo de décadas, os modos de consumo mudaram e a globalização iniciou outras lógicas de mercantilização junto a marcas internacionais. Ali iniciou-se uma feroz extração de madeira, em detrimento das áreas florestais que ocupam a terceira maior ilha e é o quarto país mais populoso do mundo; depois o desenvolvimento do óleo de palma em escala industrial, já a partir de 1994, pela Unilever, acelerando ainda mais o desflorestamento. Ao ponto de, atualmente, em Kalimantan, metade das florestas originais terem sido derrubadas.

Para Miranda, a Europa precisa assumir sua cumplicidade no desmatamento, diante o consumo de produtos que prejudicam outras localidades e culturas ao serem produzidos, e não vê soluções simples, já que basta simplesmente ir e plantar algumas árvores. Para ela, é preciso ajustar a própria visão sobre a natureza. Por isso, conclui, não soluciona a Unilever tornar-se verde, se os padrões de consumo criados são indisciplinados.

Para Nursalim, Kalimantan vive uma condição ambiental e climática preocupante, com pouca atenção e interessa da mídia. Após a renúncia do ditador Suhar-

to, em 1998, que se manteve no poder por 31 anos quando prendeu Sukarno, primeiro presidente da Indonésia e líder do movimento de independência, sob alegação de haver um golpe comunista em andamento, Joko Widodo, atual governante, conseguiu construir a coligação capaz de aproximar seguidores dos dois líderes históricos e a agenda islâmica, com imensa quantidade de seguidores e fiéis. Contudo, a política não parece ir em confronto aos interesses das corporações de exploração de forma a modificar a destruição em andamento. Por isso, explica, combinar história épica e fatos mundano faz do impacto emocional algo mais comovente ao espectador.

Em Ine Aya', todas essas questões estão em cena. É na cenografia construída por duas projeções circulares, uma ao piso e outra ao fundo, que as informações atuais são trazidas sem receio de serem objetivas demais. Em frases curtas acompanhadas por datas, a evolução de como a natureza tem sido atacada na região oferece importante contribuição à narrativa. '1971, primeira extração madeireira;' '1980, nascimento do movimento ambientalista nacional;' '1994, a Unilever inventa o óleo de palma para uso industrial;' '1997, primeiros incêndios florestais.'. A partir dos anos 2000, as coisas são mais velozes e vertiginosas até o caos incontornável previsto para 2050. De início, os círculos são azuis e etéreos, aos poucos surgem padrões na forma de ornamentos e mandalas coloridos na cultura Kayan, e estes destruídos por manchas pretas, enquanto Wotan surge para atacar a Árvore da Vida e é aprisionado em seus galhos. É quando no real histórico dos acontecimentos chegam os colonos holandeses, então século XIX.

A ambiência visual está interligada com a sonora a fim de instituir uma qualidade narrativa única. No percurso mencionado, a percussão torna-se violenta; vozes e flautas são encobertas por sons maquínicos e de motosserra levando a voz da floresta a ser definitivamente substituída. A complexa transposição rítmica e melódica interpõe oriente e ocidente ao ir das repetições constantes e calmas de pequenas linhas melódicas ao leitmotiv wagneriano com características mais harmônicas em progressão para constituição de temas muitas vezes com perspectivas heroicas. Usando instrumentos distintos para intensificar cada citação, em Wagner estão os tradicionais das orquestras sinfônicas e o uso do





canto clássico; ao poema, o sape e kaldî (alaúde e órgão, especificamente) da cultura Kayan. Entre as duas faces melódicas, os leitmotifs se aproximam especialmente por se voltarem ao como dar sensações ao espectador de aspectos da natureza. Assim, Nursalim trabalha junto a Balaan Tumaan Ensemble a partir da compreensão de tudo possuir sua própria melodia, desde o rio, a floresta até o céu.

Em *Ine Aya'*, a musicalidade é, portanto, mais do que a composição que se volta a apresentar uma história. A ópera elabora um sistema particular para, por meio da sonoridade, instituir estruturas simbólicas específicas ao entendimento das subjetividades daquilo que margeia a narrativa. Segundo Miranda, a música não precisa ser um fim em si mesma e pode mais ao conectar sociedades e ampliar questões culturais e sociais. É ao que se volta o World Opera Lab, onde é diretora artística, através da investigação sobre como dar às óperas qualidade de acontecimento performativo intercultural, pela abordagem poética de temas sociais e suas aproximações com o repertório clássico.

Essa perspectiva se concretiza pela compreensão mais vertical dos símbolos que atravessam as mitologias antigas e as situações contemporâneas. Contudo, é preciso escapar da armadilha de tentar unilateralmente decifrar esses códigos, como quem percebe a totalidade das manifestações. Para a criação de *Ine Aya'*, Nursalim reafirma a importância ao trabalho no ouvir as perspectivas dos grupos locais. Eles conhecem as florestas e a situação melhor do que quaisquer outros, resume. Investir no diálogo, portanto, ampliou os recursos para aproximações entre as duas culturas, cuja resposta são novos sentidos aos símbolos compartilhados.

É o que faz de *Ine Aya'* uma obra singular. A natureza exposta em estado de urgência, diante a qual, a história estabelece uma espécie de trauma ininterrupto, persistente em ato e ao tempo. Nesse sentido, o argumento de Miranda sobre a arte dever refletir o mundo, ou seja, o presente, as condições e consequências, está plenamente realizado. No entanto, o mesmo argumento pode esconder a mais complicada das armadilhas, ao ter no real da história a substância paralela ao que na narrativa cabe pelo mitológico. Isso por ser o real da história inac-



sível em estado de apreensão, e aquilo que dele reconhecemos ser não menos que a manipulação ao que traduzimos por história e limitamos como sendo real. Nenhum fato é passível de redução ao ponto de conquistar seu pleno conhecimento. Alguns, certamente, são ainda piores. E, quando os fatos, como acontece durante o espetáculo, surgem resumidos a linhas indicativas da história, o real parece permanecer condicionado ao que dele deve ser compreendido no imediato do seu argumento. O que significa, em última instância, que este real é, desde sempre, determinado a algo e não cabe ao espectador ampliar, diante sua exposição, a própria subjetividade crítica.

A linha mítica que percorre a ópera é a melhor resposta ao dilema do real histórico. É nela e por ela que o espectador alia uma investigação emotiva e crítica radical sobre seu papel na responsabilidade dos acontecimentos. Ao conduzir pelo poético, o contexto difuso da narrativa se particulariza, enquanto o mítico reuniversaliza a compreensão a partir de parâmetros novamente compreensíveis. Ine Aya' faz da música, então, o melhor intercâmbio entre a experiência mítica e a cumplicidade do real histórico, e por isso profundamente mais instigante ao espectador, ao ser, sobretudo, conduzido pelo sensível sob outras lógicas cognitivas a ambos os extremos do ocidente e oriente.

Pela terceira vez, o Holland Festival provoca o que denomina por reescrita intercultural. Antes, 2017, Miranda Lakerveld trabalhou o ritual teatral Templo do Tempo, junto a compositora indonésia-holandesa Sintia Wullurur. Em 2019, Turandot, de Puccini, Turan Dakht, foi realizado com o iraniano Aftab Darvishi. Isso demonstra ser o Holland um dos mais relevantes centros de experimentações cênico-musicais nos circuitos dos festivais teatrais. Há algo de especial nessa busca por dar à linguagem a ação de intervir sobre o entendimento comum do real histórico e da atualização dos clássicos. Mais uma vez, o Holland Festival demonstra estar aberto a provocar o mundo das artes a ir mais longe. E comprova na prática o quanto isso é possível e interessante que ocorra. Ine Aya' é uma das obras mais inesperadas e inquietas dos anos recentes, nessa linha de investigação entre o que ainda cabe ao humano ante a natureza e como haveremos de responder aos nossos próprios precipícios.



PLATAFORMA1

Programación Internacional de las Artes Escénicas

Centro Cultural de España en La Paz

UMA FALA PARA UM  
PENSAMENTO QUE  
NÃO O MESMO

Vou me dar a ousadia de pensar um pouco filosoficamente o que somos nós, latino-americanos, dentro dos festivais mundo afora. Não falo de um festival específico, mas sobre a experiência após ter viajado, nos últimos dez anos, por diversos festivais, em culturas completamente diferentes, e o que tenho assistido da latinoamérica dentro desses festivais.

Para quem nos escuta, acho que é um pouco óbvio, os festivais passaram por uma transformação radical nos últimos dois anos, e foi necessário que se reinventassem completamente. Não foi dado tempo para isso acontecer, apenas oportunidade para nesse reinventar-se sugerir caminhos novos. Esta é a primeira grande questão desse instante: o que fazer, quando o mundo muda e as estruturas de organização e da prática teatral são interrompidas, quando as lógicas precisam ser outras?

O primeiro ponto evidente para todos foi o quanto o aspecto cultural passou a ser compreendido como entretenimento e a importância desse entreter o público, de dar outro espaço, de ocupar o tempo e o espaço das pessoas, nesse instante em que estávamos em isolamento e, em muitos casos, ainda estamos.

Isso fez com que alguns festivais, no ano passado e nesse, que se propuseram construir às pressas ou adaptar suas programações, >>

confundissem um pouco os propósitos do que se tinha por festival. E aí faço uma diferença, que não é hierárquica - portanto, não é melhor ou pior -, mas diz respeito ao propósito inicial do estímulo dos próprios festivais. Diferenciar um pouco o que é um festival de cultura de um festival de arte.

Entendendo o festival de cultura ser aquele que oferece ao público uma experiência do convívio, do comum. Para isso, temos desde festivais de gastronomia, festivais diversos de música comerciais ou não, festivais de teatro, de cinema, do que for. Todos eles cabem, em um certo aspecto, na concepção do que seja um festival de cultura. No interesse de trazer o comum como princípio de experiência dessa convivência. Já um festival de arte se propõe um pouco mais nessa convivência. Propõe experienciar o inesperado. Não o que se tem, mas o que não se sabe existir.

E aí, entramos em um dilema. Porque, nessa confusão da importância do entreter, os festivais acabaram construindo uma espécie de festival híbrido, no qual cultura e arte tentavam ter a mesma relevância no aspecto de convivência com seu público. O que isso traz é uma perspectiva nova: o comum com sendo o inesperado. Ou seja, aquele inesperado do festival de arte passa a ser o comum de todos, o comum como o próprio movimento a ser encontrado. Muitos se surpreenderam não estarem preparados para chegarmos aonde o mundo chegou, outros tinham certeza de que o chegaríamos a isso e era só uma questão de tempo, mas o comum não era de fato visível. Portanto, o comum se tornou o ambiente do inesperado para todos nós.

Só que isso não é de agora. Essa manifestação dentro dos festivais, ela não acontece exatamente por causa da pandemia. Existe, há muito tempo, um fortalecimento no reconhecimento do comum entre as minorias e os corpos recusados por diversos aspectos e questões da sociedade, e que se nortearam nessa última década pelo fortaleci-

mento de 3 eixos: o histórico, o social e o econômico. Esses corpos, essas minorias colocam em conflito essas 3 questões: a história, a sociedade e a economia.

Por isso, nos últimos anos, tenho sentido nos festivais uma mudança de eixo. Não apenas mais grandes diretores ou grandes coreógrafos, também um apreço pelo sul global, como tem sido fortalecido dentro de instituições e festivais, principalmente na Alemanha; um apreço e um olhar em reconhecer a África, não só na África, também no que há de africanidade na própria Europa, e a gente vê muito isso na França, por exemplo, com ações mais pragmáticas, mais positivas; e uma discussão muito forte sobre o colonial e as consequências dos seus aspectos nas colônias em diversas ambiências do mundo, como acontece em Portugal, por razões óbvias para mim que sou brasileiro, também agora no Holland Festival, no interesse em discutir a relação dos Países Baixos como colonizadora da Indonésia, e outros exemplos mais. Ou seja, há uma preocupação evidente em olhar para si como colonizador e olhar ao outro como colonizado e entender essa dinâmica de forma crítica e responsável. E tem também, em certo aspecto, ainda um pouco cambiante e não como eixo definidor, uma tentativa de se chegar a algumas expressões das culturas orientais.

