

Dramaturgia como curadoria: dispositivos expandidos na condição teatral contemporânea

Tainah de Souza Dadda

Porto, 2021

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes

Dramaturgia como curadoria:

Dispositivos expandidos
na condição teatral
contemporânea

Tainah de Souza Dadda

Dissertação para obtenção do grau de Mestre
em Estudos Curatoriais e Museológicos

Orientadora Professora Doutora Inês Moreira

2021

Agradecimentos

À Professora Inês Moreira, orientadora desta dissertação, por sua curiosidade, interesse, estímulo, pelas tutorias revigorantes e pelo incansável esforço de fazer da academia um espaço de atualizações, desvios criativos e conexões com outros mundos. À ela, meu agradecimento e admiração.

Ao Renato Cabral, pela escuta atenta, pela companhia, pelas provocações, por partilhar comigo "a dor e a delícia" de ser um mestrando migrante em pandemia.

À Betina Juglair, pelo olhar e pela leveza.

Aos artistas e técnicos do projeto *Manual para náufragos*, pela confiança e colaboração. Em especial, ao ator Eduardo d'Ávila, por sua dedicação, paciência, senso de humor e amizade.

À Patrícia Soso, pela generosidade de me dar a ver os êxitos e as agruras de seu processo de criação. Ao Casulo - Núcleo de Artes Performativas e ao Grêmio Dramático Povoense, por relembrares o sentido comunal do teatro.

Ao realizador Marco Martins e à produção do Arena Ensemble pela disponibilidade e gentileza.

Aos amigos e artistas: Luciano Mello e Patrick Tedesco, por alargarem horizontes, pelos vôos e pelas quedas. Ao Fernando Bassani, pelo apoio e pelo repertório sempre em crescimento. À Thais Fernandes, por me ajudar a construir através das nossas diferenças. Aos quatro, obrigada pelas inestimáveis parcerias.

Aos meus pais, Nelson e Sirnai, pelo respaldo de antes e agora. E à minha irmã, Magda, a primeira a olhar e desejar para além das fronteiras.

Resumo

A relação entre as artes visuais e o teatro foi sempre marcada por relevos irregulares que ora os distanciam, ora os aproximam. Este projeto de investigação se configura na tentativa de contribuir para tal cruzamento, nomeadamente através da perspectiva da dramaturgia e da curadoria, ao buscar identificar metodologias no fazer teatral contemporâneo informadas pelo pensamento curatorial. Afinal, assim como a curadoria performativa convoca a dramaturgia para explicar algumas de suas práticas, o teatro performativo, que manifesta-se a partir das últimas três décadas do século XX, não poderia perceber-se pela ótica curatorial?

Na tentativa de responder a esta questão, inicia-se um percurso conceitual e histórico sobre a dramaturgia, desde sua aceção mais antiga e estável como escrita dramática, passando pela dimensão crítica inaugurada no século XVIII, até tomar parte do processo criativo, como dramaturgia de produção. Com a viragem pós-dramática, as transformações na noção e aplicabilidade da dramaturgia intensificaram-se e multiplicaram-se, resultando numa prática expandida que, por suas competências de investigar, selecionar e articular materiais de diferentes fontes e disciplinas para a produção de sentidos a intersecciona com a curadoria.

Esta, por sua vez, é observada neste estudo a partir das influências da Viragem Educacional, nos anos de 1990, e Performativa, nos 2000, que acarretaram em mudanças que proporcionaram o debate sobre o “curatorial”, fenômeno autônomo da curadoria que, embora possa convocar algumas de suas técnicas, difere-se por inserir-se num território alargado, em que o âmbito processual, relacional, investigativo e disruptivo ganham protagonismo. O curatorial, assim como a dramaturgia, podem assim serem percebidos como produtores de eventos de conhecimento.

Em busca de identificar semelhanças e oposições em propostas performativas cujo corpo dramatúrgico aproxima-se de um projeto curatorial, foram selecionados quatro estudos de caso: os projetos *Coleção de Pessoas*, de Raquel André e *Provisional Figures - Great Yarmouth*, de Marco Martins; o espetáculo teatral *De frente para o rio*, do Casulo - Núcleo de Artes Performativas, e um projeto autoral, *Manual para náufragos*. Os quatro casos são analisados a partir dos seus conceitos disparadores, as ferramentas de investigação, criação, difusão e

mediação empregadas, bem como os veículos, suportes e formatos encontrados para apresentação do projeto - recursos para as quais é proposto o termo dispositivo expandido, entendido como as estratégias de uma dramaturgia informada pelo curatorial, presentes e em atualização em todas as etapas de realização das propostas.

Por delimitarem-se e conformarem-se a cada nova ocorrência, a dramaturgia e o curatorial são conceitos difusos, em pleno debate, revisão e ampliação. A difícil delimitação para uma análise pontual de suas metodologias, no entanto, não são percebidas como obstáculos. A fluidez e abrangência do pensamento curatorial e da atividade dramaturgica os inserem num espaço fronteiriço, território fértil de possibilidades criativas para a pesquisa e produção das artes contemporâneas.

Palavras-chave: dramaturgia, curadoria, curatorial, teatro pós-dramático, campo expandido

Abstract

The relationship between the visual arts and theater has always been marked by irregular reliefs that sometimes distance them, sometimes bring them closer. This research project is configured in an attempt to contribute to such a crossover, namely through the perspective of dramaturgy and curatorship, by seeking to identify methodologies in contemporary theatrical making informed by curatorial thinking. After all, just as performative curatorship summons dramaturgy to explain some of its practices, couldn't performative theater, which manifests itself from the last three decades of the 20th century onwards, be perceived through a curatorial perspective?

Searching to answer this question, a conceptual and historical journey on dramaturgy begins, from its earliest and most stable meaning as dramatic writing, through the critical dimension inaugurated in the 18th century, until taking part in the creative process, as dramaturgy of production. With the post-dramatic turn, the transformations in the notion and applicability of dramaturgy intensified and multiplied, resulting in an expanded practice that, due to its competences to investigate, select and articulate materials from different sources and disciplines for the production of senses intersects with curatorship.

The curatorship, in turn, is observed in this study from the influences of the Educational Turn in the 1990s, and the Performative in the 2000s, which resulted in changes that led to the debate on "curatorial", an autonomous phenomenon of curatorship that, although it can summon some of its techniques, differ in that as it is part of a wider territory, in which the procedural, relational, investigative and disruptive scope gain prominence. Curatorial, like dramaturgy, can then be perceived as producers of knowledge events.

In an attempt to identify similarities and oppositions in performative proposals whose dramaturgical body is close to a curatorial project, four case studies were selected: the projects *Collection of People*, by Raquel André and *Provisional Figures - Great Yarmouth*, by Marco Martins; the theatrical spectacle *Facing the river*, by Casulo - Núcleo de Artes Performativas, and an authorial project, *Handbook for castaways*. The four cases are analyzed based on their triggering concepts, the investigation, creation, diffusion and mediation tools used,

as well as the vehicles, supports and formats found for the project presentation - resources for which the term expanded device is proposed, understood as strategies of a dramaturgy informed by the curatorial, present and being updated in all stages of the realization of the proposals.

Because they conform to each new occurrence, dramaturgy and curatorial are diffuse concepts, in full debate, revision and expansion. The difficult delimitation for a punctual analysis of their methodologies, however, are not perceived as obstacles. The fluidity and scope of curatorial thought and dramaturgical activity place them in a frontier space, a fertile territory of creative possibilities for research and production of contemporary arts.

Key words: dramaturgy, curatorship, curatorial, post-dramatic theater, expanded field

Lista de ilustrações

Figura 1 - André Antoine, precursor da encenação em França.....	16
Figura 2 - Live in your head. When attitude becomes form, 1969. Curadoria paradigmática de Harald Szeeman.....	17
Figura 3 - Thunderstorm over Gottand, de Erwin Piscator, 1927.....	20
Figura 4 - Mãe coragem e seus filhos, de Bertold Brecht, 1949.....	23
Figura 5 – Paradise Now, grupo Living Theatre, 1969.....	27
Figura 6 – Espetáculo Hysteria, grupo XIX de Teatro.....	28
Figura 7 – 18 happenings in 6 parts, de Allan Kaprow.....	33
Figura 8 – Quartett, de Bob Wilson.....	34
Figura 9 – BR-3, do grupo Teatro da Vertigem.....	40
Figura 10 – Pynchon Park, de Dominique Gonzalez-Foerster.....	49
Figura 11 – Who's afraid of red, yellow and green, Rikrit Tiravanija.....	50
Figura 12 - Artist's Choice: Jérôme Bel/MoMA Dance Company.....	51
Figura 13 – Topias Urbanas, Teatro Maria Matos.....	53
Figura 14 – Performance Coleção de Amantes, de Raquel André.....	71
Figura 15 – Coleção de Amantes, Amante n.1.....	72
Figura 16 – Joan dressing after bath, Nan Goldin.....	73
Figura 17 – Página do livro Suíte Vénétienne, Sophie Calle.....	74
Figura 18 – My Bed, Tracey Emin.....	75
Figura 19 – Espetáculo Coleção de Amantes, de Raquel André.....	76
Figura 20 – Capa do livro Coleção de Amantes, vol.1.....	78
Figura 21 – Exposição Collection of Lovers, Contemporary Arts Center, Ohio.....	79
Figura 22 - Coleção de amantes para o canal RTP.....	80
Figura 23 – Espetáculo Coleção de Colecionadores.....	83
Figura 24 – Coleção de artistas, episódio 7.....	86
Figura 25 – Espetáculo Coleção de Artistas.....	86
Figura 26 – Exposição Inventário Coleção de Espectador_s.....	88
Figura 27 – Instrução 10, Coleção de Espectadores.....	89
Figura 28 – Espetáculo Coleção de Espectador_s.....	90
Figura 29 – Instrução 15: O que fazes no teatro, Coleção de Espectador_s.....	91
Figura 30 – Espetáculo 100% City, do coletivo Rimini Protokoll.....	96

Figura 31 – Espetáculo Provisional Figures - Great Yarmouth, de Marco Martins...	99
Figura 32 – Programa de Provisional Figures – Great Yarmouth.....	100
Figura 33 – Programa de Provisional Figures – Great Yarmouth.....	101
Figura 34 – Bastidores da rodagem da longa metragem, em Great Yarmouth.....	102
Figura 35 – Casas palafíticas de Póvoa de Santa Iria.....	106
Figura 36 – Núcleo Museológico A Póvoa e o Rio.....	107
Figura 37 – Registro de ensaio presencial, de Frente para o rio.....	104
Figura 38 – Cena do espetáculo De frente para o rio, 2021.....	112
Figura 39 – Frame do registro em vídeo de De frente para o rio, 2021.....	112
Figura 40 – O coro de não-atores em De frente para o rio.....	103
Figura 41 – Serpentine dance, Loïe Fuller (esq), Anabelle Moore (dir).....	117
Figura 42 – Nam June Paik, Mirage Stage, 1985.....	119
Figura 43 – Merce and Marcel (1978), colaboração entre Nam June Paik e Merce Cunningham.....	119
Figura 44 – Gordon Matta-Clark, Connical Intersect, 1975.....	121
Figura 45 – Hans Haacke, Germania, 1993.....	122
Figura 46 – Interior da Galeria Ista, Porto Alegre, Brasil.....	122
Figura 47 – Michelangelo Pistoletto, Senza Titolo, 1972.....	123
Figura 48 – Manual para náufragos, foto promocional.....	123
Figura 49 – Manual para náufragos, foto de cena.....	125
Figura 50 - Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė, Sun and Sea (Marina), 2019.....	126
Figura 51 – Manual para náufragos, foto de cena.....	127
Figura 52 – Mona Hatoum, Performance Still, 1985.....	127
Figura 53 – Manual para náufragos, foto de cena.....	127
Figura 54 – Ação Manual para náufragos – Instrução n.1: içar as velas.....	130
Figura 55 - Ação Manual para náufragos – Instrução n.1: içar as velas.....	130
Figura 56 – Hannah Hurtzing, Blackmarket of useful knowledge and non-knowledge, n.12.....	131
Figura 57 – Registro da exibição de Manual para náufragos, FBAUP, 2021.....	133
Figura 58 – Matías Umpierrez, Museu da Ficção I: Império, 2021.....	135

Sumário

PRÓLOGO

Prólogo.....	x
Introdução.....	1

ATO I

1.1. Da literatura dramática à dramaturgia de cena.....	9
1.2. Dramaturgia: um conceito em expansão.....	26
1.3. Dramaturgia como curadoria.....	45
1.4. Considerações sobre o dispositivo.....	59
1.5. Glossário.....	62

ATO II

2.1. Coleção de Pessoas (2014 -).....	66
2.2. Provisional Figures – Great Yarmouth (2018 -2021).....	93
2.3. De frente para o rio (2021).....	105
2.4. Manual para náufragos (2021).....	115

ATO III

3.1. Considerações finais.....	139
--------------------------------	-----

NOTAS.....	141
-------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	147
--------------------------	------------

Prólogo

Estimado leitor,

Embora ainda não nos conheçamos, tomo a liberdade de fazer-lhe uma pergunta: lembra onde estava no dia 12 de março de 2020? Eu, por acaso, lembro. Estava em minha última aula presencial neste mestrado, coincidentemente com a Professora Inês Moreira, que depois viria a tornar-se orientadora desta dissertação. A partir de então, meu primeiro período de confinamento teve início, seis dias antes do governo português decretar estado de emergência em decorrência da pandemia da Covid-19. Mas isto, decerto, o leitor lembra muito bem.

Por que, então, convoco esta memória? Porque ela é determinante para os rumos desta investigação, delineada na sequência de dias intermináveis e semanas que passaram num piscar de olhos de 2020-21, entre as paredes de um T0 que, de um dia para o outro, tornou-se sala de aula, escritório, estúdio de ensaio, plateia, além de refúgio de um inimigo invisível e aterrorizante. Acredito que, assim como eu, o leitor em sua morada também contou as horas imerso em videoconferências, contou os números de infectados e mortos anunciados na mídia, contou as crises de ansiedade, os quilos a mais ou a menos, os projetos cancelados, os planos adiados por tempo indeterminado. Espero sinceramente que não tenha contado perdas inestimáveis, e que a contagem da data para a vacinação tenha servido para renovar expectativas.

Todas estas contas e umas outras tantas estão impressas nas páginas que se seguem, escritas neste período inimaginável no qual os livros das bibliotecas entraram em quarentena e, mesmo depois, trazê-los para casa e folheá-los gerava apreensão. Este mesmo período em que os trabalhadores da cultura viram escancarada a precarização de sua atividade profissional e que os artistas das artes performativas viram-se desafiados e questionados quanto à natureza e sobrevivência de seu ofício. É deste lugar que falo, caro leitor, ou melhor, que escrevo: de uma artista-pesquisadora que atravessou o oceano para esta experiência pandêmica e migrante que é, ao mesmo tempo, acadêmica e pessoal.

Se criar contextos é parte da atividade dramatúrgica e curatorial, tema deste estudo, então nada mais justo começar pelo contexto desta dissertação. Agora, penso que já nos conhecemos um pouco mais.

Boa leitura.

Introdução

No ano de 2018, pela primeira vez encontrei-me em meio à fila do controle de imigração do Aeroporto Internacional Humberto Delgado, em Lisboa. Apesar do cansaço das 12 horas de viagem desde minha cidade natal até a capital portuguesa, a profusão de idiomas, fisionomias e comportamentos, somada às vozes dos funcionários do aeroporto a anunciar os destinos dos vôos prestes a decolar, manteve minha curiosidade desperta, enquanto aguardava pela minha vez de ser atendida. Uma ideia que há algum tempo me acompanhava aguçava meus pensamentos: o sentido de migração e o cruzamento de fronteiras.

Ao pensar neste trânsito, não era somente o deslocamento entre barreiras geográficas aquilo que interessava-me. A migração num sentido alargado, como símbolo de transições, de processos intermédios, de fluidez e intersecções de diversas naturezas era o que o me movia e o que acabou por levar-me até este mestrado, na intenção de investigar atravessamentos entre linguagens e práticas artísticas, sobretudo entre as artes visuais e cénicas.

A relação entre estas áreas é marcada por relevos irregulares que ora as distanciam, ora as aproximam. Na história da arte moderna e contemporânea, movimentos como o das vanguardas artísticas promoveram pontos de intersecção entre ambas, bem como as proposições da Bauhaus e do Black Mountain College. Na segunda metade do século XX, o *happening* e a *performance art* consolidaram-se como plataformas de hibridação entre as duas áreas, enquanto a emblemática crítica de Michael Fried ao minimalismo sentenciou: "a arte degenera à medida em que se aproxima do teatro" (Fried *apud* Féral, 2009, p. 197).

Este projeto de investigação se configura, portanto, na tentativa de contribuir para tal cruzamento, nomeadamente através da perspectiva da dramaturgia e da curadoria, ao buscar identificar metodologias no fazer teatral contemporâneo informadas pelo pensamento curatorial. Afinal, assim como a curadoria performativa convoca a dramaturgia para explicar algumas de suas práticas, o teatro performativo não poderia perceber-se pela óptica curatorial?

Antes de enveredar pela questão central deste projeto, convém observar os dois principais conteúdos que ela aciona. Dramaturgia e curadoria são conceitos em ampliação e debate, cuja difusão por vezes parece colocá-los em risco de

esvaziamento. Já não é raro encontrá-los associados a áreas tão distintas como gastronomia, jornalismo ou esporte. No âmbito da arte contemporânea, a dramaturgia está assente no discurso de curadores e pesquisadores, pelo menos desde o início deste século, quando práticas dramatúrgicas e a própria noção de dramaturgia passaram a figurar como ferramenta curatorial. Eda Cufer, por exemplo, aproxima a função do curador a do dramaturgista, por considerá-las "profissões criativas encarregadas de formular e reformular textos, circunstâncias e estruturas, criando novos contextos sociais e promover novas relações sociais¹." (Janevski, p.107 in: Malzacher & Warsa, 2017, tradução livre).

A atuação de Pierre Bal-Blanc como curador da exposição *The Living Currency* é caracterizada como dramaturgia na análise de Ana Janevski (Malzacher & Warsa, 2017) e Beatrice von Bismarck (2014) alia o mesmo conceito ao abordar a dimensão performativa da curadoria, que assume projetos nos quais os aspectos temporais e relacionais têm relevância, tanto ou mais, que os espaciais. Esta percepção da curadoria tornou-se possível a partir da viragem educacional, que fomentou metodologias alternativas para a troca e construção de conhecimento para a qual a "curadoria cada vez mais opera como uma práxis educacional expandida²" (O'Neill & Wilson, p.12, 2010, tradução livre). O enfoque curatorial performativo, segundo Beöthy (2012), põe em causa os modos convencionais de produção e exposição e se realiza através de uma reconfiguração da relação entre o curador, o artista e o público. Metodologias que se aproximam da estética relacional de Nicolas Bourriaud são convocadas; os projetos podem incorporar o corpo no espaço, estabelecer relações temporais, incitar a participação ativa do espectador. Como aponta Jackson (2017), alguns destes trabalhos se posicionam como uma ruptura ou revisão de tradições das artes performativas. Importa afirmar, porém, que o conceito de curadoria performativa não diz respeito apenas ao processo curatorial de performances, ele abrange uma vasta gama de formatos de eventos, estilos e linguagens. Assim como Malzacher (2017) sugere, o performativo na curadoria pode significar adaptar estratégias e técnicas teatrais para possibilitar situações que evocam encenações, dramatizações ou composições.

