

Ministério da Cultura, Redecard,
Sabesp e Secretaria Municipal
de Cultura de São Paulo apresentam

MITsp

9ª mostra internacional
de teatro de são paulo





Agradecemos o apoio da CAPES/PROEX à publicação desta obra.

cartografas.mitsp_o8-2024

Revista de Artes Cênicas

Número 8 - 2024

ISSN 23577487

Mostra Internacional de Teatro de São Paulo / MITsp

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

Periodicidade anual

Escola de Comunicações e Artes

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária - São Paulo - SP

EDITOR RESPONSÁVEL Ferdinando Martins

COMISSÃO EDITORIAL Antonio Araujo e Ferdinando Martins

EDITORA-EXECUTIVA Mariana Marinho

EDITORA-ASSISTENTE Ana Elisa Faria

IDENTIDADE VISUAL E PROJETO GRÁFICO Casaplanta [Amanda Dafoe] + Lila Botter

REVISÃO Samantha Arena

MITsp

**9ª mostra internacional
de teatro de são paulo**

SUMÁRIO

8	Apresentação		
10	Noves fora, novos centros		
12	MITbr 2024 – Cena Brasileira Contemporânea		
14	Pensar e olhar os outros brasis		
16	Uma coreografia poética e reflexiva		
18	Fabular o tempo sincopado		
20	Parceiros		
		MITsp Espetáculos internacionais	
		28	<i>Lolling and Rolling</i>
		32	<i>Cuckoo</i>
		36	<i>A História do Teatro Ocidental Coreano</i>
		40	Entrevista com Jaha Koo
		44	O sapo, a panela e o atlas entrelaçados na vida por Elisa Band
		48	A modernidade e seus custos por Daniel Toledo
		54	<i>Broken Chord [Acorde Rompido]</i>
		58	Das sensibilidades que brotam nas fissuras por Conrado Dess
		62	<i>Contado pela Minha Mãe</i>
		66	Língua mátria por Letícia Bassit
		70	<i>O Circo Preto da República Bantu</i>
		74	Sismos no império da [branca] visão por Guilherme Diniz
		78	<i>PERROS – Diálogos Caninos</i>
		82	Poéticas do cuidado interespecies: rumo à revolução peluda por Tania Alice e Buda
		86	<i>Profético (nós já nascemos)</i>
		90	Timbres graves, borboletas por Ave Terrena
		94	<i>Wayqeycuna [Meus Irmãos]</i>
		98	Entrevista com Tiziano Cruz
			Estreia nacional
		104	<i>Agora tudo era tão velho – FANTASMAGORIA IV</i>
		106	Ecoss (d)e fins para que algo de um instante permaneça por amilton de azevedo

MITbr | Plataforma Brasil

- 114 *Preta Rainha*
118 Entrevista com Wilemara Barros
122 Da Mulata à Preta Rainha
por Henrique Rochelle
- 126 *Ané das Pedras*
130 Reflexões a partir da
performance-ritual *Ané das Pedras*
por Ierê Papá
- 134 *Dança Monstro*
138 *Dança Monstro*
por Adriana Banana e Caroline Silas
- 142 *EU NÃO SOU SÓ EU EM MIM –*
Estado de natureza – procedimento 01
146 O que há de meu em mim
por Sofia Boito
- 150 *Eunucos*
154 Castração simbólica e transição
real e imaginária
por Giorgio Zimann Gislon
- 160 *Gente de Lá*
164 *Gente de Lá: tecnologias ancestrais*
de sobrevivência
por Rodrigo Severo
- 170 *Lança Cabocla*
174 Quem encanta, quem é encantado?
por Iara Biderman
- 176 *Meu Corpo Está Aqui*
180 Ética do vivo
por Luciana Romagnolli
- 186 *O que mancha*
190 Dançar o testemunho ou gestos
que permanecem
por Bárbara Freitas
- 194 *7 Samurais*
198 Aos vencidos, ódio ou compaixão
por Renan Marcondes

Internacionalização

- 204 O que queremos é circular!
por Gabi Gonçalves

Programação especial

- 210 Achille Mbembe e o re-encantamento
da democracia
Por Ferdinando Martins com a
colaboração de Conrado Dess,
Carol Braga e Dione Carlos
- 217 aula-magMa com Achille Mbembe:
Democracia substantiva na
era do animismo
- 218 aula-magMa com Jota Mombaça
- 219 aula-magMa com Eliane Brum

Olhares Críticos

- 222 Programação

Ações Pedagógicas

- 234 Entrevista com Susy Shock
- 238 Programação
- 248 Minibiografias
- 256 Ficha técnica
- 258 Agradecimentos

APRESENTAÇÃO

DESDE O INÍCIO, A MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO buscou tensionar o momento histórico e suas ressonâncias no teatro contemporâneo. Em sua 9ª edição, a MITsp mantém-se fiel à sua vocação experimental e crítica, inovando ao trazer uma perspectiva curatorial com espetáculos à margem das referências geográficas hegemônicas. São trabalhos e artistas cujas origens territoriais, étnicas e culturais materializam diferentes teatralidades e investigações, abrindo novas possibilidades de experiências.

MOSTRA DE ESPETÁCULOS

Na programação internacional, há trabalhos vindos da África, da Ásia, da América Latina e do Oriente Médio. O artista em foco desta edição é o sul-coreano Jaha Koo, que apresenta sua Trilogia Hamartia. Em *Lolling and Rolling*, o diretor se debruça sobre o imperialismo linguístico, em *Cuckoo*, ele traz como tema o isolamento dos jovens de seu país e as crescentes taxas de suicídio. Por fim, *A História do Teatro Ocidental Coreano* investiga de forma crítica a influência do cânone ocidental na história da teatralidade coreana.

Apresentado na abertura desta edição, *Broken Chord [Acorde Rompido]*, dos sul-africanos Gregory Maqoma e Thuthuka Sibisi, utiliza elementos da dança Xhosa [grupo étnico sul-africano] e da dança contemporânea para resgatar a história de um coro de jovens cantores africanos e revelar um drama de dimensão global. Também criados por artistas africanos, *Proféticos (nós já nascemos)*, de Nadia Beugré, dá continuidade à investigação da coreógrafa sobre gênero e identidade, e *O Circo Preto da República Bantu*, de Albert Ibokwe Khoza, aborda o impacto do olhar imperial e colonial sobre os corpos negros.

Dramas genuínos e pessoais ganham a cena em *Contado pela Minha Mãe*, obra do coreógrafo e dançarino libanês Ali Chahrour que, acompanhado no palco por seus próprios parentes, traz histórias de mães icônicas que perderam seus filhos na e para as guerras no Oriente Médio.

A Argentina participa com duas estreias. Em *Wayqeycuna [Meus Irmãos]*, Tiziano Cruz propõe uma reflexão sobre como as hierarquias raciais e as estruturas de dominação operam. Criada pela argentina Monina Bonelli e os brasileiros Celso Curi e Renata Melo, a intervenção urbana *PERROS – Diálogos Caninos* celebra a performance do cotidiano por meio de um diálogo entre humanos e cães, entre arte e comunidade.

Também inédita, a peça *Agora tudo era tão velho – Fantasmagoria IV*, da Ultralíricos, integra a programação. Com direção de Felipe Hirsch, a obra aborda o labor teatral que atravessa o tempo e resiste às pestes e às guerras.

MITBR – PLATAFORMA BRASIL

Em sua 5ª edição, o programa de internacionalização das artes cênicas brasileiras apresenta uma pluralidade de temáticas e linguagens da cena contemporânea. Com curadoria de Marise Maués, Cecilia Kuska e Marcelo Evelin, a MITbr lança seu olhar para produções além do eixo Rio-São Paulo, também trazendo coreografias, performances e espetáculos do Ceará, de Alagoas, do Maranhão e de Santa Catarina.

Uma das mais importantes bailarinas brasileiras de sua geração, Wilemara Barros é a artista em foco deste ano. Ela apresenta seu solo autobiográfico, *Preta Rainha*, que gira em torno de sua trajetória de 50 anos. A dança em suas múltiplas formas e abordagens também ganham a cena nos trabalhos *7 Samurais*, de Laura Samy; *EU NÃO SOU SÓ EU EM MIM – Estado de natureza – procedimento 01*, do Grupo Cena 11; *Dança Monstro*, da Cia. dos Pés; e *O que mancha*, de Beatriz Sano e Eduardo Fukushima.

Adentrando a terra e disparando seu olhar indígena sobre ela, a Coletiva Flecha Lançada Arte traz a performance *Ané das Pedras*. Reflexões sobre gênero e corpo permeiam criações como *Eunucos*, das Irmãs Brasil, e *Meu Corpo Está Aqui*, da Fábrica de Eventos. Já o espetáculo multimídia *Lança Cabocla*, da Plataforma Lança Cabocla, traz para a cena cosmologias ancestrais e *Gente de Lá*, de Wellington Gadelha, repensa territórios e violências da segregação étnico-racial no contexto urbano.

OLHARES CRÍTICOS E AÇÕES PEDAGÓGICAS

Além da programação de espetáculos, a MITsp reúne uma série de ações reflexivas e atividades pedagógicas. Nesta edição, o filósofo camaronês Achille Mbembe, a performer e pensadora Jota Mombaça e a escritora Eliane Brum abordam questões urgentes do nosso tempo em três aulas-magMas.

Com curadoria da poeta, ensaísta, dramaturga e professora Leda Maria Martins e cocuradoria da artista, pesquisadora e curadora Natasha Corbelino, o eixo Olhares Críticos propõe debates sobre as artes cênicas e a contemporaneidade a partir da realização de encontros com artistas, pensadores e pesquisadores.

A curadoria da professora e crítica Dodi Leal nas Ações Pedagógicas traz programações como o Laboratório da Pedagogia da Performance e a Encontro da Pedagogia da Teatra, com conversas e shows pensados pela diretora e atriz Luh Maza.

A mostra também promove o diálogo entre profissionais de diferentes países, recebendo mais de 70 curadores e programadores nacionais e estrangeiros, que irão acompanhar a programação, participar de aberturas de processo e encontros com os artistas.

NOVES FORA, NOVOS CENTROS

EM 2024, CHEGAMOS À 9ª EDIÇÃO DA MITsp. Passado o tempo da destruição que devastou o país nos últimos anos, trata-se agora de uma mostra de retomada, de reconstrução do presente e de imaginação de futuros próximos. Tempo também de buscar novos deslocamentos, outras teatralidades, diferentes subversões das geografias engessadas e das epistemologias hegemônicas. Em embate com os imperativos e imperialismos financeiros, como fazer com que a economia coloque a arte no centro? Como descolonizar não apenas o nosso olhar, mas também os nossos gestos? Como fazer orbitar os reis-sóis das nossas histórias oficiais?

Olhando em retrospectiva, há muito tempo faz parte da MITsp a discussão decolonial, ou contracolonial, nas palavras de Nêgo Bispo, liderança quilombola que esteve presente em duas edições da mostra e que continua a nos inspirar. Formas estéticas e ativistas de insurgência contra a dominação colonial manifestaram-se nesses anos, por exemplo, com o surgimento do coletivo Em Legítima Defesa, a Encontro de Pedagogias da Teatra, o aumento progressivo da presença de corpos negros, trans e periféricos nas diferentes atividades da MITsp e no quadro das pessoas que trabalham na mostra.

Porém, neste ano, tentamos dar um passo a mais, entre os muitos que ainda precisam ser dados. Como não apenas fomentar a discussão sobre a decolonialidade – debate este ainda da maior urgência –, mas também fazer que as palavras se transformem em práticas? Algumas ações nesse sentido foram ensaiadas e terão suas estreias nos próximos dez dias do festival. Por exemplo, a programação é constituída majoritariamente por artistas oriundos da África, da América Latina, do Oriente Médio e da Ásia. O Sul global ganha cen(a)tralidade, fomentando o intercâmbio e o contato com outras matrizes cênicas.

A África, em especial, constitui um foco desta edição, não apenas pela presença de três artistas da envergadura de Gregory Maqoma, Nadia Beugré e Albert Ibokwe Khoza, mas também pela voz e pensamento de Achille Mbembe. Da mesma forma, o diretor sul-coreano Jaha Koo, presente nesta edição com três trabalhos, revela que o colonialismo não se restringe a uma questão histórica e territorial, de países europeus dominando e subjugando nações ancestrais. A colonização do imaginário subalterniza igualmente os corpos e as subjetividades. Também fortemente representada nesta edição está a Argentina de Tiziano Cruz e Monina Bonelli, além da participação da performer, escritora e cantora Suzy Shock.

A própria escolha de Leda Maria Martins, Dodi Leal, Marise Maués, Cecilia Kuska e Marcelo Evelin como curadores-associados nesta edição revela um recorte rico da diversidade de pensamento, de corpos e geografias, que ressoa na programação e sugerem novos modos de agir e fazer arte. Na mesma linha, a escolha de Wilemara Barros como artista brasileira em foco é expressão desse deslocamento do olhar: bailarina nordestina negra que completa 50 anos de carreira, Wila é um dos nomes mais importantes da dança no Brasil, cuja homenagem da MITsp lança luz sobre sua trajetória de resistência e superação.

Deslocar o centro – ou aquilo que é percebido, ensinado e imposto como sendo o centro – também é a tônica da MITbr – Plataforma Brasil, que privilegia obras vindas de outros estados do país. Em sua quinta edição ela se consolida como um espaço de diálogo entre a cena brasileira e o mundo. Mais de cem programadores estrangeiros e brasileiros acompanharão a programação nacional este ano. Os resultados da plataforma são evidentes, considerando o expressivo número de trabalhos brasileiros que passaram a circular em festivais e espaços culturais ao redor do mundo, após suas apresentações na MITbr.

Em termos estéticos, há uma forte presença da dança e da performance nesta edição, o que não contradiz sermos uma mostra de teatro. A crise de identidade e as fronteiras fluidas entre as linguagens, características do teatro contemporâneo, nos conduz a pensar o campo expandido, no qual as diferentes linguagens confluem para além de limites que hoje já não fazem mais sentido.

Dizer que a MITsp renasce a cada edição não é uma afirmação retórica. As formas de financiamento e produção no Brasil dificultam o planejamento e a execução das ações. Nessas nove edições, repetiu-se um *modus operandi* no qual a definição da programação só ocorreu a menos de dois meses do início da mostra. Cada vez mais se torna urgente mudar o tempo das coisas, alinhar o setor público com as iniciativas privadas e não governamentais.

Por fim, gostaríamos de saudar os nossos mortos e agradecer todo o caminho que semearam para nós. Além do prof. Danilo Miranda – entusiasta e apoiador da MITsp desde a primeira edição – tivemos recentemente perdas fundamentais para o teatro brasileiro. José Celso Martinez Correa, Cesar Vieira e Nitis Jacon foram tanto imprescindíveis para a resistência do nosso teatro aos regimes autoritários quanto fonte de utopia e força revolucionária. Em homenagem a eles, aos que nunca morrerão, celebramos o nascimento de mais uma MITsp.

ANTONIO ARAUJO E GUILHERME MARQUES

IDEALIZADORES E DIRETORES DA MITsp

MITBR 2024 - CENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

A MITbr – PLATAFORMA BRASIL É UM PROGRAMA DE INTERNACIONALIZAÇÃO das artes cênicas brasileiras que integra a programação da MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Ela foi criada em 2018 e virou, desde então, um dos quatro eixos do festival, junto aos espetáculos internacionais, aos Olhares Críticos e às Ações Pedagógicas.

Em 2024, celebramos a quinta edição da MITbr, que tem o intuito de divulgar a vasta e rica produção brasileira de artes cênicas com uma diversidade de linguagens, temas, materiais dramáticos e propostas estéticas com os quais os criadores brasileiros vêm trabalhando. As obras selecionadas expressam um modo de ser da cena brasileira contemporânea e suas possíveis relações com questões e experiências propostas em âmbito internacional. Neste ano, a MITbr reúne dez espetáculos nacionais de diferentes regiões do país. As produções foram cuidadosamente escolhidas entre 446 inscritos pelos curadores convidados, Cecília Kuska, Marcelo Evelin e Marise Maués.

Realizada entre os dias 4 a 8 de março de 2024, a Plataforma Brasil é uma oportunidade para que mais de cem programadores e produtores, a maior parte vinda do exterior, entrem em contato com alguns dos mais inovadores trabalhos em artes cênicas do Brasil. É também uma possibilidade de troca entre artistas e profissionais renomados das artes cênicas, além de uma forma de desfrutar do cenário multicultural oferecido pela cidade de São Paulo.

A MITbr agora faz parte do programa continuado de internacionalização das artes cênicas brasileiras da MITsp, que apresenta uma pluralidade de temáticas e linguagens da cena contemporânea na sua plataforma durante

o festival, mas também com ações pedagógicas ao longo do ano no Brasil, assim como com ações em colaboração com várias entidades no exterior, como o Festival de Edimburgo, no Reino Unido, e o Festival Próximamente, de Bruxelas, na Bélgica. Através das iniciativas de internacionalização da MITsp, múltiplos artistas brasileiros conseguiram construir as suas trajetórias internacionais.

Desejamos a todos os visitantes estrangeiros e nacionais, assim como ao público da MITbr, que desfrutem das dez obras que a compõem.

PENSAR E OLHAR OS OUTROS BRASIS

A arte brasileira, com seu potencial de urgência e extrema criatividade, despertará mais uma vez nossos sentidos críticos e sensoriais

FOI UMA ALEGRIA PARA NÓS, CURADORES DA MITBR, TERMOS RECEBIDO – E CONHECIDO – tantas propostas de criação em arte performática brasileira contemporânea. Uma diversidade ampla e farta, uma exuberância de formas e modos de fazer, propostas originais e muito coerentes que mergulham em resgates de memórias ou testemunhos pessoais, ativando territórios simbólicos numa eloquência de poéticas e narrativas tão importantes e necessárias de se fazerem ouvir nesse momento. Foi um exercício de pensar e olhar os outros brasis, o Brasil profundo, um Brasil múltiplo, descentralizado, desexotizado, um Brasil que quer apostar em um futuro para todes, todas e todos por mais incerto que isso possa parecer.

O Brasil pensado pela presença do corpo, na implicação do corpo em questões sociais e políticas, nas diferenças de raça, gênero e identidade. Corpo que é desafio e imprevisito, moeda de troca no comércio selvagem do neoliberalismo, “tauba de tiro ao alvo” dos radicalismos que ameaçam a vida, corpo que ainda sustenta a condição do que seja ser humano, corpos que resistem para não serem silenciados ou docilizados.

Uma mostra que vai se dar para fora, mas olhando para dentro, olhando para nós e para o que nem sempre vemos, revelando o que somos, o que queremos e podemos ser, no limite do virar outro, outra, outre em nós mesmos. Apresentamos aqui, portanto, teatro, dança e performance de um Brasil corporificado, um Brasil de muitas faces, muitas vozes, muitos trejeitos, muitos sotaques, o Brasil descendo a ladeira, de uma ponta a outra, um Brasil urgente e real também em suas ficções mirabolantes, imaginadas para subverter as condições efêmeras do fazer arte no Brasil.

Traçamos um pequeno panorama no que respeita a Arte para falar de sua importância na sociedade como uma necessidade básica dos seres vivos,

como uma forma de construir o patrimônio cultural contemporâneo para que a realidade não seja destruída.

Entre os espetáculos selecionados está *Preta Rainha*, solo autobiográfico de Wilemara Barros, artista brasileira em foco nesta edição. Wilemara é uma das mais importantes bailarinas brasileiras de sua geração e neste momento comemora sua trajetória de 50 anos no universo da dança. O solo dá continuidade aos diálogos e pensamentos da artista acerca do corpo negro e suas possibilidades na arte.

Assim como a arte tem o potencial de representar as pessoas em seu relacionamento com o ambiente natural e o próprio mundo, o público encontrará seus criadores em um espaço de troca conjunta. Encontramo-nos com um novo MITbr que consegue abrir apenas uma pequena janela para a imensidão do talento avassalador no território brasileiro.

UMA COREOGRAFIA POÉTICA E REFLEXIVA

TODOS OS DOMÍNIOS DO EIXO OLHARES CRÍTICOS DA MITSP 2024: aulas-magMas, Pensamentos em Processo, Diálogos Transversais, Encontros e Práticas da Crítica foram pensados de modo integrado, desejando promover uma experiência de convocação nos encontros com as peças e performances que constituem o instigante repertório desta edição.

Reunimos um extraordinário elenco convidado, cujo percurso se alia a ênfases e diversidades, promovendo interlocuções também plurais entre pensamentos, criatividades, cruzamentos de perspectivas e ideias. Intercâmbios transdisciplinares.

Privilegiamos atravessamentos, cursos, dobras e interseções das múltiplas sonoridades, bailados e agenciamentos estéticos, visando sublinhar diferentes perfis de criação e de reciprocidades com a plateia. Uma coreografia poética e reflexiva, multidisciplinar, em que o lúdico também atravessa a cena crítica como vibração.

Conversas, proposições, interseccionalidades, letras que por aqui caminham, se investigam, interagindo com inúmeras questões: étnicas, de gêneros, sexualidades, afetividades, subjetivações, corporeidades, linguagens, experimentações, radicalidades e tradições que a programação nos oferece.

LEDA MARIA MARTINS E NATASHA CORBELINO
CURADORAS DO EIXO OLHARES CRÍTICOS

FABULAR O TEMPO SINCOPADO

A GIRA GIROU. NO MARCO POLÍTICO QUE O BRASIL SE ENCONTRA desde a derrota da extrema-direita nas eleições de 2023, o setor cultural é convocado a mostrar-se como uma rijeza motriz. O vigor democrático a ser restaurado, e que foi fragilizado nos anos anteriores, requer da cena teatral que se faça a gira a partir da quebra. Precisamos dizer em alto som com Érika Hilton: não tolerarei! Não toleraremos!

Fato é que, agora, a cena teatral da chamada retomada vem de um período de descontinuidade não apenas na estrutura de fomento mas, fundamentalmente, de um tempo-síncope. Com o tempo quebrado, o teatro vive em modo sincopado, com atenção difusa e esfacelada. E, da quebra, falamos hoje de uma MITsp que, na sua nona edição, tensiona o programa teatral euro-estadunidense tendo em sua cartela exclusivamente obras africanas, asiáticas e latino-americanas. Sim, o teatro descentraliza-se. Mas, o que viemos apresentar no Eixo Ações Pedagógicas da 9ª MITsp é que, se o teatro volta-se à periferia, é a teatra que precisa estar no centro. Mas não só! A teatra é o próprio tempo.

Estamos diante do desafio de tecer e consolidar as narrativas anticoloniais dessa cena atual. E não há um modo certo de elaborar uma cena. A mediação pedagógica que preparamos nesta edição, portanto, confere camadas de adensamento ao conjunto das obras teatrais. A diretriz é: atravessar uma obra continua sendo uma outra obra. Ser teatra para deixar viver o tempo.

Neste contexto, observamos com perturbação a descoberta de muitos fatos novos provenientes, ainda, do regime de golpe/genocídio/negacionismo que regeu a política brasileira precedente. Ora, no caminhar das elaborações que fazemos a partir das criações cênicas e das propostas pedagógicas ofertadas na mostra, verificamos que o encantamento da autoralidade é o vórtice das temporalidades não lineares. Diante de novos lances de um projeto fascista que insiste em vir à tona (não apenas em território de Abya Yala¹), é preciso agir pela fabulação.

¹ Abya Yala é uma denominação do continente americano na língua kuna, falada no Sudeste do Panamá e no Noroeste da Colômbia. Recentemente, passou a ser utilizada por algumas organizações e comunidades indígenas para substituir a designação “América”, considerada eurocêntrica.

Se a extrema-direita esteve no poder no Brasil para beneficiar-se das coisas que o próprio país ofereceu a ela, o convite aqui nesta nova gira é para que façamos um mergulho em temporalidades da cena em que o real companheirismo sobressalta às guerras de facção e às guerras de ficção nas quais nos enredamos. É preciso interromper imediatamente a romantização ou a naturalização de golpistas. É preciso fabular a síncope!

Nas ações da teatral preconizamos que, quando nos roubam a narrativa pelo golpe, é o próprio tempo quebrado que nos demanda fabulação. Essa força se expressa em explosão criativa sonora, visual, performativa. Ela vem das vísceras de quem sempre habitou o subterrâneo do CISTema. Foram mexer com transvestigêneris? Agora aguenta!

Onde a teatral é respiro, a síncope é o tempo travesti. E gira.

PARCEIROS

ItaúCultural

O Itaú Cultural (IC), ao longo dos seus 37 anos, desenvolve ações variadas para potencializar as artes do palco e seus artistas, seja dentro dos três eixos estruturantes para a instituição – fomento, formação e fruição – seja por meio de apoio a eventos como a MITsp, que chega à sua nona edição mantendo-se fiel à sua vocação experimental e crítica.

Acreditamos na relevância da mostra dentro do cenário das artes cênicas, em âmbitos nacional e internacional, certos de que a edição de 2024 trará importantes contribuições para a cena contemporânea a partir de atividades reflexivas e artística. Novamente, a sede do Itaú Cultural recebe em seu palco um espetáculo que faz parte da MITsp, desta vez a estreia internacional de *Wayqeycuna [Meus Irmãos]*, do artista argentino Tiziano Cruz.

No Itaú Cultural, além de uma intensa programação cênica a qual o público tem acesso gratuito, ocorrem iniciativas de fomento – como *a_ponte – cena do teatro universitário*, que busca reunir estudantes de artes cênicas de todo o país para promover a renovação da cena teatral e de formação. Na Escola IC [escola.itaucultural.org.br] são encontrados cursos autoformativos sobre arte e cultura, além da parceria com a Escola Superior de Artes Célia Helena para a disponibilização de um mestrado profissional em artes da cena.

No programa *Ocupação* já realizamos homenagens a nomes grandiosos do teatro brasileiro, como Zé Celso e Nelson Rodrigues, de atrizes que marcaram história como Tônia Carrero e Laura Cardoso e de personagens fundamentais da dança, como Angel Vianna e Grupo Corpo. Em itaucultural.org.br/ocupacao é possível encontrar conteúdos exclusivos sobre esses e outros homenageados.

São diversas também as atividades voltadas para o público infantil, entre elas o *IC para Crianças*, que teve uma série de episódios dedicados às aulas de teatro e às temporadas de peças infantis no palco. Visite itaucultural.org.br e nossas redes sociais para acompanhar informações sobre a programação e conferir uma infinidade de conteúdos elaborados para o universo on-line, como entrevistas, vídeos e podcasts, além dos verbetes voltados para pesquisas e estudos disponíveis na Enciclopédia Itaú Cultural.



A construção de referências filosóficas e culturais próprias exige autodeterminação e implica, muitas vezes, o rompimento de séculos de submissão a hegemonias legitimadas *a priori*. Para tanto, há que se estabelecer novas bases de entendimento e diálogo, efetivando a representatividade dessas gentes forjadas nos confrontos entre colonizadores e povos originários (e suas descendências), acostumadas à prática sistemática da exploração.

Em um mundo convulsionado por crises socioeconômicas, humanitárias e ambientais, tensionadas por surtos extremistas, os espaços dedicados ao intercâmbio de ideias e ao debate plural precisam ser estimulados. Tal propósito encontra respaldo na valorização de repertórios direcionados ao desenvolvimento humano e a relações sociais mais justas.

O Sesc, como uma instituição educativa, de caráter privado e interesse público, cuja atuação no campo artístico-cultural se notabiliza pelo respeito e acolhimento à pluralidade de vozes, percepções e visões de mundo, busca repercutir abordagens que aproximem o universo criativo de questões socialmente agudas e, paralelamente, favorecer a dinamização e a visibilidade desses setores nas ditas periferias. A manutenção de uma agenda de mostras, festivais e eventos diversos, conectando e envolvendo tais protagonistas, corrobora essa opção, urgente e necessária.

Nessa perspectiva, a MITsp (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo), que chega à sua 9ª edição, aparece como uma oportunidade de promover valores e compromissos centrais à instituição: democratização cultural, diversidade, memória e acessibilidade por meio da difusão de espetáculos, bem como pelo fomento de espaços abertos à formação e reflexão nas artes cênicas e suas múltiplas interconexões. Trata-se, portanto, de valorizar o contato com experiências fora do eixo hegemônico, aprofundando as interrelações entre os ativadores de uma cartografia artisticamente insurgente, repleta de particularidades.

A compreensão do papel exercido pelas artes cênicas como lugar privilegiado para fruição e apropriação crítica está no cerne da opção do Sesc por reiterar a parceria com a MITsp. Contribuindo para sua realização e permanência, por meio de publicações e outros dispositivos de mediação, a instituição auxilia no fortalecimento de uma ação que se configura como ato de questionamento poético dos cânones que, ao longo dos tempos, foram cristalizados como ideal a ser perseguido e/ou reproduzido.

LUIZ DEOCLÉCIO MASSARO GALINA
DIRETOR DO SESC SÃO PAULO

PARCEIROS



sabesp

APOIO DA SABESP AO TEATRO E À CULTURA

Da mesma forma que o saneamento básico transforma diariamente a vida de cerca de 28 milhões de pessoas atendidas pela Sabesp no Estado de São Paulo com mais saúde e bem-estar, o apoio e o fomento à produção cultural por parte da companhia também têm o propósito da transformação. Não só porque a arte transforma a vida da comunidade e da nação, dando o senso de pertencimento ao grupo, mas também por ampliar o sentido de cidadania para além da simples utilidade mercadológica.

Em meio à comemoração dos 50 anos de sua fundação, é uma honra para a Sabesp patrocinar a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) de 2024, que em sua 9ª edição se reafirma como espaço para espetáculos voltados à inovação e à experimentação, cumprindo a importante função de um evento aberto a diferentes linguagens artísticas do Brasil e do mundo.

Ao participar do patrocínio de um evento que a cada edição atrai um público amplo, tanto para apresentações como para oficinas e debates sobre o teatro, a Sabesp cumpre também o papel de apoiar o desenvolvimento social por meio do acesso à cultura e de colaborar com as políticas de promoção dessa atividade cultural. Desejamos que público, artistas e organizadores aproveitem a oportunidade que a MITsp oferece.



O Teatro do Sesi-SP, que completa 60 anos de promoção e difusão de grandes obras teatrais e das diversas linguagens artísticas, é uma instituição que desempenha uma fundamental mediação entre público e obra, proporcionando, muitas vezes, a primeira experiência com o teatro enquanto espaço de formação e usufruto.

A área de cultura do Sesi-SP sempre se manteve protagonista de suas ações, incentivando projetos artísticos grandiosos, acessíveis e gratuitos. No entanto, desde 2017, vem diversificando sua forma de atuação e intensificando o diálogo com outras entidades e iniciativas.

A parceria com a MITsp, que em 2024 realiza sua 9ª edição, é um ótimo exemplo dessa postura, ao permitir não somente a expansão e visibilidade da marca Sesi como, em contrapartida, fomentar a presença, a interação e o diálogo com os mais diversos públicos ao adentrarem o nosso Centro Cultural FIESP.

As produções contemporâneas, os grupos e os pensadores conectados às temáticas emergentes que permeiam a esfera internacional e compõem a programação da MITsp evidenciam a missão fundamental do Sesi: *dinamizar as relações culturais da sociedade, produzindo e difundindo o que há de melhor para todos os públicos*. Além dos espetáculos, a parceria desdobra-se em debates, evidenciando o DNA do Sesi: a formação.

Diminuir distâncias, aproximar o diverso e eliminar fronteiras são perspectivas factíveis em um encontro como o da MITsp. A área de cultura do Sesi-SP sabe do valor singular da cena brasileira e quer estar à frente das discussões e realizações em favor da internacionalização das artes brasileiras.

DÉBORA PINTO ALVES VIANA

GERENTE-EXECUTIVA DE CULTURA DO Sesi-SP

PARCEIROS

iBT

Quando fundamos o Instituto Brasileiro de Teatro (iBT) em 2022 tínhamos um único sonho: popularizar o teatro no Brasil. Criar uma ponte entre as produções teatrais e o público, democratizando o acesso à cultura através de espetáculos gratuitos ou com baixo custo. Criar pontes com os patrocinadores, inovando na maneira com que se captam recursos para o setor, e redistribuindo esses recursos para a classe de forma transparente e menos burocrática. E, por último, criar pontes com os artistas e profissionais do teatro, viabilizando remunerações justas e condições de trabalho adequadas. Dentre as dez maiores organizações culturais do país, nenhuma é de teatro. E queremos mudar isso.

Esse sonho se materializou com a aquisição de um espaço no centro da cidade de São Paulo: o Centro Cultural de Artes Cênicas. Um prédio de 11 andares totalmente voltado para ações e atividades das artes cênicas: salas de ensaios, oficinas, peças, performances e tudo que a imaginação de um artista possa sonhar. Um ponto de encontro, de troca, de acolhimento e de respeito a um ofício que ainda é muito marginalizado.

Pensar na utilização dos espaços de um prédio de 11 andares não é uma tarefa fácil, pois as possibilidades são inúmeras. Mas ao nos conectarmos com os organizadores da MITsp e descobriremos que a ausência de um espaço físico da mostra vinha dificultando muito o seu processo de produção e gestão, fizemos todos os esforços do mundo para recebê-los o quanto antes no Centro Cultural de Artes Cênicas. Temos uma admiração profunda pelo lindo trabalho desenvolvido ao longo dos últimos anos e um respeito enorme pelo esforço e dedicação presentes em uma organização e curadoria impecáveis.

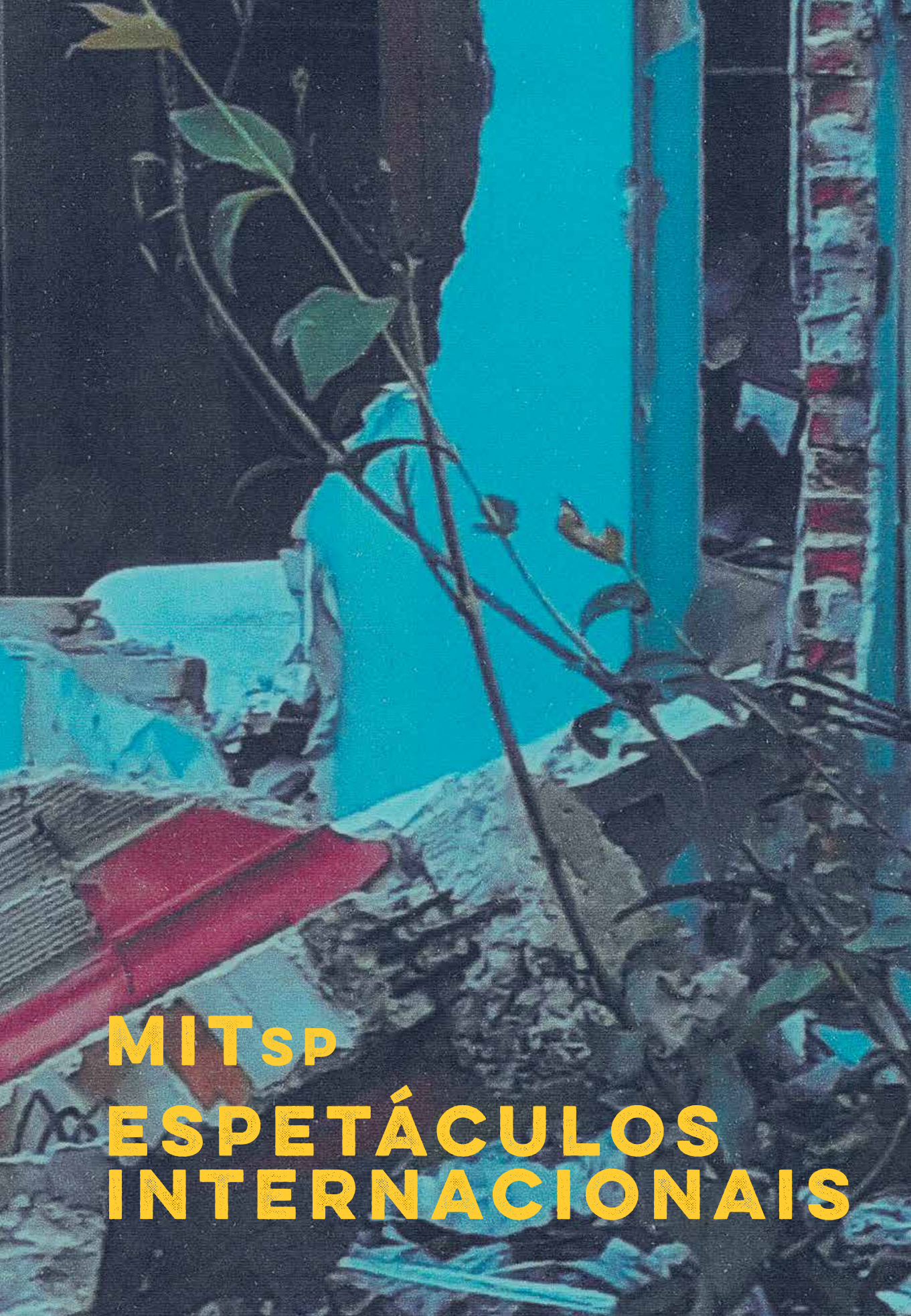
Hoje o escritório da MITsp ocupa em seu período mais intenso de produção um andar inteiro em nosso endereço. E tê-los aqui, em um momento embrionário do nosso próprio processo de criação, é a certeza de que os nossos sonhos estão caminhando para onde sempre imaginamos: um prédio que respira e vive de teatro e que potencializa profissionais e ações que já existem e são sólidos. Sabemos que não temos todas as respostas. E poder ser uma parcela de apoio em projetos que já desbravaram caminhos tão relevantes faz parte da nossa essência.

Desejamos vida longa a essa parceria. A paixão pelo teatro é algo inexplicável que sobrevive mesmo a todas as adversidades. E é no encontro que ela se fortalece. E agora, sob o mesmo teto, só podemos continuar sonhando com o que o futuro reserva. Vida longa à MITsp e ao iBT.

OLIVER TIBEAU

COFUNDADOR E DIRETOR-EXECUTIVO DO IBT





MITSP

**ESPETÁCULOS
INTERNACIONAIS**

ARTISTA EM FOCO

LOLLING AND ROLLING*

Jaha Koo / CAMPO

45 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS

*O título faz um trocadilho em inglês para pontuar a dificuldade da pronúncia do som de "r" na língua coreana



Ladio, Radio.

O artista sul-coreano Jaha Koo se debruça sobre o imperialismo linguístico, mostrando como a linguagem pode ser utilizada como arma política e fonte de poder. O espetáculo aborda o impacto da chamada "cirurgia da língua presa", que, por anos, foi um fenômeno na Coreia do Sul. O procedimento era utilizado para tornar o o músculo da língua supostamente mais capaz de pronunciar corretamente o som do "r" em inglês. Ao esmiuçar essa prática, os absurdos e os significados que a envolvem, a obra revela como a negação e a desvalorização de um idioma também instiga a perda de uma identidade, fazendo com que os ditos subalternos sejam colonizados não apenas linguisticamente, mas também culturalmente.

Lolling and Rolling é a primeira parte da Trilogia Hamartia (ver página 40).

 **Alerta de gatilho:** contém imagens fortes em vídeo e música alta.

“

Lolling and Rolling aborda como a Coreia é assombrada pelo espectro da superioridade norte-americana e do imperialismo cultural, demonstrando como a linguagem e a violência estão profunda e intrinsecamente ligadas. [...] É uma produção bem encenada, que traz à tona pontos importantes e profundos com uma combinação potente de imagem, música e performance.

BAKCHORMEEBOY

Um ataque calmo, mas feroz, à colonização da linguagem.

HELMUT PLOEBST, *Der Standard*

”

HISTÓRICO

Jaha Koo é um criador de teatro e compositor sul-coreano. Seu trabalho, intimamente ligado à política, à história e às suas questões pessoais, transita entre as multimídias e a performance, trazendo músicas, vídeos, textos e instalações. Atualmente, apresenta seus espetáculos pelo mundo, além de trabalhar em uma nova obra, *Haribo Kimchi*, com estreia prevista para 2024, e em seu projeto musical, GuJAH. Desde 2017, cria seu trabalho com o apoio da CAMPO, plataforma de pesquisa, desenvolvimento e produção artística com sede na Bélgica.

CONCEITO, TEXTO, DIREÇÃO, MÚSICA, VÍDEO E PERFORMANCE Jaha Koo

DRAMATURGIA Dries Douibi

CENOGRAFIA Eunkyung Jeong

ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA

Pol Heyvaert

TÉCNICA Korneel Coessens, Jan Berkman e Bart Huybrechts

PRODUÇÃO OFFICENEINOFFICE

APOIO ORIGINAL DAS Theatre

PRODUÇÃO EXECUTIVA (2021) CAMPO

COPRODUÇÃO Kunstenfestivaldesarts

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO
PELO CENTRO CULTURAL COREANO
NO BRASIL

FOTOS BEA BORGERS E MARIE CLAUZADE



ARTISTA EM FOCO



CUCKOO *

Jaha Koo / CAMPO

55 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS

*Marca de panelas
de arroz popular na
Coreia do Sul



Um dia, quando sua panela elétrica de arroz, uma popular Cuckoo, informou que sua comida estava pronta, Jaha Koo experienciou o *golibmuwon*, termo coreano intraduzível que expressa o sentimento de isolamento que caracteriza a vida de muitos jovens de seu país – fruto, principalmente, de uma crise econômica que assolou a Coreia do Sul há cerca de 20 anos. Em cena, acompanhado por três dessas panelas, o intérprete apresenta uma palestra-performance que mergulha pela história de seu país. Combinando imagens documentais, música e diálogos bem-humorados, o artista investiga questões endêmicas que impactam sua geração – como taxas crescentes de suicídio e retraimento social – e constrói uma narrativa a partir de sua experiência pessoal e de reflexões sobre eventos políticos, felicidade e morte.

Cuckoo é a segunda parte da Trilogia Hamartia (ver página 40).

⚠ Alerta de gatilho: contém imagens de suicídio e luz estroboscópica.

“

Ao considerar como a macroeconomia e os acordos e políticas governamentais em larga escala esmagaram as vidas individuais de inocentes, Cuckoo é uma peça de teatro documental densa e afetuosa, que utiliza com maestria sua multimídia tanto para o humor ácido quanto para um efeito penetrante.

BAKCHORMEEBOY

Cuckoo opera como uma narrativa documental que todos devem assistir. Sua originalidade brilha, desafiando preconceitos ao destacar o poder de três painéis de arroz como improváveis contadoras de histórias.

LORENZO BELENGUER, *Escapadas*

”

CONCEITO, DIREÇÃO, TEXTO, MÚSICA E VÍDEO

Jaha Koo

PERFORMANCE Hana, Duri, Seri e Jaha Koo

HACKEAMENTO DAS PANEAS CUCKOO Idella

Craddock

CENOGRAFIA E SUPORTE DIGITAL Eunkyung Jeong

ORIENTAÇÃO DRAMATÚRGICA Dries Douibi

TÉCNICA Korneel Coessens, Jan Berkman e Bart Huybrechts (e Wim Clapdorp)

PRODUÇÃO Kunstenwerkplaats Pianofabriek

PRODUÇÃO EXECUTIVA CAMPO

COPRODUÇÃO Bâtard Festival

APOIO CAMPO, STUK, BUDA, DAS, SFAC e Noorderzon/Grand Theatre

COM APOIO DA Flemish Community

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO CENTRO CULTURAL COREANO NO BRASIL

FOTOS WOLF SILVERI E EUNKYUNG JEONG





ARTISTA EM FOCO

A HISTÓRIA DO TEATRO OCIDENTAL COREANO

THE HISTORY OF KOREAN WESTERN THEATRE

Jaha Koo / CAMPO

60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS



Investigando de forma crítica a influência do cânone ocidental na história do teatro coreano, Jaha Koo aponta para o futuro de novas gerações. O solo costura fatos históricos a relatos pessoais do artista sul-coreano para levantar questões sobre tradição e autenticidade, expondo de forma meticulosa o trágico impacto do passado na contemporaneidade. Ao questionar o real espaço da tradição teatral coreana, o espetáculo busca romper com uma lógica repleta de autocensura e de manutenção das aparências.

A História do Teatro Ocidental Coreano é a última parte da Trilogia Hamartia (ver página 40).

“

O sucesso do espetáculo está na estética e na sensibilidade de Jaha Koo. Ele consegue entrelaçar sua busca íntima e pessoal a de sua nação. [...] Com um talento incrível para reinventar os formatos ao longo da apresentação, Jaha Koo constrói uma ponte entre a riqueza das tradições culturais orientais e o uso da tecnologia e da arte contemporânea para nos ancorar no presente. Tudo isso para nos fazer pensar em um futuro coletivo.

LAILA MAALOUF, *La Presse*

O espetáculo nos confronta com a nossa própria falta de compreensão da cultura coreana tradicional e de sua história, mas também com os perigos da ocidentalização feroz e em larga escala. A peça nos leva a perguntar quais partes de nossa própria herança cultural permitimos que desaparecessem coletivamente, por vergonha ou desejo de conformidade, sob o rolo compressor da globalização.

DAPHNÉ BATHALON, *theatre.quebec*

Em apenas uma hora, o solo consegue desafiar o tempo e destacar uma dualidade que transcende a realidade teatral: aquela que coloca o profano contra o sagrado. Em um canto do mundo preso entre o totalitarismo assustador e o capitalismo selvagem, as reflexões de Jaha Koo são extremamente relevantes.

DOMINIQUE DENIS,
Jeu Revue de Théâtre

”

CONCEITO, TEXTO, DIREÇÃO, MÚSICA E VÍDEO Jaha Koo

PERFORMANCE Jaha Koo, Seri e Toad

DRAMATURGIA Dries Douibi

CENOGRAFIA E DESENHO Eunkyung Jeong

ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA Pol Heyvaert

TÉCNICA Korneel Coessens, Jan Berckmans, Bart Huybrechts e Koen Goossens (e Jonas Castelijns)

HACKEAMENTO DE HARDWARE Idella Craddock

PESQUISA Eunkyung Jeong e Jaha Koo

ASSISTÊNCIA DE PESQUISA Sang Ok Kim

ENTREVISTA Jooyoung Koh, Kiran Kim e Kyungmi Lee

PRODUÇÃO CAMPO

COPRODUÇÃO Kunstenfestivaldesarts (Brussels), Münchner Kammerspiele, Frascati Producties (Amsterdam), Veem House for Performance (Amsterdam), SPRING performing arts festival (Utrecht), Zürcher Theaterspektakel, Black Box teater (Oslo), International Summer Festival Kampnagel (Hamburg), Tanzquartier Wien, wpZimmer (Antwerp), Théâtre de la Bastille (Paris) e Festival d'Automne à Paris

RESIDÊNCIAS Kunstencentrum BUDA (Kortrijk), wpZimmer (Antwerp), Decoratelier Jozef Wouters (Brussels) e Doosan Art Center (Seoul)

APOIO Beursschouwburg, Vlaamse Gemeenschapscommissie e Amsterdams Fonds voor de Kunst

CAMPO é apoiada pela cidade de Ghent e pela Flemish Community

ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO CENTRO CULTURAL COREANO NO BRASIL

FOTOS LEONTIEN ALLEMEERSCH



ENTREVISTA

POR FERDINANDO MARTINS E MARIANA MARINHO

JAHA KOO



Artista em foco da 9ª edição da MITsp, Jaha Koo é um criador de teatro e compositor sul-coreano. Seu trabalho, intimamente ligado à política, à história e às suas questões pessoais, transita entre as multimídias e a performance, trazendo músicas, vídeos, textos e instalações. Desde 2017, cria com o apoio da CAMPO, plataforma de pesquisa, desenvolvimento e produção artística com sede na Bélgica, onde vive atualmente.

Na MITsp, o artista apresenta sua Trilogia Hamartia, composta dos espetáculos *Lolling and Rolling*, *Cuckoo* e *A História do Teatro Ocidental Coreano*. O imperialismo do passado e do presente e seu impacto pessoal, às vezes inesperado, são os fios condutores dessas três obras de teatro documental. Em grego, hamartia significa “falha ou defeito trágico”, conceito que costura de forma distinta cada um dos trabalhos, cujos temas envolvem o choque entre as culturas oriental e a ocidental.

Além de ser um criador teatral, você também é compositor musical e cinegrafista. Como é o processo de criação de suas obras? Como você articula as diferentes linguagens artísticas na criação dos seus espetáculos?

Minhas principais linguagens artísticas são a música e o vídeo. Então eu sempre me pergunto como posso transformá-las em linguagem teatral. Como nas minhas obras a maioria dos elementos são criados por mim, eu tento organizar o processo,

que dura em média dois anos, em etapas. Meus interesses estão sempre relacionados a contextos culturais e questões históricas, sociais e políticas. A Trilogia Hamartia, por exemplo, fala sobre a Coreia do Sul ao mesmo tempo em que aborda assuntos políticos do mundo, relacionados ao contexto asiático e ocidental, por exemplo. Por isso eu precisei dedicar muito tempo à pesquisa artística, que parte do tema, do conceito, do conteúdo. É como se fosse uma pesquisa acadêmica, um *brainstorming* comigo e também

com os parceiros de trabalho. Enquanto isso, tento pensar no caminho da música e do vídeo, porque eu não os utilizo apenas como pano de fundo, mas sim como elementos integrados à temática do trabalho. *Lolling and Rolling*, *Cuckoo* e *A História do Teatro Ocidental Coreano* têm vários tipos ou conceitos de trabalho em vídeo que proporcionam experiências diferentes.

Durante a investigação artística, eu também faço pesquisas de campo: se necessário vou à Coreia do Sul e entrevisto pessoas, por exemplo. Esse processo todo leva em torno de um ano e meio. Depois, nos últimos meses, eu entro em estúdio e produzo os diferentes materiais: música, vídeo, texto e cenografia. Quando acho que estão prontos, os levo para a sala de ensaio e começo a montar o quebra-cabeça. Como a trilogia fala sobre a Coreia do Sul, mas também sobre a minha história, eu tentei criar uma distância intencional para poder pensar em todo o processo dramático e só depois ensaiar. Claro que tento fazer esse passo a passo, mas as etapas também se misturam e vou e volto ao estúdio. É um trabalho bastante artesanal, mas, ironicamente, feito no computador, que é onde crio os elementos.

Seu trabalho costura questões políticas e históricas a narrativas pessoais. Como você encontra a medida entre esses elementos na sua criação?

A Trilogia Hamartia foi um processo artístico especial para mim. Eu não me considero um ator

ou performer, então a ideia de atuar era algo que me deixava envergonhado e parecia estranho. A princípio eu não queria estar em cena. Cheguei a convidar um ator para fazer, mas um dia percebi que não funcionava porque era a minha história, então eu precisava estar no palco. Quando eu estava criando o conceito da trilogia, havia a ideia de ela ser uma espécie de trabalho autobiográfico e várias questões foram suscitadas: tenho que realmente usar minha história? Em qual medida? Ou será que faço ficção a partir dela? Tenho que recriar meu alter ego no palco?

Mas, ao mesmo tempo, eu pensava que a relação entre o público e eu, como artista, tinha que ser honesta e íntima. Eu não queria fazer uma *egotrip* ou ser consumido por mim mesmo apenas pelo resultado teatral. Acho que o processo foi muito mais importante no sentido de que, naturalmente, pude pensar sobre meu papel e minha história no projeto. Ao mesmo tempo em que, ao longo desses sete anos, falar sobre mim repetidas vezes também foi torturante. Tive que me cuidar como artista e ser humano. Agora estou trabalhando em um novo projeto com um conceito diferente, mas me pergunto: se eu não estiver em cena, como posso tornar a narrativa urgente para criar um envolvimento com o público? Ainda estou descobrindo e experimentando.

Sua Trilogia Hamartia aborda os impactos do imperialismo e o choque entre as culturas oriental e ocidental. O Brasil e a Coreia do Sul compartilham, de formas distintas, um

imaginário de colonização. Como você analisa as questões em torno da presença do imperialismo na Coreia do Sul?

Nunca estive no Brasil e nem mesmo na América Latina, então peço desculpas por ter um conhecimento muito vago e básico. Posso estar enganado, mas já ouvi que, no Brasil, as pessoas olham para o período colonial como algo do passado, no sentido de ter havido uma reflexão sobre ele. Na Coreia do Sul esse tipo de reflexão infelizmente não aconteceu, o que fez com que eu comesse a pensar sobre a identidade cultural do povo sul-coreano e a minha própria. Quando eu estava criando *A História do Teatro Ocidental Coreano* pensava em como os sul-coreanos foram ocidentalizados e admito que isso também faz parte da minha vida. Há cem anos, por exemplo, houve um período de modernização na Coreia do Sul, mas ela não foi feita por nós. Foi forçada e baseada no colonialismo: construímos nossa modernização por meio de bases militares japonesas e americanas. Então eu me questionava: se tivéssemos a oportunidade de fazer nossa própria modernização autônoma, o que aconteceria com o mundo contemporâneo? Como ele seria? Claro que eu não tenho a resposta, mas, de alguma forma, é uma pergunta que me interessa porque faz com que o ciclo da nossa existência e o futuro pareçam muito diferentes.

A geração mais jovem sul-coreana, principalmente a parte dela ligada ao ativismo feminista, está propondo essa reflexão sobre o passado e também pensando o futuro, o que é muito

positivo. Mas, por outro lado, a sociedade predominantemente masculina não está resolvida na Coreia do Sul, porque também há uma geração mais jovem de homens que está se tornando extremamente conservadora em relação ao feminismo, com um pensamento liberal radical. É uma situação bastante complexa.

E essa situação complexa está presente, de alguma forma, no teatro sul-coreano?

No ano passado, eu apresentei pela primeira vez a trilogia completa em Seul. E foi muito confuso porque eles deram as boas-vindas a mim e ao meu trabalho, mas, depois da apresentação, houve uma grande discussão entre diferentes grupos que não se trata apenas de conflito de gênero e de diferença entre gerações. É mais sobre como a herança teatral em si é tratada na Coreia do Sul. Há uma forte convicção sobre o que é o teatro coreano e esse parâmetro foi utilizado para criticar meu trabalho. Recebi uma série de ataques e insultos. Por outro lado, há uma geração mais jovem que procura olhar para o teatro de forma diferente, refletindo sobre qual o papel do teatro na sociedade e estabelecendo paralelos com questões sociais e políticas. Nesse sentido, eu acho que esses trabalhos são mais vivos e urgentes para a sociedade hoje. Mas há essa forte divisão no meio teatral coreano entre uma teatralidade mais tradicional e conservadora e artistas que procuram experimentar e criar novas formas.

Em *Cuckoo*, o golibmuwon [termo coreano intraduzível que expressa o sentimento de

isolamento que caracteriza a vida de muitos jovens da Coreia do Sul] é um tema central. Seria o golibmuwon um destino trágico? Você pensa que esse sentimento de isolamento é um traço da contemporaneidade?

Sim, eu acho que o *golibmuwon* é uma espécie de fenômeno trágico. Quando vejo a nossa sociedade contemporânea, como o capitalismo forçou as pessoas e depois tentou forçar a estrutura social e depois como as marginalizaram e foram abandonadas pela sociedade. Então, nesse sentido, o *golibmuwon* era uma espécie de símbolo para eu falar sobre o assunto principal de *Cuckoo*.

Você é um artista sul-coreano que atualmente vive na Bélgica, mas que tem um trabalho profundamente conectado às questões do seu país natal. Como é isso para você?

Há doze anos, quando fui para a Europa pela primeira vez, eu era estudante e meu inglês era bem pior do que hoje. Eu me sentia um completo estranho. Depois, mesmo trabalhando em instituições europeias, sentia que ainda era um artista sul-coreano. Mas, nos últimos anos, quando eu vou à Coreia do Sul, as pessoas estranhamente não me tratam como um artista sul-coreano. Por viver na Europa, uma parte mais conservadora acredita que eu não estou mais envolvido com a sociedade e questionam quem me deu o direito de falar sobre a história do país. Então, nesse sentido, de alguma forma eu sinto que não pertenço mais a sociedade sul-coreana, mas também não pertenço à sociedade europeia.

Eu vim para a Europa porque havia na Coreia uma certa limitação da visão do que é teatro que estava me impedindo de criar o teatro que queria. Sinto que na Europa há mais liberdade para fazer o teatro que acredito, ao mesmo tempo em que é um mundo totalmente diferente para um artista asiático. Felizmente, pude me apresentar e trabalhar com instituições de Cingapura, Taiwan e Hong Kong. A estreia do meu novo trabalho será no Japão, onde nunca me apresentei – mas já pude trabalhar com artistas japoneses. A partir da minha experiência, acho que fica um questionamento: como superar o cânone ocidental, organizar nossa própria cena teatral e, ao mesmo tempo, também melhorar o teatro local?

FOTO GUTO MUNIZ

O SAPO, A PANELA E O ATLAS ENTRELAÇADOS NA VIDA

POR ELISA BAND

*as línguas são meios
de viagem, são meios
de transporte as
palavras:
carregam consigo o
camelo
o arranha-céu a baleia
não só a baleia
todas as baleias
não só o amor
todo o amor*

Ana Martins Marques

QUAL RELAÇÃO PODE HAVER ENTRE UM SAPO-ROBÔ DE ORIGAMI, uma montanha inexistente, um pôster do Shaquille O'Neal, uma performer que é uma panela elétrica, uma mulher escondida em uma caverna durante a ocupação japonesa na Coreia, uma criatura metade dragão metade pássaro que devora pessoas, tempos e memórias, a porta de vidro construída no metrô entre o trem e a plataforma, uma cirurgia de língua, dez mil árvores desconhecidas que vivem na floresta e um menino e sua avó, à noite, deitados na grama em silêncio e olhando o jardim depois de um funeral?

Esta é uma lista, ou coleção, de imagens (faladas, mostradas, ouvidas) das peças *Cuckoo*, *Lolling and Rolling* e *A História do Teatro Ocidental Coreano*. Elas compõem a Trilogia Hamartia, de Jaha Koo, criador de teatro e compositor sul-coreano cujo trabalho nos traz notícias de outros mundos, não oficiais e incomuns. A trilogia compartilha conosco esse outro atlas, feito de uma costura fascinante e aterradora, que entrelaça dimensões diferentes (pessoais, políticas, históricas, sociais, culturais, afetivas) de uma forma muito autêntica, delicada e profunda e que, dentro da sua heterogeneidade, tem uma lógica e coerência próprias, às vezes secretas e às vezes aparentes. Ele faz ligações insólitas e poéticas que abrem espaços no pensamento e ficamos como que querendo a próxima surpresa, não somente dos fatos, mas do

Elisa Band é performer, encenadora e pesquisadora. Formada em artes cênicas pela Unicamp, foi uma das fundadoras do grupo K, dirigido por Renato Cohen. É professora do curso de performance do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), dentro do Programa Igual Diferente.

embaralhamento único que ele inventa e que mistura o óbvio e o fabuloso, o político e o poético ao mesmíssimo tempo.