Basicamente é isso que venho percebendo nas mudanças dos festivais nos últimos anos. Com diferença no como as linguagens são tratadas dentro dessas perspectivas: a dança e a performance ainda com liberdade criativa muito grande na maneira de construção de seus trabalhos, de seus conceitos e como se apresentam, ao tempo em que o teatro parece se manter na contextualização das coisas.

Nesse sentido, as peças se tornaram cada vez mais politizadas sobre o antes, em seu próprio passado, e o agora, sobre o presente, sobrepondo suas abordagens a partir da história e sociedade, e também passaram a tratar dentro dos festivais, mas não só nesse aspecto



político-social-econômico, pelo do que vou chamar aqui de Regional Singular, e o que é próprio daquela cultura. Só que muitas vezes o regional singular é apresentado dentro dos festivais como sendo algo folclórico. E aí se dá uma questão.

O primeiro problema é o político não ser tão convidativo ao entretenimento necessário agora para ocupar o espectador, porque ele não cabe na construção da cultura a experiencição do comum. É impossível isso dentro do entretenimento. Ele existe, sim, quando pensamos nas séries televisivas, pois essas se alastram ao tempo, e o interessado controla o convívio com sua relação. Mas, no teatro, a ficção entra em embate com o real direto. E isso não é capaz de entreter durante muito tempo.

O outro lado, o Regional Singular, não consegue, muitas vezes, abarcar o novo que se espera a arte provocar. Ele acaba sendo condicionado aos aspectos da sua própria especificidade histórica e cultural. É o que vi ter acontecido em alguns importantes festivais nos últimos dois anos. Quando tentam trazer a América Latina, nesses novos formatos híbridos - entreter e dar arte ao mesmo tempo.

Há caminhos para que a gente possa discutir possibilidades de sair um pouco desse labirinto: ter a cultura como um acontecimento em ação; culturalização crítica da arte; a arte não estar sempre em função de alguma coisa; e a experiência estética ser novamente a possibilidade de invenção do real.

Sobre a cultura em acontecimento de ação, é preciso entender que não dá para restringir as manifestações culturais apenas ao que é afirmado e reconhecido nas estruturas dominantes. E esse é, muitas vezes, o problema que os artistas da América Latina enfrentam, a quem os olha de fora. Sobretudo por serem dominantes sobre ela os aspectos de comunicação, políticas sociais e econômicas e o mercado cultural.

Quanto a culturalização crítica da arte, há um dilema complicado aí, a distância entre as próprias culturas que não se colocam em convívio. Não é o que a gente vê, por exemplo, entre países próximos, como os europeus, em que a troca é quase de sinergia comum. Mas não com a América Latina. O que eu quero dizer é que a América Latina quase sempre participa como o extra, um algo a mais, e não como algo de fato em relação a essas reflexões conceituais e estéticas que o teatro pode provocar.

A saída é provocar os artistas e curadores a criações conjuntas. Colocar esses criadores em contato, de modo que não haja uma hegemonia cultural, como quase sempre a gente vê aqui na América Latina, os modelos europeus servido às práticas culturais locais. Sem hegemonia, pode-se partir a novos modelos de criação e de desenvolvimento de linguagem. A diferença cultural é tamanha que é exatamente na diferença que a América Latina pode gerar um ganho a todos. Na descoberta de caminhos intermediários que não sigam nem modelos estabelecidos e nem regras próprias interessantes apenas a si.

Eu imagino que isso seja muito difícil de ser proposto, pelo o que vejo nos programas e no que acompanho dos teatros europeus. Os teatros alemães, eles são tipicamente alemães, vamos dizer assim. Os franceses, a mesma coisa. Os belgas, os holandeses, os poloneses são muito reconhecíveis. Se dermos a chance de, com a inclusão da América Latina, criar ruídos nisso tão afirmado durante décadas nessas estruturas teatrais, todos ganharíamos muito.

E em terceiro, como havia falado, não estar em função. Ainda me incomoda essa perspectiva de o teatro ter que dar contexto. Ainda assisto espetáculos que estão ali para cumprir o que outros sistemas deveriam ter feito. Então o teatro serve para explicar, ele serve para resumir, serve para traduzir uma questão, para construir a política que não foi feita, educar naquilo que a escola não forneceu, enfim... >>

O teatro tem um utilitarismo que tira do teatro a chance de se investigar como linguagem absoluta.

Problema que se vê cada vez menos na dança e raramente na performance. Então é possível que isso seja rompido, se a gente tiver a estrutura dos festivais e curatoriais proposições dos artistas diferentes. Eu não vou também criar balanças entre quem é mais responsável. As duas coisas têm de acontecer ao mesmo tempo em estímulo mútuo. Novos exercícios de dizer as coisas e de mostrar as coisas.

Não quero dizer com isso que precisarmos recusar a realidade, afastar-se do contexto real das coisas, pessoas e acontecimentos. Mas inventar outra perspectiva de real. Significa que dá para ir além, quando se cria ou se convida um trabalho, do mero espelhamento imediato das coisas. Seja da sociedade, do humano, do mundo, do que for. Dá para ir mais longe no como o civilizatório está dado, de como o sujeito é permitido existir dentro dessa da realidade.

A perspectiva que trago é pensarmos que o entendido por nós como real é, no fundo, um estado inacessível. Ninguém sabe dizer o que é o real, em si, mas a gente sabe dizer o que é a realidade. Porque a realidade é um acordo. Ela é uma crença que estabelecemos em comum, um acerto entre as pessoas, a partir da qual nomeamos por realidade. O problema da crença é ser a estrutura que organiza as manifestações e como reconhecemos essas manifestações. Portanto, toda crença, em certo sentido, é normativa, dogmática e, por consequência, moral.

Quando se trabalha com uma estética que lida só diretamente para responder a realidade dada, não se vai nada mais além do que as próprias circunferências determinadas por esses dogmas e essas morais. Pode-se até colocar em xeque esses dogmas e morais, só que não os está superando enquanto perspectiva ao humano ou ao mundo como natureza e completude.

A inversão, então, é convocar no artista, e por isso o híbrido que conflitua ou aproxima culturas é tão rico, a criação de estéticas capazes de propor uma manifestação sobre realidades inexistentes, impensadas, absolutamente inovadoras; e que, uma vez manifestas como acontecimentos estéticos, constroem a realidade como possibilidade concreta de um outro real. Um real que não é apenas contra o real que temos agora. Mas que é radicalmente outro.

Claro que há nisso um tanto de utopia e de mistério, mas, ao mesmo tempo, ao que serve a arte se não ser um meio de construir utopias possíveis? Não utopias inatingíveis. Utopias que, uma vez demonstradas, passam a ser concretas e plausíveis.

Voltando à latino-américa, e aí eu vou colocar a nós, brasileiros, também dentro dessa questão, por mais que o Brasil não se veja América Latina. Eu não consigo definir tão claramente aonde o Brasil se encontra, porque ele vive o mundo como se fosse americano, mas ao mesmo tempo se acha francês; e ocupa um continente que ele acha não pertencer a outro continente. Então, o Brasil seria um estudo à parte. Quem somos nós nessa condição cultural e histórica do planeta. Mas, sigamos.

O que eu proporia para que os artistas da América Latina, curadores e organizadores de festivais e programadores de teatros mundo afora pensassem são espetáculos que encenassem não apenas aquilo que se espera ver da América Latina. Que fossem capazes de trazer outra coisa, algo inexplorado, alguma nova projeção do que somos ao mundo e não apenas para nós, e que a gente fosse capaz de provocar no público uma outra experiência de si mesmo e não mais o seu reconhecimento, o seu espelhamento.

Porque parece que não tem dado certo a gente falar apenas dos problemas. Encenar as questões não tem resolvido as questões. Talvez tenhamos de ter perguntas novas e não tentar responder as perguntas velhas.



Nesse sentido, aquilo que eu chamei de festival de cultura guarda o apreço e a importância de dar o comum, trazer as origens, de ampliar as perspectivas históricas, de dar os contextos políticos, as mobilidades sociais, de potencializar o reconhecimento do agora. Enquanto os festivais de arte podem se abrir a possibilidades mais radicais de invenção de novas narrativas, a partir da elaboração de novos signos, de novos sentidos, de afetos.

Essa é uma provocação que eu gostaria de fazer a todos: trocar a ideia de crença, que norteia nosso entendimento do comum e a nossa realidade, pelo afeto, onde há algo ainda a ser experimentado em coletivo, que não necessariamente precisa ser nomeado. Enquanto a crença, por sua vez, é estável e determinista sobre como devemos nos sentir e ser, esse afeto, que eu vou chamar de Comum Universal - porque seria algo que, simplesmente, não se explica, mas reconhece existir a todos, independentemente de suas culturas, valores, certezas e verdades -, se contrapõe radicalmente àquele regional singular, que, muitas vezes, é ao que os festivais se apegam dentro das produções teatrais e artísticas da América Latina. Entendendo a diferença e o específico nesse Comum Universal estarem nas nossas dobras, no que só nós tivemos, nos nossos tempos civilizatórios.

Então a discussão ganha uma outra qualidade. Trago um pouco para perto a África e uma parte da Ásia, que é a de não ser mais dentro dos festivais o exótico no interior de um planeta. Entender a América Latina, a África e Ásia, a parte não mainstream da Ásia, serem também o planeta. Não precisam ser exotizadas. Seja pelos corpos ou pelo como o folclore demonstra a identidade ali presente.

Em outra lógica, portanto, como proponho, se pensarmos que havia civilizações inteiras antes do que ficou estabelecido como mundo ocidental, esse mundo ocidental moderno, na verdade, talvez a gente possa se provocar e olhar ao grego, o romano, o iluminismo, a pró-

pria modernidade, em boa parte o contemporâneo (ao como ele se coloca pela política e sociedade), que eles sejam os exóticos, não que havia antes, já que estamos falando de poucos mil anos, enquanto antes existia alguns muitos mil anos de civilizações bastante complexas em suas compreensões de natureza, de sociedade, de tecnologia, ciências, ética, linguagem, estética e arte. O mundo moderno coloca o novo modelo a partir de si e mina tudo isso, deixando para trás o que existia ao limitar como sendo o exótico e o folclórico, tratados apenas como um exemplo a mais da história superada.

Talvez seja o contrário. Possamos diferente. Trocar a folclorização estética pela filosofia originária. Que é o que alguns filósofos bastante interessantes do contemporâneo têm abordado ao discutir a maneira como as plantas constroem outra identidade ao lidarem coletivamente com o entorno e o planeta, ou como os animais se colocam em relação uns aos outros, não de forma hierárquica, mas de forma simbiótica e complementar. Enfim, todas as discussões que agora se desdobram na filosofia e o que o Latour começou, lá atrás, provocando sobre a importância de repensarmos o Antropoceno.

Por isso, trazer o folclórico não mais como metáfora, de uma correção daquilo que foi negado e esquecido, e que agora pode pertencer aos festivais como um preenchimento do que não foi incluído em um primeiro momento. Não mais a presença da América Latina pelo reconhecimento da culpa do ocidente moderno. Seja pela colonização, seja por esse esquecimento dos povos originários, seja pela recusa do entendimento da América Latina pertencente ao planeta.