Enquanto a noção de performatividade, pelo prisma da viragem educacional, contribuiu para que a curadoria pudesse alargar-se e experimentar modelos não convencionais, distantes dos cânones institucionais, no teatro

contemporâneo, a Performance enquanto linguagem artística e conceito antropológico igualmente implicou em profundas transformações na concepção de encenação e dramaturgia (Ferál, 2008 e Sánchez, 2010). A emergência de terminologias como teatro pós-dramático (Lehmann, 2017) e teatro performativo (Ferál, 2008) procuram abarcar a multiplicidade de formatos e processos decorrentes deste campo instável e em ebulição das artes cênicas nas últimas décadas do século XX e início do XXI.

Neste contexto, a dramaturgia, desde a tradição aristotélica associada à escrita dramática (função do dramaturgo), ou seja, a composição textual do discurso verbal e de ações que formam a narrativa do espetáculo, a partir do século XVIII, adquire também contornos de produção crítica a partir do trabalho de Lessing no Teatro Nacional de Hamburgo (origem da função do dramaturgista). Com os contributos de Brecht para a linguagem teatral moderna e para o texto dramático, a dramaturgia também abarca a aceção de adaptação, actualização e tradução, para as quais a dimensão de contextualização teórica ganhou importância. Finalmente, ao romper com o primado do texto e as hierarquias no processo criativo e admitir um intenso trânsito entre áreas artísticas, o teatro contemporâneo leva a dramaturgia àquilo a que Pais (2004) chamou de "conceito-hidra", isto é:

um conceito polissémico e tentacular (...) em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana. (...) cada novo impulso artístico reformula o significado de dramaturgia, amplia-o, transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo, alterar os sentidos anteriores (...) um conceito plural em que o contexto e a especificidade da sua prática determinam o seu significado particular." (Pais, 2004, p.21)

A multiplicidade de significados e as transformações históricas no conceito de dramaturgia serão abordadas no capítulo a seguir. Porém, para fins deste estudo, interessa observá-la como prática indissociada da encenação que, por influência da performance art e emancipação da noção de drama, admite incontáveis fontes e matérias para sua criação.

Os procedimentos dramatúrgicos se configuram conforme cada projeto em que se desenvolvem e assim abrem-se para novos campos de participação. Nova

Dramaturgia (Van Kerkhoven, 1993), Dramaturgia expandida (Eckersall, 2006 e Sánchez, 2010), Dramaturgia de processo (Turner & Behrndt, 2008), dramaturgia como ecologia (Eckersall, Monaghan & Beddie, 2014), são expressões que eclodiram na tentativa de identificar estas novas práticas, mas que estão longe de um consenso em torno de sua definição e delimitação.

Ao propor, com este projeto, uma abordagem da dramaturgia como curadoria, há a intenção de inserção e contribuição para um debate internacional atual e efervescente. Não por acaso, o ano de 2021 marca a edição da primeira publicação exclusivamente sobre as relações entre dramaturgia e curadoria na arte contemporânea - *Curating dramaturgies: how dramaturgy and curating are intersecting in the contemporary arts*, volume editado por Peter Eckersall e Bertie Ferdman, que reuniram entrevistas com curadores e dramaturgistas, atuantes em contextos institucionais e independentes em, pelo menos, três continentes. Este é também o ano em que o Goethe-Institut São Paulo promove o seminário *Entre: Dramaturgismos*, colocando em debate a abrangência do conceito de dramaturgia e sua aplicação nos contextos profissionais do Brasil e Alemanha.

Perceber como a prática dramaturgical orientada pelo processo torna-se - ou pode tornar-se - plataforma para produção de conhecimento, aproxima-a da distinção entre a curadoria como atividade laboral e o pensamento curatorial. Para Maria Lind (2016), enquanto a curadoria tem uma rotina clara, trabalhar curatorialmente implica numa combinação muito mais complexa de diferentes aspectos que não corresponde a critérios e formatos pré-determinados. Já Moon (2012) enfatiza "o fato de que a palavra 'curatorial' não é um adjetivo que descreve os modos de atuação dos curadores profissionais. (...) É uma palavra motriz por meio da qual podemos começar a negociar os imperativos da máquina moderna de assuntos³." (Moon, J.Y. in: Martinon, 2013, p. 235, tradução livre).

Aqui, a dramaturgia também é vista para além da tarefa do dramaturgo, ou dramaturgista, mas como um elemento que, embora não exclua estas funções, percorre todo o processo criativo teatral e opera no espaço intermediário entre fundamentação conceitual, mediação e criação. Nesta perspectiva, a construção dramaturgical torna-se investigativa, processual e polifônica. Expande seus limites para além do período de ensaios, já que se constitui como um conjunto de proposições teóricas, práticas, artísticas, conviviais, etc, que podem assumir e

interseccionar diferentes linguagens e campos do conhecimento. A dramaturgia pode ser vista, portanto, como um processo curatorial.

Neste argumento, o conceito de campo expandido ocupa um lugar relevante. O termo foi cunhado pela crítica e historiadora estadunidense Rosalind Krauss e apareceu pela primeira vez em 1979 em seu artigo, *A escultura no campo expandido*. Nele, a autora procura definir uma nova práxis, maleável, e de difícil enquadramento no conceito modernista de escultura. Ao não definir-se pela inscrição em um meio único de expressão (a escultura, no caso), tal prática assimila diferentes materiais e recursos e produz composições complexas de linguagens, técnicas, etc. A ampliação do campo decorre, portanto, do extravasamento dos códigos, procedimentos e demais especificidades de uma área artística. Segundo Quilici, "trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer (...)" (2014, p. 12). O entendimento e a própria prática da dramaturgia encontram-se num processo gradual e contínuo de alargamento desde o século XVIII. No entanto, a percepção de um campo expandido na dramaturgia é fruto de teorizações ocorridas no final do século XX e, neste projeto, é convocado para fundamentar as múltiplas fontes de materiais, pesquisas, linguagens, campos de conhecimento, metodologias acionados para criação da dramaturgia enquanto curadoria, bem como os dispositivos e formatos de visionamento para o teatro que a perspectiva expandida proporciona.

Em busca de identificar semelhanças e oposições em projetos performativos cujos pensamentos dramáticos expandem-se e aproximam-se do curatorial, foram selecionados três estudos de caso e um projecto autoral, sobre os quais incidirão questões acerca de conceitos disparadores das propostas, ferramentas de investigação, criação, difusão e mediação empregados, bem como dificuldades e soluções encontradas no decorrer do processo, a formulação de ações ou eventos que são ou podem vir a ser desdobramentos da obra e constituam um corpo dramático próximo ao de um projeto curatorial. São eles:

1. ***Coleção de pessoas (Portugal-Brasil, 2014 -)***: Tetralogia composta por "Coleção de Amantes", "Coleção de Colecionadores", "Coleção de Artistas" e "Coleção de Espectadores". O projeto da atriz portuguesa Raquel André parte de sua investigação de mestrado acerca do colecionismo nas artes performativas e de sua experiência como imigrante indocumentada no Brasil, e convoca uma terminologia museal - coleção, conservação, etc - para desenvolver ações relacionais de partilha de intimidade ao redor de um tema específico. O resultado destes encontros e materiais derivados são registados, catalogados e levados à público em formatos diversos: espetáculos teatrais, exposições, livro, videoteatro, palestra-performance, website e programa de performance. Este conjunto de propostas artísticas pode ser percebido como um projeto curatorial, mas analisadas individualmente, cada proposição também constitui sua dramaturgia através de procedimentos que suscitam aproximações à curadoria.
2. ***Provisional Figures - Great Yarmouth (Portugal-Inglaterra, 2018)***: Projeto do encenador e cineasta português Marco Martins, que parte de uma investigação de dois anos junto à comunidade de emigrantes portugueses na cidade balnear de Great Yarmouth, em Inglaterra. Após entrevistas, workshops e uma residência artística fotográfica, o processo resultou em um espetáculo teatral, uma publicação com fotos e textos de autores convidados e, mais recentemente, numa longa-metragem. Neste caso, o interesse incide sobre os procedimentos de aproximação à comunidade, o trabalho com não atores, a construção da narrativa do espetáculo por colagens de depoimentos pessoais e textos literários de escritores consagrados, além da pluralidade de suportes - peça teatral, livro, filme - encontrada para difusão do processo de pesquisa.
3. ***De frente para o rio (Portugal, 2021)***: Espetáculo teatral do Casulo - Núcleo de Artes Performativa, com encenação de Patrícia Soso. Este projeto teve como ponto de partida um programa financiado pela Câmara Municipal da Póvoa de Santa Iria para valorização do património material e imaterial da região. A proposta era desenvolver uma encenação sobre a

tradição pescatória do local, com uma dramaturgia construída a partir de pesquisa e cruzamento de referências do romance "Avieiros", de Alves Redol, material de arquivo do Núcleo Museológico A Póvoa e o Rio e relatos colhidos junto à comunidade ribeirinha. Entretanto, com o avanço da pandemia da Covid-19 ao final de 2020, o processo de criação foi interrompido e reformulado. Como assistente da encenadora, pude presenciar estas alterações e desenvolver, neste trabalho, uma reflexão sobre a remodelação da dramaturgia e a adoção de estruturas mais estáveis de criação diante dos constrangimentos decorrentes da pandemia.

4. ***Manual para náufragos (Brasil-Portugal, 2021)***: Projeto do qual sou idealizadora e encenadora, sobre as novas ondas de migração para o Brasil, no século XXI, e a ascensão do número de brasileiros que deixaram o país no mesmo período. Concebida como uma narrativa híbrida, que reúne elementos do teatro, do audiovisual e das artes visuais, para exibição em suporte de vídeo, a proposta também foi abreviada e modificada diante do agravado cenário pandêmico no Brasil. Portanto, no desejo de dar continuidade ao projeto, procuro desenvolver nesta dissertação um exercício teórico para desdobramento e reconstrução da dramaturgia do ponto de vista curatorial.

Os estudos de caso são precedidos por uma breve contextualização histórica do conceito de dramaturgia, de maneira a apresentar as transformações ocorridas ao longo do tempo e os pontos de vista conflitantes e também coincidentes nas atuais interpretações do termo. Na sequência, um subcapítulo é destinado ao argumento central desta dissertação, para elencar os pontos de contato estabelecidos entre dramaturgia e curadoria. Após, um breve glossário com as principais expressões e conceitos levantados será esboçado como um resumo da pesquisa teórica. Por fim, a análise dos quatro projetos selecionados é apresentada a fim de elucidar o campo nebuloso e em crescimento dos estudos da dramaturgia contemporânea e contribuir para futuras investigações tanto para as artes performativas, quanto visuais.

Sem a pretensão de encerrar discussões ou delimitar pontos de vista, esta dissertação se organiza no desejo de gerar contributos para o entendimento da dramaturgia, ao sugerir uma nova perspectiva, a da curadoria. Já para os estudos curatoriais, espera fomentar a importância de fornecer bases conceituais sobre a dramaturgia e o crescimento da inclusão do pensamento dramático e performativo no desenvolvimento de novos projetos.

Ato I

1.1 Da literatura dramática à dramaturgia da cena

Dramaturgia como texto

A natureza efêmera e a secularidade do teatro impuseram e ainda impõem desafios à conservação e historicização desta arte. Embora as manifestações originárias e muitos dos formatos teatrais populares não apresentassem dependência da literatura dramática, os documentos textuais foram as principais testemunhas sobreviventes ao tempo, fato que, como aborda Santana (2018), contribuiu para que as obras e os autores dramáticos assumissem uma posição de centralidade nos estudos teóricos da cena teatral. O textocentrismo como característica do teatro ocidental é mencionado por Patrice Pavis:

Durante muito tempo (...) o teatro esteve encerrado numa concepção logocêntrica. Mesmo que esta atitude seja característica da dramaturgia clássica, do aristotelismo ou da tradição ocidental, ela acaba, seja como for, convertendo o texto no elemento primário, na estrutura profunda e no conteúdo essencial da arte dramática. (Pavis, 2008, p.406)

A acepção tradicional do termo dramaturgia está diretamente relacionada a esta posição logocêntrica e designa o texto literário escrito para ser representado, ou ainda, o conjunto de textos de um autor teatral. Ainda conforme seu *Dicionário de Teatro*, Pavis (2008) refere que a palavra "drama", do grego, significa ação. Portanto, dramaturgia é a arte da composição da ação. O verbete inicialmente aponta para uma primeira e mais genérica noção de técnica que estabelece as regras para a estrutura narrativa da obra, regras tais que remontam à *Poética* de Aristóteles, e seriam indispensáveis para a escrita e análise correta da literatura teatral. Como comenta Oliveira (2018), sob esta perspectiva clássica, os estudos dramatúrgicos não têm a realização cênica entre suas principais preocupações. Ao reler Christian Biet, Danan (2010) aponta inclusive para uma ocultação da dimensão performativa dos textos teatrais do passado a partir de Corneille, em França dos anos de 1600, quando o autor afirmou sua superioridade perante os atores e a imutabilidade do texto. Desta maneira, "construir personagens, intrigas, tempos e espaços através da escrita e seguir os objetivos precisos de cada parte

com vista à globalidade do texto constituem o sentido inaugural da palavra [dramaturgia], cujas marcas se podem encontrar ainda hoje." (Pais, 2004, p.24)

De fato, a dramaturgia como sinônimo estrito de escrita dramática ainda é de uso corrente, tanto entre o público leigo, quanto na comunidade teatral. Só nos primeiros quatro meses de 2021, puderam ser vistas iniciativas como o anúncio do lançamento do Centro Internacional de Dramaturgia, no município da Guarda que, conforme seu diretor, Marcos Barbosa, "aparece da necessidade de uma ação continuada e persistente, que permita o desenvolvimento da escrita para teatro em Portugal⁴", a convocatória para o Laboratório de Dramaturgia, projeto do Teatro Meridional em parceria com o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa⁵, que visa a fomentar a criação de textos inéditos em língua portuguesa e a instrumentalizar novos autores, e a divulgação do projeto brasileiro *Três tempos para a dramaturgia negra no Rio Grande do Sul: Formação, reflexão e memória*⁶, do Núcleo de Dramaturgia, que prevê a realização de oficinas de criação, seminários e a publicação online de textos teatrais de autores afro-descendentes.

Obviamente, as ações citadas como exemplo são de relevância para os contextos nos quais se inserem e apontam para a necessidade de incentivo e criação de plataformas de divulgação para autores teatrais lusófonos contemporâneos. No entanto, empregar a palavra dramaturgia restringindo seu sentido ao da escrita dramática parece cada vez mais questionável no panorama plural do teatro do século XXI.

Já em 2004, no seu *Discurso da cumplicidade*, Pais atribuí a relação direta entre dramaturgia e texto dramático aos países nos quais sua prática, "enquanto actividade específica de estruturação de sentido de um espetáculo, não tem uma expressão significativa, como é o caso do teatro português" (Pais, 2004, p.24) e, aqui, poderíamos também incluir o teatro brasileiro, e mencionar um pormenor linguístico que denomina dramaturgo o autor do texto teatral, ao contrário de idiomas como o alemão (*dramatiker* e *dramaturg*) e o inglês (*playwright* e *dramaturg*), por exemplo, que tem palavras específicas para designar funções muito distintas numa equipe teatral - o responsável pelo texto e o encarregado da dramaturgia. Turner & Behrndt, em *Dramaturgy and Performance*, faz a ressalva de que "embora o conceito de dramaturgia e a prática do *dramaturg* sejam

amplamente aceites e estabelecidos em toda a Europa Continental, este ainda não é o caso no Reino Unido⁷" (Turner & Berhrndt, 2008, p.2, tradução livre), o que leva à suspeição de que o significado de *dramaturgia* mantém-se ainda muito próximo do alcance determinista do logocentrismo, em diferentes culturas teatrais do Ocidente.

Dramaturgia como crítica

Para além de diferenças idiomáticas, o *dramaturg* anglo-saxão ao qual as autoras se referem, somente nas últimas décadas do século XX encontrou tradução no termo *dramaturgista* nos países de língua portuguesa e será empregado nesta dissertação, a partir deste ponto. A atividade inaugura um segundo sentido para a *dramaturgia*, o de reflexão crítica, cujo precursor foi G. E. Lessing, ainda no século XVIII.

Representante do Iluminismo, Lessing tinha o ambicioso projeto de reformar o teatro alemão, ao percebê-lo como uma ferramenta para a independência da identidade cultural e educação do seu povo. À época, o gosto das plateias locais era definido pelo neoclassicismo francês e comédias ligeiras à italiana (Turner & Behrndt, 2008). Reconhecido por sua produção intelectual como ensaísta, jornalista, editor e tradutor (Luckhurst, 2006), Lessing foi então convidado pelo Teatro Nacional de Hamburgo, recentemente inaugurado, a assumir como o primeiro "crítico da casa" do qual se tem notícia. Sua tarefa consistia na redação de ensaios críticos sobre os espetáculos apresentados pela instituição, nos quais ele refletia "não só sobre a composição das peças, estrutura, atuação e o público, mas também sobre o estado e o futuro do teatro alemão e a crítica⁸". (Turner & Behrndt, 2008, p. 19, tradução livre).

Os textos foram publicados em fascículos semanais entre os anos de 1767 e 1769 pelo próprio teatro, numa soma de 104 artigos editados sob o título *A Dramaturgia de Hamburgo*. Lessing havia inicialmente escolhido *Didascálias de Hamburgo*, numa referência às pequenas notas indicativas sobre as peças dos antigos gregos. No entanto, a palavra relacionava-se a um formato pré-estabelecido, ao passo que *dramaturgia* conferia-lhe maior liberdade para decidir o conteúdo dos textos (Luckhurst, 2006 e Danan, 2010).

(...) *Dramaturgia de Hamburgo* acabou por constituir um tratado não intencional de teoria dramática. O seu *corpus* - críticas de espetáculos - tende progressivamente, para abordar assuntos cada vez mais gerais, pertencentes ao domínio da teoria do drama e das técnicas do teatro. (...) A dramaturgia de Lessing é uma acção moralmente consciente das implicações do teatro cuja missão didáctica tenciona potenciar: o seu objectivo é direccionar o gosto e educar a mentalidade da anónima plateia. Lessing é um precursor da pedagogia estética. (Pais, 2004, p.33)

A insurgência de Lessing contra o modelo teatral francês investe sua dramaturgia de uma aura política, alinhada com a proposta do Teatro Nacional de Hamburgo, a primeira instituição teatral independente de Alemanha, fundada por um consórcio de onze empresários hamburgueses. Conforme Luckhurst (2006), entre as propostas inovadoras promulgadas por seu diretor, Johann Friedrich Lowën, estava a implementação de um espaço de treinamento para autores e atores alemães, para os quais eram oferecidas palestras sobre a história e teoria do teatro, bem como prêmios literários para a escrita de novas tragédias e comédias. A função de *principal*, ator de renome à frente do elenco, foi abolida, os atores tornaram-se funcionários assalariados, com plano de carreira e seguridade social. Por tudo isto, como indica Pais (2004), mais do que o desenvolvimento de uma consciência crítica, a atividade empreendida pelo primeiro dramaturgista - e o projeto de teatro que o alçou à tal posição - residia numa consciência moral.

(...) por um lado, os escritos de Lessing são dirigidos ao público, que ele ambiciona educar através da experiência estética do teatro, mas sobretudo ao dramaturgo alemão (autor de textos), procurando estabelecer as regras e princípios pelos quais uma dramaturgia nacional (igual a conjunto de textos dramáticos) deveria ser erguida (Pais, 2004, p.33).