Em grego, *hamartia* significa “falha ou defeito trágico”. De acordo com o programa da trilogia, esse conceito “costura de forma distinta cada um dos trabalhos, cujos temas envolvem o choque entre as culturas oriental e a ocidental”.

As sinopses das peças estão neste catálogo, assim como uma biografia mais detalhada do encenador e trechos de críticas que cobrem vários dos aspectos políticos, estéticos, filosóficos e formais das obras. Para além (ou aquém ou ao lado) dessas leituras, penso em um jeito possível de ver/sentir as peças, como um caleidoscópio, uma coleção de impressões que se ligam por saltos e pausas, (re)produzindo as distâncias e proximidades que percebi ao ver essas criações. Como um papel que se transforma em um sapo e conversa com uma panela elétrica sobre o infinito (e ainda assim isso pode ter um sentido e nos tocar), vou tentar descrever como em suas obras, “ali, onde o insólito torna-se possível e o hábito é perfurado, há lugar para uma consciência mais fina”. Sem resumir e analisar, mas também fazendo um pouco de cada (a gente não faz isso o tempo todo?), compartilho com vocês, para sublinhar na memória do antes ou do depois de quem viu ou vai ver, essa leitura feita de estranheza e encantamento.

Jaha faz relatos, conta histórias, descreve fatos históricos, políticos e culturais da Coreia que se entrelaçam entre si e com sua vida pessoal. E faz isso em um tom justo, de uma maneira não impostada, vulnerável e, muitas vezes, como coadjuvante dos personagens principais, que são não humanos, como bichos robóticos, vozes, objetos ou entidades como Bibisae, que aparece em forma de projeção e voz em off: “Meu nome é Bibisae. Meio dragão, meio pássaro. Com um rosto de duende que devora tudo no mundo”.

Outro desses personagens é Toad, um sapo-robô de origami, que é uma espécie de guia existencial e filosófico de Jaha e que faz considerações sobre, por exemplo, a vida, a memória ou a religiosidade: “Quando olho para as estrelas, o universo se dobra como um papel. (...) É parte da crença taoísta a contração de espaço e tempo. Dobrar um papel é como dobrar a terra, num movimento entre o agora e o passado”. Ele também conversa e às vezes discute, ou pode fazer graça, com Seri, uma panela elétrica que é personagem de duas peças da trilogia², e se define como uma performer e como a panela elétrica mais famosa da Coreia (os nomes de Toad e de Seri constam como performers na ficha técnica do espetáculo).

¹ NEGRONI, Maria. *Arte do erro*. São Paulo: 100/ Cabeças, 2022, p. 8.

² *Cuckoo e A História do Teatro Ocidental Coreano*.

O vídeo e a música têm um papel importante. Jaha também é compositor, e isso aparece nas obras. A sonoridade eletrônica é riquíssima em variações, e com os equipamentos de mixagem da sua mesa de DJ ele cria atmosferas que podem ser mais envolventes, hipnóticas, assustadoras, dissonantes, tocantes. Algumas das músicas cantadas por Seri conseguem ter uma estranheza emocionante, bem-humorada e terrível ao mesmo tempo (e dá vontade que elas existam separadamente para a gente poder ficar ouvindo de tão boas que são). Outro procedimento comum em todas as peças é o uso de projeções no espaço. Elas podem ser deslumbrantes e aterradoras, poéticas, documentais, irônicas; e podem operar de modos diferentes: por contraste, sobreposição, redundância, paralaxe (o mesmo objeto visto de pontos de vista ligeiramente diferentes) e misturam o documental, a animação, o arquivo, a negação da imagem e a experimentação de texturas.

Entre essas texturas visuais, em muitos momentos Jaha usa uma projeção que é uma espécie de ruído visual, um chapisco branco e preto, como nas imagens das antigas televisões de tubo quando a TV estava sem o sinal de transmissão de nenhuma emissora. Nos anos 1960 houve um acontecimento importante no mundo da física: a detecção da radiação cósmica de fundo, que é um tipo de radiação eletromagnética remanescente do início do universo. Foi descoberto também que uma parte da estática, do ruído que se observava desses canais (assim como as imagens formadas por esse ruído) eram a captação dessa radiação cósmica.

Em outras palavras, esse tipo de imagem e de ruído que vemos em aparelhos de televisão analógicos que não estão sintonizados em nenhum canal são restos do *big bang*.³ Em determinado momento Bibisae fala:

Deixe-me absorver as memórias de sua avó. Deixe-me digerir sua sabedoria e inseri-la no futuro. Caso contrário, as lembranças serão sugadas para o absoluto, e então serão marginalizadas como parte de nossa história fragmentada.

Assim como uma televisão analógica pode colocar a gente em contato com o início do universo, o olhar de Jaha pode juntar aparatos tecnológicos recentes e passados, contrair tempos e espaços e salvar nossas memórias de caírem no absoluto, seja do esquecimento, da impessoalidade ou da versão oficial dos fatos.

Jaha nos traz uma reflexão sobre o saber histórico, sobre o mundo atual, sobre uma geração, sobre os impactos dos acordos no plano político e econômico, sobre a anatomia política de uma língua, e ele traz isso para uma dimensão corporal e para a sua experiência pessoal. Podemos pensar em tantas parcelas da nossa sociedade que, sem nenhum tipo de salvaguarda, vivem nas:

3 Agradeço a Ana Luiza Sérgio e Tom Vieira pelas conversas sobre física.

Frestas onde entra a morte. Um espaço onde você se acha isolado e sem nenhuma ajuda, um espaço de negligência total, onde você está incluído e ao mesmo tempo excluído da sociedade. Uma sociedade onde alguém tem de se lançar para a morte para o mundo continuar a girar⁴.

Podemos pensar em acordos sinistros e predatórios que deflagram crises econômicas. Uma sociedade e suas formas culturais destruídas ou descartadas e repostas por outras. Podemos nos reconhecer nesse olhar para um passado negligenciado, assim como no reconhecimento das contradições e das violências contidas nas histórias oficiais.

Mas também podemos pensar em como criar espaços de vida dentro de um lugar que parece não ter nenhuma saída. Ao olhar eventos públicos ou subjetivos pelos olhos de alguém, temos um acesso pela vivência da outra pessoa, “e isso alarga o mundo mesmo que seja só um pouquinho”⁵. Jaha é um DJ de sensações, afetos, imagens, sons, fatos históricos, memórias, lendas, entidades e inventa uma gramática. Tudo isso que ele faz pode ser fulminante, incisivo, afiado e até violento, mas é feito de modo gentil e vulnerável. E amoroso. E nos deixa muito mais contemplativos e tocados do que arrebatados. E isso faz toda a diferença. Nesses dias estranhos, tem um tempo que passa e outro tempo que não passa. Essas criações tornam esse outro tempo, o que não passa, mais habitável.

Em *A História do Teatro Ocidental Coreano*, Jaha fala sobre quando visitou a Coreia e viu sua avó pela última vez. Ele conta que, no momento em que ela segurou a mão dele, uma avalanche de sentimentos e imagens correu diante dos seus olhos. Quando assistimos a essas peças, uma coisa parecida acontece com a gente: também somos tocados por Jaha, por sua avó, pela história da Coreia, por ecos do *big bang*, montanhas fantasmas, monstros comedores de memórias. E durante as peças, em uma grande parte do tempo, ele apenas fica lá, sentado, como a gente, assistindo a essas outras criaturas discorrerem sobre temas filosóficos, brigarem, cantarem, contarem as memórias, a história e a cultura de um país, e é tão bonito que seja assim, que seja uma panela e um sapo a nos lembrarem como pode ser banal, estranho e também extraordinário a experiência de estarmos vivas.

4 Espetáculo *Cuckoo*.

5 Daniele Avila Small, no curso Estudos Compartilhados da Cena Contemporânea – edição sobre palestra-performance.

REFERÊNCIAS

MARQUES, Ana Martins. *Risque essa palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

NEGRONI, Maria. *Arte do erro*. São Paulo: 100/Cabeças, 2022.

SMALL, Daniele Avila. Curso: Estudos Compartilhados da Cena Contemporânea – edição sobre palestra-performance, oferecido de modo on-line pelo Núcleo FAC, em 2021.

A MODERNIDADE E SEUS CUSTOS

POR DANIEL TOLEDO

I

A origem histórica dos povos coreanos, entendidos como aqueles que habitam a península da Coreia, na Ásia Oriental, remonta há muitos séculos, superando a marca de quatro milênios. No decorrer desse longo período, entretanto, foram muitos os cortes e as discontinuidades enfrentadas por esses povos, incluindo alguns séculos de existência como “estado tributário” do Império Chinês e outras cinco décadas, em pleno século XX, como “colônia industrializada” do Japão. Em certo ponto dessa última experiência colonial, marcada por intensa exploração do trabalho e forte repressão cultural, chegaram a ser banidos, entre os coreanos, em seu próprio território, o uso e o ensino de sua língua materna.

A prometida independência viria, no entanto, sob a face ambígua de um novo período tutelar. Com a derrota do Japão na dita Segunda Guerra Mundial, o território da Coreia foi oficialmente dividido em 1948, sem que a população fosse consultada. De um lado, a porção norte da península se manteria vinculada às suas fronteiras continentais, sob influência do sistema-mundo socialista ali representado pelos vizinhos Rússia e China. De outro, a porção sul, como uma ilha em pleno continente, passaria a ocupar um lugar bastante específico dentro da divisão mundial do trabalho, orientando-se pela ideologia desenvolvimentista desde então fortemente propagandeada pelos Estados Unidos e o sistema-mundo capitalista.

A partir das décadas de 1960 e 1970, então, estimulada por maciços investimentos externos em sua indústria de exportação, a Coreia do Sul lideraria o grupo dos Tigres Asiáticos, formado por pequenos estados recém-

Daniel Toledo atua como dramaturgo, crítico, curador, editor e pesquisador em artes cênicas, performance e artes visuais. Mestre em Sociologia pela UFMG, desenvolve pesquisas sobre site-specificity e crítica da modernidade.

criados que impressionavam o mundo com altos índices de desenvolvimento econômico, tecnológico e industrial. De um país predominantemente rural, passaria, em algumas décadas, a ostentar a segunda aglomeração urbana mais populosa do mundo, assim como numerosas empresas multinacionais que lhe garantem, desde então, lugar de destaque entre as economias daquele continente e do planeta. Mas a que custos?

Conforme nos lembra o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2008), seria impossível explicar o chamado “milagre asiático” sem compreender o papel desempenhado por tais estados dentro de estratégias ideológicas e culturais globais. “A maior parte destes ‘casos de sucesso’ durou vários anos, tendo posteriormente falhado. No entanto, eles foram fundamentais para produzir uma hegemonia ideológica sobre os povos do Terceiro Mundo, em favor de programas desenvolvimentistas pró-EUA”¹, observa o pesquisador, ao problematizar o peso da ideologia desenvolvimentista sobre algumas nações latino-americanas, como o Brasil, africanas, como a Nigéria, e asiáticas, como a Coreia do Sul. É a partir de possíveis paralelos entre as experiências de populações situadas em diferentes pontos do planeta que nos aproximamos, no decorrer das próximas linhas, do trabalho do músico, videoartista e performer sul-coreano Jaha Koo².

II

Nascido em 1984, num contexto em que a Coreia do Sul apresentava seus mais altos índices de crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico, Koo testemunhou pela televisão e também nas ruas, ainda adolescente, a crise política, econômica e social que assolou o país em 1997. Após seguidas décadas de um suposto “milagre”, o país se viu em apuros a partir da falência de grandes empresas e bancos, sendo obrigado a contrair um grande empréstimo do então onipresente Fundo Monetário Internacional (FMI), num episódio que se tornou conhecido, entre os coreanos, como Dia Nacional da Humilhação.

Radicado desde 2012 na cidade de Amsterdam, na Holanda, onde passou pela Amsterdam University of the Arts (DasArts)³, Koo vem desenvolvendo, entre outros trabalhos, uma pesquisa artística intitulada Trilogia Hamartia. Composta por três performances, a investigação traz em seu título uma referência aos erros e faltas que, desde as tragédias gregas, são conhecidas por levar grandes heróis a dramáticos momentos de queda. Em seu trabalho, no entanto, o artista convida o público a reflexões que têm como foco a aproximação entre a Coreia do Sul, o sistema-mundo capitalista e seus estranháveis modos de vida, tão comumente naturalizados entre muitos de nós.

¹ Grosfoguel, Ramón, 2013, p.51-52.

² Site oficial: <http://m.gujaha.com/>

³ Site oficial: <https://www.atd.ahk.nl/en/>

“Basicamente, estou procurando as raízes trágicas de questões contemporâneas nacionais e internacionais. Quando comecei a fazer esse trabalho, eu estava originalmente pensando sobre a pressão que enfrentamos no mundo capitalista”⁴, resume o artista, que a cada performance busca estabelecer paralelos entre aspectos micro e macropolíticos da realidade de seu país natal, no qual as relações econômicas, como tipicamente acontece no capitalismo, parecem ter progressivamente ganhado espaço em comparação às relações sociais.

Primeira performance da série, *Lolling and Rolling* (2015) foi realizada com apoio da universidade holandesa onde o artista estudou e destaca a enorme importância atribuída à língua inglesa dentro da sociedade e do sistema educacional sul-coreano. No entanto, muito além de problematizar a presença do idioma nas escolas secundárias e grandes empresas da Coreia do Sul, aspecto que inclusive se estende a outros países do sul global, a performance chama atenção à popularidade de uma cirurgia lingual que permite aos sul-coreanos alcançar uma melhor pronúncia de alguns fonemas do inglês. Analisada por Koo como um evidente reflexo do passado-presente colonial de seu país, tal cirurgia costuma ser realizada sobretudo entre crianças com menos de cinco anos de idade. “Entendo que esse tipo de loucura está relacionada ao colonialismo: o passado colonial japonês e a influência estadunidense após a Guerra da Coreia”⁵.

III

Segundo trabalho da mesma trilogia, a performance *Cuckoo* (2017), por outro lado, cria uma curiosa analogia para tratar das fortes pressões enfrentadas pela população sul-coreana nos anos que precederam e sucederam a famigerada crise de 1997. Produzida a partir de uma colaboração entre instituições culturais holandesas e belgas, capitaneadas pelo centro de artes Campo⁶, situado em Ghent, na Bélgica, a performance traz Jaha Koo sozinho em cena, como de costume, mas dessa vez acompanhado por três gerações de painéis elétricos comumente usados para cozinhar arroz. Tendo ainda ao fundo uma grande tela de projeção, Koo nos convida a um denso passeio pela história recente da Coreia do Sul, ao longo do qual revela contradições e complexidades em relação à realidade social do país, sem nunca desconsiderar suas relações com o sistema-mundo.

Para tanto, o artista faz amplo uso de imagens documentais, recorrendo, por exemplo, a registros de protestos populares e violentas repressões policiais, notícias de telejornais, peças de propaganda, vídeos caseiros produzidos pelo próprio artista e até mesmo trechos de uma constrangedora palestra motivacional de Gretchen Rubin, escritora estadunidense que descobrimos,

4 Tradução livre do inglês: “Basically, I’m searching for tragic roots of contemporary issues nationally and internationally. (...) When I started to make this work, I was originally thinking about the social pressure we face in the capitalistic world.”

5 Tradução livre do inglês: “I was thinking that this kind of madness is related to colonialism: the Japanese colonial background and the American influence after the Korean war.”

em dado momento da obra, ser nora de Robert Rubin, Secretário do Tesouro estadunidense durante a gestão de Bill Clinton (1993-2001). Enquanto tais elementos reforçam o aspecto documental do pesquisa, outros, como a música arcaico-futurista e as painéis falantes, contribuem para a instauração de uma concentrada atmosfera narrativa e até mesmo fabular.

Ao longo dessa narrativa, isolamento, depressão e suicídio são apontados como graves sintomas de um sistema social atravessado por sucessivas crises que afetam a população como um todo e, na visão de Jaha Koo, sobretudo a juventude do país, que careceria de perspectivas sobre o próprio futuro. Curiosamente, no entanto, o próprio artista reconhece a solidão e a auto-suficiência como caminhos intencionais em sua carreira, traçando um interessante paralelo entre o próprio isolamento em cena e o isolamento que, em sua dimensão social, é apresentado como um dos cerne da discussão compartilhada no decorrer da obra. Apropriando-se de modo bastante autêntico e singular da estrutura de uma palestra-performance, Koo nos fornece imagens e narrativas que remetem a uma sociedade atomizada e acostumada à auto-exploração, tal como reza a cartilha do individualismo moderno que frequentemente se estende à contemporaneidade sob a face do liberalismo – ou ainda do neoliberalismo.

Mesmo que alguns afetos atravessem, narrativamente, a fábula documental apresentada pelo artista, o que temos, em cena, é um ser humano solitário – e desterrado – em meio a numerosos recursos eletrônicos. E tal atmosfera pós-humanista não deixa de ser coerente – e visionária – em relação a um país no qual baixíssimas taxas de natalidade se justapõem a um permanente desenvolvimentismo tecnológico, altíssimos índices de acesso a internet, liderança na produção de telas de LCD e plasma, assim como algumas décadas de grandes investimentos públicos e privados no campo da robótica. E qual seria o futuro, então?

“*Cuckoo* é sobre a nossa sobrevivência a base de arroz, ou seja, sobre os significados do arroz e dos modos de sobreviver. É também sobre sermos devorados por alguém culturalmente, economicamente e politicamente”, sintetiza o artista, atualmente envolvido na última obra de sua trilogia, com o instigante título provisório de *A História do Teatro Ocidental Coreano*⁷.

IV

Em suas reflexões sobre a política desenvolvimentista e modernizante que ao longo dos últimos séculos conferiu a boa parte do mundo suposta “fisionomia ocidental”, o porto-riquenho Ramón Grosfoguel destaca que apenas algumas aparências mudaram, seguindo-se a mesma “divisão internacional do

⁶ Site oficial: <https://www.campo.nu/en>

⁷ “The History of Korean Western Theatre”

trabalho” em vigor desde a fundação do sistema-mundo que conhecemos. Ao sociólogo, mais do que as transformações, parecem chamar atenção os inúmeros traços de continuidade em relação à política de “acumulação por espoliação” iniciada ainda nos anos 1500. “Embora as administrações coloniais tenham sido quase todas erradicadas e grande parte da periferia se tenha organizado politicamente em Estados independentes, os povos não-europeus continuam a viver sob a rude exploração e dominação europeia/euro-americana”⁸, assinala.

Sob a face de intervenções políticas e econômicas, ou ainda de políticas de assistência humanitária e social, segue em curso, afinal, uma ampla missão civilizadora e hierarquizante, que em seu desenrolar termina por aniquilar a possibilidade de que mundos outros possam coexistir. Ao compartilhar em cena a traumatizante experiência sul-coreana de 1997, Jaha Koo destaca, entre outras coisas, que os termos da suposta ajuda internacional acabaram se convertendo no aumento do desemprego, da desigualdade social e dos múltiplos “espaços de negligência” nos quais a vida humana parece valer muito pouco. E que mundo, ao cair das máscaras, se oferece verdadeiramente a salvar a ação colonial?

Certo de que não exatamente o mundo onde viveram seus ancestrais, ou tampouco aquele onde gostaria de viver, Koo nitidamente se recusa a pensar, ética e epistemologicamente, como aqueles que há muito nos tentam colonizar. A exemplo daquele que luta usando as forças do oponente, por outro lado, o artista converte em linguagem cênica o próprio estranhamento em relação à própria experiência de vida, sob a regência do mundo moderno e ocidental. E oferece, com isso, ao público, um convite à reflexão, à crítica e à irreverência diante de pressões que certamente se sente também além das fronteiras de sua terra natal.

8 Grosfogel, Ramón, 2008, p.126.

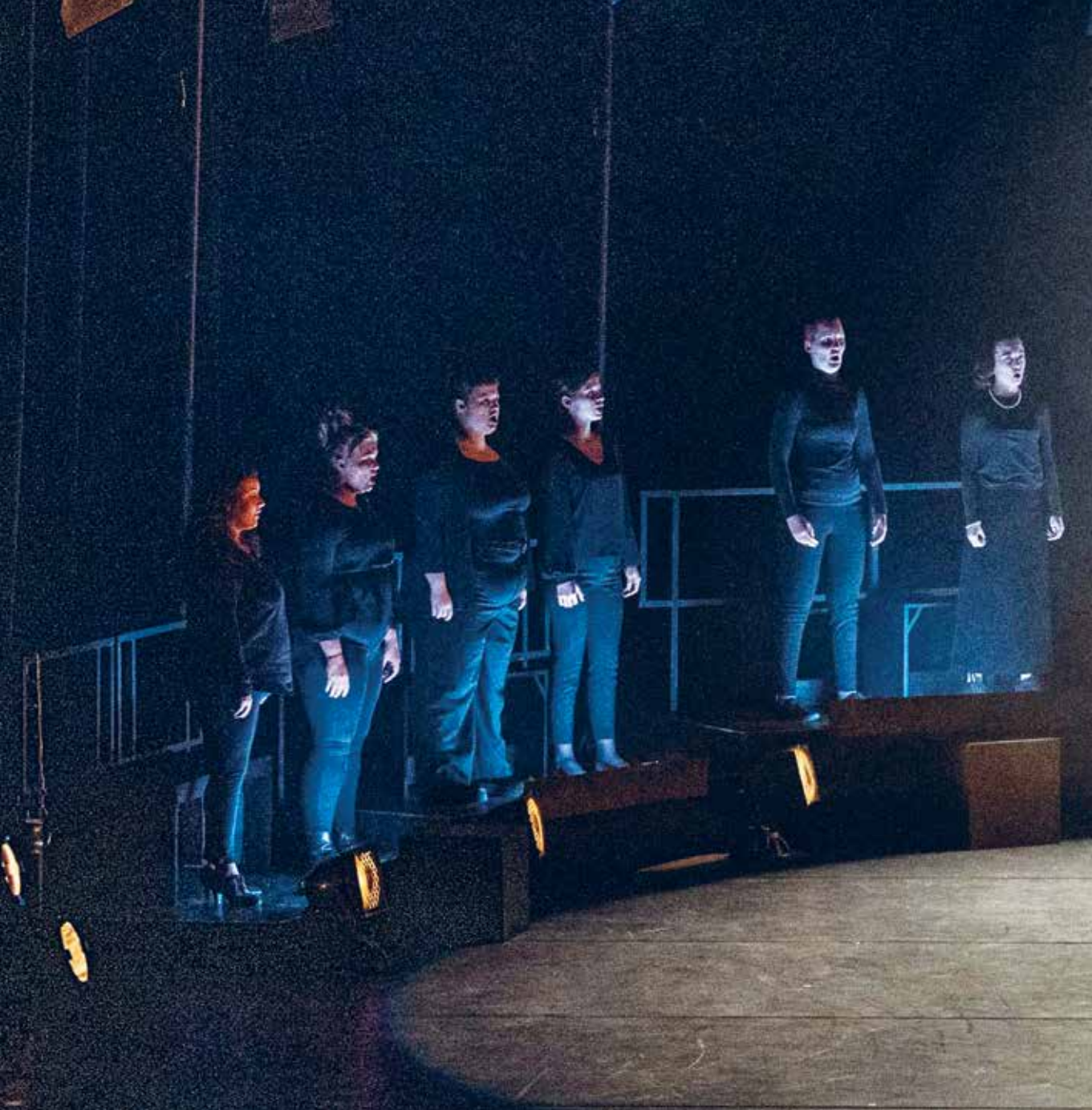
REFERÊNCIAS

Grosfogel, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, março de 2008: 115-147.

Grosfogel, Ramón. Desenvolvimentismo, modernidade e teoria da dependência na América Latina. *Revista de Estudos Antiutilitaristas e Pós-coloniais*, vol. 3, nº 2, jul-dez de 2013: 26-55.

Hioe, Brian. Interview: Jaha Koo. *New Bloom Mag: New Perspectives on Taiwan and Asia Pacific*, setembro de 2018. Disponível em <https://newbloommag.net/2018/09/28/interview-jaha-koo/>. Acesso em 20/01/2020.

Mensink, Lies. The Past and Present Tense: An interview with Jaha Koo. *Lies Mensink*, outubro de 2018. Disponível em <http://liesmensink.nl/2018/10/30/the-past-and-present-tense-an-interview-with-jaha-koo/>. Acesso em 20/01/2020.



BROKEN CHORD **[ACORDE ROMPIDO]**

Gregory Maqoma e Thuthuka Sibisi

60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS



Entre 1891 e 1893, um grupo de jovens cantores africanos chamado de The African (Native) Choir viajou de barco rumo à Grã-Bretanha, ao Canadá e aos Estados Unidos. Formado pela elite negra educada por missionários, ele tinha o objetivo de arrecadar fundos para uma escola técnica em Kimberley, na África do Sul. O espetáculo de Gregory Maqoma e Thuthuka Sibisi parte de gravações do coro, revelando um drama de dimensão global e analisando o corpo negro como um local político. Utilizando elementos da dança tradicional Xhosa [grupo étnico sul-africano] e da dança contemporânea entrelaçados a paisagens sonoras, a obra não apenas reflete sobre este material histórico, mas aborda questões urgentes sobre migração, desapropriação e fronteiras, questionando a relação entre o colonizado e o colonizador – e a cumplicidade de ambos em moldar e mudar a narrativa sul-africana, no passado e no presente.

“

Os quatro solistas não são apenas cantores excelentes, com resistência, mas também são carismáticos, apoiando Maqoma, que, aos 49 anos, disse que esse espetáculo será seu último como bailarino. Ainda assim, ele se movimenta com facilidade e magnetismo: pés pulando, tronco tremendo, ombros e quadris balançando em suas órbitas, inspirando-se na xhosa e na dança contemporânea. Ele parece incorporar várias facetas da jornada: é inquieto, tem saudades de casa, é resoluto, é brincalhão, é poderoso.

LYNDSEY WINSHIP,
The Guardian

Maqoma age o tempo todo como uma antena humana, recebendo vibrações e traduzindo-as em movimentos que remetem a serpentes ou aves, giros, pisadas rítmicas, poses de Michael Jackson e, no clímax, um tremor febril. Muitas vezes, suas respostas de aparência improvisada funcionam contra ou em cima de uma base musical fornecida por todos os outros. O espetáculo é impressionante e extraordinário.

BRIAN SEIBERT,
The New York Times

”

HISTÓRICO

Gregory Maqoma é dançarino, coreógrafo, professor, diretor e roteirista de renome internacional. Nascido em Soweto, na África do Sul, iniciou seu treinamento em dança em 1990 na Moving into Dance, onde, em 2002, tornou-se diretor artístico associado. Fundou o Vuyani Dance Theatre (VDT), em 1999, enquanto recebia uma bolsa de estudos da Performing Arts Research and Training School (PARTS). Maqoma também trabalhou com coreógrafos como Akram Khan, Vincent Mantsoe, Faustin Linyekula, Dada Masilo, Shanell Winlock e Sidi Larbi Cherkaoui. Recebeu premiações como o FNB Vita Choreographer of the Year (1999, 2001 e 2002), o Standard Bank Young Artist Award for Dance (2002) e o Tunkie Award for Leadership in Dance (2012).

Thuthuka Sibisi é compositor, músico e diretor musical. Iniciou seus estudos em música na Drakensberg Boys Choir School, na África do Sul, onde nasceu sua paixão pela performance. É bacharel em música pela Universidade de Stellenbosch, também na África do Sul, e formado pelo programa de mestrado MA (*performance making*), da Goldsmiths, University of London, no Reino Unido. Juntamente com seus estudos em música, concluiu sua formação em teatro físico e movimento com Sam Prigge e Estelle Olivier. Já circulou com seu trabalho pela África do Sul, Ásia, América do Sul e Europa, além de ter recebido prêmios como o Mail & Guardian 200 Young South Africans (2017) e o Ampersand Foundation Fellow (2018).

FOTOS THOMAS MULLER

CONCEPÇÃO Gregory Maqoma
e Thuthuka Sibisi

COREOGRAFIA

Gregory Maqoma

COMPOSIÇÃO E DIREÇÃO

MUSICAL Thuthuka Sibisi

DRAMATURGIA

Shanell Winlock

ELENCO Gregory Maqoma,
Luvo Rasemeni, Tshegofatso
Khunwane, Xolisile Bongwana e
Nokuthula Magubane

DESIGN TÉCNICO

Oliver Hauser

DIRETOR TÉCNICO Ralf Nonn

DESIGN DE SOM

Nthuthuko Mbuyazi

FIGURINO Maxhosa por
Laduma Ngxokolo

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Gregory Maqoma Industries

COPRODUÇÃO Festival

Grec (Barcelona), Manchester
International Festival, Théâtre
de la Ville (Paris), Weimar Arts
Festival (National Theater),

Festpielhaus St Pölten,
Torinodanza Festival/Teatro
Stabile di Torino (Teatro
Nazionale), Festival Aperto/
Fondazione I Teatri – Reggio
Emilia, Stanford Live at Stanford
University e Sadler's Wells
London

GERENTE DE PRODUÇÃO

Siyandiswa Dokoda

ASSISTENTE DE COMPOSIÇÃO

Mhlaba Buthelezi

SUBSTITUTO DE MOVIMENTO

Katleho Lekhula

ASSISTENTE DE GUARDA-

ROUPA Nathi Mnisi

*Agradecimentos especiais:
Market Theatre Foundation,
Tshwane University of Technology
Performing Arts (Vocal Arts) e
Carlos Cansino Pérez*



DAS SENSIBILIDADES QUE *BROTAM* NAS FISSURAS

POR CONRADO DESS

UM HOMEM ESTÁ NO CENTRO DE UM PALCO. Ele veste uma camisa vermelha adornada com estampas coloridas e gira um longo tubo de plástico, por onde o ar atravessa, produzindo um som que se assemelha a uma voz. Ele realiza movimentos precisos, dedicando exatamente a quantidade de energia necessária para que o tubo se mova com vigor. O som que se desencadeia penetra na atmosfera do ambiente, como um bisturi afiado atravessando um pedaço de carne. Ao fundo, do seu lado direito, um grupo formado por uma mulher e três homens o observa. Vestidos também em coloridas estampas gráficas, eles começam a executar vocalizações, harmonizando com o som emitido pelo tubo. Com afinação precisa, os sons flutuam entre o grave e o agudo, evocando o que podem ser lamentos, murmúrios ou expressões proferidas em uma língua não ocidental. Eles são todos negros e africanos.

Essa é a cena inicial de *Broken Chord*, produção sul-africana criada pelo dançarino e coreógrafo Gregory Maqoma em parceria com o compositor Thuthuka Sibisi. A obra é inspirada em uma viagem realizada pelo The African Native Choir, grupo formado por jovens cantores que, no ano de 1891, parte em uma jornada marítima do Sul do continente africano para realizar apresentações musicais no Reino Unido e na América do Norte. Com a missão de angariar fundos para a construção de uma escola técnica, o coral chegou a se apresentar para a rainha Vitória, soberana do mesmo Império Britânico que governava o território onde eles viviam. Levando um repertório composto de hinos ingleses, coros operísticos e canções tradicionais africanas, o grupo, no entanto, deparou-se com uma recepção inesperada, não conseguindo escapar da hostilidade e do racismo praticado pelo público britânico. Esses cantores também eram negros e africanos.

Conrado Dess é pesquisador, diretor e dramaturgo. Doutorando em artes cênicas na ECA/USP, concentra sua pesquisa nas interseções entre teatro e raça.

Na data da viagem, o território que viria a se tornar a África do Sul ainda permaneceria por mais quatro décadas sob a influência do Império Britânico, período durante o qual a região enfrentou grandes turbulências políticas e profundas transformações sociais. Em meio aos escombros deixados por séculos de dominação colonial, os diferentes grupos étnicos que habitavam – e ainda habitam – a nação, incluindo zulus, xhosas, tswanas, khoisans, ingleses, africanos, entre outros, buscavam encontrar maneiras de conciliar e preservar seus interesses e necessidades, ao mesmo tempo que testemunhavam a intensificação das políticas de segregação racial que culminaram no início do regime do apartheid, em 1948.

Apenas três décadas após o fim desse regime, *Broken Chord* chega ao Brasil também advindo de uma África do Sul fraturada por imposições coloniais, fragmentações culturais, instabilidades sociais e agitações políticas, cenário do qual emerge uma geração de artistas negros, como Maqoma e Sibisi, que têm buscado desenvolver obras que não se limitam a responder às experiências históricas traumáticas, mas que constituem atos de resistência capazes de confrontar e dismantlar as normas e morais vigentes (Nuttall, 2017). Com capacidade de revolver emoções e sentimentos reprimidos, tais obras têm se transmutado em artefatos políticos e sociais, alterando o tecido social do país e desestabilizando as percepções ocidentais sobre a África e seus habitantes. Contudo, em meio a esse panorama instável, onde identidades estão permanentemente em fluxo e negociação, o que significa ser negro e africano?

Essa, obviamente, é uma questão que não pode ser respondida aqui, mas sobre a qual repousam movimentos e inquietações que tanto apreendem quanto emancipam os corpos e as existências das pessoas de pele preta. Se a quase-matéria fantasmagórica que é o "negro" foi forjada pelos – e para os – processos de extração, objetificação e morte que sustentam o capitalismo global, ela é, hoje, (re)apropriada pelas próprias pessoas que por ela foram recobertas para deslocá-la de seu sentido degradante, convertendo-se em impulso de luta, força de criação, vórtex de energia capaz de distorcer e transformar realidades ao seu redor. As identidades ligadas a esse movimento, por sua vez, não podem ser, senão, identidades em transformação, como acontece com a identidade africana, que não pode ser compreendida como substância fixa, mas como algo que se constrói das mais diferentes formas por meio das práticas, furtando-se de demarcações geográficas, biológicas, raciais ou mesmo de um imaginário cristalizado da tradição (Mbembe, 2001). Dentre as práticas que moldam tais identidades, a arte ocupa posição singular por sua capacidade de (re)inscrever a experiência negra no espaço e no tempo.

Em *Broken Chord*, essa experiência atravessa tempos e espaços coexistentes, passando pela representação da viagem do The African Native Choir e pela

ação do coral que os representa, formado por Gregory Maqoma, o homem que gira o tubo no início do espetáculo, e pelos músicos que o acompanham: Lubabalo Velebayi, Tshogofatso Khunwane, Xolisile Bongwana e Zandile Hlatshwayo. Nascido em Soweto, uma das *townships* que circundam a cidade de Joanesburgo, no ano de 1973, Maqoma tornou-se mundialmente conhecido por seu estilo de dança elegante e energético, que mistura dança contemporânea com danças africanas. Na obra, ele é o corifeu que conduz o coral e o público pela intensa jornada visual e auditiva, através da qual acompanhamos a narrativa da viagem do grupo, desde o deslocamento de navio, passando pela efusiva chegada em Londres, até o subsequente confronto com uma sociedade britânica hostil, representada por um coral local de 16 vozes. Formado por intérpretes brancos, esse outro coral funciona como contraponto às vozes negras, mobilizando um embate entre colonizadores e colonizados que critica também problemas contemporâneos, como as questões migratórias e os processos de limpeza étnica em andamento na atualidade.

O canto coral, tradição musical popular na África do Sul, é a linguagem que conduz o trabalho. Inspirados nos grandes corais negros da música gospel, os artistas entregam uma poderosa performance vocal que, juntamente com os gestos e movimentos de Maqoma, se inscreve no que pode ser entendido como tradição radical negra. Para Cedric Robinson (2023), a tradição radical negra é uma consciência revolucionária que emerge a partir da experiência histórica do povo negro, configurando-se como um conjunto de esforços culturais e intelectuais que visam dismantelar as normas sociais, políticas, econômicas e culturais vigentes. Tal tradição, por sua vez, teria uma estética intrínseca, acessada por meio da sensibilidade negra e manifestada como performance (negra) nas fissuras – ou quebras – da linguagem (Moten, 2023).

No turbilhão de emoções, sentidos e sensações que *Broken Chord* provoca, o que se destaca é justamente sua potência enquanto performance (negra). Na percussão rápida dos ritmos africanos improvisados, nos movimentos ágeis da dança xhosa de Maqoma, no gesto que se modifica milimetricamente a cada apresentação, nos sons e vozes que escapam imperceptivelmente às partituras musicais é onde se manifesta a estética da tradição radical negra. Fissurando a superfície dura da linguagem, como o magma que irrompe de uma fenda na terra, essa performance provoca uma experiência estética capaz de falar ao espectador de maneira mais contundente que qualquer discurso ou representação, como exemplifica a famosa passagem biográfica em que o autor e abolicionista estadunidense Frederick Douglass (1818-1895) descreve sua experiência ouvindo o canto dos negros escravizados:

Os escravos que são selecionados para irem à Fazenda do Solar recolher as provisões mensais, as suas e as de seus

companheiros, mostravam-se particularmente entusiasmados. No caminho, faziam reverberar as densas e antigas florestas ao redor com canções desvairadas, revelando a um só tempo a mais alta alegria e a mais profunda tristeza. Compunham e cantavam durante a viagem, e não planejavam tom, nem ritmo. O pensamento que lhes ocorresse saía – se não na palavra, no som, e com frequência em ambos. Por vezes, exprimiam o sentimento mais doloroso no tom mais extasiante, e o sentimento mais extasiante no tom mais doloroso. [...] Às vezes, penso que a mera audição dessas canções faria mais para imprimir em algumas mentes o caráter terrível da escravidão do que a leitura de volumes inteiros de filosofia sobre o assunto (2021, p. 54).

Thuthuka Sibisi e Gregory Maqoma, que afirma se despedir da carreira de dançarino com esse trabalho, apostam, dessa maneira, na construção de uma performance que corta o âmago da existência negra. Seja nas vozes do The African Native Choir, que ecoaram na terra do colonizador no século XIX, ou nas vozes dos vocalistas de *Broken Chord*, que ecoam no Brasil do século XXI, o que está em jogo é a capacidade de o sujeito negro e de sua arte acessarem múltiplas realidades, mobilizando memória e história, a partir da inscrição do corpo e da performance como sítios políticos. Veículos dessa sensibilidade, voz e movimento se manifestam como música e dança, imprimindo a cultura e tradição nos interstícios das formas artísticas hegemônicas. Como o ar que atravessa o tubo de plástico para perfurar o espaço-tempo como som, esses corpos, vozes e movimentos perfuram o tecido da história, as estruturas da linguagem, para constituírem uma poética específica, capaz de sensibilizar o espectador brasileiro, europeu ou africano; negro, branco, indígena ou asiático; deste ou de outros tempos.

REFERÊNCIAS

- DOUGLASS, Frederick. *Narrativa da vida de Frederick Douglass: e outros textos*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021.
- MBEMBE, Achille. As formas africanas de autoinscrição. *Estudos afro-asiáticos*, v. 23, p. 171-209, 2001.
- MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: Crocodilo: n-1 edições, 2023.
- NUTTALL, Sarah. Upsurge. In: PANTHER, Jay; BOULLE, Catherine. *Acts of transgression: contemporary live art in South Africa*. Joanesburgo: Wits University Press, 2019.
- ROBINSON, Cedric James. *Marxismo negro: a criação da tradição radical negra*. São Paulo: Perspectiva, 2023.

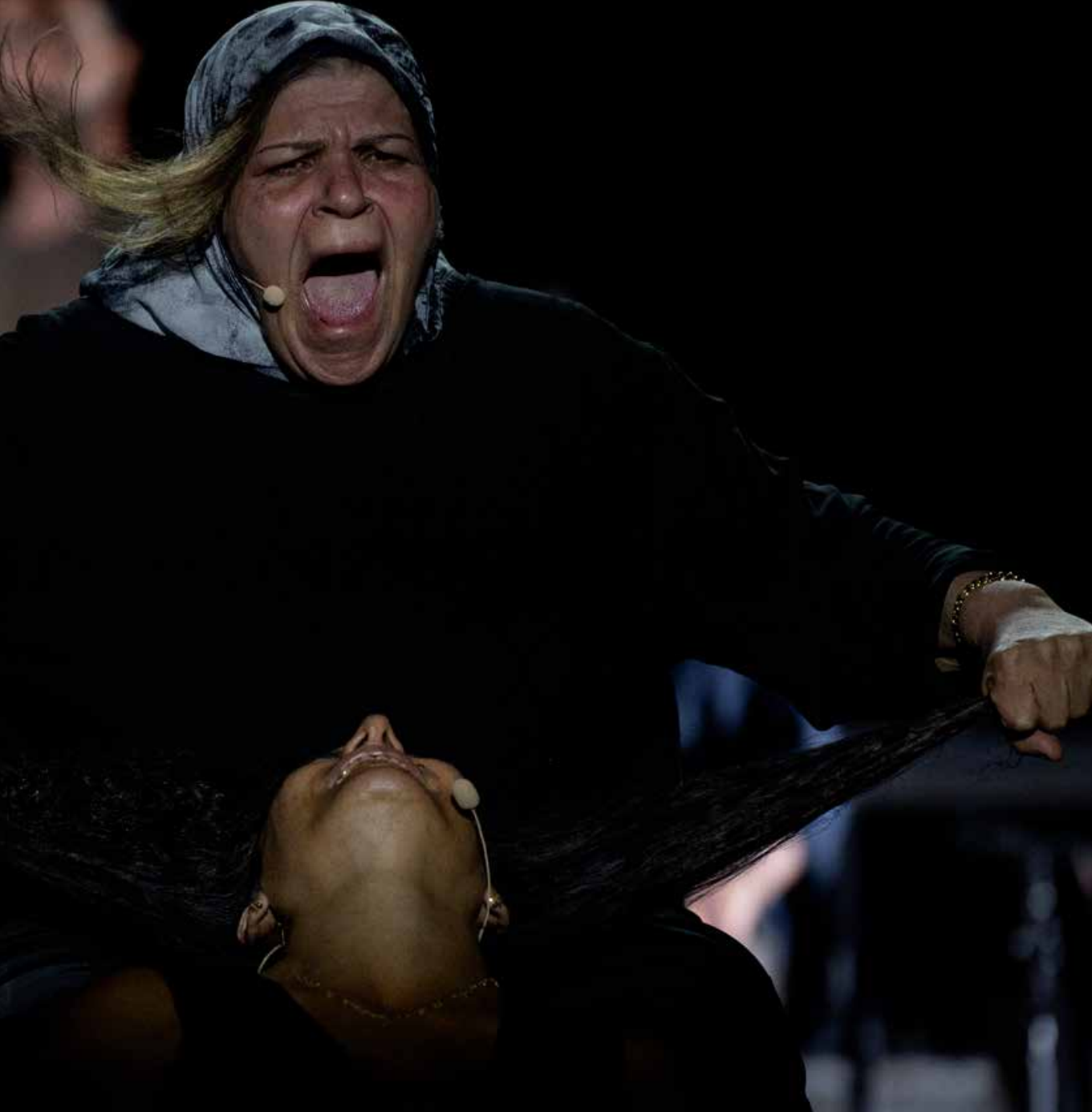


CONTADO PELA MINHA MÃE

TOLD BY MY MOTHER

Ali Chahrour

75 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 12 ANOS



No espetáculo, o coreógrafo e dançarino libanês Ali Chahrour se ancora em dramas genuínos e pessoais – como o da própria tia, que vai murchando de tristeza enquanto busca pelo filho que desapareceu. Acompanhado por parentes e artistas da cena, ele traz histórias de mães icônicas e das suas famílias, algumas espalhadas por aí ou desaparecidas, narradas para que a memória sobreviva e celebre o que resta. A performance incorpora dificuldades e tragédias familiares vividas pelas mães: corpos, vozes e pequenas batalhas ocultas nas residências de Beirute e seus subúrbios. A abordagem musical do espetáculo faz referência às canções dessas mesmas famílias em momentos de luto e alegria.

“

Num emaranhado delicado de canções comoventes e cenas marcantes, Ali Chahrour evoca uma surpreendente reunião de família em que os vivos e os mortos se reúnem e espreitam em suas sombras toda a dor de um país devastado.

LAURENCE PÉAN E MARIE-VALENTINE CHAUDON,
La Croix

Uma peça sensível e pessoal que se oferece tanto como um grito quanto como uma canção vibrante de amor e desolação.

CHRISTOPHE CANDONI,
Sceneweb

”

HISTÓRICO

Coreógrafo e dançarino, Ali Chahrour nasceu em Beirute, no Líbano. O artista é conhecido por inventar os próprios gestos, livres de códigos e modelos ocidentais, que funcionam como reflexo da cultura e dos contextos político, social e religioso em que cresceu. *Told by My Mother* (2021) é a segunda parte de uma trilogia dedicada ao amor. O primeiro espetáculo da série, *Night* [Noite], foi lançado em 2019, e o último, *The Love Behind My Eyes* [O Amor por Trás dos Meus Olhos], chegou aos palcos em 2022. Antes, ele desenvolveu a trilogia *Death* [Morte] – em que convocou liturgias fúnebres misturando tradição e modernidade –, com as performances *Fatmeh* (2014), *Leila's Death* [A Morte de Leila] (2015) e *May He Rise and Smell the Fragrance* [Que Ele se Levante e Cheire a Fragrância] (2017). Atualmente, Chahrour prepara uma nova sequência de três apresentações em torno do tema medo.

DIREÇÃO E COREOGRAFIA Ali Chahrour

PERFORMANCE Hala Omran, Laila Chahrour, Abbas Al Mawla, Ali Hout, Abed Kobeissy e Ali Chahrour

MÚSICA Two or The Dragon (Ali Hout e Abed Kobeissy)

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO E COREOGRAFIA Chadi Aoun

PRODUÇÃO Ali Chahrour

GERÊNCIA DE PRODUÇÃO Chadi Aoun e Christel Salem

CENOGRAFIA Guillaume Tesson e Ali Chahrour

DESIGN DE LUZ E DIREÇÃO TÉCNICA Guillaume Tesson

ENGENHARIA DE SOM Benoit Rave

HEAD DE LUZ Pol Seif

COPYWRITING Isabelle Aoun

COPRODUÇÃO Zoukak Theater, Arab Fund for Arts e Culture (AFAC), The Arab Arts Focus com o apoio de Stiftelsen, Studio Emad Eddin and Ford Foundation, Campana Teatro Festival, Saadallah and Lubna Khalil Foundation, Kunstfest Weimar, Zurich Theater Spektakel e Mahmoud Darwish Chair/Bozar

APOIO French Institute of Beirut, Barzakh, Beit el Laffe, KED, Mezyan, T-Marbouta, Tawlet e Eid Press

FOTOS PIERRE GONDARD E LEA SKAYEM



LÍNGUA MÁTRIA

POR LETÍCIA BASSIT

*Mulher, como você se chama? – Não sei.
Quando você nasceu, de onde você vem? – Não sei.
Para que cavou uma toca na terra? – Não sei.
Desde quanto está aqui escondida? – Não sei.
Por que mordeu o meu dedo anular? – Não sei.
Não sabe que não vamos te fazer nenhum mal? – Não sei.
De que lado você está? – Não sei.
É a guerra, você tem que escolher. – Não sei.
Esses são teus filhos? – São.¹*

A CESÁREA RASGA O ESPAÇO E ABRE UMA FENDA NO CORPO E NO TEMPO. Parir nos escombros. O sangue que jorra é o ápice da violência: a mãe recebe a notícia de que o filho está morto ou desaparecido em meio à guerra.

Quando a palavra não dá conta da experiência, quando a linguagem desmorona e o discurso é ruína, o que resta é som e movimento. Dançar e cantar como tentativa de fazer borda no impalpável. Em *Contado pela Minha Mãe* a dança e o canto escancaram o horror da guerra e a beleza do amor. Gestos e sonoridades entre mãe e filho: as mãos, o toque dos corpos, o canto que ressoa no espaço, o tambor, a sombra, as cordas. Não há palavra que dê conta. Tudo é ruína. Desmoronamento. A guerra é o indizível. *Contado pela Minha Mãe* é a tentativa de nomear o inominável. O espetáculo é de uma beleza terrível.

O coreógrafo libanês Ali Chahrour se inspira em histórias de desaparecimento e morte de filhos durante a guerra. Leila e Abbas (mãe e filho) performam no espetáculo. Ele, treinado para ser soldado, e ela na recusa desesperada desse destino. Seus corpos servem de travessia – vemos seus depoimentos, mas não só – para que outras narrativas sobre o horror da guerra sejam denunciadas.

¹ SZYMBORSKA, Wisława. Vietnã. In *Poemas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

Letícia Bassit é atriz-performer, escritora-dramaturga, diretora e arte-educadora. É mestranda em artes cênicas pela ECA/USP. Possui formação pela Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP) e também como diretora na primeira turma da SP Escola de Teatro.

Nunca desistiu de procurar o filho e de cantar.
Como se o canto fosse um chamamento.
Como se sua voz pudesse devolver
um passado que nunca voltará.²

São histórias que se entrelaçam, transcendendo a experiência singular de uma única família. O espetáculo evoca a memória e a ancestralidade do povo libanês, revelando também instantes de celebração e alegria. Instantes efêmeros, em que o tempo é suspenso, a esperança invade o corpo mas, rapidamente, a realidade da destruição ao redor traz novamente a descrença.

A sonoridade no espaço, marcada fortemente pelo som do tambor e do *oud*, narra o trágico, criando uma atmosfera sombria e ruidosa. O instrumento de cordas que normalmente produz um som doce e melódico, em *Contado pela Minha Mãe* é utilizado para compor ruído, sons distorcidos, gritos de mães impossibilitadas de gritar. Quando a dor é imensa, quando se perde um filho para a guerra, ou grito é mudo ou é o berro ecoado na espiral do tempo. Não há separação entre presente, passado e futuro. Os tempos se entrelaçam, se olham. O horror da realidade da guerra torna o tempo não cronológico. Dançar, cantar, evocar a ancestralidade como tentativa de reconstruir o tempo aniquilado pela catástrofe. Quando um filho morre, o tempo se desfaz no corpo da mãe. O corpo da mãe já não pertence ao tempo.

Em *Contado pela Minha Mãe*, a memória se faz enquanto gesto. O que se pretende dizer não está só na palavra e, talvez, a desmemória – aquilo que não se lembra – se faça mais presente do que os fatos tais quais aconteceram. Quando há trauma, há esquecimento. Na guerra, não há como sobreviver sem esquecer. Ainda assim, só através da memória é possível criar e denunciar. Fazer borda no Real – impossível – para que o sangue estanque e a cesárea cicatrize. Como contar uma história a partir das lacunas e dos lapsos? Como narrar através do esquecimento? Há muita perda em *Contado pela Minha Mãe* e é através dela que os corpos agem.

O corpo da mãe deitado no chão,
as mãos do filho no corpo da mãe –
o toque –
o filho empurra o corpo da mãe
arrastada
arrasada
estatelada
rola
enrola
desenrola
o corpo
quase morto
no chão.

² Trecho da dramaturgia do espetáculo *Contado pela Minha Mãe*.

Um corpo
quase morto
de angústia
e culpa
implora
suplica
clama
roga
apela
chora
pelo corpo
do filho
quase morto
no chão.

O espetáculo parece evocar uma não linguagem, construindo uma atmosfera inatingível. É como se sensações, cores, texturas, nuances – tudo aquilo que não pode ser nomeado – revelassem a busca por um dizer, gritar, berrar, denunciar. As palavras ditas em *Contado pela Minha Mãe* estão para além dos limites literários e/ou dramáticos. Na peça, o significante é mais importante do que o significado. As palavras são inventadas enquanto sonoridades, porque o som talvez seja mais palpável do que a literalidade quando tentamos fazer uma moldura teatral no Horror.

O som é corpo. A voz é corpo.
A mãe que narra é mais corpo do que palavra.

Em *Contado pela Minha Mãe* a mãe que performa é a mãe *real* que dança com seu filho. Esse fato é imprescindível para que o Real – aqui pensado do ponto de vista lacaniano, o impossível, o indizível – emerga da cena. Tratando-se de uma obra em que a violência e o Horror são o eixo fundante, a presença da mãe *real* em cena escancara tudo aquilo que não é possível simbolizar: a sensação do corpo ao perder um filho para a guerra. Essa imagem é obscena. Não há como caber dentro da moldura teatral. Não há como caber no mesmo espaço/tempo uma mãe que sente a morte de um filho.

Janaína Leite (*apud* Fernandes, 2020) traz a ideia de *obsceno* como o resíduo de “quando o teatro perde suas bordas”. É justamente o Real revelando o resíduo daquilo que a linguagem não dá conta. Sílvia Fernandes (2020), em *Atos de Profanação*, se debruça sobre a peça *Stabat Mater*, de Janaína Leite. Encontro aqui um paralelo interessante em que a figura da mãe *real* também marca presença em cena. Fernandes observa que Janaina “elege o corpo da mãe como uma espécie de abismo que ameaça dissolver as constituições mais arcaicas, verdadeira síntese do desejável e do abjeto”. Uma mãe, em contexto de guerra, representa perfeitamente os limites entre o desejável e o abjeto. É o próprio abismo colocado em cena.

Grávidas, recém-nascidos, bebês, crianças, filhos e filhas, pais e mães soterrados nos escombros. Parir nos escombros. Cesarianas de emergência nos escombros. Abortos, natimortos, partos prematuros, mortalidade materna nos escombros. Falta d’água nos escombros. Desnutrição, choque, trauma nos escombros. Violência

de gênero, assédio, casamentos infantis nos escombros. Fome nos escombros. Desaparecimento de corpos nos escombros.

Na guerra, tudo é fragmento. Ser mãe é também se fragmentar. A maternidade por si só já é cisão do corpo e do tempo. Ser mãe é se perder no tempo. Maternar em um tempo de guerra. Maternar a guerra. Há que ter coragem. Mãe-coragem. Em *Contado pela Minha Mãe*, a mãe não tem o grito mudo. A mãe grita repetidas vezes enquanto puxa os cabelos da filha morta em seu colo. Enquanto grita, o som ruidoso do tambor e do *oud* produz uma atmosfera sangrenta. Os corpos tremem e se arrastam no chão. As mãos se elevam tentando tocar o céu, talvez procurando a fé que se dissipou em meio à fumaça. O instrumento de sopro se transforma em arma apontada para o corpo da vítima. É a coragem da mãe que interrompe o tiro que mataria seu filho. É o corpo da mãe que se coloca na frente da bala. Toda mãe morreria para salvar um filho. Sim. Toda mãe morreria para salvar um filho.

[Nem sempre é possível interromper um tiro. Aqui no Brasil, a bala sempre encontra um corpo jovem, preto e periférico. É alvo certo. No Brasil, a guerra também destrói famílias. Há muitas mães-coragem por aqui. Algumas gritam, outras estão mudas. O genocídio da população negra brasileira precisa acabar. A guerra precisa acabar. Em todo o mundo, de uma vez por todas, a guerra precisa acabar.]

Contado pela Minha Mãe tem a força narrativa que o próprio nome revela. É a mãe que conta uma história, ou melhor, são várias histórias de mães que desejam narrar o indizível. É a denúncia feita pelas mães injustiçadas. É a fé esfacelando. Mas é também a beleza do simbólico escancarando o buraco e inventando uma língua-mátria.

Lúcia Castello Branco (1991, pág. 76), no livro *O que é a Escrita Feminina?*, apresenta a ideia de uma “voz anterior à palavra e sopro exterior à voz”, investigando um tipo de escrita que “se quer, paradoxalmente, língua da morte e do amor, língua má e terna: língua materna”.

O espetáculo *Contado pela Minha Mãe* acontece nesse *entre* da morte e do amor. Como narrar a morte? Como narrar o amor? É através desse “como” que a força estética-poética-política da peça se faz.

Contado pela Minha Mãe revela o Horror, mas também nos faz sonhar com um mundo criado sob a perspectiva de um corpo-mãe:

MÁTRIA.

REFERÊNCIAS

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERNANDES, Silvia. Atos de profanação. *Revista Sala Preta*, v. 20, n. 1, 2020.

SZYMBORSKA, Wislawa. Vietnã. In *Poemas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.



O CIRCO PRETO DA REPÚBLICA BANTU

THE BLACK CIRCUS OF THE REPUBLIC OF BANTU

Albert Ibokwe Khoza

55 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



O espetáculo sul-africano evidencia a violenta e vergonhosa história dos zoológicos humanos, exposições etnológicas que ocorreram na Europa entre 1870 e 1958 nas quais pessoas eram exibidas como animais exóticos. Nesta performance, Albert Ibokwe Khoza investiga o impacto do olhar imperial e colonial sobre os corpos negros, tanto no passado como no presente. O trabalho testemunha a dor contínua causada pelo racismo histórico e persistente, ao mesmo tempo em que abre espaço para a cura coletiva e a reivindicação da dignidade.

 *Alerta de gatilho: contém nudez frontal total, som amplificado e gritos.*

“

[A performance] é profundamente inquietante: há chapéus com braçadeiras para fora, um chicote pendurado numa vara, máscaras de macaco com dentes afiados, um pote de sal e um monte de areia, lixo e ossos com pegadas [...]. Até mesmo os tutus macios com suas penas suaves tornam-se perturbadores pendurados no teto como cadáveres. Aparentemente, na apresentação, Khoza escolhe aleatoriamente pessoas da plateia para usar as máscaras e dançar enquanto o artista estala um chicote. Mas isso não é nada em comparação ao que gerações de pessoas pretas suportaram.

HANNAH CLUGSTON, *The Guardian*

Em O Circo Preto da República Bantu, Albert Ibokwe Khoza nos mostrou, ao longo de uma hora de performance, que 'os filhos dos colonialistas' – ou seja, a maioria dos presentes – são condenados a perpetuar o 'olhar imperial', reduzindo-o à condição de macaco performático.

MARK HUDSON, *Apollo Magazine*

”

HISTÓRICO

Albert Ibokwe Khoza, artista da performance natural da África do Sul, homem feminino não binário e sangoma (curandeiro físico e espiritual), continuamente revela e projeta o estado de espírito de um indivíduo solitário em cena. Por meio da fluidez de gênero e da prática ancestral, expressa seus pensamentos movendo-se entre diferentes meios artísticos para delinear os males sociais e o que sua natureza divergente vê e interpreta sobre o mundo em que vive, questionando criticamente o seu entorno, seus líderes e a vida em si. Khoza ganhou, em 2023, o Prêmio Bessie pela performance em *And So You See ... Our Honorable Blue Sky and Ever Enduring Sun ... Can Only Be Consumed Slice by Slice ...* [E Então Você Vê... Nosso Honorável Céu Azul e o Sol Sempre Duradouro... Só Pode Ser Consumido Fatia por Fatia...].