Há, de certa forma, ainda, em muitos festivais, a presença da latino-americana e africana, principalmente, como uma espécie de culpa, na qual quem se responsabiliza pela culpa tem o poder ainda de dominar a quem perdoa. Isso é muito complicado, para nós latinos. Dar a chance do perdão, quando, na verdade, a gente quer a oportunidade da participação. Sem isso, a história continua a existir a partir de







E S P E C I A L

**FESTIVAL DE  
ALMADA**

P O R T U G A L

cobertura presencial



FESTIVAL DE ALMADA  
COLOCA FRENTE-A-FRENTE  
O PÚBLICO E OS TEATROS  
DO MUNDO



Voltar para Portugal, onde estivemos em 2019, impossibilitados que estávamos pelo isolamento social, tem um sabor diferente. Agora, Almada, deixa de ser passagem, para se afirmar moradia. Entre descobrir suas ruas, o melhor café, os parques, os pontos para assistir o pôr-do-sol, também chegamos em tempo para mergulhar no Festival de Almada. Nele estreamos como público e cobertura crítica. Entre o pátio da escola, em encontros com amigos e artistas, o teatro montado ao ar-livre, as salas de espetáculos e recantos onde se deram conversas e debates, a rotina transformada em pleno descobrir-se ao novo. Assim, o Festival de Almada se torna à Antro Positivo um marco em nossa história.

Os textos trazidos aqui são algumas das reflexões desenvolvidas após os espetáculos. Selecionamos criações representativas ao proposto pela curadoria de Rodrigo Francisco para a 39ª edição. São linhas diversas de abordagens e linguagens: artistas ícones do teatro e dança, artistas jovens em evidência internacional, produções e pesquisas nacionais, experimentações cênicas e dramáticas, temas urgentes e poéticas investigativas.

As resenhas críticas dialogam com os trabalhos de Wim Vandekeybus, Olivier de Sagazan e Charo Calvo, na criação conjunta de Hands do not touch your precious Me, no qual unem dança, escultura e música; de Thomas Ostermeier, em sua versão contemporânea de Ódipus (Édipo); do coletivo espanhol La Tristura, com a montagem Renacimiento, onde os bastidores do teatro servem-se de metáfora aos tempos de extremismo e radicalização; de Marco Martins e Patrícia Portela, pelo espetáculo Selvagem, onde investigam como as

máscaras ressignificam as manifestações culturais e sociedades; e de Dorothée Munyaneza, Mailles, sua mais recente criação, ao lado de artistas intelectuais negras por ela convidadas.

São espetáculos que, cada um à sua maneira, provocam o público, naquilo que esperavam assistir - ou por já conhecerem as/os artistas ou pelas abordagens inesperadas das dramaturgias -, e as/os criadoras/es, a partir de escolhas que problematizam suas estratégias, desafiam a segurança de suas trajetórias e encontram respostas inesperadas que, por vezes, sugerem novos caminhos às investigações futuras.

O Festival de Almada confirma sua vocação para ser um espaço onde o teatro mais reconhecível e o experimentalismo se colocam lado a lado, sem qualificar um e outro, possibilitando ao público um envolvimento plural ao como a cena contemporânea é reconhecida e o que ainda lhe pode ser descoberto. Algo que ocorre com impressionante presença ávida do público que lota as apresentações.

Havia saudade de todos. Era visível. E o festivo se fez como fundamento maior nesse reiniciar presencial do Festival de Almada. Noites quentes, sorrisos, filas, vinhos, músicas, jantares, aplausos, críticas, registros, fotos, homenagens, prêmios, discursos, conversas, políticas, crianças, cachorros, gaivotas e pombas. A sociedade em sua multiplicidade presente ao redor do acontecimento teatral. Ou, melhor dizendo, o teatro recuperando a função de ser uma espécie de epicentro ao encontro coletivo, ao participativo, ao pertencimento, aos sonhos, aos futuros.



M A I L L E S

---

D O R O T H É E  
M U N Y A N E Z A

FOTOS DE  
LESLIE ARTAMONOW

# AS MEMÓRIAS VESTEM OS CORPOS

POR RUY FILHO

As imagens das páginas anteriores deste especial são da obra "Mailles" de Dorothee Munyaneza e fotos de Leslie Artamonow.

A PERCEPÇÃO DO OUTRO CONDUZ, ESPECIALMENTE, AO RECONHECIMENTO DE SI PRÓPRIO. ISSO DIZ RESPEITO AO COMO NOS ABRIMOS AO ENTENDIMENTO MAIS RADICAL E SEM DISFARCES A QUEM SOMOS, o que nos tornaram e o que fazemos a partir dessas construções culturais, históricas, sociais, políticas etc. Propor-se a tanto, não é simples. Requer o desvelamento daquilo erguido em disfarces, recusas e desculpas. Sobre isso, o contemporâneo institui dois caminhos conflituosos: ou se reage ao outro como quem exclui qualquer possibilidade de perceber-se, ou se tem no outro os meios à consciência mais íntima a ser ampliada para o coletivo.

A arte, por sua vez, corre o risco de confundir sua eficácia de encontro para ver ao fim seu objetivo limitado ao entendimento simplista de ser via de manifestação aos vários manifestos urgentes, cada vez mais presentes no contexto cultural. A confusão retira das criações a subjetividade que lhe é também poética, por ser especialmente capaz de dar ao público outra qualidade de sensação sobre os discursos. Nem sempre o equívoco se dá por vontade do artista, mas, uma vez ocorrido, em julgamento precipitado pelo público, dificilmente passa a ser entendido como não proposital. Por isso, são poucas as obras capazes de romper o pré-conceito quando partem dos interesses legítimos de exposição, confronto, questionamento e argumentação aos horrores do mundo e da civilização.

Em Mailles, a multiartista Dorothee Munyaneza recorre antes da cena ao exercício mais fundamental: encontrar em artistas negras, africanas e afrodescendentes, partes suas – e vice-versa, e como a realidade se manifesta de forma similar sobre seus corpos e existências, mesmo em contextos dos mais diversos. Seu discurso é indiscutivelmente necessário e demonstra muito objetivamente haver algo mais: um contexto particular aos gêneros, raças, origens, em especial às mulheres negras, a quem, desde sempre, o patriarcado branco busca determinar limites.

Contudo, perceber esse estado impositivo não significa reagir contra sua manutenção. Quando discursos não são suficientes para explicá-lo intelectualmen-



te, quando dados e números não convencem de suas consequências (abuso, estupro, violências físicas e psicológicas, invisibilização, exploração, morte...), cabe à arte dar alternativa pelo experienciar estético e simbólico. O que não significa resumir à denuncia ou interpretação. À arte cabe outra qualidade de ação: instituir desestabilizações sensíveis a partir de dinâmicas capazes de surpreender o indivíduo quando tomado pela emoção. É durante esse deslocamento sensível que os discursos e argumentos de fato invadem o outro e dá-se alguma chance de transformação.

Por isso, as escolhas artísticas são fundamentais. As artistas escolhidas por Dorothée são potências femininas revolucionárias. E assim são pelas histórias que carregam e como as confrontam ao expurgá-las em cena. Da roupa à dança, da voz à poesia, da presença ao manifesto, tudo em Mailles instala uma ambiência de revolução à existência humana. É mesmo, como explica a artista, necessária 'celebração do poder feminino', cuja liberdade conquistada sobre o palco não pode mais ser recusada enquanto acontecimento à realidade. Dessa maneira, Dorothée articula outra lógica de concepção ao real, em que memórias e o presente permanecem simultâneos e indissociáveis, enquanto o íntimo se rebela contra o público que lhe explora historicamente com fins cruéis de dominação.

Performers, dançarinas, poetas, cantoras, chefs, atrizes, figurinistas, artistas plásticas, intelectuais, ativistas, feministas, negras. Há muito mais nessa lista quando compreendida a partir dos corpos ampliados por aquelas em cena. São estados criativos que, para se manterem vivas, precisam, a cada instante, superar a opressão em seus incontáveis aspectos. E são também singulares ao como articulam suas presenças ao mundo, em uma espécie de existência infinita de reação.

Em seus escritos, Grada Kilomba amplia a reflexão de bell hooks sobre a condição dos que se compreendem sujeitos – os que possuem direito de definir sua realidade, estabelecer a própria identidade e nomear sua história – da condição dos objetos – a realidade definida por outros, a identidade criada por outros, a história nomeada de modo que sirvam apenas aos





sujeitos. Em suas memórias, Grada observa o que leva o sujeito branco a negar o sujeito negro e torná-lo, a partir das práticas racistas, seu objeto. Ao ter o outro como antagonista do eu, o sujeito branco divide seu ego nas partes boas e más, cabendo ao eu aquilo que lhe conferir qualidade, e ao outro o que lhe resta de ruim, de mal. O projetado pelo sujeito branco ao sujeito negro é tudo aquilo que teme aceitar como próprio. Essa construção amplia-se à sociedade quando o civilizatório é dominado pela branquitude, especialmente a eurocêntrica ocidental. Sem nos alongarmos demais, é fácil reconhecer no gênero igual categorização histórico-cultural, tendo o homem se definido por sujeito e a mulher por objeto. A sobreposição entre gênero e raça, portanto, é devastadora.

São esses os corpos acolhidos e reunidos por Dorothée para existirem ampliados em suas afirmações de sujeitos. Não apenas sujeitos por carregarem suas narrativas, também pela qualidade de sujeitos intelectuais ao como se insubordinam à realidade. Em resposta ao que parecia não ter sido ainda compreendido, durante conversa pública, Dorothée elegantemente traduz por que ainda é tão difícil aceitar esse existir poético-intelectual autoral: (em minhas palavras e memória) aos países e culturas colonizadores, os povos colonizados são apenas corpos (objetos, portanto), corpos sem produção intelectual (...), e essa percepção do outro a partir daquilo observado como característica específica (seja raça ou gênero), em verdade, sustenta o argumento enquanto eugenia. O termo é forte. E certo.

Mailles não trata apenas de ser um espetáculo preenchido por dores, é igualmente resposta a essa narrativa por ter na relação com o outro o aspecto de fortalecimento pelo comum. Se o espetáculo não pode por si modificar a realidade, pode modificar o espectador, e certamente o faz, ao torná-lo sensível a essas e outras questões, a partir de sua experiência. A consciência, então, é trazida à frente do sentir pelo sentir e não mais por justificativas. São cenas repletas de simbologias e signos que articulam no espectador memórias próprias e coletivas provocando o entendimento das situações a partir de outras qualidades sensíveis. Dos sinos aos gestos, das roupas aos poemas, dos andares às sombras, dos cantos às transições,

tudo provoca um estado de espera e não de definição. É preciso conviver com os momentos, um a um, e dar-lhes a dimensão de suas particularidades enquanto acontecimentos. O espetáculo se configura como uma sedimentação sensível de sua experiência momento a momento, o que se pode compreender como performatização da sensibilidade.

Ao ter nas presenças e histórias das artistas o convívio com o próprio tormento, Dorothée fortalece a resiliência enquanto dispositivo de reaproximação. É, evidentemente, uma escolha difícil a todas. E, novamente, parte delas o movimento. Talvez seja esse um dos aspectos mais próximos da artista com o proposto por bell hooks, no como dialoga com os princípios desenvolvidos sobre uma pedagogia engajada feminista negra e ter no amar a dimensão de outra convivência crítica ao cotidiano. Para bell hooks, amar é especialmente descobrir a própria disposição ao quanto cada um se ocupa em conhecer e cuidar, o que requer novos hábitos, pelos quais teorizar e refletir a partir da dor potencializa a autorrecuperação e libertação coletiva.

Podemos definir dessa maneira Mailles, com a diferença de, para além da reflexão teórica sobre a qual as artistas se debruçaram, dar à dor materialidades igualmente intensifica a autorrecuperação, quando estão em cena, e a libertação do espectador tomado pela pedagogia de uma resiliência engajada em sua transformação. Afinal, apenas a consciência, ocorra como for, pode provocar rupturas dos sistemas. E isso inclui a percepção da própria identidade como um dos sistemas quais se deve atingir.