O objetivo de erigir um teatro essencialmente alemão e a recusa ao excesso de dramas neoclássicos no repertório dos teatros do seu país estava mais relacionado ao aprimoramento do gosto, da capacidade reflexiva da audiência e a criação de uma identidade nacional do que uma rejeição às influências estrangeiras. A dramaturgia (escrita dramática) de Shakespeare era fortemente recomendada por ele como grande exemplo para os autores alemães e os

princípios composicionais da Poética de Aristóteles ocuparam uma posição central na definição de critérios para as análises que desenvolveu. Suas críticas discorriam sobre questões estruturais das peças na intenção de engajar o espectador em debates sobre o papel do teatro. Havia ainda espaço para observações sobre a representação dos atores em relação às propostas dos autores dramáticos, porém Lessing não incluía notas sobre os elementos de cena ou a própria encenação (cujo conceito era ainda inexistente). Importa também referir que o dramaturgista não participava do processo de criação dos espetáculos, seu trabalho era posterior à estreia.

Ainda que Lessing, por vezes, incorresse na tentação normativa, sua dramaturgia não é lida como "um *sistema* (fechado) de regras com o objectivo de dizer como se deve escrever peças, mas uma *prática* (aberta) que tem por objectivo questionar e produzir pensamento. Essa prática assenta na actividade crítica" (Danan, 2010, p.19). Portanto, apesar de sua atuação como dramaturgista ter se encerrado apenas dois anos após o início, em consequência da revolta dos atores diante de seus comentários e da falência financeira do Teatro Nacional de Hamburgo, Lessing e sua Dramaturgia legaram uma atitude crítica perante o teatro que iria influenciar o desenvolvimento do dramaturgista moderno.

Luckhurst (2006) conta como entre a segunda e a terceira décadas após a publicação de *Dramaturgia de Hamburgo*, textos semelhantes e o emprego de especialistas, dramaturgos ou críticos, já começaram a se disseminar pelos teatros de Alemanha e Áustria. No final do século XVIII, Schiller pretendeu seguir os passos de Lessing e atuou como dramaturgista frente ao teatro de Mannheim. Embora seus planos tenham se desviado, a proposta original por ele apresentada à instituição incluía "escrever a história do teatro Mannheim, um programa de repertório, (...), biografias dos atores e críticas às suas performances e ensaios gerais sobre literatura dramática⁹" (Luckhurst, 2006, p. 38, tradução livre). No entanto, a extensão de suas ações foi menor do que a ambicionada. Schiller chegou a ser consultor na escolha de algumas peças do repertório, mas na altura ainda não gozava da reputação intelectual que mais tarde iria alcançar e o teatro de Mannheim optou por atender ao gosto popular na seleção de seus espetáculos. Seu contrato não foi renovado ao final de doze meses.

Mais bem sucedida e experimental, no entanto, foi sua colaboração criativa com Goethe, no período em que este foi diretor do Weimarer Hoftheater, em 1791. Numa relação dialética entre reflexão teórica e exercício prático, ambos exploraram ideias acerca de técnicas de palco, treinamento de atores, análises de textos e - uma exceção para aquela época - direção, condução de ensaios e concepção dos elementos visuais e sonoros da cena (Turner & Behrndt, 2008). A parceria entre Schiller e Goethe pode ser vista como embrionária no intercâmbio criativo entre o dramaturgista e o encenador, ainda que fosse preciso decorrer mais meio século para esta última função ser reivindicada e nomeada.

Outro dramaturgista alemão pioneiro foi Ludwig Tieck, cuja experiência foi bem mais exitosa e duradoura que a de seus antecessores: dezesseis anos de atuação contínua em Dresden, onde aconselhou sobre a escolha de repertórios de teatros locais e escreveu críticas sobre as produções das companhias da região. Assim como Lessing e Schiller, enfrentou resistência dos atores e empresários teatrais, porém seu reconhecimento como diplomata e homem de letras conferia-lhe vantagens que o permitiu fomentar a produção das obras de Shakespeare, Lope de Vega e Calderón de La Barca, assim como novos autores alemães. Tieck também obteve maior receptividade em seus comentários, pois, ao contrário do estilo altamente escolarizado da escrita de Schiller, seus textos eram mais palatáveis para o público em geral. Suas críticas abrangiam aspectos da cenografia e figurinos, e inclusive demonstravam grande interesse nas questões espaciais e arquitetônicas do teatro e sua influência na recepção (Luckhurst, 2006).

A partir do século XIX, outros nomes juntaram-se à esta linhagem de dramaturgistas. A missão iluminista de fazer do teatro instrumento de aculturação social floresceu especialmente em países como Alemanha, Áustria e Escandinávia, que tornaram-se o berço da dramaturgia institucional prenunciada por Lessing, ou seja, uma atividade de "constituição do repertório do Teatro (ou companhia) e (...) edificação e promoção da sua imagem" (Pais, 2004, p. 25). Por abranger tarefas como tradução, edição e seleção de textos dramáticos, redação dos programas dos espetáculos apresentados, organização de seminários e workshops, planejamento e aconselhamento no que tange às políticas artísticas, Ana Pais (2004) aproxima o dramaturgista institucional ao programador dos teatros contemporâneos, função que atua entre a gestão cultural, a formação de plateia e mediação e o marketing

institucional. E já aqui não há também uma aproximação às múltiplas atribuições do curador de arte contemporânea?

Conforme adverte Mary Luckenhurst (2006), seja por questões políticas, seja pelo que considera uma aversão à intelectualização no teatro, houve um atraso no entendimento e aceitação da atividade de dramaturgistas oficiais em países distantes do norte da Europa, onde ainda hoje a prática desenvolve-se em mais larga escala. No entanto, para além de um cargo específico em instituições teatrais ou companhias nacionais, interessa para este projeto perceber o desdobramento no conceito de dramaturgia iniciado por Lessing, que a distancia da escrita dramática e a vê como "um elemento exterior ao espetáculo teatral com o qual se relaciona por meio de um olhar crítico e de conhecedor erudito, denominando uma área do processo de criação que anteriormente não era considerada especificamente." (Pais, 2004, p. 24). Esta posição "exterior ao espetáculo" ramificou-se em duas vertentes: a dramaturgia institucional e a dramaturgia do espetáculo, na qual a ação do dramaturgista passou também a realizar-se no campo independente, junto a grupos, coletivos ou projetos específicos. No entanto, sua fundamentação só foi possível a partir de um gesto disruptivo substancial para a história do teatro moderno ocidental: a emergência da encenação e a emancipação do encenador.

Dramaturgia como cena

Antes da dramaturgia, a encenação. Se não na cronologia da história do teatro ocidental, no percurso de delimitação do tema deste estudo. Se num enquadramento museológico, a origem da atividade do curador reporta-se à conservação e organização das coleções reais e objetos e acervos musealizados a partir do século XVII, a do encenador encontra-se na função do diretor de palco ou ensaiador, que tinha a tarefa de fazer cumprir as pré-determinações dos autores dos textos dramáticos na transposição dos mesmos para a cena.

É curioso notar que o emprego da palavra encenação remonta às primeiras décadas do século XIX, enquanto a noção de encenador só aparece nos anos de 1880 (Pavis, 2004). "Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação,

dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática" (Veinstein *apud* Pavis, 2008, p.122). Neste sentido clássico, a encenação requer a subordinação de todos os elementos da cena - iluminação, figurino, cenografia, etc - a um pensamento unificador que, em princípio, era aquele conferido pelo escritor do texto dramático, o dramaturgo. A partir dos anos de 1880, a noção de encenação como uma organização cênica autônoma da obra literária começa a ser construída e reivindicada através da deslocação da autoria do conceito que unificava e coordenava os materiais de cena para aquele que viria a ser conhecido como encenador.



Figura 1 - André Antoine, precursor da encenação em França

Este movimento ganhou força nas vanguardas artísticas e atingiu seu apogeu na década de 1950, período no qual a atividade do encenador consolidou-se como o ato criativo de desenvolver uma concepção, ou seja, manifestar um ponto de vista, uma assinatura artística sobre ou através de um texto dramático.

Assim se trava um combate por um teatro unificado ou reunificado, no qual o texto e a cena, fundidos em uma espécie de metatexto, tornam-se um. Este combate marca toda a atividade teatral do século XX. Aparentemente, quem sai vitorioso é o encenador. (Dort, 2013, p. 49)

Dort refere que a ascensão hierárquica do encenador dentro do sistema de criação teatral conduz a uma posição autoritária que acaba por reduzir os demais criadores da cena. De volta à relação com a curadoria que nos trouxe até aqui, o gesto curatorial inaugurado por Harald Szeemann igualmente fomentou uma atitude autocentrada na curadoria, que a levou a tornar-se uma peça chave do *star system* das artes na segunda metade do século XX. A figura pioneira de Szeemann, inclusive, é um dos pontos de contato na história das aproximações entre o teatro e as artes visuais. Sua experiência como ator e cenógrafo nos anos de 1950 certamente influenciou a visão sobre curadoria que iria posteriormente desenvolver, instaurando seu discurso subjetivo na seleção de obras a serem expostas e afirmando-se como autor. Segundo Niemojewski (2016), suas estratégias por vezes consistiam em fazer combinações entre obras de arte geralmente divergentes, bem como objetos artísticos e não artísticos de modo a reforçar, ampliar ou produzir significados. Outras vezes, Szeemann desenvolvia um conceito geral, para o qual artistas eram convidados a responder com suas criações. Entre suas práticas, também estava relacionar a produção de obras ao espaço e duração de uma exposição. Com estas dinâmicas, Szeemann enfatizou a noção da exposição como evento, num paralelo à noção da peça teatral como espetáculo ressaltada pela ascendência do encenador.



Figura 2 - *Live in your head. When attitude becomes form*, 1969. Curadoria paradigmática de Harald Szeeman

Neste processo, destacam-se dois fatores que vão implicar numa outra acepção da dramaturgia, a dramaturgia enquanto cena. Segundo Bernard Dort, a partir da inscrição da noção de encenação, "o intertexto, ou seja, o projeto do espetáculo conta mais do que o texto original" e "ele [o encenador] assumiu todas as outras funções. Ele (...) começou a escrever ou reescrever o texto" (Dort, 2013, p. 49).

Portanto, se no teatro moderno, a encenação é compreendida como "uma interpretação do texto (ou do *script*), uma explicação do texto 'em ato' " (Pavis 2008, p. 124), que liberta o encenador para elucidar, atualizar ou contradizer o texto dramático pela escrita de um novo texto - o cênico - formado por "um conjunto, ou mesmo um sistema de signos (ou uma reunião de diversos sistemas de signos)" (Dort, 2013, p. 50), a dramaturgia torna-se assim "o pensamento da passagem para o palco das peças de teatro" (Danan, 2010, p.12), ou seja, um elemento indissociado da encenação. Na medida então que a encenação elabora um metatexto (Pavis, 2014), pela conversão dos elementos de cena em símbolos tradutores da leitura de um determinado texto dramático, o trabalho dramaturgico adquire a função de estruturação da concepção de cena.

Estruturar entende-se aqui como uma tomada de consciência de que o modo como se dá a ver o espectáculo determina seus efeitos perante um público. Ao escolher ou fazer opções relativamente aos materiais cénicos e à sua articulação na cena, o olhar artístico estrutura-os dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência próprias a cada espectáculo. (Pais, 2004, p. 35)

Ana Pais (2004) recorre também à comparação com o universo cinematográfico para estabelecer que, assim como a câmara é tida como o olhar do realizador do filme, a montagem é o trabalho dramaturgico. Da mesma maneira, o acontecimento teatral é fruto de um processo de escolhas determinadas pelo ponto de vista do encenador, coreógrafo ou coletivo de criadores e organizadas pelo pensamento dramaturgico. Assim, a dramaturgia também vai emancipar-se gradualmente do texto dramático, já que passa a considerar a perspectiva da encenação, ao invés de somente o do autor dramático, e colaborar para a fundamentação de sentidos do discurso que irá basear a criação de todas as linguagens artísticas que formam o espetáculo (Pais, 2004).

É desta forma que Bertold Brecht torna-se um caso paradigmático para o entendimento da dramaturgia como conceituação da cena e expoente da revitalização do teatro alemão no pós-guerra. Seus contributos para o teatro moderno ocidental alastram-se pelas esferas da literatura dramática, da encenação, da atuação, da pedagogia, da administração e da mediação, todas estas componentes de um projeto dramatúrgico que percepcionava o teatro de maneira abrangente e cujos impactos podem ser percebidos ainda hoje.

Encenador, crítico, dramaturgo e teórico teatral, Brecht desde cedo procurou colocar-se entre os círculos intelectuais e artísticos de sua época. Sua trajetória como autor dramático e crítico iniciou-se de maneira informal entre os anos de 1910-1920 até o primeiro emprego como dramaturgista profissional no Munich Kammerspiele em 1922-23. No ano seguinte, de setembro de 1924 até o outono de 1925, realizou a mesma atividade no Deutsches Theater sob a direção artística de Max Reinhardt. Já nesta época, Brecht assistia aos ensaios no intuito de aprender sobre a prática teatral e aprimorar seu olhar crítico sobre a performance (Luckhurst, 2006); o desejo de desenvolver uma teoria e um processo de criação próprios já se manifestava, o que, somado ao seu investimento na carreira de autor dramático, não o estimulava a permanecer atuando junto a produções e companhias que não estavam sob sua direção.

Foi então a influência de Erwin Piscator que tornou-se decisiva para a sedimentação do pensamento para a sua própria dramaturgia. Brecht foi contratado para a temporada 1927-28 da companhia de Piscator, encenador Marxista, que fora membro do movimento dadaísta berlinense e desenvolvia um teatro politicamente comprometido. Seu estilo inovador assimilava a linguagem da montagem cinematográfica e técnicas de colagem e revolucionava a encenação pelo emprego de projeção de textos, filmes, materiais documentais e outros recursos tecnológicos de sua época para apresentar a vida numa ampla dimensão social e contemporânea, ao invés dos pormenores de experiências individuais e, não raras vezes, atemporais com as quais as estruturas dramáticas convencionais ocupavam-se (Turner & Behrndt, 2008).

Conforme ainda Cathy Turner e Synne Behrndt (2008), Piscator procurava com isto ampliar o escopo das obras dramáticas e apresentar o contexto social inteiro, mas sua opinião era de que o teatro da época não oferecia roteiros

condizentes com tal proposta dramatúrgica, logo a adaptação tornava-se fundamental. "Adaptar é manusear um texto como matéria, como ponto de partida para uma alteração profunda na forma, acrescentando-lhe uma leitura própria, um outro ponto de vista" (Pais, 2004, p. 37). No entanto, se Piscator era um grande encenador, o mesmo não pode-se dizer de suas habilidades como escritor e, por isto, convocava autores teatrais que pudessem retrabalhar e moldar textos, embasá-los historicamente e socialmente conforme seu ponto de vista político e concepção de cena. Desta maneira, Piscator renova a prática dramatúrgica e a função do dramaturgista no teatro alemão, que passa das tarefas de seleção de repertório, pesquisa, tradução e edição de textos em gabinete para uma colaboração criativa no processo de montagem (Luckhurst, 2006).

Brecht integra o grupo de dramaturgistas e investigadores de Piscator que evidentemente serve-lhe de modelo para a sua própria companhia, o Berliner Ensemble, que iria formar anos mais tarde, após o exílio nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Neste período, Brecht desenvolveu muitos dos seus mais reconhecidos textos dramáticos, entretanto, deu continuidade às formulações teóricas do teatro épico, proposta estético-política que alçou-o a um dos nomes incontornáveis da dramaturgia moderna.

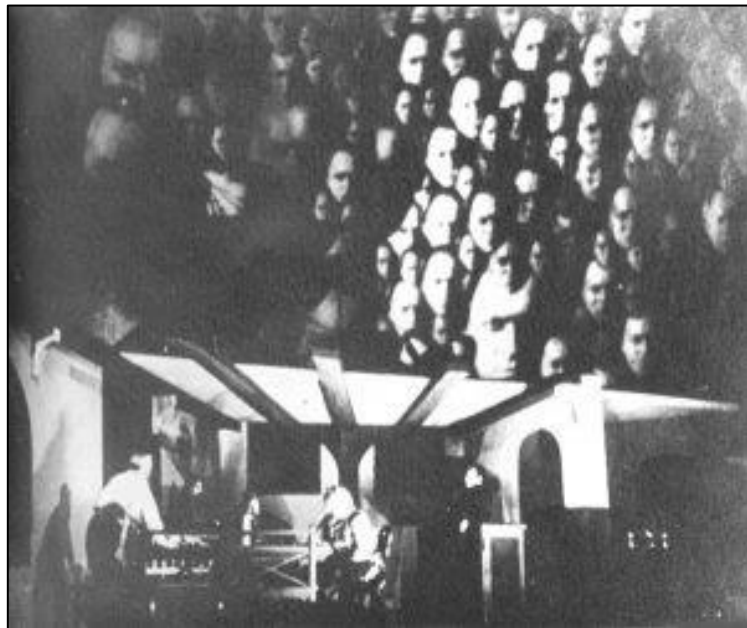


Figura 3 - *Thunderstorm over Gottand*, de Erwin Piscator, 1927

O estilo épico é identificado no teatro pelo menos desde a era medieval. Sua presença caracteriza-se pela ênfase na narração, em relatos e descrições, que dialogam com a forma dramática. Para Brecht, no entanto, o épico não trata-se de uma questão estilística, mas uma estratégia para uma nova análise social (Pavis, 2008).

No teatro 'dramático', o público é convidado a experienciar os eventos da peça como se eles estivessem realmente acontecendo naquele momento: a ilusão teatral é construída para sugerir esta imediatez. No entanto, o teatro épico de Brecht requer à audiência olhar para os eventos em cena como coisas que estão sendo recontadas, que aconteceram em outro lugar e tempo, sujeitas àquelas circunstâncias e à interpretação daqueles que as contam. Ao fazer isto, Brecht espera facilitar a consciência crítica que vai permitir ao espectador identificar os confrontos e contradições que moldam ambos, a fábula e seu contador¹⁰. (Turner & Behrndt, 2008, p. 52, tradução livre)

Como confirma Luckhurst (2006), o despertar do público para a consciência de classe, o empoderamento e a transformação social sempre foram os objetivos primeiros do teatro épico de Brecht. Para tanto, ele implementou estratégias dramatúrgicas e de encenação como a adaptação de peças clássicas, aos moldes de Piscator, que demandava da dramaturgia a investigação de obras e autores dramáticos, seus contextos históricos, filosóficos e políticos, para a revisão e atualização destes textos de maneira a estabelecer paralelos entre seus conteúdos universalistas e a realidade presente (Pais, 2004). A adaptação dramatúrgica em Brecht não era apenas um exercício teórico *à priori* do processo de criação, dava-se de maneira dialógica e crítica, junto dos atores em ensaio (Luckhurst, 2006).

A dramaturgia brechtiana, portanto, abrange não somente a contextualização e seleção de conteúdos textuais, mas também os meios pelos quais estes são levados à cena. Pais (2004) ressalta como a montagem do texto em Brecht, um processo que inclui cortes, reescrita, sobreposição de cenas, etc, relaciona-se diretamente à montagem da cena, isto é, a disposição dos fragmentos textuais, o encadeamento das cenas, a inserção dos elementos de encenação (sons, luzes, adereços, cenografia, etc). Assim, conforme Dort (2013), a concepção dramatúrgica do encenador alemão coloca tais elementos em colaboração, ou mesmo, em rivalidade, no intuito de inspirar o debate e a reflexão no espectador.

Consequentemente, estes passam a ganhar relativa autonomia. Canções, projeção de imagens documentais, filmes e tabelas com títulos, legendas e dados estatísticos são recursos recorrentes, justapostos em cena, numa estrutura fortemente influenciada pela linguagem cinematográfica de Eisenstein e pelas proposições de Erwin Piscator.