DIREÇÃO Albert Ibokwe Khoza e Princess Mhlongo

AUTORIA Albert Ibokwe Khoza

PERFORMANCE Albert Ibokwe Khoza

DIREÇÃO DE PALCO Miranda Vuyo

PRODUÇÃO African Entertainers

FOTOS TERESA CASTRACANE



SISMOS NO império DA [BRANCA] VISÃO

POR GUILHERME DINIZ

JEAN-PAUL SARTRE, EM SEU CÉLEBRE ENSAIO *ORFEU NEGRO* (1968), afirma que o homem branco, por milênios, gozou da autoproclamada prerrogativa de ver sem ser visto, impondo-se como um olhar absoluto a partir do qual toda a realidade foi catalogada. Seus olhos, impositivos e narcísicos, buscaram decretar, pois assim, a essência, o valor e o sentido da existência; almejaram estabelecer os princípios para categorizar e regular, de modo hierárquico, as demais formas de vida. Este panóptico do universo também inventou os “outros”; isto é, tudo aquilo e todos aqueles que personificam seus medos, fantasias e rancores desfigurados. Espertamente, porém, o filósofo nos questiona: o que acontece quando estes olhos brancos são confrontados e retirados de sua posição supostamente universal?

O Circo Preto da República Bantu, solo concebido pelo sul-africano Albert Ibokwe Khoza, encara este desafio ao expor, acidamente, as estereotípias, as idealizações e os fetiches coloniais esculpidos por um imaginário branco eurocentrado que vê, na negrura, a antítese da máscara humana, ou seja, um signo pernicioso, animalizado, metáfora, por excelência, do mal, do inumano e da fealdade. Em suma, o espetáculo questiona a incidência das imagens racistas, reconhecendo que elas abrigam (e produzem) modos ideologizados de apreensão da realidade e tecnologias de subalternização psicofísica.

Um dos mais importantes eixos poéticos da performance de Khoza é, seguramente, a densidade, os contornos e a agência da corporeidade negra em sua amplitude material e simbólica. O historiador cultural Harvey Young (2010) entende que as conotações e os prejulgamentos raciais criaram uma ideia abstrata e genérica de *corpo negro* (*black body*). Para o pensador, esse corpo, sob a égide dos estigmas, é uma mera projeção, uma sombra despossuída de sutilezas e particularidades. Ainda segundo ele, esse mesmo corpo é também alvo de uma visibilidade compulsória que pretende

Guilherme Diniz é pesquisador e crítico teatral. É mestre em estudos literários (Fale/UFG), além de doutorando em literatura brasileira pela mesma instituição. É coeditor do site de crítica Horizonte da Cena (MG) e membro da Associação Internacional de Críticos Teatrais (IACT/AICT).

encarcerar, objetificar e decodificar o seu ser. Porém, a ação performática de Khoza desestabiliza esses pressupostos ao conceber uma fisicalidade escorregadia, irônica e aversa às normativas definições de gênero. Ademais, a sua atuação é capaz ao mesmo tempo de exibir e fender os estereótipos, concebendo uma corrosiva comicidade em que o riso não é, de modo algum, uma expressão de alívio, mas o reflexo de uma sensível tensão.

Para problematizar o hegemônico olhar branco, *O Circo Preto da República Bantu* retoma a história dos zoológicos humanos. Bastante populares sobretudo a partir de 1870 até meados do século XX, estes eventos públicos, tidos como “exibições etnológicas”, expunham, de maneira degradante, populações africanas para o deleite mórbido de espectadores em distintas cidades euro-estadunidense, como Hamburgo, Londres, Paris, Milão, Antuérpia e Nova York. Ancoradas no darwinismo social, nas expansões imperialistas e no racismo científico, tais exposições se converteram em um negócio altamente lucrativo a fim de provar a suposta superioridade racial dos brancos. Khoza evoca a imagem de Sarah Baartman, a mulher do povo kama cujo corpo foi ostentado, de modo caricatural e objetificante, em inúmeras feiras científicas. O performer neste momento dança vividamente, exhibe todo o seu corpo negro e gordo, interage com os espectadores, confrontando, assim, a curiosidade e as preconceções do público branco, principalmente. A performance mergulha na caricatura com o fito de ressignificá-la e, neste processo, perturbar o olhar dominante. O seu humor é acre, não dissimula e nem adocica o conflito. Em cena, o artista assume as históricas tensões que já existem, atuando com altas doses de ironia (e autoironia).

Aliás, a relação direta com o público é outro eixo nuclear do espetáculo. Em um determinado momento, o performer, com um chicote em mãos, propõe uma inversão simbólica, obrigando dois espectadores brancos a dançar ridiculamente. A ironia logo cede lugar a um saturado sarcasmo, à medida que Khoza intensifica a dominação. Este dispositivo cênico não apenas devolve o constrangimento a quem comodamente constrange, mas também possui a possibilidade de instalar um desconforto significativo para que pessoas brancas questionem ética e politicamente suas posturas no mundo social. Nesse sentido, *O Circo Preto da República Bantu* se aproxima do provocador *Black Off*, espetáculo da também sul-africana Ntando Cele, que integrou a programação da MITsp em 2017. Em ambos os trabalhos o signo branco é debochadamente desnaturalizado, explicitando, dessa forma, o caráter artificial e construído do poder e da identidade.

A mordaz criticidade de Khoza não poupa a dimensão artística. A performance discute os modos pelos quais certos circuitos internacionais de arte desempenham um papel oportunista e extrativista ao lidar com a produção negra, tornando-a uma mercadoria, uma moeda de troca que enriquece

os herdeiros dos antigos colonizadores europeus. Nesta mesma linha a performer Jota Mombaça (2021) assinala a postura ambígua que habita uma parcela considerável do sistema artístico: de um lado a criação de espaços de visibilidade e discussão antirracistas, do outro a apropriação (não raro consumista) das inventividades negras. Khoza e Mombaça apontam que nesta espinhosa equação muitos privilégios históricos continuam a ser preservados. Os zoológicos humanos desapareceram por completo?

A chegada d'O *Circo Preto da República Bantu* no Brasil é relevante em pelo menos dois pontos. Primeiramente, as discussões articuladas pelo espetáculo sul-africano vão ao encontro de uma intensa produção teatral negra que, cada vez mais, transforma o panorama teatral, histórico e político do país, inscrevendo os sistemas culturais e os saberes afro-brasileiros como vetores poéticos de uma experimentação cênica radical. O trabalho de Albert Ibokwe Khoza dialoga, direta e/ou indiretamente, com outros solos criados mais recentemente por artistas negros, tais como *violento.*, de Preto Amparo (MG); *Arqueologias do Futuro*, de Maurício Lima (RJ); *Experimento Concreto*, de Laís Machado (BA); e *Macacos*, de Clayton Nascimento (SP) nos quais o passado, o presente e o futuro do Brasil são criticamente repensados a partir de poéticas que tomam a corporeidade negra como o principal sustentáculo de perspectivas antirracistas e ao mesmo tempo fabulares, isto é, dispostas a reimaginar outros mundos possíveis.

Em segundo lugar, as tradições bantu, trazidas para cá pelo tráfico transatlântico, desempenham um papel estrutural e civilizatório na formação da cultura brasileira. Nei Lopes, no livro *Bantos, Malês e Identidade Negra* (1988), discorre sobre a fundamental presença dos povos bantos nas américas, reimplantando aqui suas práticas culturais em uma série de festejos, ritos e manifestações (os ticumbis, os reinados, os cucumbis, os catopés, as cabindas, as taieras, o jongo, o lundu, a capoeira de angola etc.), em princípios epistemológicos, na própria constituição do português brasileiro (é forte a influência das línguas bantas como o quicongo, o umbundo e o quimbundo) e na reatualização dos cultos aos ancestrais. O *Circo Preto da República Bantu* adquire também uma densa significação ritual, energética e espiritual ao trazer a memória de todos aqueles e aquelas desumanizados e aniquilados pela colonização, pela escravidão e pelos efeitos nefastos do racismo atual. Interlocuções e trânsitos entre os territórios africanos e diaspóricos se fazem presentes aqui, de modo a visualizarmos aproximações e distanciamentos entre estratégias culturais, políticas e estéticas realizadas nos dois lados do Atlântico.

De um modo geral, é perceptível, na trajetória artística de Albert Khoza, um dinâmico emaranhamento entre dimensões performáticas, teatrais, coreográficas e ritualísticas, além de uma intermedialidade que justapõe

áudios e projeções, criando uma ambiência povoada por múltiplos humores, qualidades de movimento, temporalidades e espacialidades. Isso é notável não apenas em *O Circo Preto...*, mas também em *Take in Take Out (to live is to be sick to die is to live, 2017)*, *And So you see...* (2017), coreografado pela sul-africana Robyn Orlin e apresentado no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, também em 2017, e *Influences of a Closet Chant* (2020). Na qualidade de sangoma (figura destacada especialmente entre o povo zulu, o sangoma pode ser entendido como curandeiro e sábio tradicional, responsável pelo cuidado mental, físico, espiritual e emocional de sua comunidade), Khoza, sem róseos idealismos, propõe uma arte desejosa de enfrentar os traumas e os fantasmas coloniais, convidando-nos a refundar imaginários e convívios para, enfim, desenharmos um mundo em que todas as existências possam viver na sua plenitude.

REFERÊNCIAS

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SARTE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*: I. Reflexões sobre a questão judaica. II. Orfeu negro. 5. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

YOUNG, Harvey. *Embodying black experience: stillness, critical memory, and the black body*. Michigan: The University of Michigan Press, 2010.



PERROS - DIÁLOGOS CANINOS

Monina Bonelli, Celso Curi e Renata Melo

120 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



O cachorro sempre foi um coconstrutor da comunidade. Desde os primeiros tempos do *homo sapiens*, o “melhor amigo do homem” colabora com a sobrevivência mútua, proporcionando proteção e afetividade. O cachorro é um espelho da espécie. Ou apenas um reflexo de uma sociedade multiespécie. A relação entre humanos e cães no contexto urbano é investigada nesta obra criada pela argentina Monina Bonelli e os brasileiros Celso Curi e Renata Melo. Em sua estreia na MITsp, a intervenção propõe um diálogo entre arte e comunidade, construído junto a artistas, pensadores, vizinhos e cães de estimação. Através de um deslocamento pelo centro de São Paulo, que passa pelo parque Augusta, pela praça Roosevelt e pelo Minhocão, tutores e seus cachorros são convidados a dialogar com o entorno e a se relacionar com os territórios de forma artística, descobrindo e celebrando a performance do cotidiano.

HISTÓRICO

A argentina Monina Bonelli é artista e curadora de artes cênicas. Formada em atuação e dramaturgia, já recebeu bolsas e distinções, incluindo o prêmio Trinidad Guevara de melhor produção para o Teatro Bombón e melhor atriz coadjuvante por *Siglo de Oro Trans*. Desde 2001, desenvolve-se como artista e curadora de espaços e festivais, com especialização em inovação de formatos de criação e exposição, e em arte e trabalho comunitário. Foi assessora de artes cênicas da Bienal de Arte Jovem de Buenos Aires e diretora artística do Centro Cultural 25 de Maio, na mesma cidade. Criou, com Cristian Scotton e Sol Salinas, o festival de peças curtas *site specific* Teatro Bombón, onde Bonelli desenvolve projetos como artista e curadora.

Celso Curi é produtor, gestor cultural, tradutor e jornalista. É diretor da OFF Produções Culturais, fundador e editor do OFF Guia de Teatro SP e RJ. Dirigiu a Oficina Cultural Oswald de Andrade (2013-2015), foi presidente da Rede de Promotores Culturais da América Latina e Caribe (2011-2013), curador do Festival de Teatro de Curitiba (2008-2015), do Festival Cena Brasil Internacional RJ/SP (2012-2014) e do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (FIT, 2015-2016). Desde 2018, atua como presidente da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) e como curador do Reside FIT-PE.

Bailarina, coreógrafa, atriz e diretora, Renata Melo desenvolve suas atividades em São Paulo. Na década de 1980, criou o grupo de dança Marzipan, para o qual dançou e coreografou peças que integraram o repertório de dez espetáculos. Foi bolsista da Rockefeller Foundation, no American Dance Festival. Criou espetáculos como *Slices of Life*, *Receba as Flores*, *Bonita Lampião*, *Doméstica e Passatempo*, nos quais também atuou. Pela sua obra recebeu os prêmios APCA, Mambembe, Shell e Molière.

IDEALIZAÇÃO E CRIAÇÃO Monina Bonelli

COCRIADOR Celso Curi

ARTISTA CONVIDADA Renata Melo

ARTISTA MEDIADOR COM A COMUNIDADE

Sérgio Carrera

ARTISTA-PESQUISADORA

COLABORADORA Tania Alice

GRUPO DE PESQUISA Dr. Horacio Banega,

Dra Roxana Ybañes e Dra. Malala González

INSPIRAÇÃO CANINA Buda, Chico, Hiro,

Paninho, Perri, Pina, Juca e Xingu

TEXTOS DOS AUDIOGUIAS Antonio Prata

e Carol Tilkian, Ivam Cabral, Sérgio Carrera,

Debora Lazari e Ronny Wong

NARRAÇÃO AUDIOGUIAS Ivam Cabral,

Rodolpho Correa, Sérgio Carrera e Suia Legaspe

ARTISTAS RESIDENTES Anderson Soares

Bernardes, Andrea Tedesco, Eduardo Görck,

Éric Silva, Hadassah Wengler, Isadora

Rodrigues, Karina Scariott, Láis Efstathiadis,

Lena Giuliano, Livia Carvalheiro, Lucas

Donnangelo, Luiz Fábio Torres, Michel Nader,

Natallia Mazarim e Samuel Paixão

PARTICIPAÇÃO comunidade do entorno do

Parque Augusta e Praça Roosevelt

DIRETOR TÉCNICO Jimmy Wong

TÉCNICO Hamilton Carlos Coelho

FOTOS ESTÚDIO Rodrigo Chueri

FIGURINO FOTO Marc Lab

FOTOS ÁLBUM CANINO Annelize Tozetto

ESTAGIÁRIA EM ARTES GRÁFICAS DO

PROJETO Milly.E

DESIGN GRÁFICO DO PROGRAMA

Emilio Rogê

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Heloisa Andersen

PRODUÇÃO EXECUTIVA Wesley Kawaai

REALIZAÇÃO Teatro Bombón (AR), OFF

Produções Culturais (BR) e MITsp

APOIO INSTITUCIONAL Secretaria Municipal

do Verde e do Meio Ambiente, Secretaria

Municipal de Turismo e Parque Augusta.

APOIO Cobogó, Corpo Rastreado, IBT -

Instituto Brasileiro de Teatro, Proteatro (AR) e

SP Escola de Teatro

FOTOS RODRIGO CHUERI

AGRADECIMENTOS Adriane Bertini, Allan Salles, Alma Holgado, Anderson Martins, Ariel Perez de María, Artur Bertini Malavolta, Associação Paulista dos Amigos da Arte, Casa Abe, Clara de Cápua, Dyra Oliveira, Equipe do Parque Augusta, Gilles Eduar, Glaucio Lima Franca, Guido Correa, Heraldo Guiaro, Luanna Jimenes, Marcio Gallacci, Maria del

Carmen Moyano, Marina Pampin, Mónica Holgado, Pamela López Rodriguez, Paola Traczuk, Patricia Gasppar, Petz unidade rua Augusta, Plinio Soares, Roberto Alencar, Teatro Sérgio Cardoso, Vicenta Varela e Zoilo Garcés

Especialmente ao cachorro Hipólito (2008-2024)



POÉTICAS DO CUIDADO iNtErEsPéCiEs: RUMO À *REVOLUÇÃO* PELUDA

POR TANIA ALICE E BUDA

BUDA, MEU CÃO – QUE COMO TODOS OS CÃES É O MAIS LINDO DO MUNDO –, chegou na minha vida com dois meses de idade. Após quase quatro anos de convivência, posso dizer que, diariamente, ele me ensina tudo que é essencial: presença atenta, silêncio contemplativo, tempo desmedido para o carinho e o amor, disposição contínua para a brincadeira e a consciência da impermanência da vida (que pode ser medida pela velocidade com que um petisco é comido). Ele ensina também a alegria com coisas simples: encontrar uma meia dentro de um sapato, perceber o charme irresistível do barulho de um papel de biscoito sendo amassado, ou descobrir de forma inesperada uma bolinha perdida debaixo de um armário. No dia a dia, com sua sabedoria intrínseca, Buda desvenda os segredos de uma vida feliz: virar de barriga para o céu inteiramente disponível ao carinho oferecido; manter-se sempre atento à localização do pote de comida; beber muita água fresca, de preferência com gelinhos feitos de pedacinhos de frutas; nunca recusar um passeio; sempre que possível, mergulhar em rios, mares, cachoeiras e poças de lama; procurar algo até encontrá-lo; ou pesquisar qual o lugar mais fresco da casa para descansar. Por meio desses detalhes e de sua presença constante e amorosa, Buda, como todos os cachorros, é um mestre do amor incondicional, condição da qual emerge toda forma de criatividade. A cada dia, ele reinventa meu olhar para o mundo, chamando a minha atenção para a importância de levarmos o cuidado e o afeto para dentro de nossas práticas de vida e arte, zelando pelas nossas espécies companheiras de jornada na terra.

Desde que a revolução peluda adentrou a minha vida, minha visão de arte nunca mais foi a mesma. A convivência com Buda me fez querer investigar como transformar performances relacionais, ou projetos de arte socialmente engajada, em algo que passei a denominar *poéticas do cuidado*, isto é, um conjunto de ações artísticas inscritas no campo da linguagem da performance que visam à produção de saúde física e mental por meio dos seres envolvidos, sejam artistas-propositores, participantes voluntários ou transeuntes – humanos, animais ou plantas. Ao longo dos anos, a prática colonialista e

Tania Alice é artista-pesquisadora e professora da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), diretora dos Performers sem Fronteiras e do grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas, além de bolsista de produtividade do CNPq.

Buda é um cachorro fofo que estreou no mundo da arte em 2020 com uma série de re-enactments em companhia de sua tutora, Tania Alice. Também cão de suporte emocional de sua tutora que faz parte do espectro autista, Buda atua como performer e professor.

patriarcal nos legou uma perspectiva extrativista e utilitarista em relação às outras espécies, que resultou na crise ecológica e climática atual, que tanto nos esforçamos por ocultar. Como artistas-pesquisadores em perpétua busca dos transbordamentos possíveis da linguagem da performance, que se define pela própria indefinição, podemos indagar: como um projeto artístico pode refinar o nosso olhar de cuidado com o meio ambiente e as outras espécies? Como podemos trabalhar artisticamente com os animais, elaborando obras que sejam pensadas para eles e, principalmente, com eles, na perspectiva de “enfelizá-los”? Como, por meio da transformação da perspectiva antropocêntrica, podemos modificar a visão de nossa relação com o meio ambiente?

Ao longo do tempo e mediante uma extensa pesquisa realizada pelo grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas (Unirio/UFRJ/CNPq) investigamos, por meio de performances, práticas somáticas e de um espetáculo, sete eixos norteadores da invenção das *poéticas do cuidado*: 1. A prática do silêncio e da quietude; 2. A escuta empática; 3. O movimento livre como regulador do corpo; 4. O abraço como espaço de acolhimento de si e do mundo; 5. A produção de alegria como projeto político; 6. A abertura às relações interespecies; e, por fim, 7. O cultivo dos sonhos nas nossas vidas. Os eixos podem ser investigados separadamente em performances, mas também podem ser explorados e combinados das mais diversas maneiras, com a perspectiva de gerar saúde física e mental através da prática artística.

A pandemia me trouxe a certeza da importância do cuidado na arte e do inevitável vínculo do humano com outras espécies. Talvez por nunca terem ficado tão evidentes as consequências diretas de nosso descuido ecológico e de seu impacto sobre o planeta e, consequentemente, sobre a saúde coletiva. Talvez, também, porque foi nesse momento que Buda entrou em minha vida para revolucioná-la irremediavelmente. Pela sua simples presença, Buda me fez descobrir o vínculo que existe entre ecologia, teoria feminista e os nossos companheiros peludos. Esse é um dos objetivos de Donna Haraway (2012), ao escrever, em *O Manifesto das Espécies Companheiras*: “Quero que meus leitores saibam porque considero a escrita canina um abraço da teoria feminista, ou o contrário” (Haraway, 2021, p. 12). Por esse motivo e em parceria com a médica veterinária e artista Manuella Mellão, elaboramos a oficina virtual Petformances – Poéticas do Cuidado para, com e por Animais, destinada aos animais e seus tutores, que foi realizada na MITsp de 2020 e em outros eventos.

A oficina propunha práticas artísticas diversas (performances, colagens, escrita criativa, fotografia, pintura com patas), realizadas de forma remota com os animais e seus tutores, com o intuito de favorecerem um melhor entendimento e aprofundamento de suas relações e de perdurarem

qualitativamente após a oficina. Por meio de diferentes atividades, simples e lúdicas, que faziam circular o afeto, propúnhamos a criação de obras artísticas compartilhadas. A utopia, que contextualizava essas práticas de encontro sensível, pretendia criar condições para que os participantes enxergassem a importância de cuidar de si, do outro e do meio ambiente, sobretudo em momentos difíceis, como aquele que atravessávamos, a fim de imaginarmos coletivamente um devir sustentável. Deixando o cão ser um cão, sem humanizá-lo, e relacionando-se com ele em sua alteridade, para que o encontro interespecies e seus desdobramentos artísticos amenizassem o incêndio do mundo. As oficinas geraram retornos muito comoventes tanto dos participantes humanos como dos peludos. Ficou evidente que, além de desenvolverem a prática da linguagem performativa, os participantes aprofundaram qualitativamente a relação com “seus” animais, abrindo-se à alteridade.

Após o retorno às atividades presenciais, dessa vez em parceria com a artista-pesquisadora da Université Paris 1/Panthéon Sorbonne Pascale Weber e com os cães e as plantas que nos acompanhavam, começamos um trabalho de performance relacional nas ruas de Paris e do Rio de Janeiro, no qual indagávamos às pessoas se algum animal ou planta havia transformado as suas vidas. Coletamos histórias fascinantes, comoventes, delicadas e sensíveis, que foram transformadas em livro a ser publicado no formato bilíngue, em 2024.

No livro *Que Diraient les Animaux, si... on Leur Posait les Bonnes Questions?* (*O que Diriam os Animais se... os Indagássemos sobre Coisas Pertinentes?* – tradução minha), a filósofa belga Vinciane Despret reflete sobre obras criadas a partir da relação interespecies. No capítulo “A como Artistas”, escreve: “Homens e animais criam juntos. No encantamento e na alegria da obra que está por vir. (...) Não seria justamente isso que importa? Acolher maneiras de dizer, de descrever e de contar que nos fazem responder de maneira sensível aos acontecimentos” (Despret, 2014, p. 16 – tradução minha). A revolução peluda implica valorar e compartilhar outras formas e perspectivas de vida por meio da arte. Em *Autobiografia de um Polvo*, Vinciane Despret nomeia esse processo de therolinguística, isto é, “uma parte da linguística que se dedica a estudar e traduzir produções escritas por animais (e futuramente plantas), sejam elas romances, poesia, epopeia, panfletos ou arquivos” (Despret, 2021, p. 11 – tradução minha). Em outras palavras: perceber o amor interespecies como uma fonte inesgotável de criatividade.

O projeto *Conversaciones Perrunas*, de Monina Bonelli e Celso Curi, que irá acontecer na MITsp 2024, prevê a criação de performances a partir de cachorros e de seus encontros durante passeios diários no Parque Augusta, em São Paulo. O projeto propõe que os cães protagonizem encontros

fortuitos com outros cães e tutores, impulsionados pelos cheiros captados por seus focinhos curiosos. Desse modo, se estabeleceriam diálogos caninos entre diferentes tutores, entre cães e seus tutores, entre artistas participantes e tutores, entre filósofos e cães, entre filósofos e tutores. Os encontros incluem diálogos com estruturas externas, como *pet shops*, salões para cachorros, clínicas veterinárias ou ainda fábricas de petiscos. A ideia do projeto, que também conta com uma residência artística, é fomentar a abertura ao desconhecido, para que brotem imagéticas e novas sociabilidades. As performances serão criadas a partir de parcerias nascidas ao acaso nos encontros, diálogos, reflexões filosóficas e discussões coletivas, e culminarão em uma grande performance coletiva no Parque Augusta. Essa performance irá acontecer em diversos espaços do parque, durante dois dias seguidos, e incluirá debates de filosofia ao ar livre, performances relacionais e conversas que se encerrarão em um grande encontro coletivo interespecies dançado nas arquibancadas do parque. Os cachorros participantes serão identificados com uma coleira luminosa, que, no dia da apresentação coletiva, possibilitará estabelecer um fio condutor entre uma ação artística e outra, gerando um encanto visual. Há uma evidente dimensão lúdica no projeto, que se abre para três esferas – a privada (o cachorro e seu tutor), a social (o cachorro e a comunidade) e a urbana (o cachorro e a cidade) –, visando a investigar como elas podem se tornar um espaço de afeto e de imaginação para todos os envolvidos. Por fim, uma grande Parada Canina aberta será realizada no Minhocão na terça-feira, dia 5 de março de 2024, com a meta de celebrar a beleza do encontro interespecies.

Diálogos caninos criam comunidades e, assim, nos ensinam a viver juntos, instigados pelos cachorros, nossos mestres amorosos. Como escreveu a pesquisadora autista Temple Grandin em *Animals in Translation*: “Passamos muitos séculos juntos e éramos parceiros. Hoje em dia, o vínculo entre as pessoas e os animais está cortado, a não ser que a pessoa tenha um cachorro ou um gato” (Grandin, 2005, p. 5 – tradução minha). A reconexão interespecies é uma urgência e projetos artísticos podem favorecê-la. Afinal, nossos cães nos adotam e nos salvam apenas por serem o que são: uma revolução peluda que nos oferece a possibilidade de abrir um portal para o infinito.

REFERÊNCIAS

- DESPRET, Vinciane. *Autobiografia de um polvo: e outras narrativas de antecipação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- DESPRET, Vinciane. *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions?* Paris: LaDecourvete, 2014.
- HARAWAY, Dona. *Manifesto das espécies companheiras*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- JOHNSON, Catherine; GRADIN, Temple. *Animals in Translation*. Nova York: Harvest Books, 2006.



PROFÉTICO (NÓS JÁ NASCEMOS)

PROPHÉTIQUE (ON EST DÉJÀ NÉ.ES)

Nadia Beugré / Libr'Arts

75 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



Há alguns anos, a coreógrafa Nadia Beugré vem se aproximando da comunidade transgênero de Abidjan, a maior cidade da Costa do Marfim. São pessoas que, designadas como meninos ao nascer, navegam entre os gêneros com grande liberdade, mesmo inseridas numa sociedade muito patriarcal que, na melhor das hipóteses, finge não as ver. Cabeleireiras de dia, divas das pistas de dança à noite, essas personagens vivem expostas e subterrâneas, fluindo entre circuitos paralelos e redes de solidariedade, inventando danças próprias que, misturando dança vogue e *coupé-décalé* [estilo musical da Costa do Marfim], fazem as noites de Abidjan. No espetáculo, Beugré dá continuidade à investigação sobre gênero e identidade, mas também sobre aqueles que ela chama de "perdidos", os desajustados, os que estão à margem, na periferia, aqueles que são rejeitados ou ignorados. A artista questiona as atribuições e os papéis na família, na sociedade e na história – tanto os que são atribuídos às pessoas como aqueles que elas assumem.

⚠ Alerta de gatilho: contém som alto.

“

Com o objetivo de integrar ao seu trabalho temas relacionados ao gênero e à identidade, Beugré alfineta o público com um resíduo persistente de vulnerabilidade. Com uma interação entre o eu e a sociedade, uma identidade intocada e normas supressivas, ela pretende enfatizar perspectivas e percursos que são, muitas vezes, rejeitados ou ofuscados. A artista pega aqueles a quem chama de 'fracassados' e os guia para novas dimensões, na esperança de que o seu público (pessoas como você) possa embarcar com ela nessa jornada.

LARA SOMOROFF, *Glamcult*

Há algo familiar na atmosfera, talvez porque o som é exagerado ou porque as cadeiras no palco não são sofisticadas, mas, sim, móveis de jardim feitos de plástico branco. É precisamente esta cotidianeidade que é bela; você sente a noite abafada e quente, em que a boate é, ao mesmo tempo, o lugar para ver e ser visto e o lugar para se esconder. Não espere um teatro elegante, diz a apresentação no início. O que recebemos é um fragmento desarmado, apaixonado e comprometido sobre as mulheres trans na Costa do Marfim. Durante o dia, elas embelezam outras pessoas, à noite, é a vez delas brilharem.

HELEN WESTERIK, *Cultuurpers*

”

HISTÓRICO

Nadia Beugré nasceu na Costa do Marfim e, em 1995, estreou como dançarina no Teatro Dante. Após dois anos, entrou para a TchéTché, companhia da coreógrafa costa-marfinense Béatrice Kombé. Após a morte da mentora, em 2007, foi estudar na École des Sables, no Senegal, e, em 2009, ingressou no programa de Mathilde Monnier para coreógrafos em ascensão, em Montpellier, na França. Logo, passou a encenar as próprias produções, como o solo *Quartiers Libres* (2012). Sua última criação antes de *Profético (nós já nascemos)*, *L'Homme Rare*, uma apresentação com um quinteto masculino, estreou em 2020. O encontro com o bailarino francês Alain Buffard também marcou a carreira de Beugré: foi ele quem a incentivou a entender mais sobre corpo, sexualidade e gênero. Há uma década, as peças da artista traçam um percurso singular em torno das margens, da exclusão, do que é anormal; viajam por meio de identidades em mudança. Em 2020, com Virginie Dupray, fundou a companhia de dança Libr'Arts, uma plataforma de produção e formação.

DIREÇÃO ARTÍSTICA Nadia Beugré

PERFORMANCE Beyoncé, Canel, Jhaya Caupenne, Taylor Dear, Acauã Shereya El Bandide e Kevin Kero

LUZ Anthony Merlaud

CENOGRAFIA Jean-Christophe Lanquetin

ASSISTÊNCIA ARTÍSTICA Christian Romain Kossa

GERENCIAMENTO DE LUZ Bia Kaysel

OLHAR EXTERNO Nadim Bahsoun e Adonis Nebié

TRADUÇÃO DAS LEGENDAS Marta Lisboa

PRODUÇÃO Virginie Dupray (Libr'Arts)

COPRODUÇÃO Kunstenfestivaldesarts Brussels, Théâtre Le Rideau Brussels, Montpellier Danse, Points Communs Cergy Pontoise, Holland Festival Amsterdam, Culturescapes 2023 Sahara, ICI – Centre Chorégraphique National Montpellier Occitanie (direção de Christian Rizzo), Fonds Transfabrik – Fonds franco-allemand pour le spectacle vivant, Tanz im August/HAU Hebbel

FOTOS WERNER STROUVEN

am Ufer Berlin, La Place de la Danse CDCN
Toulouse Occitanie, Théâtre Garonne scène
européenne – Toulouse, Les Spectacles Vivants
– Centre Pompidou Paris, Festival d'Automne à
Paris, Spielart Theaterfestival Munich, Théâtre
de Freiburg, Africa Moment Residency Agora de
la danse Montpellier danse, Théâtre Le Rideau

Brussels, com o apoio do DRAC Occitanie π
French Ministry for Culture and Communication e
agradecimentos ao Ivoire Marionnettes Abidjan e
ao Institut Français de Côte d'Ivoire

**ESTE ESPETÁCULO É APOIADO PELO CONSULADO-
GERAL DA FRANÇA EM SÃO PAULO E INSTITUT
FRANÇAIS**



TIMBRES **GRAVES**, BORBOLETAS

POR AVE TERRENA

SE VOCÊ NÃO CONSEGUIR VOAR

Quando se fala em representações sobre pessoas trans e travestis, é muito comum a imagem da borboleta que sai do casulo. Há diferentes usos dela, mas a recorrência se dá quase sempre pela ênfase na metamorfose. Da mesma forma que a lagarta, nós teríamos que passar por um processo oculto de transformação, sofrendo, guardadas num casulo para nos tornar quem somos de verdade. Para aflorar o “eu” mais profundo e alçar o voo da beleza, é como se fosse necessário passar por uma transição.

Mudar de nome, de corpo, de voz e identidade. Perder casa e família, pagando o preço de esconder o próprio gênero ou afirmando-o à mercê das ruas. Nas autorias de outros sobre nós, e mesmo nas de nós sobre nós mesmas, encontramos inúmeras narrativas que lançam mão dessa metáfora para exaltar o renascimento de um ser antes despossuído de si mesmo. Até a campanha de comemoração dos 20 anos da visibilidade trans, do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, utiliza essa imagem como logotipo.

Uma perspectiva alheia tão entranhada que chega a definir até mesmo o que vemos quando olhamos no espelho. Ao analisar a evolução de representações sobre a transgeneridade ao longo da história, é fácil perceber que o mito da metamorfose para descrever corpos trans está intrinsecamente ligado à ideia de patologia. Para ser trans, seria preciso cruzar uma linha que parte da cisgeneridade – como alguém que cruza um rio rumo à margem oposta.

Quando alguém diz que simplesmente por ser quem somos só podemos viver nas margens, está, com isso, atualizando o estigma dos papéis sociais imutáveis: aquele que regula o modo como a maior parte da população ainda lê nossos corpos no mundo. É precisamente sobre esse rótulo que o movimento da representatividade trans incide. Sexualizadas, servis, indulgentes, não teríamos alternativa a não ser viver caladas em busca da cisgeneridade perdida – sabemos que essa ficção precisa ser repetida tantas vezes porque não condiz com a realidade.

VOA, VOA BEM

Voamos, sim, e não só pela nossa vocação para a exuberância, mas para fugir de quem quer nos esfaquear. É como diz a canção que encerra o espetáculo *Prophétique* (*on est déjà né.es*):

*Papillon, vole, vole, bien
Si tu ne peux pas voler
Les enfants vont t'attraper*

Ave Terrena é dramaturga, diretora teatral, poeta e professora da Escola Livre de Teatro de Santo André. Com dez textos encenados no Brasil, México e Portugal, já lançou três livros, dois de dramaturgia e um de poesia.

cuja tradução significa algo do tipo:

“Voa, voa bem, borboleta
Se você não conseguir voar
As crianças vão te pegar”.

No caso dessa peça, criada por Nadia Beugré com performers trans de Abidjã – a cidade onde nasceu e cresceu, na Costa do Marfim – a evocação da borboleta não reforça o lugar comum do metamorfismo. Ela o suspende no ar, junto com todos os objetos de cena. Cadeiras, tecidos, tranças, cabeças de manequins amarradas por fios coloridos desde o início da performance, e que, no seu encerramento, são manipuladas pelas performers. A luz cai em *fade-out* e os objetos ficam ali, pendurados pelos fios, flutuando na atmosfera.

E nós, do público, lembramos que existe a altura, que o chão do palco segura todas as quedas – através delas a comunidade *ballroom* aprendeu a construir força e potência (basta observar a técnica de um dip) – e que, além delas, sem anular a história que carregam, também há um teto sobre nossas cabeças. Existe um céu, e podemos voar para longe de quem nos quer aprisionadas em estereótipos chulos.

Uma das identificações de Beugré com as pessoas trans de seu país se deu ao perceber o quão limitantes são as caixas onde enfiam os corpos fora da norma a fim de classificá-los. Ela conta que, uma vez, em palcos europeus, após uma apresentação na qual seu figurino era um sutiã e um fio dental, uma espectadora a abordou para perguntar por que tinha escolhido aquele papel para si. Isso revelou uma visão que não era só daquela pessoa. Era também, mas, sob ela, toda uma estrutura simbólica operando para reduzir o trabalho artístico de uma mulher negra a um papel muito restrito.

Da mesma forma que Beugré no caso acima, as pessoas trans de Abidjã são cotidianamente caluniadas por muitos, tidas como insanas, desajustadas, marginais. Assim como no Brasil, excluídas de diversos espaços, cidadãs de segunda classe. Quais os papéis reservados a nós nas famílias, na sociedade, na história? Que controle temos sobre eles? Inspiradas pela vivência de pessoas trans, essas perguntas são o coração de *Prophétique* (*on est déjà né.es*).

Mais do que somente a transgeneridade em si, este espetáculo questiona quais papéis são destinados a cada um por conta de sua identidade, e quais são tomados por decisão própria – algo que sozinho é impossível de fazer. É necessária toda uma comunidade para se conceber novos seres-mundo.

CUNT SUPERABUNDANTE

A despeito dos uivos e latidos injuriados com sua existência, a comunidade trans da Costa do Marfim segue inventando meios para garantir a sobrevivência. Como diz Beugré: “Audaciosas, elas encenam sua própria vida, fomentam seus próprios espaços, constroem seu próprio mundo” (tradução minha). Ao reconhecer a potência das redes de solidariedade que operam entre pessoas renegadas pelo patriarcado, a diretora se interessou em procurá-las, passando longos períodos de pesquisa em sua cidade natal, conhecendo e convivendo com elas, acompanhando sua rotina, compartilhando suas histórias.

Desse processo nasceu o espetáculo cujo título em português é *Profético (nós já nascemos)*. O elenco mistura performers não profissionais, dançarinos de Abidjã e duas performers da Europa. As identidades apresentadas em cena são múltiplas: não binária, gênero fluido, travesti. Porque não existe um de jeito único de ser trans – existem infinitos. A força dos circuitos paralelos mantidos nas noites marfinenses atesta isso.

Sob a influência de ritmos globais com origem e protagonismo negro-africano e negro-diaspórico, impulsionadas pelas maneiras de “ser-mundo e habitar no mundo” afropolitanas (conforme conceito de Achille Mbembe¹), as *femme queens* e *butch queens* de *Profético (nós já nascemos)* misturam o *coupe-decalé* ao vogue e inventam, assim, um novo *cunt*. Único, nervoso, fruto do autêntico carisma e do talento superabundante, ao qual já somos apresentadas na primeira cena, quando o público é recebido em festa.

Esquentando aos poucos, cada performer caminha da quietude à quebração na linguagem com que tem mais familiaridade: cabelos batendo, rabas jogando, cambalhotas, rolamentos, aús, elementos do vogue *femme* pintando aqui e ali – *hands*, *cat walk*, *duck walk*, *spins* e *dips* e *floor performance*. O puro suco do *feeling*. E o volume da música rasgando, enquanto a MC comanda o baile de mic na mão. Um momento de potência expansiva do corpo, que domina o espaço, dando o tom de todo o espetáculo e anunciando as narradoras das imagens que virão a seguir.

Elas caminham entre a ousadia e o acalanto, o deboche e a delicadeza, gerando energia para atravessar as desumanidades impostas e profetizar o nascimento de si, que não depende de um casulo para se consumir. Ele já aconteceu e continua a acontecer diante da gente o tempo todo, pois, assim como nas ruas, nos bailes, nas famílias que se criam para além da biológica, este espetáculo não é um presságio da morte.

Por mais que se defronte com temas de opressão, reflexo incontornável de quem peita os séculos de colonização com a própria corpa, *Profético (nós já nascemos)* é uma apologia à vida, uma celebração dos gêneros em transmutação. É como disse Nego Bispo: “A festa é mais forte do que a Lei”².

1 MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis* | v. 4 | n. 2 | julho/dezembro, 2015 | 68-71.

2 SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023, p. 27.

NO SHAY!

O cachorro é um dos temas que alinhava as cenas, aludindo à ação do outro sobre os corpos desviantes. Sua primeira aparição é ao som do *Bolero de Ravel*, com aquela caixa marcante (algo militar) pontuando um ritmo repetitivo. As performers se dirigem ao público e o encaram em contraluz, latindo com fúria, acuadas. Em estado de alerta, dão socos no ar, saltam e se esquivam; uma luta com alguém invisível.

Quando o silêncio predomina após o *Bolero* – uma das músicas mais tocadas do mundo no século XX, principalmente no Ocidente, e composta por um francês – é como se os cães perdessem o referencial, voltando-se, então, uns contra os outros. Por um momento quase se atacam, mas encontram as tranças e todo o foco da ação se reorienta. Elas são outro tema central, talvez o principal de *Profético (nós já nascemos)*, costurando a dramaturgia de cena do fim ao começo, espalhadas pelo palco desde que o público entra na sala.

No início parecem ser o símbolo de quem pertence à norma, pois há uma série de momentos coreografados a simular salões de beleza. Neles, os dedos ágeis estão constantemente em movimento, trançando, fazendo referência a um dos trabalhos comuns da comunidade em Abidjã. Por mais que os “homens de bem” difamem as pessoas trans, suas esposas e filhas continuam a procurar seus salões para com elas trançar seus cabelos.

Em determinado momento, Beugré parece assumir a personagem representante da norma. Ao vestir uma roupa-escultura de muitas tranças emaranhadas, ela se deita sobre um tecido reluzente e responde com ganidos às perguntas de uma das performers, que transmite uma *live* de seu celular. Nesse instante os dois temas – cachorro e trança – se conectam um ao outro e criam uma âncora de significação. Ninguém está revivendo essas cenas no palco para purgá-las ou delas tirar uma moral... é tudo um grande *shade*.

E como num bom *shade*, os significados não são estagnados. É uma gastação, um sarcasmo, uma provocação, um elogio, tudo junto. O signo da trança não se resume à exploração ou à exclusão. Ele também proporciona a liberdade de transitar entre papéis de gênero e de se apropriar das imagens de poder que repelem aquelas impostas pelo olhar do outro.

Quando as performers vestem laces de tranças vermelhas e pretas, não se subjugam a elas, pelo contrário: delas extraem a energia do bate-cabelo, movimento intenso que culmina em beleza, descanso e contemplação. Acalentadas nessa suavidade, a rodar pelo palco, cantam em acordes de vozes que não se renegam e nem se privam de seus timbres graves: voem, voemos bem, borboletas.

REFERÊNCIAS

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, v. 4, n. 2, jul.-dez. 2015, p. 68-71.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023, p. 27.



WAYQEYCUNA [MEUS IRMÃOS]

Tiziano Cruz

80 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



Assim como as mulheres andinas tecem seus *quipus* [artefato têxtil feito de cordas e nós] como memoriais, o artista argentino Tiziano Cruz retoma o caminho de volta à sua própria infância para se reencontrar com sua comunidade. A partir de um trabalho de arquivo, a obra, que faz sua estreia internacional na MITsp, propõe uma reflexão sobre como as hierarquias raciais e as estruturas de dominação operam em um mundo no qual o neoliberalismo varre violentamente os traços culturais, vitais e coletivos. O espetáculo é a parte final da trilogia *Tres Maneras de Cantarle a una Montaña* [Três Maneiras de Cantar para uma Montanha], na qual o artista articula, por meio de uma série de gestos poéticos, suas primeiras memórias no interior do Norte da Argentina com manifestos políticos sobre o mercado de arte e o privilégio de classe.

HISTÓRICO

Tiziano Cruz é um artista argentino interdisciplinar que une em suas obras as linguagens visual e teatral, além da performance e da intervenção artística em espaços públicos. Foi bolsista do Fondo Nacional de las Artes e do Instituto Nacional del Teatro ARG, além de ter vencido a Bienal de Arte Joven (2019), na Argentina, e o prêmio finlandês ANTI (2023). É fundador da plataforma de gestão cultural Ulmus, dedicada à mediação entre diferentes organizações culturais na Argentina e em países vizinhos. Também trabalhou como produtor de conteúdo no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires. Suas criações já percorreram locais como Chile, Brasil, México, Canadá, Portugal, Espanha, Suíça, Alemanha, Finlândia e Estados Unidos.

DIREÇÃO GERAL, DRAMATURGIA E

PERFORMANCE Tiziano Cruz

DRAMATURGIA Rodrigo Herrera

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL, COORDENAÇÃO

TÉCNICA, FOTOGRAFIA, DESIGN DE SOM E

MÚSICA Matías Gutiérrez

PRODUÇÃO ARTÍSTICA, DESIGN E

REALIZAÇÃO DE FIGURINOS Luciana Iovane

COLABORAÇÃO ARTÍSTICA Rio Paraná (Duen Sacchi e Mag De Santo)

PRODUÇÃO EXECUTIVA Ulmus Gestión Cultural

RELAÇÕES INTERNACIONAIS E GESTÃO Cecilia Kuska e ROSA Studio

RESIDÊNCIA DE CRIAÇÃO La Virreina Centre de la Imatge (Espanha) e CRL – Central Elétrica (Portugal)

FOTOS MATÍAS JOSE GUTIÉRREZ





TIZIANO CRUZ



Tiziano Cruz é um performer argentino, nascido e criado na Província de Jujuy, ao Norte do país, e descendente de povos originários. Atualmente vivendo em Buenos Aires, mobiliza em sua criação memórias e traços de sua cultura e de sua história familiar para refletir sobre a condição de exilado dentro da própria Argentina: “Há algo que continua acontecendo comigo, de vez em quando há uma parte da sociedade que me grita: ‘volte para o seu país’. O conceito de fronteira escapa à definição meramente geográfica e entra em jogo a xenofobia interna”.

Estreando na MITsp a obra *Wayqeyuna (Meus Irmãos)*, última de uma trilogia intitulada *Três Maneiras de Cantar uma Montanha*, o artista verticaliza nela sua investigação de linguagem, borrando as fronteiras entre teatro, dança, artes visuais, *body art*, ritual e seu mergulho na ancestralidade: “Este trabalho é uma viagem à minha comunidade, à minha montanha, ao meu povo”, afirma.

Adeus, Matepac (Ensaio sobre a memória ou a despedida) e Solilóquio (acordei e bati minha cabeça contra a parede) são os dois primeiros trabalhos de uma trilogia chamada Três Maneiras de Cantar uma Montanha, que se fecha agora com a estreia de Wayqeycuna (Meus Irmãos). Neles, você se inspira em figuras de sua família, como pai, mãe e irmãos. Poderia nos falar por que o tema família é tão central na sua criação?

No ano de 2015, 20 de maio para ser mais preciso, minha única irmã morreu por negligência médica

na província de Jujuy (ARG), após ter um filho, aos 18 anos. Na sequência daquele acontecimento, me autoexilei em outro território dentro da Argentina porque, nesse momento, sentia que se ficasse morreria também. Nesse autoexílio, deixei tudo, minha casa, minha gente, amigos e, claro, minha família. Meu pai, ao contrário, após enterrar sua única filha, encabeçou uma das primeiras marchas do Coletivo Nem Uma a Menos (NIUNAMENOS), movimento feminista que se espalhava em nível global; minha mãe e meu irmão passaram a cuidar de meu sobrinho,

que tinha meu nome, uma criança sem mãe e sem pai. Não podia ignorar o que estava acontecendo, para isso, então, eu que já estava trabalhando no campo das artes, mas em outras linhas estéticas, comecei a compreender que a morte da minha irmã não era um caso isolado. Havia um sistema que oprimia e descartava corpos como os nossos, logo minha família e eu corríamos perigo. Fiquei obcecado em me tornar uma pessoa reconhecida para as instituições de arte, o governo e os meios de comunicação. Não para ser um artista glorioso, mas para que pudessem reconhecer a mim e à minha família e não nos deixassem morrer. Portanto, fiz e faço minhas obras para que o mundo possa conhecer minha família, minha gente, minha comunidade, para que entendam que somos indígenas, que temos direito a viver em nossas terras.

Você nasceu numa região ao Norte da Argentina, fronteira com Chile e Bolívia. Hoje, vive em Buenos Aires e viaja com suas criações para outros países do mundo. O que significa ser um artista vivendo na fronteira para você hoje?

Nascer e criar-me no Norte, na fronteira geográfica, me permitiu sobreviver às fronteiras sociais, econômicas e culturais. Viver na fronteira é estar “entre”, não de um lado ou de outro, mas “entre”, o que soa até bonito, mas vivemos num mundo onde se (nos) obriga(m) a estar de um lado ou de outro. As fronteiras, as divisões territoriais são conceitos e práticas colonialistas e eurocêntricas. Há algo que continua acontecendo

comigo no meu país, de vez em quando há uma parte da sociedade que me grita: “volte para o seu país”; eu respondo: “este é o meu país”. O conceito de fronteira escapa à definição meramente geográfica e entra em jogo a xenofobia interna. Na alfândega, na imigração, o meu corpo ainda hoje, com todo o reconhecimento internacional, continua a representar um perigo. Quando alguém nasce e cresce em perigo, a longo prazo, o perigo faz parte de sua vida. No meu novo espetáculo, *Wayqeycuna*, explico que “sou apenas um pobre fugitivo que procura refúgio em instituições artísticas”. Essa frase dá conta do reconhecer-se no mundo, o reconhecimento do lugar que nos foi atribuído dentro de uma sociedade. Mesmo estando nas profundezas do perigo, acreditamos que é possível sair de lá. Encontrei essa saída no campo da arte, muitas vezes (indago se quase sempre), na arte, encontrei uma possibilidade de visibilidade que noutros espaços não encontrei, talvez a arte seja um dos espaços de poder mais permeáveis.

A questão do mercado da arte e da comercialização de narrativas de vida como a sua aparecem como questionamentos em seu trabalho. É possível resistir às tentações identitárias do mercado da arte? É possível burlar esse sistema? Como?

O mercado é o mercado, mesmo quando morrermos, o mercado continuará a ser o mercado, então aceitá-lo tira um grande peso de nós nas nossas lutas. Sempre imaginei minha

ENTREVISTA

vida (minha obra de arte) como um produto que se oferece nas prateleiras dos supermercados, aceito essa condição de objeto, mas o ato revolucionário é o que esse produto (minha vida) tem a dizer, interferindo em outros lugares que, historicamente, foram reservados às classes sociais mais abastadas. Sempre se falou de nós, dos indígenas, dos pobres, mas chegou a hora de sermos nós a contar, em primeira pessoa, a nossa memória coletiva. Em primeiro lugar, devemos aceitar que fomos colonizados pelas narrativas de um teatro (teatralidade) eurocêntrico-aristotélico, que se incorporou na nossa geografia, estruturou as nossas cosmogonias, nos deixou imobilizados e sem oportunidade de mudança, como uma peça de museu. O biográfico na minha prática artística toma as lutas desses povos que trilham o caminho da autoafirmação identitária, do autoconhecimento, do posicionamento político, porque talvez só assim se possa criar uma cena cujo propósito não seja apenas ser uma obra de arte em si, mas que possa contribuir para gerar cenários de discussão sobre a exclusão social, sobre uma sociedade racista, homofóbica e aporofóbica. Porém, não faço arte documental, faço arte política, e nela se conjugam o pensamento e o sentimento, e o desejo de uma vida melhor.

Em *Solilóquio*, você propõe uma experiência comunitária de encontro local, em cada cidade visitada, como povos originários. Como tem sido essa experiência?

Solilóquio, mais que uma obra de arte, para mim é uma experiência comunitária. Graças a esse projeto tão precioso para mim, pude compreender e reafirmar o que minha mãe me dizia desde pequeno: “não estamos sozinhos, basta sair pelo mundo para nos encontrarmos”. Muitos dos meus irmãos andinos, latinos, tiveram que migrar para outros territórios para sobreviver física ou simbolicamente, essas migrações são quase sempre espontâneas, o que nos faz abandonar

tudo, absolutamente tudo, só carregamos conosco a nossa memória. Nossa cultura é muitas vezes relegada, como quem guarda coisas não utilizadas em um quarto. *Solilóquio* permitiu que aquelas memórias guardadas nos quartos voltassem a ser pontes de ligação com a comunidade, aquilo que tanto nos caracteriza. *Solilóquio* permitiu que muitas comunidades, que praticavam suas danças, suas canções em sótãos, ou escondidas em algum lugar, pudessem estar nos teatros mais importantes das cidades. Já não era necessário esconder-se mais, agora podemos dançar e cantar livremente por essas ruas, sem medo ou vergonha. Guardo no fundo do meu coração o encontro com todas aquelas comunidades que, estando longe de casa, me acolheram como uma mãe que cuida do seu filho.

O corpo e o ritual são traços fundamentais de seu trabalho. Em dado momento, você afirma que corpos racializados como o seu estão em constante perigo e que você faz arte para sobreviver. Como avaliar, no atual quadro político argentino, a situação dos corpos racializados e *kuir*? E como repensar as políticas culturais no país para acolher as dissidências?

Corpos como o meu e o da minha comunidade sempre estiveram em perigo, independentemente da linha política de governo, e isso tem a ver com o desejo de país que tem parte da sociedade (a dominante). Nesse país ideal, de brancos para brancos, atrapalhamos ou só servimos na medida em que somos mão de obra barata. No entanto, acredito que no atual quadro de extrema-direita, a violência é validada ou incentivava contra as nossas comunidades. Antes era, talvez, mais anônima, clandestina. Penso que é essencial nesses momentos que as comunidades racializadas e *queer* deixem de ter como referências os norte-americanos, anglo-euro-hegemônicos, e encontrem formas de luta mais horizontais e comunitárias. Se não conseguirmos isso, será muito difícil sobreviver à extrema direita

que nos persegue não só na Argentina, mas também em todo o mundo. A primeira e utópica coisa é um governo que possa reconhecer que nós, argentinos, não “saímos dos navios”, como afirmou um ex-presidente (populista), mas sim reconhecer que as nossas culturas indígenas existiam antes da invasão e que a formação do nosso país foi sobre o extermínio das culturas indígenas. Precisamos de um governo que trabalhe para eliminar a xenofobia interna que existe e aumenta com o avanço das políticas de extrema-direita. Precisamos tentar descentralizar a Argentina, que passa toda por e para Buenos Aires. Precisamos realmente de políticas públicas para todo o território. Uma política horizontal e não vertical. Nós que vivemos agora ou já moramos na periferia não queremos mais leis que só beneficiem quem mora na capital. Realmente, precisamos que os representantes possam percorrer o território, entender nossas necessidades e pensar em soluções de maneira conjunta. Estamos cansados de nos imporem soluções que não são soluções, enfim, estamos cansados de que o centro nos diga quais são nossos problemas, quais são as soluções. Estamos cansados de que nos digam como devemos ser e como devemos capacitar nosso território.

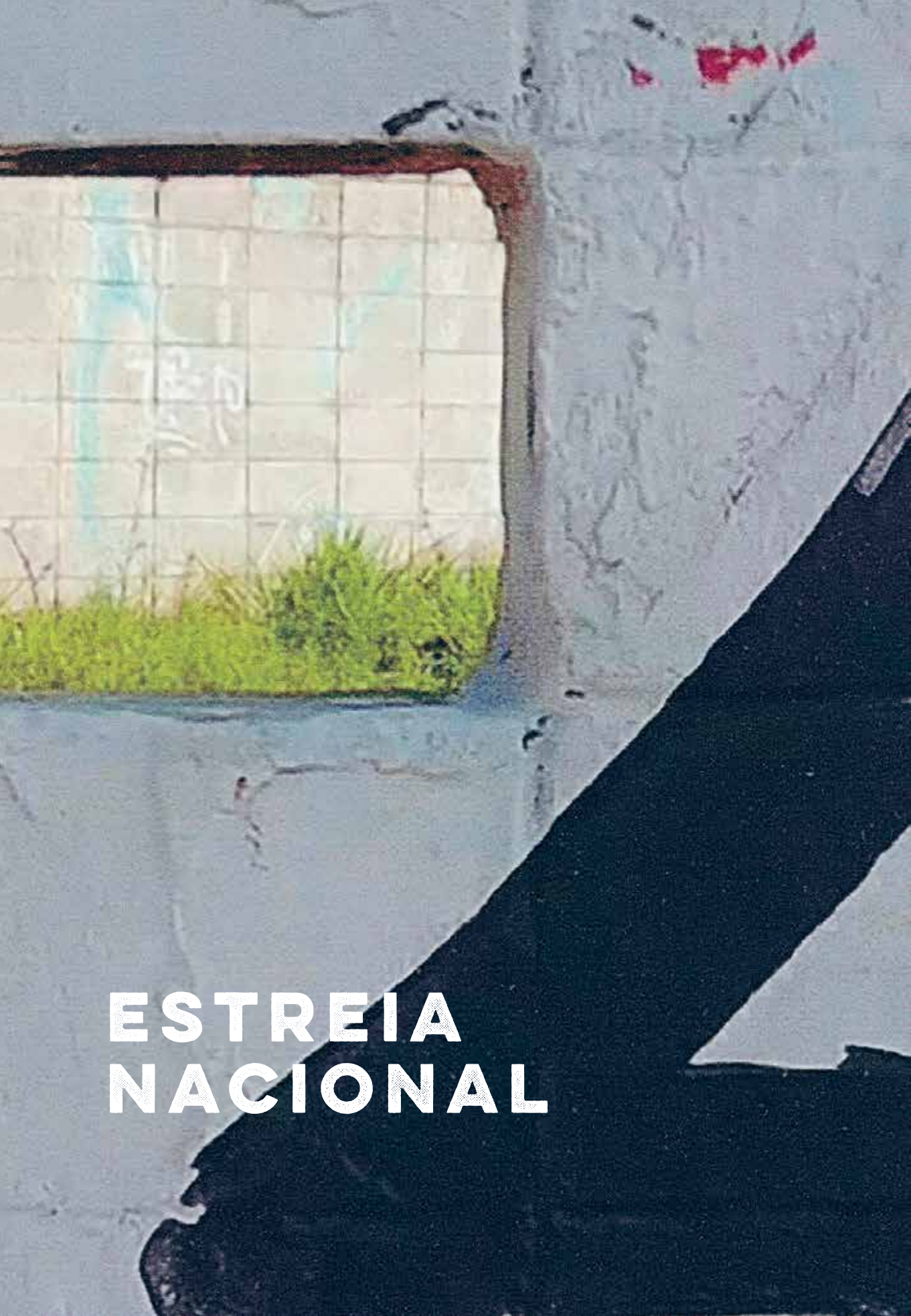
Em sua nova obra, você utiliza as figuras dos *quipus* (espécie de manto), dos cordeiros e da morte. Poderia nos contar um pouco mais como esses elementos se entrelaçam em *Wayqeyuna*?