Segundo Achille Mbembe, fomos organizados enquanto identidade a partir de mecanismos estatais de identificação. Números, classificações diversas, formas de registros etc. No entanto, a identidade é estruturada também pelos papéis quais criamos, e mesmo assim, estes não são suficientes para defini-la. A não transparência para nós e os outros, diz ele, é nossa possibilidade de identidade. Um estado em que a pessoa humana não é fixa e imutável mas plástico, em movimento. A identidade, tal como em algumas culturas africanas, é cindida, dispersa, fragmentada, ou seja, no devir possível de se dar pelas relações vivas em soma na experiência do outro.





É a esse ser não mais separados por sujeito e objeto, o ser vivente, que cabe ao mundo compensar em sua própria história. Citando Kwame Anthony Appiah, a quem compensar equivaleria oferecer-se para reparar a relação, Achille demonstra toda compensação confirmar uma dívida, e o restituir ser uma obrigação quando havido destruição consciente, maliciosa e voluntária, pois a verdadeira restituição potencializa a restauração da vida atingida.

Por isso importa reconhecer em Dorothée e as artistas convidadas de Bristol, Porto e Príncipe, Sevilha, Berlim e Roterdã os traços de outra faceta da estigmatização de suas identidades, como se limitadas às origens territoriais, raciais e de gênero. Aí também se impõe um mecanismo idealizado e controlado desenvolvido há tempos sobre os corpos. Retirar-lhes a dor expressa em narrativa imposta pelo mecanismo de simplificação identitária é destitui-lhes a plasticidade, o devir desse reconhecimento de si junto ao outro, de presença vivente consciente, intelectual e estética ao mundo.

Em Mailles, essa outra qualidade, a de vivente plástico, impõe-se todo o tempo no decorrer das performances que articulam movimentos e palavras como iguais instrumentos para elaboração de sensações. São, em parte, específicas: sensações sobre como se deformou a historiografia dos corpos, o da culturalidade das presenças, a do civilizatório moderno colonialista. Mas são também sensações abertas sobre o feminino enquanto estado de percepção, do mundo enquanto urgência de ancestralidade, do poético enquanto condição de sobrevivência crítica.

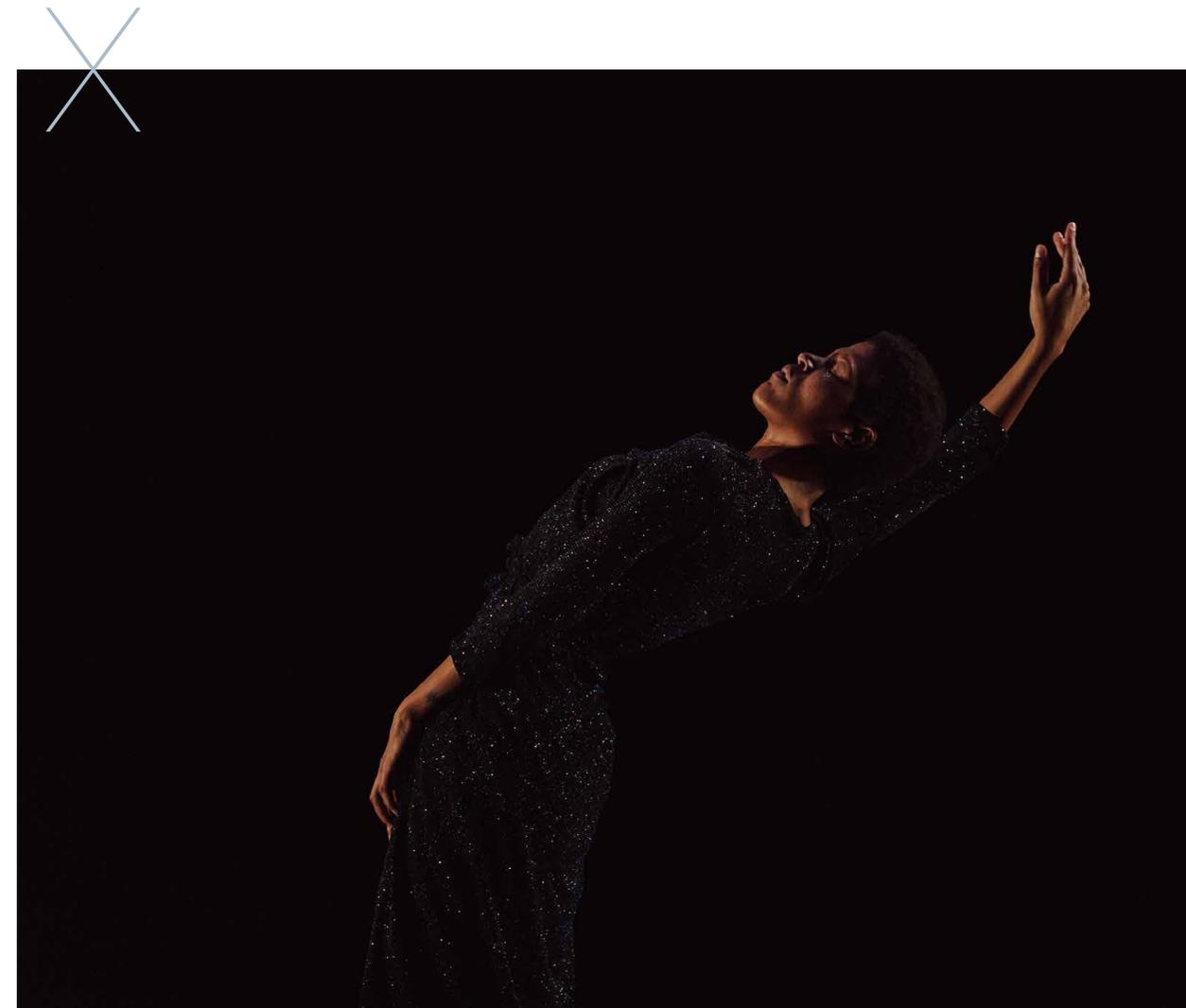
Seria um erro, no entanto, ter o espetáculo como apenas um manifesto para destituir sensivelmente o sujeito branco de sua consciência colonial e racista. Há nele uma importância profunda ao dar voz às mulheres negras, artistas intelectuais. Frantz Fanon descreveu a consciência do sujeito negro objetificado por séculos como perturbada em relação ao outro, dadas as feridas narcísicas e psicológica infligidas. A cura, dirá Achille, ao africano pode se dar especialmente pela poesia, música e religião, sistemas participativos em que a presença é compreendida a partir da condição comum.



Dorothee nos aproxima da África a partir dos corpos das mulheres negras e como aquilo sobre ela erguido pelo sujeito branco não diz respeito ao futuro que se quer a qualquer um. Ao pensar em uma outra possibilidade, Felwine Sarr cria em seu ensaio sobre o Afrotopos, outra utopia ao mundo aproximando-se, dentre outras e outros escritores, da poesia de Aimé Césaire, qual descreve como um convite para jamais considerarmos a alma humana encerrada. Felwine conceitua o Afrotopos como espaço do possível não realizado e que não será impedido por nada de insuperável, pois os limites seriam sobretudo mentais, e o mundo, de fato, é mais vasto do que o entrevisto pelo real.

Ao ter os corpos e suas narrativas em perspectiva também poética, Dorothee recusa o real como definitivo, aceitável, futuro. Tanto quanto Felwine, ao expor, indaga a possibilidade de reconhecermos os horrores a fim de construirmos outras qualidades de existências. É o não realizado que nos cabe não impedir. E se isso depende especialmente de ampliarmos os limites mentais, os instantes no espetáculo em que poesias são ditas e canções são apresentadas verdadeiramente representam uma espécie de cura às nossas sensibilidades colonialistas, racistas, brancas, eurocêntricas, modernas, ocidentalizadas, que possuímos, conscientes ou não, maiores e menores, até quando sofremos em parte de suas violências.

Mas não se trata de teorizar tudo. Mailles é essencialmente acontecimento de sensibilização das nossas fraturas. Assim como Chimamanda Ngozi Adichie, Dorothee reúne seus diversos talentos sobretudo para nos contar histórias, nos apresentar pessoas, nos reagrupar. Para a escritora nigeriana, interessa-lhe as ‘tessituras da vida’, e as histórias dão-nos a experiência humana, explica. Dorothee conta pelos corpos as histórias capazes de demonstrar os perigos da humanidade que não se percebe ou reconhece. Dança as palavras, canta os gestos, narra os silêncios, encena o ausente. E nos olha nos olhos e convida. Mailles, impressionantemente, é seu terceiro espetáculo. E já é mais do que uma criação: é afirmação e recusa daquilo que precisamos superar, e também um manifesto por novos estados sensíveis que nos levem a romper a ideia de ser a humanidade comum apenas mera utopia.



D O R O T H É E  
M U N Y A N E Z A

POR PAT CIVIDANES



ENSAIO FOTOGRÁFICO EXCLUSIVO





# RENACIMIENTO

---

LA TRISTURA

FOTOS DE  
MARIO ZAMORA



# DEMOCRACIAS MORREM SE ESQUECIDAS

POR RUY FILHO

**P**ERGUNTAR-SE DO SE TRATA UM ESPETÁCULO TEM SEMELHANÇAS COM INDAGAR-SE SOBRE O QUE DEFINE A DEMOCRACIA. EM AMBOS, A RESPOSTA ESTÁ NA COMPLEXIDADE DO QUE LHES É COMPREENDIDO A PARTIR DE SUPOSTAS DEFINIÇÕES QUE LHES PRECEDE. Basta nos aproximarmos mais atentos para perceber caber muito mais ao teatro do que nele se mostra e assiste, enquanto à democracia comporte talvez menos do que gostaríamos.

É diante essa perspectiva, quando a extrema direita arregala os dentes também na Espanha por uma teatralidade que marca outros movimentos semelhantes em propósito pelo mundo, que se faz o espetáculo do La Tristura: percorrer o teatro naquilo além do exposto; procurar a democracia nos resquícios em pleno estado de risco.

A companhia reage ao movimento de Reconquista espanhol elaborado pelos extremistas conservadores propondo outra concepção de movimento: o renascer. Com isso, é dado logo de início ao público a dimensão do quão necessário é não relativizar as escolhas e sim confrontá-las com maior profundidade. Reconquistar parte do princípio de haver uma perda a ser reparada, da necessidade urgente em recuperar, mesmo que pela força, valores, estruturas, mecanismos de organização e orientação civilizatórios. Diferentemente, renascer significa reconhecer-se em estado de nulidade e desconstrução a partir da observação crítica, a fim de provocar uma reinvenção de si e do contexto ao futuro.

A diferença entre reconquistar e renascer não é apenas conceitual ou política, requer a percepção simbólica e como esta conduz do imaginário ao entendimento das coisas, por isso é também um problema de estética. Ao escolherem o teatro como meio para a reflexão, abrem caminho para a experiência do conceito ocorrer em dimensão coletiva, comum. Mas qual comum? A primeira resposta, por ser teatro sobretudo, é a de se estar em cena diante do público. Só que ainda é necessário perguntar como o coletivo ali pode manifestar de forma mais ampliada, para além da mera sugestão do instante.



La Tristura escolhe abrir aos espectadores a rotina do que não é ou não está em cena. Torna os bastidores dramaturgia, enquanto os indivíduos que atuam operadores - quase sempre não expostos - passam a ser os personagens quais acompanharemos. Por serem atores que os interpretam, há uma dupla dimensão de suas condições. São, em parte, projeções de funções, e também indivíduos a serem desvelados. Uma viagem ao tempo iniciada séculos atrás: de Shakespeare ao anonimato de um profissional do palco (assim como o bardo inglês também o fora); dos primórdios do que virá a ser a modernidade até a confusão contemporânea.