Tais recursos, bem como a própria adaptação e recontextualização de textos clássicos e a estrutura de cenas conectadas, porém distintas, visavam ao efeito de distanciamento, o *V-effect*, do alemão *Verfremdungseffect* que, segundo Pavis (2008), recebe melhor tradução como efeito de estranhamento. O autor informa que o estranhamento consiste numa estratégia brechtiana para criticar a identificação do espectador com a fábula ou seus personagens, de maneira a levá-lo a modificar sua atitude. É, portanto, um procedimento estético e político. Turner & Behrndt (2008) referem também que o estranhamento é um método de expor as contradições e absurdos de uma dada realidade e, com isto, promover um exame irônico de algum evento e seu contexto social.

O efeito de estranhamento opera em nível da fábula, da cenografia, da gestualidade, da dicção e atuação do elenco (Pavis, 2008). Por isso, os princípios epicizantes da dramaturgia de Brecht demandavam uma formação renovada para os atores, autores, dramaturgistas e outros criadores para o seu teatro. Assim, o Berliner Ensemble tornou-se não só uma companhia de teatro, como também um espaço de treinamento, produção e inovação. Luckhurst (2006) conta como, desde o princípio, o intuito de Brecht era fazer do Berliner um modelo para a produção de peças, exemplo de seleção, escrita, encenação de espetáculos, método de atuação, pesquisa, crítica e documentação. Como seu antepassado Lessing, ele projetava no teatro um papel fundamental para a construção da identidade cultural da Alemanha comunista.

No entanto, as paridades ideológicas entre Brecht e Lessing não vão além. O primeiro afasta seu modelo dramático da herança de seu antecessor já em *A compra do Latão*, texto basilar escrito no limiar entre a forma dramática e a teoria entre 1939 e 1955. Nele, o autor apresenta poemas, notas, ensaios, planos e exercícios para atores, além de diálogos fictícios entre os personagens Filósofo, Atriz, Ator, Dramaturgista e Técnico. Brecht redefine o modelo de dramaturgia e representa o Dramaturgista como um profundo conhecedor das estruturas

dramáticas, da história do teatro, além de um crítico agudo e receptivo (Luckhurst, 2006).



Figura 4 - *Mãe coragem e seus filhos*, de Bertold Brecht, Berliner Ensemble, 1949

O desenvolvimento da obra acompanhou o estabelecimento do Berliner Ensemble que, desde sua fundação em 1949, até 1956, propiciou que Brecht sistematizasse um programa de treinamento para jovens profissionais do teatro, baseado na interdisciplinaridade. Para ele, a função dramaturgia era configurada por várias dimensões - literária, crítica, pedagógica e administrativa, e não devia ser desempenhada por uma única pessoa, mas uma equipe. O dramaturgista, o encenador e o crítico deveriam ter as mesmas habilidades e conhecimentos e, por isso, seu método de trabalho e formação procurava não isolar tais atividades, mas as colocar numa relação dialógica. Sob esta ótica, o dramaturgista tornava-se um facilitador presente no processo de ensaios.

Anualmente, onze a doze estudantes de teatro eram selecionados para treinamento no Berliner Ensemble, dos quais seis eram aceitos para equipe de dramaturgia, que já incluía outros encarregados fixos. Entre as práticas pedagógicas, estava a presença constante dos aprendizes nos ensaios e reuniões pré-ensaios, período de análise e discussões que levava cerca de seis meses (Turner & Behrndt, 2008). Toda a companhia envolvia-se nesta etapa inicial, porém

cabia ao encenador, assistentes e dramaturgistas fomentar e levar as discussões além. Após, seguiam-se os ensaios de mesa, de marcação, com a cenografia e figurinos, e os ensaios de detalhamento. Todos eram acompanhados pelos jovens dramaturgistas, que deveriam apontar observações críticas que posteriormente seriam lidas e consideradas pelos dramaturgistas sêniores e, muitas vezes, pelo próprio Brecht. Era esperado também que interviessem verbalmente nos ensaios, sempre que requisitados. Além da documentação do processo de investigação, escrita de textos e ensaios, uma vez que o espetáculo estivesse patente, os dramaturgistas deveriam redigir críticas sobre a encenação, a atuação e a audiência. A formalização destas notas críticas - *Notate* - proveu um método para análise e resolução de questões teóricas ou processuais para a criação no teatro de Brecht.

A equipe de dramaturgia do Berliner Ensemble também contava com um arquivo fotográfico para investigação e documentação. Os dramaturgistas também conduziam pesquisa de público através de questionários, posteriormente organizados numa biblioteca do teatro, bem como workshops e palestras para formação de plateia. A dramaturgia brechtiana era o cerne dos objetivos educacionais do encenador e cumpria ainda a tarefa de produzir programas e materiais pedagógicos e publicitários, que reuniam textos, ensaios contextuais, ilustrações e fotografias. Os *modellbücher* eram publicados no formato de bolso para maior comodidade dos espectadores e forneciam ensaios críticos, bem como imagens e informações da obra e seu contexto (Luckhurst, 2006).

Lehmann (2018) alerta para o equívoco de interpretação dos contributos de Brecht para a dramaturgia como um projeto revolucionário, contrário à tradição, uma vez que o texto dramático mantinha a função central em seu teatro. Pais (2004) lembra ainda que a atuação da equipa de dramaturgistas por ele e Piscator instituída limitava-se à colaboração em tarefas específicas, já que as escolhas conceituais relativas ao espetáculo eram exclusivas do próprio Brecht, principal responsável por sua dramaturgia.

O teatro épico brechtiano, mesmo assim, "constitui uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica" (Lehmann, 2018, p.46), e sua influência para a entrada do dramaturgista na sala de ensaio e a percepção de que a dramaturgia se constitui pela conjugação das dimensões teórica e prática, é

inevitável. A partir de então, fala-se inclusive em dramaturgia de autor ao referir-se a princípios de criação característicos de um determinado realizador ou às leituras e adaptações de textos clássicos empreendidas por grupos ou encenadores a partir dos anos de 1960, que passaram a cruzar obras dramáticas do período clássico com análises e teorias dos estudos culturais em ascensão, como o feminismo, estudos de gênero, pós-colonialismo e etc, a fim de fomentar visões críticas, alternativas e ideologicamente implicadas (Pais, 2004).

Este movimento resultou em novas propostas estéticas para o teatro, fortemente impactado pela convulsão social da época e as reverberações da dramaturgia politicamente comprometida de Brecht. O espaço entre reflexão e prática ocupado pela dramaturgia de produção, ou seja, uma dramaturgia direta e simultaneamente envolvida no processo de criação (Turner & Behrndt, 2008) passa a configurar-se com mais nitidez. A dramaturgia no teatro desenvolvido nos anos de 1960 e 1970, fundamentado na dialética ideia e forma, dá continuidade ao legado brechtiano, na medida em que promove um enquadramento conceitual para a montagem, através de pesquisas históricas, de temas centrais para a produção, ou análises textuais e formalistas que se tornam recursos para os ensaios. A função dramaturgical é admitida desde a pré-produção com discussões, investigações, edições e traduções, mas também na pesquisa de elenco e planejamento de ensaios. Também desdobra-se num vetor de alteridade, que torna-se contínuo e paralela aos ensaios para apoiar, debater e orientar a busca pelas possibilidades da encenação e demais opções estéticas e cênicas, de maneira a aprofundá-las e enriquecê-las. A expressão "olho de fora" não raramente é atribuída ao dramaturgista de produção, por situar-se "entre manter a consciência do projeto geral e seus objetivos, e 'ler' a obra com novos olhos¹¹" (Turner & Behrndt, 2010, p. 156, tradução livre). Assim, à dramaturgia é atribuída a tarefa de fomentar novos olhares para a encenação por ter a habilidade de negociação entre a intimidade com a produção, os criadores e suas necessidades e o distanciamento para visualizar o trabalho numa perspectiva mais ampla e detectar fragilidades, ou mesmo possibilidades diferenciadas de correlação e leitura entre os elementos da performance.

Com isto, a dramaturgia de produção reforça o cariz mediador seja entre os profissionais criativos, seja entre o público e a obra, ou entre as instituições e o

público. Além da redação de textos para os programas e folhas de sala dos espetáculos já empreendido por Brecht, o trabalho dramático passa a admitir a criação de eventos paralelos, seminários, mostras de filmes e outras propostas que visam a desenvolver um contexto ao redor da produção da peça, ao mesmo tempo em que abrem margem para uma percepção ainda mais alargada de dramaturgia, suas atribuições e possibilidades.

1.2 Dramaturgia: um conceito em expansão

Coletividade, colaboração e o teatro de pesquisa

A tensão entre texto e cena é instância fundamental para o processo de alargamento do termo dramaturgia. Ainda que já nos anos de 1920, Artaud preconizasse "toda criação advém da cena" (Artaud *apud* Pavis, 2004, p.60), a relação ora de submissão, ora de subversão, entre encenação e texto dramático pautou as evoluções formais e conceituais do teatro moderno. Se desde o final do século XIX, a obra literária não era o núcleo organizador da cena, não deixava de ser o centro das discussões que a mobilizava (Conceição, 2016).

Porém, assim como o advento do encenador é um marco impreterível nesta trajetória, que alçou seu ponto de vista ao topo da criação, as transformações de ordem social e política da década de 1960 reverberaram no campo teatral, promovendo a democratização de processos (Moreira, 2012). Ainda que o cariz comunal seja inseparável da noção de teatro desde seus primórdios, a criação coletiva como identidade de uma prática teatral específica foi promulgada por diferentes grupos entre os anos 60 e 70 como consequência da contracultura, o movimento hippie, bem como o acentuado ativismo político da época e a demanda por uma dramaturgia que desse conta das novas inquietações estéticas e temáticas (Araújo, 2006).

A criação coletiva definiu-se pela horizontalidade das relações, seja no âmbito burocrático, seja no criativo. Ao romperem com a hierarquia funcional, os grupos propunham a polivalência artística (Fernandes *apud* Marques, 2011, p.29), todos os integrantes responsabilizavam-se e opinavam sobre a criação de todos os elementos da encenação. A crítica ao predomínio do encenador e à noção de autoria estava implicada nesta metodologia que, segundo Carreira (2009), também apresentava resistência ao naturalismo como estilo e técnica de atuação e ao texto dramático, em favor de uma elaboração dramatúrgica a partir de um tema de interesse comum ao grupo. À esta ascensão do teatro de grupo é dado o nome "Teatro Novo". De acordo com Oliveira:

O Teatro Novo se definiu a partir das atividades de grupos tais como o Living Theatre, o Teatro Campesino, O Bread and Puppet Theatre, San Francisco Mime Troup, e das propostas de Peter Brook, do Teatro Laboratório de Grotowski, do Open Theatre e finalmente do Odin Theatre, de Eugênio Barba. Estes constituem os principais exemplos europeus e norte americanos. (Oliveira, 2009, p.14)

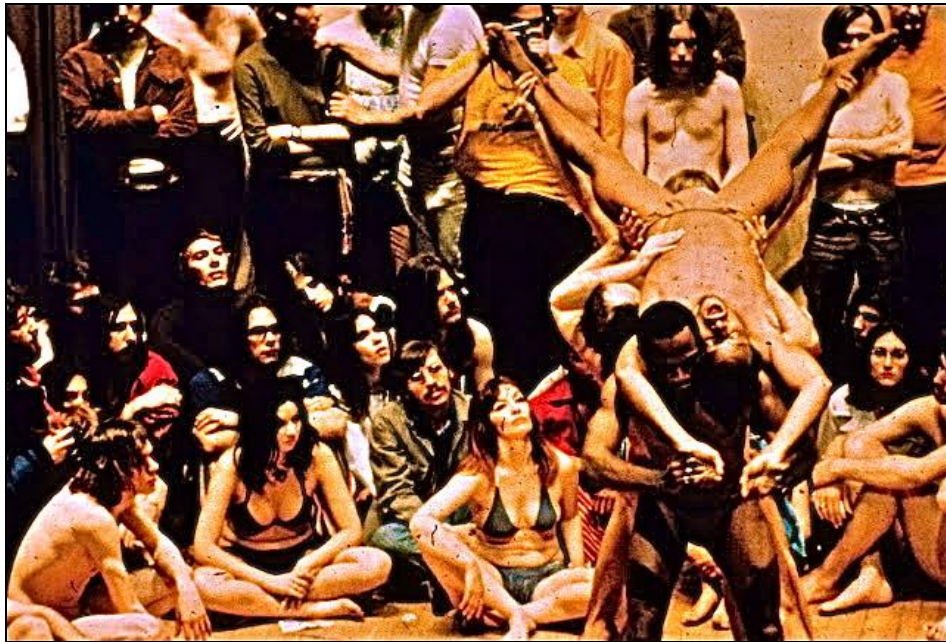


Figure 5 - *Paradise Now*, do grupo Living Theatre, 1969

No cena brasileira, grupos como o Teatro Oficina (São Paulo), a Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz (Porto Alegre) e Asdrúbal Trouxe o Trombone (Rio de Janeiro) são representantes deste movimento constituído também em resposta à política repressora do regime ditatorial que o país vivia (Ary, 2011), de maneira semelhante à eclosão dos grupos de teatro independente em Portugal dos anos 70, como Os Bonecreiros (1971) e A Comuna (1972). A dimensão político-ideológica era fortemente presentificada no trabalho destes e outros coletivos surgidos no período nas Américas e Europa, assim como o era a radicalização da experimentação estética.

O projeto libertário e comunitário dos grupos não raras vezes revelava resultados anárquicos e contradições que opunham a dimensão discursiva à sua prática. Um exemplo notável mencionado por Ary (2011) é o surgimento de lideranças como de Julian Beck e Judith Malina, do Living Theatre. Outros tantos

nomes despontaram à frente de organizações teatrais coletivas e assumiram uma função de organização ideológica, estética e pedagógica, remetendo às figuras do encenador e dramaturgista dos modelos tradicionais de teatro e confundindo suas identidades com as de seus grupos. Evidentemente, tal atitude suscita críticas e polêmicas, mas importa aqui perceber como as proposições teatrais deste período reformulam o campo de atuação da dramaturgia.

Mais conciliadora entre o ideal coletivo do teatro de grupo e sua realidade, a noção de processo colaborativo designa, em linhas gerais, um sistema de criação polifônico e dialógico, que busca a horizontalidade nas relações entre todos os agentes criadores, mas que preserva a especificidade e responsabilidade das funções de cada integrante da equipa do espetáculo (Abreu, 2004). Como ressalta Araújo (2008), melhor do que falar em ausência de hierarquias, talvez "seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em um determinado polo de criação (...) para depois, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico" (Araújo, 2008, p.56) .



Figura 6 - Hysteria, do Grupo XIX de Teatro, exemplo de processo colaborativo

Tais prerrogativas de coletividade, colaboração e flutuação hierárquica evidenciam a dimensão experimental em detrimento da ideia do espetáculo como um produto fechado, pronto para o mercado. A ênfase incide no treinamento do ator, seu trabalho corporal, na investigação de possibilidades cênicas em espaços

não convencionais e na construção de um roteiro de ações ou texto dramático e espetacular decorrente da improvisação e da experimentação durante os ensaios. Terminologias como *teatro de pesquisa* coincidem com estas novas metodologias de trabalho que, como comenta Pais:

Concentrando-se no corpo e no sujeito como forma de libertação da criatividade, a improvisação coloca a tónica nas relações entre os actores e entre o actor e seu corpo, o que reforça a pesquisa sobre o espaço, o tempo e a situação em que a intersubjetividade se manifesta. Como técnica-chave da exploração do desconhecido, como abertura para o vazio, a improvisação introduz no processo criativo uma metodologia crucial para a pesquisa de outras possibilidades estruturais; ela ensaia direcções de sentido múltiplas que, pelo seu campo potencialmente infinito, abrem continuamente hipóteses e caminhos, ampliando o leque de escolhas oferecido à estruturação dramática. (Pais, 2004, p. 48)

A improvisação como protocolo de criação, a não definição de conceitos e concepção de cena anteriores aos ensaios, bem como a desestruturação das relações de poder entre os elementos cênicos e seus criadores, fomenta a expressão de múltiplas singularidades na construção do espetáculo que conduz a uma renovação epistemológica (Moreira, 2012). Categorias como dramaturgia do ator, dramaturgia do espaço, dramaturgia da luz, etc, emergem e apontam para a conceituação de Eugenio Barba (2009) de dramaturgia como tessitura. O encenador e pedagogo teatral italiano recorre ao significado de texto como tecido para propor o entendimento da dramaturgia como o entrelaçamento das texturas escritas por cada elemento de cena. Bonfitto (2011) interpreta a formulação de Barba: "a noção de dramaturgia como textura envolve camadas que compõem o fenómeno teatral e suas inter-relações" (Bonfitto, 2011, p. 58). O ator e pesquisador ainda complementa ao reparar que, na medida em que cada elemento cênico possui seu próprio modo de funcionamento, ao entrarem em contato, transformam-se mutuamente. A dramaturgia, então, diz respeito à articulação de todos eles. E, nesta perspectiva, o encenador torna-se um orientador de processos, o escritor, um observador interveniente e o ator e demais artistas, colaboradores e co-criadores.

A dimensão performativa e seus impactos dramáticos

A mudança estrutural no teatro advinda da emancipação dos elementos a partir da segunda metade do século XX é percebida por Dort (2013) como uma transformação ampla e profunda, que resulta na "renúncia à unidade orgânica ordenada *à priori* e o reconhecimento do fato teatral enquanto polifonia significativa, aberta para o espectador" (Dort, 2013, p. 51). Moreira (2012) corrobora ao afirmar a conceituação de uma *dramaturgia do espectador* fruto da reivindicação de uma dramaturgia individual por cada elemento de cena que, então, só pode se unificar pela recepção do público. A colocação ecoa a "morte do autor" de Barthes (1988), que propõe o texto como uma produção de "escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação (...), todavia há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor" (Barthes, 1988, p.70)

As proposições de Barthes sobre questões de autoria evidentemente repercutem na noção de dramaturgia e encenação no teatro de grupo, sobretudo na aceção de escrita dramática e cênica. Porém, a relevância da dimensão da recepção e do instante de partilha de um acontecimento real e efêmero com o espectador revela outra influência determinante: a consolidação da performance art como gênero artístico, a partir de 1970. Enquanto Lehmann (2017) identifica a imediatez da experiência conjunta entre artistas e público como pilar da performance, Fischer-Lichte (2011 e 2014) fala na co-presença física de pessoas que unem-se como participantes - atores e espectadores - como condição medial do gênero. E, mesmo que os novos media e as possibilidades de virtualização ou evocação remota do corpo tenham instaurado o debate acerca da ausência nas artes performativas, a participação conjunta de atuantes/performers e observadores (que podem ou não alternar os papéis) num mesmo espaço-tempo segue tendo primazia na definição da unidade mínima necessária para o acontecimento performativo. O espaço de troca estabelecido entre aquele que age e aquele que vê está na fundamentação do teatro, em qualquer tempo, Lehmann, no entanto, ressalva para as diferenças nesta relação introduzidas pela performance:

A fractura entre presença e representação, o representado e o processo de representação, introduzida nas formas de teatro anti-ilusórias e épicas, continha, é certo, novas propostas de percepção; no entanto, a posição do espectador (situado "defronte" do palco) mantinha-se na sua essência imutável, mesmo quando era o caso de provocar, sacudir, mobilizar socialmente ou politizar o público. Aos olhos da modernidade, no antigo teatro de ilusão onírica a medida do "real" não fora suficiente, e daí terem emergido estratégias de desilusionamento. (...) A sua recepção (do teatro moderno) é mais consciente, isso é um facto, mas o real da situação teatral em si mesma, ou seja, o processo entre palco e público não é posto no centro. Foi precisamente isso que veio a constituir o cerne do conceito de performance. (Lehmann, 2017, p.201-202)

Para abordar "o cerne do conceito de performance" referido pelo autor, ou seja a dimensão do real, convém acercar-se da noção de performatividade. A origem e definição do termo está associada ao filósofo britânico John Austin que, em uma série de palestras na Universidade de Harvard, em 1955, posteriormente publicadas em 1962 sob o título *How to do things with words*, o descreve como enunciados verbais "que exercem a capacidade transformadora de um ato que constitui ou muda a realidade"¹² (Malzacher, 2017, p.29, tradução livre). Embora as definições sejam numerosas, e por vezes contraditórias ou vagas, "a maioria está ligada a uma crença construtivista de que não existem conceitos fixos de objetividade, realidade ou verdade, e que tudo é construído individualmente, influenciado pelo contexto e pela interação"¹³ (Malzacher, 2017, p.30, tradução livre). Van Hantelmann (2014) argumenta que, ao contrário do que Austin inicialmente pretendia, não há maneira de distinguir enunciados constativos (descritores de realidade) e performativos (produtores de realidade), pois cada enunciado contém ambos aspectos. Assim, seria redundante falar numa linguagem performativa, ou numa obra de arte performativa, pois todas possuem uma dimensão produtora de realidade. Em resposta, Jackson (2017) contrapõe com o fato do próprio Austin arguir que a capacidade de produzir realidades da linguagem performativa dá-se quando um receptor a capta. Portanto, a performatividade é também entendida pelo reconhecimento e ênfase no relacional, no que acontece no encontro com os públicos.