Wayqeyuna significa “meus irmãos” na língua quechua, língua que meus avós falavam. Houve um tempo em que as mães pararam de ensinar essa língua para que seus filhos pudessem sobreviver a essas sociedades contemporâneas. Minha irmã aprendeu quechua em segredo. Dar esse título ao espetáculo é valorizar a memória dela, a nossa memória. Essa é uma obra que fala sobre entender

a “impossibilidade” de fechar o luto, é uma obra que não tem fim, ou pelo menos o fim é um tanto difuso, embora esta obra seja a última da trilogia, é mais como uma porta para algo mais. Esse trabalho é uma viagem à minha comunidade, à minha montanha, ao meu povo. Estes três elementos, como o *quipus*, os cordeiros e a morte são a minha memória. Minha mãe e minhas tias, como se fazia na nossa cultura inca, teciam os *quipus* com a lã daquelas ovelhas que corriam no alto da montanha. Com meus irmãos brincávamos sob os pessegueiros enquanto elas captavam nossa memória no *quipus*. Isso são os *quipus*, um sistema de escrita que narra a vida de um povo, permite-nos, além de salvaguardar o imaterial, conhecer-nos e reconhecer-nos. Os cordeiros/ovelhas dão conta da nossa ligação com a natureza, o terrenal e o místico, a morte como passagem entre este mundo terreno e a nossa chegada ao plano ancestral, a morte como começo.

¹ Frase atribuída a Alberto Fernández, em suposta referência à “origem europeia” dos argentinos.





ESTREIA NACIONAL



ESTREIA NACIONAL

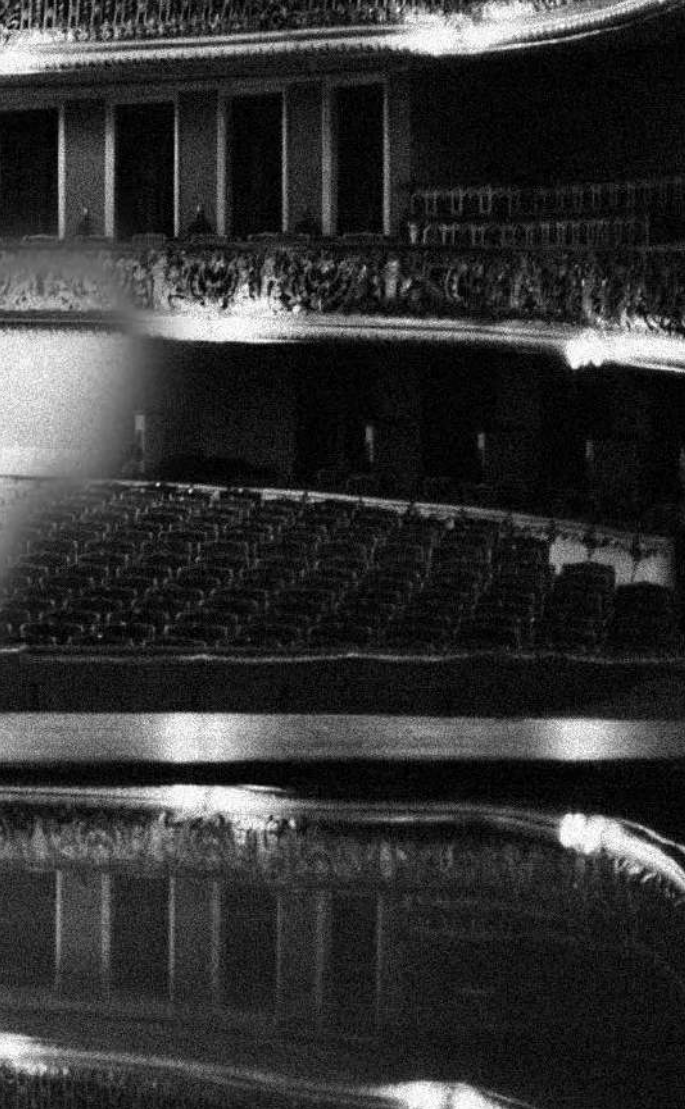
AGORA TUDO ERA TÃO VELHO - FANTASMAGORIA IV

Ultralíricos

140 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS

O novo trabalho inédito dos Ultralíricos faz sua estreia na MITsp. Com direção de Felipe Hirsch, a obra desenvolve a ideia de que somos cria de um universo onde todo gesto tem que ser útil. E que o princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro. Coisas inúteis (ou “in-úteis”) são a própria finalidade da vida. Quem quer que arte sirva para alguma coisa, os que exigem serventia querem que a arte produza lucro ideológico. O lucro da arte é o surgimento de novos objetos no mundo. A arte é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo além da necessidade. A arte é um inutensílio.

FOTO CAROL SACHS



HISTÓRICO

Fundada em 2013 pelo dramaturgo e diretor de teatro e cinema Felipe Hirsch, a Ultralíricos traz em seus trabalhos reflexões sobre temas urgentes e atuais: educação, violência, consumismo, polarização política e ideológica, a não valorização da cultura e a falta de consciência histórica permeiam os espetáculos de forma irreverente. O coletivo já realizou peças como as da tetralogia *Puzzle* (a; b; c; d), *A Tragédia Latino-Americana* e *a Comédia Latino-Americana*, *Selvageria*, *Fim e Língua Brasileira*. A companhia já se apresentou em países como Alemanha, Portugal e Chile, além de ter recebido prêmios como Shell, Bravo! e Governador do Estado.

DIREÇÃO GERAL Felipe Hirsch

ELENCO Amanda Lyra, Danilo Grangheia, Georgette Fadel, Guilherme Weber, Magali Biff, Pascoal da Conceição e Roberta Estrela D'Alva

MÚSICOS Fábio Sá, Lello Bezerra, Rafa Barreto

CODIREÇÃO Juuar

DRAMATURGIA Felipe Hirsch, Juuar e Ultralíricos

SOBRE TEXTOS DE Andrea Tonacci, Caetano Galindo, Enheduana, Guilherme Gontijo Flores, John Cage, Paulo Leminski e Sei Shonagon

TRADUTORES E DRAMATURGISTAS Caetano Galindo e Guilherme Gontijo Flores

DIREÇÃO DE ARTE E CENÁRIOS Daniela Thomas e Felipe Tassara

MÚSICA Kiko Dinucci e Maria Beraldo

ILUMINAÇÃO Beto Bruel

FIGURINOS Verônica Julian

DESIGN DE SOM Tocko Michelazzo

ASSISTÊNCIA DE ILUMINAÇÃO E

OPERAÇÃO DE ILUMINAÇÃO Sarah Salgado

OPERAÇÃO DE ÁUDIO Murilo Gil

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO E OPERAÇÃO

DE VÍDEO Sarah Rogieri

ASSISTÊNCIA DE FIGURINO Alice Tassara

PRODUÇÃO DE CENOGRAFIA Mauro Amorim

ASSESSORIA DE IMPRENSA Vanessa

Cardoso – Factoria

DIREÇÃO DE PALCO Nietzsche

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO Theo Moraes

PRODUÇÃO EXECUTIVA Camila Bevilacqua

DIFUSÃO INTERNACIONAL Ricardo Frayha

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Luís Henrique

Luque Daltrozo

ECOS

(D)E FINS PARA QUE ALGO DE UM INSTANTE

PERMANEÇA

Não pretendo mais que meu trabalho seja acabado de forma alguma. Ele não pretende fazer com que as pessoas gostem ou não gostem, é para que as pessoas vejam um segundo e carreguem aquele segundo para o mundo da vida delas. Eu não busco mais a perfeição.

Felipe Hirsch¹

POR AMILTON DE AZEVEDO

ESTE TEXTO², SOBRE UMA ESTREIA VINDOURA, JÁ NASCE COMO FANTASMA. Escrito no início de fevereiro, um mês antes de *Agora Tudo Era tão Velho – Fantasmagoria IV* ganhar os palcos da 9ª MITsp, até poucos dias atrás contaria com a epígrafe tomada de um samba de Moacyr Luz e Aldir Blanc³: “No vento que leva o chapéu de palha / Também sou de fibra e pau-brasil / O samba é tudo que eu sei / E Momo é o único rei que ameí”. A décima obra de Felipe Hirsch e os Ultralíricos seria *Momo*, divindade do deboche, filho da Noite, expulso do Olimpo e naturalizado brasileiro, rei do Carnaval.

“E Momo é o único rei que ameí” me parecia uma boa frase para começar a falar do que poderia vir a ser essa obra, pensando não apenas na sinopse e outras informações sobre ela, mas considerando também a visão política de Hirsch – em conversa com Ruy Filho, no programa de *A Tragédia Latino-*

¹ Declaração para o jornal digital GZH quando da estreia de *Fantasmagoria nº 2* (2021), no 28º Porto Alegre em Cena. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2021/10/espetaculo-de-felipe-hirsch-estreia-no-porto-alegre-em-cena-com-artistas-gauchos-e-a-intencao-de-captar-instantes-ckva4710joo60019mlt2ja4h5.html>>. Acesso em: 3 fev. 2024.

amilton de azevedo é pesquisador e crítico de teatro, doutorando em artes cênicas na ECA/USP e mestre em artes da cena pelo Célia Helena Centro de Artes e Educação, onde lecionou. Idealizador, editor e crítico na plataforma ruína acesa.

Americana (2016), o artista afirma que suas posições “sempre foram muito juvenis”, se colocando como um anarquista “rejeitador de governos”. O crítico aponta para o fato de que desde *Puzzle* (2013), Hirsch “vem se colocando mais explicitamente político” – movimento identificado por Alexandre Dal Farra em sua tese de doutorado (2022), na qual o diretor e dramaturgo aponta para uma “certa avaliação” em torno da necessidade de “espécie de reposicionamento do seu trabalho (...) feita não só a partir dos seus próprios desejos, mas também, a partir de um olhar sobre a atualidade, em meados de 2012, quando Hirsch encerra a Sutil Companhia para desdobrá-la nos Ultralíricos”.

Este texto já nasce como fantasma, inclusive por escolhas conscientes de fazer dele um ensaio de ecos, compreendendo essa possibilidade de resgatar e alinhar citações em si em um jogo com o que *Agora Tudo Era tão Velho* pode operar enquanto encenação. Então, que sigamos nesta costura de tempos. Para a publicação do *Cartografias da 6ª MITsp* (2019), Sílvia Fernandes entrevistou Hirsch⁴; a pesquisadora convidou-o a comparar as propostas das companhias capitaneadas por ele: “A Sutil era um foco lapidado com facas, graus, ângulos. O coletivo Ultralíricos é luz bruta e difusa”. É indesejável abordar a relação entre tais agrupamentos, ainda mais considerando a manutenção e recorrência de parcerias artísticas ao longo dos anos, pesquisas e produções.

E se Hirsch considera a criação do Ultralíricos como um “guarda-chuva que vai encampar os projetos ligados à literatura”⁵, Fernandes (2010) já apontava para a “bem-sucedida trajetória de um encenador que transforma o palco em campo de pesquisa capaz de combinar exatas adaptações literárias à mais radical experimentação com a imagem” em sua crítica sobre *Avenida Dropsie* (2005) – que a pesquisadora considera como uma “síntese eficaz de uma série de criações do teatro brasileiro do período” (2013).

O que se vê na Tetralogia Involuntária⁶ de Hirsch com os Ultralíricos não se trata exatamente de adaptações literárias. Ana Maria de Bulhões-Carvalho, no *Cartografias da 3ª MITsp* (2016), quando da estreia de *A Tragédia Latino-Americana*, apontava para a constituição de um *teatro enciclopédico*, que “desterritorializa um teatro de representação que se baseia na literatura para reconstitui-la em cena, e a reterritorializa numa cena que se oferece como reescrita literária, como lugar de um fazer de criação de literatura”.

A única obra que escapa da Tetralogia nestes 11 anos de Ultralíricos é *Fim* (2019); com textos de Rafael Spregelburd, traz uma dramaturgia com diálogos, personagens e situações dramáticas. Um de seus excertos, o *Fim da História*, parte final da obra apresentada no mesmo Teatro Anchieta que receberá *Agora Tudo Era tão Velho*, é a base para essa *Fantasmagoria IV*. E, ao que tudo indica, é também o ponto-final dos Ultralíricos. “A gente nasceu com essa

fase do país e eu espero morrer antes do país, que o país não morra antes”, comenta Hirsch na já citada conversa com Filho. Fim.

Este texto é um fantasma porque entre os ecos do que foi e está sendo, em breve será passado. E seguirá por outros começos; o fim dos Ultralíricos não é mais do que uma provocação para si e suas parcerias na direção da descoberta de outra identidade, de outra linguagem, de outro momento histórico. Morrer antes do país. A última década foi desafiadora neste sentido. Enquanto *Puzzle* falava do “extermínio da delicadeza” e reafirmava a complexidade “intraduzível”⁷ do país, as ruas eram tomadas pelas Jornadas de Junho. A *Tragédia e a Comédia Latino-Americanas* estavam em cartaz durante as manifestações contra e a favor de Dilma Rousseff. No ano seguinte, observando a assustadora ascensão da extrema-direita, *Selvageria* falava precisamente das origens nefastas do conservadorismo. E no primeiro ano de Jair Bolsonaro na presidência, Hirsch tinha, com *Fim*, a sensação de que “ao falar do nosso ofício, especificamente de gente de teatro mesmo, faria uma obra bastante política, apesar de metafórica”⁸. *Língua Brasileira* teve sua estreia adiada pela pandemia, estreando no início de 2022, ano de retomadas, de mobilizações eleitorais e que findou com perspectivas de um horizonte mais aberto.

As relações entre Ultralíricos e a política nacional não se deram de forma direta, muito menos panfletária. Mas as ruas e os palcos pareceram de algum modo, ainda que difuso, caminhar juntos. “Os clarins da coragem / dos nossos heróis / quiseram criar / um Brasil que até hoje não há”⁹. O que é este 2024 que se anuncia? Quais os anseios, os desejos possíveis e impossíveis desse país – ou, ainda, do fazer teatral?

Pouco antes da estreia de *Fim*, Hirsch encenou no Rio de Janeiro *Antes que a Definitiva Noite se Espalhe em Latino America*. Em que pese não se tratar de projeto dos Ultralíricos, há ali textos de Spregelburd e uma espécie de conexão temática – conforme aponta Patrick Pessoa em crítica n’*O Globo*, no espetáculo “o problema do papel social do artista e as sempre conflituosas relações entre a cultura estabelecida e a arte, a regra e a exceção, a convenção e a invenção são esboçados por meio de procedimentos diversos”¹⁰.

Este texto é um fantasma porque ele olha para o excerto chamado *Fim da História*, lembra de Francis Fukuyama¹¹ e pensa que talvez a definitiva noite já há muito tenha se espalhado por *latino america*. Em *Fim da História*, de Spregelburd, desenvolve-se inevitavelmente uma reflexão sobre o fim do teatro. Nos ensaios de um grupo medíocre (como somos levados a entender) Tchekhov é a base de um trabalho que não se sabe bem no que vai resultar. Em certo momento, é dito que todo mundo já montou essa peça. E eles se perguntam por que eles não conseguem.

2 Para além dos materiais citados, uma das fontes mais centrais desta escrita foi uma conversa, feita por telefone, entre mim e Felipe Hirsch, no dia 1º de fev. 2024.

3 *Anjo da Velha Guarda*.

4 Em virtude da apresentação de *Democracia* (2018) na mostra daquele ano, uma coprodução MITsp, Teatro Universidad Finis Terrae e Fundación Teatro a Mil. Na mesma entrevista, falando sobre a obra, Hirsch deixa transparecer uma visão de certo desencantamento: “Criamos um jogo estúpido, sem fim, sem verdadeiras opções, sem sentido. Como a vida”.

5 *Novo espetáculo de Felipe Hirsch reflete país com mosaicos de texto*, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1589221-novo-espetaculo-de-felipe-hirsch-reflete-pais-com-mosaicos-de-texto.shtml>>. Acesso em: 3 fev. 2024.

6 Composta de *Puzzle* (a), (b), (c) (2013) e (d) (2014), com textos de autores brasileiros; *A Tragédia e a Comédia Latino-Americanas* (2016), com textos de autores de países latino-americanos; *Selvageria* (2017), com material documental de europeus descrevendo e refletindo sobre o Brasil; e *Língua Brasileira* (2022),

uma trajetória múltipla das origens do(s) idioma(s) falado(s) no país.

7 Declarações de Hirsch para matéria do Sesc São Paulo sobre *Puzzle* (d). Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/8752_A+QUARTA+PECA+DO+PUZZLE+DE+FELIPE+HIRSCH>. Acesso em: 3 fev. 2024.

8 Conversa com Rafael Spregelburd presente no programa de *Fim*.

9 *Clarins da Coragem*, composição de Tom Zé para *Língua Brasileira*.

10 Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-antes-que-definitiva-noite-se-espalhe-em-latino-america-23419546>>. Acesso em: 3 fev. 2024.

11 Economista estadunidense que, em 1989, publicou um ensaio com este nome no qual defendia que a democracia liberal ocidental havia triunfado após todos os embates do século XX, com tal ideologia tornando-se uma espécie de ponto culminante da evolução da humanidade.

12 Os últimos parágrafos são baseados na crítica a *adeus*, glória, sobre *Fim*, publicada no *ruína acesa*. Disponível em: <<https://ruinaacesa.com.br/adeus-gloria/>>. Acesso em: 3 fev. 2024.

13 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XR7115NWryA>>. Acesso em: 3 fev. 2024.

Assim, evoca-se a metateatralidade para se discutir o que é feito com as histórias no mundo de hoje. O *fim* é retrato da impotência de nossas formas na lida com o que se apresenta ao nosso redor. Na situação que se desenrola, um teatro quase se incendeia. Um teatro salvo de um incêndio não pode ser salvo da realidade externa que o sufoca cada vez mais. Dentro dele, fantasmas de um tempo, que é também o tempo de hoje, buscam incessantemente organizar esteticamente seus discursos. Pouco resulta; muito se esvazia e elementos já criados anteriormente são evocados. Neste sentido, ainda que em certas ações pareça haver uma intenção de imperfeição contida na paródia, emerge deste *Fim da História* a noção de que compreender que não é sempre tão necessário ser original talvez sirva para elevarmos novamente a história à sua importância primeira¹².

Na conversa entre autor e diretor presente no programa da obra, Spregelburd inclusive comenta que “gostamos do que gostamos porque já foi feito, porque já vimos antes”. E segue: “(...) esse é um dos grandes paradoxos da criação contemporânea. Vamos viver combinando citações prévias ou vamos tentar criar algo não dito? Quase todas as opções que nós artistas temos estão situadas entre essas duas alternativas”.

Este texto é um fantasma porque é por meio de fantasmagorias que se pode oscilar entre citações prévias e a criação do não dito. Paulo Leminski (2011), defendendo a arte como *inutensílio*, diz que “o lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade”. Sendo fantasmagoria, a obra é qualquer coisa, menos mercadoria. Produzir mundos novos mas também dar a ver mundos que já existem; criar nada de útil, fazer coisas que vão muito além do que é útil. Há algo de muito palpável nisto que Hirsch vem chamando de fantasmagoria. *Agora Tudo Era tão Velho* é o quarto trabalho desta *linha de pesquisa*, por assim dizer.

Fantasmagoria nº 1 (2021) foi uma “experiência encantatória”, comenta Daniela Thomas no vídeo produzido pelo Theatro Municipal¹³. Na comemoração dos 110 anos do edifício, o público pode passear por porões e permanências: “Os ecos, as reverberações, os reflexos que existem dentro de um teatro; as notas que um cantor experimentou num ensaio, que um músico tocou em certo concerto. Tudo está ali ainda”, diz Hirsch no mesmo vídeo.

Uma fala do diretor sobre *Fantasmagoria nº 2* (2021) serve de epígrafe para este ensaio; em outra, Hirsch não apenas desfaz qualquer equívoco em torno de sua ideia como dá a ver muito do seu desejo com a obra: “Esses fantasmas não são os espíritos que imaginamos que estejam ali, mas todos esses momentos, segundos, que às vezes são tão passageiros e, ao mesmo

tempo, têm uma força que faz com que permaneçam no lugar”. No programa de *Selvageria*, anos antes, o artista já declarava sua fé no instante: “(...) aposto muito no segundo, no momento vertical em que a pessoa escuta uma frase e aquilo faz sentido de muita coisa pra pessoa”.

Já *Fantasmagoria nº 3* (2021) se tratou de um espetáculo sonoro, “uma fantasmagoria sonora que se manifesta, cresce e se dissipa; ecos de tempos e espaços distantes; alusão dos constituintes dos sentidos do artista, transformada em composição; rumor e ressonância da história cultural de um país; reminiscências e resíduos”, e na sinopse a perspectiva de constituição de sentidos, da história de um país, mas não isso exatamente tematizado enquanto conteúdo, mas na própria materialidade possível da obra.

Agora, em março de 2024, estreia *Fantasmagoria IV*, com um título que elide cronologias nos seus tempos verbais: *Agora Tudo Era tão Velho*. Há um célebre pensamento de Gabriel García Márquez que afirma que todo grande escritor está sempre escrevendo o mesmo livro. Hirsch parece, desde os tempos da Sutil, fazer de seu teatro uma espécie de jogo entre memória, imagem e sensação. O (já não tão) *enfant* (mas ainda, espera-se) *terrible* do teatro contemporâneo brasileiro sente um envelhecimento – não físico, mas de seu olhar. Longe de estar preso em arremedos nostálgicos, olha para o mundo como quem quer correr paralelamente a ele.

Hirsch parece interessado em vergar tempos, prolongar momentos e identificar recorrências. O que estamos fazendo, o que o teatro tem feito, o que ele quer fazer. Fazer desta nova obra uma dobra do já feito, um pequeno tema que pode se tornar tanto, aproveitar que há raízes fincadas na terra daquilo já criado para ver o que acontece com elas ao provocar terremotos. Um mesmo assunto; um grupo de teatro qualquer, ensaiando um clássico diluído qualquer, *Fim da História*. *Agora Tudo Era tão Velho* e o que se pode então ser neste hoje?

A perspectiva de poder habitar um paralelismo analógico e demorado, um não confronto que confronta a velocidade intangível do digital: esta é a fantasmagoria. Os Ultralíricos parecem buscar por um teatro que não se importa exatamente com o que se espera do teatro ao mesmo tempo em que se interessam profundamente pelo que é teatro. No palco há sempre um fim, um irrepetível fim, e uma sucessão assombrosa de ontens. A cada amanhã, algo de novo, algo de antigo. E *Agora Tudo Era tão Velho* mas, entre os tantos ecos, talvez no hoje se possa fazer que algo de um instante permaneça.

REFERÊNCIAS

FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2013

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 21

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

MARTINS, Alexandre Ferreira Dal Farra. *O transe brasileiro no teatro: dinâmicas de diferenciação e ascensão autoritária vistas da cena*. 2022. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19092023-133117/pt-br.php>>. Acesso em 3 fev. 2024.



CLASS

M050

R-016785

0009

0000

CIA 75% MIN.

**MIT^{BR}
PLATAFORMA
BRASIL**

**CURADORIA MARISE MAUÉS,
CECILIA KUSKA E MARCELO EVELIN**



ARTISTA EM FOCO

PRETA RAINHA

Cia. Dita

FORTALEZA/CE | 45 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 10 ANOS



O solo autobiográfico de Wilemara Barros gira em torno de sua trajetória de 50 anos no universo da dança. A artista revisita suas memórias afetivas, tomando para si o legado cultural e ancestral vindo da família: dança, canto, percussão e crença tomam a cena. Com direção de Fauller, coreógrafo e fundador da Cia. Dita, o solo também dá continuidade aos diálogos e pensamentos da artista acerca do corpo negro e suas possibilidades na dança. Mergulhando no passado para caminhar no presente, Wilemara atravessa o tempo e o espaço tornando seu corpo um lugar político e poético.

 **Alerta de gatilho: contém ruídos altos.**

“

Não se trata de chamar a artista de diva. Demonstrar tecnicamente um corpo não é necessariamente exibir os atributos de dotes de um artista inquestionável. A demonstração técnica de um corpo treinado por anos dentro de uma técnica fechada como a técnica clássica não significa, necessariamente, exibir-se numa ideia fechada de demonstrações técnicas, que tem como característica principal mostrar algo a quem quer ver como se faz aquela determinada coisa, ou mesmo exibir-se virtuoso.

HORÁCIO FÉLIX, no livro *Wilemara Barros – 50 anos*

Wilemara Barros é uma obra de arte. Dessas que se faz no dia a dia. Ser artista para ela não se limita ao estar em cena. Amplia-se para a vida. Um percurso que mistura formação técnica e um destemido mergulho em processos de criação que colocam em risco certezas instituídas para lhe fazer afirmar que é preciso disciplina.

THAIS GONÇALVES, no livro *Wilemara Barros – 50 anos*

”

HISTÓRICO

Fundada em 2003 em Fortaleza (CE), a Cia. Dita se dedica à investigação e à produção artística. O grupo reúne artistas com diferentes formações que desenvolvem seus projetos e suas pesquisas a partir das possibilidades de diálogo entre diversas linguagens, como dança, audiovisual, fotografia, moda, teatro, literatura, performance e arquitetura. Os trabalhos do grupo têm circulado por algumas das principais plataformas de artes cênicas no Brasil e no exterior, a exemplo da Bienal Internacional de Dança do Ceará, do Junta Festival Teresina, do Festival de Dança de Itacaré, do Festival de Dança de Joinville, do FID, do Festival Panorama, da MITbr, do Brasil Move Berlim, do Festival de Teatro de Rafaela, da Rede de Circulação Cênica do Uruguai e do Festival Palco Giratório – Circulação Sesc Nacional.

PERFORMANCE Wilemara Barros

ORIENTAÇÃO DRAMATÚRGICA, FIGURINO E

DIREÇÃO Fauller

ILUMINAÇÃO Fabio Oliveira

MÚSICO CONVIDADO Jhon Moraes

VÍDEOS E PROJEÇÃO EM CENA Gustavo Portela

FOTOS DE DIVULGAÇÃO Luciano Gomes

PRODUÇÃO EXECUTIVA Camila Guerra e Thyago Ribeiro – Casa das POC Produções Criativas

REALIZAÇÃO Cia. Dita

FOTOS LUCIANO GOMES





ENTREVISTA
POR LUH MAZA

WILEMARA BARROS

Wilemara Barros celebra 50 anos de carreira como uma das principais bailarinas do Brasil. Possui corpo e voz únicos, aliando a virtuosidade da técnica clássica ao discurso político e poético contemporâneo. Com uma trajetória que começou aos dez anos no bairro de Carlito Pamplona, em Fortaleza, Wilemara vem formando diferentes gerações que se espelham em seu reconhecimento na dança.

Sua incursão pelo clássico inclui *Giselle* (2001), do coreógrafo sueco Mats Ek, e uma releitura de *A Morte do Cisne* (2017), dirigida pelo companheiro de vida e trabalho, o coreógrafo Fauller. Com ele fundou, em 2003, a Cia. Dita, que se tornaria uma das maiores referências da dança contemporânea do Nordeste com obras como *De-Vir* (2003), *Corpôrnô* (2013) e *Fortaleza* (2019).

Em 2014 chegou a seu primeiro solo: *Mulata*, desnudando o racismo no mundo da dança. Prosseguiu com a pesquisa em torno de sua negritude e os lugares ocupados (ou não) pelos negros e chegou ao novo espetáculo: *Preta Rainha* (2023), um empoderamento de sua identidade e da herança ancestral e cultural de sua família.

A trajetória de Wilemara já rendeu a biografia *Wila* (Cia. Dita, 2015, 196 páginas), organizada por Alysson Amancio, Fauller e Izabel Gurgel.

No cinema, Wilemara participou do filme *Siri-Ará* (2008), de Rosemberg Cariry, premiado no Festival de Cinema de Brasília com os prêmios de Melhor Atriz e Melhor Atriz Coadjuvante para seu elenco feminino. Ela também corporificou a dança de *Pacarrete* no filme homônimo (2019), de Allan Deberton, sendo a dublê de corpo da atriz Marcélia Cartaxo. Cearense como Wilemara, a personagem realmente existiu e também foi uma professora de balé que lutou para ensinar o valor da dança para todos, o que para muitos era – e ainda é – loucura.

Nesta conversa, Wilemara conta a narrativa inscrita em seu corpo: em sua pele,

na vivência e em cada um de seus movimentos. Como a bailarina prestes a dar o próximo passo com excelência ou a rainha que inspira com um gesto seguro, ela se inscreve na história como uma mulher negra, nordestina e periférica. Mas, principalmente, Wilemera Barros é uma artista inquieta e atenta a seu tempo.

Você foi uma das primeiras bailarinas negras do Ceará – e arrisco dizer do Brasil. Você se percebia diferente das demais meninas ou do que esperavam que uma bailarina devesse se parecer naquela época? Como isso marca seu percurso?

Se hoje a dança clássica é uma arte elitizada, imagine isso há 40 anos. Eu comecei a estudar balé por sonho da minha mãe e consegui passar numa audição com mais de 500 crianças para a Escolinha de Balé do Sesi da Barra do Ceará. Fiquei entusiasmada, queria ser uma bailarina clássica, mas quando saí da infância para adolescência, comecei a criar seios, ficar redondinha, o bumbum começou a crescer e meu professor começou a me chamar de Mulata do Sargentelli [em referência às dançarinas do apresentador e empresário carioca Oswaldo Sargentelli (1923-2002)]. Isso por muito tempo ficou na minha cabeça, porque eu não tinha até então referência desse termo. Depois descobri as ditas mulatas e eu me vi nelas: enormes, de salto, espalhafatosas, sambando. Talvez isso tenha sido a primeira agressão de racismo que eu tenha passado, sabe? Só que só fui entender isso muito, muito depois. Todo dia tenho de acordar e provar porque estou ocupando o meu lugar. Eu nunca pude ser uma bailarina mediana, tinha de ser mesmo uma bailarina aguerrida para provar porque estava ali no meio de tantas mulheres brancas. Hoje, em Fortaleza, trabalho em escolas de formação e isso para mim tem uma representatividade muito grande. Isso se contrapõe ao momento em que meu professor me chamava de mulata e dizia que jamais

eu seria uma bailarina clássica porque não tinha o perfil físico das europeias.

Então você se percebeu negra nesse enfrentamento com o marcador racial dentro da dança? Você acha que o balé clássico não estava preparado para corpos como o seu?

Outro dia eu estava vendo uma fala da Djamilia Ribeiro [filósofa e escritora] dizendo que ela se reconheceu uma criança negra só aos oito, dez anos. E fiquei pensando que eu também só me reconheci essa criança negra quando aquele professor passou a me chamar de mulata. E ressignifiquei esse termo, que passou a ser o título do meu primeiro solo, porque é exatamente no trabalho *Mulata* (2014) em que foco o racismo na dança, sobretudo na dança clássica. A dança foi agressiva em me colocar num lugar de embranquecimento... Quando comecei a dançar tinha de me pintar, maquiagem meu corpo de branco, entrar num molde do que seria o corpo de balé. Mas essa mesma dança agressiva me dá possibilidade de estar aqui sendo homenageada e apresentando uma obra como *Preta Rainha*. É um contraponto, né? Uma dança que me colocou nesse lugar embranquecido, mas eu consegui sair disso e galgar quem sou. É uma trajetória por vezes dolorosa, mas que de alguma forma me abre caminhos para estar em lugares de visibilidade.

Nesse caminho, como foi a transição para a dança contemporânea? Você sente uma liberdade e acolhimento maior à diversidade nela?

ENTREVISTA

Sou uma professora de balé clássico, mas que muito cedo descobri que queria a técnica clássica como ferramenta, que, na verdade, a dança que eu queria estar ligada era aquela em que eu podia ganhar voz, identidade. Então, entendi que queria transitar por outras linguagens, sobretudo a dança contemporânea, que é um lugar em que realmente posso falar de questões que eu acredito e que têm relação com a minha vida. E tem uma coisa bem interessante com a dança contemporânea: diferentemente da dança clássica, que de acordo com o envelhecimento do bailarino ele vai perdendo sua majestade, de ser príncipe, cisne, e vai se colocando num lugar mais escondidinho, na dança contemporânea, por sua vez, quanto mais você envelhece, mais você se coloca com a sua verdade. Quando o virtuosismo vai desaparecendo, sua técnica vai borrando, você vai ganhando espaço para outros lugares. Sua essência, a experiência, tudo vai tomando lugar. Isso é muito interessante. Acho que esse foi um dos motivos que eu fui traçando para chegar a esse lugar na dança contemporânea. E ela me permite estar agora aos 60 anos na cena, como eu acho que ela pode também me permitir por muitos, muitos anos.

Qual é a maior satisfação que você sente no instante em que dança?

Quando eu percebo que a minha arte de alguma forma toca o outro. E você pode atravessar o outro não só através do virtuosismo, mas com um simples olhar. Quando vejo os olhares quando eu estou em cena e de alguma forma as pessoas começam a ter uma relação com o que está sendo dito, com o que está sendo feito – elas se abrem. Se vejo esse momento, isso é uma conquista. Eu acho que o bailarino, quando está em cena, não mente. Ele não mente no sentido de ser quem ele

é. Não dá para mentir em cena. Você dança o que você é, entende? Então na minha dança eu coloco questões políticas, coloco minhas questões com relação a minha vida e tudo que observo a minha volta. Tudo muito claro, tudo muito visível. Você me vê em cena e acredito que você faça uma leitura de quem realmente sou.

Preta Rainha comemora seus 50 de carreira, iniciada aos dez anos, e aqui você manda uma mensagem antirracista contundente, qual foi sua motivação inicial?

Nessa trajetória da menina de dez anos que chegou até o trabalho *Mulata*, ao lado do meu parceiro Fauller, e que dez anos depois chega em *Preta Rainha*, eu continuo me perguntando, onde estão os negros? Estamos em todos os lugares, mas deveríamos estar mais. *Preta Rainha* nasceu dessa questão. Eu me perguntando, onde estão os negros? Onde estão as pretas rainhas? Onde elas transitam? Onde elas acontecem?

E de que forma a ancestralidade surge nesse contexto como matéria no espetáculo?

Eu sou de uma família que tem uma tradição muito grande com a umbanda e o candomblé, mas por muitos anos fui um pouco distante. Então eu falo das religiões de matrizes africanas de um lugar de afeto com a minha avó – que já se foi –, com a minha mãe, que é uma senhorinha de 82 anos. Então a minha relação é através da família: sou filha de uma mãe de santo, irmã de uma mãe de santo. Tudo é muito afetuosos e esse afeto eu levo para a cena. Como eu mesma não sou de santo, tive de fazer um mergulho profundo. Entender como as coisas funcionam, entender o passado. Acho muito interessante esse pensamento de entender a importância do passado para poder falar do presente.

Como você percebe a noção da realeza quando falamos da comunidade negra?

Eu fico pensando que o homem tirou a realeza do negro que o candomblé, por exemplo, estabeleceu culturalmente. Porque no candomblé falam de reis, rainhas. Então essa realeza que o candomblé tenta reestabelecer para o povo preto o homem branco tira. E lá é um desses lugares onde as pessoas vão buscar essa realeza. E quando a gente fala da simbologia da majestade, ser rainha também é estar nesses lugares de visibilidade, seja sendo homenageada numa mostra internacional ou transitando pelo meu bairro de bicicleta, de cabelo preso em coque, atravessando a cidade para ir dar minha aula de balé. Isso para mim também é ser rainha, assim como várias mulheres que estão nas periferias e que nós não tomamos nem conhecimento.

Uma rainha-professora é uma imagem importante em nosso país. Quando você descobriu essa coroa que carrega?

Descobri a minha coroa exatamente quando percebi que eu poderia trabalhar com uma técnica como a dança clássica, uma técnica europeia, mas que podia colocar essa técnica em um outro lugar, com um outro olhar. E a partir dali pensar em uma aula possível e poder chegar até as periferias. Junto a meninas, meninos, trans, negras, negros. Chegar com a minha técnica e provar para a criança que de alguma forma ela também pode fazer parte desse lugar. É uma aula de dança clássica, mas com pensamento contemporâneo, um pensamento libertador, que nós podemos estar traçando sem racismo. Não existe coisa mais gratificante para mim quando chego pela primeira vez numa sala de aula e os alunos já estão no lugar esperando a professora e quando entro: é uma professora negra. Isso para mim é impactante,

entende? Isso me coroa na hora. Então eu digo, pronto, aqui sou uma rainha.

Você tem trabalhado com questões como o racismo e o etarismo. Sente que estamos avançando nessas discussões?

É um momento em que estamos pensando muito sobre as nossas vidas, sobre as identidades, o envelhecimento. E acho que nós ainda estamos atravessando um período muito turbulento, cheio de contradições. Eu tenho o meu lugar de fala, mas acredito que a ação é de todos. Não há diálogo se não for assim, sabe? E para ter diálogo você tem de tomar ação com o outro. Ainda estamos discutindo. A gente sabe onde quer chegar, mas até chegar lá nós temos de ir a muitos lugares na conversa. Mas mesmo com toda turbulência no Brasil, nós estamos evoluindo na consciência de pensamento. Tem muita gente inteligente pensando sobre as nossas questões políticas, sociais e raciais.

Nesse momento de celebração da sua história o que você espera para o futuro?

As coisas foram acontecendo muito por acaso. Eu acho que o universo conspirou de uma forma e foi me dando caminhos. E dando uma narrativa para minha história. Você me pergunta onde eu quero estar? Bom, eu gostaria de estar em cena. Continuar falando sobre todas as minhas questões e as que estão ao meu redor. Vivendo bem. Sendo respeitada enquanto artista, enquanto mulher, nordestina, negra.

FOTO GUTO MUNIZ

DA MULATA À PRETAA RAINHA

POR HENRIQUE ROCHELLE

PRETAA RAINHA CELEBRA OS 60 ANOS DE IDADE E 50 DE CARREIRA de Wilemara Barros, bailarina e professora do Ceará, de influência imensurável em gerações da dança do Nordeste. Famosamente atrevida, mais uma vez, Wila – como é carinhosamente chamada – se reinventa. Escolhe se reinventar, aqui se reencontrando, se vestindo e se investindo de sua própria história.

A bailarina que começou seus estudos aos dez anos na Escola de Balé Clássico e Neoclássico do Sesi-CE, se tornaria referência da dança clássica, antes de participar, em 2003, da fundação da Cia. Dita, um ícone na dança contemporânea de Fortaleza. Nesse momento, nua na cena de *De-vir*, ao lado de Fauller, um jovem coreógrafo que se tornaria companheiro de arte e de vida, ouviu questionarem o que diziam ser a tristeza de uma bailarina vista como tão talentosa acabar a carreira daquela forma.

A carreira não acabou. Achavam que a maré fraquejava, e Wila cantava pra ela voltar a encher a praia. Mais 20 anos passaram e hoje, prestes a comemorar seus 60 anos, Wila vira outra esquina e reafirma seu destaque e relevância como uma artista de hoje, uma mulher de seu tempo, uma mulher preta de agora.

Cruzando a arte, a dança e a história de Wila, *Preta Rainha* é um solo que se constrói de memórias. Memória da infância na casa da avó, com o quintal que saía para a praia. Memória da mãe que fugia para os terreiros e encontrou nessa religiosidade uma ponte com o passado. Memória de

Henrique Rochelle é crítico e pesquisador de dança, doutor e mestre em artes da cena (Unicamp/Paris 8), com estágio de pós-doutoramento pela USP, onde foi professor colaborador e é ministrando em economia da cultura (UFRGS).

ser uma bailarina preta que por anos usava maquiagem branca para tentar clarear a pele. Memória da grande bailarina clássica que olha o passado para entender a influência que essa dança, que a tradição europeia e que as diversas formas de propagar o racismo exerceram sobre o seu corpo, sobre a sua vida, sobre a sua cultura.

A raiz desse choque está no centro de um outro trabalho de Wila com a Cia. Dita. *Mulata*, de 2014, foi uma das atividades do Ano Wilemara Barros, que o Theatro José de Alencar organizou para celebrar seus 50 anos. Nesse teatro emblemático, acompanhada de um pianista, Wila encenava uma aula de balé, com cada sequência de exercícios sendo interrompida por lembranças de sua iniciação na dança e de sua vida profissional, narradas ao público como confidências.

Entre todas essas memórias, marca a que dá título à obra. *Mulata* do Sargentelli foi como seu professor de balé passou a lhe chamar, quando seu corpo adolescente começou a mostrar as curvas do amadurecimento. O apelido, que tinha a intenção racista de indicar que ela não serviria para o balé, de mostrar que seu corpo, suas curvas, sua pele não condiziam com aquela dança, acabou se desviando: numa passagem do grupo pelo Rio de Janeiro, Wila viu num show as famosas Mulatas do Sargentelli e ficou encantada, não ofendida. Elas eram tudo o que ela queria ser. Lindas, altas, poderosas e dançando. Ela não ignora o racismo e a violência vividos nesse momento. Mas leva pra cena essa questão, transformando o espaço, encontrando nele um ângulo pra discutir séculos de racismo na dança clássica.

Em *Mulata*, Wila pontua essas instâncias do racismo em sua formação como artista, na sua experiência com o balé e na sua carreira profissional. Agora, em *Preta Rainha*, essa questão volta à cena, mas com outra força, como uma outra possibilidade. Ela não é mais a menina que alguém acreditava poder ofender chamando de mulata. Ela tira as sapatilhas, tira o coque, vai pro chão, enraiza e discute suas próprias raízes. E continua sendo uma mulher preta, que se vê nesse mundo e que sabe a força que precisa para se mostrar enquanto Preta Rainha.

A reflexão que leva a esse trabalho discute esse processo enquanto algo maior que só um indivíduo. Foi em um café de Fortaleza que Wila observou ser a única pessoa preta no salão, além dos garçons. Isso lhe provocou o questionamento dos espaços e dos acessos: quais os lugares em que ela e os seus ainda não estão? *Preta Rainha* constrói um trono imaginário, uma coroa simbólica, para a própria Wila se coroar. Para ela poder ser a sua própria Preta Rainha – dentro de si e também fora de si: na cena, em primeiro plano, diante de nossos olhos, que testemunham sua coroação como se estivéssemos em sua corte.

A memória e a personalidade não criam um exemplo único, uma instância máxima. Neste trabalho, Wila leva consigo outras Pretas Rainhas. Ela é inspirada pela força necessária para se autocoroar e pela dificuldade constante de segurar sua coroa. Dificuldade que se traduz em trabalho, em esforço e liberdade, que ela vê em outras tantas mulheres, mães- solo, periféricas, mulheres pretas que se vêm, também elas, como Pretas Rainhas. Coroar-se sua própria Preta Rainha é o exercício diário de não naturalizar o racismo.

Ao olhar para trás e para sua história, Wila encontra uma reflexão de ancestralidade e de comunidade. Seu encontro com o passado é um convite para as pessoas do público examinarem suas próprias memórias, enquanto deixa no ar o incômodo das divergências, das dominâncias, das colonizações, dos apagamentos, dos estranhamentos e dos embranquecimentos.

Dançando balé, Wila era estranhada por seu corpo, por sua pele. Estabelecida no balé, é estranhada por se aventurar na dança contemporânea, por encontrar outras possibilidades para sua arte. A carreira que acreditavam estar ao fim aos seus 40 anos levanta os traços de outros preconceitos atrelados à dança clássica. Mas, tal como no episódio das mulatas, onde viam desmerecimento, Wila encontra encantamento. Onde viam o fim da linha, Wila sobe a maré e continua dançando.

A Cia. Dita se construiu desse tipo de identificação. Tem a força da proposta estética cinematográfica, atual, provocadora e autoral de Fauller, e tem a contribuição dos diversos elencos de seus 20 anos. Constante no grupo continua Wila, descobrindo o que mais tem a dizer com seu corpo. Entre esses vários elencos, os trabalhos da Cia. Dita mantêm o paralelo entre a identidade do olhar de seu coreógrafo e a construção que se dá através das identidades dos bailarinos, que compram suas ideias e entregam aquilo que é de si mesmos para compor os trabalhos. Em *Preta Rainha*, Wila encontra uma nova proposta criativa, que a coloca absolutamente no foco. Suas ideias e suas memórias se tornam o ponto de partida, de onde passa a ser possível encontrar a colaboração e o outro.

O impacto cênico é o de ver uma intérprete reconhecida e elogiada justamente por sua presença, numa cena que é toda verdade. Uma verdade que é mais especial porque não é fixa: é mutável, está em constante construção. Está em devir – título do trabalho que funda a Cia. Dita e que Wila usa para definir a si mesma. É esse estar em transformação que abre a janela para o reconhecimento de Wila como uma artista do agora, uma artista desse tempo, desse momento. Que se reinventou em técnica, em estilo, em forma de dançar. Mas que também se reinventa como sujeito, como pessoa.

O que ela mostra como redefinição identitária em *Preta Rainha* é um mergulho na própria história, um enfrentamento da sociedade, dos limites que são impostos e da própria cultura. É a construção de novas formas de ser, de agir, de pensar e estar no mundo – enquanto aquilo que se é, confrontando aquilo que se foi e construindo aquilo que ainda é possível ser.

Aos 60 anos, Wila está em cena com a mesma qualidade que aspirava quando viu pela primeira vez as Mulatas do Sargentelli. Se o adjetivo “poderosa” talvez não dê mais conta de descrevê-la, e ela famosamente implique com a insistência das pessoas em a chamarem de “diva”, é em *Preta Rainha* que ela encontra uma nova assinatura. Uma que carrega sua história. Não apaga nem desmerece a bailarina clássica que marcou época. Não desfaz nem desconsidera a artista contemporânea que choca, seduz e encanta. Traz o canto dos caboclos, a dança dos orixás, se conecta aos tambores, dança a chuva e a maré. Coloca o corpo no mundo, como parte do mundo, energia que move o mundo. Que distorce e reconstrói o mundo, mas também busca e encontra conforto no colo da mãe.

É poderosa, mas não é tirânica. É experiente, mas não é calejada. É forte, mas não é destrutiva. É energia, arte, reconexão e encanto. Está no momento presente. Se faz na força da maré e na delicadeza do pôr do sol. Está na mão cuidadosa que penteia os cabelos. Na memória doce da família, da infância e do aconchego. E está também no enfrentamento. Na luta diária por se reconhecer, se empretecer e se valorizar. É encontrar seu lugar e exigir do mundo esse lugar. Fazer do mundo um terreno fértil para o seu trono. É coroar a si mesma e se colocar, diante de todos, no seu lugar de Preta Rainha.



ANÉ DAS PEDRAS

Coletiva Flecha Lançada Arte

CRATO/CE E ALDEIA KARIRI-XOCÓ/AL | 50 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



Na língua do povo kariri, *ané* significa sonho vivo. Para seus integrantes, as pedras são seres vivos que sentem e falam: em tempos difíceis, vão até o terreiro, colhem uma pedra, conversam com ela e a devolvem à natureza. Esta obra é um ritual de plantação de pedra, como quem conta um sonho. A performance integra a trilogia da Coletiva Flecha Lançada Arte, que adentra à terra e dispara seu olhar indígena sobre ela. Entendendo a cena como uma roça, na qual as sementes são preservadas, a terra tratada e o plantio realizado coletivamente, a artista indígena Barbara Matias e a liderança espiritual Idiane Crudzá se reúnem com o público em volta de uma fogueira. Ali, tal qual um oráculo indecifrável, convidam a um ato contracolonial, um momento de encontro e de cura.

“

A arte indígena contemporânea é nosso grito contra os projetos de ecocídio no Antropoceno, é nosso manifesto ao mundo, é sobretudo a demarcação do território físico que habitamos e onde também habitam as nossas mentes. Estamos, e não é de agora, manifestando nossa memória e cultura em diversas linguagens artísticas.

Ao pensar o corpo como território, nós, indígenas artistas, fazemos um convite à reflexão sobre a extensão de violência por meio da arte. A memória é nossa herança de luta, reivindicação e continuidade.

BARBARA MATIAS, revista Subtexto

”

HISTÓRICO

Idealizada por Barbara Matias em 2017, a Coletiva Flecha Lançada Arte cultiva a demarcação indígena no território das artes junto a nativos da aldeia Kariri-Xocó e seus aliados. Suas criações transitam de forma não linear por diferentes linguagens, como teatro, performance, poesia, artesanato e audiovisual. A maioria das produções foi desenvolvida na comunidade do Marreco (aldeia Marrecas), no Ceará, onde Barbara nasceu e se criou. Em sua prática, a artista e doutoranda em artes da cena pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) usa o corpo como suporte para denunciar o memoricídio e o etnocídio da nação kariri.

DIREÇÃO Barbara Matias

ATUAÇÃO Barbara Matias e Idiane Cruzá

PRODUÇÃO Joedson Kariri

FIGURINO Artesanato das Mamas Kariri

REALIZAÇÃO Coletiva Flecha Lançada Arte

FOTOS MARÍLIA CAMELO SÁ



REFLEXÕES A PARTIR DA **PERFORMANCE-RITUAL** *ANÉ DAS PEDRAS*

POR IERÊ PAPÁ

BARBARA MATIAS (CE) E IDIANE CRUDZÁ (AL) TRAZEM PARA A 9ª MITsp a performance *Ané das Pedras*, realizada pela Coletiva Flecha Lançada Arte, uma aliança entre o território das artes e os povos indígenas da nação kariri do estado do Ceará.

Segurando uma cabaça cheia de pedras, Barbara, com seu chocalho, encontra transeuntes na rua e entrega uma pedra a cada um. Ela os chama para que a acompanhem em direção ao local onde Idiane lhes aguarda. Ao se encontrarem, Idiane canta em língua indígena enquanto Barbara, com uma enxada, cava a terra. Elas colocam as pedras que sobraram dentro do buraco e convidam cada pessoa a colocar a sua no mesmo local. Depois Barbara recobre as pedras com terra até enterrar os próprios pés sobre elas. Sem parar de soar o chocalho que Idiane também toca desde o início da apresentação, ambas celebram a plantação das pedras e dos pés. Logo depois, as duas formam uma roda com os participantes, onde todas(os) giram, dançam e cantam juntas(os) comemorando a nova plantação.

Segundo a artista Barbara e a liderança espiritual Idiane, *ané* significa sonho, “sonhar pelas pedras, pedir à ancestral pedra para nascer com saúde”. Elas também dizem que para os povos indígenas as pedras são seres vivos. De fato, as pedras (nome popular utilizado para rochas e minerais) não morrem nunca, elas sempre se transformam. Tal noção deixa óbvio que os povos indígenas nunca foram convencidos da episteme científica, em que se entende as disciplinas da biologia como formadora do conhecimento sobre os vivos e a geologia como formadora do conhecimento sobre os não vivos. Categorias de vivo e morto se valem do que essas disciplinas determinam como seres, excluindo não vivos de certos tipos de relações de valor para extrair-lhes um determinado tipo de valor (econômico e estético) na perspectiva do mundo ocidentalizado.

Ilerê Papá é doutorando em artes cênicas pela Udesc e tem como pesquisa as relações entre gênero e as artes da cena. É mestre em comunicação pela PUC/SP, além de graduado em artes cênicas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).

Por conta dos processos de erosão, causados principalmente pela água e pelo vento, as pedras podem ter variadas formas ao longo do tempo, mas elas nunca desaparecem. O que imaginamos ser o seu desaparecimento denomina-se fase transitória, mais conhecida como areia¹. Segundo a professora Christine Laure Marie Bourotte, do Instituto de Geociências da Universidade de São Paulo (IGC/USP), essa é a fase mais viajante de uma pedra. Nessa metamorfose, em que a pedra já é grão de areia, ela se torna muito leve, ela passeia, nada, voa, desce montanhas, gruda nas pessoas, nos animais, seu corpo vai ficando mais arredondado e quando encontra um obstáculo “começa a se agrupar; e depois de milhões de anos se torna uma rocha de novo”, diz Bourotte. Essa última fase é chamada de sedimentação, e é através deste processo que a formação de fósseis se dá. É assim que os arenitos, como são formalmente mais conhecidos, contam as histórias de outros seres vivos na Terra e também dos ambientes em que esses seres viveram no passado.

Tal percurso das pedras escancara sua força vital, mostra que elas têm muitas histórias e notícias para nos dar e, além de tudo, o quanto estão sempre em processo de transformação. Pedra é afeto. Pedra é memória. Pedra é futuro ancestral, é sonho. Isso é muito semelhante ao que a ciência do Ocidente sempre considerou como vivo (seres que realizam processos metabólicos; nascem, se reproduzem e morrem). Contrapondo a perspectiva indígena à ocidental, fica óbvio que entes inorgânicos e inertes como os rios e o vento (desde sempre considerados não vivos por essa epistemologia) sempre foram considerados vivos na cosmopolítica dos povos originários. A antropóloga estadunidense Elizabeth Povinelli vem enfatizando que essa separação entre seres biológicos (vivos) e entes geológicos (não vivos) é uma forma de governabilidade que ela chama de “geontopoder”, e sob a qual a forma humana se tornou determinante na existência deste planeta. Mais do que excluir a Não Vida, nome dado pela pesquisadora, de relações com a Vida, o geontopoder a administra em prol dos interesses do que ela chama de “liberalismo tardio”.

Esse estudo é importante diante das violências ambientais que atingem a todos os povos indígenas do território que passou a se chamar Brasil. O garimpo, por exemplo, é uma atividade hoje considerada ilegal e que atua de forma extremamente violenta na região amazônica, pois derrama mercúrio nos locais de extração mineral, contaminando a água e os peixes. Ainda assim, 50% do ouro comercializado no país provém do garimpo ilegal². Curiosamente, no mercado das gemas, o que mais valoriza as pedras preciosas é a ausência de impurezas, fator que irá determinar as características de transparência e de cor. Além disso, diferentemente das rochas, os minérios têm uma formação peculiar que caracterizam sua estrutura e aparência com composições químicas homogêneas e padrões geométricos altamente ordenados. Há, portanto, uma inversão de valores a

¹ Disponível em: <https://jornal.usp.br/universidade/acoes-para-comunidade/o-que-as-areias-nos-contam-sobre-um-lugar/>. Acesso em: 4 fev. 2024.

² Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/garimpo-ilegal-de-ouro-no-brasil-pode-ser-combatido-com-tecnologia-e-acompanhamento-cientifico/>. Acesso em: 5 fev. 2024.

respeito da existência das pedras herdadas pelo processo de ocidentalização (do planeta) que se alastra nas relações culturais e econômicas. Enquanto comunidades indígenas preservam o meio ambiente através dos seus modos de vida, o garimpo o destrói às custas de uma lógica de valor radicalmente outra que a dos povos originários.

Em texto enviado à MITsp, Barbara Matias conta que antigamente no Ceará, na aldeia onde vive sua avó de 90 anos, durante a seca se fazia caldo de pedra, ingerindo-se somente o caldo. O que pode conter em um caldo feito de pedras? O que suas impurezas nutrem, carregam e informam? Com o tempo as pedras passaram a ser chamadas de santas e hoje conservou-se o hábito de colhê-las para conversar, devolvendo-as depois para o lugar onde foram achadas. De certo que as pedras para as nações kariris têm outro valor, impedindo-lhe de extratificá-las e expropriá-las. Mas no contexto em que o modo de vida do Ocidente capitalista se imperializa cada vez mais, arriscaria um cenário distópico, mas não menos real, em que a expropriação da pedra nos coloca sob pena de não podermos mais sonhar.

Povinelli expõe questões a respeito do surgimento da Vida a partir da Não Vida, denunciando a dicotomia criada pela ciência tradicional. A partir disso, toca em problematizações que dizem respeito às atividades pelas quais a Vida Capitalocena tem nos levado novamente à Não Vida, como se uma fizesse questão de retribuir à outra. Ela cita em sua pesquisa a mineradora OM Manganese Ltda., que tem danificado um local sagrado indígena chamado Duas Mulheres Sentadas (uma rocha sedimentada) na Austrália, com o objetivo de transformar em aço o manganês extraído, minério que representa o sangue dessas ancestrais para seus povos originários. A queima de manganês com carvão libera vapores e poeira facilmente absorvidos por diversas formas de vida, desequilibrando seus processos moleculares e celulares. O uso do mercúrio citado anteriormente contamina o solo, a vegetação, os animais e os humanos, podendo levar à morte. O problema é ainda maior porque processos extrativistas e industriais utilizam muitos minérios que, quando queimados, se tornam tóxicos e são despejados no ar, na água e no solo. Por quanto tempo ainda existirão diversas espécies, inclusive a humana, se essas toxinas continuarem a ser depositadas em grande quantidade e em diversas localidades do planeta? Processos orgânicos como sonhar ou respirar se tornarão cada vez mais raros, porque somente a vida pode deixar de ser (viver). Eis o drama de uma pequena parcela da população que demorou para ter seu lixo tóxico escorrendo pela porta. Para os povos indígenas esse lixo vem eliminando suas comunidades há muito mais tempo.

O corpo de cada pedra (seja ela uma rocha ou um mineral) é muito singular, cada uma tem determinado peso, volume, textura, cores e tons, relevos e reentrâncias, curvas e pontas. Não se pode ter a mesma conversa com todas

as pedras, e nem mesmo com uma única pedra, já que ela é também força de transformação. Mas é sem intenção alguma que a pedra conversa. Ela pode informar ou não, afetar ou não. Como diria João Cabral de Melo Neto, no sertão ela já está entranhada na alma, de dentro pra fora a pedra nada nos ensinaria. Se para o poeta uma pedra entranhada na alma é a expressão da dureza da vida sertaneja e da fome no sertão nordestino, seria mais inteligente admitir que ela é parte da porção de Não Vida que nos compõe? E de fora pra dentro, “para aprender da pedra, frequentá-la; captar sua voz inenfática, impessoal”, como fazem os povos kariris?

A questão é: qual limite desta porção podemos suportar? Até quando o extrativismo e a queima de rochas e minérios continuarão a extinguir comunidades de Vida? Ao contrário do vivo, uma pedra não morre, nem nunca poderemos matá-la. Por conseguinte, uma pedra nunca terá a intenção de nos matar, já que, segundo Aristóteles, o que caracteriza ela como não viva é o fato de a pedra não ter alma. Mas como elucida Povinelli, acidentalmente as rochas poderão, sim, nos extinguir, já que, também por não terem alma e nem serem consideradas vivas por aqueles que as estratificam, não possuem a medida “correta” para a ética, do ponto de vista do filósofo grego.

Barbara e Idiane carregam consigo pedras, não para delas fazer brotar prédios enormes à base de aço, ou para fazer armas, mísseis e bombas, ou para entrar numa corrida espacial rumo à uma nova velha colonização. Elas carregam estas ancestrais para devolver-lhes à terra, plantando Vida da Não Vida. Com esses gestos, agenciam entre o público e a experiência proposta uma outra possibilidade de diálogo com existências permanentemente negadas por um certo tipo de humanidade. Deste outro diálogo, as pedras partilham sonhos de quem um dia lhes ouviu, mas também de quem se disponibilizar a começar a ouvi-las.