A opção por teatralizar os bastidores requer do contexto inacessível ao espectador inevitavelmente tradução e invenção para melhor entendimento e aproximação. Esse reconhecer específico dialoga com uma qualidade utópica de narrativa crítica: o teatro, explicam os artistas, são espaço de enfrentamento e celebração. Então se confronta e celebra quem se é ao estar no palco. Um alguém que renasce a cada vez que se expõe ao outro enquanto observa seu próprio recriar.

A utopia se afirma na tentativa de atingir o imaginativo do espectador e como dar-lhe alguma representação. E especialmente ao crer haver espaços democráticos capazes de superar a realidade a partir de sua apropriação. Então são vários os preceitos utópicos: existir ainda democracia possível; a viabilidade do coletivo como instância do comum; o poético enquanto sustentação de uma experiência efetiva do real; o teatro manifestar-se linguagem capaz de superar a excessiva teatralização que tomou desde o viver banal até as dinâmicas culturais, sociais, econômicas e políticas.

Sendo assim, diante o mundo submetido a sua teatralização, resta desvelar o que no teatro lhe é singular enquanto acontecimento. Os bastidores, as coxias, o 'microcosmo das montagens técnicas', a intimidade de uma orquestração que é precisa, treinada e nem por isso menos criativa. E cabe aqui o documentar-se como parte de uma especificidade de criação que dá ao sujeito a centralidade de sua própria narrativa. Esse último aspecto não diz





respeito a Renacimiento. Aqueles em documentação são arquétipos e não sujeitos, o que eleva o espetáculo a uma narrativa mais ampla e sustentada enquanto observação da própria linguagem.

Para além da cena, no após espetáculo, quando cenários e estruturas são desmontadas e se dão as preparações ao seguinte, são estabelecidas instâncias diversas de envolvimento e responsabilidade nas quais todos são fundamentais ao inteiro, ainda que com maiores ou menores participações. Institui-se com isso uma espécie de resistência celebrativa. E é este fenômeno profundamente único no teatro e tão teatral que faz Renacimiento ser um espetáculo especial.

Então as perguntas mais precisas: se se reconhece haver ali uma resistência, a o quê se resiste? E se são os personagens-técnicos meios afirmativos dessa resistência, quem são os demais aos quais resistem?

Há alguns anos, o filósofo sul-coreano Byung-Chun Han trabalha na elaboração dessa resposta, em contraponto a pensadores como Tony Negri, a quem o coletivo seria capaz de responder às forças de dominação pela condição de existir multidão. Para Byung-Chun, no entanto, o fundamento de qualquer sistema de dominação é a eliminação das resistências e, aos novos sistemas, como o neoliberalismo, cabe construir esse processo sobretudo por violência. Só que de outra ordem. Não mais pelo reprimir e sim pela sedução, ou seja, sem se tornar explicitamente inimigo. Em seu argumento, Byung-Chun explora a perspectiva dada ao indivíduo de ser ele mesmo agora seu próprio explorador, o que lhe retira a qualidade e coerência das lutas uma vez que estas passam a ser contra a si mesmo. Sendo cada um responsável pela administração de si, enquanto acredita viver a liberdade, a disputa deixa de ocorrer no espaço dos direitos comuns e passa às esferas individuais. O estado solitário decorrente impede a sustentação de quaisquer modos de cooperação, sobretudo as revolucionárias.

De volta ao espetáculo, Renacimiento aborda vários desses argumentos, especialmente o estado solitário emocional dos indivíduos e a impossibilidade

cooperativa do comum organizado, mas traz uma resposta ao filósofo pelo como recorta transversalmente ambas as questões a cada pequeno ato. E escolhe estéticas específicas para tanto.

Enquanto a dificuldade emocional histórica e romântica é encenada em diálogos íntimos e reservados, durante a afinação da iluminação do espetáculo que virá, cabendo à penumbra em que se encontram os atores os proteger de suas próprias emoções; a impossibilidade de organização ocorre mais profundamente durante a roda em que os técnicos debatem seus interesses e direitos, feito assembleia realizada em intervalo de suas funções.

Nesses dois momentos, La Tristura parece concordar com o filósofo e estar em perfeita sincronia com seu pensamento. É importante reconhecer como o espetáculo segue em diálogo com Byung-Chun ainda nas suas reflexões mais recentes, mesmo que não tão diretamente como os momentos citados. A partir dessa observação da submissão do indivíduo a ele mesmo, em uma espécie de autoexploração incontrolável, nos últimos anos, o filósofo ergueu um amplo conceito sobre o esgotamento e como esse estado é definidor do que nos tornamos. Nesse estado, o indivíduo deixa de reagir enquanto se perde no abandono de suas possibilidades. Essa perspectiva, em certa medida, pode ser encontrada como dispositivo a uma existência que fez com que a sociedade, esgotada de si, permitiu ou não percebeu o fortalecimento daqueles que a querem refundar, reconquistar.

Para Byung-Chun, seguimos nessa condição. Para La Tristura, algo é possível de mudança. Na última cena do espetáculo, o coletivo se reconstitui primeiro como possibilidade estética de presença, depois como materialidade de afirmação. O faz a partir da juventude disposta a existir por si mesma e, em especial, na dinâmica feminina que assume a qualidade de outro discurso de ação. Juntos, dançam como quem discursam, sobrepondo-se imagetivamente ao discurso que nos é apenas som e conclama ao público no show, em parte nós na concepção de seu acontecimento, a seguirmos e derrotarmos as intervenções extremistas. Enquanto a fala é um convite para salvarmos a democracia, a dança em cena coreografa



o gesto em atitude de enfrentamento e rebeldia. É preciso agir, e no agir saber existir, e, ao existir, junto ao outro desafiar.

Agir, existir, desafiar. Essa soma articula uma experiência cênica ao sujeito diante a sociedade que não significa negá-la, mas reencontrá-la na postura radical de fazer do coletivo o manifesto de invenção. Em outras palavras, dar-se a capacidade de renascer em estado crítico de consciência e poético de percepção. Negri recupera aqui sua busca por ter a multidão como potência. É preciso teatralizar ao mundo o estado de revolta como quem desafia a democracia a ser ainda maior e mais capaz de superar seus inimigos. Assim foram os movimentos 15 de março na Espanha, a Primavera Árabe, o Occupy Wall Street e outros tantos desdobrados por sociedade e culturas diferentes.

Estarmos no teatro assistindo uma peça que tem por sistema narrativo os bastidores da cena é como que, ao fim, convidarmo-nos a viver juntos a experiência dos artistas que ficcionalizam os profissionais do palco para narrarem a democracia estar viva quando percebida pertencente a todos. Tal como a arte. Ao contrário de Ricardo III, em sua célebre fala em desespero de manter seu poder e reconquistar sua força ‘meu reino por um cavalo’, La Tristura faz o teatro renascer como dispositivo de liberdade crítica e celebração consciente enquanto diz em silêncio algo como ‘meu cavalo por estarmos juntos’. É o que diferencia verdadeiramente os artistas dos ditadores. Renacimiento é um espetáculo ousado e especial aos dias atuais e ao ressurgir do teatro como potência de encontro após tanto tempo em que estivemos afastados uns dos outros.

---

---

---

---

---

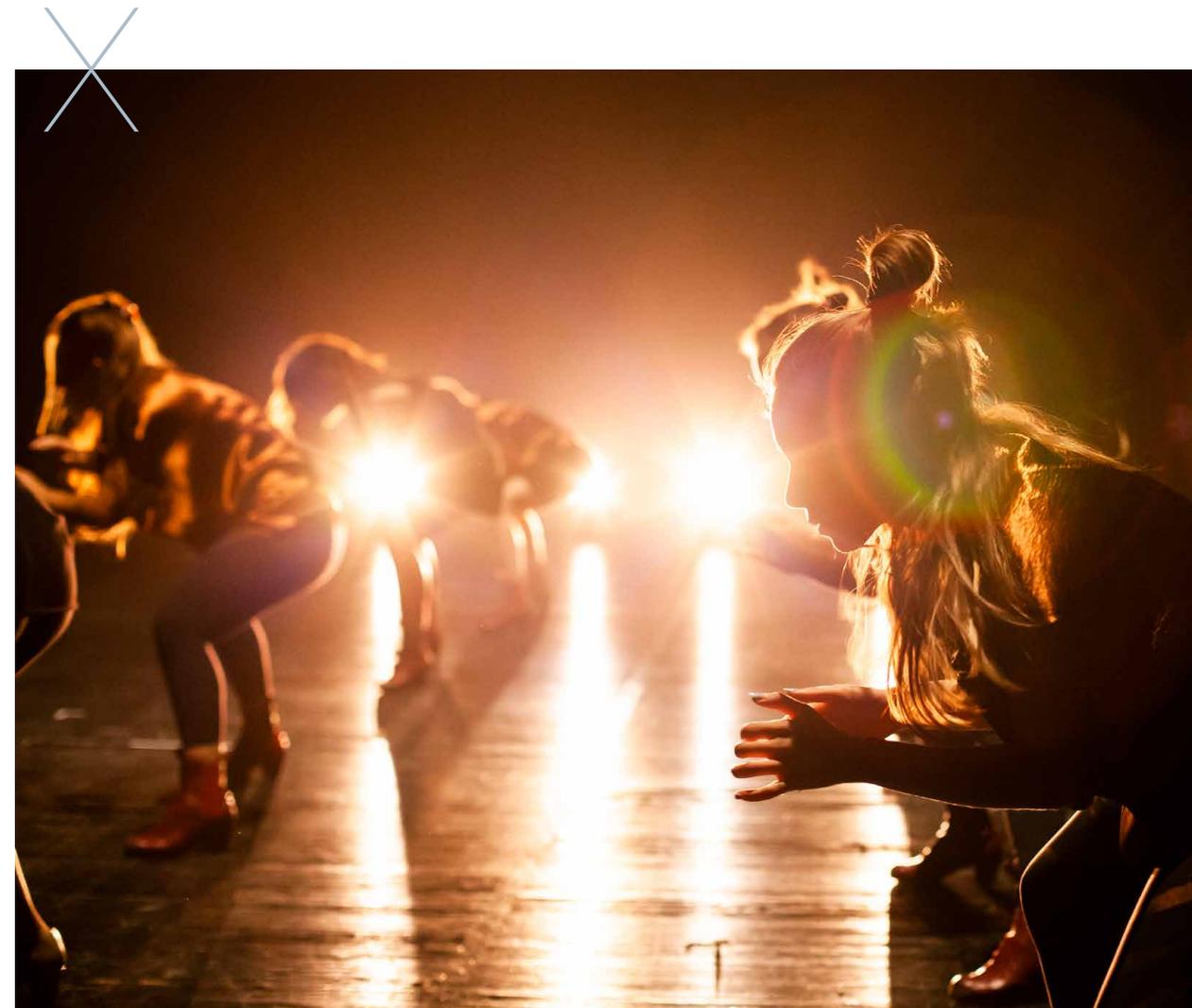
---

---

---

---

---









# S E L V A G E M

MARCO MARTINS  
E PATRÍCIA PORTELA

FOTOS DE  
BRUNO SIMÃO E TIAGO LOPES

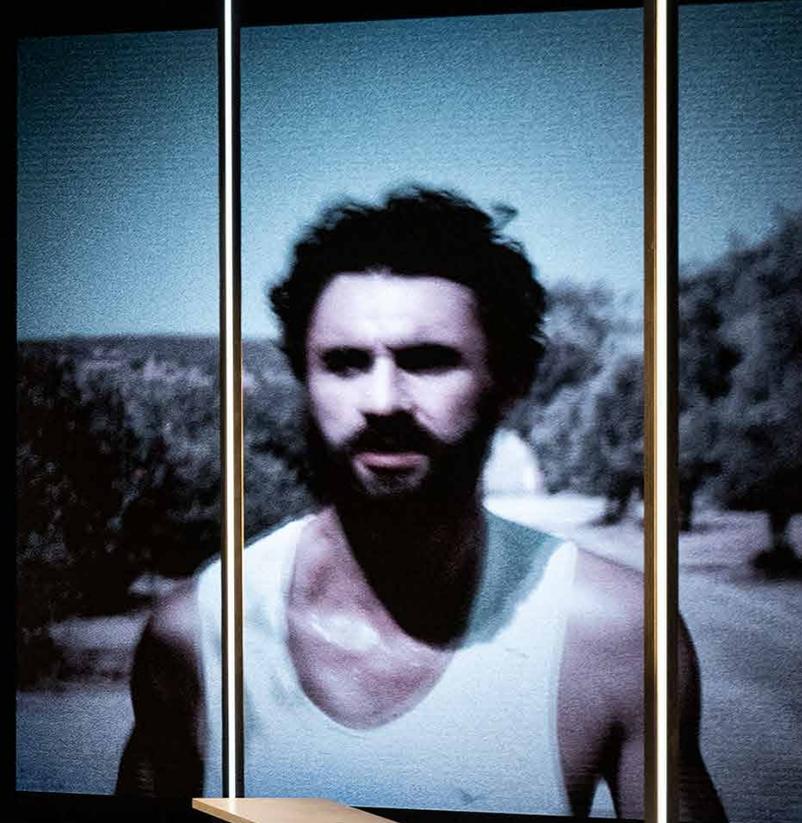
# QUANTAS MÁSCARAS NOS VESTEM?