Neste encontro, uma realidade é produzida, e não simulada ou representada como na tradição teatral. Goldberg (2012) lembra que o

reconhecimento da performance como expressão artística independente coincide com o apogeu da arte conceitual, "que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto" (Goldberg, 2012, p.7), o que corrobora com a afirmação de Fischer-Lichte (2014) de que a performance não cria produtos, mas cria-se a si mesma. Suas práticas auto-reflexivas conformam uma arte que pretende-se transitória, efêmera e irrepetível, mesmo quando corpos, objetos e espaços são convocados e duram mais que ela mesma.

A performance nas artes visuais

Na perspectiva das artes visuais, tais características promovem uma ruptura na lógica objeto-espacial, por darem relevância ao processo temporal das obras e relegarem ao espectador não mais a reconstrução mental de uma imagem fixada, mas a articulação de suas próprias capacidades de experienciar e conformar o processo que lhe é oferecido (Lehmann, 2017). Logo, a síntese da performance como uma fissura no pensamento e na prática normativa do século XX, reafirmada por pesquisadores como Rodrigues (2018), soa coerente principalmente pela subversão de padrões institucionais e estéticos e a expansão de um campo experimental baseado no convívio e contaminação entre artes por ele elencada e igualmente afirmada por Pais (2004) ao situar - e ecoar Goldberg (2012) - em *18 Happenings in 6 Parts*, de Allan Kaprow, o evento seminal simbólico da performance como gênero *per se*, ressaltando a transgressão de fronteiras entre as artes espaciais e temporais e o uso de materiais artísticos e quotidianos num novo diálogo estético que gradualmente vai contribuir para uma nova dimensão, plástica e estrutural, das artes visuais e performativas. A autora ainda pontua como o hibridismo da performance promove uma multiplicação de artes de fronteira, como a body-art ou o teatro-dança. Os cruzamentos de linguagens, técnicas, a inserção de tecnologias de imagem e mediação e outras práticas interdisciplinares admitidas pela performance não só desdobram-se em diferentes formatos e manifestações artísticas, como "oferecem estimulantes desafios para as artes performativas, particularmente no plano da concepção do que são materiais cênicos e de suas possibilidades de utilização em cena." (Pais, 2016, p. 33).



Figura 7 - 18 *Happenings in 6 parts*, de Allan Kaprow

A performance confronta assim o teatro e desvenda-lhe um terreno de questionamentos, reflexões e experimentações. "É na luz das dinâmicas dessa processualidade que surge uma cena na qual as fronteiras são diluídas e, também, onde a desterritorialidade característica dessa convergência se mostrou como um espaço apto à fusão dos gêneros e ao olhar escritural amplo e disjuntivo" (Rodrigues, 2018, p.50-51).

Pós-dramático ou performativo

A emergência desta cena a que refere-se o pesquisador, percebida a partir das últimas décadas do século XX até a atualidade, coincide com o que Hans-Thies Lehmann (2017) denominou por "teatro pós-dramático". Com a primeira edição datada de 1999, o livro homônimo não designa um movimento único, mas reúne diversas especificidades observadas nas produções teatrais a partir da emancipação da cena no que se refere a noção de drama, a relação de justaposição e não mais de subjunção dos elementos da encenação, o entendimento de tais elementos como linguagens autônomas, "a dramaturgia visual, mídia, fragmentação, atuação performática, abertura de espaços reais e virtuais" (Lehmann, 2012, p. 864), a formulação de novas escrituras cênicas e a

interdisciplinaridade nas artes. Pela óptica da encenação, Pavis resume:

Desde os inícios (1880) até ao seu apogeu clássico (c. 1950), a encenação foi antes de mais uma noção histórica e filológica, que serviu para “transferir” o sentido do texto para o palco. Quando nos anos 60 e 70 ela se assume como texto “espectacular” ou “metatexto”, ou seja um objecto semiológico, tende a fechar-se sobre si e a funcionar em circuito fechado. Só com as experiências norte-americanas da *performance*, nos anos 80, é que ela se abriu a outras práticas artísticas e culturais, adquirindo uma dimensão antropológica, ou mesmo culturalista, que veio a exigir os contributos das ciências sociais – nomeadamente da antropologia dos *Performance Studies* – para fornecer uma teoria explicativa. Neste contexto, a encenação já não se reporta a uma teoria dominante, como o estruturalismo, a semiologia, o marxismo ou a psicanálise mas, pelo contrário, preconiza um ecletismo e um cepticismo muitas vezes apelidado de “pós-moderno”, “pós-estrutural” ou “pós-dramático” (Pavis, 2004, p.62).

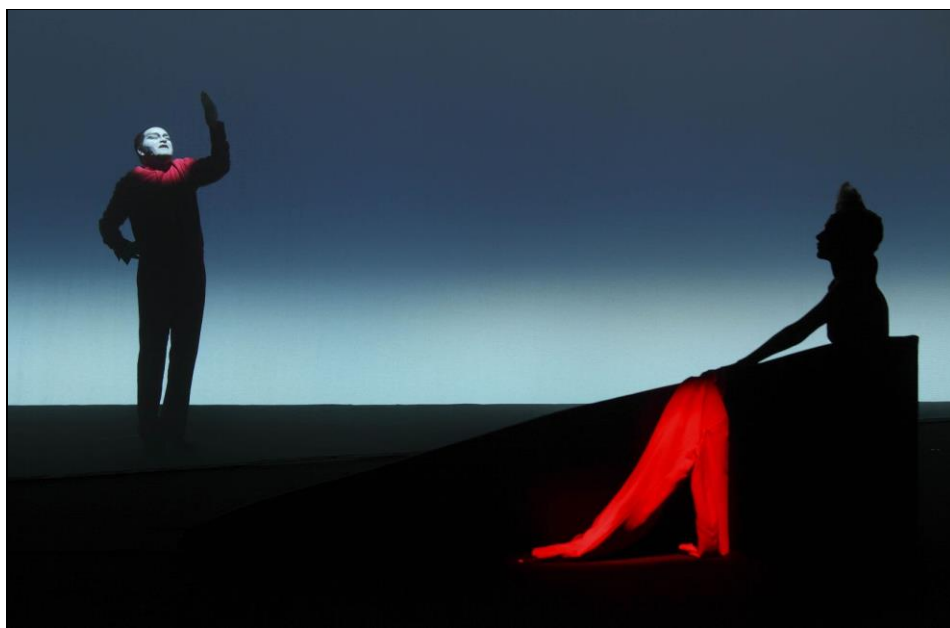


Figura 8 - *Quartett*, de Bob Wilson, um dos ícones do pós-dramático

Ao analisar o fenómeno, Josette Féral (2009) propõe a designação "teatro performativo" ao invés de "pós-dramático" por considerar a performance, tanto como género artístico, quanto noção antropológica, o cerne desta manifestação teatral em cujas características a autora identifica a "transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cénica em detrimento da

representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia..." (Féral, 2009, p. 198).

Independente da terminologia aplicada, importa mais perceber como, ao ampliar as possibilidades de criação, as práticas e as linguagens que constituem o teatro, a performance reforça a importância de uma função mediadora, articuladora das diversas camadas discursivas e dos materiais que compõem o espetáculo não mais em torno de um pensamento unificador, mas agenciador das possibilidades polifônicas de sentido que a encenação contemporânea oferece. E assim retorna-se a um conceito central neste projeto: dramaturgia.

Peter Eckersall (2006) observa como a viragem pós-dramática no teatro impulsionou uma prática dramática expandida que, conforme Pais (2016), designa cruzamentos de formatos artísticos, bem como o espaço de mediação entre os âmbitos teatral, social e político. Trata-se sobretudo de um campo miscigenado, que opera sobre novas formas de estruturação de formatos e enunciados.

Nos estudos analisados, como de Turner & Behrndt (2010) e de Pais (2004, 2016), é consenso afirmar a dramaturgia no contexto contemporâneo e performativo como uma função multifacetada e única, que conforma-se pelas necessidades de cada projeto. Pode ser desempenhada por um dramaturgista, pelo encenador - ou coreógrafo, no caso da dança -, por um dramaturgo, ou por todo o coletivo criador, mas seja qual for a configuração, sua atuação no processo de criação com frequência remete à ideias de criação de pontes, mediação, escolha, articulação de lógicas internas, enquadramento e composição. Pois na medida em que a criação passa a estabelecer-se sem nenhuma formalização antecipada, a dramaturgia precisa atuar de modo ambivalente, por um lado, em busca de estruturas e, por outro, facilitando e mantendo abertas as possibilidades (Turner & Behrndt, 2010).

É uma metodologia de trabalho em que a interação entre teoria e prática é constante. À dramaturgia cabe considerar as estratégias e desafios para encontrar e associar os materiais cênicos ao longo da construção da obra (peça, coreografia, performance, evento, etc), que, como visto, a partir da influência da performance

art, são "todos os elementos passíveis de serem integrados num espetáculo, com linguagens de natureza diferentes e com expressividades específicas, incluindo aqueles que servem de estímulo aos ensaios" (Pais, 2016, p. 38).

Dada a complexidade do fenômeno, Conceição (2016), ao analisar a produção teatral colaborativa de grupos da cidade de São Paulo, propôs a noção de *dramaturgia rizomática* que, embora refira-se mais especificamente à dramaturgia enquanto composição textual, é interessante para a perspectiva da dramaturgia como curadoria para a qual esta dissertação se encaminha. O pesquisador parte do conceito de rizoma de Deleuze & Guatarri (1995) e da leitura que dele fazem as curadoras Mirian Martins e Gisa Picosque, para elaboração de um plano de ensino de Artes para a rede pública de ensino do estado de São Paulo, composto por um pensamento curricular flexível, acêntrico, não hierárquico, que move-se em diferentes territórios de arte e cultura cujas fronteiras cruzam-se e diluem-se. Assim, chega a ideia de uma dramaturgia como:

(...) o complexo das diversas conexões possíveis entre os vários elementos constitutivos da cena, sem precisarmos definir onde começa um e termina o outro, já que percebidos como constituintes de um mesmo ato. Assim, há a desierarquização entre estes elementos (...), desierarquização proposta em linhas horizontais, não verticais, que se encontram, cruzam, entrelaçam. Tudo isso fica evidenciado no caráter de heterogeneidade, própria do ato teatral, ou seja, a cena como espaço de vários atos de comunicação (...), bem como atos de afetação em uma zona de experiência (...). (Conceição, 2016, p. 376-377)

A imagem de bulbos e raízes invocada pelo rizoma deleuziano coincide em certo sentido com a metáfora arquitetônica do dramaturgista Norman Frisch, ao propôr uma abordagem desconstrutivista para sua atuação junto ao Wooster Group. Ele fala em dramaturgia como aquilo que "expõe: o encanamento, a fiação, os cupins, o mundo "invisível" que existia dentro das paredes da estrutura¹⁴" (Frisch *apud* Turner & Behrndt, 2010, p. 151, tradução livre). Seja de natureza botânica, seja emprestada da construção civil, pode-se claramente reparar no vulto estrutural, múltiplo, conectivo e invisível da dramaturgia na condição contemporânea.

A invisibilidade é inclusive um elemento constitutivo para a dramaturgia, segundo Ana Pais (2004 e 2016), que a percebe como uma prática que insinua-se no interior do processo de construção do espetáculo e camufla-se em seu resultado

final. Desta maneira, ela não é só invisível, como também onipresente e indissociável da encenação, já que revela-se nas escolhas concretizadas no discurso do espetáculo. Portanto, é impossível individualizar e detectar a dramaturgia em um espetáculo sem incidir sobre o olhar artístico que o percorre e as possibilidades de leitura do espectador. Maaike Bleeker, dramaturgista holandesa, refere-se justamente à dramaturgia como um "modo de olhar", cuja atenção incide especialmente sobre as potencialidades expressivas dos materiais, as implicações de sua estruturação e os efeitos de recepção. A partir desta percepção, Pais (2004) fala em uma "dramaturgia do olhar", ou seja, um "modo de construção do espetáculo pós-moderno, que privilegia a estruturação de materiais, adquirindo forma e sentido (...) através das transformações aos quais o processo se abre" (Pais, 2004, p.49). A dramaturgia do olhar é temporária e baseada na subjetividade das relações estabelecidas entre os elementos que compõem o espetáculo. Trata-se assim de uma metodologia de trabalho, cujas transformações provocadas na percepção do seu conceito e prática e a ampliação de seu alcance geraram a necessidade de ações reflexivas e teóricas que eclodiram a partir da última década do século XX.

Novas dramaturgias

As vertentes performativas de matriz híbrida ofereceram à dramaturgia novos materiais de trabalho, bem como novas relações com uma pluralidade de espaços, medias e públicos. O interesse da dança contemporânea na prática dramatúrgica a partir dos anos de 1980 também gerou contributos para as transformações operadas no interior da acepção vigente da palavra e apontou para a necessidade de sistematizar e identificar os novos modos de fazer dramaturgia que então emergiram (Pais, 2004).

A designação *nova dramaturgia* surge na década de 1990 justamente na tentativa de conceituar e teorizar essa atividade. O termo foi impulsionado por Marianne Van Kerkhoven, dramaturgista belga, reconhecida por sua atuação em produções de teatro e dança. Entre 1992 e 1995, Kerkhoven foi também diretora da revista *Theaterschrift*, cujo volume especial intitulado *On dramaturgy* (1994) reuniu artigos de profissionais do teatro de diferentes países e proveu uma base teórica e

crítica na intenção de melhor perceber os paradigmas do fazer teatral pós-moderno. A publicação ocorreu na sequência de um simpósio realizado em Agosto de 1993, em Amsterdam, que teve como ponto de partida o tema "nova dramaturgia", selecionado pela percepção de que uma forma de teatro vinha sendo produzida sem que ainda houvesse terminologia para descrevê-lo (Kerkhoven, 1994).

Para a organização do evento, Hans-Thies Lehmann, Professor de Ciências Teatrais da Universidade de Frankfurt, propôs iniciar uma "enciclopédia" aberta à colaboração para lançar uma luz sobre os termos e elementos deste novo teatro sem, no entanto, visar a definições fechadas e objetivas, mas ainda assim capazes de promover um entendimento sobre as múltiplas abordagens para o mesmo fenômeno. Cerca de quarenta contribuições da Europa e América do Norte foram enviadas e na edição sobre dramaturgia da revista *Theaterschrift*, a seção "Enciclopédia" apresentou fragmentos deste conjunto de conceitos, entre os quais, uma definição para nova dramaturgia como sendo o que: "gira em uma esfera conceitual entre as categorias estéticas, as relações sociais e as funções filosóficas da própria performance¹⁵" (Encyclopaedia, 1994, p. 187, tradução livre).

Em linhas gerais, para Kerkhoven (1994), a nova dramaturgia tem como características fundamentais a inclinação para um método de trabalho orientado pelo processo, baseado na convicção de que o mundo e a vida não oferecem um sentido prévio - talvez nem mesmo o tenham - e, portanto, a criação de um espetáculo pode ser considerada uma busca por entendimento. Neste caso, a dramaturgia não é mais um conjunto de estratégias para trazer à tona e estruturar os sentidos do espetáculo, mas a própria procura por uma ordenação possível e provisória dos elementos reunidos pelos artistas a partir de uma realidade caótica. Ao analisarem a ação dramática da primeira década do século XXI, Turner & Behrndt (2008) empregam inclusive a expressão *dramaturgia de processo*, ao referirem-se aos meios pelos quais a realidade pode ser produzida, explorada e entendida numa performance, meios estes em que a possibilidade de fazer sentido pode inclusive ser descartada em detrimento da investigação de como o sentido é ou foi produzido.

Ao analisar a condição processual da montagem de exposições de arte, Moreira (2012) lembra como tal dimensão requer um espaço de bastidor, termo familiar para o universo das artes da cena, que a investigadora menciona para

reivindicar na prática expositiva um espaço "tanto de produção e como de prática não-representacional" [que alude a] um estado de incompletude, onde o 'fazer' tem lugar¹⁶" (Moreira, 2013, p. 226, tradução livre). Se pensarmos nesta noção de bastidores, para além da área técnica, que abriga a maquinaria teatral, camarins, coxias e outras as estruturas essenciais ao funcionamento do espetáculo e ocultas do público, a própria dramaturgia pode ser vista como este "lugar incompleto", que pensa e abarca os estados do devir.

Não é então difícil concluir que, desde sua eclosão até a atualidade, a consciência do processo é um elemento determinante para a nova dramaturgia, que inclui entre suas preocupações as éticas e estéticas da produção, na medida em que estas também informam e conformam a criação (Trencsényi & Cochrane, 2014). A processualidade como característica base da "nova dramaturgia" enfatiza o protagonismo dos indivíduos e a horizontalidade das relações entre os agentes criativos do espetáculo, na medida em que todos são participantes e colaboradores ativos nas ações e etapas que constituem e transformam a criação. Mas diferente do sentido de coletividade do teatro dos anos de 1960-70, em que todos reuniam-se e davam voz a um único ponto de vista frequentemente de cunho político, a dramaturgia contemporânea cria espaços para que diferentes e múltiplas vozes sejam ouvidas num mesmo projeto.

A partilha destes diversos pontos de vista conduzem a novas relações com o espaço e o público. A noção de dramaturgia do espaço emerge neste contexto e explora, conforme Pais (2004), a estruturação de espetáculos que têm o espaço como elemento dramático central. Aqui, a pesquisadora menciona tanto a realização de performances em espaços não teatrais, como espetáculos *site-specific*, quanto as performances que desestabilizam a relação palco-plateia, mesmo no ambiente teatral convencional, quanto a vertente da cenografia cujos elementos plásticos, sua materialidade e composição ganham centralidade no arranjo dramático. Em qualquer dos casos, a experiência espacial impacta diretamente a recepção, o que faz com a dramaturgia do espaço seja simultaneamente uma dramaturgia do espectador, pois questiona e promove diferentes possibilidades de visionamento a cada espetáculo. Por isso, é também identificada por Kerkhoven como elemento distintivo da "nova dramaturgia".