REFERÊNCIAS

POVINELLI, Elizabeth. *Geontologias: um réquiem para o liberalismo tardio*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.



DANÇA MONSTRO

Cia. dos Pés

MACEIÓ/AL | 55 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



Último espetáculo da trilogia da Cia. dos Pés, que investiga as relações entre dança, ambiente e cultura, a obra toma a nudez como ponto de partida para buscar uma conexão com o que há de mais essencial em nós enquanto seres da natureza. Com os pés fincados ao chão e a cabeça conectada ao céu, os performers se lançam numa espiral umbilical e universal, propondo uma perspectiva circular da existência e horizontalizando o olhar para as possibilidades de conhecimentos abarcadas pelo corpo. A dramaturgia, estruturada na imbricação entre som e movimento, encontra nas danças tradicionais brasileiras um lugar de identidade, dialogando com as manifestações populares do tambor de crioula e o toré indígena, além de princípios do tai chi chuan.

 *Alerta de gatilho: contém nudez e ruídos altos.*

“

O trabalho desenvolvido pela Cia. dos Pés ao longo desses 23 anos de existência busca se distanciar de imaginários coloniais produzindo outros caminhos imagéticos na produção e feitura de sua dança. [...] a sua dramaturgia constrói seus sentidos políticos e poéticos alicerçados em seu próprio chão, um chão desnivelado, irregular e desigual, diferente do chão colonial que sempre busca alisar e planificar os territórios e as simbologias dos corpos e territórios colonizados.

REGINALDO DOS SANTOS OLIVEIRA, no artigo *Por uma poética do chão: um percurso no fazer da trilogia Dança Baixa, Dança Anfíbia e Dança Monstro da Companhia dos Pés*

A Cia. dos Pés trabalha com a dramaturgia processual elegendo como matéria-prima e fundamental o material humano. A liderança de sentido na peça coreográfica se constrói pela dramaturgia da fisicalidade. A narrativa se dá, se faz pela e na poética do corpo dançante. Outro aspecto que considero primoroso são corpos dançantes que trilham técnicas corporais expressivas na relação híbrida entre diferentes danças advindas de matrizes plurais e interagem e reinauguram o corpo cênico contemporâneo.

VALÉRIA CANO BRAVI, em portfólio da Cia. dos Pés

”

HISTÓRICO

A Cia. dos Pés foi criada em 2000, em Maceió (AL), sob a direção da artista da dança Telma César. O grupo tem como principal interesse o desenvolvimento de processos investigativos para a produção de conhecimento em dança, sobretudo na forma de espetáculos. As principais referências para a elaboração de suas criações são o sistema Laban, a educação somática e a cultura de tradição popular do Brasil. Os trabalhos da companhia já circularam por diversas cidades do Brasil.

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO GERAL Telma César

COREOGRAFIA Cia. dos Pés

PERFORMERS Joelma Ferreira, Magnun Angelo e Reginaldo Oliveira

TRILHA SONORA Telma César, Ari Colares (tambores) e Léo Bulhões (edição)

OPERAÇÃO DE SOM Crystian Castro e Telma César

PREPARAÇÃO TÉCNICA/CORPORAL

Telma César e Nanna Buarque

PRODUÇÃO Benita Rodrigues e Reginaldo Oliveira

VIDEOMAKER Glauber Xavier

REGISTRO FOTOGRÁFICO Jul Sousa e Benita Rodrigues

CRIAÇÃO E COMPOSIÇÃO DE ILUMINAÇÃO Moab Oliveira

OPERAÇÃO DE LUZ Moab Oliveira

IDENTIDADE VISUAL Ulysses Ribas

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Anita Karine Cavalcante

FOTOS JUL SOUZA



DANÇA Monstro

POR ADRIANA BANANA E CAROLINE SILAS

#1 NA PISADA DA CIA. DOS PÉS

Dança Monstro (2019) fecha a trilogia iniciada com *Dança Anfíbia* (2016) e sucedida por *Dança Baixa* (2015), da Cia. dos Pés, fundada no ano 2000 em Maceió, capital do estado de Alagoas. Fundada e dirigida por Telma César, é integrada por Joelma Ferreira e Reginaldo Oliveira desde 2009. Neste período também a integrou Edson Santos, que saiu em 2021. Magnus Angelo entrou no mesmo ano. Enfatizamos a longevidade e o trabalho contínuo do grupo por serem condições inegociáveis para viabilizar a emergência de autonomia como a que ganhou forma de pensamento artístico da Cia. dos Pés.

A aquisição de autonomia está ligada à memória, que depende da sensibilidade ao nos relacionarmos com as informações nos ambientes que vivemos. Exemplo dramático de perda de autonomia é o Alzheimer, doença neurodegenerativa fatal. Nela, a função da memória deteriora-se, impedindo a autonomia da pessoa em lidar coerentemente com as informações de seu ambiente e chegando à incapacidade total em lidar com informações internas mais básicas e vitais. Os que tiveram o privilégio de ter estudado a teoria geral de sistemas, aqui simplificada, com o querido professor Jorge Albuquerque Vieira¹ (*in memoriam*), um dos maiores educadores brasileiros, também devem se lembrar de sua perseverança em ressaltar a *necessidade vital* (ênfase dada por nós, indicando a dissolução da cultura e biologia) da fusão sistêmica de todos os tipos de conhecimento (Vieira, 2006, p. 24). Arte, ciência, filosofia e as modalidades do saber, como a oralidade, a escrita e o movimento, devem ser atuadas integralmente para proporcionar a complexidade necessária para garantir qualidade de vida (*ibid*). Na abordagem da complexidade, a existência/realidade² não é redutível a unidades simples, o todo não é a soma de unidades simples decompostas. Isto é o que acontece na dança, que também não é nem soma de passos, nem os passos são unidades simples como são muitas vezes descritos.

1 O professor Jorge Albuquerque Vieira nasceu em meados da década de 1940, em Niterói (RJ), formou-se em engenharia de telecomunicações, foi mestre em engenharia nuclear e doutor em comunicação e semiótica. Já docente na PUC/SP, e a convite da professora Christine Greiner, passou a atuar também no curso de comunicação e artes do corpo e depois na Faculdade Angel Vianna e Escola de Dança da UFBA.

2 Fenômenos como montanhas de ouro, unicórnios e sereias, embora pertençam à realidade, não existem como tal. Todavia, a forma com que ganham existência torna-se uma possibilidade de real. As artes têm, como nos lembra o professor Jorge (2006, p. 48), a característica de elaborar realidades possíveis (*versus* necessárias, como seria se as sereias existissem como espécies biológicas). Isso exemplifica a concepção do pensador Charles Sanders Peirce em conceber as categorias realidade e existência.

Adriana Banana é artista, pesquisadora e produtora cultural. Cofundadora da Cia de Dança Burra (1988-1995), o Clube Ur=Hor (1997). É idealizadora e curadora do FID – Fórum Internacional de Dança (1996).

Caroline Silas é artista de artes múltiplas, tem publicações no Brasil e no exterior. Participou de exposições em galerias, fotografia, dramaturgia e vídeo performance. Diretora de comunicação e curadora do FID Brasil.

Nesta peça da Cia. dos Pés, quando reconhecemos índices de saberes e práticas como o toré e o coco, podemos nos esforçar à tentação de somar o agregado de elementos que nos são familiares e indagar como o todo pede para ser enunciado. Isso inclui as relações que estão constituindo este espetáculo aqui-agora nas relações entre o o contexto que o constituiu (no passado) e as possibilidades de ser no futuro. Deixar que a forma das relações entre passado, presente e futuro ganhem existência é, de certo modo, deixar que a *Dança Monstro* enuncie a si própria, que o Monstro fale por si mesmo.

A existência da Cia. dos Pés é um exemplo vital para a garantia da qualidade de vida que merece o ambiente artístico, educacional e, portanto, cultural e político brasileiro. O que, conseqüentemente, afeta a vida de todas as pessoas brasileiras. Por outro lado, demonstra como a ausência deste tipo de existência é índice de um tipo de pobreza a ser combatida no Brasil.

A relevante e consistente trajetória do grupo, evidenciada em *Dança do Monstro*, resulta da conduta ética e política de como o grupo lidou com tantas e tão variadas informações e ambientes. Os admiráveis 24 anos da companhia congregam obras feitas em palco tradicional, rua e também mar e rio, confluindo histórias individuais de cada integrante com percursos como profissionais das artes, pesquisadores e docentes em instituições de ensino de nível superior e médio, brincantes de culturas e folguedos populares, passistas de frevo e quadrilha. Juntam-se às vivências com variadas metodologias, artistas e concepções de dança, como Rudolf von Laban (1879-958), Marujada, Klauss Vianna (1928-1992), circo, Maria Duchenne (1922-2014), mestre Liu Pai Lin, frevo, tambor de crioula, balé, Lú Favoreto, Kariri Xokó, tai chi chuan, mestres de cultura popular, Antônio Nóbrega, Toré, Zélia Monteiro, quadrilha, Ivaldo Bertazzo, coco. Há um trânsito intenso por ambientes comumente tratados até como opostos incompatíveis, de instituições formais de ensino, como universidades, aos terreiros e ruas onde aprendem, ensinam e vivem as danças de roda e o que é nomeado por culturas populares.

Dança Monstro pede atenção para a responsabilidade de nossos convívios, sendo imprescindível a atitude do grupo em não reduzir, classificar e discriminar culturas que nomeamos como populares, não definir as culturas por oposições bélicas, valorizando umas em detrimento de outras, como nos pares popular e erudito. Talvez, por isso, o que se realiza na peça tem a forma do pensamento, da afinidade com certos pensamentos que se atualizam em formas como os passos que reconhecemos e faremos a seguir. Como a dança não é uma coleção de passos, os passos, os movimentos também não são unidades simples, possuem história e filiação pertinentes a visões de mundo. Aqui, estão ligadas a ideais de comunidade e vida, enunciado pela *Dança Monstro* como um ideal de política deve abarcar todas as vidas, inclusive a do planeta.

#2 NO PULSO E NAS PISADAS DA DANÇA MONSTRO

As pisadas, os pulsos, a regularidade da batida da marcação de tempo com os pés são algumas das características fundamentais da peça para entender sua lógica. Para isso vamos entender um pouco da cultura do coco, sua cosmovisão, constituída originariamente da diáspora africana. Articulada com os elementos de roda, umbigada, canto ou canção desafio e dança, que também estão presentes em outras práticas descendentes da diáspora africana como o jongo, o batuque e o samba de roda da Bahia. A roda é muito complexa, porque é um acontecimento que ocorre em comunidade, como nos povos de língua proto-bantu, que só entendiam a vida assim. Mogobe Bernard Ramose (filósofo sul-africano) explica que a lógica existencial, a raiz e o edifício da filosofia africana, dos povos de língua bantu, é o ubuntu. Expressando o ser em estado de sendo (no gerúndio mesmo), ubuntu compreende a comunidade em termos existenciais (articulando os que já vieram, os vivos atuais e aqueles que ainda virão) como anterior ao indivíduo, sendo para Ramose uma lógica do cuidado e da solidariedade. A formação geométrica da roda, onde uma pessoa ao lado da outra forma uma unidade, também acontece quando os dançantes pulsam juntos. Lembrando que vários ritmos podem acontecer em um mesmo pulso. Ou seja, podemos ser de diferentes formas, mas numa mesma marcação, numa direção ou ideal – pulso – comum.

Já a umbigada é uma característica que se encontra também no jongo e outras práticas de origem africana, que consiste em dois dançantes aproximarem seus umbigos, reverenciando um ao outro. A força do umbigo e da umbigada está nas significações viscerais do umbigo – que é por onde o feto é nutrido e conectado à sua mãe. Sugerimos pensar no momento em que o pulso passa a ser marcado pelos movimentos feitos a partir da área da bacia, dos genitais dos artistas, em certo momento indicando a replicação da ação de pulsar em conjunto, ou seja, de viver (como o batimento cardíaco) em comunidade.

Chamados de trupés, os sapateados ou as pisadas no coco alagoano são de diversos tipos, como o trupé *quarenta* e o trupé *xipapá*. Para contar sobre cada um deles, mostrando o modo que se constituem em *Dança Monstro*, recorreremos à tese de doutoramento da diretora Telma César, que investiga as configurações que foram tomando ao longo do tempo, as mudanças de contexto e a evolução do coco de roda em Alagoas, com enfoque no grupo de coco de roda Xique-Xique. Telma (2018, p. 66) explica que o trupé *quarenta*:

(...) dá base para a execução dos demais na medida em que configura a base rítmica binária elementar do coco. Essa ideia de base, de sustentação é análoga à comida popularmente conhecida no Nordeste como quarenta, feita à base de farinha de milho, uma comida consistente, forte, que dá sustentação à fome por longos períodos.

O trupé *xipapá* surgiu quando um coletivo de pessoas se reuniu para amassar com pisadas o barro do chão de uma casa de pau-a-pique de um indivíduo ou núcleo familiar. Quando o teto estava pronto, todos se reuniam para festejar e a dança acontecia com as pisadas no chão, de modo a alisar a superfície. Sugerimos desdobrar os trupés como ideia de pulso e alimento que sustenta (a vida), ligando-se ao trabalho coletivo na construção de um espaço-tempo comum. Luz Glória Cárdenas Mejía, filósofa colombiana, propõe, a partir de uma leitura crítica de Aristóteles, relacionar a política como uma generalidade de espaço-tempo constituída coletivamente (diferentemente de quando surge na Grécia arcaica, referindo-se à cidade urbana).

O toré auxilia a definir o tipo de política que *Dança Monstro* realiza, que é uma política do vivo, de todas as vidas e do planeta. O toré tem origem nas culturas dos povos originários do Brasil, sobretudo no Nordeste, como se dá com o povo kariri-xokó em Alagoas. São muitas variações complexas, mas para cá importa apresentá-lo como uma ciência fundamentalmente ritualista, relacionada a processos como a cura, em que o bater, a pisada no chão, tem profundo significado de conexão com a mãe Terra.

Tentamos mostrar como a Cia. dos Pés se constituiu de forma singular e que esta singularidade está na ética com que lida com ambientes e informações tão diversas. Que as referências culturais (como as exemplificadas com trupés, coco e toré) que constituem o grupo se organizaram como proposição de pensamento. Que não podem ser lidas como unidades simples e nem sem história. Este pensamento atua numa política do vivo em que o bem maior são as vidas (sem exceção) e o planeta. O sentido do chão, terra e Terra, espaço-tempo no qual pulsamos coletivamente, bem comum é mais inflamado pelo desastre e destruição em Maceió (também em Mariana, Brumadinho, Barcarena...) causados pelo que vem de fora tirando, literalmente, o chão que se habita. As ideias propostas aqui são leituras, como fios para serem desenrolados...

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Telma César. *Tradição e juventudes em Alagoas: o grupo de coco de roda xique-xique*. 2018. 189 f. Tese (doutorado em educação). Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

RAMOSE, Mogobe B. Globalização e ubuntu. In: SANTOS, Boaventura Souza dos; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 135-176.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte*. Formas de conhecimento: arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.



EU NÃO SOU SÓ EU EM MIM - ESTADO DE NATUREZA - PROCEDIMENTO 01

Grupo Cena 11

FLORIANÓPOLIS/SC | 60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



O espetáculo propõe um contraponto anarcocoreográfico sobre o conceito de “povo brasileiro”, presente na obra do antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), com o objetivo de horizontalizar hierarquias entre linguagem e comportamento. Para os corpos do Grupo Cena 11, dançar é um campo de conhecimento composto pela articulação entre a força da gravidade e os músculos, os ossos e as emoções. Uma dança proposta como um ecossistema algorítmico, modulando as relações entre alteridade, identidade, comportamento e linguagem, para a transdução [conceito criado pelo grupo no qual uma forma de energia se transforma em outra equivalente] em coreografia. Com concepção e direção de Alejandro Ahmed, a obra é o primeiro procedimento de aplicação teórico-prática do novo projeto do grupo, que utiliza dispositivos estruturados em inteligência artificial para construir um ecossistema coreográfico.

 *Alerta de gatilho: contém sequência com flashes de luz, ruídos altos e nudez parcial.*

“

Nosso corpo frui a obra, lida com ela, cria conexões com ela da ordem da sensação. O corpo deles dialoga com o nosso corpo. De alguma maneira, eu saí da apresentação querendo silêncio, querendo calma, meu corpo precisando assentar tudo. Eu, de alguma maneira, dancei com eles. Ou fui dançado por eles. Ou fui dançado neles. Ou eles dançaram sobre mim.

FERNANDO PIVOTTO, Tudo, Menos uma Crítica

EU NÃO SOU SÓ EU EM MIM
cria curto-circuito em um cenário contemporâneo não só da dança, mas também no de outras linguagens artísticas de um modo geral. As faíscas lançadas espalham-se para muitas direções, mas para que elas consigam queimar a caretece estética dominante, seria necessário não apenas que este trabalho se apresentasse mais e em outros lugares, como também que os incentivos a pesquisas como esta, que rasgam a linguagem virando-a do avesso, fossem criados, mantidos e continuados.

RODRIGO MONTEIRO, Oblíqua

”

HISTÓRICO

O Grupo Cena 11 desenvolve e compartilha ferramentas técnicas fundamentadas nas relações entre corpo, ambiente, sujeito e objeto como variáveis de um mesmo sistema vivo que existe enquanto dança. Dirigida pelo coreógrafo Alejandro Ahmed, a companhia surgiu e está radicada na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, e atua há 30 anos na produção artística de dança tendo se tornado referência nacional e internacional na área. Por quatro vezes (2014, 2012, 2007 e 1997), foi premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), assim como pelo Rumos Itaú Cultural, Prêmio Bravo, Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia, Transmídia Itaú Cultural e pela Bolsa Vitae. O objeto de pesquisa central do Grupo Cena 11 é o modo de controle do corpo, que é definido como sujeito e objeto dele mesmo por meio do movimento. A trajetória de estudo do Cena 11 recebeu do Ministério da Cultura (MinC) e do governo federal em 2014 a Ordem do Mérito Cultural.

CONCEPÇÃO, DIREÇÃO E COREOGRAFIA

Alejandro Ahmed

CRIAÇÃO, COREOGRAFIA E PERFORMANCE

Alejandro Ahmed, Aline Blasius, Ana Clara Pocai, Bibi Vieira, Carlos Calê, DG Fabuloso, Diego de los Campos, Gal Freire, Izhy Silveira, João Peralta, Karin Serafin, Malu Rabelo, Natascha Zacheo e Vitor Hamamoto

OPERAÇÃO E CRIAÇÕES EM VÍDEO E SOM

Alejandro Ahmed, Diego de los Campos e João Peralta

DIREÇÃO TÉCNICA Grupo Cena 11

ASSISTENTE DE DIREÇÃO Karin Serafin

INTERLOCUÇÃO PARA ILUMINAÇÃO Irani Apolinário

TRILHA SONORA Tálamo . K

VARIAÇÕES SOBRE TEMA DE LIGETI PARA PIANO

João Peralta

FIGURINISTA Karin Serafin

FOTOS KARIN SERAFIN

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO DE

MOVIMENTO Aline Blasius

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO Karin Serafin

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO Malu Rabelo

**CRIAÇÃO E PROGRAMAÇÃO DE OBJETOS,
INSTRUMENTOS E MECANISMOS PARA**

CENA Diego de los Campos

COMITÊ TEÓRICO-PRÁTICO Ana Maria Rabelo

Gomes, Fabiana Dultra Britto, José Fernando

Peixoto de Azevedo e Leonarda Glück

FOTOGRAFIAS IMAGEM CRIADA POR

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL A PARTIR

DE FOTO DE João Peralta

TRADUÇÃO Marcos Morgado

DIFUSÃO NACIONAL Gabi Gonçalves

(Corpo Rastreado)

APOIO PARA ELABORAÇÃO DE PROJETOS

EPEC – Capacitação e serviços para
empreendedores criativos

SEDE E PREPARAÇÃO TÉCNICA Jurerê

Sports Center (Jusc)

AGRADECIMENTOS Adilso Machado, Andrea

Druck, Beto Propheta, Bia Mattar, Eduardo Serafin,

Ledícias de la Madre, Marcos Morgado, Nelci Vieira,

Norma Adó, Paloma Bianchi e Paulo Pierin Luz



O QUE HÁ DE MEU EM MIM

reflexões¹ a partir de
EU NÃO SOU SÓ EU EM MIM –
Estado de natureza –
procedimento 01,
do Grupo Cena 11

POR SOFIA BOITO

EU NÃO SOU SÓ EU EM MIM - ESTADO DE NATUREZA - PROCEDIMENTO 01, do Grupo Cena 11, estreou em 2023 e é o primeiro procedimento gerado pela atual pesquisa teórico-prática do grupo, intitulada “estado de natureza”. O espetáculo, segundo as palavras do próprio grupo, “propõe um contraponto anarco-coreográfico sobre o conceito de ‘povo brasileiro’ na obra de Darcy Ribeiro”. O diálogo com Ribeiro, no entanto, não parece tão relevante para a fruição dessa “anarco-coreografia” que ganha autonomia articulando sua própria estética e pensamento – mais amplo e complexo do que na obra de Ribeiro – sobre identidade.

A vida não se fixa, está em perpétua atualização.

Em um dispositivo cênico povoado por múltiplas telas e corpos muito diversos – de diferentes gêneros, raças e idades –, uma única célula de movimento (literalmente um passo) se repete e se transforma ao longo de uma hora de espetáculo. A luz estroboscópica e a batida sonora reforçam a sensação de repetição contínua e transformação progressiva.

No entanto, o grito estridente que irrompe certo momento no palco, as textualidades “não sou apenas um corpo” que se sobrepõem e outros breves momentos de ruptura do tecido (aparentemente) estabilizado dos movimentos nos anunciam algo importante: repetição, aqui, não é a repetição automática – do autômato – mas a repetição viva que pode, inclusive, produzir diferença.

A pulsão de vida que está nas células de cada um, no bombear do sangue do coração – que a qualquer momento pode falhar – e que é atravessada pelo

¹ Inspirada pela ideia de “cartografia”, concebi este texto não de maneira linear e encadeada, mas como análises e reflexões simultâneas e horizontais.

Sofia Boito é artista e pesquisadora, doutora em artes cênicas pela USP, onde também foi professora temporária. É interessada em processos performativos e práticas não hegemônicas.

berro do recém-nascido, pelo gemido do gozo ou pelo suspiro da morte é a produção e atualização da nossa singularidade. A singularidade – nessa concepção deleuziana que venho esboçando até este ponto – é muito diferente da ideia de identidade. E talvez seja assim que a atual pesquisa do Grupo Cena 11 se coloque: como contraponto a uma ideia de identidade fixa e imutável. O que vemos em cena é a movência e a atualização constante – vivida singularmente por cada indivíduo.

Mas quem tem o direito a uma existência singular?

Em 2019, nesta mesma MITsp, Deise de Brito escreveu uma crítica a outro espetáculo do grupo, o *Protocolo Elefante*, perguntando-se porque a coreografia, que investigava as singularidades de seus intérpretes, não a havia tocado de maneira nenhuma. No fim do texto – e do espetáculo – ela se dá conta que a questão estava na ausência de pessoas negras em cena. Sua análise, então, levanta a seguinte questão: a reivindicação de uma singularidade não seria o privilégio de pessoas brancas que, em uma sociedade racista como a brasileira, não são racializadas e podem, então, experimentar suas identidades livremente?

Aparentemente, nesta nova criação, o Cena 11 não fugiu do debate, antes, parece que tomou de maneira mais explícita uma posição sobre a questão da identidade. É verdade que agora, neste espetáculo, há uma diversidade de corpos em cena. Não há tantas ausências. Mas, será que essa diversidade é uma escolha feita para assegurar a representatividade? Ou um gesto que acena para outro lado: aquele que reivindica a existência de singularidades independentemente da raça, idade ou gênero do indivíduo? Nesse sentido o título do espetáculo parece evidente: *eu não sou só eu em mim*.

Performar a identidade

Aprendido pela observação e repetição, o ato performativo coloca nosso corpo dentro de uma estrutura social, afirmando uma identidade cultural e/ou de gênero. Além disso, a partir de gestos aprendidos desde a tenra infância, podemos transmitir e reproduzir saberes – construir artefatos, cozinhar pratos, costurar vestimentas etc. O ato performativo, para o bem ou para o mal, enquadra nosso corpo dentro de um universo cultural específico.

Acontece que, quando a repetição não é alienada, quando percebemos que os gestos, ou atos performativos, constituem o que somos, mas que também podemos (re)inventá-los, a própria identidade pode ser transformada. A performance de nossos corpos, (re)pensada cotidianamente, pode construir outros modos de existência. Nesse sentido, a identidade é passível de (des)construção a partir da performance do corpo.

Da mesma maneira, passos e posturas de diferentes danças são resultantes de culturas e epistemologias específicas. A assimilação ou o rechaço de determinados movimentos podem dizer muito sobre uma identidade. A (de) formação de um corpo-objeto também molda o sujeito, assim como sujeito pode (re)modelar seu corpo.

Como escreve Érika Fischer-Lichte, “de um lado a sociedade viola os corpos individuais impondo atos performativos que constituem gênero e identidade. Por outro lado, atos performativos oferecem a possibilidade para os indivíduos encarnarem a si mesmos, mesmo se isso significa desviar de normas dominantes e provocando sanções sociais” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 27-28, tradução nossa).

I. A. – Identidade Artificial

A Inteligência Artificial (I. A.), como se sabe, é formada por uma combinação de dados pré-existentes, criados majoritariamente por seres humanos. Ela articula os conhecimentos disponíveis a fim de responder a perguntas e comandos. Assim, podemos compreender a I. A. como um tipo de colagem e combinação de milhares – ou até milhões – de indivíduos.

A interação dos intérpretes com esse tipo de tecnologia no palco de *EU NÃO SOU SÓ EU EM MIM - Estado de natureza - procedimento 01* pode nos levar a refletir sobre essa alteridade em nós. Não se trata apenas da falta de humanidade da máquina, como uma produtora de “falsa” identidade, mas, pelo contrário, trata-se da explicitação de nossa própria tecnologia – a humana. Enquanto indivíduo e sociedade não seríamos nós também uma colagem e recombinação de milhares, milhões de outras identidades – que vieram antes de nós ou que são nossas contemporâneas? Não seriam, afinal, todas as identidades completamente artificiais?

O tripé corpo-sujeito-objeto

Em uma publicação da *Revista Carbono* do ano de 2014, Alejandro Ahmed afirma que o cerne da pesquisa do Grupo Cena 11 está em uma concepção do intérprete como um corpo-sujeito-objeto. Se somos objetos, também estamos submetidos à lei da física e, portanto, também estamos à mercê da gravidade. Foi a partir dessa concepção – de que também somos “coisas” (usando aqui o termo do próprio coreógrafo) – que o Cena 11 iniciou uma pesquisa com quedas, elemento, esse, que acabou marcando a trajetória do grupo.

Evoco aqui a noção de corpo-sujeito-objeto para levantar uma reflexão sobre a atual investigação proposta pelo Cena 11 e os possíveis contornos que

esse tripé pode ganhar quando o debate é identidade. Se, por um lado, uma identidade é forjada por experiências e vivências subjetivas e corporais, ela também está fortemente ligada a esse “aspecto objeto” de todo ser humano. Somos coisas que, para além de estarmos subjugados às leis da física ou química, também estamos à mercê do olhar e da significação do outro. A alteridade é, portanto, fundamental na construção de uma identidade. Inclusive, em uma sociedade construída sobre alicerces racistas e patriarcais, muitos indivíduos são simplesmente reduzidos a esse aspecto. Seria aí que residiria a base da necropolítica: a supressão da subjetividade de um corpo, transformando-o em mero objeto.

Mas, mesmo que não cheguemos no extremo da necropolítica, é certo que alguns indivíduos são mais objetificados em nossa sociedade. Alguns grupos de pessoas são colocadas, pelo olhar do outro, em lugares de extrema erotização, de suspeição ou até de invisibilidade. É difícil dizer que esse olhar exterior determina nossas identidades (aliás, dizer isso seria muito reducionista, pessimista e opressor) mas, certamente, influencia e muito. Seja pela negação desse lugar imposto ou pela sujeição a ele. Isto é, ainda que o olhar colonial e patriarcal não nos fixe em um único local, ele ainda é parte constituinte de uma identidade.

É interessante observar, no entanto, que esse elemento do tripé – proposto há dez anos por Ahmed – esteja, aqui, pouco perceptível. A possível violência do olhar em relação a esses corpos-sujeitos-objetos – que seria, aliás, perfeitamente adequada para se pensar a experiência do espectador da coreografia – não se apresenta, aqui, com a força da queda.

O embate

A identidade é um conceito complexo e, atualmente, extremamente em disputa. Para grupos que lutam por reparações históricas importantíssimas e urgentes – como as pautas dos movimentos negros, indígenas, antirracistas, feministas e LGBTQIA+ – ela pode ser libertadora e poderosa. Por outro lado, há quem entenda a noção de identidade como uma visão reducionista e simplista, tanto das experiências humanas como das lutas sociais.

Nesse contexto, o novo trabalho do Grupo Cena 11 surge como um desejo de tensionar o conceito até seu limite. Sem se identificar – com o perdão da expressão – com um campo ou outro do debate, o grupo mergulha em uma experimentação na qual a própria linguagem cai num abismo. O que pode sobrar de nós quando não há mais *eu*?

REFERÊNCIAS

FISCHER-LICHTE, E. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2008.



EUNUCOS

Irmãos Brasil

SÃO PAULO/SP E RIO DE JANEIRO/RJ | 40 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 18 ANOS



Criado durante a residência artística da primeira turma da Escola Livre de Artes da Maré, no Rio de Janeiro, o trabalho propõe uma reflexão sobre processos históricos de castração, tecnologias de transição e performances de gênero. Utilizando elementos performativos da dança e do teatro, as Irmãs Brasil negociam a vida e o desejo em cena: a criação da obra também marca o início do processo de transição das artistas. Operando imagens e signos corporais de maneira crua, suas existências assumem formas de cavalos selvagens, de sereias e de Liliths que atravessam o tempo e o espaço, ativando um ritual de morte e de ressurreição.

 *Alerta de gatilho: contém nudez total.*

“

Elas têm como principal ferramenta de trabalho o corpo, para questionar os valores arraigados em uma sociedade patriarcal, heteronormativa, além de trazer para o centro de discussão a decolonização do corpo, da sexualidade e de questões políticas e sociais do Brasil.

MEG SAIARA SILVA RIBEIRO DE MACEDO, na tese de mestrado *Imagem queer entre a fotografia e o teatro: análise de três casos de estudo do Brasil e Portugal*, da Universidade de Lisboa

O portal que Eunucos abre discute a pós-sexualidade, a possibilidade metafísica do fascínio e como a moralidade nos aprisiona numa noção de perigo e/ou de pecado, que nos impede de explorarmos densamente, fisiologicamente, honradamente a dádiva dos corpos como depositários de vontades, de percepções, de prazeres, de iluminações. [...] Eunucos é mandinga ascendente que nos reposiciona no princípio, nos presenteia com o convite de restauro do devir dos nossos corpos-bichos.

RENATA FELINTO, para o Olhares Críticos do FIT Rio Preto

”

HISTÓRICO

Irmãs Brasil é uma dupla existência das artistas travestis Viní Ventania e Vitória Jovem. Nascidas em uma família de peões de rodeio, em Amparo, no interior de São Paulo, suas primeiras referências artísticas vieram da mãe, rainha de bateria, e do pai, palhaço de rodeio. Vivem e trabalham no Rio de Janeiro, onde constroem sua poética a partir do choque entre as linguagens da dança, do teatro e da performance. A dupla cria a partir do corpo e de questões que se apresentam urgentes, operando imagens e signos para elaborar desvios nas lógicas heteronormativas e coloniais. Em 2023, ambas foram indicadas ao Prêmio Shell de Teatro, no Rio de Janeiro, por suas atuações na peça *Sem Palavras*, da Companhia Brasileira de Teatro.

CONCEPÇÃO, CRIAÇÃO, PERFORMANCE

E TRILHA SONORA Irmãs Brasil

ASSISTÊNCIA ARTÍSTICA Andrômeda

FOTOGRAFIA Marcos Madi

HAIR STYLIST Hair Deluxe

PRODUÇÃO Corpo Rastreado

FOTOS MARCOS MADI



CASTRAÇÃO SIMBÓLICA

e TRANSIÇÃO REAL e IMAGINÁRIA

POR GIORGIO ZIMANN GISLON

UM SOM DE BERRANTE GRAVADO INICIA A PERFORMANCE e entram em cena duas pessoas parecidas entre si e com seus corpos nus. Quando é que pessoas com corpos nus viram homens ou mulheres? É antes ou depois de começarem a correr? São pessoas altas, magras, brancas, com as bocas pintadas de batom vermelho, com longos cabelos loiros e com pênis pendurados, balançando. Quando é que pessoas com pênis pendurados, balançando, viram homens e não mulheres?

Há outras culturas que ritualizam outros mitos do que o de Adão e Eva, em que pessoas com seus corpos nus não viram rapidamente homens ou mulheres. Na cultura cristã e ocidental, hegemônica no Brasil, sejamos submissos ou insurgentes a ela, as pessoas são rapidamente classificadas em homens ou mulheres, ainda quando não consigam nem mesmo falar por si mesmas. Essa classificação linguística, todavia, não orienta necessariamente os modos de gozo corporais das pessoas classificadas. Por isso, entre classificação social e modos de gozo abre-se uma cisão que dá espaço a variadas formas de subjetividade, desde aquelas subjetividades que almejam se conformar ao ideal social do que seriam um homem e uma mulher, até as subjetividades que desejam deliberadamente romper com esses ideais e experimentar possibilidades não binárias. Entre esses dois polos existem combinações variadas de submissão ou transgressão às ideias sociais de gênero.

As duas pessoas loiras correm. Uma corrida acelerada. Uma corrida em que acontecem algumas quedas. Quedas que parecem ensaiadas. Uma corrida em que as duas pessoas se chocam. Os longos cabelos loiros grudam nos rostos.

Giorgio Zimann
Gislon é doutor em
teatro pela Udesc,
com tese sobre
o grupo alemão
Rimini Protokoll, e
psicanalista formado
pela EBP – Seção Sul.
É diretor do projeto
Estear o Problema
e, como performer,
participa do coletivo
Mapas e Hipertextos.

Um devir-cavalo acontece rapidamente, potencializado pelas longas pernas de uma das pessoas. Mas correr cansa e elas param e penteiam seus longos cabelos loiros. Começam a girar e giram e giram com seus longos cabelos loiros e caem. Ficam em quatro apoios e saem de cena. Voltam caminhando devagarinho. Começa a tocar uma música gravada, uma melodia simples, agradável, como uma canção de ninar, repetida várias vezes.

As duas pessoas param na frente de um risco vermelho no chão. Somente agora percebo o risco vermelho no chão. E as pessoas escondem seus pênis. Puxam o pênis para trás e o prendem no meio das pernas. Trançam as pernas e caminham como se estivessem usando salto alto. Uma das pessoas puxa a outra pelo pênis e pelos cabelos e a manipula como se fosse um boneco ou uma boneca.

Quanto do meu desejo é meu e quanto do meu desejo é da sociedade?

Quanto performo meu gênero por que quero? E quanto performo meu gênero por imaginar o que pode mobilizar, ou pelas experiências passadas do que pareceu mobilizar o desejo das outras pessoas?

Quanto do meu desejo é o desejo de ser desejado por quem quero que me deseje?

As duas pessoas se beijam, de linguinha para fora. No que parece uma brincadeira, um jogo com o corpo, no meio de uma atmosfera de cada vez maior regulação do corpo. Os passos da brincadeira do beijo parecem relaxar a força que faz as pernas ficarem trançadas. Os pênis se soltam e caem novamente. Porém, em pouco tempo, os pênis são presos, são escondidos outra vez.

Ao seguir o fio vermelho do chão, uma das pessoas chega a uma parede branca envolta por um plástico. Ela toca esse plástico e se coloca de costas para a parede, com braços abertos como se estivesse presa por uma cruz ou como se fosse uma anja, um anjo ou um anje. A outra pessoa se aproxima e com batom faz um risco vermelho que vai da cabeça até o meio das pernas daquela que está contra a parede. A pessoa que risca demora para riscar o meio das pernas da pessoa que está contra a parede. O pênis da pessoa que

está contra a parede continua preso nas pernas trançadas no momento em que ela é riscada.

O risco vermelho no corpo da pessoa que está contra a parede se une ao risco vermelho do chão. Continua a tocar a música gravada, uma melodia simples, agradável, como uma canção de ninar, repetida várias vezes.

A pessoa que riscava a outra parece começar a apagar o risco vermelho do chão. Logo em seguida, parece prolongar o risco vermelho do chão com as próprias mãos. Na sequência, a pessoa que prolongou o risco levanta, esconde o pênis e, enquanto a outra pessoa continua contra a parede, caminha até sair de cena. A pessoa que estava contra a parede escorrega até o chão, levanta e puxa o plástico formando uma capa, que logo solta, e caminha lenta e seguramente até sair de cena.

O título da performance *Eunucos* me leva a interpretar o risco vermelho no chão e no corpo de uma das pessoas altas, magras, brancas, com a boca pintada de batom vermelho, com longos cabelos loiros e com pênis pendurado, balançando, como o risco de um corte, o risco do corte de uma cirurgia. Afinal, eunuco é sinônimo de castrado. A ênfase dada por esse título à ideia de castração, que não é exatamente sinônimo da ideia de transição, ainda que guarde significados em comum, me leva a elaborar a possibilidade de também estar implicada nessa performance a angústia em torno da castração simbólica.

Depois da afrontosa conferência *Eu Sou o Monstro que vos Fala*, de Paul B. Preciado, na Jornada Internacional da Escola da Causa Freudiana, em Paris, em 2019, publicada em português em 2021, e da desastrosa resposta do decano dessa escola, Jacques-Alain Miller, em *Dócil ao Trans*, de 2021, meu comentário, de inspiração psicanalítica, é feito com muito cuidado. Como também são cuidadosas as abordagens de Miguel Bassols em *La Diferencia de los Sexos No Existe en el Inconsciente* (2021) e na *Revista Latusa*, organizada por Andréa Reis Santos, intitulada *Binarismo em Crise: Gênero e Sexo nos Tempos que Correm* (2022).

De forma cuidadosa, mesmo com a animosidade entre algumas pessoas psicanalistas e algumas pessoas trans, meu comentário é feito com inspiração psicanalítica sobretudo porque é sustentado na crença de que uma psicanálise que esteja à altura do seu tempo tem muito a aprender com as artes da cena contemporâneas. Não devendo ficar restrita aos paradigmas gregos de teatro de um *Édipo Rei*, de Sófocles. Paradigmas que tanto serviram a Sigmund Freud (1856-1939) como metáfora da sua teoria da sexualização, feita numa época que podemos chamar de intransitiva.

Nossa época é diferente da época de Freud, é transitiva, e há pessoas psicanalistas que, diferentemente do transreacionário Miller, estão abertas a transformar a psicanálise a partir da escuta das pessoas trans na clínica e da interlocução com pensadores como Preciado que, na conferência mencionada acima, afirmou: “Desejo de todo o coração uma mutação da psicanálise, a emergência de uma psicanálise mutante, igual à mudança de paradigma que estamos experimentando” (2019).

Uma dessas pessoas psicanalistas é Pedro Ambra, que no texto *O Trans Imaginário de Miller (e de Alguns Outros)* (2021), escrito com Eduardo Cunha, e em outro, *A Psicanálise É Cisnormativa?*, afirma que: “Ao prescindir da oposição corrente entre o normal e o patológico, a psicanálise questiona a dicotomia entre trans e cis a partir da ideia de que a inadequação a um corpo sexuado é constitutiva de todos os seres falantes” (2016, p. 1). Dito de outro modo, escutar no divã o sofrimento, ou inadequação, das pessoas, trans ou cis, com relação ao sexo – sendo fora do divã essa inadequação tapada com os sintomas mais diversos – faz com que a psicanálise aproxime, nesse ponto específico de inadequação a um corpo sexuado, o que seria próprio das pessoas trans com o que seria próprio das pessoas cis.

Aproximar não quer dizer, de jeito nenhum, indiferenciar. Sendo assim, o que alcanço interpretar da performance *Eunucos*, das Irmãs Brasil, a partir de um referencial psicanalítico e de minhas limitações como homem cis, é que na performance são elaboradas duas angústias, uma angústia com a qual me identifico, a angústia da castração simbólica, e uma angústia que me é diferente, por não ter passado por um processo como esse, que se trata tanto da angústia em relação ao imaginário em torno quanto ao real da cirurgia de transição de gênero.

A angústia da castração simbólica é um processo pelo qual passam, segundo Jacques Lacan (1901-1981), todos, todas e todos seres falantes. Essa angústia está relacionada com uma perda de gozo que se paga por entrar na linguagem, especialmente na linguagem do amor. Se trata da perda de gozo necessária para participar das relações amorosas, que lidam com a disponibilidade em acolher as vulnerabilidades de outras pessoas e com a coragem de mostrar suas vulnerabilidades para outras pessoas.

Nesse sentido, interpreto a performance das Irmãs Brasil como uma corajosa apresentação da vulnerabilidade da inadequação dos corpos ao sexo. Performance que, através dos gestos de exposição da vulnerabilidade – a começar pelo nu – e de gestos de exposição dos processos sociais de regulação dos corpos – o pênis puxado para trás e preso – demanda das pessoas que a assistem uma disponibilidade de acolhimento. Afinal, do ponto

de vista psicanalítico, todos, todes e todas somos castrados, castrades e castradas e temos que renunciar a poderes fálicos imaginários, sejam esses poderes identificados com o pênis ou não. De modo que, lacanianamente, poderíamos dizer que, quanto à castração simbólica, todos, todes e todas somos eunucos.

Na performance também me chama atenção a menor pulsação corporal do final em relação à pulsação do início. As corridas e os giros do começo mostram corpos pulsantes que, ou não parecem angustiados, ou lidam com a angústia através do dispêndio energético. No final da performance, especialmente quando uma das Irmãs Brasil fica, por alguns minutos, contra a parede branca, a sensação é a de uma impossibilidade de agir. O que parece remeter ao fato de que, além de lidar com toda a violência simbólica e real da sociedade brasileira com as pessoas trans, se deparar com várias instâncias do insensível aparato médico, que regulam uma cirurgia de transição de gênero, pode ser traumatizante.

Entretanto, no caminhar lento, mas seguro, com que aquela das Irmãs Brasil que estava contra parede levanta e sai de cena, posso vislumbrar a esperança que anima essa transição, essa travessia. Essa segurança no caminhar mostra, no final da performance, uma coragem das trans Irmãs Brasil em lidar com as angústias, sejam essas angústias relacionadas com a castração simbólica ou com o real e o imaginário da transição de gênero. Que as Irmãs Brasil – sejam como cavalos, sejam como sereias, sejam como Liliths, sejam como quem quiserem ser – continuem a pulsar.

REFERÊNCIAS

AMBRA, Pedro. A psicanálise é cisnormativa? Palavra política, ética da fala e a questão do patológico. *Revista Periódicus*, [S. l.], v. 1, n. 5, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/17179>. Acesso em: 27 fev. 2024.

BASSOLS, Miguel. *La diferencia de los sexos no existe en el inconsciente*: sobre un informe de Paul B. Preciado dirigido a los psicoanalistas. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2021.

CUNHA, Eduardo Leal; AMBRA, Pedro. O trans imaginário de Miller (e de alguns outros). *Lacuna: uma revista de psicanálise*, São Paulo, n. 11, 2021. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2021/08/26/n-11-07/>. Acesso em: 27 fev. 2024.

EURÍPEDES. Édipo-Rei. São Paulo: Zahar, 2018.

MILLER, Jacques-Alain. *Dócil ao trans*. Uqbar Wapol. Disponível em: <https://uqbarwapol.com/wp-content/uploads/2021/04/JAM-DOCILE-AU-TRANS-PT.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2024.

PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que vos fala. *Cadernos PET Filosofia*, Curitiba, v. 22, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/88248>. Acesso em: 27 fev. 2024.

SANTOS, Andréa Reis (org.). *Latusa: Revista da Escola Brasileira de Psicanálise*. Rio de Janeiro, n. 26, 2022.



GENTE DE LÁ

Wellington Gadelha

FORTALEZA/CE | 50 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



Um instante poético de denúncia e de afronta é proposto por Wellington Gadelha nesta ação cênica preta, favelada, urbana e transversal. O artista cearense parte da investigação de um corpo roleta-russa para refletir questões urgentes que vão das chacinas cotidianas na cidade de Fortaleza, no Ceará, ao massacre estrutural da população negra no país. Atravessada pelas artes visuais, a obra cria e recria as formas e os sentidos dos objetos com os quais o performer se relaciona em cena. Entre matrizes de movimentos e improvisação, cujo som encontrou no funk 150 bpm seu termômetro, o solo traz a emergência como dispositivo dramatúrgico e constrói uma corporalidade capaz de perfurar as fronteiras pré-estabelecidas para o negro na dança, repensando territórios, violências e circuitos subjetivos da segregação étnico-racial e espacial no contexto urbano. Numa encruzilhada onde vida e arte se esbarram, a performance é um exercício para um disparo e um convite à reflexão.

⚠ *Alerta de gatilho: contém música alta e imagens de claustrofobia.*

“

O espetáculo de dança contemporânea Gente de Lá, do cearense Wellington Gadelha, toca em uma ferida que sangra cotidianamente nas favelas da capital cearense, mas também em lugares à margem de outras grandes cidades brasileiras.

WOLNEY BATISTA, Diário do Nordeste

Dar um corpo à necropolítica sob o signo da periferia não é uma tarefa simples, pois demandaria o engajamento da linguagem com a experiência estética em um agenciamento total dos sentidos corporais com a materialidade da morte e da violência que marca esse território em sua subalternidade econômica. Gente de Lá, performance coreográfica criada por Wellington Gadelha, artista, ativista e morador da periferia de Fortaleza, Ceará, se lança justamente nesse desafio: dobrar a morte e deslocar seus sentidos, de modo a articular não uma representação metafórica da periferia, mas um conjunto de enviesamentos que poderíamos compreender como a singularização de um corpo-periferia.

PABLO ASSUMPÇÃO BARROS COSTA
E CHRISTINE GREINER, no artigo
*Dobrar a morte, despossuir a violência:
corpo, performance, necropolítica*

”

HISTÓRICO

Artista multidisciplinar, Wellington Gadelha desenvolve trabalhos e pesquisas na Plataforma Afrontamento. Realiza performances, videodanças, instalações e processos imersivos em arte tecnológica e arte sonora, além de integrar uma rede de coletivos com ênfase em direitos humanos, periferia e juventude negra. Com *Gente de Lá*, já se apresentou na Bienal de Dança do Ceará (Ceará), no Festival de Itacaré (Bahia), em Atos de Fala (Rio de Janeiro e Zurique), no Festival Panorama (França) e na Bienal Sesc de Dança (São Paulo).

CRIAÇÃO, DRAMATURGIA E PESQUISA SONORA

Wellington Gadelha

CRIAÇÃO AUDIOVISUAL E SONORIZAÇÃO

Priscilla Sousa

ILUMINAÇÃO E SONORIZAÇÃO

Fábio Silva e

Yanka Leandra

CENOGRAFIA

Wellington Gadelha e Emanuel

Oliveira

TUTORIA

Luiz de Abreu

INTERLOCUTORES DRAMATÚRGICOS

Leonardo

França e Thereza Rocha

PRODUÇÃO MUSICAL

DJ Pedro Ribeiro

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Georgiane Carvalho

PRODUÇÃO

Plataforma Afrontamento

PROJETO GRÁFICO

Diogo Braga

APOIO

Rumos Itaú Cultural

FOTOS RENATO MANGOLIN



GENTE DE LÁ: TECNOLOGIAS ANCESTRAIS DE SOBREVIVÊNCIA

POR RODRIGO SEVERO

ISTO É UMA EMERGÊNCIA: A INTERSECCIONALIDADE ENTRE RAÇA, gênero, classe, faixa etária e território tem resultado no massacre, extermínio e na destruição simbólica e material de determinados grupos sociais no Brasil. Como enfrentar essa urgência? Como criar zonas de vida a partir de zonas de morte? É possível fazer a morte dançar?

Gente de Lá, performance coreográfica de Wellington Gadelha, artista, ativista e morador da periferia de Fortaleza (CE) se nutre das tecnologias ancestrais de conhecimento e da cultura negra contemporânea para elaborar outros mundos e modos de existência, resistência e sobrevivência que se esquivam das políticas de morte direcionadas às populações racializadas e empobrecidas no Brasil.

No palco coberto com linóleo branco, encontram-se quatro sacos pretos em simétrica oposição uns dos outros, compondo um X. Sobre cada um dos sacos, há uma camiseta vermelha. Enquanto no fundo do palco tem uma projeção que sinaliza: “Isso é uma emergência”. A encruzilhada está formada e as forças do visível e do invisível serão ativadas no início do ritual. Ao entrar no palco, Wellington Gadelha entoia um canto/evocação para o orixá Exu, o grande mensageiro. Aquele que estabelece a comunicação entre os diversos planos da existência. Dentro da encruzilhada feita com as camisetas, o artista faz uma sequência ritmada de palmas utilizada nos rituais de candomblé e marca quatro pontos no palco para de saudar os orixás, reverenciá-los e chamá-los para receber suas oferendas.

O seu corpo mandingueiro com seus cabelos crespos soltos segurando uma pipa preta e correndo em torno das quatro camisetas vermelhas deitadas sobre os sacos pretos, que evocam corpos ausentes, nos chama a atenção tanto para as brincadeiras infantis quanto para a necroinfância (Nogueira, 2020). Ou seja, a grande quantidade de crianças negras (pretas e pardas) assassinadas por meio de ações e operações de grupos de policiais civis e

Rodrigo Severo é artista, pesquisador e professor que atua nas interfaces entre performance, teatro e cena expandida. Possui doutorado e mestrado em artes ECA/USP.

militares em bairros periféricos e zonas limítrofes de pobreza. As camisetas vermelhas e os sacos pretos no chão deixam de ter mero caráter de objetos inanimados para se tornarem símbolos corporificados da violência. Sobre as camisetas, é possível pensar também nos protestos performativos e nas estratégias simbólicas dos movimentos sociais de mulheres¹ que tiveram seus filhos assassinados pelo braço armado do Estado e que usam seus corpos como arquivos vivos (Taylor, 2013) para denunciar o extermínio da juventude negra e lutar por justiça social, transformando as camisetas manchadas de sangue dos seus filhos em bandeira de luta política.

Gente de Lá se firma como lugar da encruzilhada e não será cômodo ou confortável para os participantes desse ritual. Conforme a pesquisadora Leda Maria Martins explica, a encruzilhada “é lugar radical de centramento e descentramento, intersecções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (Martins, 2022, p. 51). E, ainda, como “operadora de linguagens performativas e também discursivas, a encruzilhada, como um terceiro lugar, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais” (idem, p. 51).

Em cena, Wellington Gadelha cruza arte e sobrevivência, pertencimento e distanciamento, estética e política, presença e ausência, tradição e contemporaneidade, passado e futuro, morte e vida, dança e instalação, memória e história, repertórios orais e corporais para produzir rearranjos críticos que questionam o estabelecido, a violência estrutural contra as populações negras e empobrecidas. Devorando de um jeito sofisticado materialidades como sacos plásticos pretos, cordas, camisetas, sirenes policiais, linhas, gambiarras e caixas de som para devolver uma poderosa ação cênica preta, favelada, urbana e transversal que produz denúncias, provocações e reflexões sobre a vida daquelas(es) consideradas(os) “as(os) condenadas(os) da terra”, para usar um termo do psiquiatra Frantz Fanon.

Ao se vestir com os sacos pretos que estavam no chão e se movimentar dentro deles entre as sirenes policiais, o artista evoca a imagem do empacotamento de corpos mortos nas periferias do Brasil. Contrariando as estatísticas, o seu “corpo-roleta-russa” recusa o acaso da sorte, decide por viver e por isso dança através de diversos movimentos que vão rasgando seu corpo empacotado, libertando-se. Como ensina bell hooks, a linguagem é também um lugar de luta e o oprimido luta na linguagem para recuperar a si mesmo, para reescrever, reconciliar e renovar. A dança-luta de Wellington Gadelha é um gesto de resistência em favor da vida que traz consigo implicações emancipadoras para a coletividade negra. Desprender-se da materialidade que cobre seu corpo é uma tentativa de insurreição, fuga e rompimento com o poder colonial e suas tecnologias de atribuir às pessoas negras uma condição de subalternidade, inferioridade e invisibilidade.

¹ Mães de Maio da Baixada, Mães de Maio da Zona Leste, Movimento de Familiares das Vítimas do Massacre de Paraisópolis, Mães de Sorocaba, Mães de Diadema, Mães de Osasco, Mães da Periferia (Ceará), Mães da Rocinha (Rio de Janeiro), Mães da Maré (Rio de Janeiro), Mães de Manguinhos (Rio de Janeiro), Associação Amparar, Grupo Acolher (rede de proteção e resistência ao genocídio).

O artista, ao se retroalimentar dos elementos que compõem e integram a tradição africana no Brasil, como cantos, gestos e saudações, dialogando com temas e discussões urgentes como o genocídio da juventude negra, a violência policial e o racismo estrutural remete aos ensinamentos de Mestre Didi ao dizer que

(...) tradição não é algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais, constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração a continuidade essencial, e ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitam renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores (Santos, 1989)".

CORPO-TERRITÓRIO COMO ACONTECIMENTO POÉTICO

O filósofo e historiador Achille Mbembe conceitua a necropolítica efetuada pelo Estado como “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2018, p. 5) e uma de suas características diz respeito à ocupação territorial. Referenciado no pensamento de Frantz Fanon sobre a espacialização da ocupação colonial, Mbembe diz que “a cidade do povo colonizado (...) é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz” (Fanon *apud* Mbembe, 2018, p. 41). No Brasil, esses territórios são as favelas, as periferias onde, a partir da sua estigmatização, o Estado autoriza a morte em larga escala, pois esses lugares seriam habitados por corpos-matáveis, descartáveis e “vidas selvagens” (Mbembe, 2018) que ameaçam a ordem social.

Wellington Gadelha é morador de Autran Nunes, um dos bairros periféricos de Fortaleza (CE), e o seu solo de dança contemporânea é influenciado por esse território. A cidade de Fortaleza já foi considerada uma das capitais mais violentas do Brasil conforme divulgado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). A maioria das vítimas de crimes violentos em Fortaleza são homens jovens, negros, moradores da periferia, mortos por intervenção policial. Em quase todos os estados brasileiros uma pessoa negra tem mais chances de ser morta do que uma não negra. Dentro desse contexto, é importante sublinhar que a morte tem cor, localização geográfica, faixa etária e situação socioeconômica bastante definidas no Brasil.

Gente de Lá, expressão que dá nome ao trabalho, remete ao preconceito e à estigmatização que as classes dominantes fazem em relação às populações pobres e aos espaços menos favorecidos, onde qualquer forma de violência

do Estado é legitimada pelo estabelecimento de relações de inimizade com o lugar e com o “outro”, face ao perigo que sua presença representa.

Na ação, o palco é demarcado como um território físico e diversos objetos cênicos mobilizados pelo artista remetem à realidade das periferias. Seu corpo é lugar de pertencimento ao trazer para dentro da cena elementos da sua localização geográfica, afetiva e política, como a areia vermelha do seu bairro e a areia da praia de Fortaleza como uma forma de dizer: eu estou dançando aquela *gente de lá* que também compõe meu corpo de homem negro, favelado e urbano. O processo de composição de Gadelha se apropria do seu território como artifício estético e político para fazer a morte dançar e denunciar, por meio de seu corpo-território em ação, as vidas matáveis ou que estão a todo momento sob o risco iminente da morte. A sua ação subverte a lógica do colonizador pois, de forma simbólica e sensível, organiza um discurso artístico a partir da resignificação de elementos que remetem à violência, mas não a reproduz, ao contrário, a rasura para propor uma mudança de leitura sobre o território a partir do seu *locus* de enunciação. Em sua ação, vida e arte se encontram em cena produzindo uma experiência que aponta novos caminhos poético-políticos de se pensar em uma estética negra no âmbito da dança contemporânea.

Ao fazer a morte dançar, esquivando-se dela, o corpo do artista se transforma em agência da alegria. Quem acha que as favelas são apenas lugares de dor, precariedade, pobreza e segregação espacial é porque nunca esteve lá. Existe muita alegria, vida, atos de solidariedade, aliança política e práticas concretas de diversão entre as pessoas que lá habitam e lá circulam. O filósofo Gilles Deleuze nos lembra que o poder requer corpos tristes para conseguir dominar. A dança do artista é sinônimo de resistência festiva, transformando-se em um verdadeiro baile funk com o auxílio de caixas de som acopladas ao seu corpo. Inclusive a própria dança dos grãos de areia, ao saltar sobre os autofalantes, evoca a imagem de uma multidão de jovens, caracterizada pela multiplicidade, pluralidade e diversidade, mas que se unem nos bailes funk para celebrar a vida em meio às zonas de morte, estabelecendo agrupamentos, redes de afeto e espaços compartilhados de existência e resistência, semelhantes aos chamados “quilombos urbanos”.

EMERGÊNCIA DE VOZES HISTORICAMENTE SILENCIADAS

Para a filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak o subalterno é aquele cuja voz não pode ser escutada ou compreendida pelos que detêm o poder, definindo-o como pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (Spivak, 2010, p. 12). Spivak

ressalta a importância de se criar espaços de escuta nos quais as pessoas subalternizadas possam expressar suas próprias vozes, sem mediação de intelectuais ou estudiosos que atuem como porta-vozes.