POR RUY FILHO

UMA DAS DIMENSÕES PÚBLICAS MAIS COMPLEXAS AO SER HUMANO É COMO IDENTIFICAR-SE AO OUTRO. Por não ser uma condição estável, a identidade se constrói por atributos transmitidos, adquiridos e escolhidos. Nesse aglomerado, quem se é não tem outra possibilidade que não o de surgir momentâneo. Por isso, a cultura está entre as principais articulações da identidade exposta: essa que, mesmo não tendo plena precisão ao quem somos, pois ao todo cabe ainda o inconsciente, é suficiente para fornecer a entrada mais próxima ao reconhecimento de nossa singularidade. Sabe-se, ainda, que os indivíduos se reconhecem a partir do rosto como aspecto comum. Assim, a elaboração de máscaras possui o objetivo de destituir a identidade daquele que a usa para estabelecer ao corpo uma persona diferente. Máscaras servem então, inevitavelmente, para ritualizar a dissolução da identidade, enquanto se assume ser alguém outro que, muitas vezes, não mais humano. Ora animalizado ora mítico, quem se mostra não é alguém com uma máscara, e sim a alma da máscara, identidade a ser compreendida apenas por si. No intercâmbio entre as identidades humana e simbólica ritualiza-se uma divergência ao tempo, à história, às ideias, aos costumes. Em *Selvagem*, Marco Martins e Patrícia Portela criam uma cênica que transita todo o tempo entre uma e outra provocando os rituais de representação. Os não atores ocupam o palco como personagens deles mesmos e figuras-máscaras que não precisam de traduções. Com elaboração cênica rara, o espetáculo respeita a ambos, em uma dramaturgia pessoal e onírica que faz da palavra qualidade estética, enquanto nos convida a investigar onde se situa o indivíduo coberto por uma identidade que não a sua. Uma criação de fôlego e beleza, em que a espera é um estado de convivência com as performances e imagens, e pela qual se pode chegar ao mais próximo do íntimo intraduzível de cada um. Uma última observação: a folha de sala merece ser devorada com atenção.







# Ö D I P U S

THOMAS  
OSTERMEIER

FOTOS DE  
GIANMARCO BRESADOLA



# TRAGÉDIAS NÃO PRECISAM DE DEUSES

POR RUY FILHO

QUASE TRINTA SÉCULOS SEPARAM AS VERSÕES DE ÉDIPO CRIADAS POR SÓFOCLES E OSTERMEIER E, NESSE TEMPO IMENSO AOS HOMENS E NÃO AO MUNDO, MUITO MUDOU, EM ESPECIAL NAS DÉCADAS RECENTES. Se a montagem de agora ecoa as estratégias principais da dramaturgia original, por outro lado, nem tudo precisa ser acontecer e ser compreendido por tal.

Antes, talvez, um pequeno resumo. Avisado pelos deuses, Laio, pai de Édipo, abandona o filho recém-nascido, com pés e tornozelos amarrados nas montanhas. Dizia a profecia, ele o mataria e casaria com a mãe. Jovem, Édipo é informado pelo oráculo de seu destino e foge para não o realizar. No caminho a Tebas, as carruagens, sua e de Laio, acidentam-se. No confronto, ele mata o pai sem saber quem seria. Já na cidade, vencendo a esfinge e eliminando a praga que assolava a todos, casa-se com a rainha por direito, após confirmado ser o novo rei, e com ela têm filhos. A profecia assim se cumpre. Édipo, ao investigar o assassinato de Laio tem a tragédia desvelada por Tirésias, Jocasta se suicida, ele fura os próprios olhos e sai errante pelo mundo.

Tudo isso está na dramaturgia de Maje Zade. Há o abandono, mas não pelos avisos dos deuses; a cicatriz, não por correntes; o pai que não se sabe, a mãe que não se sabe, o filho que emigra; o reino na forma de um império empresarial; o acidente na estrada; a praga tornada desastre ambiental; a esfinge destruída; a descoberta; a tragédia. Há que se ver o espetáculo para descobrir como tanto é construído sob novos argumentos.

Em Sófocles, a pergunta importante é: sem o aviso dos oráculos e dos deuses, o filho teria sido banido e retornaria para matar o pai em um confronto acidental? Ou tudo não se dá apenas para sustentar o destino, como algo que ao homem lhe escapa diante os anseios do divino? Na versão dirigida por Ostermeier, a questão é outra: o que resta ao trágico quando não mais dele participam os deuses?



As ações que levam ao final conhecido dependem exclusivamente dos homens e mulheres que as executam, sofrem, reagem e contra reagem. Não há intervenção anterior, se não a de ser a condição humana um estado de crueldade sobre a vida quando submetida ao poder do capital e de profundo desprezo à natureza. Sem deuses, portanto, tragédia e trágico precisam ser compreendidos em suas diferenças. A tragédia como condição estruturante ao indivíduo; o trágico como um desdobramento, um acontecimento.

É nesse ponto que as versões grega e alemã se distanciam radicalmente. Enquanto a Sófocles, a tragédia dimensiona a construção narrativa, uma vez as ocorrências advirem do ato oracular fundador, com Ostermeier, o trágico antecipa a ação como inerente ao humano e independe de qualquer ato primeiro. Ou seja, os deuses agem e mudam as coisas para serem como as querem; os homens existem e inevitavelmente fracassam enquanto sujeitos de suas histórias.

A modificação desse aspecto provoca outra reflexão mais. Tal como é, o Édipo original aponta traços daquilo que séculos depois se reconhecerá como indivíduo ocidental. Um sujeito que passa a exercer consciência de sua perspectiva ao mundo e em resposta age ao próprio destino. No contemporâneo, entretanto, tem-se outra qualidade de sujeito. Não mais aquele que domina sua narrativa, mas quem faz-se existir a partir da sujeição que lhe é trazida pelos acontecimentos. Essa é uma ótima possibilidade de descrição dos personagens no Édipo de Ostermeier, com a diferença de não ser apenas uma sujeição aos fatos, e sim ao como existimos enquanto fato trágico.

O que pode parecer especulação é reafirmado ao final da tragédia. Édipo não fura os olhos, apenas salta a janela para sair pelo mundo. Ou, dito de forma mais poética, fura aquilo que o separa de estar na realidade. Janelas são espaços intermediários, dentro e fora simultâneos, estruturas capazes de dar ao que está além a dimensão de irreidade assistida e não de realidade vivenciada. Ao sair, passa ao real em seu estado mais explícito. Seus olhos não estão mais cobertos por uma narrativa imaginada, sua própria história, e a cegueira





se concretiza pela incompreensão do real nunca lhe ter sido verdadeiro. Assim se dá o sujeito contemporâneo em constante reconquista e reconstrução de sua identidade. Essa condição instável do eu é brutal à sustentação do equilíbrio. Édipo deixa de representar o homem do ocidente pós-antiguidade e passa a ser a confusão contemporânea daquilo que ainda não é possível ser identificado plenamente.

A encenação simples e precisa da casa desenhada por fios de luz tem a interferência do vídeo ao fundo, a lembrar pelo deslocamento cognitivo ser ali, ainda mais, teatro. Dois momentos são interessantes nesse processo de filmar em cena e apresentar imagens. No início, antes da primeira fala, o câmara está posicionado frontalmente, tampando o ator, que assistimos apenas pela tela, ao mesmo tempo inacessível e mediado. Como se não estivéssemos ali em corpos e sim em olhos e consciência. É o mesmo, quando a filmagem se dá de cima e o personagem de Édipo (nesse caso, Michael) pela tela vemos-lo afastar até a imagem ser transformada em teatro grego e olhos. Ali são os deuses quem os assiste do Olimpo, mas sem participações e igualmente conscientes.

Não se trata de associar públicos e deuses. Os primeiros estão na linearidade horizontal da cena, os segundos se revelam na verticalidade contraposta. São os atores, na verdade, e os personagens, por conseguinte, que estão no entre, como que possível criamos uma linha entre público-ator-personagem-deus, ou ainda, realidade-realidade ficcional- ficção realista-ficção. Até mesmo quando os deuses se apresentam, Ostermeier os coloca na condição de serem sugestões e mitos. Dessa vez, mitos do teatro, e não mais o teatro como criação divina. É a resposta final dada por Ostermeier e Maja Zade. Subversão ao que Édipo será desdobrado por Freud, em que o Complexo que recebe seu nome identificaria a culpa inconsciente carregada por todos a partir dos desejos e sentimentos nutridos pelo menino à mãe, ainda nos primeiros anos. O que diz a recriação da peça é não caber culpa ao trágico, apenas compreender sua condição de existência. Assim como não cabe aos deuses a responsabilidade pelas tragédias.

Como tem feito com outros textos clássicos da dramaturgia mundial, novamente Ostermeier experimenta ressignificá-los ao presente como se escritos nesse instante. Não são espetáculos fáceis, é verdade. Dependem do quanto conseguimos encontrar os códigos escondidos em um diálogo profundamente particular entre autores, sua dramaturgia e o diretor. Seja em O Inimigo do Povo, A Gaviota para citar outros exemplos, e agora em Édipo, esses espetáculos de Ostermeier sempre me parecem ter por matéria cênica o espectador. Dessa vez, no como lhe é possível dar presença e distância ao mesmo tempo.





# HANDS DO NOT TOUCH YOUR PRECIOUS ME

WIM VANDEKEYBUS  
OLIVIER DE SAGAZAN  
E CHARO CALVO

FOTOS DE  
DANNYWILLEMS  
E MARCO CASELLI



MITOS  
DANÇAM  
SOB A  
LAMA

POR RUY FILHO

Muitas são as mitologias que descrevem como os deuses enfrentaram-se, dividiram reinados entre o conhecido e o mundo escuro, usaram da sedução, roubaram poderes, confrontaram e intervieram sobre a ordem no mundo e no divino. Entre as mais conhecidas, as gregas desempenham um papel definitivo ao imaginário ocidental moderno, mas quase sempre desdobradas de civilizações anteriores. Exemplo, a deusa Afrodite. O que não é popular, é ser ela desenvolvida na cultura a partir de mitos fenícios e, estes, por sua vez, transformações aos cultuados pelos sumérios. Assim, se percorrido o arco de sua origem, Afrodite traz as raízes da deusa Inanna. Ela sim, personagem central no novo espetáculo de Wim Vandekeybus, em parceria com Olivier de Sagazan e Charo Calvo.