Figura 9 - *BR-3*, do grupo Teatro da Vertigem

Sobre o termo, Pais (2004) comenta sua imprecisão, fato que atribui à dificuldade em unificar a diversidade de processos admitidos pela prática teatral contemporânea. Já para Trencsényi & Cochrane, o "novo" sugere uma mudança, mas não identifica sua natureza. É, assim, um "substantivo coletivo", que pode ser substituído por "aberto, expandido, contemporâneo, lento, poroso, ou mesmo, pós-dramático¹⁷" (2014, p. xi, tradução livre). Mesmo Kerkhoven (1994) questiona ao que refere-se a palavra dramaturgia - seria o que conecta todos os elementos do espetáculo, o diálogo contínuo entre todos que trabalham na peça, ou a estrutura interna da produção? E, ainda, pode a dramaturgia determinar a maneira pela qual a performance lida com o espaço, o tempo, o contexto e o público? - para a autora, provavelmente todas estas questões podem ser respondidas com um "sim, mas...", ao que o compositor britânico Alan Lawrence (2014) contrapõe com um "não, mas...", ao problematizar o termo "novo" por sua indefinição cronológica e sugerir que a profusão de nomenclaturas associadas à dramaturgia é desnecessária e tende à divisão do pensamento estético e artístico.

A discussão confirma a dificuldade em propor delimitações para o conceito. Trencsényi & Cochrane (2014) interpretam o questionável adjetivo "novo" não como uma substituição da dramaturgia tradicional, mas como indicativo de uma prática que a incorpora num paradigma mais amplo, que não é estável, e estabelece um diálogo contínuo com múltiplas disciplinas e estéticas. Mais acertado, então, talvez fosse falar em "novas dramaturgias", uma vez que as diferentes e constantes interações com outros saberes e campos artísticos empreendidas por cada projeto configura a práxis dramaturgical. Em sua contribuição para a interpretação do

termo, Pais (2004) situa a nova dramaturgia como um "desenho ou mapa de sentido [que] actua nas fronteiras da teatralidade, servindo de instrumento, quer para o teatro, quer para a dança" (Pais, 2004, p. 55). Mais do que fornecer uma revisão no vocabulário teatral à luz da multiplicidade de metodologias de trabalho empreendidas, a expressão introduzida por Marianne Van Kerkhoven abriu um campo para debate e pesquisa cujas reverberações superam qualquer vaguidão do termo.

Dramaturgia expandida

Os anos 2000 assistiram a uma multiplicação de seminários, laboratórios e publicações acerca do tema. Entre os exemplos, pode-se mencionar o *SARMA - Laboratório para práticas discursivas e publicações expandidas*, iniciado em Bruxelas em 2000 e em atividade até hoje; o *Seminário Internacional sobre Novas Dramaturgias* (Murcia, 2005); a conferência *The Birth of New Media Dramaturgies* (Berlim, 2013) e o *Australian Theatre Forum* (Melbourne, 2009) e, anteriormente, também em Melbourne, o *The Dramaturgy and Cultural Intervention Project* (2001), no qual teve início o *The Dramaturgies Project*, organizado por Peter Eckersall, Paul Monaghan e Melanie Beddie (Trencsényi & Cochrane, 2014).

Conforme Eckersall (2006 e 2014), os principais objetivos do projeto eram promover a consciência dramaturgical no teatro australiano, explorar contextos e possibilidades mais amplos para a dramaturgia e expandir as dimensões políticas e estéticas do teatro como aspectos inter-relacionados da produção cultural contemporânea. A ação dramaturgical é por ele percebida como uma "confluência de práticas literárias, espaciais, cinestésicas e técnicas, trabalhadas e tecidas na matriz de forças estéticas e ideológicas¹⁸" (Eckersall, 2014, p. 19, tradução livre). O autor remete à ideia de Eugenio Barba de dramaturgia como tessitura e complementa com a observação de que ato de tecer não refere-se apenas a combinação criativa dos elementos de cena, mas também a uma atitude ou crença sobre o contexto da criação e a revogação da distância entre produção e recepção estéticas. Assim, Eckersall propõe pensar modelos dramaturgical em termos de ecologia, que revelam-se como processos de conectividade - entre materiais,

temas, objetos, corpos, sons e palavras, contextos sócio-políticos, etc - mas, ao mesmo tempo, de desterritorialização das linhas de força de tais elementos.

A partir da ideia de dramaturgia como ecologia, Eckersall aponta para uma política da dramaturgia que não é restrita ao teatro e busca conexões entre as artes e o mundo. A quarta edição do *The Dramaturgies Project* dedicou-se exatamente à noção de dramaturgia como projeto político e social e, embora Marshall (2010), ao descrever o ciclo de workshops, observe que abordar a "dramaturgia como uma crítica sócio-estética potencialmente totalizante, uma maneira de modelar (...) as maneiras de atuar e descrever fenômenos - estejam estes no palco, nas artes visuais, na ação política e social, em ocorrências sócio-culturais que variam da guerra às compras - permanecem um desafio inexplorado¹⁹" (Marshall, 2010, tradução livre), torna-se inegável perceber as conexões entre dramaturgia e o campo expandido que Eckersall e os demais facilitadores do *The Dramaturgies Project* iluminaram.

(...) o campo [expandido] estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (Krauss, 2015)

A flexibilização que as proposições albergadas pelo termo nova dramaturgia trouxe para a prática dramatúrgica permitiu ao conceito encontrar aplicação em outras matérias artísticas e campos do conhecimento. Nesta perspectiva, Ana Pais elabora sua teoria da cumplicidade. Consoante a etimologia do substantivo, que contém os significados de "pacto criminoso", "implícito" e "ação comum" (Pais, 2004 e 2016), a investigadora, dramaturgista e curadora lisboeta propõe os pilares para a elucubração do modo dramatúrgico que, por ela percebido como estruturação de sentidos, põe ênfase no cariz relacional e latente da invisibilidade na articulação dos materiais do discurso e, assim, promove relações de cumplicidade que não poderiam ser formadas somente pelo acúmulo ou soma das partes. No âmbito performativo, o discurso da cumplicidade compreende a unificação dos elementos cênicos no tempo em que as relações de sentido se estabelecem e no espaço em que decorrem.

No cruzamento do espaço e do tempo, a dramaturgia habita uma periferia fronteiriça, cuja invisibilidade intrínseca nas opções do espetáculo, no tempo das relações de cumplicidade. Por isso, ela é também criminosa, agente secreto que transgride a lei do visível, potenciando realidades outras, promovendo e renovando as articulações de sentido em cada nova enunciação (Pais, 2004, p.95).

Pela intersecção das dimensões visíveis e invisíveis no eixo espaço-tempo da ocorrência do discurso, a autora sugere questões relativas à produção e estruturação de enunciados de forma alargada, que situa a dramaturgia em outras esferas sociais e culturais. Pois se toda atividade cultural humana produz sentidos e se organiza em discursos de ordens diversas, então pode-se supor uma dramaturgia implicada em cada uma delas (Pais, 2004). Desta maneira, a dramaturgia constitui-se como instrumento para dar a ver como o mundo é estruturado através de seus discursos, mas também como ferramenta participativa que permite criar relações de sentido de forma cúmplice para as construções ou desconstruções de realidades.

Ainda que proponha a empregabilidade do conceito de dramaturgia em outros setores da atividade e do pensamento humanos, apartados do teatro, os exemplos convocados por Ana Pais mantêm-se no terreno familiar das artes. Mesmo assim, relacionam-se a este estudo por sugerirem uma primeira relação com a curadoria, sobretudo em âmbito museológico. A autora identifica uma ação dramaturgical na constituição dos discursos dos museus, tanto na construção da identidade da instituição, através da seleção de autores, temas e áreas culturais, quanto na montagem de exposições - novamente, pela seleção das obras, a ordenação destas no espaço e as relações que se estabelecem entre elas e os elementos arquitetônicos, o percurso sugerido ao visitante, as legendas, título, edição do catálogo... Todas as operações fruto de um ponto de vista, uma "autoridade subjetiva" que é a do curador, que revela-se em maior ou menor invisibilidade. Estas ações dizem respeito à estruturação de uma narrativa. Assim, tem-se um claro paralelo entre a encenação e a exposição (dimensão visível) e a dramaturgia e a curadoria (dimensão invisível, da ordenação dos materiais e estruturação dos sentidos).

As relações entre dramaturgia e curadoria serão aprofundadas a seguir. No entanto, as comparações estabelecidas por Pais (2004) servem de indício para os

caminhos percorridos pela dramaturgia na ampliação de seus territórios de ação. Como afirmam Araújo & Didonet, "alargar o entendimento da dramaturgia é admitir que ela se constitui na rede de relações complexas, mutáveis (...) com tudo o que é vivo" (2021, p.42), assim buscar por contornos precisos nas definições torna-se um esforço vão no terreno instável da contemporaneidade. No entanto, é possível observar algumas vertentes até aqui especuladas por diferentes autores para a dramaturgia no campo expandido: na própria prática teatral, em processos marcados pela contaminação de linguagens que repensam códigos e fazeres da produção e difusão das artes cênicas; em artes análogas ao teatro, como a dança contemporânea, o novo circo, a performance; em áreas do conhecimento que investigam relações espaciais e a influência dos corpos no espaço, como a arquitetura; na produção de conteúdos e novas medias que estabeleçam narrativas entre um usuário humano e meio eletrônico, como os jogos em rede; e, por fim, nas relações sociais e políticas do mundo.

Sánchez pensa a dramaturgia como espaço mediador da tensão entre os "elementos da construção da realidade e da ficção, tanto na sociedade como na cultura contemporânea" (2010, p. 37). O campo expandido da dramaturgia é, também, consequência da expatriação do termo para fora dos limites do teatro, como supõem Araújo & Didonet (2021). Porém, como as próprias autoras interrogam, não seria "mais adequado dizer, já no campo ampliado das Artes Cênicas, que a própria palavra Teatro, nas suas mais variadas manifestações, hoje, não represa, nos limites de sua fronteira, a dramaturgia?" (2021, p.40)

1.3 Dramaturgia como curadoria

Duas viragens, para começar

Ao observar os caminhos percorridos pela dramaturgia e pela curadoria em direção a um campo alargado, no qual a intersecção entre ambas disciplinas têm emergido em discursos teóricos e práxis diversas é sensível a influência de duas recentes tendências na arte contemporânea, abrangidas pelo termo "viragem".

Retoricamente, Rogoff (2010) questiona o que constitui uma viragem, e entre as possibilidades de entendimento e apesar dos riscos de incorporação e endurecimento pelo mundo da arte, aponta para "um movimento ativo, momento generativo no qual um novo horizonte emerge no processo, deixando a prática que foi ponto de partida para trás²⁰" (Rogoff, 2010, p. 33, tradução livre).

É desta perspectiva, pois, que seguimos a trilha de mudanças ocorridas nos debates e reflexões sobre a curadoria nas últimas três décadas. Entretanto a dramaturgia voltava-se para si própria em busca de conceitualizar as práticas e formatos que eclodiram nas artes cênicas do final do século XX, as artes visuais experimentavam a Viragem Educacional, direcionamento tomado por projetos artísticos e curatoriais em meados de 1990, que configuraram-se através de modelos, metodologias e programas pedagógicos alternativos com vistas à investigação, à produção e ao compartilhamento de conhecimento (Lázár, n.d.). O'Neill & Wilson (2010) lembram que as atividades educativas, como simpósios, debates e outras práticas discursivas há muito ocupavam lugar secundário nas exposições, o que a viragem educacional então promove é o protagonismo destas intervenções, de maneira a torná-las o evento principal. Os autores referem uma espécie de "curatorialização" da educação, na qual o processo educativo é o objeto da produção curatorial, que resulta em formas de atualização do setor cultural, como menciona Rogoff (2010).

A viragem educacional é percebida como uma reação à mudanças na educação, a partir da Declaração de Bolonha (Lázár, n.d.) e um incentivo à práticas auto-reflexivas de museus e instituições culturais, que tendem justamente à atualização. Sua óptica desvia a ênfase das obras e exposições objetuais para o projeto em si e desenvolve métodos e ações que buscam oferecer condições mais

democráticas e flexíveis para o acesso e partilha de conhecimento, como a criação de plataformas para relações dialéticas entre artistas, públicos e instituições. Entre as manifestações da viragem educacional, Lázár (n.d.) inclui o abandono de museus e galerias e a ocupação de espaços não convencionais como ruas, escolas, apartamentos privados, etc, bem como projetos que "variam de universidades livres, escolas temporárias e experimentais realizadas no âmbito das bienais. Ao mesmo tempo, várias formas de instituições públicas (bibliotecas, escolas, laboratórios) apareceram no espaço das galerias. Nestes casos, a prática curatorial também pode ser considerada uma 'práxis educacional expandida'²¹" (Lázár, n.d., tradução livre). Conforme Paul O'Neill & Mick Wilson:

Ao aderir a esta leitura ampliada da curadoria, que inclui a realização de exposições, a produção discursiva e a auto-organização, pretendemos resistir à tendência de privilegiar (e policiar) as fronteiras entre a organização interna - representada pelo artista, produtor ou autor e as técnicas em questão - e a sua organização externa, através de diferentes modos de distribuição, reprodução e/ou difusão. Ao fazer isso, estamos interessados na curadoria como uma categoria de amplo alcance para várias formas organizacionais, modelos cooperativos e estruturas colaborativas dentro das práticas culturais contemporâneas²². (O'Neill & Wilson, 2010, p. 19, tradução livre)

A curadoria vista ademais de sua dimensão administrativa, ou restrita à seleção e coordenação de obras e artistas para a criação de um discurso expositivo, também é defendida por Maria Lind, que pensa a curadoria para além da modalidade técnica da montagem de exposições, das esferas institucionais e do que comumente é conhecido por programação e educação (Lind, 2012). A autora refere justamente à noção de curadoria no campo expandido, fundamental para o paralelo com a dramaturgia a que se propõe este argumento, não só por situar a atividade curatorial num território ampliado, mas pelo enfoque desta como uma prática processual, despoletada a partir da viragem educacional, como percebem O'Neill & Wilson:

(...) o modo processual envolve tanto meios e fins, embora eles possam surgir no fluxo da atividade. O modo processual não é linear, nem seus fins são excluídos; não é necessário alcançar uma divulgação exaustiva do significado, valor ou propósito final. É neste sentido

que uma atividade processual pode ser radicalmente minada por um instrumentalismo burocrático ou por uma contabilidade estreita de 'qualidade'²³. (O'Neill & Wilson, 2010, p. 19, tradução livre)

Como comenta Rogoff (2010), em uma viragem está implicado movimento - para longe de, em direção a, ou ao redor de. Independente da orientação, algo é ativado, ou mesmo, atualizado. Na viragem promovida pelo diálogo entre a curadoria e a educação, o movimento ativado é o de afastamento da lógica das estéticas e mercados hegemônicos do sistema das artes, em favor de "uma insistência na inexplicável natureza processual de toda iniciativa criativa"²⁴ (Rogoff, 2010, p.42, tradução livre).

Na moção destas estruturas, a ascensão da crítica institucional, de projetos auto-reflexivos e a valorização das práticas de conversação, dos encontros como laboratórios dos quais emergem formas e conteúdos, assim como a consideração de questões referentes ao lugar, seus públicos e comunidades são impactos percebidos no campo cultural e das artes (Lázar, n.d.; Rogoff, 2010). Porém, convém ainda ter em conta uma outra viragem, concomitante à educacional, para avaliar as mudanças operadas na percepção da curadoria nas últimas décadas e os meios pelos quais esta aproxima-se das ideias da nova dramaturgia.

A viragem performativa, tal a educacional, não é um fenômeno exclusivo do mundo das artes. É, antes, uma mudança de paradigma que engloba as Ciências Sociais e Humanas e toma o conceito de performance como ferramenta para a compreensão do comportamento humano. Tal como mencionado anteriormente, a noção de performatividade tem raízes nos estudos linguísticos dos anos de 1950 e parte de enunciados que performam uma ação, ou seja, produzem realidades. Em outras palavras, tal sintetiza Beöthy (n.d.), a performatividade pode ser entendida como a construção de significado através de ações e práticas, embora nem todos os atos sejam necessariamente performativos.

A viragem performativa enfatiza justamente a construção da realidade através da relação com os contextos em que ocorre. Autores como Milton Singer, Victor Turner, Jacques Derrida, Richard Schechner e Judith Butler são mencionados como estudiosos que empregam o termo em suas áreas de investigação. Butler (2004), por exemplo, ao perceber a construção de gênero

como uma realidade desenvolvida através de ações no tempo, relaciona-se ao mesmo tempo com a ideia de performatividade como construtora de significados, advinda da linguística, e da forma com que a palavra tem sido empregada na arte contemporânea, para abarcar uma diversidade de trabalhos interdisciplinares que fazem uso do tempo, espaço, presença física do artista e encontros relacionais com o público (Jackson, 2017).

Estas propostas artísticas não se inscrevem todas na vertente da Performance Arte, mas claramente comportam atributos derivados dela. Da mesma maneira, muitos destes trabalhos apresentam características teatrais, ou elementos de teatralidade. Neste caso, o performativo indica algo que é similar na forma, intenção e efeito a uma performance teatral.

Dorothea von Hantelmann (2014) observa como o performativo tem evoluído de um termo teórico empregado por filósofos e lingüistas para um tópico central no discurso da arte contemporânea. A autora e curadora refuta a aproximação ao teatro e a considera um "mal entendido". Para ela, mais do que um rótulo usado para definir uma classe específica de trabalhos artísticos, o conceito é relevante ao pôr em perspectiva os efeitos da arte seja num contexto espacial e discursivo, seja no contacto com os públicos.

O que a noção de performativo em relação a arte realmente aponta é para uma mudança no que uma obra retrata e representa para os efeitos e experiências que produz (...). Em princípio, o performativo desencadeia uma mudança metodológica na maneira como olhamos para *qualquer* obra de arte e na forma como ela produz significado²⁵." (Hantelmann, 2014, tradução livre).

Ao propor que todo trabalho artístico possui uma dimensão performativa e não somente aquelas que aludem às artes cênicas e à performance, a investigadora sugere o termo "viragem experiencial", ou ao invés de performativa, por perceber a produção de experiências e a preocupação com os efeitos sobre a audiência o foco da conceção artística desde os anos de 1960, a partir do movimento Minimalista. Tal fenômeno intensificou-se na década de 1990 e avançou pelo século atual. Van Hantelmann convoca como exemplos os espaços e atmosferas projetados por Dominique Gonzalez-Foerster e as instalações relacionais propostas por Rirkrit Tiravanija e os analisa como sintomas do que o

sociólogo Gerhard Schulze denominou *sociedade da experiência*, uma tendência das sociedades ocidentais à valorização da "experiência" como foco das atividades sociais, económicas e culturais (Hantelmann, 2014). Por esta óptica, a noção de estética perde aos poucos o vínculo obrigatório com o objeto ou artefato e volta-se para o sujeito ou o relacionamento entre os sujeitos.