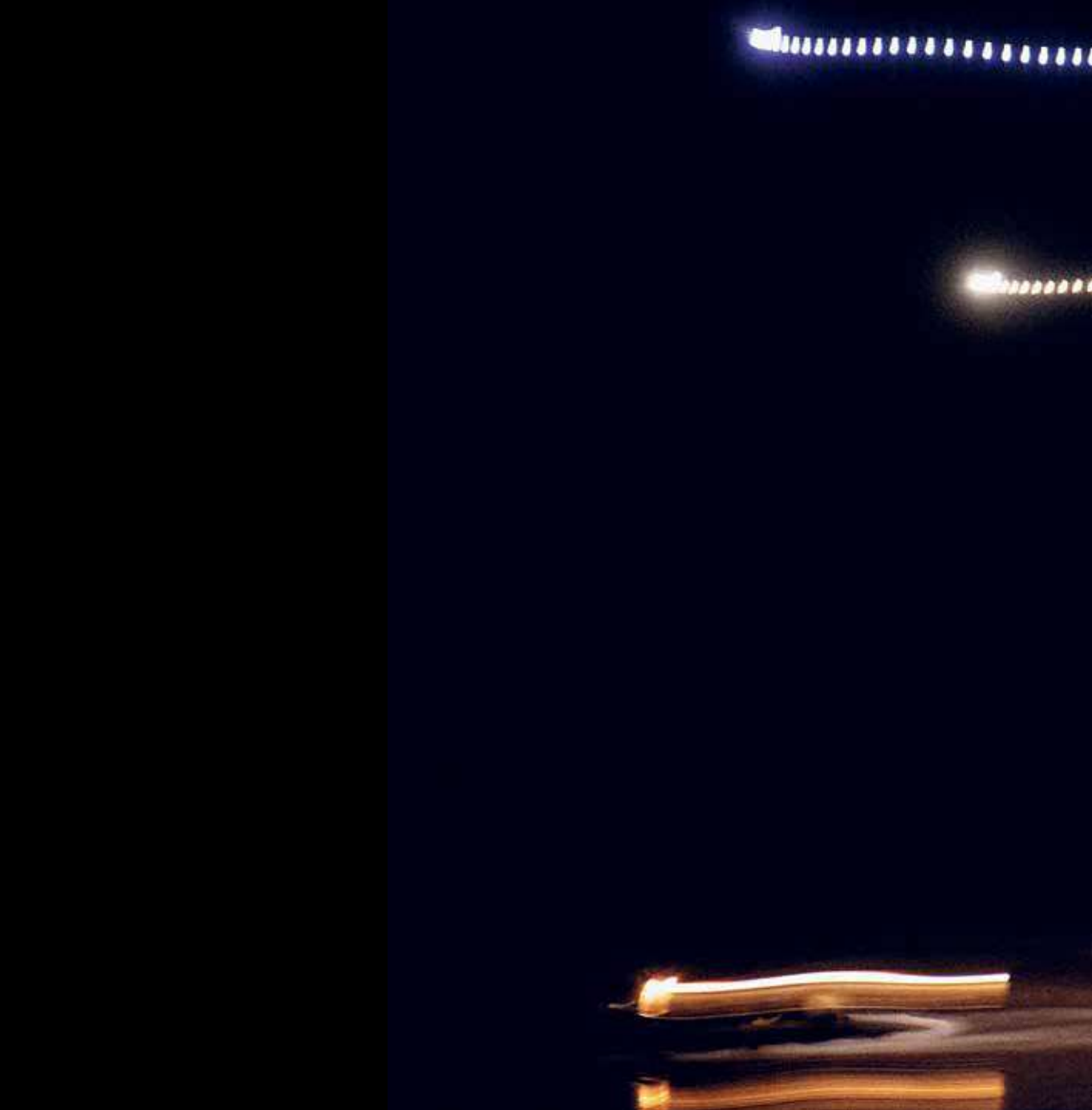
Nessa articulação, *Gente de Lá* proporciona condições para a enunciação de discursos críticos e reivindicativos das vozes de grupos marginalizados. Com um microfone aberto ao público o palco se transforma estrategicamente em um espaço de sociabilidade compartilhada, um ponto de encontro em que múltiplas vozes são ouvidas com atenção. O convite é feito para criar um espaço de alteridade no qual ocorre o reconhecimento mútuo através do diálogo entre fala-escuta atenta. Gera-se uma situação relacional na qual todos os participantes da experiência estética têm a oportunidade, se desejarem, de se manifestar e se inserir no debate. Seu dispositivo constrói uma zona de convívio na qual a ação se desenvolve pela participação ativa do público, promovendo proximidade, audibilidade e visibilidade para vozes historicamente silenciadas.

Se em *Gente de Lá* quem abre os caminhos do ritual é Exu, é igualmente necessário o seu fechamento. Após o público encerrar as suas falas, Gadelha retorna ao palco e entoia um canto para o orixá Oxaguiã, qualidade de jovem guerreiro de Oxalá, geralmente o último a ser saudado na ordem de referências aos orixás nas cerimônias religiosas afro-brasileiras; é o orixá da paz, da sobrevivência e do sopro da vida. Nesse contexto, a ginga negra e periférica de Gadelha busca nas religiosidades, culturas e artes negras historicamente estigmatizadas modos de sobrevivência frente à necropolítica, buscando instaurar novos mundos possíveis.

Refletindo sobre as palavras de bell hooks, reconheço em *Gente de Lá* um refinado exercício de amar a negritude como resistência política, manifestada através de uma postura e de uma prática antirracista ativa que cria condições para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que ameaçam as vidas negras (hooks, 2019). Nesse sentido, as imagens produzidas por Wellington Gadelha, assim como a escrivência de Conceição Evaristo, não são destinadas a “ninar os da casa grande, sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, 2007, p. 21).

REFERÊNCIAS

- EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In.: *Olhos d'Água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018a.
- NOGUERA, Renato. Necroinfância: por que as crianças negras são assassinadas? *Portal Lunetas*, 9 dez. 2020. Disponível em: < <https://lunetas.com.br/necroinfancia-criancas-negrasassassinadas/> >. Acesso em: 28 jan. 2024.
- SANTOS, Deoscoredes dos (Mestre Didi). *Palestra proferida no colóquio Magiciens de La Terra*, em 2 jun. 1989, no Museu National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris, França.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goular Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.



LANÇA CABOCCLA

Plataforma Lança Cabocla

SÃO LUÍS/MA, FORTALEZA/CE, SALVADOR/BA E SÃO PAULO/SP | 60 min

CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 14 ANOS



O espetáculo multimídia nasce de estudos da performatividade em danças populares e afrodiaspóricas, transitando entre o pensar e o dançar contemporâneo e as cosmologias ancestrais. Investiga um dançar-aparição, aliado às plantas de proteção e às danças de caboclo. Os performers propõem uma experiência multissensorial na qual o público é convidado a construir conjuntamente o espaço. A ação ocorre simultaneamente entre a criação sonora desenvolvida em tempo real por Runa Francisc e a dança-travessia realizada por Tieta Macau, Abeju Rizzo e Inaê Moreira. Neste percurso, entre o escuro e o invisível, surgem macumbarias dançantes e sonoras.

 *Alerta de gatilho: contém nudez parcial.*

HISTÓRICO

Plataforma Lança Cabocla é um projeto de aparições cênicas e audiovisuais propostas por Tieta Macau, Abeju Rizzo, Elton Panamby e Inaê Moreira. Com parte de sua trajetória desenvolvida no Laboratório de Criação em Dança da Escola Porto Iracema das Artes, no Ceará, a plataforma já realizou diversas ações, como o minicurso Travessias e Macumbarias, o projeto Assombros e Trincheiras: o que acontece depois que o mundo acaba (?) e uma série de videoperformances. Já integrou a programação de mostras como Bienal Sesc de Dança, Mostra Resistências, Mopi, Pretaforma e Festival de Artes Cênicas do Ceará, além de ter sido premiada na categoria Ineditismo e Fotografia pelo prêmio Sated, no Maranhão.

CRIAÇÃO E PERFORMANCE Abeju Rizzo, Inaê Moreira e Tieta Macau

PRODUÇÃO E TÉCNICA DE SOM Dandara Azevedo

PRODUÇÃO E TÉCNICA DE LUZ Renato Guterres

SONOPLASTIA Runa Francisc



QUEM ENCANTA, QUEM É ENCANTADO?

POR IARA BIDERMAN

LANÇA CABOCLA, PROJETO/APARIÇÃO DANÇANTE, é um espetáculo multimídia, mas seria mais bem definido com manifestação: meio pelo qual algo do mundo espiritual se dá a conhecer no mundo material.

Se toda dança é (também) manifestação, isso é potencializado na performance contemporânea de cosmologias atemporais incorporadas nos gestos de Tieta Macau, Abeju Rizzo e Inaê Moreira; nos sons de Runa Francisc; nas plantas de cura e proteção dispostas nos territórios circulares que definem e dissolvem o espaço cênico; no tempo espiralar das tradições ancestrais encarnadas aqui e agora. Nas sombras da luz crepuscular, esse momento entre o sono e a vigília em que quase nada se vê e tudo se revela: o momento preciso da (re)criação, do encantamento.

Um coletivo de artistas multiterritorial – Maranhão, Bahia, São Paulo – se junta na pesquisa de, entre outras coisas, danças caboclas. Quem somos os caboclos? Indígenas com pretos, indígenas com brancos, quilombolas, sertanejos, brasileiros, diaspóricos. E, também, são caboclos os soldados invisíveis da luta anticolonial dos 1800, que garantiram a independência da Bahia no dois de julho de 1823, que desembocou no Sete de Setembro.

Independências ainda tardam, mas caboclos e caboclas continuam (e ainda vão pintar) por aí. Entidades caboclas se integraram às religiões de matriz africana, aos terreiros da afrodíspora no Brasil, com seus ensinamentos, suas rezas e danças, seus cantos e suas plantas¹. Vivem em um tempo acronológico, entre o Céu e a Terra, nas águas, nos mangues, nas matas e nos espaços sagrados. São seres encantados².

Ninguém governa Encantado e Caboclo: quando eles querem vir, eles vêm. “Não pude mais conter a vontade de cavalgar pelos campos, de nadar pelos rios e deslizar sobre a terra com pés e corpo”, diz Santa Rita Pescadeira, a Encantada do romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior³. Pode vir como dança, como Lança.

1 ARAGÃO, Ricardo; RABELO, Miriam C. M. Caboclos e orixás no terreiro: modos de conexão e possibilidades de simbiose. *Religião e Sociedade*, v. 38, n. 1, 2018.

2 SILVA, Gerson Santos. Encantados da Amazônia; os espíritos da natureza. *Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: saberes e práticas científicas*, 2014.

3 VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

Iara Biderman é jornalista, crítica e curadora de dança. Editora da revista *Quatro Cinco Um* e colaboradora do jornal *Folha de S.Paulo*. Membro da Comissão de Dança da APCA.

Lança Cabocla traz a galope esses pés, corpos, suas vozes e sons para a tela e o palco, para as pesquisas na floresta e as apresentações na cidade, para o espaço cênico e para o público. Chamam de “macumbarias dançantes e sonoras”.

Macumbarias. Na aparição dançante estão símbolos e ritos que, de alguma forma, também estão nos corpos do público que assiste/participa da manifestação. As plantas de proteção, as espadas de Jorge, o facão e o chifre de boi, as saias e os véus. As danças de rodas, de luta e defesa, de santos e animais. As rezas. Quem viveu, verá. Quem (acha que) não viveu, reconhecerá.

Símbolos e rito viram gesto e movimento. No espaço cênico, delineado por círculos desenhados no chão onde plantas e objetos são dispostos como oferendas, os corpos dançantes começam chamando os corpos “de fora”, dos espectadores, para uma roda. Os cosmos começam a se misturar nessa encruzilhada que, segundo Leda Maria Martins, “é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos”⁴.

O encantamento se dá no longo crepúsculo coreográfico. O mover no ritmo das contrações e expansões dos mundos. O ritmo dos pés no chão e dos tambores. Tum tum tum, os ritmos da vida. As aparições dançantes se despem e se vestem, enquanto rastejam ou galopam – essa forma de voo que é ao mesmo tempo céu e terra – e giram, giram, giram.

O tempo não linear é cumulativo, as camadas temporais marcadas por signos sonoros – tambor, grito, uivo, apito ou, quem sabe, o sopro do chifre de boi. Pelo desfile de cores: brancos, vermelhos, verdes, na pele preta sob a luz azulada (não é noite nem dia). Pela circulação dos quatro elementos, que revelam e são revelados por seus símbolos: a Água na bacia lavando o corpo, que voa sem se desligar da Terra; o Ar na saia soprando o vento e o Fogo preso entre os dentes, na boca segurando a vela acesa como se fosse um charuto. Todos os elementos e todos os cosmos no corpo, ao mesmo tempo aqui e agora.

“O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento”⁵. Tudo está onde sempre estive e não tem fim nem ordem: sequência é transmissão, oferenda, o eterno retorno do encantamento no gesto cotidiano de alimentar quem assiste/participa. Comida e bebida para quem encanta e para quem é encantado.

REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Ricardo; RABELO, Miriam C. M. *Caboclos e orixás no terreiro: modos de conexão e possibilidades de simbiose. Religião e Sociedade*, v. 38, n. 1, 2018.

MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SILVA, Gerson Santos. *Encantados da Amazônia: os espíritos da natureza. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: saberes e práticas científicas*, 2014.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

4 MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. São Paulo: Cobogó, 2021.

5 Idem.



MEU CORPO ESTÁ AQUI

Fábrica de Eventos

RIO DE JANEIRO/RJ | 60 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA 16 ANOS



Partindo das experiências pessoais de atrizes e atores PCDs (pessoas com deficiência), a peça traz um jogo entre as pulsões e os obstáculos encontrados por eles em suas descobertas afetivas e sexuais. Em cena, o elenco fala abertamente sobre relacionamentos, corpos e desejos por meio de depoimentos ficcionalizados pelas artistas cariocas Julia Spadaccini, idealizadora do projeto e também pessoa com deficiência, e Clara Kutner. Questionando com ironia e lirismo concepções culturais e históricas a respeito do que é considerado "normal", o espetáculo celebra estes corpos invisibilizados socialmente e aprofunda as reflexões sobre suas subjetividades.

 *Alerta de gatilho: contém nudez parcial.*

“

A ruptura sensualizada do corpo físico sujeito a anomalias é o que esta peça Meu Corpo Está Aqui sugestiona e assume, com rara bravura, numa abordagem diferencial em tons hiper-realista que poderia escapar às representações cotidianas da linguagem cênica. [...] Na dolorida confessionalidade de narrativas personalistas, em parte marcadas por melancólica dramaticidade, mas sempre buscando uma afirmativa superação que fique longe da autopiedade.

WAGNER CORRÊA DE ARAÚJO,
Escrituras Cênicas

Ao falar abertamente sobre relacionamentos, corpos e desejos, os atores PCDs (pessoas com deficiência) também buscam mostrar sua humanidade plena e sua capacidade de amar, desejar e se relacionar. Desse modo, o espetáculo desafia as ideias limitantes que muitas vezes são associadas às pessoas com deficiência, colocando em evidência a sua individualidade e singularidade.

CAROLINE TEIXEIRA, Vivente
Andante

”

HISTÓRICO

Criada pela diretora de produção Cláudia Marques, a Fábrica de Eventos é uma produtora que aposta na expansão e na difusão da cultura carioca. Foi responsável pela produção de espetáculos de diretores como Mauro Rasi, Aderbal Freire Filho e Christiane Jatahy e de grupos como a Cia. dos Atores. A peça *Meu Corpo Está Aqui* está entre suas realizações mais recentes e traz texto e direção de Julia Spadaccini e Clara Kutner. Formada em artes cênicas e psicologia, Julia é roteirista e autora de mais de 20 peças, como *A Porta da Frente*, vencedora dos prêmios Fita e Shell, ambos em 2013. Já Clara é formada em cinema e trabalha tanto nas artes da cena quanto no audiovisual, tendo dirigido novelas da Globo, caso de *Um Lugar ao Sol*; séries como *Pedaço de Mim*, com estreia prevista para 2024 na Netflix; e espetáculos como *Alcubierre*, com texto e interpretação de Alex Cassal.

TEXTO E DIREÇÃO Julia Spadaccini e Clara Kutner

ELENCO Bruno Ramos, Haonê Thinar, Juliana Caldas e Pedro Fernandes

ATOR-INTÉRPRETE DE LIBRAS Jadson Abraão

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E COORDENAÇÃO-GERAL DO PROJETO Cláudia Marques

DIRETOR-ASSISTENTE Michel Blois

PRODUÇÃO Fabricio Polido

PESQUISA DE DRAMATURGIA Marcia Brasil

COLABORAÇÃO DE TEXTO Bruno Ramos, Haonê Thinar, Juliana Caldas e Pedro Fernandes

FIGURINO E AMBIENTAÇÃO CÊNICA Belí Araújo

ILUMINAÇÃO Paulo Cesar Medeiros

DIREÇÃO DE MOVIMENTO Laura Samy

MÚSICA Luciano Camara

VISAGISMO Cora Marinho

ASSESSORIA DE IMPRENSA Ney Motta

PROGRAMAÇÃO VISUAL Felipe Braga

FOTOGRAFIA Renato Mangolin

REDES SOCIAIS Rafael Teixeira

REALIZAÇÃO Fábrica de Eventos

FOTOS RENATO MANGOLIN



ÉTICA DO VIVO

POR LUCIANA ROMAGNOLLI

BREVE ENSAIO A PARTIR DE *MEU CORPO ESTÁ AQUI*, PARA A MITSP

1. PASSAGENS

O que é ética na cena teatral contemporânea? Não pretendo responder a essa pergunta, apenas recolocar alguns problemas que vêm orbitando meu pensamento há alguns anos diante de práticas teatrais herdeiras de dois giros nas artes da cena: a virada performática, esta que coloca o corpo em questão, e a virada social, que o contextualiza no mundo. Esses dois movimentos põem em tensão a dimensão estética do fazer artístico não para elidi-la, mas reiterar que cada forma é uma proposição de relação entre materiais e, portanto, carrega uma ética.

Abro e fecho o parágrafo anterior com essa palavra tão antiga, associada ao *ethos* grego, ao cânone ocidental. Há poucos dias, ouvi em uma banca e defesa de doutorado a escritora curitibana Luci Colin observar que o antiético é um traço da arte pós-moderna. Talvez, ou a vacilação sobre o que seria a ética, de modo a problematizar a moral vigente. De todo modo, o pós-modernismo hoje desidratou-se, senão por suas contradições internas, pelo rebaixamento da modernidade como parâmetro universal de qualidade artística, devorada pela embocadura decolonial.

Falar em virada performática e contextual, o que remete a teóricos como a alemã Fischer-Lichte, a inglesa Claire Bishop e o espanhol Oscar Cornago, mas também à mexicana Ileana Dieguez, pode soar um debate da década (ultra)passada. Posso argumentar que a emergência das (ou a atenção internacional enfim dada às) artes de países fora da Europa teria função

Luciana Romagnolli é jornalista, psicanalista e pesquisadora de artes do corpo. Mestre em artes pela UFMG e doutora em artes cênicas pela USP. Pós-graduanda em psicologia clínica e psicanálise pela PUC/PR e fundadora do site Horizonte da Cena.

preponderante nessas transformações. Mas, me interessa mais uma lógica que contorne as exclusões para sustentar algo das diferenças em jogo nos impasses culturais do campo artístico.

Ética, entretanto, é um conceito que merece um tempo a mais. Primeiro, para separá-la da moral, com seu conjunto de códigos pré-definidos culturalmente no interior de um sistema de crenças, que não é universal. A ética, como a entendo aqui, não está escrita na pedra, é uma prática que se faz com o corpo implicado. E não atende a ideais de elevação e pureza que higienizariam o desejo e o gozo, numa assepsia falaciosa que suja os pés no fascismo. Quanto mais alto o ideal de bem, mais é preciso excluir, segregar, mortificar a experiência corpórea. Só uma ética desejante aposta no vivo.

Esta curva inicial contorna o vazio em questão no aparente paradoxo: a luta contra a segregação não se sustenta nos ideais de bem (nem os cristãos nem os pagãos), pois o que se segrega é sempre da ordem do que cada um, a sós ou em grupo, considera eliminável em si ou no mundo, o mal, o outro.

Para conversar com *Meu Corpo Está Aqui*, então, convoco outros espetáculos: *E.L.A.* e *Hamlet*. De distintos modos, são eles que me acompanham nesta escrita. Destaco a preciosa revisão crítica que a atriz cearense Jéssica Teixeira faz em cena, no primeiro, expondo documentalmente as conexões entre o nazismo e a medicina na definição de um corpo “saúdável” ou “normal”, às custas das vidas de quem não atendesse aos parâmetros estabelecidos, seja etnia, sexo, gênero, crença, peso, forma corporal etc.

Cabe observar também que há, ainda, quem se esqueça dos paradoxos da linguagem. Ela funda o mundo, os corpos existem porque os chamamos de corpos, usando palavras, ou haveria outra coisa, outro modo de (in) compreendê-los, mas a linguagem está sempre aquém dos corpos que existem. Os entes escapam das bordas das nomeações e classificações que delimitam seu ser. Quem ainda sustente um conceito de si como normal, praticou uma segregação feroz do que em si não é.

Meu Corpo Está Aqui apresenta-se como um espetáculo em que pessoas com deficiência falam abertamente de suas experiências. A esta altura do debate político, me parece incontornável a marcação “com deficiência”,

que afirma a existência a quem historicamente vem sendo excluído, com as particularidades que esse grupo enfrenta na sociedade. É crucial a afirmação de que essa identificação é insuficiente para dizer das pessoas que estão em cena. Vamos a ela.

2. CORPOS EXISTEM

O nome do espetáculo diz algo muito importante sobre a nossa relação com os corpos. “Meu”, pronome possessivo: o corpo é isso que supomos ter, instaurando certa distância entre o eu e, digamos, ele. E ele sempre está aqui, embora a posse seja questionável, pois o corpo escapa ao controle, é impossível desfazer-se dele e continuar a existir. A cada um nos cabe haver com o corpo que aconteceu, sem que caibamos muito bem nele.

Corpos falantes, que somos, que são os atores, oferecem ao público suas presenças, o que já rompe um regime de invisibilidade e/ou inaudibilidade mantido por condições sociais excludentes, dentre as quais as dificuldades de mobilidade urbana e as de viés normativo de saúde e beleza com que se sustenta o discurso capitalista. Estar, primeiro. Ser visto ou ser escutado, depois. Ações antissegregatórias, que convocam os espectadores.

3. FALANTES

“O que eu posso te dar?” “O que você pode me dar?” Essas perguntas são proferidas pelos artistas que se apresentam sem instaurar uma distância ficcional entre suas vivências pessoais e seus relatos, embora ela necessariamente exista, no mínimo, na passagem do acontecimento vivido de modo irrepetível para a estruturação linguageira da fala ou das Libras. São perguntas que nos situam entre a demanda e o desejo, não sem um aceno à questão do poder.

Vamos nos deter aqui um momento. A começar pela relação de potência/impotência, advertidos da associação entre deficiência e incapacidade, que pode tomar a forma de um preconceito generalizado. Em um meio social infantilizado pela propaganda do empoderamento, sob a qual se recobre não a impotência, mas o impossível, há de se dizer que nenhum corpo pode tudo. O corpo é um limite, perecível, mortal, não todo simbolizável, embora não sejam tão nítidas quais as suas fronteiras. Voltaremos a isso.

O apelo ao discurso jurídico tem sido um meio de extrema importância no laço social para contrapor a negação de corpos ditos deficientes, restituindo-lhe as possibilidades de ir e vir, de socialização, de vida.

Outra coisa é uma questionável tendência contemporânea de ortopedia do desejo, que se baseia em uma confusão entre desejo e vontade, entre corpo imaginário e o pulsional. A ideia de que se deva reeducar o desejo para que se torne menos “hegemônico”, por exemplo. Dever e educação são ações estranhas ao desejar, moralizantes, estabelecem novas normas e culpas, para dizer pouco. Menos do que impor a domesticação do desejo segundo os ideais de um grupo social, o que faz diferença talvez seja entender o desejo além da imagem e avesso aos imperativos de gozo do discurso capitalista em sua propagação de corpos-modelos. Desejar não é atender a ideais. Tampouco escolher quais corpos “consumir”, como produtos em uma prateleira, de rápida deglutição.

4. SEXUADOS

Os artistas de *Meu Corpo Está Aqui* se apresentam como sujeitos desejantes, com avidez pela vida. Insurgem-se contra os lugares restritos que o discurso social guarda para eles no campo do amor e do sexo. Colocam o erotismo em cena, partilham histórias de encontros sexuais, de atração e rejeição.

Ocupam um espaço que se abriu no teatro contemporâneo para os ditos corpos desviantes, uma expressão que tem me incomodado no que ela se sustenta semanticamente ainda na crença de uma via. Lembro-me do áudio de divulgação da MITsp que escutei nestes dias antes das peças, propondo tirar do centro aqueles que sempre estiveram lá. Há um passo a mais sendo dado quando não entendemos a via como única nem a geografia centralizada. O que pode emergir além dessa medição de distância em relação a um modelo são as diferenças radicais de cada um, além das particularidades de grupo. Se o particular é parte de uma noção de todo (conjunto), as singularidades são o que não faz grupo, escapa ao conjunto, distingue um a um. Por isso, permitem uma afirmação mais radical da vida em suas incontáveis formas.

Apesar da função social que *Meu Corpo Está Aqui* propõe-se a realizar, ressitua corpos de pessoas com deficiência nos laços afetivos e

como seres sexuados, falantes, desejantes, responsáveis por contar suas próprias histórias, a via que adotam se centraliza em discursos semelhantes, que pouco permitem entrever do singular de cada sujeito ali, do que para cada um é a experiência do corpo, consigo e com os outros.

Penso no *Hamlet*, dos peruanos do Teatro La Plaza, que esteve no Mirada e no Festival de Curitiba em 2022, e em como o comum da Síndrome de Down, ali, era temperado por cada ator que trazia à cena um traço irrepetível, único, do seu modo de estar no mundo, do seu desejo. E isso craquelava os estereótipos para além da conscientização racional ou do discurso jurídico do direito à igualdade. Instaurava a possibilidade de olhar para cada sujeito com a abertura ao desconhecido que é o outro.

Penso também no *E.L.A.*, em que Jéssica Teixeira seduz a plateia com a compreensão de que seu corpo é matéria sensível, de que o teatro é manejo de matérias sensíveis, e o erotismo da cena se faz com os arranjos de voz e outros sons, de visualidades, de significações. Aí encontramos um corpo que também se oferta como imagem, como forma, mas não só. Um corpo pulsional e pulsante, que se constitui no olhar, na voz, nesses circuitos libidinais que excedem as fronteiras da pele e capturam o outro.

Meu Corpo Está Aqui ainda se ancora mais nas pressuposições fixadas de identidades que servem à demanda legislativa. Num momento em que os editais, festivais e capitais já começam a entender a necessidade de desfazer as exclusões que a identificação eurocentrada perpetuou, é importante tensionar um pouco mais a roda dos sentidos para permitir giros de sensibilidade estética mais audaciosos.

Aqui podemos encontrar algumas escolhas formais que vêm se repetindo nos palcos e, considerando o esvaziamento da repetição quando não resultante de uma lógica interna do processo criativo, refletir sobre seus problemas ético-estéticos. A aparência de relato pessoal direto para a plateia, sustentado pelo efeito de valor de verdade desse tipo de enunciação, estabelece uma relação formal em que a verdade está de um lado – no palco – e deverá ser aceita pelo outro – a plateia. Uma relação binária, em que as identidades se fixam e o apelo se dirige pela via discursiva do convencimento.

O teatro como local de testemunho e conversão ao bem guarda algo da lógica religiosa cristã. O que nos faz sujeitos políticos, cidadãos, pessoas

desejantes, não passa pela condescendência. Isso, sim, seria subestimar quem se apresenta em cena. Ao som do *Infinito Particular*, de Marisa Monte, que ouvimos durante o espetáculo, pergunto quais mundos singulares haveria a elaborar ali.

Entendo que quando aquele conjunto específico de corpos faz teatro, suas presenças, seus movimentos, suas vozes e olhares, seus modos de estar no espaço e manejar as outras materialidades da cena, seus usos da linguagem, suas elaborações intelectuais e suas afetividades são o que há de mais desejante e vivo que o teatro pode abrigar. Aí sustenta-se o estético como forma social e política.



O QUE MANCHA

Beatriz Sano e Eduardo Fukushima

SÃO PAULO/SP | 35 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



Neste primeiro espetáculo dirigido e dançado por Beatriz Sano e Eduardo Fukushima, os dois borram os limites dentro e fora do palco. No trânsito entre os papéis de coreógrafos, diretores e dançarinos, a dupla constrói a obra a partir da vibração imbricada entre voz e movimento. A ação de produzir som e gesto ao mesmo tempo faz com que noções de dualidade, como a de humano e animal, mulher e homem e matéria viva e morta sejam desestabilizadas. Misturados um no outro, os dois mancham as fronteiras corporais e trafegam por sonoridades captadas e retrabalhadas ao vivo numa mesa de edição. Neste fluxo, investigam outras formas possíveis de comunicação e dão espaço para que duas existências possam alargar os imaginários de suas relações.

“

O movimento é rasteiro, quase nunca bípede, quase nunca deitado, sempre no espaço do entre, sempre em transição, colorido por sons vocais que dão ritmo à composição e alimentam o mistério. Um outro mundo. Vento, pássaros, seres da floresta, repetições, oscilações. E os dois sempre próximos, sempre da mesma espécie.

JANE OLIVEIRA, Post de Dança

Em O que mancha nada parece despropositado. Sano e Fukushima, bem-acompanhados de ótimas parcerias artísticas, elaboram, do universo micro ao mais amplo, possibilidades de contatos e contágios que se magnificam, propagam e não se silenciam. Este é um trabalho de fluxo, de flow. Aqui, algo continua, persiste, insiste, não se desfaz, não desaparece – preenche, ocupa, mancha, não se apaga.

HENRIQUE ROCHELLE, Outra Dança

”

HISTÓRICO

Há dez anos, os artistas da dança Beatriz Sano e Eduardo Fukushima colaboram em trabalhos artísticos um do outro. Juntos, ministraram e dirigiram coreografias em grupo através de residências artísticas em dança em São Paulo, no Chile e em Paraty. Também codirigiram, juntamente com Isabel R. Monteiro e Júlia Rocha, a peça *Imagine*, contemplada pelo 23º Cultura Inglesa Festival, e desenvolveram o projeto *Duas Peças para Ouvir*, contemplado pelo ProAC Expresso LAB Aldir Blanc. A peça *O que mancha* teve seu início em 2018 junto com projeto Le Flauner e apoio da Rolex Arts Institute. Antes de sua estreia presencial, o espetáculo foi transmitido ao vivo pela Bienal Sesc de Dança (2021). Em 2023, a dupla estreou a peça *Horizonte*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. No mesmo ano, Fukushima coreografou a São Paulo Companhia de Dança e ambos irão coreografar o Balé da Cidade de São Paulo na obra *Horizonte+*.

CODIREÇÃO, CONCEPÇÃO E DANÇA Beatriz Sano e Eduardo Fukushima

DRAMATURGIA Júlia Rocha

DESENHO DE LUZ E ESPAÇO CÊNICO Hideki Matsuka

ASSISTENTE DE ILUMINAÇÃO Igor Sane

OPERAÇÃO DE LUZ Patrícia Savoy

CRIAÇÃO SONORA Miguel Caldas, Rodolphe Alexis, Beatriz Sano e Eduardo Fukushima

CAPTAÇÃO DE ÁUDIO Miguel Caldas, Rodolphe Alexis e Chico Leibholz

ADAPTAÇÃO DE SOM E COMPOSIÇÃO AO VIVO

Chico Leibholz

FOTOS Paula Ramos, Wojciech Gałuszka, Fernando Bizan e Dany Satiko

FIGURINO Beatriz Sano, Eduardo Fukushima, Júlia Rocha, Isabel Ramos Monteiro e Hideki Matsuka

CAPTAÇÃO DE VÍDEO Pedro Nishi

PRODUÇÃO Corpo Rastreado

FOTOS DANIELLE SATIKO



dançar O TESTEMUNHO OU GESTOS QUE **PERMANECEM**

POR BÁRBARA FREITAS

UM TEXTO SOBRE UMA OBRA É SEMPRE UMA MANEIRA DE INSTAURAR UM DEBATE, estabelecer pontos de vista que podem ser discutidos, complementados, em concordância ou discordância, sobre o que nos é comunicado. A pergunta que me persegue é: como comunicar, elaborar, aquilo que a princípio escapa a qualquer linguagem?

Um assobio remete a uma contemplação ou a um chamado por algo, por alguém, por outro tempo. É ele que dá início a *O que mancha*. Na obra, os artistas Eduardo Fukushima e Beatriz Sano partiram de caminhadas à deriva por Varsóvia e Auschwitz para construir, a partir de técnicas asiáticas de vibração corporal associada ao som, uma composição sobre o agora e o que permanece.

A movimentação começa devagar, como dois corpos que estão se conhecendo e se permitindo sentir. Juntos como se fossem um, mas também separados, explicitando suas diferenças. Subitamente, ficamos cegos com uma luz que vem por trás, e o que se segue parece um piscar de olhos, daqueles que temos quando somos confrontados com a violência, um piscar de olhos em que nossa vida passa diante de nós. Porém, aqui, não é a nossa vida ou a vida dos artistas, é uma vida outra, passada mas, também, dolorosamente presente.

Estamos diante de um testemunho poético. Os testemunhos, como coloca Agamben em *O que Resta de Auschwitz*, nunca são de quem partiu, mas de quem sobreviveu. Nesse caso, os testemunhos de Fukushima e Sano também não são de quem viveu e permanece assombrado pela memória, mas de quem vive hoje o peso da descendência, de ouvir sobre a história, sobre o que se passou, de sentir sua repercussão e de vê-la se repetindo incessantemente.

O testemunho em linguagem falada é uma infinda tentativa de dar sentido ao que não pode ser elaborado. O testemunho poético se mostra como

Bárbara Freitas é pesquisadora, atriz, estudante de Artes Cênicas na ECA-USP, brasileira, produtora e crítica teatral. Faz parte do Grupo de Estudos em Curadoria das Artes Cênicas orientado por Antonio Araújo.

alternativa para uma linguagem que nem chega a encostar a ponta dos dedos dos pés no oceano da experiência traumática. Isso é expressado na obra pela pesquisa na relação entre voz e movimentação corporal.

A cisão da voz e do corpo é uma invenção ocidental, provocada pela interpretação de que a voz só se comunica quando existe uma linguagem expressa nela, quando a fala está envolvida. Os artistas provam que não. Com todos os sons emitidos por eles, captados por uma mesa de edição que amplifica o que é emitido, nós conseguimos entender bastante, navegar pelos diversos sentimentos que voz e corpo juntos podem fazer eclodir. São risos, murmúrios, choro, expiração e silêncio. O duo corpo-som nos passa vida, angústia, a necessidade de permanecer e um vazio.

O pó espalhado pelo chão branco no qual eles dançam remete a cinzas. Se eles são os corpos vivos, ou quase-vivos, do que restou, tentam se comunicar sobre um passado que se repete.

Dentro dos sons do espetáculo, só um é exterior ao corpo dos bailarinos, o de um helicóptero ou de um avião passando. Na primeira vez em que isso acontece, os dois artistas, sentados no chão, olham para cima e acompanham o passar dessa máquina. Ao final da obra, quando esse som reaparece, Beatriz pega um tanto do pó do chão, dessa poeira do que restou, e atira contra a máquina, em um movimento de defesa. Esse pequeno movimento nos últimos minutos da coreografia esconde muito por trás.

¹ HASSONA, Mustafa. *13th attempt to break the Gaza blockade by sea*. Outubro, 2018. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BpRfdUBAhHb/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNW FIZA==. Acesso em: 15 fev. 2024.

² DELACORIX, Eugène. *A Liberdade Guiando o Povo*. 1831. Pintura, óleo sobre tela, 260cm x 325cm.

³ MOHAMED, Faiz Abubakr. *Sudan Protests*. Dezembro, 2021. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2022/Faiz-Abubakr-Mohamed/1>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Em 2018, uma fotografia de Mustafa Hassona¹ foi comparada à pintura de Eugene Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo*², em exposição no Louvre. A imagem potente não captura apenas o momento em que um homem palestino decide atirar uma pedra contra o exército israelense com uma mão, enquanto hasteia a bandeira de seu país na outra, ela proclama o sentir de quem é obrigado a morrer pelo direito de existir. Em 2024, com a continuação dessa barbárie, outras imagens com o mesmo gesto têm sido compartilhadas. A mesma imagem se repete em protestos no Sudão, como a fotografia de Faiz Abdubakr Mohamed³ de uma mulher jovem com o rosto coberto se defendendo em um protesto atirando algo para além da câmera. E essa mesma corpografia é replicada e aparece nas folhas da maioria dos jornais, quando qualquer protesto estudantil, no Brasil, encontra uma polícia violenta.

É quase absurdo pensar que a imagem de um corpo se defendendo com uma pequena pedra contra o ataque de um tanque de guerra gere revolta, mas ela gera, e muita. É impossível, verdadeiramente, se defender com uma pedra, é impossível se defender com o pó que resta no chão quando o inimigo é muito maior. E é impossível não querer pegar a pedra nas mãos quando a realidade é que a qualquer sinal de desacordo a resposta é brutalidade.

Atirar algo em direção à barbárie é um gesto de defesa contra aquilo que agride. A inclusão desse movimento na dramaturgia corporal de *O que mancha* evidencia que a obra possa ser sobre o que resta da violência quando ela faz corpos resistirem por cima de mortos, movimentando-se em cima das cinzas da destruição. Assim como na imagem de Delacroix, em que uma mulher segura a bandeira sobre uma pilha de cadáveres no chão, dizimados pela guerra, aqui Sano pega as cinzas de quem já esteve ali ao seu lado para expressar seu ódio.

É um único e pequeno gesto, quase do tamanho de uma pedrinha, que aparece nos últimos minutos ecoando todos os outros braços que atiram contra uma tirania.

Para além, o trabalho de luz e de edição de som adensam ainda mais essa leitura. O que antes expressava um conhecer um ao outro, com corpos próximos, toques leves e um assobio, vai se transformando a partir do anúncio de uma luz estrobo estendida, seguida de uma lavagem ciano, em ecos de batidas no chão que assustam. Cada batida no chão seguida de um sopro se assemelha a bombas explodindo a distância. O trabalho sonoro de Beatriz corrobora ainda mais para isso, indo de um riso leve para um riso histérico e se transformando em choro. É a cabeça de Fukushima despencando no chão que nos transporta para um caos de movimentos precisos e coordenados que se complementam.

É como se dois planos fossem criados. O plano das cinzas, o plano baixo, da violência que já aconteceu e que espreita para se repetir, e o plano alto, onde passa o avião que anuncia a barbárie. Os dois bailarinos nunca saem do plano médio-baixo. Eles nunca ficam de pé. Todos os seus movimentos acontecem ali, no chão, em uma analogia como se eles não pudessem e não conseguissem se levantar para agarrar o avião. E eles tentam. Pequenos saltos, enquanto ainda agachados, vão se repetindo durante toda a obra. Uma tentativa de pular e levantar-se que é reprimida pelo próprio ar acima deles. O pó jogado por Sano é o único elemento que transita entre os dois planos. Jogar as cinzas é um ato de rebeldia, de um corpo cansado de ter que sobreviver entre escombros.

Em meio aos sons emitidos pelos artistas, em dado momento eles começam a rir. É quase divertido, parecem crianças gargalhando. Os corpos parecem nos mostrar uma infância tentando dar sentido para um mundo aterrorizado. Eles saem dessa brincadeira, jamais eterna, com tosses, momentos de silêncio e respirações profundas. Mas, ainda assim, divertir-se no meio da destruição é um ato de subversão e eles não se negam esse prazer.

Quando o trabalho da mesa de edição ressoa em ecos, momentos antes do primeiro avião anunciar a repetição da história, os dois artistas parecem as últimas pessoas no planeta. Eles se comunicam, neste momento, não apenas um com o outro, mas com os ecos do passado.

Ela joga o pó no avião e eles retornam para a posição do início, corpos próximos e movimentos lentos, como se despedindo, encerrando sua passagem juntos. Rolam pelo chão enquanto o assobio retorna, não para chamar por outro tempo, como no início, mas para comunicar um adeus que palavras não dizem. O rolamento vai de uma ponta à outra, até que um corpo cai, sai de cena. O corpo de Fukushima não faz mais parte da imagem que vemos. Fica apenas Beatriz, como um último passarinho que voa no meio da destruição, cantando quase sem esperança de ser ouvida. De tudo isso, resta apenas um corpo para contar a história do que se passou ali. Um corpo feminino. A luz nos cega de novo e é o fim do que vimos. Nossos olhos se abrem novamente, depois do que parecia um último fechar de olhos, com a imagem de um corpo que permanece. A vida passou diante dos nossos olhos. E precisamos lidar com isso. Fomos ao céu e descobrimos que ele é apenas um vazio. Vimos a consolidação de uma outra linguagem, que escapa do corpo material. São diferentes gerações que veem a violência se repetindo. Corpos vivos, ou quase vivos, dançando em meio às cinzas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.



7 SAMURAI

Laura Samy

RIO DE JANEIRO/RJ | 70 min | CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA LIVRE



O filme *Os Sete Samurais*, do diretor japonês Akira Kurosawa (1910-1998), foi tomado como inspiração para a criação do espetáculo. Por meio das linguagens da dança, do teatro e do cinema, quatro intérpretes traçam paralelos entre os guerreiros japoneses e os artistas de hoje, aproximando e investigando suas condições para a luta em tempos que parecem refutar suas existências. Em uma composição dramática repleta de imagens que remetem às batalhas, mas também a afetos e instintos diversos, emerge a dificuldade da sustentação dos corpos, simbolizando o processo lento e frágil da constituição de algo novo.

⚠ Alerta de gatilho: contém ruído alto.

“

A delicadeza surge, em diferentes momentos, em contraposição a movimentações mais bruscas, ou ritmadas, como a da própria dança de rua. Essa dialética de estilos e forças estabelece-se também no contracenar dos atores-bailarinos – a proximidade dos corpos fica no limiar entre a tensão e a serenidade, a atração e a repulsa, Eros e Thánatos.

CHRISTOVAM DE CHEVALIER,
site New Mag

Com seriedade, delicadeza, precisão e violência, 7 Samurais vem demonstrar que a dança é, a cada vez e em sua incompletude, arte de demarcação dos campos, de incorporação do que aí está, de enquadramento do que fica de fora, de decomposição dos corpos vivos, de desnaturação do que parece natural, de ocupação do espaço político; é a arte que medeia a extinção e é, em suma, o modo (artístico) de produção de uma falta, que (se) move.

SERGIO LAGE, em portfólio
do espetáculo

”

HISTÓRICO

Laura Samy é dançarina e coreógrafa. Formada em teoria do teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Unirio), reside e atua no Rio de Janeiro como artista independente. Colabora continuamente com diversos artistas em projetos de dança, teatro e artes da cena em geral, como Thiago Granato, Renato Linhares, Alice Ripoll, Maria Alice Poppe, Marcela Levi e Miwa Yanagizawa. É idealizadora e produtora da Mostra Caixote, evento independente de dança produzido em parceria com a Escola de Cinema Darcy Ribeiro (2016 e 2019) que, em 2021, foi realizado no Museu de Arte Moderna (MAM/RJ) em formato de festival. Além do espetáculo *7 Samurais*, entre as suas criações mais recentes estão as obras *O Pássaro* e *a Enguia*, *Cravo*, *Enquanto Borbulha* e *Identidade*.

DIREÇÃO Laura Samy

DRAMATURGIA Laura Samy e Renato Linhares

INTÉRPRETES Eduardo Hermanson, Laura Samy, Raphael Duarte (RPop) e Renann Fontoura

ELENCO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO Renato Linhares e Werik de Souza (Kikinho)

ILUMINAÇÃO E OPERAÇÃO DE LUZ Tainã Miranda

OPERAÇÃO DE SOM Pedro Canales

TRILHA SONORA ORIGINAL Sacha Amback

FIGURINO E ADEREÇO Ticiane Passos e Laura Samy

EFEITOS ESPECIAIS Eduardo Kurt

ASSESSORIA DE IMPRENSA Christovam de Chevalier

MÍDIAS SOCIAIS Ana Righi

PROGRAMAÇÃO VISUAL Christian Proença

FOTOGRAFIA João Penoni

PRODUÇÃO Corpo Rastreado

FOTOS RENATO MANGOLIN E JOÃO PENONI



AOS VENCIDOS, ÓDIO OU COMPAIXÃO

POR RENAN MARCONDES

*É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar
Gilberto Gil*

COMPOSTA EM 1974 POR GILBERTO GIL, A CANÇÃO COPO VAZIO NOS CONVIDA a perceber o que silenciosamente pode preencher um espaço. Repleto de possibilidades, tal espaço onde nada parece habitar também está na frase com a qual Peter Brook abre seu icônico livro de 1968: “Posso pegar qualquer espaço vazio e chamá-lo de palco”¹. Mas, se o copo tem sua base e o corpo seus pés, esse espaço passa a ter um elemento de suma importância: um chão. Talvez por isso a frase seguinte de Brook, que sugere o momento em que alguém “atravessa este espaço vazio”, pressuponha esse elemento espacial tão central para a história da dança contemporânea, local que recebe o impacto do corpo e de onde ele busca apoio para subir.

Na dança *7 Samurais*, de Laura Samy, é esse chão totalmente vazio (inclusive sem os usuais linóleos que protegem quem dança) que dá lugar para coreografias episódicas de quatro intérpretes, que vestem simples roupas com sutis estampas escuras e vêm de diversas formações nas artes da cena. Em solos, duplas ou trios eles aparecem e desaparecem em cenas que têm seus inícios e fins pontuados pelo *fade in* e *fade out* da iluminação.

Em uma delas, um dos intérpretes é cuidadosamente levado para trás por outros dois para, sozinho, começar a se mover vigorosamente, em movimentos ritmados a partir de um repertório do *break dance*. Porém, seus gestos tornam-se cada vez mais quebrados e a *continuidade de seu movimento vai sendo gradativamente interrompida*, enquanto ele desaparece na escuridão. Em um dueto, os intérpretes se apoiam um no outro como em uma dança de contato-improvisação, mas aqui os movimentos são propositalmente lentos e

¹ BROOK, Peter. *The empty stage*. New York: Touchstone, 1996, p. 9.

² Tais informações foram obtidas no texto que acompanha o vídeo na íntegra da obra e no release enviado para a MITbr, materiais fornecidos pela produção da mostra para a escrita deste texto em janeiro de 2024 antes das apresentações, e podem divergir das informações presentes nos materiais finais de comunicação.

³ Ver CRARY, Jonathan. *Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

⁴ Ver ERBER, Laura. *O artista improdutivo*. Belo Horizonte: Âyiné, 2021 e KUNST, Bojana. *Artist at work, proximity of art and capitalism*. Winchester: John Hunt Publishing, 2015.

⁵ ERBER, Laura. Op. cit., p. 177.

Renan Marcondes é artista e pesquisador das artes da cena, com pesquisa sobre arte da performance contemporânea no Brasil. Autor de *Desaparecer: ausências do corpo na arte contemporânea* (Annablume, 2023).

imprecisos, de forma que um permita ao outro que o veja e o use como apoio de formas incomuns: um aproxima um pé sobre o rosto do outro, que por sua vez fornecerá sua virilha como apoio para a omoplata do primeiro. Essa movimentação entre luta e dança é menos uma demonstração de habilidades e mais *uma insistência em algo incerto e sem clareza*, que também se direciona lentamente ao fundo do palco até desaparecer na escuridão.

Esses são alguns dos diversos procedimentos de que o elenco lança mão, partindo de e voltando a esse chão vazio. Segundo o que nos conta a sinopse da peça², o time criador da obra lança mão desses procedimentos para experimentar a situação de quem trabalha com arte no Brasil e investigar qual ainda pode ser a função social para artistas em um mundo que muda tanto e tão rapidamente. Ao aproximar o interesse investigativo da obra de tais cenas, podemos perceber que a perspectiva que a obra lança sobre essa questão jamais é afirmativa ou discursiva, distanciando-se de grande parte da produção contemporânea. Ao invés de apresentar algum tipo de resposta sobre o que alguém que trabalha com dança faz – ou deveria fazer – em relação à sociedade, os corpos em cena estão sempre em alguma deriva incerta e cambaleante entre o piso (salarial) e o teto (de gastos), entre o fundo (monetário) e a frente (parlamentar) da área cênica, apresentando-nos uma cena de reticências e incompletudes, na qual tudo parece que ainda é construção e já é ruína.

Pois já é evidente que nos movemos cada vez mais em um espaço altamente financeirizado, no qual todas as instâncias da vida são passíveis de monetização e produzidas sob demanda³, e no qual a figura do artista é o principal modelo para a precarização do trabalho⁴. O que acontece então com o trabalho de arte contemporânea, historicamente condicionado a uma espécie de desacordo em relação ao tempo presente e com uma recusa daquilo da ordem do reconhecível e do esperado? Ele pode se integrar a esse tecido, possibilitando que artistas comam e paguem seus aluguéis (e quem sabe tenham algum prazer) ao aderir a um mundo cada vez mais enclausurado, individualista e competitivo, questionando todas as mazelas sociais e prometendo mudar o mundo. Mas os artistas sabem – de uma forma mais ou menos consciente – que hoje “sua crítica se inscreve em um sistema que absorve e metaboliza a crítica, neutralizando-a, transformando o espectador em cúmplice de uma denúncia que nunca chega realmente a produzir um deslocamento radical”⁵. Portanto, o trabalho artístico também pode, como faz essa obra, não responder à pergunta nenhuma, produzindo uma recusa radical que é bastante estratégica, como quem diz: *pelo menos enquanto eu ensaiar uma resposta e fingir que ela virá, ganho mais tempo livre sobre esse grande chão vazio*.

Pois é essa qualidade de tentativa, ensaio e repetição que marca todo o material coreográfico e dramatúrgico da peça, ao investir em gestos de recusa ao domínio privado do corpo dançante – marca de certas formas de dança convencionais, nas quais técnica significa controle, investimento de tempo e previsibilidade de resultados. É nesse palco vazio – esperando por uma cenografia que o enquadre e o transforme – e sob essa luz – que sempre se apaga totalmente e recomeça como quem tenta de novo – que nascem (e morrem) desencanaixes, interrupções, mudanças de percurso, encontros bruscos, sobras de movimentos, imprevistos, exageros, poses cambaleantes, mãos tateando o ar buscando o outro e força excessiva. São esses elementos que ganham autonomia para além de um estilo, para se reportarem diretamente à perda de função e à constante sensação de fim e interrupção forçada que a classe artística sentiu, de diferentes formas, nos últimos anos no Brasil.

Mas essa incerteza fundamental impressa em cada gesto é também própria da imprevisibilidade da luta, sendo aquilo que permite aproximar a obra de seu título e do filme homônimo *Os Sete Samurais* (1954), de Akira Kurosawa, sua referência central. O filme, que narra o recrutamento (com pagamento em comida) de sete samurais por um vilarejo que precisa de proteção contra saqueadores, passa-se em um momento histórico no qual a figura do samurai perdia função no Japão. Claro que a parcela do público que tiver assistido ao filme poderá fazer referências mais diretas (como o papel central dado às intensidades do olhar e das mãos, a presença de uma figura quase animalesca em cena como a do personagem Kikuchiyo, os tempos tensos e sustentados de uma luta e mesmo o fim trágico de cada cena espelhando o também trágico fim do filme). Mas a peça opta por se distanciar de referências diretas que vinculem o Brasil de 2022 com o Japão do século XVI, confiando – como Kurosawa, eu diria – na exibição da medialidade dos gestos, fazendo do público um cúmplice de suas tentativas. Pois a insistência na tentativa não pode ser reduzida a um tema, e precisa ser abordada como um método de sobrevivência no nosso tempo.

Nesse sentido, a cena final de ambas as obras é central (permito-me a dar esse *spoiler* de ambos os fins não só porque qualquer narrativa é recusada na peça, mas porque já o trailer do filme abre com a imagem final, contando que os samurais sobreviventes “nunca mais foram vistos”). No filme, alguns dos samurais assistem aos camponeses plantando e cantando, celebrando a vitória e as novas plantações. Ao seguirem seu caminho, deparam-se com quatro montes de terra com as espadas dos samurais mortos cravadas. Já no espetáculo brasileiro, é o único momento em que todos estão juntos em cena. Após um dos intérpretes girar deitado em torno do eu próprio eixo em uma espécie de *backspin* longo, repousa imóvel e de costas no chão. Samy, que se equilibrava de ponta-cabeça sobre um cobogó, dá a impressão de que vai

jogá-lo ao longe em direção à plateia, mas desiste de tal agressividade para dançar, de um lado para o outro do palco e junto dos outros intérpretes, algo que está entre o carnaval e a marcha, tentando se divertir, mas aparentando exaustão e desânimo. E lá ficam, sem parar de dançar, enquanto um corpo repousa no chão, a seus pés. Seria essa a imagem de um artista exausto caído no chão enquanto um pequeno coro de cidadãos celebra um novo mundo livre de arte? Ou seria esse coro feito de artistas que, mesmo vendo os corpos caídos sob seus pés, não conseguem parar de fazer aquilo que aprenderam a fazer, mas que parece esgotado?

A abertura dessa imagem final é justamente a nota amarga que também há no filme de Kurosawa e que interessa ao nosso momento. Pois, no filme, diante dos túmulos dos amigos – que mesmo mortos adubarão o solo do vilarejo com seus corpos em decomposição – os poucos sobreviventes colocam em xeque sua própria luta (que, lembremos, foi paga apenas com comida). Ouvimos: “No fim, nós também perdemos esta batalha. Quero dizer, a vitória pertence a esses camponeses. Não a nós”⁶.

Na peça, enquanto os intérpretes dançam de um lado para outro esboçando sorrisos em meio ao cansaço, podemos abrir os olhos para a dura realidade desse ano que se passou, no qual corremos várias vezes o risco de assumir um discurso de vencedores, como se a batalha eleitoral ganha no fim de 2022 garantisse uma segurança perpétua (enquanto fingimos não ver a situação na Argentina ou o eminente retorno de Donald Trump). Mas essa segurança da vitória, em uma competitividade quase darwinista, garante nada mais que batatas⁷. No lugar dela, talvez valesse mais a pena nos reconhecermos no frágil lugar do vencido, ou ao menos habitar certa incerteza sobre quem de fato venceu a luta, para nos movermos um pouco melhor nas batalhas que ainda se darão nesse tão vasto chão do nosso país.

6 OS SETE SAMURAI.

Direção de Akira Kurosawa.
Japão, 1954. Arquivo digital.

⁷ Para além da relação entre guerra e alimento que há no filme de Kurosawa, refiro-me aqui – assim como no título do texto – ao conhecido trecho do livro *Quincas Borba*, no qual o personagem tenta argumentar a favor da legitimidade da guerra, concluindo com a frase: “Ao vencido, ódio ou compaixão. Aos vencedores, as batatas”. Ver ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Saraiva, 2009, p. 22.





**INTERNACIO-
NALIZAÇÃO**

O QUE QUEREMOS É CIRCULAR!

POR GABI GONÇALVES

Não estamos falando de sonhar com um futuro tão distante que ele acaba se tornando abstrato e nem de negar as lutas presentes. Muito pelo contrário. O Programa de desordem absoluta nos instiga a nos informar sobre as lutas pela dignidade e pela vida, por mais “pequenas e insignificantes” que sejam essas lutas, a aprender com elas, a nos organizar e realizar um trabalho de imaginação urgente, resgatando utopias emancipatórias e pragmáticas e criando mais instituições pós-racistas, pós-patriarcais e pós-capitalistas.

Françoise Verge, 2023

INTERNACIONALIZAÇÃO – DEFINITIVAMENTE, NÃO GOSTO DESTA PALAVRA. Trata-se de um adjetivo que não representa os desejos que os artistas, produtores e fazedores dessa cadeia produtiva da cultura almejam. Buscamos mais do que isso: queremos as condições necessárias de nos comunicarmos, via nosso trabalho, com o maior número de pessoas possível. Nossa ânsia é atravessar fronteiras, sejam elas quais forem – a bolha, o bairro, a cidade, o estado e, obviamente, o país.

O termo “internacionalizar” é áspero, seco, difícil de alcançar em todos os sentidos por ser impermeável. Tenho experimentado algo mais tangível, uma abordagem que surgiu durante a pandemia da covid-19: o verbo “aproximar”, no sentido de se tornar próximo no tempo e no espaço, possibilitar o acesso e permitir o contato – tudo que estava proibido durante o isolamento. A sensação causada pela pandemia me permitiu mergulhar nessa ação cultural. Gosto de pensar que aproximar é uma ação que contempla muitos, em que um começa e outro continua. A complexidade do momento nos convocou a pensar em possibilidades de aproximação em um contexto de distanciamento para salvar vidas!

Logo percebi que não era apenas uma ação para fora, mas também para dentro. Estávamos diante de uma ausência de política que se debruça sobre o que é produzido em artes cênicas no Brasil. Há um nó na produção desse campo atualmente. Os meios e modos de produção que determinam a criação

Gabi Gonçalves é produtora e doutora em Comunicação e Semiótica. Há 18 anos fundou a Corpo Rastreado, uma produtora que, em cooperação com os artistas, planeja e cria formas de viabilizar as produções artísticas.

ignoram alguns aspectos processuais necessários, com isso, as características tão importantes da criação, como o processo, o tempo, a pesquisa e a continuidade do trabalho saem de cena. Com a privação desses pontos essenciais, o artista é colocado quase numa linha de produção.

Isso está intimamente ligado à permanência no tempo e no espaço de uma ideia, de uma obra artística. Não há tempo para se aproximar, conhecer, ganhar confiança e permanecer. As obras artísticas hoje são cada vez mais perecíveis, e os artistas têm poucas possibilidades de saída – estão encurralados diante de um sistema perverso de criação em série, com data e hora para acabar, já na iminência de ter outra grande ideia, pois o novo e o inédito são aceitos por tempo limitado.

Tudo isso é uma constatação, mas uma constatação sem lamentação. É um quadro sobre o qual precisamos agir. Um diagnóstico de quem vive esse mercado todos os dias. Mas o que tudo isso tem a ver com internacionalização? Com circulação de um trabalho artístico?

Tudo!

A distorção do modo de criação/produção impacta diretamente na difusão da obra artística. Como as políticas de produção (editais) são frágeis e restritivas, nossos horizontes são limitados. Estamos sempre pagando contrapartidas. Não é um trabalho conjunto. A compreensão de que o artista ganha, mas os espaços e o poder público também ganham está ausente, assim como falta, da mesma forma, o pensamento no público. Trata-se, portanto, de uma ação descontinuada, que impacta todos os agentes envolvidos e faz com que possamos sonhar pouco e pequeno.