Como em outras criações do coreógrafo belga, a narrativa possui espaço na condução da obra. São dez performers em cena, a contar o percurso de Inanna ao submundo e seu confronto com a irmã. Ou, dito de outra maneira, as duas deusas, os sete juízes e Wim, espécie de observador, a quem cabe registrar e recolher dos performers suas transmutações de carne humana à figura de barro, seus novos estados de vida agora em morte. As imagens congeladas ao fundo são fotogramas de beleza própria e intervenções estéticas surpreendentes.

Toda a trajetória da deusa, no entanto, dá-se pela representação estética de seus momentos. Por isso, a pesquisa plástica de Olivier se materializa todo o tempo. Corpos em transformação destituídos de reconhecimento de humanidade; figuras tornadas deformadas, como que esquecidas de suas almas, na afirmação desse universo cênico infernal, que tem no horror a utopia de alguma existência, ainda que outra. São momentos cênicos impressionantes, pelos quais as figuras contribuem com a visualidade do palco tomado em sujeira, argila, resquício e mutação, tal como um corpo a mais a deixar de ser o que é.

Em muitos de seus trabalhos, Wim investiga o gesto como continuidade instintiva do corpo. Não é diferente agora, em que impulso e reflexo - informa a

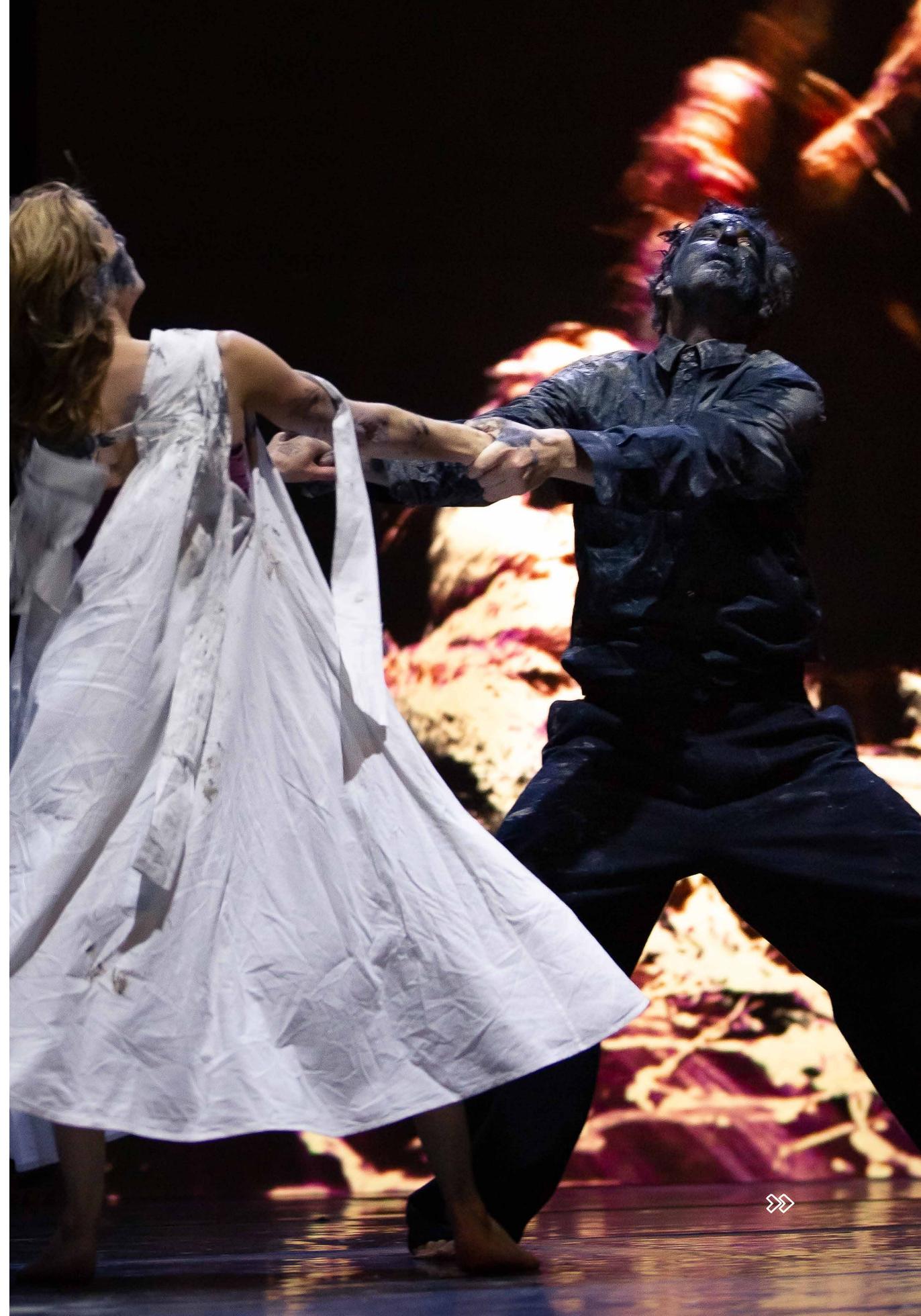


folha de sala - conduzem a pesquisa. Assistir ao coreógrafo dançar no início do espetáculo é grandioso. O tempo lhe permitiu sintetizar as escolhas e o que se assiste é de maturidade física, técnica e intelectual ímpar. Poderíamos passar horas o admirando sobre o palco. No entanto, ainda que os demais sejam ora melhores ora mais óbvios, a dramaturgia de Erwin Jans é demasiada didática ao querer contar a história de Inanna tão corretamente, e, por vezes, limita a dança naquilo que esta demonstra em certos instantes ter qualidade de explodir e superar.

Histórias não são novidades nas criações de Wim Vandekeybus, é verdade. Ora em cena, como agora, ou em filmes entrecruzados com coreografias, há por ele certo apreço pela narrativa. Para muitos, esse é um aspecto estranho por se tratar de dança contemporânea. Mas é preciso olhar ao narrar como subversão da realidade, a partir da potência que permite de elaboração a amplitudes estéticas e poéticas nas quais os corpos podem dançar para além do que são. A resignificação da presença a partir daquilo que se mostra representar ao dançar é, em muitos níveis, responsável por trabalhos magistrais do coreógrafo.

Seria importante, então, que o mito e sua mitologia nos fossem trazidos não apenas como se estivéssemos diante seu ensinamento. Erwin poderia dar aos momentos maior grau de subjetividade, como quem narra o mito pelas entrelinhas da própria mitologia. Dessa maneira, mais aberto e interpretativo, certamente Wim encontraria outras possibilidades aos impulsos (enquanto simbologia), libertando-se das ilustrações dos reflexos que precisam dar conta de traduzir.

Em Hands do not touch your precious Me, o espetáculo busca uma construção maior. Por isso é preciso falar também sobre o excepcional trabalho de Charo Calvo. A sonoridade supera a ambientação da cena, tampouco resume emocionalmente os instantes, e conquista uma dinâmica particular capaz de atribuir outra percepção aos gestos e corpos. Faz-se, de fato, materialidade, desenvolvendo o palco a acontecer como espaço instalativo inquieto e radical. Suas composições exigem do espectador a capa-









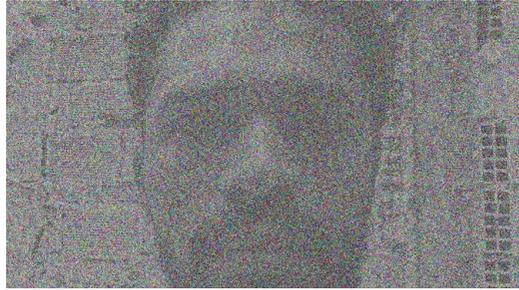
W I M  
V A N D E K E Y B U S

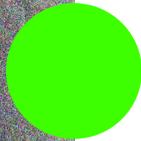
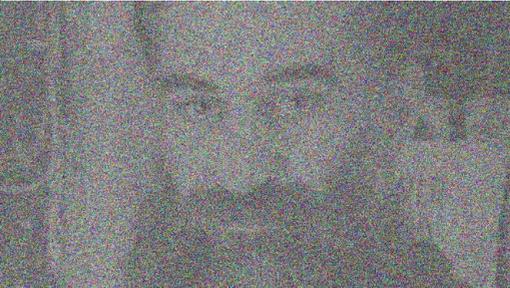
POR PAT CIVIDANES

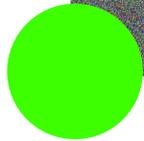


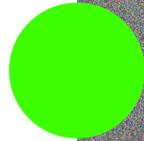
ENSAIO FOTOGRÁFICO EXCLUSIVO

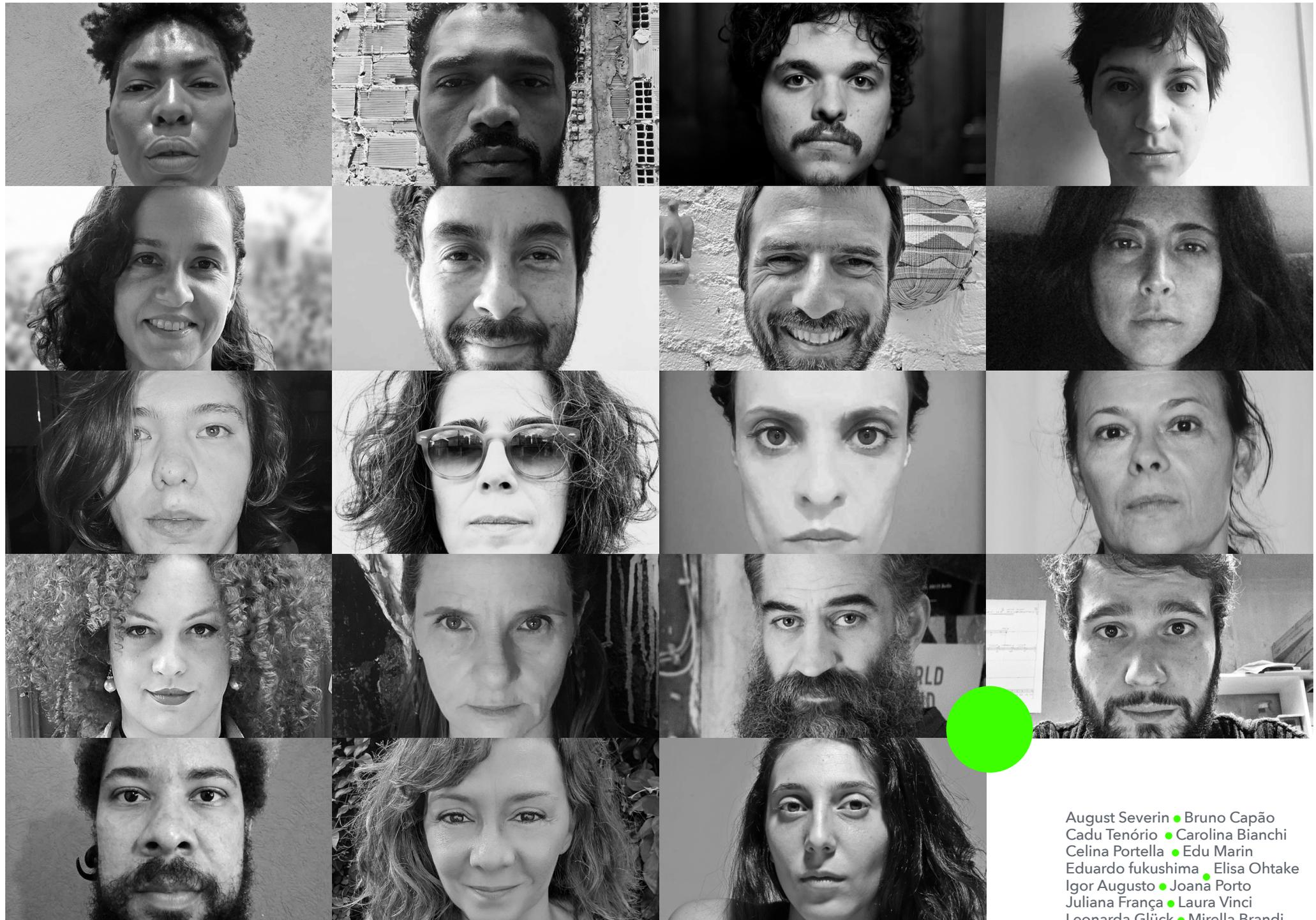












August Severin ● Bruno Capão  
 Cadu Tenório ● Carolina Bianchi  
 Celina Portella ● Edu Marin  
 Eduardo fukushima ● Elisa Ohtake  
 Igor Augusto ● Joana Porto  
 Juliana França ● Laura Vinci  
 Leonarda Glück ● Mirella Brandi  
 Muep Etmo ● Panos Aprahamian  
 Rafael Ferro ● Sandra X ● Yara Ktaish