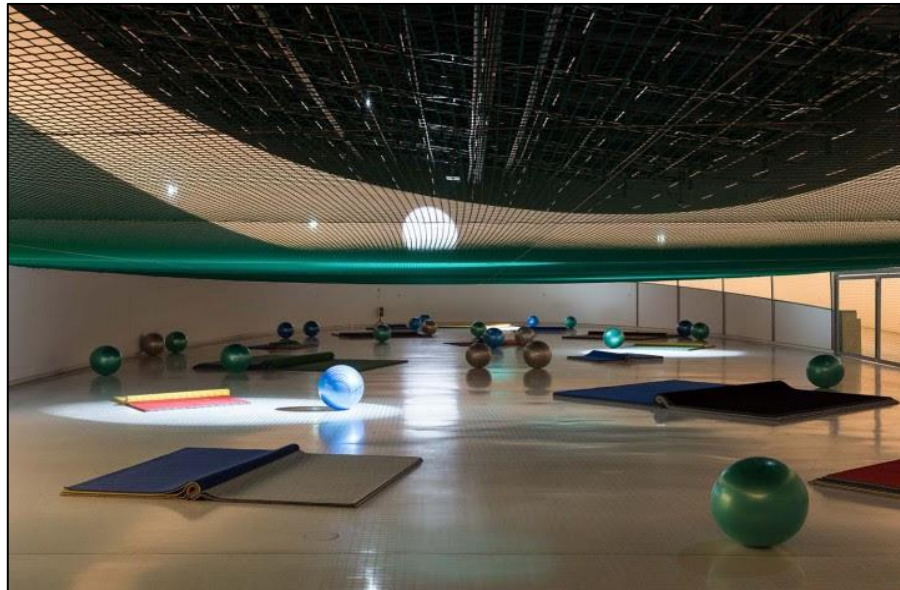


Figura 10 - Dominique Gonzalez-Foerster, Pynchon Park, MAAT Lisboa, 2016

A "viragem experiencial", como pontua Hantelmann, no entanto não exige um afastamento do significado, do discurso ou do conteúdo, mas propõe uma conexão entre a produção de sentido e a experiência do espectador, o que, em outros termos a performatividade na arte também tenciona. Logo, a perspectiva "experiencial" é relevante por permitir entender a dimensão performativa de toda obra ou projeto artístico, sejam estes baseados no tempo ou em objetos. No entanto, apesar da tentativa de distanciar o fenómeno exclusivamente do que é ou parece-se performático ou teatral, a produção de experiências, o aspecto relacional e duracional são características intrínsecas às artes performativas. Assim, o performativo parece ainda um conceito de maior relevo, abrangência e impacto, que inclui a dimensão experiencial pela capacidade de produzir realidades, sem deixar de "fornecer um guarda-chuva para agrupar trabalhos interdisciplinares recentes sobre o tempo, espaço, com corpos, em encontros relacionais²⁶" (Jackson, 2017, p. 25, tradução livre).



Figura 11 - Rikrit Tiravanija, *Who's afraid of red, yellow and green*, 2019

Na visão de Bertie Ferdman & Peter Eckersall (2021), a teatralidade não é mais um elemento infiltrado nas artes. As artes visuais estão de fato cada vez mais teatrais, ao buscar práticas que criam ambientes favoráveis ao encontro e à relação entre pessoas. E uma perceptível manifestação desta viragem performativa na arte contemporânea é o crescente interesse e a abertura dos museus, galerias e instituições para eventos, exposições ou obras processuais, baseadas no tempo, que têm em conta a presença ao vivo. Ana Janevski (2021), curadora associada do Departamento de Media e Performance Art do MoMA, compartilha de tal impressão e relata os desafios e conflitos institucionais trazidos pelo elemento performativo, ao mesmo tempo em que o percebe como um meio de democratização e alcance de novos públicos, tanto para os museus, quanto para as artes performativas.



Figura 12 - Artist's Choice: Jérôme Bel/MoMA Dance Company, 2016

Como conservar ou incluir na programação obras baseadas no tempo? Como corresponder ou adaptar as necessidades técnicas de criações concebidas para os palcos ou *black boxes* e suas maquinarias específicas? Como conciliar e negociar com artistas a fricção entre o fluxo intermitente de visitantes e a duração de uma ação no espaço museal? Estas são algumas questões por ela levantadas, impulsionadas pela viragem performativa no âmbito dos museus e que dão margem para a entrada da dramaturgia como ferramenta curatorial.

O performativo entra em cena

Florian Malzacher (2017) percebe este renovado interesse das instituições pela performance e projetos performativos após teóricos da performatividade como Singer, Turner e Schechner revisitarem o conceito nos anos 90 e claramente incluírem o teatro em seus discursos, o que fomentou mudanças na prática artística de uma geração de realizadores teatrais, artistas da cena e da performance. Ao contrário de Dorothea Van Hantelmann, o curador e dramaturgista alemão procura justamente aliar a noção mais filosófica de performatividade - a produção de realidades - ao senso comum, que emprega o termo como sinônimo de teatralidade, e defende que, ao não separar estas duas vertentes, mas pensá-las como aspectos diferentes e interdependentes da mesma abordagem, um campo de possibilidades é aberto para o pensamento e o trabalho curatorial. Assim vislumbra uma "curadoria performativa":

(...) adaptar estratégias e técnicas teatrais habilita a curadoria a situações "produtoras de realidades", que não só a descrevem mas criam uma consciência do seu próprio realismo. Ao colocar o foco menos no produto ou resultado (...), mas mais no próprio vir a ser, a curadoria performativa destaca o ao vivo, a co-presença de todos os participantes, a comunidade (temporária) - todos estes aspectos centrais da maioria das definições de teatro e performance²⁷. (Malzacher, 2017, p. 31, tradução livre)

O autor reitera a dimensão social e auto-reflexiva do teatro e argumenta que a curadoria que faz uso consciente deste conhecimento cria espaços de negociação. A curadoria então amplia seu potencial ao aplicar a noção de performatividade em seu processo e ao compreender a si própria como um ato performativo (Malzacher, 2017). Portanto, a curadoria performativa pode ser percebida como aquela que adapta e associa metodologias, técnicas ou ferramentas teatrais e, assim, cria situações sociais, ou mesmo políticas, em que a produção e a troca de conhecimento são peças fundamentais.

No livro *Empty stages, crowded flats*, Malzacher & Warsa (2017) apresentam 20 estudos de caso através dos quais procuram demonstrar a performatividade da curadoria. Entre os projetos elencados, uma variedade de formatos, espaços, temáticas que passam por exposições coreográficas (*Expo Zéro*, de Boris Charmatz e *The Living Currency*, de Pierre Bal-Blanc), maratonas discursivas (*Blackmarket of useful knowledge and non-knowledge*, de Hannah Hurtzing), carnavais de rua (*Up hill down hall*, *Tide by side* e *etcetera: un rituel civique*, de Claire Tacons) museus imateriais (*An intellectual history of the clock*, de Alexandra Laudo), entre outros. Em todos, o elemento dramático se insinua e torna-se cúmplice da curadoria, para relembrar o termo apregoado por Ana Pais (2004), ao discorrer sobre os processos de investigação, contextualização, colaborações entre artistas, curadores e comunidades, gestão do tempo, espaços e presença dos públicos.

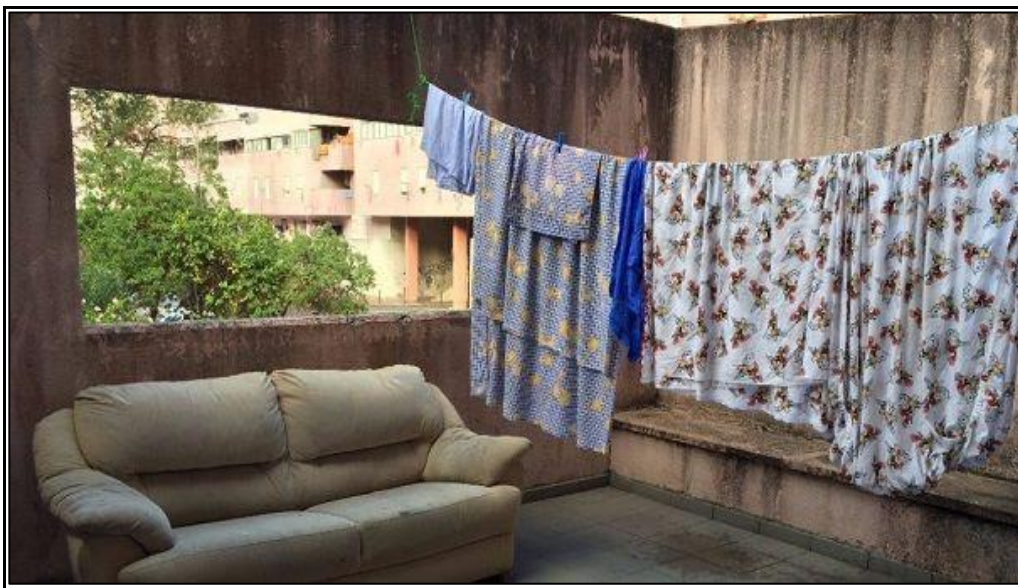


Figura 13 - *Topias urbanas*, projeto curatorial do Teatro Maria Matos, em Lisboa é um dos estudos de caso de *Empty Stages, Crowded Flats*

Ao formular propostas ou deparar-se com projetos expositivos, obras ou eventos que constroem narrativas, exploram relações intersubjetivas no tempo, espaços não convencionais ou a subversão dos códigos dos tradicionais, ao convocar comunidades e ter o enfoque social, político e educacional, a curadoria inevitavelmente pensa dramaturgicamente por colocar especial atenção na estruturação dos meios de expressão, na criação de contextos, nos enquadramentos e na recepção, e torna-se performativa por ser ela própria promotora de experiências que produzem realidades.

A associação entre a prática curatorial e a dramática remete ao comentário de Anton Vidokle em seu artigo *Art without artists?*, no qual destaca como os curadores, no contexto contemporâneo, "administram a experiência da arte selecionando o que é tornado visível"²⁸ (Vidokle, 2010, tradução livre), uma observação coincidente com a de Pais sobre a dramaturgia como função que "tece e (in)forma o visível, construindo o modo implícito pelo qual o espetáculo se concretiza em opções e relações várias" (2016, p.48).

A referida investigadora percebe a relação entre ambas disciplinas pelas tarefas de seleção, ordenação e contextualização de elementos num certo espaço-tempo para a estruturação de um discurso (Pais, 2004); o dramaturgista Norman Frisch corrobora com este paralelo. Para ele, a dramaturgia e curadoria são

encarregadas do processo de encontrar o formato de apresentação melhor adequado ao tema sob investigação (Turner & Behrndt, 2010). No entanto, assim como a dramaturgia é admitida como estratégia da curadoria no momento em que a primeira insere-se numa perspectiva expandida e a segunda, performativa; o reverso, isto é, a curadoria como elemento indissociável dos formatos emergentes de dramaturgia das últimas três décadas é melhor percebido ao considerar-se o conceito de "curatorial".

O curatorial: dispersão ou subversão?

Maria Lind é uma das teóricas que tem ocupado-se do termo, uma ideia em ascensão nos estudos curatoriais, cuja característica basilar é a autonomia em relação à noção de curadoria. Em seu texto *Performing the curatorial*, Lind distingue ambos conceitos, na medida em que percebe a curadoria enquanto profissão, ou o conjunto de técnicas relativas à organização de exposições. Já o curatorial configura-se por seu papel multidimensional, "uma presença mais viral que consiste em processos de significação e relações entre objetos, pessoas, sítios, ideias, e por aí adiante, que se esforça para criar atrito e impulsionar novas ideias - para fazer algo diferente (...) dentro e além da arte contemporânea²⁹" (Lind, 2012, p.20, tradução livre). Para sedimentar tal diferenciação, a autora recorre aos conceitos de "política" e "político" de Chantal Mouffe, que vê a política como o aspecto formal das práticas que visam ao consenso e ordem no cotidiano, enquanto que o político é um potencial sempre presente, impreciso, mas cúmplice da divergência e do desacordo (Lind, 2012).

Irit Rogoff e Jean-Paul Martinon (2013) também são teóricos chave do curatorial e destacam as diferenças em relação à curadoria:

Se a curadoria é uma gama de práticas profissionais que têm a ver com a montagem de exposições e outros modos de exibição, então o curatorial opera em um nível muito diferente: ele explora tudo o que acontece na organização do evento, intencionalmente ou não, pelo curador e o vê como um evento de conhecimento. Portanto, estabelecer uma distinção entre curadoria e o curatorial significa enfatizar uma mudança da encenação do evento para o próprio evento: sua atuação, dramatização e performance. A curadoria ocorre em uma promessa; produz um momento de promessa, de redenção por vir. Em

contrapartida, o curatorial é o que perturba esse processo, ele rompe essa etapa, mas produz uma narrativa que se concretiza no exato momento em que se dá o enunciado, naquele momento em que o acontecimento se comunica e diz, como Mieke Bal uma vez observou, "olha, é assim que é"³⁰". (Martinon & Rogoff, 2013, p. ix, tradução livre)

Assim como a diferença da curadoria, outra característica reforçada pelos pensadores do curatorial é seu potencial de atuação e relevância no campo expandido, para além da arte (Lind, 2012 e Martinon, 2013). Lind também aponta o cariz presentacional em detrimento do representacional entre os elementos do curatorial, uma observação que assemelha-se à mais uma característica associada ao teatro pós-dramático: "em vez de representar, o curatorial envolve apresentar - ele performa algo que está no aqui e agora, em vez de apenas mapear a partir de lá e então"³¹" (Lind, 2012, p.65, tradução livre).

Mas, afinal, o que é o curatorial? A abrangência das teorizações sobre o conceito suscita questões como as de Pierce: "é uma condição? Um dispositivo? Um campo ou um tema?"³²" (Pierce, 2013, p. 98, tradução livre). A imprecisão, além de questionamentos, também motiva críticas. Vogel (2019) procura esvaziar o debate sobre o curatorial, ao analisá-lo como uma distração ou procrastinação do desenvolvimento de uma teoria das exposições. Talvez, ao invés de pensar em termos de uma dispersão, seja mais acertada a visão do curatorial como uma atividade disruptiva, como analisa Martinon (2013), que rompe com o conhecimento da forma como o percebemos e dá origem a outros processos de construção e troca de saberes. O curatorial é, portanto, o que ele chama um "evento de conhecimento".

Visto assim, pode-se entender o conceito como uma abordagem, um caminho para o desenvolvimento de processos de produção de conhecimento que pode fazer uso de determinadas funções comuns à curadoria, mas desenvolve suas próprias estratégias e formatos a cada nova ocorrência. Sobre este aspecto, Pierce (2013) esclarece:

Mais do que *o que sabemos*, a produção de conhecimento é *como sabemos* - como nos envolvemos com o conhecimento. Entender como os engajamentos com a produção do conhecimento surgem como prática e como a prática se move e efetua códigos que ordenam, em um dado momento, os procedimentos, metodologias, sistemas e instituições

que dão existência ao conhecimento, são centrais para a compreensão do curatorial. Em vez de falar sobre o curatorial como comportamentos que alguém pode desempenhar, ocupar, exigir ou reivindicar, devemos pensá-lo de maneira mais clara e mais modesta, como um simples operador para um começo.³³ (Pierce. S. in: Martinon, 2013, p.99, tradução livre)

O curatorial é um fenômeno novo em nosso mundo, observa Boris Buden (2012), enquanto Lind (2012) refere que sua competência específica é ser típico de nosso tempo. O tradutor e crítico comenta ainda o quanto o próprio mundo tornou-se novo para nós, isto é, estranho ou de difícil compreensão. Assim, para ele, o que é incerto sobre o curatorial o é também em relação à situação histórica em que nos inserimos e não é possível explicar um, deixando o outro por desvendar. Diante de tal afirmação, pode-se estabelecer uma co-relação com o ponto de vista de Kerkhoven (1994) sobre a nova dramaturgia consistir em processos de busca pela compreensão de uma realidade caótica e, possivelmente sem sentido, na qual as estruturas significantes se dão por arranjos provisórios a partir de conexões entre diferentes objetos, assuntos, pessoas e disciplinas, muitas vezes conflitantes e divergentes.

A curadoria, e aqui podemos também incluir a dramaturgia, portanto se tornou uma prática de "organizar o impossível" - criando ou trazendo à vista uma esfera pública impossível através da arte, uma mobilização impossível de ideias, uma política impossível.³⁴ (Ferdman & Eckersall, 2021, pp.11-12, tradução livre)

Inspirada em Cihat Arinç (2012), que fala em um modo curatorial de fazer cinema, esta dissertação propõe um modo curatorial de fazer teatro na condição contemporânea, na qual a dramaturgia, percebida como elemento estruturante do projeto teatral como um todo - desde a busca pela motivação originária, a preparação do processo criativo, as estratégias de pesquisa, os enquadramentos teóricos, os ensaios, o desenvolvimento da concepção da encenação e dos elementos de cena, assim como a reflexão crítica que retroalimenta a criação, as ações mediadoras e a seleção de espaços e dispositivos para a apresentação/exibição e contato com os públicos que convoca - é informada pelo pensamento curatorial e tem em conta os contextos sociais e políticos em que se

desenvolve, colocando-se como um agente transformador ou produtor de realidades e comunidades, mesmo que temporárias.

No segundo ato deste trabalho, serão apresentados três estudos de caso e um projeto autoral, através dos quais pretende-se observar a construção (ou não) da dramaturgia como processo curatorial. A análise a seguir destaca as etapas do processo criativo de quatro espetáculos de cariz teatral, que desdobram-se em outros formatos de apresentação, explorando os dispositivos expandidos como ferramenta de uma construção dramatúrgica que perpassa, entrelaça e procura ir além da cena final de cada projeto, no contato com seus públicos.

1.4. Considerações sobre o dispositivo

Ao concluir o panorama histórico da evolução da noção de dramaturgia e propor o cruzamento com a curadoria, convém tecer algumas observações sobre o termo dispositivo e como ele se aplica nesta dissertação, antes dos estudos de caso, propriamente.

A pergunta “o que é um dispositivo?” desenvolve um percurso na filosofia, cujo marco inicial pode ser identificado em Foucault. Conforme interpreta Agambem (2005), o termo dispositivo é fundamental no pensamento foucaultiano, sobretudo a partir dos anos de 1970, e embora o autor nunca tenha cunhado uma definição própria para a palavra, a empregou com frequência para problematizar “a relação entre os indivíduos como seres viventes e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder.” (Agambem, 2005, p. 11). O mais próximo de um conceito a que Foucault chegou foi em uma entrevista de 1977, na qual declarou serem os dispositivos:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos... [e entre estes] existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes, [cuja finalidade] é responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (Foucault, 1996, *apud* Silva, 2014, p.146)

A partir da heterogeneidade e das redes que o dispositivo estabelece, Deleuze (1990) também se ocupou do termo, ressaltando nele suas múltiplas linhas: de visibilidade e de enunciação – “são máquinas de fazer ver e fazer falar” (Deleuze, 1990, p.1) - linhas de força, e de fissuras, ou seja, ao reler Foucault, Deleuze destaca a mobilidade e o dinamismo, as variações que fazem os dispositivos não estáticos e contrários aos “universais”, o Uno, o Todo, o Verdadeiro. No entanto, para fins deste estudo, ainda mais válido é destacar a

segunda consequência da filosofia do dispositivo, segundo Deleuze, que é uma mudança de orientação para apreender o novo. “(...) todo o dispositivo se define pelo que detém em novidade e criatividade, o que ao mesmo tempo marca a sua capacidade de se transformar (...)” (Deleuze, 1990, p.4). Sendo o novo, actual, para o filósofo, todo dispositivo é actual.