Comecei a refletir sobre a circulação dentro do território nacional para tentar entender como seria pensar para além das fronteiras brasileiras. Percebi que circulamos muito pouco com os trabalhos. Não era algo desconhecido, mas, ao me debruçar sobre, vi que a política de circulação, na verdade, não existe. Apenas reproduzimos a partir das diretrizes pensadas para a produção. A circulação, e com isso o poder público, resolve seu próprio problema – manter os espaços públicos ocupados, com programação, sem proposta, sem consistência e sem organização.

Para a existência de uma política séria de circulação, seria necessário que os espaços fossem apoiados, que tivessem autonomia para ter as programações

que lhes interessassem, que pudessem produzir trabalhos que se conectassem com outros espaços e juntos produzissem circulações. Para isso, é necessário estudar o perfil do espaço, do público, a localização e como isso impacta no entorno e nas possibilidades de expansão. Essa falta de autonomia aprisiona a todos e joga toda a responsabilidade em cima das produções.

Toda essa reflexão nos leva à ideia de aproximação – é preciso entender de dentro para fora para que possamos fluir em outros territórios. Foi assim que comecei a entender esses mecanismos, de forma independente e através de muitos erros e acertos, porque no Brasil não temos uma política para internacionalizar nossa arte.

Uma política real contemplaria: o incentivo à produção internacional, através de incentivos fiscais e financeiros, para que artistas possam participar de festivais internacionais, realizar turnês no exterior ou estabelecer parcerias com grupos estrangeiros; o fomento à formação, investindo em programas de formação para artistas e profissionais das artes cênicas, proporcionando conhecimento sobre as dinâmicas internacionais, línguas estrangeiras (falar outras línguas é um privilégio no Brasil) e práticas de gestão de turnês e circulação; as redes de cooperação internacional, estabelecendo e fortalecendo redes de cooperação cultural com outros países, promovendo o intercâmbio de artistas, técnicos e gestores, facilitando a circulação de espetáculos e promovendo a colaboração em projetos conjuntos; o acesso a mercados internacionais, criando mecanismos que facilitem o acesso das produções brasileiras a esses mercados, formando agentes interessados para que possam realmente entender do que se trata; e a diplomacia cultural, um mecanismo importante, mas pouco compreendido no Brasil, que integra a internacionalização das artes cênicas brasileiras nas estratégias de diplomacia cultural, utilizando eventos e festivais como ferramentas de promoção da imagem do Brasil no exterior.

Esse conjunto de ações, mais conhecido como política pública, faria com que os artistas brasileiros ultrapassassem fronteiras de modo mais contínuo, e que os caminhos trilhados por cada um pudessem ser desfrutados por muitos, construindo diversos percursos, uma ação de aproximação coordenada e com propósito.

Mas, de fato, o que temos hoje? Quais os caminhos?

Atualmente, deparamo-nos com ações isoladas de artistas e produtores que, por meio de esforços específicos, têm explorado mercados internacionais. Destacam-se iniciativas como a MITsp que, desde 2018, vem se dedicando a pensar sobre esse tema, conduzindo seminários e promovendo ações reflexivas. Além disso, a Funarte, ao retomar suas atividades, tem se

empenhado em fomentar o desenvolvimento de uma futura política cultural.

Sugiro considerar uma abordagem um tanto contrária ao convencional. Acredito que, sem o estabelecimento de uma política efetiva de circulação (nacional e internacional) e o fortalecimento da produção como parte integrante da criação, nossa chance de sucesso coletivo é reduzida. Outro ponto crucial a ser ponderado é a necessidade de transcender o velho continente, dado o esgotamento do seu modo de produção e a limitada oferta, inclusive em termos financeiros.

Para avançarmos na criação de novos métodos de trabalho e colaboração é essencial modificar os modos de produção, criando abordagens mais libertadoras. Devemos nos aproximar, proporcionar espaço, tempo e continuidade, sendo plenamente possível fazê-lo com as produções brasileiras.

A incursão em cooperações e modos de atuação provenientes do Sul global, termo usado para referenciar as ditas “regiões em desenvolvimento” ou “economias emergentes”, tais como Índia, sudeste asiático, América do Sul, Caribe e continente africano, é imprescindível, pois, dessa forma, promove-se um ambiente mais democrático e colaborativo, capaz de impulsionar outros paradigmas de colaboração. São caminhos que considero cruciais e que tecem relações que nos despertam a novas trajetórias, certamente desafiadoras, mas portadoras de horizontes que nos possibilitam imaginar modos de produção que nos representem e nos apresentem.

REFERÊNCIAS

VERGE, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.





PROGRAMAÇÃO ESPECIAL

ACHILLE MBEMBE

e o RE-ENCANTAMENTO da

DEMOCRACIA



POR FERDINANDO MARTINS
COM A COLABORAÇÃO DE CONRADO DESS,
CAROL BRAGA E DIONE CARLOS*

EM CERTO MOMENTO DE SUA aula-magMa NA 9ª EDIÇÃO DA MITsp, Achille Mbembe falou sobre a superfície que habitamos. Na cosmogonia ocidental, a Terra é uma estrutura sólida, onde apoiamos nossos pés e na qual a humanidade, como uma criação especial, compartilha e domina o espaço com uma vasta gama de formas de vida. No entanto, basta olhar qualquer desenho da estrutura interna do planeta para entender que a crosta terrestre é uma camada fina e porosa, com apenas alguns quilômetros de espessura, como uma pele. É nela que todas as formas de vida se encontram.

Essas reflexões ressoam na programação deste ano da MITsp, voltada para a busca de outros centros, de peri-teatralidades para além das formas tradicionais de fazer teatro e dos polos canônicos da produção cênica. Deliberadamente, a curadoria não incluiu espetáculos europeus, concentrando o foco em países da África, do Oriente Médio, da Ásia e da América Latina. Entre os espetáculos nacionais, apenas dois são de São Paulo. Da mesma forma, nas Ações Pedagógicas e nos Olhares Críticos, há forte presença de corpos fora do centro, da teatralidade de corpos trans e indígenas, da exaltação de saberes afro-diaspóricos.

Nesse sentido, ressoam as palavras de Achille, para quem “o teatro como forma de arte é particularmente adequado para os tipos de discussões que estamos tendo sobre como reencantar a democracia, como, ao fazê-lo, podemos cuidar melhor da Terra, que é a última riqueza que temos em comum, e como podemos reprojeter a reprodução da vida na Terra em um momento de mudanças climáticas dramáticas”.

Nascido na República dos Camarões, Achille é considerado um dos maiores intelectuais da atualidade. Conhecido por ter criado a ideia de necropolítica, sua obra é ampla e, segundo o pesquisador Conrado Dess, capaz de mobilizar tanto o tecido histórico-social quanto de projetar futuros possíveis. Centra-se nas cosmologias e filosofias africanas para discutir a experiência dos sujeitos historicamente subalternizados na contemporaneidade.

Ao longo das últimas décadas, tais reflexões têm demonstrado uma significativa eficácia no diálogo com os cenários sociais e políticos de todo o Sul Global, o que confere à obra do autor um nível de popularidade pouco alcançado por intelectuais no campo acadêmico. Dono de uma escrita que adquire hoje caráter profético, Achille não descarta o pensamento ocidental em suas produções, mas também as constrói a partir de reflexões propostas por nomes como Friedrich Hegel e Michel Foucault.

É desse último que ele empresta a noção de biopolítica para cunhar o conceito de necropolítica. “Fui originalmente formado como historiador e cientista político, mas também li muita filosofia, psicologia, literatura e no

*Carol Braga, Conrado Dess e Dione Carlos conversaram com Achille Mbembe em diferentes momentos de sua passagem pela MITsp. Este texto alinhava essas contribuições com a aula-magMa Democracia Substantiva na Era do Animismo, atividade especial desta 9ª edição.

campo da história das artes. O mais interessante é o que está acontecendo com meus livros na América Latina, especialmente no Brasil, no México e no mundo francófono. Não é o mesmo tipo de interesse que encontro no mundo anglófono. Há também interessantes reconsiderações das obras em lugares como a Turquia.”

A necropolítica sintetiza os modos de poder social e político. O termo é empregado para determinar quem deve viver ou morrer em prol da sustentação do sistema capitalista global. Esse processo não se limita apenas à morte propriamente dita, mas também abrange as incontáveis experiências de morte em vida as quais populações inteiras são submetidas nos dias de hoje. “É muito difícil colocar tudo isso em uma única categoria. Acho que, na América Latina, as questões sobre raça e necropolítica captam muito mais atenção que em outros lugares. Meu novo trabalho, sobre questões ecológicas e planetárias, atraem os países escandinavos. O fato de falar para além das fronteiras de disciplinas específicas ajuda na elaboração de novas conversas, mas também pode ser limitante, especialmente tendo em vista a persistência de fronteiras disciplinares dentro da academia.”

Em *Crítica da Razão Negra* (2018), Achille oferece uma das análises mais incisivas sobre a experiência negra já concebidas, estabelecendo-se como um pensador fundamental para os estudos negros brasileiros e globais. Suas publicações mais recentes, *Brutalismo* (2021) e *La Communauté Terrestre* (2023), indicam sua preocupação profunda com os efeitos catastróficos do neoliberalismo e da agravante crise ecológica atual. Apresentando uma radiografia da vida na Terra e das ameaças enfrentadas pelos diversos modos de existência que habitam o planeta, Achille rejeita o conformismo e nos presenteia com uma discussão que é, antes de tudo, um chamado à ação.

Para ele, estamos há milênios habitando uma cosmogonia bifurcada por considerarmos que somos especiais, por acreditarmos que a Terra é nossa e que ela é duradoura, não frágil. Por isso que adiante ele fala que a crise climática abala a cosmogonia ocidental ao mostrar que a Terra está ameaçada, bem como a habitabilidade de nosso planeta. Essa cosmogonia que acreditamos no Ocidente tem exigido uma redefinição da condição humana. Achille apresenta os mitos fundantes dessa situação. Um deles é atrelar o desenvolvimento tecnológico ao biológico, que adquiriu diferentes roupagem, da descoberta do DNA às redes neurais e ao funcionamento cerebral, em direção a uma época de informações contidas em designs de softwares, prelúdio para a fusão entre tecnologia e inteligência humana.

Outra dimensão dessa cosmogonia é a contradição entre o desejo de ascender em direção oposta à Terra, com a conquista espacial e a colonização de outros planetas. Porém, ao mesmo tempo, a humanidade é objetivamente presa à

Terra, nossa localização, lugar onde compartilhamos com uma vasta gama de formas de vida e criamos as condições em que vivemos. Para Achille, “o transtorno climático atual em andamento está nos forçando, de certa forma, a reconsiderar o que eu chamei de cosmogonia bifurcada. Isso nos força a focar na ecologia terrestre da nossa existência comum. Nos força a levar mais a sério a preocupação com o mundo. Está em questão de nossa permanência na Terra. O que é específico a uma permanência é que ela tem um início e um fim. Todos nós somos apenas passageiros temporários na Terra. Não é nossa propriedade, nossa posse. Passamos por aqui e saímos quando é nossa hora”.

Há emaranhados que permitem a sustentação da nossa existência na Terra. A democracia deve ser considerada um desses emaranhados. Sem ela, nós colocamos em risco as condições da habitabilidade planetária. “A democracia é mais que uma tecnologia de governo, é uma comunidade de vida. O que deve ser a democracia engloba humanos e não humanos, a totalidade da criação. Questionemos a democracia da perspectiva da Terra e questionemos a Terra da perspectiva da democracia.”

Talvez um dos pontos mais inovadores do pensamento de Achille é pensar sobre a associação entre democracia e cosmogonia. Para ele, as cosmogonias africanas nos fornecem diferentes arquivos, com diversas verdades. “A vida na Terra e a democracia são nossas últimas utopias”, diz ele. Deslocando os centros, chegamos à constatação de que o pensamento ocidental numa zona minúscula, cujo conceito de antropoceno é uma expressão candente, limitante. O que esses arquivos africanos nos oferecem são sistemas de pensamento para a habitação da Terra baseado em três propostas chaves: dentro das diversas linhas de vida, todas as entidades de vida são compostas de relações simbióticas; precisamos nos entender como uma forma de vida entre outras; temos uma dependência existencial e nenhuma forma de vida pode existir independentemente. Quando George Floyd foi assassinado em uma calçada em Minnesota, não somente a vida dele foi ceifada.

É possível articular os contornos de uma cosmogonia nova, diferente, que nos ajude a reencantar a democracia e trabalhar em direção a reproduzir as condições de vida na Terra, que está sendo ameaçada pelo transtorno climático. “O futuro da humanidade não está apenas firmemente preso à Terra mas, também, talvez conectado à democracia como comunidade de vida.”

Para sair da democracia liberal e caminhar em direção à democracia como comunidade de vida é preciso desafazer o emaranhado da necropolítica. “A necropolítica pode ser definida simplesmente como a política da pulsão de morte. A necropolítica vai contra o desejo de vida. É uma morte que não é programada biologicamente. Na necropolítica não é esse tipo de morte, é uma morte fabricada. É também um tipo de morte que não dá possibilidade

criativa para o sujeito. É um tipo de morte que tem como alvo aqueles cujas vidas se esvanecem, os que não recebem mais um nome e podem ser confundidos com diversos seres. Eu cunhei esse termo em meio à guerra ao terror, depois do 11 de setembro, quando os Estados Unidos entraram em um ciclo de guerra sem fim contra um inimigo que foi definido como desumano, como contra a civilização.”

Para Achille, esse tipo de morte envolvido no conceito de necropolítica faz parte da ideia de democracia em sua forma liberal, quando é vista a partir da experiência de sociedades racializadas. “Brasil, Estados Unidos e África do Sul são os três crucifixos, lugares onde o racismo foi inventado, e o racismo se tornou uma arma moderna e letal. Os Estados Unidos se tornaram o paradigma de tudo o que é o racismo. Se nós no futuro quisermos desenvolver um diálogo global sobre o racismo teríamos que trazer de volta a experiência sul-africana e brasileira.”

A busca por outros centros proposta pela MITsp alinha-se à necessidade de buscarmos novas cosmogonias, tarefa urgente segundo Achille. Perguntado sobre os autores brasileiros que conhece, respondeu que “particularmente, tento ler o que é o traduzido, seja em inglês ou em francês. Infelizmente, não há muita coisa circulando ao redor do mundo. Eu ouço muito músicos e compositores. Eles me tocam mais diretamente falam-me mais diretamente porque quando escuto música nem sempre há necessidade de conhecer as palavras, é um tipo de comunicação mais mediado pelos sentidos”.

A mesma sensibilidade Achille encontra no teatro. “Por que é que o teatro está muito bem colocado para este tipo de intervenção? É porque o teatro reúne a arte da imaginação, da criação e a arte do realismo. Junta-as de uma forma extremamente generativa. Outras formas de arte fazem mais ou menos o mesmo. A música faz isso. A literatura também. Mas no teatro há uma espécie de imediatismo e reciprocidade, o que é extremamente sensato. E ajuda definitivamente a abrir espíritos e mentes, colocá-los em movimento.”

No ensaio *As Formas Africanas de Autoinscrição*, Achille explora as diferentes maneiras como as identidades africanas foram construídas e representadas ao longo da história, destacando a natureza mutável das identidades. Conclui essa reflexão – que dialoga diretamente com a formação das identidades negras e brasileiras – afirmando que “apenas as diversas práticas através das quais os africanos estilizam sua conduta podem dar conta da densidade da qual o presente africano é feito”.

Essas práticas são expressas nas formas que as pessoas dançam. A individualidade da dança ocidental é contrastada com formas que Achille chama de singulares, que encontram na África e no Brasil uma

autoestilização. “Eu vi isso aqui também, no Brasil, em penteados, maneiras de se vestir, na aparência e nos modos de falar. É uma estrutura comum, mas uma variedade de formas de instanciação, cada uma das quais é sustentada pela busca da originalidade.”

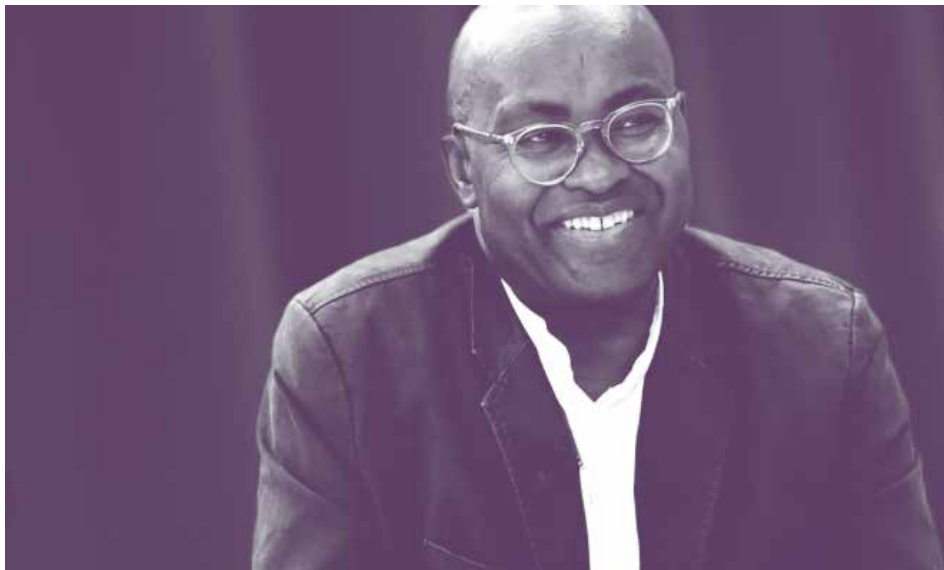
Para Achille, estar no Brasil foi uma experiência fértil. “Foi generativo em termos de encontros que tive com cada pessoa. Cada pessoa que eu conheci foi singular e tinha algo absolutamente especial para dizer ou para oferecer. Fiquei muito impressionado com essa multiplicidade, essa riqueza extraordinária. Em todos os lugares que eu ia, havia um sorriso e muita hospitalidade. E um profundo senso de cuidado.”

aulas-magMas

Nesta série de encontros, pensadores e pesquisadores compartilham com o público percursos críticos e reflexões sobre questões urgentes do nosso tempo

aula-magMa **COM ACHILLE MBEMBE**

DEMOCRACIA SUBSTANTIVA NA ERA DO ANIMISMO



MESTRE DE CERIMÔNIA **ROBERTA ESTRELA D'ALVA**

À medida que a escalada tecnológica, a catástrofe ecológica iminente e as guerras de extermínio se desdobram, as questões relativas à habitação do planeta e ao futuro da vida assumem o centro da cena. Baseado nas cosmologias africanas e diaspóricas, o filósofo, teórico político e professor universitário camaronês Achille Mbembe aborda como a democracia substantiva do nosso tempo pode, em última análise, depender da nossa capacidade de conceder a toda e qualquer forma de vida o direito universal de respirar.

Achille Mbembe é professor de história e política na Universidade de Witwatersrand, Joanesburgo, África do Sul. É também diretor da Innovation Foundation for Democracy. Vencedor do Prêmio Ernst Bloch (2018), seu trabalho foi traduzido em 15 línguas. A maioria dos seus principais textos, incluindo *Necropolítica* (2018, N-1 Edições), *Crítica da Razão Negra* (2018, N-1 Edições), *Políticas da Inimizade* (2017, Antígona) e *Brutalismo* (2022, N-1 Edições), estão disponíveis no Brasil.

aula-magMa **COM JOTA MOMBAÇA**



MEDIAÇÃO **ERICA MALUNGUINHO**

Jota Mombaça, performer, artista visual e pensadora, de trânsito nacional e internacional, conversa sobre suas ideias, pensamentos e práticas artísticas, abordando questões no âmbito estético, social e cultural em interlocução com subjetivações e corporeidades como proposições de linguagem e epistemologias expandidas.

Jota Mombaça é uma artista e escritora indisciplinar cujo trabalho deriva de poesia, teoria crítica e performance. Sua prática está relacionada à crítica anticolonial e à desobediência de gênero. Através da performance, da ficção visionária e de estratégias situacionais de produção de conhecimento, pretende ensaiar o fim do mundo tal como o conhecemos e a figuração do que vem depois de desalojarmos o sujeito colonial-moderno de seu pódio. Já apresentou trabalhos em diversos contextos institucionais, como as bienais de São Paulo, Berlim e Sydney.

Erica Malunguinho nasceu em Pernambuco em uma família de militantes de movimentos populares. Aos 17 anos, iniciou sua pesquisa em artes performáticas, abordando questões de construção de identidades transvertigêneres. Ao chegar em São Paulo, aos 20 anos, continuou a pesquisa, adentrando o universo da educação e passando a incluir as relações raciais.

As aulas com Jota Mombaça e Eliane Brum integram a programação dos Olhares Críticos.

aula-magMa **COM ELIANE BRUM**



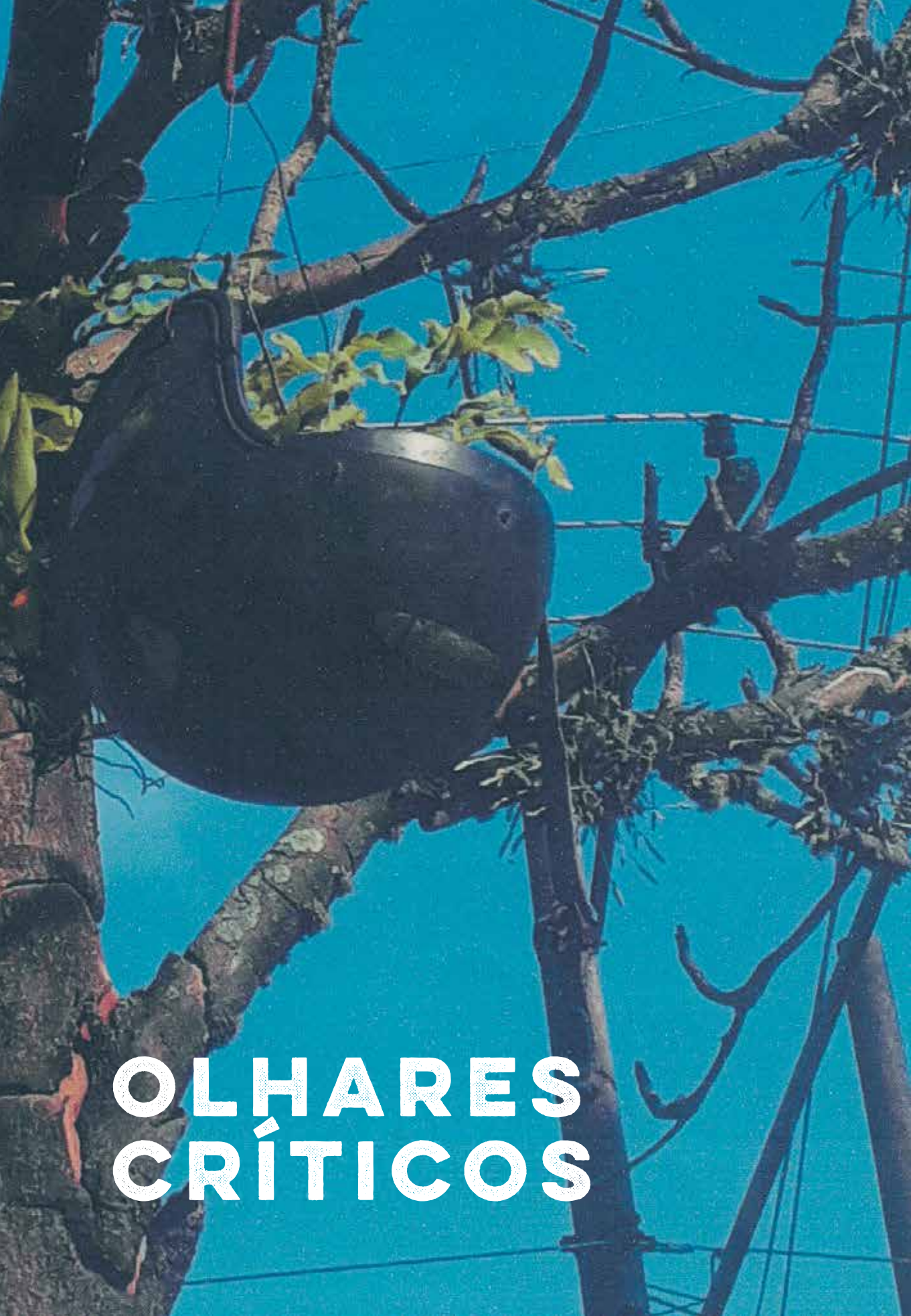
MEDIAÇÃO **VANJA POTY**

A jornalista e escritora Eliane Brum expõe suas trajetórias e seus percursos críticos, dialogando sobre os temas complexos que tem perquirido ao longo de sua carreira, em interlocução com as questões sobre a Amazônia, os brasis e suas diversidades múltiplas, como enfatizado por esta edição da MITsp. A mediação do encontro será feita por Vanja Poty.

Eliane Brum é escritora, jornalista e documentarista. Uma das repórteres mais premiadas da história do Brasil, em 2021 recebeu o prêmio Maria Moors Cabot, da Columbia University, pelo conjunto de sua obra. É idealizadora, fundadora e diretora de redação da plataforma trilingue *Sumaúma – jornalismo do centro do mundo*, baseada na Amazônia, e colunista da seção de internacional do jornal espanhol *El País*. Publicou nove livros e dirigiu quatro documentários. Seus livros mais recentes são *Brasil Construtor de Ruínas, um Olhar sobre o País, de Lula a Bolsonaro* (Arquipélago, 2019) e *Banzeiro Òkôtô, uma Viagem à Amazônia Centro do Mundo* (Companhia das Letras, 2021).

Vanja Poty é atriz, performer e encenadora paulistana residente em Manaus. Professora de atuação e performance do curso de teatro da Universidade do Estado do Amazonas, do mestrado profissional em artes (Prof-Artes – Ufam/UEA) e coordenadora da especialização em ensino de arte da mesma universidade. Doutora em artes da cena pela Unicamp, pós-doutoranda no Hemispheric Encounters (York University/Canadá), pesquisadora e proponente do projeto de extensão e pesquisa Núcleo de Práticas Meditativas no Treinamento do Artista (Nupramta) desde 2015.



A large, dark, rounded object, possibly a piece of art or a large fruit, hangs from a tree branch. The background is a bright blue sky with bare tree branches and some green leaves. The text "OLHARES CRÍTICOS" is overlaid in white at the bottom.

OLHARES CRÍTICOS

OLHARES CRÍTICOS

O eixo reflexivo da MITsp propõe uma discussão sobre as artes cênicas e a contemporaneidade a partir da realização de conversas com pensadores e pesquisadores de diferentes áreas, além da publicação de críticas, artigos e entrevistas

CURADORIA **LEDA MARIA MARTINS**

COCURADORIA **NATASHA CORBELINO**

REFLEXÕES ESTÉTICO- POLÍTICAS

ENCONTRO 1: SUBJETIVAÇÕES E CORPOREIDADES PCDs

COM **ALINE RODRIGUES, ANA CLAUDIA MONTEIRO, JULIANA CALDAS, PEDRO FERNANDES E SARA WAGNER YORK**
MEDIAÇÃO **FELIPE RIBEIRO**

Neste encontro, com mediação de Felipe Ribeiro, as práticas criadoras e os pensamentos críticos de Aline Rodrigues, Ana Claudia Monteiro, Sara Wagner York e os atores de *Meu corpo está aqui*, Juliana Caldas e Pedro Fernandes, amplificam a conversa sobre corpos, travessias e desejos de pessoas que se autodenominam PCDs, questionando o que o sistema social categoriza como “normal” e como norma, seja na vida seja na obra.

Aline Rodrigues é pessoa negra, autista, TDAH e demisssexual. Formada em psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é especialista em ensino de estudos e histórias africanas e afro-brasileiras pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Ana Claudia Monteiro é professora de psicologia da UFF com pesquisas voltadas aos estudos interseccionais e sobre o movimento da neurodiversidade.

Juliana Caldas é uma mulher com nanismo que trabalha há 15 anos como atriz. No teatro, participou de mais de dez produções, como *VIK – O Micro Espetáculo*, de Maicon Clenk, e *Brian ou Brenda?*, de Franz Keppler. Na TV, um dos seus principais trabalhos foi na novela *Outro Lado do Paraíso*, de Walcyr Carrasco, na Rede Globo.

Pedro Fernandes é ator, diretor, apresentador, repórter e palestrante. Tem paralisia cerebral com cognitivo preservado e é usuário de cadeira de rodas. Formado em artes dramáticas pelo Instituto Técnico brasileiro e em serviço social pela Unopar, faz parte do elenco fixo dos Doutores da Alegria.

Sara Wagner York é professora vinculada ao CLAS, em Pittsburgh, na Pensilvânia. É, também, apresentadora do jornalístico Programa de Travesti, na TV Brasil247, doutoranda em educação (UERJ), mestra em educação (GENI/ProPEd/UERJ) e especialista em gênero e sexualidades (CLAM/IMS/UERJ).

Felipe Ribeiro é artista da imagem, curador independente e professor. Doutor em artes pelo PPGARTES (UERJ) e mestre em *cinema studies* pela TISCH (NYU). É diretor e programador da Plataforma Atos de Fala, professor do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e coordenador e professor do Mestrado em Dança do PPGDAN (UFRJ).

ENCONTRO 2: PENSAMENTOS E ARTES INDÍGENAS

COM **CRISTINE TAKUÁ, JUÃO NYN E SANDRA BENITES**
MEDIÇÃO **ANDREIA DUARTE**

Os convidados Sandra Benites, Cristine Takuá e Juão Nyn, com mediação de Andreia Duarte, promovem um diálogo sobre o pensamento, o sonho e os ideários que movem a realização artística indígena em sua multiplicidade de modos de produção, acentuando a ativação da memória como insumo estético e educativo.

Cristine Takuá é artesã indígena do povo Maxakali. É graduada em filosofia (Unesp) e é professora na Escola Estadual Inígena Txeru Ba'e Kua-I, na terra indígena Ribeirão Silveira, no litoral de São Paulo. É fundadora e conselheira do Instituto Maracá, fundadora do Fórum de Articulação dos Professores Indígenas do Estado de São Paulo e colaboradora do projeto Jornada Shubu Hiwea. Seus trabalhos abordam temas como arte, empoderamento, feminismo e resistência.

Juão Nyn é multiartista. Há dez anos em trânsito entre o Rio Grande do Norte e São Paulo, é ativista comunicador do movimento Indígena do Apirn, integrante do Coletivo Estopô Balaio de Criação, Memória e Narrativa, vocalista e compositor da banda Androyde sem Par e mestre na Escola Livre de Teatro (ELT), em Santo André, no Terreiro Teatro Contra Colonial.

Sandra Benites, guarani nhandewa de origem do Mato Grosso do Sul, é professora de história e filosofia do Ensino Fundamental e Médio. Mestra em antropologia social pelo Museu Nacional (UFRJ), foi curadora-adjunta de artes brasileira no Masp e supervisora, consultora de exposição e programação cultural do Museu das Culturas Indígenas, em São Paulo. Atualmente é diretora de artes visuais da Funarte.

Andreia Duarte é artista, curadora e doutora em teatro pela USP/ECA. Na MITsp, fez a coordenação dos Eixos Reflexivo e Pedagógico, foi curadora do Seminário Perspectivas Anticoloniais (7ª MITsp), apresentou o espetáculo *Antes do Tempo Existir*. É diretora artística do !PULSA! Movimento Arte Insurgente, coordenadora curatorial do Museu das Culturas Indígenas e diretora artística da Outra Margem.

PENSAMENTO EM PROCESSO + DIÁLOGOS TRANSVERSAIS

Convidados de diferentes campos do conhecimento lançam olhares transversais sobre espetáculos da mostra, em diálogo com os artistas e o público. Reflexões sobre o processo de criação e outras temáticas são desenvolvidas a partir da leitura das obras em foco.

BROKEN CHORD [ACORDE ROMPIDO]

COM **RUI MOREIRA, GREGORY MAQOMA E THUTHUKA SIBISI**

Rui Moreira é artista da dança desde 1981. Investigador de linguagens expressivas, tem como principal atenção o diálogo envolvendo corpos, culturas e memórias como dispositivo para as suas pesquisas em criação. Atua como bailarino, intérprete criativo, criador, coreógrafo, gestor de projetos e curador. Atualmente exerce a função de diretor na Diretoria de Artes Cênicas da Funarte (Dacen).

Gregory Maqoma é dançarino, coreógrafo, professor, diretor e roteirista de renome internacional. Nascido em Soweto, na África do Sul, iniciou seu treinamento formal em dança em 1990 na Moving into Dance, onde, em 2002, tornou-se diretor artístico associado. Fundou o Vuyani Dance Theatre (VDT), em 1999, e recebeu premiações como o FNB Vita Choreographer of the Year (1999, 2001 e 2002), o Standard Bank Young Artist Award for Dance (2002) e o Tunkie Award for Leadership in Dance (2012).

Thuthuka Sibisi é compositor, músico e diretor musical. Iniciou seus estudos em música na Drakensberg Boys Choir School, na África do Sul, onde nasceu sua paixão pela performance. Já circulou com seu trabalho pela África do Sul, Ásia, América do Sul e Europa, além de ter recebido prêmios como o Mail & Guardian 200 Young South Africans (2017) e o Ampersand Foundation Fellow (2018).

WAYQEYCUNA [MEUS IRMÃOS]

COM **MARCIO ABREU E TIZIANO CRUZ**

Marcio Abreu é artista, diretor e dramaturgo carioca. Pesquisa e cria obras em campos plurais e expandidos das dramaturgias, nas linguagens do teatro, da performance, do audiovisual e da dança, entre outros. Criador da companhia brasileira de teatro, sediada em Curitiba, trabalha com artistas, coletivos e pensadores de múltiplas linguagens e de diversas cidades do país e do exterior. Recebeu inúmeras indicações e prêmios, como Bravo!, APCA, Shell, Cesgranrio, Gralha Azul, Quem, Questão de Crítica.

Tiziano Cruz é um artista argentino interdisciplinar que une em suas obras as linguagens visual e teatral, além da performance e da intervenção artística em espaços públicos. Foi bolsista do Fondo Nacional de las Artes e do Instituto Nacional del Teatro ARG, além de ter vencido a Bienal de Arte Joven (2019), na Argentina, e o prêmio finlandês ANTI (2023). É fundador da plataforma de gestão cultural Ulmus, dedicada à mediação entre diferentes organizações culturais na Argentina e em países vizinhos.

A HISTÓRIA DO TEATRO OCIDENTAL COREANO

COM **CARMEN LUZ E JAHA KOO**

Carmen Luz é coreógrafa, cineasta, artista visual, curadora e pesquisadora carioca em dança e teatro. Suas obras abordam artes do corpo e imaginários afrodescendentes.

Jaha Koo é criador de teatro e compositor sul-coreano. Seu trabalho, intimamente ligado à política, à história e às suas próprias questões pessoais, transita entre as multimídias e a performance, trazendo músicas, vídeos, textos e instalações autorais. Atualmente, apresenta seus espetáculos pelo mundo, além de trabalhar em uma nova obra, *Haribo Kimchi*, com estreia prevista para 2024, e em seu projeto musical, GuJAHA.

LOLLING AND ROLLING

COM **CARMEN LUZ E YARA NOVAES**

Carmen Luz é coreógrafa, cineasta, artista visual, curadora e pesquisadora carioca em dança e teatro. Suas obras abordam artes do corpo e imaginários afrodescendentes.

Yara Novaes é atriz, diretora e professora de teatro. Lecionou na PUC/MG, UFPE e Uni-BH e, atualmente, leciona na Faap-SP. Trabalha como atriz há mais de 40 anos e como diretora há mais de 30 anos. Recebeu vários prêmios por suas atuações e direções, entre eles, APCA, Prêmio Shell, Questão de Crítica, APTR e Aplauso Brasil.

PRETA RAINHA

COM **FABIANA COZZA, LUCELIA SERGIO E WILEMARA BARROS**

Fabiana Cozza é uma artista negra brasileira, cantora, intérprete, professora e pesquisadora. Sua caminhada passa pelo teatro, pela dança e pela música. Vencedora do Prêmio da Música Brasileira em 2012 e 2018, nas categorias melhor cantora de samba e melhor CD de língua estrangeira, respectivamente. Tem nove álbuns e três DVDs lançados, sendo *Urucungo* (2023) o mais recente. É doutoranda do Instituto de Artes da Unicamp, mestre em fonoaudiologia pela PUC/SP e membro do Pantheatre de Paris, instituição que se dedica à interpretação e performance no teatro e na música.

Lucelia Sergio é atriz, diretora, arte-educadora e cofundadora da cia. de teatro Os Crespos. É formada pela Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP) e em licenciatura em artes cênicas na Faculdade Paulista de Artes (FPA).

Wilemara Barros é bailarina e professora de dança, natural de Fortaleza/Ceará. Tem uma longa e reconhecida carreira como intérprete, tendo se apresentado em diversos estados do Brasil e no exterior. Paralelamente, desenvolve relevante atuação como professora de dança clássica, atuando em importantes equipamentos de formação no estado do Ceará.

LANÇA CABOCLA

COM **TIGANÁ SANTANA E PLATAFORMA LANÇA CABOCLA (ABEJU RIZZO, TIETA MACAU E INAÊ MOREIRA)**
MEDIAÇÃO **IDYLLA SILMAROVI**

Tiganá Santana é compositor, poeta, multiartista, pesquisador, curador, tradutor e professor de artes da UFBA, bem como da pós-graduação em estudos brasileiros da Universidade de São Paulo (USP).

Plataforma Lança Cabocla é um projeto de aparições cênicas e audiovisuais propostas por Tieta Macau, Abeju Rizzo, Elton Panamby e Inaê Moreira. Com parte de sua trajetória desenvolvida no Laboratório de Criação em Dança da Escola Porto Iracema das Artes, no Ceará, a plataforma já realizou diversas ações que integram a programação de mostras e festivais.

Idylla Silmarovi é artista da cena e pesquisadora. Investiga desde as artes da presença às interseções entre arte e ativismo no que tange às lutas e aos debates em torno da memória como um direito negado pelo sistema colonial. É idealizadora da Plataforma Ka'adela e Zona de Encontro.

CONTADO PELA MINHA MÃE

COM **DIONE CARLOS E ALI CHAHROUR**

Dione Carlos é dramaturga, roteirista, atriz e curadora. Escreveu dezenas de peças encenadas no Brasil e no exterior, por grupos como Capulanas Cia. de Arte Negra, Cia. Livre, Coletivo Legítima Defesa e Companhia de Teatro Heliópolis. Criou roteiros para diversos canais e atualmente trabalha na Rede Globo. Roteirista responsável pelo documentário *Elza Infinita*, ganhador do prêmio de melhor documentário no Festival Internacional de Nova York. É orientadora artística da Escola Livre de Teatro de Santo André, além de ministrar oficinas de dramaturgia pelo país. Agraciada com os Prêmios Shell e APCA 2022 na categoria Dramaturgia.

Ali Chahrour é coreógrafo e dançarino. Nascido em Beirute, no Líbano, é conhecido por inventar os próprios gestos, livres de códigos e modelos ocidentais, que funcionam como reflexo da cultura e dos contextos político, social e religioso em que cresceu. *Contado pela minha mãe* (2021) é a segunda parte de uma trilogia dedicada ao amor. O primeiro espetáculo da série, *Night* [Noite], foi lançado em 2019, e o último, *The Love Behind My Eyes* [O Amor por Trás dos Meus Olhos], chegou aos palcos em 2022. Atualmente, Chahrour prepara uma nova sequência de três apresentações em torno do tema medo.

PROFÉTICO (NÓS JÁ NASCEMOS)

COM **JOTA MOMBAÇA E NADIA BEUGRÉ**
MEDIÇÃO **MARIA LUCAS**

Jota Mombaça é uma artista e escritora indisciplinar cujo trabalho deriva de poesia, teoria crítica e performance. Sua prática está relacionada à crítica anticolonial e à desobediência de gênero. Através da performance, da ficção visionária e de estratégias situacionais de produção de conhecimento, pretende ensaiar o fim do mundo tal como o conhecemos e a figuração do que vem depois de desalojarmos o sujeito colonial-moderno de seu pódio. Já apresentou trabalhos em diversos contextos institucionais, como as bienais de São Paulo, Berlim e Sydney.

Nadia Beugré nasceu na Costa do Marfim e, em 1995, estreou como dançarina no Teatro Dante. Sua última criação antes de *Profético (nós já nascemos)*, *L'Homme Rare*, uma apresentação com um quinteto masculino, estreou em 2020. Há uma década as peças da artista traçam um percurso singular em torno das margens, da exclusão, do que é anormal; viajam por meio de identidades em mudança. Em 2020, com Virginie Dupray, fundou a companhia de dança Libr'Arts, uma plataforma de produção e formação.

Maria Lucas é uma artista e pesquisadora da cena, natural do Rio de Janeiro. Doutoranda em arte pela UERJ, como pesquisadora integra o grupo MOTIM (Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes) e realizou residência no MAM-Rio, culminando em um dos capítulos do livro *Esses Seres Vivemos*. Autora dos livros *Esse Sangue Não é de Menstruação, mas de Transfobia* e *Mais uma Casa de Bonecas*, ambos integrantes da Trilogia D'Ela e publicados

pela Editora Urutau no Brasil, na Galícia e em Portugal. É ganhadora do prêmio de textos ensaísticos do Instituto Moreira Salles.

GENTE DE LÁ

COM **EUGENIO LIMA**
MEDIAÇÃO **VAL SOUZA**

Eugenio Lima é DJ, ator-MC, diretor e pesquisador da cultura afrodiaspórica. É membro fundador do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e da Frente 3 de Fevereiro, além de ser diretor do Coletivo Legítima Defesa. Ganhador de inúmeros prêmios, como Shell (2020), na categoria de melhor música por *Terror e Miséria no Terceiro Milênio*; Governador do Estado (2014), com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos por *Antígona Recortada*; e Shell (2006), na categoria de melhor música por *Frátria Amada Brasil*.

Val Souza é graduada em pedagogia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e mestra em dança pela UFBA. Em 2022, recebeu o prêmio especial na categoria Arte do Creative Contest Life Before Colonialism, organizado pela PLACE for Africa, Meine Welt e.V. e o Goethe-Institut em Mannheim, na Alemanha. Em 2023, foi premiada pelo Prêmio Potências Negras da Preta Hub, na categoria Artes Cênicas, e no Photo Prix da Aliança Francesa.

O CIRCO PRETO DA REPÚBLICA BANTU

COM **SALOMA SALOMÃO E ALBERT IBOKWE KHOZA**
MEDIAÇÃO **ALINE VILA REAL**

Saloma Salomão é performer, historiador e pesquisador. Doutor em história pela PUC/SP, é consultor e conteudista para filmes de ficção e documentários. Tem dez álbuns musicais lançados e recebeu o prêmio Mestres da Cultura MinC, em 2023.

Albert Ibokwe Khoza é artista da performance natural da África do Sul. Continuamente revela e projeta o estado de espírito solitário de uma pessoa transmasculina feminina não binária e de uma *sangoma* (curandeiro físico e espiritual). Por meio da fluidez de gênero e da prática ancestral, expressa seus pensamentos movendo-se entre diferentes meios artísticos para delinear os males sociais e o que sua natureza divergente vê e interpreta sobre o mundo em que vive, questionando criticamente o seu entorno, seus líderes e a vida em si.

Aline Vila Real é gestora cultural, curadora e diretora artística. Integrou, por dez anos, o grupo teatral Espanca! como coordenadora de produção do coletivo e do espaço cultural Teatro Espanca!, em Belo Horizonte. Realizou parcerias criativas com artistas e coletivos de artes cênicas e música e fez curadoria e direção artística de uma série de festivais. Na gestão pública, foi diretora de Promoção das Artes na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte e, atualmente, é diretora de difusão da Funarte.

PRÁTICA DA CRÍTICA

Como causar a leitura de uma reflexão escrita com a liberdade desenhando palavras no tempo?

Como podemos performar a crítica que atravessa espaços de criação em uma programação continuada?

Como produzir arquivos e criar memórias sobre as artes da cena que já instauram futuros agora, ao despertar em quem lê o desejo de estar presente com e nas peças que a MITsp apresenta?

No programa pensado como Crítica Performativa, reunimos pessoas artistas pesquisadoras para agir com as peças da programação da MITsp, instaurando documentos que buscarão performar coreografias do pensamento, nas quais as peças apareçam coletivamente em conversas de investigação, tanto do modo de escrever a pesquisa reflexiva quando do modo de ler a prática da escrita crítica.

Cada pessoa artista pesquisadora compartilhará seu percurso pela MITsp em uma matéria-testemunho, marcando impressões e expandindo questões do micro ao macroacontecimento das cenas plurais que a mostra propõe como ato criador coletivo com a cidade e as pessoas na cidade.

Letras a serem lidas on-line, escritas no acúmulo de quem performa em ato o próprio corpo, percorrido presencialmente pelas questões que a programação apresenta. E convoca!

COM **ADRIANA PAVLOVA, ADRIANA SCHNEIDER, ALEXANDRA DUMAS, ANDERSON FELICIANO, CARMEN LUZ, JULIA GUIMARÃES, LUCELIA SERGIO E VALMIR SANTOS**

Adriana Pavlova é jornalista, crítica de dança, pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ e colaboradora da Redes da Maré.

Adriana Schneider é atriz, diretora e pesquisadora de teatro. Professora do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO/UFRJ). Membro da Akademie der Künste der Welt (Academia das Artes do Mundo), de Colônia, na Alemanha.

Alexandra Dumas é professora-doutora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da UFBA. Atua nos campos da pedagogia teatral negrorreferenciada e das poéticas cênicas negras.

Anderson Feliciano dedica-se à escrita, à performance e à curadoria. Coordena o Núcleo de Pesquisa em Performatividades Negras do Galpão Cine Horto. Como performer participou de festivais em vários países da América Latina, da Europa e dos Estados Unidos.

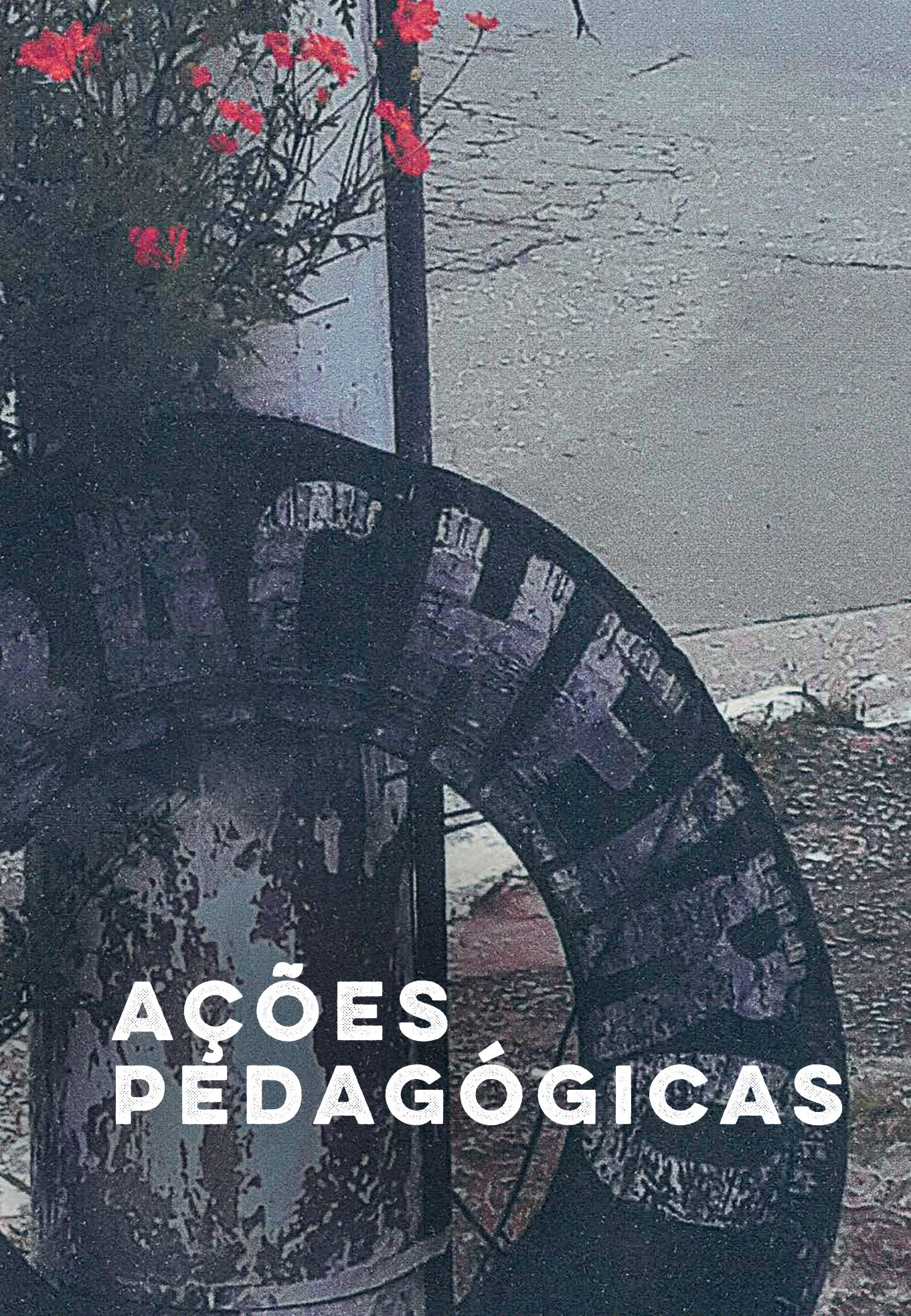
Carmen Luz é coreógrafa, cineasta, artista visual, curadora e pesquisadora carioca em dança e teatro. Suas obras abordam artes do corpo e imaginários afrodescendentes.

Julia Guimarães é professora no Departamento de Artes Cênicas da UnB. Editora da revista *Subtexto* (Galpão Cine Horto/BH) e do jornal *Letras* (Café com Letras/BH), além de colaboradora na plataforma de crítica teatral Horizonte da Cena.

Lucelia Sergio é atriz, diretora, arte-educadora e cofundadora da Cia Os Crespos. É formada pela Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP) e tem licenciatura em artes cênicas na Faculdade Paulista de Artes.

Valmir Santos é jornalista e crítico fundador do site Teatrojornal – Leituras de Cena, que edita desde 2010. Cursa doutorado em artes cênicas pela ECA-USP.





AÇÕES PEDAGÓGICAS

ENTREVISTA

POR DODI LEAL E MARINA MATHEY

SUSY SHOCK



Atriz, escritora e cantora argentina, Susy Shock se define como uma artista trans sudaca. Sua arte e atuação pública tratam da intolerância e propõem novas formas de lidar com o mundo a partir da experiência travesti. Contribuiu para várias revistas culturais e foi colunista do jornal argentino *Página 12*. Suzy fez parte, também, da Frente Nacional pela Lei de Identidade de Gênero, aliança de mais de 15 organizações que defendeu a adequação de todos os documentos pessoais à identidade de gênero e ao nome escolhido por cada pessoa e o acesso a tratamento médico para quem solicitasse intervenções em seu corpo. É a autora da letra de *Tango da Navalha*, musicada por Marina Mathey, parte do álbum *Boneca Pau Brasil*. As duas também construíram juntas, em 2020, a pedido da Outburst Americas, o projeto de show do artista transmasculino Eme (Perú) e de Delfina Martinez (Uruguai). Atualmente, Marina está escrevendo o roteiro do curta-metragem previamente intitulado *Flor de Camalote*, do qual a Susy é consultora e atriz.

Dodi: Gostaria de começar pedindo para Suzy contar um pouco como estão as coisas, os enfrentamentos, os trabalhos, os movimentos sociais neste momento em que temos uma situação muito complexa do conservadorismo de extrema-direita crescendo na América Latina, especialmente agora na Argentina, com Milei na presidência e suas ações destrutivas para a sociedade. A partir de uma perspectiva travesti, como resistir a esse conservadorismo?

Suzy: Entre tantos outros exemplos de artistas, temos um espaço poderoso, especificamente as travestis da América Latina, para nos dar a conhecer, para ter voz própria através da música. Eu e Marina [Mathey] nos conhecemos por meio de um intercâmbio de criação conjunta, e isso nos enriqueceu e irmanou em momentos muito complicados do mundo, como a pandemia,. A conheci em minha última viagem ao Brasil, que foi precisamente a São Paulo, onde tive a honra

de vê-la ao vivo em seu debut musical. Em seu primeiro show eu estava lá foi a última vez que estive em Brasil. No mês seguinte, Bolsonaro assumia a presidência. E não é casual porque a mim sempre me levou os espaços artísticos, os espaços de direitos humanos, os espaços da diversidade que são quem eles atacaram primeiro, das diferentes formas que o liberalismo tem de atacar. Em hoje, em um processo muito cruel como hoje na Argentina, um processo parecido, mas não igual, creio que inclusive muito mais agressivo do que fazia Bolsonaro. E isso já fala muito. Mas o panorama da Argentina é mescla, arte e mescla de direitos humanos e mescla de nossa diversidade para entender que esses processos em que temos crescido e no qual, de alguma maneira, temos podido nos constituir como vozes possíveis em nossos países, se deram nos contextos de uma democracia renascida em todos os nossos países. É impossível pensarmos que em processos de ditaduras, em processos tão agressivos como o que estamos vivendo, podem surgir nossas sementes preciosas. Nós nos encontramos frente aos desafios de defender o construído, de repensar novos modos de gestão. Seria encantador pensar em arte somente, mas tenho que pensar no futuro que nos espera, atravessada pela dor de uma realidade que vem pegando forte, especialmente a nosso coletivo que estava começando a surgir com algumas reivindicações, alguns direitos negados e que este contexto nos joga novamente para baixo. Mas, em geral, há marchas de resistência por todo o país, com a participação de gente muito jovem e de gente muto velha. Na minha idade, necessito seguir pensando e sonhando.

Marina: Pensando um pouco sobre com o que trabalhamos na pandemia, que converge com o que você está falando, fizemos um projeto para um país europeu, para o Reino Unido, com músicas e poesia contracolônia. Pensando no rompimento das fronteiras entre Brasil, Peru, Argentina e Uruguai. Para entender o sentido de nossas conversas, encontramos um caminho de distância e de semelhanças. Independentemente do país, as questões são as mesmas, então por que as fronteiras? Neste momento, você vindo para São Paulo, o que você traz? Não é somente um show.

Suzy: Neste momento estou gravando meu próximo álbum, com músicas rioplatense, com tangos, milongas, candombe. E, ao mesmo tempo, é um percurso muito íntimo, diria minimalista, o que vou compartilhar no Brasil. É recuperar, a partir do silêncio, quais sonhos que precisamos compartilhar. Eu me envolvo em muita ritualidade. Para que falar se não há nada para dizer? Mais vale deixar falar o silêncio. E isso dentro de um festival de teatro, que é um dos lugares em que mais aprendi, porque eu sou fundamentalmente atriz, que há algo do silêncio como o motor da comunicação. Em geral, nesta época de ruídos violentos, quando parece que tudo tem que estar dito, quando todo mundo tem que dizer algo, quando se permite a opinião violenta, parece-me que voltar ao silêncio é quase um ato redundante, ou pelo menos distante do que a época me pede. Como travestis, na própria fundação da nossa identidade, precisamos dizer tudo, gritar, perguntar, colocar todas as palavras que nos foram negadas. Creio que hoje, talvez, não tenho certeza,

temos que voltar aos silêncios profundos, agora que todo mundo fala, que todo mundo tem o que dizer. Temos de nos reencontrar nas cerimônias dos abraços, da escuta, do olhar, de observar. Em dezembro passado, celebrei meu aniversário com muitas artistas e fiquei sentada, escutando cada uma delas, porque as admiro, porque preciso delas, porque têm informações bonitas para dar. Nem sempre somos nós que temos que falar.

Marina: Ficamos falando e falando e não somos escutadas.

Suzy: Não. Muito antes de haver tribos com outros limites, temos nossa tribo travesti, que encontro em qualquer lugar, em qualquer país, em qualquer continente. Eu sou travesti antes de todo o resto. E isso, sim, me reafirma.

Dodi: O silêncio é uma resistência muito poderosa e muito agressiva. Apesar de quererem nos matar, é nossa arte, nosso corpo e nosso silêncio que nos mantém vivas.

Suzy: Penso em imagens potentes, como nestas marchas com tanta polícia – como robôs vestidos – frente, por exemplo, a uma anciã com se seu corpo esbelto, pequeno, como se ela fosse mais perigosa do que eles. Quando se vê uma imagem dessas, já sabemos de que lado devemos estar. É potente essa imagem. Os discursos me confundem. Eu vejo essa imagem e já sei de que lado tenho que estar. Não tenho nenhuma dúvida. É uma imagem tão potente e tão pequena que não dá lugar a

dúvidas. Esta é uma época de produzir arte. O virtual vem confundir tudo, então me parece que é um exercício de resistência mover o corpo. A pandemia também nos dividiu. Temos que voltar ao corpo grupal, ao corpo social. E no silêncio nos perguntarmos qual é a primeira ação, a segunda, a terceira, a quarta. O que vamos produzir? Provavelmente não podemos resistir como resistimos antes, porque eles já têm organizado como nos reprimir. A história não pode ser a deles.

Dodi: Eu me vejo enquanto travesti como o pesadelo da cisgeneridade. Tenho elaborado essa contraposição. A travesti está nos sonhos e nos pesadelos da cisgeneridade. Fico pensando o quanto nossa arte, nossa palavra e nossa resistência inaugura. Acredito muito nessa nossa presença também em espaços institucionais. Como você vê isso? Tem pessoas trans ocupando cargos políticos na Argentina? Como está a participação de pessoas trans na política da Argentina?

Suzy: Porque o problema não é estar dentro de estruturas do Estado. A princípio, celebramos quando qualquer uma de nós tem acesso a cargos, para termos nossa própria agenda. Mas devemos nos autocriticar porque temos agora um governo que creio, entre outras coisas, também conseguiu captar a simpatia geral com discursos mais violentos contra os transfeminismos. É uma política absolutamente heterossexual que não se discute como heterossexualidade. Temos que travestizar a política e não só ser travestis fazendo

política. Temos que travestir a arte e não só ser artistas. Temos que travestir nossos vínculos porque é na prática que temos de mostrar que há outras formas de nos vincular. Temos que discutir maternidade, travestir a maternidade. Temos que travestir os governos e eu creio que inclusive esta época. Os heterossexuais não sabem o que precisamos. Nós, travestis, temos que dizer ao mundo o que precisamos.