# OUTROS

OUTROS  
FESTIVAL DE ARTE

[WWW.OUTROS.ART](http://WWW.OUTROS.ART)



UM FESTIVAL SEMPRE COMEÇA A PARTIR DE UM DESEJO: O NOSSO FOI RESPONDER QUEM GOSTARÍAMOS, NESSE INSTANTE, TER AO NOSSO LADO. DEPOIS LEVAMOS A PERGUNTA ADIANTE: QUEM - CADA ARTISTA CONVIDADO - GOSTARIA AO SEU LADO? NA REUNIÃO ENTRE DOIS OU MAIS SURGE UMA ATMOSFERA CRIATIVA QUE SE PROVOCA E COMPLETA. SÃO OITO OBRAS, EM DÍPTICOS E TRÍPTICOS, DUAS OCUPAÇÕES E ALGUNS ENCONTROS MAIS QUE RESUMEM O QUANTO ESTE MOMENTO PRECISA SER RETRATADO COMO DIFERENTE DE TUDO ATÉ AQUI. AGORA O OUTRO É TAMBÉM O MEIO MAIS PRECIOSO DE CONFRONTAR O ISOLAMENTO, REINVENTANDO-O A PARTIR DO ENCONTRO DE CADA UM COM A PRÓPRIA VIDA. VOCÊ JÁ SE PERGUNTOU A QUEM VOCÊ IMPORTA NA SUA CONDIÇÃO DE OUTRO?



# CANTOS

EDUARDO FUKUSHIMA E AUGUST SEVERIN ●



KWASY

● MIRELLA BRANDI E MUEP ETMO



# MATHEUS E JANUÁRIO

LAURA VINCI E JOANA PORTO ●

# NA BOCA DO SAPO UM VIDEOGRAMA AMADOR

● LEONAR GLÜCK E IGOR AUGUSTHO





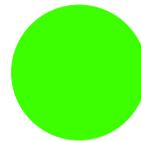
# DECANTAMENTO

SANDRA X E EDU MARIN ●

**Q**uem você reconhece importar como Outro ao perceber na ausência uma espécie de presença irrefutável? Um ou vários? Outro. Grafado assim, singular,

de certa maneira simplifica as partes sugerindo existir nelas razoável passividade ou, ao menos, conformismo. Pois, não sendo o 'isto', 'este', 'eu' ou 'meu', Outro é o 'aquilo', 'aquele', 'ele', 'de alguém que não o mesmo'. De modo que, ao estabelecermos o objeto Outro, este assume uma espécie de solidão na projeção de quem lhe diferencia, sem que se assumam maiores responsabilidades por sua distinção. Tornando Outro o nomeado de alguém, as distâncias e caracterizações revelam importar mais as individualizações; um convívio que desvela o indivíduo enquanto centralidade à observação avaliativa. Olha-se o Outro, portanto, a partir de si. Mas nem sempre isso significa verdadeiramente percebê-lo, incluí-lo.

O uso plural muda tudo. Outros. Anula a possibilidade de haver nas partes - objetos e indivíduos - sistemas comparáveis e justificáveis. Ainda que o centro continue a partir da percepção do eu, aquele não é mais apenas um, e sim a potência sensível da multiplicidade dos muitos uns em cada um. O particular não está dado: precisa ser reconhecido a partir de sua experiência. E tanto só ocorrerá quando o indivíduo abandonar o contexto opressivo da afirmação de si diante a objetificação do Outro. Trata-se, então, de reconhecer a identidade no movimento simultâneo de ajuntamento aos novos sentidos e o como se manifestar diante a comuni-



dade frágil e circunstancialmente erguida. Todo encontro a partir do afeto e empatia confirma, em alguma medida, disponibilidade pelo comum.

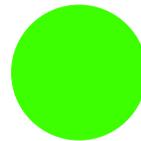
Deslocar-se do centro autoafirmativo mobiliza também aquilo entendido por sujeito, ao tempo em que nos torna mais abertos aos Outros em iguais condições. O indivíduo é, antes, o outro do Outro, e isso diz respeito ao como se colocar responsável ao fortalecimento dessa indiferenciação, inclusive a outras manifestações viventes. Nos termos da filósofa e bióloga Donna Haraway, trata-se sobretudo de acessar junto ao Outro uma Alteridade Significativa, na qual a Responsabilidade deixa de ser um atributo moral ou ético para ser a Habilidade de Responder, a partir da condição de existir Outro desse alguém. É o que nos torna entidades Multiespécies, sem que o estranho individual possa ser integralmente capturado. Capturado por quem?

Por isso superar o Outro singular como objeto de relação com o real, como suposto espelhamento simplificado cujo reconhecimento serve apenas às padronizações das identidades generalistas e dos especismos hierárquicos. A equalização dos indivíduos anula as diferenças a fim de aprisionar o estranho; conseqüentemente, produz valores que não funcionariam quando aplicados ao múltiplo, como bem tem investigado Byung-Chu Han, ao refletir sobre a alteridade no contemporâneo. >>



Trocar, então, a Interação entre indivíduos, melhor dizendo, entre partes não divisíveis específicas, entre o eu e o outro, pela Intra-ação, na qual o emaranhado de cada gesto e encontro particular provoca a realidade por meio de e como peça, simultaneamente, reconfigurando-se a cada nova ação, em um ininterrupto existir de outros aos Outros em atualizações vertiginosas. Significa compreender a realidade não mais pelo que nela se projeta e antecipa mas pelas relações particulares, através das quais o indivíduo nada mais se revela do que tão-somente a existência manifesta dentro e através dos próprios fenômenos.

É Karen Barad quem nos convida a subvertermos o movimento de como observamos os elementos não-humanos e humanos propondo distinta compreensão. Tal perspectiva pode ampliar o conceito da filósofa e física ao como observamos humanos e humanos, a partir de suas simplificações pragmáticas. Seu conceito de Realismo Agencial entende a observação implicar em uma inseparabilidade ontológica do viver que estabelece também um corte entre o incluído e excluído a partir do considerado. Diferentemente do relativismo moral, o indivíduo, agora, surge especificamente pelo corte, por aquilo que nele e por ele se aceita ou recusa, se coloca ou desvia. Assim, o indivíduo assume, como tudo mais, uma propriedade fundamental: a de materialidade discursiva.



Em resumo, Outros não são outros, são discursos em abertos à investigação da Realidade Agenciada pelo corte oferecido no como elaboramos nossas observações sobre ele. Quanto mais plurais, diversos, distintos, maior a capacidade de revelar a realidade a partir da Alteridade Significativa capaz de encontrar na diferença o comum. Sejam, então, especialmente Outros. A nós, aos demais, em nossas multiplicidades, nossas multiespecificidades. Sem o receio de perde algo ou perder-se. Sejam a materialidade de novas qualidades discursivas não equalizadas às expectativas produtivas que se apropriam dos corpos e presenças para determinar identidades controláveis.

Por isso Outros Festival não é mais um evento, simplesmente. E, ainda assim, é o exato disso também. Só que é, antes, um convite para sermos juntos, artistas e públicos, Outros de nós mesmos, Outros aos Outros, Outros de Outros, Outros em Outros, na busca de uma Heterotopia Temporal que acredita no viver como espécie de insurgência estética ininterrupta, incontrolável e incontornável, pela qual podemos manifestar diversas responsabilidades, ou melhor, novas Habilidades em Responder ao mundo, à Gaia, a tudo e ao futuro.

**RUY FILHO**

# BRECHAS

● CELINA PORTELLA





FUNDO

JULIANA FRANÇA ●



# QUARENTENA FASCINAÇÃO

ELISA OHTAKE ●

# QUARENTENA SINISTRO

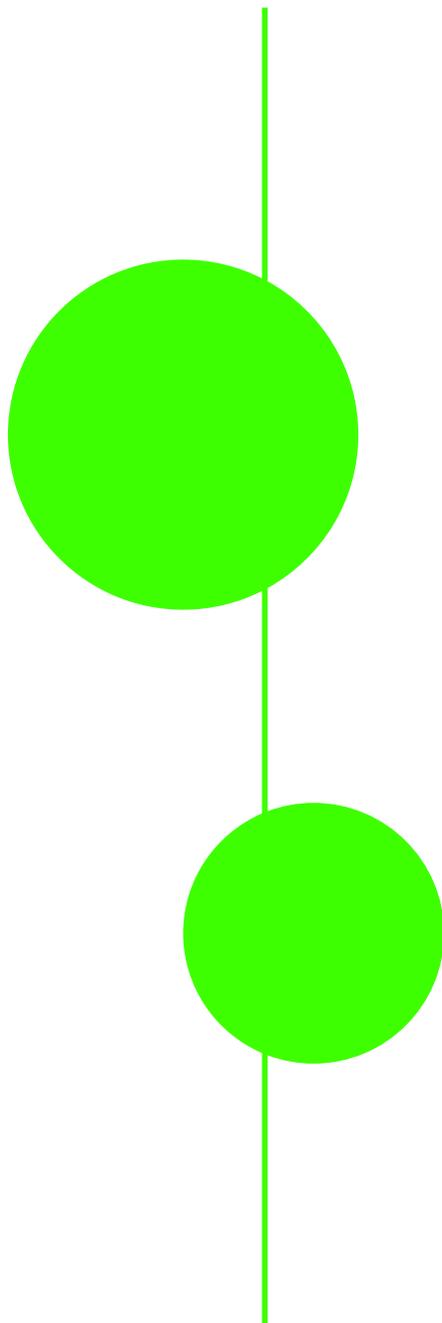
● CAROLINA BIANCHI





CÂMARA قُمْرَة

● YARA KTAISH, PANOS APRAHAMIAN E CADU TENÓRIO



CONHEÇA TAMBÉM AS OCUPAÇÕES DO FESTIVAL COM CAPÃO REDONDO E MTSC/OCUPAÇÃO 9 DE JULHO, COM CURADORIA DE BRUNO CAPÃO E RAFAEL FERRO, RESPECTIVAMENTE. ALÉM DA CONVERSA “REFLEXOS”, COM OS CONVIDADOS BIANCA DIAS E FILIPE CAMPELLO.

OUTROS TEM CURADORIA DE PAT CIVIDANES E RUY FILHO E ACONTECEU ONLINE ENTRE OS DIAS 15 E 28 DE MARÇO DE 2021 COM APOIO DA LEI EMERGENCIAL ALDIR BLANC E IDEALIZAÇÃO DA ANTRÓPOSITIVO.

O **OUTROS FESTIVAL DE ARTE** DISPONIBILIZA TODO O CONTEÚDO PELO **WWW.OUTROS.ART**

IDEALIZAÇÃO

APOIO

REALIZAÇÃO





ESTA É UMA PUBLICAÇÃO MUTANTE