Marina: Um ponto que você falou que acho que engloba tudo que você está dizendo é que, antes de tudo, a gente precisa ser reconhecida como parte do povo. Para a gente conseguir mover, para a gente conseguir transformar, para gente conseguir ser escutada, se é que é pela fala ou qualquer forma de se manifestar, a gente precisa ser reconhecida como povo, como cidadãs. Estamos aqui fazendo uma entrevista com você para uma mostra internacional de teatro. Não é a mesma coisa do que era anos atrás, mas ao mesmo tempo são quantas de nós que estão acessando essas possibilidades? Somos vistas nas artes como um tema, como um assunto na caixinha do LGBTQIAPN+. É sempre nesses recortes, como se tudo que qualquer uma de nós fizer, como se tudo que qualquer pessoa trans fizer tratasse do mesmo assunto. O que que a gente tem que fazer? O que que a gente tem que colocar nesse mundo, se é para fugir da resposta imediata, banal, superficial?

Dodi: Marina, se você me permite somar nessa reflexão, o que a nossa arte tem a ensinar? Eu me pergunto muito sobre o que é o aprender, sobre

a experiência, sobre o ensinar nesse contexto. O que que a sua arte ensina, Suzy?

Suzy: Aventura. Ser travesti é ser o primeiro objeto a criar. Esse é nosso exercício fundamental. Eu não sei se o mundo se aventura dessa maneira. Eu creio que nós, como travestis, temos a urgência de fundarmos porque sentimos que tudo o que nos precede não nos corresponde, nos faz mal, nos violenta. Temos que fazer esse exercício em qualquer parte do mundo que estejamos. Eu não quero só falar para minha comunidade travesti trans não binária. Mas eu quero falar a todas as estâncias porque todo mundo tem que fazer sua própria aventura. Tem gente vazia nesse exercício de construir sua identidade. Sabem muito de capitalismo, sabem muito de opressão, sabem muito de acumulação de poder e de objetos, mas não sabem dessa aventura que é fundar a si mesma. Essa é nossa missão como travestis na arte.

FOTO MARIETA VAZQUEZ

AÇÕES PEDAGÓGICAS

Com atividades que investigam novos modos de produzir e transmitir conhecimento, o eixo traz oficinas, laboratórios, performances e conversas que convidam ao encontro e buscam tensionar outras perspectivas da linguagem teatral

CURADORIA **DODI LEAL**

ENCONTRA DE PEDAGOGIAS DA TEATRA: A TEATRA NA CENTRA E A CENTRALIDADE NA TEATRA

CURADORA CONVIDADA **LUH MAZA**

A Encontra é um espaço para revitalizar as metodologias de criação teatral a partir das experiências disruptivas de saberes não hegemônicos. Serão realizadas trocas reflexivas e práticas nas quais as corporalidades se arriscam em novas possibilidades de encontrar: outras formas de riscar os fazeres de espaço e de cena. A combinação de rodas com oficinas, sarau e momentos de convívio pretende instigar os afetos vetorizados pela perspectiva transfeminista de transição de gênero da área teatral: do teatro para a teatра.

A proposta é instigar novas pedagogias baseadas nos saberes trans.

Nesta edição da Encontra, a própria arte teatral é o tema. Levando ao centro uma discussão metacrítica e trazendo criações e criadores das margens ao centro de foco, fusionamos São Paulo mais uma vez com elaborações e experimentações acerca dos ofícios trans nas artes.

A produção de artistas não binários, homens e mulheres trans e travestis, repensam os dispositivos de expressão cênica ao mesmo tempo que introduzem novas linguagens do fazer e novas temáticas no repertório das já conhecidas histórias. Focamos em discussões pertinentes à era da pós-identidade – estratégia que esvazia o sentido e o sentir das artistas.

A Encontra volta à historiografia do teatro brasileiro em um olhar decolonial para nossas escritas e escritores. Em 2024, refletimos, repensamos e retomamos a identidade da própria história do teatro ou, melhor, da teatра, como forma de ler a memória e desenhar o futuro.

Todos os eventos foram criados pela curadora e propostos às artistas convidadas para a edição.

DIÁLOGOS: A CENA E A CIDADE

Artistas criadores e integrantes de coletivos compartilham suas experiências de trânsito artístico e social entre a periferia e o centro de São Paulo e outras cidades.

Oru Florydo Fogo é artista pesquisador de artes plásticas, dança-performance, encenação e audiovisual. Sua autodenominação étnico-racial é Kboco Cigano. É criador da TRANZBORDE, plataforma de produção, arte, pensamento, macumba e outras pedagogias. Gradua-se como bolsista pela Faculdade Paulista de Artes, também tem formação em dança pelo Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre e em direção pela SP Escola de Teatro.

Morgana Olívia Manfrim é diretora, dramaturga, atriz e produtora. Foi residente no FleetStreet, em Hamburgo, e na Fundação Rudolf Augstein, Alemanha. Gestora da CASA8 e diretora da Coletiva Profanas. Formou-se em artes cênicas e interpretação teatral pela UnB, direção teatral pela UFBA e como atriz pela EAD/ECA/USP. Mestra e primeira travesti doutoranda em artes cênicas na USP.

CONVIVÊNCIA: CORPO E VOZ TRAVESTIS

Duas artistas que nunca trabalharam juntas se encontram em uma *jam workshop*, improvisando exercícios enquanto pensam o lugar do corpo e da voz travestis em cena.

Ymoirá Micall é travesti, atriz, diretora de teatro, dramaturga, coreógrafa e fundadora da Cia. Sacana de Teatro y Dança. Entre diversas linguagens artísticas, a artista multidisciplinar é responsável por desenvolver pesquisas que transcendem o imaginário comum.

Renata Carvalho é atriz, diretora, dramaturga e transpóloga. Graduada em ciências sociais, é também fundadora do MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans), do *Manifesto Representatividade Trans* e do COLETIVO T.

LEITURA COMENTADA: RODRIGUEANES

Atores revisitam a obra do dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980) lendo trechos de suas peças enquanto eles próprios comentam com bom humor o que há de “problemático” – ou não – nelas.

Bernardo de Assis é ator, diretor teatral e contador de histórias. Trans homem, bissexual e suburbano, já esteve em mais de dez espetáculos e, no audiovisual, participou das séries *Nós, Transviar*, *Todxs Nós* e *Noturnos* e da novela *Salve-se Quem Puder*.

Fábia Mirassos trabalhou com a cia. Os Satyros e, desde 2017, integra o elenco da Cia. Mungunzá de Teatro. Junto com as Ultravioletas, estreou *Uma Unidade Astronômica*, além de ter estreado seu primeiro solo, *Vienen por Mí*. No audiovisual, atuou nas séries *Nós*, *Todx Nós* e *Manhãs de Setembro*.

Leona Jhovs é multia(r)tivista, atriz, diretora, roteirista, cofundadora do MONART e colaboradora no *Manifesto Representatividade Trans*. É, também, cofundadora da Casa Chama e cofundadora e atual presidenta do Instituto Luz.

Wallie Ruy é graduada em artes cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop) e tem formação teat(r)al pela Universidade Antropófaga, no Teatro Oficina Uzyna Uzona. Atuadora das artes da cena e do cultivo sem fronteiras da vida, encarna diariamente as possessões e paixões humanas e constrói sua carreira no teatro, no cinema e na televisão.

BAILE DE VOGUE: MINIBALL DA GENI

Geni, uma das primeiras personagens travestis da dramaturgia brasileira, recebe a Pioneer House of Hands Up em uma noite com looks inspirados em personagens de autores clássicos do nosso teatro, como Abdias do Nascimento (1914-2011), Chico Buarque, Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Plínio Marcos (1935-1999), Maria Clara Machado (1921-2001), Nelson Rodrigues (1912-1980) e José Celso Martinez Corrêa (1937-2023).

Pioneer House of Hands Up é a primeira casa sobre cultura *ballroom* e *voguing* do Brasil. Nasceu em 2012 com o intuito de promover estudos, eventos e *balls*, fomentando e preservando a memória performática negra, LGBTQIAPN+, latina e periférica. Já formou centenas de artistas e contribuiu com a formação da cena e de outras houses pelo Brasil.

COM Pioneer House of Hands Up

MC Trailblazer Mother Kona Hands Up

DJ King Hands Up

COMUNICAÇÃO Jô Hands Up

PRODUÇÃO Diana Hands Up, Jayaci Hands Up e King Hands Up

JURADES Ave Terrena 007, Legendary Flip 007 e Legendary Overall Prince Puri Candaces

LABORATÓRIO DE PEDAGOGIA DA PERFORMANCE

Espaço dedicado ao estudo e à experimentação da arte da performance a partir de matrizes do Brasil e de outros países, numa programação que articula estudos teóricos com realizações estéticas concretas provenientes de coletivos, movimentos, festivais e trabalhos artísticos autorais.

ABISSAL

A aparição sônica *Abissal* é um canto de línguas d'água em fundura, refletindo o firmamento. É uma celebração das almas na qual se estabelece um diálogo com processos de cuidado e luto em massa. Da kalunga grande, o abismo sem fim do mar onde corpas pretas se encantaram durante o tráfico de pessoas, nas fugas e exílios ao abismo do céu preto profundo povoado de outras corpas e movimentos que nos compõem desde uma ancestralidade difusa, em acordo com o mistério. O trabalho configura-se como escuro líquido, blecaute, vozes esculpindo labirintos no tempo, convoca a vista turva, torna-se espaço imanente denso e germinativo em simbiose com criaturas impossíveis.

Panamby é artista e desensinadore. Pesquisa e cria a partir de práticas corporais, sonoras, visuais, em experiências rituais, aparições, vultos e visagens.

SEM NOME

A performance *Sem Nome*, de Yurungai, é afroindígena etérea-diaspórica. Traz composições autorais, acompanhadas de *mbira*, instrumento ancestral da região austral do continente africano. Num formato especial para MITsp, o show reúne os artistas Yurungai (voz, *mbira*, arranjos, direção musical e direção artística), Ravi Landim (violão, voz, baixo e arranjos), Dica L. Marx (violão e arranjos) e Thiago Sonho (percussão e bateria).

Yurungai (do tupi-guarani “boca-cantar”) é cantora, compositora e tocadora de *mbira*. Ao viver em Moçambique, foi escolhida como discípula do instrumento ancestral africano. Em suas performances, realiza um rearranjo nas noções de música popular brasileira a partir de um núcleo musical originário dos espíritos do continente-mãe.

OFICINA COM NADIA BEUGRÉ E ACAUA SHEREYA

Como “desviar”? Como – diante de um obstáculo, do imprevisto, do inesperado – recuperar-se, ramificar-se, adaptar-se, contornar? *Shriftt*, um neologismo cunhado pela artista Nadia Beugré, tornou-se uma prática comum no continente africano, onde cidadãos-mágicos inventam todos os dias a sua própria sobrevivência. Ao escutar outres, a música dos corpos, o espaço e também o invisível, os participantes são convidados a enfrentar o que não estava previsto, a deixá-lo ir, permitindo-se embarcar em outros destinos e viagens desconhecidas.

Nadia Beugré é coreógrafa nascida na Costa do Marfim. Seu trabalho interroga as atribuições de palco e os papéis desempenhados na família, na sociedade e na história – os papéis que são atribuídos e aqueles que são assumidos.

Acaua Shereya nasceu em Fortaleza e atua e cria na Europa. Em seu universo artístico, justapõe vulnerabilidade e confusão, sonho e pesadelo, delicadeza e obscuridade.

MANDINGA DO FUTURO

A performance do Coletivo Capoeira para Todes une música, dança, jogo e identidade. Formado em Campinas durante a pandemia, o grupo surgiu de um movimento espontâneo de ocupação do espaço público com encontro de capoeiristas que evoluiu, agregou multiartistas e criou um diálogo entre a dança vogue e a capoeira. O movimento promove acessibilidade e diversidade, dando voz a pessoas pretas, trans/travestis e LGBTQIA+ e de vulnerabilidade social por meio da capoeira, do vogue *femme* (dança criada por mulheres trans e travestis nos Estados Unidos), da musicalidade e de outras diversas manifestações artísticas.

Puma Camillê é multiartista ancestral futurística e diretora do Coletivo Capoeira para Todes. Através dos saberes intrínsecos da capoeira e do vogue convida as pessoas a questionarem suas crenças limitantes, propondo que elas se investiguem com amor e coragem e se reencontrem com sua própria potência interior.

BORI

Bori é um projeto realizado por artistas do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona que nasce com a urgência de reparar e colocar em cena a contribuição de artistas pretas/os/es para a linguagem musical, coral, plástica, poética e arquitetônica da companhia. O espetáculo-rito expressa sobretudo a encruzilhada que acontece no final dos anos 1970, quando a companhia é atravessada por artistas, cirandeiros, caboclos em retomada, lalorixás, povos do circo e compositores do samba paulista. Artistas como Surubim Feliciano da Paixão, Edgar Ferreira, Sandy Celeste e Denise Assumpção, que foram fundamentais para criar os embriões de peças emblemáticas como *Os Sertões*, *As Bacantes* e *Mistérios Gozosos*, dando à companhia o sentido de luta pela terra, que move o Teat(r)o Oficina até os dias de hoje. Este trabalho é uma oferenda à grandeza de tais artistas, celebrados/as/es pela amplitude e coragem das suas atuações.

Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona foi fundado por José Celso Martinez Corrêa e outros artistas e dirigido por ele até sua morte em 2023. Em seus 66 anos de ação teatral ininterrupta, atravessou diversas conjunturas políticas e estéticas. Patrimônio imaterial e material da cultura brasileira, a companhia extrapola sua atuação como núcleo de criação de artes cênicas, lutando há 43 anos pela emancipação do terreno em torno do teatro para a criação do Parque do Rio Bixiga.

A CELEBRAÇÃO, COPLAS E POEMAS SUDAKAS: CANTO COLETIVO

A atriz, escritora e cantora argentina Susy Shock, que se define como uma artista trans sudaca, relembra seus livros e sua discografia nesta performance, que também conta com materiais inéditos e uma prévia de seu novo álbum.

Susy Shock nasceu em Buenos Aires e tem mais de 40 anos de experiência em atuação, canto e escrita. Com seis livros e dois álbuns lançados, atualmente trabalha em seu terceiro álbum e viaja pela Argentina e pelo mundo com seus projetos artísticos. Susy também apresenta dois programas de rádio, que são transmitidos pela Rádio Futuro Trans Pertence à Associação Futuro Trans Civil, fundada por Marlene Wayar.

OFICINA

PÃO PARA O MUNDO

COM **TIZIANO CRUZ**

Buscando entrelaçar arte, território e comunidade, a oficina com o artista argentino Tiziano Cruz propõe a criação de um espaço para explorar práticas culinárias. No encontro, os participantes são convidados a fazer pães para presentear os mortos, explorando o trabalho colaborativo com a intenção de apagar a barreira entre o fazer artístico e a comunidade. Essas oferendas feitas de pão farão parte do espetáculo *Wayqeycuna [Meus Irmãos]*. A atividade propõe que osicineiros mergulhem nessa prática milenar para repensar as sociedades contemporâneas.

A oficina é um evento fechado realizado com integrantes do Programa Operação Trabalho (POT), projeto da Prefeitura de São Paulo em parceria com a Rede Cidadã voltado a pessoas em vulnerabilidade social e baixa renda.

PARTE DA PROGRAMAÇÃO DAS AÇÕES PEDAGÓGICAS É APOIADA PELO
GOETHE-INSTITUT SÃO PAULO





MINIBIOGRAFIAS

EQUIPE EDITORIAL

Antonio Araujo é idealizador e diretor artístico da MITsp. É diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor no departamento de artes cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Encenou espetáculos como *O Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995), *Apocalipse 1,11* (2000), *BR-3* (2006), *História de Amor: Últimos Capítulos* (2007), a ópera *Dido e Enéas* (2008), *Bom Retiro 958 Metros* (2012), a ópera *Orfeu e Eurídice* (2012), *Dire Ce Qu'on ne Pense pas Dans des Langues Qu'on ne Parle Pas* (2014), *A Última Palavra É a Penúltima 2.0* (2014, em parceria), *Patronato 999 Metros* (2015), a performance *Marcha à Ré* (2020), a ópera *Os Capuletos e o Montéquios* (2022) e *Agropeça* (2023). É ganhador do prêmio Golden Medal de melhor espetáculo pela peça *BR-3*, na Quadrienal de Praga 2011 e foi cocurador do Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo, do Rumos Teatro e do Encontro Mundial de Artes Cênicas (Ecum).

Ferdinando Martins é professor e pesquisador na ECA/USP e colaborador do Hemispheric Institute of Performance and Politics/New York University. É jurado do Prêmio Shell de Teatro e da Associação Paulista dos Críticos de Arte. É autor do livro *Metodologias em Arte-Educação* (Editora Senac, 2023). Foi diretor (2010–2018) do Teatro da USP e curador da Bienal Internacional de Teatro da USP (2012–2018). Foi coordenador do Convênio de Cooperação Cultural entre a USP e a Universidade Nacional Autônoma do México (2012–2015). Possui mestrado e doutorado em sociologia pela USP. Desenvolve pesquisas nas áreas de teoria do teatro, estudos da performance, teoria queer, psicanálise e produção cultural.

Guilherme Marques é idealizador e diretor geral de produção da MITsp, além de ser idealizador e diretor artístico do !PULSA! Movimento Arte Insurgente. Produtor, gestor cultural e ator, é

diretor-geral e idealizador do Centro Internacional de Teatro Ecum – CIT Ecum, idealizador e coordenador-geral do Encontro Mundial das Artes Cênicas (Ecum) e do Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas. Fez coordenação, produção e/ou consultoria artística para diversos festivais artísticos nacionais e internacionais, entre eles: Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT/BH); Festival Internacional de Dança de Belo Horizonte (FID); 1ª Bienal Internacional de Graffiti de Belo Horizonte; Festival de Arte Negra de Belo Horizonte (FAN); Festival Internacional de Teatro do Mercosul (Argentina); Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela); Inverno Cultural de São João del Rei; Projeto Imagem dos Povos; e Encontro de Artes Cênicas em Araxá.

Mariana Marinho é atriz, jornalista e roteirista. Bacharela em artes cênicas pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e em jornalismo pela Cásper Líbero, desenvolve criações autorais no teatro e no audiovisual. No cinema, já foi dirigida por artistas como Dellani Lima, além de ter idealizado e protagonizado curtas independentes que investigam a América Latina. No teatro, cria em parceria com coletivos como a Extemporânea, que pesquisa a farsa e a violência, e o Núcleo Pequeno Ato, voltado ao teatro imersivo. Em 2022, foi a única artista brasileira participante do The Next Stage, programa de desenvolvimento artístico do Dublin Theatre Festival, na Irlanda. Como jornalista, trabalhou em locais como a *Cult* e a *Folha de S.Paulo* e atualmente realiza a redação e gestão de materiais de comunicação para festivais e projetos culturais. Na MITsp, é responsável pela coordenação de conteúdo.

Rafael Steinhauser é ator e gestor cultural argentino radicado no Brasil. Sua formação inclui a Escola Superior de Artes Célia Helena e a Academia Russa de Arte Teatral. Suas peças *Nomes do Pai* e *VenuS* ultrapassaram as fronteiras nacionais com apresentações na Espanha, Rússia, Armênia, Cuba, México e Argentina. Trabalhou com renomados

diretores como Ruy Cortez, Nelson Baskerville e Luiz Fernando Marques (Lubi). Como dramaturgo, colaborou na criação dos espetáculos *Oracle*, com Susanne Kennedy, que estreou em 2020 no Münchner Kammerspiele, na Alemanha, e *Deeper*, com Janaina Leite, experiência imersiva estreada em março de 2024. É diretor institucional da MITsp, pela qual recebeu o Prêmio Shell 2014 e o Prêmio Bravo-Bradesco 2017. Foi indicado duas vezes ao Prêmio Governador do Estado, em 2015 pela Cia. da Memória e, em 2019, pela sua contribuição na área da educação em artes criativas. Em 2022, foi condecorado com a medalha Mario de Andrade pelo Governador do Estado de São Paulo pela sua contribuição à cultura, e, no mesmo ano, foi incluído como empreendedor em tecnologia na lista das 500 pessoas mais influentes da América Latina pela Bloomberg Linea.

Ana Elisa Faria é jornalista formada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) com experiência em edição, reportagem, administração de redes sociais, roteiros para podcasts, pesquisa de personagens, produção e revisão de conteúdo. Atualmente, trabalha como freelancer, já tendo colaborado com veículos, empresas e organizações como Gama, Nexo, Bold, Trovão Mídia, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, UOL, Fundação Lemann e Mostra Internacional de Cinema em São Paulo. Na MITsp, atua como assistente de coordenação de conteúdo.

CURADORIA DA MITbr – PLATAFORMA BRASIL

Marise Maués é natural de Abaetetuba, Pará, e vive e trabalha em Belém. Formada em geografia pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e em artes visuais pela Unama, é mestre em artes visuais também pela UFPA. Desenvolve projetos artísticos tendo como linguagem a performance e a fotografia, com ênfase em narrativas visuais e em arte contemporânea. Sua pesquisa foca as relações sociais e políticas na Amazônia paraense, a ancestralidade, o meio ambiente, a

memória, o patrimônio e as questões de gênero. Marise tem participações em salões de arte no Brasil e fora do país. Artista premiada no VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, também participou, em 2021, da Plataforma Brasil – Mostra Digital de Artes Cênicas, promovida pela MIT+ e, em 2023, da programação da plataforma Voices from the South do Edinburgh Fringe Festival, na Escócia.

Cecilia Kuska é curadora e produtora criativa focada nas intersecções de trabalhos interdisciplinares e indisciplinados. Tem ampla experiência no desenvolvimento de projetos realizados em realidades desiguais, além de interesse em oferecer visibilidade para narrativas inclusivas e cooperativas. É sócia-fundadora e atual cocuradora do festival Próximamente, de Bruxelas, feito em parceria com o teatro KVS, e cocuradora da organização Something Great Berlin. Fez assistência artística e curadoria para diversos festivais e projetos culturais ao redor do mundo e é conselheira artística de Interacciones, um projeto de residências artísticas em rede de teatros do Sul europeu e da América do Sul. Cecilia também dirige o próprio ateliê para realizar projetos artísticos de parcerias internacionais.

Marcelo Evelin é bailarino, coreógrafo e pesquisador. Vive entre Teresina, no Piauí, e Amsterdã, na Holanda, e trabalha no Brasil, Japão e em vários países da Europa como artista independente à frente da Plataforma Demolition Incorporada, baseada no CAMPO, espaço de residência e resistência das artes performáticas em Teresina. Seus espetáculos *Ai Ai Ai*, *Barricada*, *A Invenção da Maldade* e *Uirapurú* circulam atualmente por teatros e festivais do mundo. Leciona na Escola Superior de Artes de Amsterdã desde 1999 e cria projetos junto a universidades e cursos de mestrado, entre eles ISAC (Bruxelas), Museu Reina Sofia (Madri), EXERCE (Montpellier) e CND (Paris). Em 2019, Evelin recebeu o título de doutor *honoris causa* pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).

MINIBIOGRAFIAS

AÇÕES PEDAGÓGICAS

Dodi Leal é curadora, crítica, performer e iluminadora. Professora de artes cênicas da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), em Porto Seguro, e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC/UDESC), em Florianópolis. Líder do grupo de pesquisa Pedagogia da Performance: Visualidades da Cena e Tecnologias Críticas do Corpo (CNPq/UFSB), também realiza estudos e obras artísticas de performance, iluminação cênica, crítica teatral, curadoria e pedagogia das artes no Brasil e em outros países, como *TRAVED: Palestra-Performance em Realidade Virtual*, em parceria com Robson Catalunha (ganhadora do Prêmio Deus Ateu de Artes na categoria inovação teatral em 2022) e *tenho receio de teorias que não dançam*, em parceria com Gau Saraiva (ganhadora do prêmio melhor filme segundo o júri popular do 29º Festival de Cinema de Vitória em 2022). Doutora em psicologia social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP/USP) e licenciada em artes cênicas pela ECA/USP. Dirige a série *TEATRA*, da editora Hucitec.

Luh Maza é diretora, atriz, dramaturga e roteirista. Escreveu e dirigiu diversos espetáculos, com destaque para *Transtopia* (2019), com o qual se tornou a primeira diretora trans convidada pelo Teatro Municipal de São Paulo; *Kiwi* (2016), com o qual ganhou o Prêmio Aplauso Brasil de melhor espetáculo independente, e *Carne Viva* (2015), encenada em Portugal. Sua dramaturgia está publicada na *Coleção Primeiras Obras* (indicada ao Prêmio Jabuti de Literatura), no livro *Dramaturgia Negra*, da Funarte, e no volume *Teatro*, lançado em Portugal. Colaborou com grupos como Os Satyros e Coletivo Negro. Em 2022, foi a primeira jurada trans do Prêmio Shell de Teatro. Foi curadora em projetos de instituições como as secretarias de cultura de São Paulo e Curitiba, Sesi, Cultura Inglesa e, desde 2022, é curadora convidada da Encontro de Pedagogias da Teatra, dentro da MITsp.

Tem diversos trabalhos também no audiovisual, destacando-se como a primeira roteirista trans da TV brasileira com *Sessão de Terapia* (2019), série do Globoplay e da GNT, pela qual foi indicada ao Prêmio ABRA de roteirista do ano. Entre outros projetos, destaca-se o filme *35* (2019), premiado na Argentina, nos Estados Unidos e na Alemanha.

OLHARES CRÍTICOS

Leda Maria Martins é poeta, ensaísta, dramaturga e professora. Doutora em letras/ literatura comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestra em artes pela Indiana University, nos Estados Unidos, com pós-doutorados em performances studies pela New York University, Tisch School of the Arts, e em performance e ritos pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora visitante do programa de pós-graduação em psicologia da UFF (2023-2024). Foi professora da UFMG de 1993 a 2018; da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) de 1982 a 1992 e professora visitante da Tisch School of the Arts em 2010, além de diretora de ação cultural da UFMG de março de 2014 a março de 2018. Publicou vários livros, capítulos de livros e de ensaios no Brasil e no exterior, dentre eles *Performances do Tempo Espiral*, *Poéticas do Corpo-Tela* (Editora Cobogó, 2021); *Afrografias da Memória*, 2ª edição revista e atualizada (Editoras Perspectiva/Mazza, 2021); *A Cena em Sombras*, 2ª edição revista (Editora Perspectiva, 2023); *Os Dias Anônimos* (Editora Sette Letras, 1999); *Afrografias da Memória* (Editoras Perspectiva/Mazza, 1997); *A Cena em Sombras* (Perspectiva, 1995); *O Moderno Teatro de Qorpo-Santo* (Editora UFMG/UFOP, 1991) e *Cantigas de Amares* (Edição Independente, 1981). Em 2017, foi criado em sua homenagem o Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras, patrocinado pelo Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG). Em 2022 recebeu o Prêmio Milú Villela, outorgado pela Fundação Itaú Cultural, na categoria Aprender. Em 2023, foi outorgada com o Prêmio Funarte de Mestra de Artes Integradas.

Natasha Corbelino é atriz, performer, autora, diretora, produtora, pesquisadora e curadora. Natasha é uma mulher cis branca. Mestre em artes da cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e graduada em interpretação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Curadora em *A Cena da Cidade*, *Festival Midrash*, *Coletivona*, *Que Legado* e *Que Boca na Cena?*, estes dois indicados ao Prêmio Shell na categoria inovação em 2017 e em 2023. Trabalha com ações que desejam iluminar memórias, inventar futuros e causar saúde coletiva. Acredita na magia e na multidão.

COORDENAÇÃO DA MITsp

Andreia Duarte é artista, curadora e doutora em teatro pela ECA/USP. Na MITsp, fez a coordenação dos eixos reflexivo e pedagógico, foi curadora do Seminário Perspectivas Anticoloniais (na 7ª edição) e estreou o espetáculo *Antes do Tempo Existir*. É diretora artística do !PULSA! Movimento Arte Insurgente, coordenadora curatorial do Museu das Culturas Indígenas e diretora artística da Outra Margem.

Dora Leão é economista, gestora e produtora cultural, sócia-diretora da PLATÔproduções, além de doutora e mestra em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Em 2007, ganhou o Prêmio APCA de Produção em Dança, além de ter sido diretora de difusão da UFDPC – Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e coordenadora-geral da Virada Cultural Paulista. Coordena a produção de projetos e núcleos artísticos e atua na difusão de artistas, espetáculos e projetos nacionais e internacionais. Na MITsp, atua como produtora desde 2016 e atualmente coordena a área de logística.

Grazi Vieira é cineasta e produtora cultural, mestra em textualidades contemporâneas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Atua na produção executiva de cinema, teatro, dança, música e eventos corporativos. Trabalhou como programadora de música na Virada Cultural Paulista e foi diretora de produção executiva da Fundação Teatro Municipal de São Paulo. Nos últimos anos, fez parte da equipe de coordenação da Semana Internacional de Música de São Paulo (SIM São Paulo) e da MITsp. Também coordenou a produção executiva e técnica da primeira edição do !PULSA! Movimento Arte Insurgente.

Hiago Marques é coordenador administrativo e financeiro da MITsp e membro da Olhares Instituto Cultural. Desde 2016, atua como gestor de projetos, planejador financeiro e produtor. Executa e presta contas de projetos culturais nas instâncias municipal, estadual e federal, além de administrar recursos ligados a instituições nacionais. É formado pela Escola de Teatro PUC/Minas e, como ator, se dedica atualmente ao audiovisual, idealizando e produzindo obras autorais.

Jaya Batista é preparador corporal e diretor artístico em trabalhos de dança, teatro e artes visuais. Possui graduação em educação física e em ciências sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestrado pela mesma instituição. Tem experiência em gestão e produção cultural e, desde 2022, é coordenador do eixo reflexivo e pedagógico da MITsp.

José Augusto Vieira de Aquino é advogado desde 2004. Na área da cultura, orienta e presta assessoria jurídica para produções de projetos e programas culturais. Seus mais recentes e expressivos trabalhos foram com o Projeto Gil e o Tempo – relacionado às comemorações dos 80 anos de Gilberto Gil – e com a gestão dos direitos autorais das obras e dos direitos de imagem de Anita Malfatti, além de assessorar instituições como Associação Amigos do Centro de Memória do Circo; Associação Amigos do Teatro Brasileiro de Comédia e do Teatro Brasileiro; Associação Sù de Cultura e Educação; Bienal de Dança do Sesc/SP; Ponto de Cultura

MINIBIOGRAFIAS

Povos da Mata Atlântica. É responsável pela assessoria jurídica da MITsp desde 2015.

Márcia Marques é formada em comunicação social (relações públicas) pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e é diretora da Canal Aberto Comunicação, empresa voltada a projetos na área cultural em suas diversas vertentes. Além de trabalhar com companhias e artistas importantes do cenário nacional e internacional, coordena a assessoria de imprensa da MITsp e tem como colaboradoras diretas nesta edição Daniele Valério, Flávia Fontes e Kelly Santos.

Marina Watanabe é cineasta e produtora, formada pela Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB). De 2007 a 2008 produziu e dirigiu dois curtas sobre o sistema prisional feminino do Distrito Federal, intitulados *Extramuros* e *De Muro a Muro*, o último selecionado para a 42ª edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Atua na MITsp desde 2018, e atualmente participa na gestão e produção executiva de projetos da Olhares Instituto Cultural.

Natália Machiavelli é artista e produtora, formada em audiovisual pela academia de arte Gerrit Rietveld Academie, em Amsterdã. Produz e dirige conteúdos audiovisuais, compõe trilhas sonoras e tem trabalho autoral como performer. Desde 2013 coordena as relações internacionais da MITsp, onde também idealizou a Plataforma MIT+, eixo virtual da MITsp.

Rachel Brumana é formada em artes cênicas pela Unicamp e atua na área de produção, gestão e curadoria das artes cênicas em âmbito nacional e internacional. Trabalha com produção de projetos e espetáculos desde 2001, é curadora da SCENA, a Semana da Cena Italiana Contemporânea em São Paulo e coordena a produção da MITsp desde 2016.

Rafael Ferro é ator e produtor cultural. Nascido em Santo André, no ABC Paulista, é formado em artes cênicas com especialização em gestão

cultural. É produtor da Cia Os Crespos e, no setor cultural, presta serviços também de assessoria e comunicação. É ativista do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) e, atualmente, cursa Sociologia e Política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP).

Paulo Girčys é formado em artes cênicas pela ECA/USP e mestrando em artes da cena pela Unicamp. É pesquisador nas áreas de formação de artista teatral, teatro jovem e teatros eslavo e lituano. Ator, produtor e arte-educador da Cia. Estrela D'Alva de Teatro, além de cofundador da Escola Itinerante de Teatro. Ministrou aulas e oficinas na Lituânia, na Rússia, na Argentina, no Chile e em Angola. É coordenador geral dos cursos de teatro do Colégio Singular, no ABC, e professor de artes da rede pública de Santo André. Está coordenador geral do Festival de Teatro Adolescente VQV Brasil, além de coordenador de produção da MITbr – Plataforma Brasil, da MITsp.

CARTOGRAFIAS

Adriana Banana é artista, pesquisadora e produtora cultural. Cofundadora da Cia de Dança Burra (1988-1995), o Clube Ur=Hor (1997). É idealizadora e curadora do FID – Fórum Internacional de Dança (1996). Doutoranda em artes cênicas na USP, mestra em dança pela UFBA e graduada em filosofia pela UFMG.

amilton de azevedo é pesquisador e crítico de teatro, doutorando em artes cênicas na ECA/USP e mestre em artes da cena pelo Célia Helena Centro de Artes e Educação, onde lecionou. Idealizador, editor e crítico na plataforma ruína acesa, integrante do projeto Arquipélago, ele colabora com diversos festivais, ministra oficinas de formação em crítica e já escreveu para a *Folha de S. Paulo*. É membro da seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro (IATC/AICT).

Ave Terrena é dramaturga, diretora teatral, poeta e professora da Escola Livre de Teatro de Santo André. Com dez textos encenados no Brasil, no México e em Portugal, já lançou três livros, dois de dramaturgia e um de poesia. Entre seus trabalhos, destacam-se *Fracassadas BR* (2023), indicado ao Prêmio Shell em dramaturgia, *E Lá Fora o Silêncio* (2022), *Lugar da Chuva* e *As 3 Uíaras de SP City* (2018).

Bárbara Freitas é pesquisadora, atriz, estudante de artes cênicas na ECA/USP, brasileira, produtora e crítica teatral. Faz parte do Grupo de Estudos em Curadoria das Artes Cênicas orientado por Antonio Araujo. Atualmente pesquisa crítica teatral e a cena contemporânea sob orientação do pesquisador, doutor e crítico de dança Henrique Rochelle (*Outra Dança*). Escreve para o *Capivara Crítica*. No último ano, integrou o painel crítico do FIT Rio Preto 2023 e cobriu o projeto *a_ponte*: cena universitária do Itaú Cultural.

Buda é um cachorro fofo que estreou no mundo da arte em 2020 com uma série de reenactments em companhia de sua tutora, Tania Alice. Também cão de suporte emocional de sua tutora que faz parte do espectro autista, Buda atua como performer e professor e participa dos projetos de arte socialmente engajada do Coletivo Performers sem Fronteiras, como a *Fábrica de Sonhos da UNIRIO* ou o espetáculo *Psicotropicais – protocolos de reflorestamento afetivo*, com direção de sua tutora. Em suas obras, Buda tenta desconstruir a visão especista do mundo, causadora da crise ecológica que vivemos e fornecer um antídoto de fofura e humor às exigências por vezes cruéis do mundo humano.

Caroline Silas é artista de artes múltiplas, tem publicações no Brasil e exterior (como o *LiterAmazônica*, *UND#Áustria* e *NöD#Canadá*). Participou de exposições em galerias, fotografia, dramaturgia e videoperformance. Diretora de comunicação e curadora do FID Brasil. Graduada em comércio internacional, letras (espanhol e

inglês) e especialização em marketing. Trabalhou na Delegacia Regional do Trabalho (PA), Itaú-Unibanco e Correios.

Conrado Dess é pesquisador, diretor e dramaturgo. Doutorando em artes cênicas na ECA/USP, concentra sua pesquisa nas interseções entre teatro e raça. Já realizou estágios de pesquisa na Espanha e África do Sul, sob a orientação de nomes como Óscar Cornago e Achille Mbembe.

Daniel Toledo atua como dramaturgo, crítico, curador, editor e pesquisador em artes cênicas, performance e artes visuais. Mestre em Sociologia pela UFMG, desenvolve pesquisas sobre site-specificity e crítica da modernidade. Autor de peças teatrais montadas por artistas e coletivos de Belo Horizonte e publicadas em coletâneas, tem experiência em processos de crítica e curadoria em diferentes contextos artísticos. Desde 2010, é integrante do coletivo *Piolho Nababo*, realizando a ação *Leilão de Arte Piolho Nababo* \$1,99, e membro-associado do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, atuando como crítico e coordenador editorial.

Dione Carlos é dramaturga, roteirista, atriz e curadora. Escreveu dezenas de peças encenadas no Brasil e no exterior, por grupos como Cia. Capulanas de Arte Negra, Cia. Livre, Coletivo Em Legítima Defesa e Companhia de Teatro Heliópolis. Selecionada para participar do Black Women Theatre Makers realizada pela PlayCo, em Nova York, Estados Unidos. Representou o Brasil no Dia Internacional da Língua Portuguesa, na Grécia. Criou roteiros para diversos canais e atualmente trabalha na Rede Globo. Roteirista responsável pelo documentário *Elza Infinita*, ganhador do prêmio de melhor documentário no Festival Internacional de Nova York. Foi orientadora artística da Escola Livre de Teatro de Santo André no Núcleo de Dramaturgia. Ministra oficinas de dramaturgia pelo país. Agraciada com os Prêmios Shell e APCA 2022 na categoria Dramaturgia.

MINIBIOGRAFIAS

Elisa Band é performer, encenadora e pesquisadora. Formada em artes cênicas pela Unicamp, foi uma das fundadoras do grupo K, dirigido por Renato Cohen. Em 2015, publicou o livro de contos *Perecíveis*. Desde 2011 é professora do curso de performance do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), dentro do Programa Igual Diferente. Dirige, desde 2016, o teatro da ONG Ser em Cena. Em 2023 apresentou a performance *Nica*, no Sesc Pompeia, que ganhou o Prêmio Nascente 2023 pela dramaturgia. Desde 2014 é professora convidada na SP Escola de Teatro e no Célia Helena Centro de Artes e Educação. Atualmente, é doutoranda na ECA/USP na área de teoria e prática do teatro e diretora da Cia. Teatral Ueinnz.

Gabi Gonçalves é produtora. Há 18 anos fundou a Corpo Rastreado, uma produtora que, em cooperação com os artistas, planeja e cria formas de viabilizar as produções artísticas tendo o tempo como seu maior aliado e a continuidade como política. Doutora em Comunicação e Semiótica, cria com o apoio da Corpo Rastreado diversos projetos para fomentar o pensamento e as práticas artísticas, tendo como principal norte, a criação e o fortalecimento de alianças.

Giorgio Zimann Gislou é doutor em teatro pela Udesc, com tese sobre o grupo alemão Rimini Protokoll, e psicanalista formado pela EBP – Seção Sul. É diretor do projeto Estear o Problema. Como performer, participa do coletivo Mapas e Hipertextos, com quem criou, em Curitiba, o audiotour *Re-percursos* (2023). Como psicanalista, participa do projeto Psicanálise na Praça – Florianópolis. É participante do projeto Encontro com Dramaturgo, que vai publicar *Não se Aprender a Escrever Dramaturgia*. Como dramaturgo, publicou os textos teatrais: *O que Dizer aos Iguanas?* (CPTM, 2020) e *Debaixo do Céu Acidentado* (Caiaponte, 2020).

Guilherme Diniz é pesquisador e crítico teatral. É mestre em estudos literários (Fale/UFGM) com

dissertação sobre a fortuna crítica do Teatro Experimental do Negro, além de doutorando em literatura brasileira pela mesma instituição. É coeditor do site de crítica Horizonte da Cena (MG) e membro da Associação Internacional de Críticos Teatrais (IACT/AICT). Realizou graduação-sanduiche na Universidade de Coimbra, pelo programa Abdias Nascimento/Capes (2017-2018). Foi Coordenador de Cultura da Associação de Pesquisadores e Estudantes Brasileiros (Apeb) em Coimbra. É consultor do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte e integra o júri do Prêmio Shell de Teatro.

Henrique Rochelle é crítico e pesquisador de dança, doutor e mestre em artes da cena (Unicamp/Paris 8), com estágio de pós-doutoramento pela USP, onde foi professor colaborador e é mestrando em economia da cultura (UFRGS). É autor da coluna 3ºsinal, editor da Revista Sala Preta, editor do site Outra Dança e membro da APCA. Colaborou com obras como *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*, *Periodismo Cultural en el Siglo XXI*, *The Bloomsbury Handbook of Philosophy and Dance*, *Dança Moderna: 1992-2022*.

Iara Biderman é jornalista, crítica e curadora de dança. Editora da revista *Quatro Cinco Um* e colaboradora do jornal *Folha de S.Paulo*. Membro da Comissão de Dança da APCA.

Ierê Papá é doutorando em artes cênicas pela Udesc e tem como pesquisa as relações entre gênero e as artes da cena. É mestre em comunicação pela PUC/SP, além de graduado em artes cênicas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Possui especialização na técnica Klauss Vianna, integra o Coletivo Teatro Dodecafônico (SP) desde 2014 com pesquisa sobre práticas estéticas do caminhar e a equipe editorial da revista *Poéticas e Políticas do Corpo*.

Letícia Bassit é atriz-performer, escritora-dramaturga, diretora e arte-educadora. É

mestranda em artes cênicas pela ECA/USP. Possui formação pela Escola de Arte Dramática (EAD/ ECA/USP) e também como diretora na primeira turma da SP Escola de Teatro. É autora da peça-performativa *Mãe ou Eu Também Não Gozei*, que se tornou livro e documentário, dos quais foi autora, roteirista e protagonista. Realiza uma série de ações artísticas performativas e político-sociais relacionadas ao feminismo e à parentalidade através da plataforma Mátia.

Luciana Romagnolli é jornalista, psicanalista e pesquisadora de artes do corpo. Mestra em artes pela UFMG e doutora em artes cênicas pela USP. Pós-graduanda em psicologia clínica e psicanálise pela PUC/PR. Cartelizante da Escola Brasileira de Psicanálise (EBP). Fundadora do site Horizonte da Cena. Foi curadora dos Olhares Críticos da MITsp 2017-2020 e do FIT-BH 2018. É autora dos livros *Hoje, Não?* (Editora Urutau, 2021) e *O Mistério de Haver Olhos* (Quintal Edições, 2023).

Renan Marcondes é artista e pesquisador, representado pela OMA Galeria. *Desaparecer: Ausências do Corpo na Arte Contemporânea* sua tese de doutorado premiada pela USP, foi publicada em 2023 pela editora Annablume. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutoramento no departamento de filosofia da USP. Diretor do núcleo de criação em dança Pérfida Iguana, com o qual atualmente desenvolve a pesquisa *Sem Conteúdo de Dança*, contemplada pela 35ª Edição da Lei de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo.

Rodrigo Dourado é professor do Curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutor em artes cênicas pela UFBA. É também tradutor, dramaturgo e fundador/diretor do grupo Teatro de Fronteira e da Cia. de Teatro da UFPE. Venceu os prêmios Ariano Suassuna (Fundarpe/PE) e Funarte de Dramaturgia, em 2018, com o texto *Terminal*. Autor do livro *Bonecas Falando para o Mundo: Identidades 'Desviantes' de Gênero e Sexualidade no Teatro* (Sesc, 2017).

Rodrigo Severo é artista, pesquisador e professor que atua nas interfaces entre performance, teatro e cena expandida. Possui doutorado e mestrado em artes ECA/USP. É um dos membros fundadores da Coletiva Preta Performance e integrante do Laboratório de Práticas Performativas da ECA/USP.

Sofia Boito é artista e pesquisadora, doutora em artes cênicas pela USP, onde também foi professora temporária. Interessada em processos performativos e práticas não hegemônicas, Sofia tenta estabelecer investigações teórico-práticas encarnadas. Atualmente, é integrante da coletiva Palabreria, do corpo editorial da *Revista Sala Preta* e da rede de artistas feministas Room to Bloom, da organização European Alternatives.

Tania Alice é artista-pesquisadora e professora da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), diretora dos Performers sem Fronteiras e do grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas, além de bolsista de produtividade do CNPq. Realiza projetos artísticos participativos e performances relacionais na linha das poéticas do cuidado. Tânia e seu cachorro, Buda, sonham com uma revolução dos afetos pela performance e pretendem performar até que isso aconteça.

trınca é um coletivo criativo formado pelos irmãos Henrique, Felipe e Guilherme Vieira. Com oficina na periferia da zona Leste de São Paulo, região onde cresceram e vivem, os artistas se formaram na experiência periférica e se alimentam dela em suas pesquisas criativas. Uma ampla coleta de registros fotográficos dos artistas compõem a identidade visual da 9ª edição da MITsp. O tratamento das imagens também trata de uma experiência fronteiriça: o registro feito pelo celular é impresso e, depois, escaneado, subvertendo a suposta precariedade dos processos e assumindo seu valor como linguagem.

FICHA TÉCNICA - MITsp 2024

IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Antonio Araujo

IDEALIZAÇÃO E DIREÇÃO GERAL

Guilherme Marques

DIREÇÃO INSTITUCIONAL

Rafael Steinhauser

CURADORIA MITbr – PLATAFORMA BRASIL

Marise Maués, Cecília Kuska e Marcelo Evelin

CURADORIA DOS OLHARES CRÍTICOS

Leda Maria Martins

COCURADORIA DOS OLHARES CRÍTICOS

Natasha Corbelino

CURADORIA DE AÇÕES PEDAGÓGICAS

Dodi Leal

CURADORIA ENCONTRA DE PEDAGOGIA

DA TEATRA Luh Maza

ASSISTÊNCIA DE CURADORIA DA DIREÇÃO ARTÍSTICA

Jenia Kolesnikova

RELAÇÕES INTERNACIONAIS E DIREÇÃO

DA PLATAFORMA MIT+ Natália Machiavelli

RELAÇÕES INTERNACIONAIS MITbr –

PLATAFORMA BRASIL Fernando Ruiz Braun

COORDENAÇÃO GERAL DE PRODUÇÃO

Rachel Brumana

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA

E FINANCEIRA Hiago Marques

GESTÃO E PRODUÇÃO EXECUTIVA

DO PROJETO Marina Watanabe

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

Andreia Duarte

COORDENAÇÃO DE ASSESSORIA DE

IMPRENSA Márcia Marques | Canal Aberto

COORDENAÇÃO TÉCNICA Grazi Vieira

COORDENAÇÃO DE LOGÍSTICA Dora Leão

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO MITbr –

PLATAFORMA BRASIL Paulo Girčys

COORDENAÇÃO DOS EIXOS REFLEXIVO E

PEDAGÓGICO Jaya Batista

COORDENAÇÃO DE EDIÇÃO, REDAÇÃO E

SUPERVISÃO DE CONTEÚDO EDITORIAL

Mariana Marinho

COORDENAÇÃO DE CIRCULAÇÃO

Rafael Ferro

ASSESSORIA JURÍDICA

José Augusto Vieira de Aquino

ASSESSORIA CONTÁBIL/TRIBUTÁRIA

Carvalho Ramos Consultoria Contábil Tributária S/S

EDIÇÃO CARTOGRAFIAS E INTERMEDIÇÃO

MITbr – PLATAFORMA BRASIL Ferdinando Martins

ASSISTENTES DE COORDENAÇÃO GERAL DE

PRODUÇÃO Dani Correia e Giovanna Monteiro

ASSISTENTES DE COORDENAÇÃO

ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA

Nathália Monteiro e Pamela Machado

ASSISTENTES DE COMUNICAÇÃO

Murilo Rocha e Maurício Coronado

ASSISTENTES DE ASSESSORIA DE IMPRENSA

Daniele Valério, Flávia Fontes de Oliveira e Kelly Santos

ASSISTENTE DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS

Paula Malfatti

ASSISTENTE DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS

MITbr – PLATAFORMA BRASIL Juliana Garzillo

ASSISTENTES DE COORDENAÇÃO DE LOGÍSTICA

Fernanda Teixeira Gama, Samuel Kobayashi e Veni Moraes Barbosa

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

MITbr – PLATAFORMA BRASIL Marô Zamaro

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO DE EDIÇÃO,

REDAÇÃO E SUPERVISÃO DE CONTEÚDO

EDITORIAL Ana Elisa Faria

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO TÉCNICA

Cauê Gouveia

ASSISTENTE DE ASSESSORIA JURÍDICA

Nathalia Migliatti Marino

CONSULTORIA E IMPLANTAÇÃO CENOGRÁFICA

Carol Buček

CONSULTORIA TÉCNICA André Boll (iluminação),

Guilherme Ramos (sonorização) e Rodrigo Gava
(vídeos e projeções)

**CONSULTORIA PARA INTERNACIONALIZAÇÃO
DOS GRUPOS DA PLATAFORMA BRASIL – MITbr**

Iva Horvat

CONSULTORIA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Carminha Gongora

PRODUÇÃO DOS EIXOS REFLEXIVO E

PEDAGÓGICO Igor Nascimento, Mohamed
Azambuja, Ramona Ísis e Thata Lopes

PRODUÇÃO EXECUTIVA DE BILHETERIA

Filipe Roseno

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA

Leonardo Monteiro

PRODUTORAS LOCAIS DOS ESPETÁCULOS

INTERNACIONAIS Aura Cunha, Iramaia Gongora,
Karina Legrand e Olivia Barcellos

PRODUTORAS LOCAIS DOS ESPETÁCULOS MITbr

– PLATAFORMA BRASIL Carol Vidotti, Joy Catharina,
Lígia Helena de Almeida e Mariana Campos

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO LOCAL

Eve Santana, Vini Silveiras e Julia Fávero

EQUIPE TÉCNICA Bruna Lessa, Calu Batista, Cecília

Lüzs, Eder Eduardo, Eduardo Albergaria, Emilie Becker,
Fabio Farias, Felipe Venâncio, Fernanda Guedella,
Fernando Albuquerque, Gabriel Fernandes, Gabriela
Miranda, Giovanna Gonçalves, Giullia Kelly, Jefferson
de Lima, José Dahora, Kuka Batista, Lara Gutierrez,
Lilla Stipp, Raíssa Milanelli, Raquel Balekian, Rafael
Alcântara, Vic Von Poser e Wanderley Wagner

CAMAREIRA Arieli Marcondes**ASSISTENTES DE CAMAREIRA** Fátima Marcondes

Reis e Luan Mateus Araújo dos Santos

RECEPTIVOS Henrique Leonel, Lheo Shiroma e

Rafaela Correia

SERVIÇOS GERAIS Jair Nascimento**IDENTIDADE VISUAL E PROJETO GRÁFICO**

Casaplanta + Lila Botter

PROJETO GRÁFICO DO SITE Marina Duca**REDES SOCIAIS** Carol Braga, Juma Mascarenhas

e Priscila Natany

TRADUÇÃO CONSECUTIVA Bruno Murtinho, Lígia

Xavier, Rodrigo Fabbro e Vicente Antunes Ramos

TRADUÇÃO CONSECUTIVA MITbr Rafael Werá

Mirim Hernandez e Julia Ruiz Di Giovanni

TRADUÇÃO DE CONTEÚDO TÉCNICO

E EDITORIAL Kevin Kraus

TRADUÇÃO DE TEXTOS E LEGENDAS

Casarini Produções

REVISÃO DE LEGENDAS Lucas Neves**REVISÃO DE CONTEÚDO EDITORIAL**

Samantha Arana

COBERTURA FOTOGRÁFICA Guto Muniz,

Silvia Machado e Nereu Jr.

REGISTRO VIDEOGRÁFICO E PRODUÇÃO

AUDIOVISUAL ERA – Empório de Relacionamentos
Artísticos

TRANSMISSÃO ONLINE Agência Bowie**ÁUDIOS E LOCUÇÕES** Cynara Bruno**LIBRAS** Mão Preta Libras**AUDIODESCRIÇÃO** Ver com Palavras**MESTRES DE CERIMÔNIAS** Mawusi Tulani e

Nilcéia Vicente

MESTRE DE CERIMÔNIAS aula-magMa ACHILLE

MBEMBE Roberta Estrela D'Alva

ROTEIRO E DIREÇÃO DA CERIMÔNIA DE

ABERTURA Dione Carlos

CRÉDITO DAS OBRAS QUE INTEGRAM A

IDENTIDADE VISUAL DA MITsp 2024 trinca

AGRADECIMENTOS

Adriana Karla	Celso Giannazi	Amanda Tavares Dias, Lúgia
Airton Marangon	Cervejaria Central	Helena de Almeida, Paulo Gircys e Thaís Póvoa
Alaor Rosa	César Vieira (<i>in memoriam</i>)	Francis Wilker
Alessandro Azevedo	Cheul Hong Kim	Gabriela Gonçalves e equipe da Corpo Rastreado
Alexandre Padilha	Conrado Dess	Gaelle Massicos Bitty
Aline Mohamad, Rodolfo Beltrão e equipe do Centro Cultural São Paulo	Cozinha Ocupação 9 de Julho	Galiana Brasil
Aline Torres	Cristina Saturnino	Guina Moreno
Álvaro Machado	Daisaku Ikeda (<i>in memoriam</i>)	Guto Portugal
Anderson Abraços	Danilo Santos de Miranda (<i>in memoriam</i>)	Heloisa Andersen
André Cortez	Débora Viana	Heloisa Pisani
Andre Limp	Edouard Fraipont	Henilton Menezes
Andrea Caruso Saturnino	Eduardo Fragoaz	Igor Trabuco Bandeira
Anna Helena da Costa Polistchuk	Eduardo Saron	In Sung Park (Jack)
Antonio Martinelli e equipe do Sesc Consolação	Elaine Cristina Lopes de Oliveira	Isadora Braga
Antônio Nóbrega	Eliane Rocha e equipe do SESI-SP	Jader Rosa e toda equipe do Itaú Cultural
Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves	Equipe da Funarte	Jayme Antonio Paez Filho e equipe do Sesc Pinheiros
Benjamin Axel Boëthius	Equipe da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo	José Celso Martinez Corrêa (<i>in memoriam</i>)
Benjamin Seroussi e equipe da Casa do Povo	Equipe da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo	Julio Doria, Eliézer Giazzi e equipe da Coordenadoria de Teatros e Centros Culturais da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo
Bernardo Andrade Vaz de Faria Pereira	Equipe do Centro Cultural Coreano no Brasil	Jupira Santos
Bernardo Galegale	Equipe do Goethe-Institut São Paulo	Jurandy Valença e equipe da Biblioteca Mário de Andrade
Bianca Nóbrega	Equipe do Instituto Brasileiro de Teatro (IBT)	Katiuska Sales Azevedo e Ricardo Frugoli do Pão do Povo da Rua
Bruno Ferreira de Novais e equipe do Centro Cultural Tendal da Lapa	Equipe do Itaú Cultural	Kellen Wini
Bruno Saraiva Santana	Érika Dutra Mourão	Kelly Adriano e equipe do Sesc Vila Mariana
Carlos Alberto Duba	Eustáquio Guglielmelli	Leonardo Lessa
Carlos Giannazi	Fause Hatén	Ligiana Costa
Carlos Moreira Gomes	Felipe Hoenen	
Carmen Silva	Festival de Teatro Adolescente Vamos que Venimos Brasil:	
Celso Curi		

Lili Monteiro	Natália Risovas	Sérgio Dávila
Luah Guimarães	Nathalia Costa e equipe do Theatro Municipal de São Paulo	Sônia Regina Viveiros Brocca
Luciana Ramin e equipe do Centro Cultural Olido	Nathalia Gabriel e equipe do Teatro Arthur Azevedo	SP Escola de Teatro e equipe
Luciene Cavalcante	Nêgo Bispo (<i>in memoriam</i>)	Talita Rebizzi e equipe da GEAC – Sesc SP
Luiz Deoclecio Massaro Galina	Nina Brumana Camozzi	Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona
Malu Barsanelli	Nitis Jacon (<i>in memoriam</i>)	Telma Baliello
Marcello Amalfi	Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil	Tetembua Dandara
Marcelo Assis	Odecir Luiz Prata da Costa	Thalita Trevisan
Marcelo Drummond, Camila Mota e equipe do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona	Oliver Tibeau	Tião Soares
Marcia Dias	Patrice Pauc	Valdemar Pereira dos Santos Filho e equipe do Serviço de Apoio Administrativo da Faculdade de Direito (FD/USP)
Marcio Gallacci	Patricia Borges Roggero e equipe do Teatro Cacilda Becker	Valdir Rivaben e equipe da Oficina Cultural Oswald de Andrade
Márcio Tavares dos Santos	Pedro de Freitas	Willian Manoel
Márcio Vidal Marinho	Preta Ferreira	Wolfgang Hoffman
Margareth de Gouveia Pinto	Prof. dr. Celso Fernandes Campilongo, diretor da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FD/USP)	Yara Casnok
Margareth Menezes	Renate Heilmeier	
Maria Beatriz Cardoso	Rita Teles e toda equipe do SATED SP	
Maria Lucia Pupo	Rodrigo Fidelis	
Maria Marighella	Rodrigo Lorena	
Mariana Guarnieri	Rodrigo Solano	
Marília Marton	Rogério Custódio	
Marisa Riccitelli Sant'ana, Luiza Alves e equipe da Associação SÙ de Cultura e Educação	Rosana Paulo da Cunha	
Martim Villares	Rubens Carson	
Movimento ARTICULA (Articulação Nacional de Trabalhos da Cultura com a Frente Parlamentar)	Rubens Russomano Ricciardi	
Movimento Artigo Quinto	Rui Moreira	
MSTC – Movimento Sem Teto do Centro	Ruy Cortez	
Mundo Pensante	Sandra Moreira	

APRESENTAÇÃO



CORREALIZAÇÃO



COPATROCÍNIO



APOIO DE MÍDIA



APOIADORA AÉREA



AGÊNCIA DE TURISMO OFICIAL



PARCERIA INSTITUCIONAL



PARCERIA DE MÍDIA



APOIO CULTURAL



CANAIS OFICIAIS DE VENDA



PONTO DE ENCONTRO



FESTA



REALIZAÇÃO