Se a leitura de Foucault coloca o dispositivo como mecanismo de uma sociedade disciplinar, cujos indivíduos têm suas vidas institucionalizadas, a de Deleuze mantém-se próxima, apenas descentralizada, mais individualizada e criativa, em que não só as instituições, mas a auto governança determina dispositivos de controle dos comportamentos. Já Agambem apresenta um entendimento próprio e propõe chamar dispositivo:

(...) qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares – e por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar.” (Agambem, 2005, p.13)

Os contributos de Agambem para a filosofia do dispositivo vão além do alargamento do conceito, também inserem a noção de profanação. Profanar um dispositivo é criar um contradispositivo, que “restitui ao uso comum aquilo que foi capturado e separado pelos dispositivos” (Agambem, 2005, p.14). Através desta perspectiva, chega-se ao sentido de dispositivo poético/dramatúrgico de Sánchez (2016), que considera ser este sempre uma profanação, já que a prática artística “alterna momentaneamente condições de enunciação, (...) inverte o sentido das linhas (...), detém temporariamente o funcionamento dos mecanismos³⁵” (Sánchez, 2016, p. 3, tradução livre). A profanação através dos dispositivos poéticos, para

Sánchez, dá-se pela criação de dispositivos contra hegemônicos. Ainda conforme o autor, a profanação sempre tem início por um convite à cumplicidade.

Assim, as consequências da adoção dos dispositivos na prática teatral, segundo Sánchez, são: uma nova aproximação entre as artes visuais e cênicas; uma outra concepção de autor ou artista, que pode ver-se como promotor, ou como assistente na atuação dos outros e:

“Uma forma de conseguir uma agência coletiva, em uma dimensão estética, política ou poética. Estética, se o objetivo é criar um espetáculo por meio de um processo colaborativo. Político, se o objetivo é produzir um modelo de coexistência ou organizar um jogo ou um ritual no qual se discutam questões políticas ou se manifestem problemáticas sociais. Poéticas, se o objetivo é produzir uma desestabilização coletiva e fazer visível o não visto ou inexistente³⁶” (Sánchez, 2016, p.296, tradução livre)

Cada projeto requer a configuração de novos dispositivos, no entanto, Costa & Ramos (2018) procuram esquematizar seu funcionamento na dramaturgia como uma proposta a ser ativada a partir de balizadores para o jogo (os dispositivos, propriamente), e assim produzir o material que é selecionado e organizado no discurso da encenação.

Os autores referem-se sobretudo ao uso do dispositivo dramático como ferramenta para a produção textual num processo colaborativo. Contudo, o dispositivo como estratégia de uma dramaturgia informada pelo curatorial aqui apresentado insere-o em todas as etapas de realização da montagem teatral - são os mecanismos da pesquisa, de criação, da mediação, bem como os veículos, suportes e formatos encontrados para apresentação do projeto.

1.5. Glossário dramaturgico

1. Curadoria performativa - Prática curatorial que emprega a performatividade como estratégia para a concepção e produção de projetos artísticos e educativos de diversas linguagens ou formatos. Florian Malzacher (2017), um de seus principais propagadores, alia a noção de performatividade tanto à acepção filosófica do termo - enunciado produtor de realidades -, quanto à percepção atrelada ao senso comum, que o considera sinônimo de teatralidade. A curadoria performativa faz uso de metodologias, técnicas ou práticas derivadas das artes performativas para a realização de situações que evidenciam a dimensão relacional ou duracional de eventos.

2. Curatorial - Termo assente nos estudos curatoriais a partir dos anos 2000, define-se a partir de sua distinção da curadoria. Enquanto esta é percebida enquanto conjunto de procedimentos relativos à organização de exposições, seja em âmbito institucional ou independente, o curatorial posiciona-se num território expandido. Aponta para processos que podem fazer uso de estratégias comuns à curadoria, mas reformula-se a cada ocorrência. É uma abordagem, um caminho para elaboração de formatos disruptivos de produção e partilha de conhecimento.

3. Dramaturgia - Elemento estruturante da ação teatral. Sua acepção originária remonta à *Poética*, de Aristóteles, e compreende o conjunto de normas e técnicas que define a escrita dramática. A partir do século XVIII, inicia um processo de alargamento do seu significado quando passa a admitir a reflexão crítica sobre a montagem de textos teatrais empreendida por determinada companhia ou instituição. Com o advento do encenador, em fins do século XIX, a dramaturgia gradativamente insinua-se para dentro da sala de ensaios como função que questiona, fundamenta e intermedia as opções da encenação. Na contemporaneidade, o termo abrange e conecta todas estas dimensões e configura-se como uma atividade cujos procedimentos e limites são determinados por cada projeto.

4. Dramaturgia institucional - Aplicação do pensamento dramático junto a espaços e eventos culturais, sobretudo teatrais. Atua na formatação e comunicação da identidade destas instituições mediante a pesquisa e seleção de obras para o repertório ou programação, a elaboração de atividades educativas, a redação, revisão ou supervisão dos conteúdos textuais de programas, catálogos, folhas de sala e demais publicações da casa. Situa-se entre a administração, a gestão cultural e a programação.

5. Dramaturgia de produção - Vertente dramática que incide em todas as etapas do processo de criação teatral. Participa da seleção do tema, texto(s) e referências que informam a montagem e atua na criação de contextos e enquadramentos teóricos para a encenação. Pode incluir a tradução, adaptação ou escrita de textos para a cena. É responsável pela proposição de atividades de pesquisa, mediação e formação de plateia, seja entre a equipe de criação, durante a construção do espetáculo, quanto posteriormente à sua estreia.

6. Nova dramaturgia - Movimento auto-reflexivo que eclodiu nos anos de 1990, na busca por conceitualizar as práticas teatrais e performativas das últimas décadas da virada do milênio, influenciada pela performance arte, as novas mídias e os processos coletivos e colaborativos. Percepciona a função dramática como investigativa, processual, criativa e relacional, que visa articular e estabelecer redes de sentido entre os diferentes componentes que fazem parte do discurso cênico contemporâneo. Sugere a possibilidade de inserção da dramaturgia no campo expandido e valoriza suas potencialidades no âmbito social e, mesmo, político.

7. Teatralidade - Expressão de uso corrente empregada para designar o que é próprio do teatro, do drama e da encenação. Numa conotação negativa, indica o que é artificial ou exagerado. Nos recentes estudos teatrais, porém, não refere-se a uma propriedade ou característica específica atribuída aos sujeitos ou objetos, mas a um processo relacional de construção de ficções e espaços diferentes do cotidiano através do olhar que incide sobre eles. A teórica canadense Josette Féral (2002) define como "resultado de uma dinâmica perceptiva que liga o espectador a alguém ou a algo que é visto" (p. 105).

8. Teatro digital - Acontecimento teatral em suporte audiovisual que depende de plataformas de *streaming* de vídeo, de videoconferência ou outras aplicações e redes sociais online para sua realização e difusão. Pode ser ao vivo ou pré-gravado, com ou sem edição.

9. Teatro pós-dramático - Termo proposto por Hans-Thies Lehmann (2009) para conceituar uma ampla gama de práticas e estilos teatrais observados a partir da década de 1970 que, influenciados pela emergência da performance arte e da arte conceitual, desenvolvem obras não representativas, auto-reflexivas, que visam a promover uma experiência do real. Categorias como espaço, tempo, corpo e o próprio espectador ganham dimensão relevante para a ocorrência do pós-dramático.

10. Videoteatro - Manifestação artística interdisciplinar, que elabora um discurso performativo e estético através da combinação de elementos das linguagens teatral e cinematográfica. Admite a manipulação do tempo-espaço da performance através dos recursos de edição: cortes, enquadramentos, movimentos de câmera. Seu suporte é o audiovisual.

Ato II

2.1. Coleção de pessoas (2014 -)

O que há de mais efêmero?

Para a atriz e performer portuguesa Raquel André (2016), a resposta é: o outro, sempre em transformação. Ou, ainda mais, o encontro entre dois outros e a intimidade produzida por este instante. E como salvaguardar tal efemeridade, onde, como acessá-la? As perguntas foram disparadoras da investigação de mestrado da artista em Artes da Cena, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde André debruçou-se sobre o colecionismo nas artes performativas.

De cariz teórico-prático, seu projeto abrange o processo de criação de um conjunto de performances iniciado em 2014, sob o título *Coleção de Amantes*, e do espetáculo homônimo realizado a partir do ano seguinte, entre Brasil e Portugal. Na performance, a atriz marca encontros com pessoas desconhecidas, em apartamentos desconhecidos. O encontro é registrado através de pelo menos uma fotografia, proposta sempre pela outra pessoa, a quem André chama "amante". As imagens são os testemunhos de uma vivência subjetiva, objeto catalogado e conservado por André, que compõe assim seu arquivo de intimidades. No espetáculo, como em uma exposição, a artista seleciona e exhibe parte de sua coleção, compondo uma narrativa cênica, visual e relacional, já que convoca os membros da plateia a tornarem-se parte de outra de suas coleções - a de espectadores.

Identificar como a artista emprega terminologias e metodologias museais - seleção, coleção, conservação -, que remetem a práxis da curadoria institucional para o desenvolvimento da dramaturgia de performances e espetáculos poderia ser o objeto deste estudo. Mas o intuito de Raquel André de colecionar a potência dos encontros a impulsionou a um projeto dramático maior e mais complexo - "sobre coisas impossíveis de serem guardadas" (André, 2021) -, que conta com oito anos de desenvolvimento contínuo e quatro coleções: de amantes, de colecionadores, de artistas e de espectadores. Assim, forma-se a Coleção de pessoas.

Cada uma delas, leva a artista a refletir e experimentar diferentes dispositivos para arquivamento, exibição e relação com os públicos, inclusive abrangendo uma vertente virtual devido à pandemia da Covid-19. Com isto, o projeto atualmente é constituído por performances, exposições fotográficas, edição

de livro, espetáculos teatrais presenciais, videoteatro, plataforma digital e, segundo André (2021), uma exposição performática prevista para ainda este ano. As quatro coleções de pessoas estão em constante crescimento e deverão apresentar desdobramentos até 2024.

Observar a construção das etapas deste trabalho como um projeto curatorial em que a função dramática tem posição central foi decisivo para a inclusão de *Coleção de Pessoas* nos estudos de caso desta dissertação. Mas há também um aspecto embrionário, frequentemente mencionado por Raquel André em entrevistas e revelado em pormenores durante sua participação no Festival Contemporâneo de São Paulo 2021, que estabeleceu um ponto de contato afetivo entre meus interesses artísticos, acadêmicos e pessoais e a proposta da performer, sendo também um subtexto em todos os projetos analisados neste estudo.

A condição migrante

Com pouco mais de vinte anos à época, Raquel André escolheu o Brasil - mais especificamente, a cidade do Rio de Janeiro - após ser contemplada por uma bolsa Inov Art de aperfeiçoamento artístico no estrangeiro. A jovem artista não conhecia, não tinha familiares e tampouco amigos na antiga capital do império colonial português. Seu critério de escolha era "ir para longe", "cruzar o oceano", como a própria revelou em uma conferência online (André, 2021). Assim, escreveu um e-mail à Cia. dos Atores³⁷, sobre a qual tinha algum conhecimento do trabalho, e foi aprovada para um estágio com duração de cinco meses, prazo de vigência de sua bolsa.

Era 2011 e o cenário da crise econômica e política em Portugal desestimulava André a retornar ao seu país, ao final do estágio. Decidida a permanecer no Brasil, a artista iniciou uma jornada em busca de uma autorização de residência. Um percurso de cerca de dois anos, que incluiu um pedido de propina para emissão de um passaporte brasileiro falso, a impossibilidade de arrendar apartamentos, de fazer viagens de avião para acompanhar a digressão nacional da companhia teatral em que continuara a trabalhar e outros constrangimentos cotidianos e burocráticos que só foram sanados através de um casamento simulado com um amigo brasileiro.

Raquel André comenta que ser imigrante jamais fizera parte de seu imaginário e ao dizer isto, invoca o senso comum sobre a migração como fenômeno concernente aos indivíduos que deixam seu país de origem em busca de novas e melhores condições de vida em terras estrangeiras, onde, por vezes, vivem em situação precarizada. Evidentemente, a migração tem diversas possibilidades, formatos e objetivos, que não cabe aqui debater. Por ora, basta acompanhar o raciocínio da atriz, que refere ser somente quando já estava imersa na experiência migratória é que pensou em si mesma como "europeia" (André, 2021), isto é, entre outras coisas, foi quando tomou contato com a condição estrangeira e suas implicações.

Georg Simmel (1908, 2005) traduz tal condição como aquela em que proximidade e distância estão unificadas. Estrangeiros são aqueles que fixam-se em um grupo, mas não pertencem a ele desde sua origem. "É um elemento do qual a posição imanente e de membro compreendem, ao mesmo tempo, um exterior e um contrário" (Simmel, 2005, p. 265). O sociólogo destaca também o fato do estrangeiro não ter posse de terra, tanto no sentido literal, como também numa metáfora para a propriedade "de uma substância delongada de vida, que não se fixa em um espaço específico, ou em um lugar ideal do perímetro social" (Simmel, 2005, p. 266).

Ao longo de seis anos no Brasil - 2011 a 2016 -, André não teve casa, mas viveu em 14 delas. Durante este período, reporta também ter recebido inúmeras promessas de reuniões em casa de brasileiros que raras vezes se concretizaram. Expressões como "vamos lá em casa, qualquer hora dessas", ou "vamos marcar" são comuns na cultura urbana brasileira e denotam uma intenção afetiva ou cordial mas, de fato, com frequência não passam disto: a manifestação de uma intenção. O estranhamento causado por tal comportamento e a solidão experimentada aumentaram na performer o desejo de entrar em casas desconhecidas, descobrir como as pessoas estabeleciam rotinas, organizavam o espaço e, finalmente, ser fotografada como se fizesse parte daquele lugar.

Simmel (1908, 2005) observa como o estrangeiro eventualmente toma contato com todos os elementos do grupo em que inseriu-se, mas não forma com eles nenhum vínculo orgânico. Julia Kristeva reforça:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. (Kristeva, 1994, p.15)

O pertencimento, estabelecido por Abraham Maslow em 1943 como a terceira posição na hierarquia de necessidades humanas, compreende os sentimentos de aceitação e inclusão em determinado grupo social (Maslow, 2000). Já a noção de transitoriedade ocupou um artigo de 1916 de Sigmund Freud,³⁸ no qual discorre sobre o luto diante da consciência da limitação de tempo da fruição de algo belo e prazeroso e defende que a brevidade ou a finitude de uma experiência não subtraem, mas aumentam-lhe o valor. Ambos conceitos tensionam uma relação de fixidez e mobilidade potencializada pela condição estrangeira, conforme observa-se nas citações de Simmel e Kristeva, mas que perpassa a existência de qualquer indivíduo.

Logo, pode-se deduzir que a resposta afetiva e o interesse pela ação proposta por Raquel André resulte de uma identificação. A busca por pertencer a um espaço - geográfico ou social - e apreender o transitório (deter o tempo, colecionar o efêmero) são inquietações profundamente humanas que a experiência migratória evidencia, que pode ser assim vista como elemento primordial da contextualização dramática do projeto Coleção de Pessoas.

A condição estrangeira pressupõe uma relação de alteridade, "o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença (...)" (Kristeva, 1994, p. 9). A percepção do outro, tão fundamental para o trabalho de Raquel André, revelou-se motor para o seu projeto, logo após o primeiro encontro na casa de um desconhecido, facilitado por um amigo em comum, em 2014, no Rio de Janeiro. Ainda sem um exato planejamento, a ação performática decorreu por 16 horas, período em que a atriz não só conviveu e conheceu a casa do estranho, como também sua mãe, animal de estimação e namorado. Simmel (1908, 2005) atribui à posição simultaneamente distante e próxima do estrangeiro, também traduzida por indiferença e envolvimento, o fato deste muitas vezes tornar-se ouvinte de confidências profundamente francas, confissões que, por norma, esperaria-se

serem reveladas somente à pessoas muito íntimas. A *Coleção de Amantes* iniciada no referido encontro parece comprovar tal argumento.

A ambiguidade da caracterização do estrangeiro para Simmel também coincide com a observação de Kristeva de que "ele [o estrangeiro] jamais está simplesmente dividido entre aqui e alhures, agora e antes." (1994, p. 18). Ambas análises apontam para as recentes teorizações da pós-migração, que buscam perceber a complexidade de relações sociais e das diferentes formas de pertencimento dos indivíduos em trânsito entre fronteiras e romper com discursos binários de estabilidade e motilidade, chegada e partida, deslocamento e reintegração (Schramm, 2019). Ao situar o estrangeiro neste espaço liminal, a perspectiva pós-migrante relaciona-se e pode permitir então o ponto de vista *outsider/within*, termo proposto por Patricia Hill Collins (2016) para abordar a singularidade e a potência criativa que emerge da posição à margem daqueles que pertencem sem pertencer.

Por levar Raquel André à habitar este espaço dentro/fora, pode-se argumentar que a condição estrangeira silenciosamente conformou uma abordagem para seu projeto performativo, *Coleção de Pessoas*, abordagem esta que também está entre dois lugares - o teatro e a artes visuais - e que por ser disruptiva, liberta e conduz a artista a migrar por entre linguagens, dispositivos e formatos, em busca de "caminhos para contar histórias sobre o encontro com outra pessoa" (André, 2021).

Coleção de Amantes

Performance

No momento da redação deste texto, Raquel André soma um total de 269 amantes colecionados e 7000 fotografias geradas nestes encontros. Conforme descrição em seu *website*³⁹, a performance já foi realizada em 29 cidades, entre 12 países, com pessoas de diferentes idades, nacionalidades, gêneros, posicionamentos sociais e políticos. Após a primeira experiência de encenar uma intimidade com um desconhecido, a performer imediatamente percebeu a necessidade de dar continuidade e fundamentar teórica e esteticamente a proposta.

Assim, amparou-se no conceito de *programa* de performance, proposto por Eleonora Fabião, para estipular o conjunto de etapas e tarefas que formam o enunciado de uma ação performática, conjunto este previamente definido e organizado, que aproxima-se da noção de improvisação somente por não ser anteriormente ensaiado, mas não confunde-se com os jogos improvisacionais do teatro (André, 2016). Em *Coleção de Amantes*, o programa estipulado por Raquel André consiste em: "encontrar com uma pessoa que desconheço, num apartamento que desconheço, e ficcionarmos uma intimidade para tirarmos pelo menos uma fotografia" (André, 2016, p. 49).



Figura 14 - Raquel André na performance *Coleção de Amantes*, Rio de Janeiro

A metodologia conta com desde a intermediação de pessoas próximas para marcar os encontros com desconhecidos em suas próprias casas, quanto com a marcação feita através da organização de festivais e mostras em que apresenta o projeto. A produção destes eventos, através de chamamentos publicados em redes sociais ou *mailing lists*, agenda até quatro encontros por dia, com duração de 1 hora cada, em apartamentos cedidos por apoio ou ocupados por arrendamento temporário. Raquel André diz não ter qualquer informação sobre quem irá receber até o instante de abrir-lhe a porta. No apartamento, aguarda sozinha e mantém sempre à vista o aparato fotográfico que será utilizado para o registro (câmera

digital e tripé), além do termo de cedência dos direitos de imagem, que deverá ser assinado pelo amante, e um cronómetro a marcar o tempo do encontro.

A relação entre fotografia e intimidade na *Coleção de Amantes* tem como principal referência a obra da fotógrafa Nan Goldin. Nascida em 1953 nos Estados Unidos, Goldin aprendeu a fotografar na adolescência e, desde então, passou a produzir imagens dela mesma e de pessoas próximas em momentos de vulnerabilidade (ArtNet, n.d.). Tornou-se reconhecida pelos registros da comunidade LGBTQ nos anos de 1980, marcada pela epidemia da AIDS, a violência, o uso de drogas e a cultura dos *night clubs*. As fotografias, que formam o projeto *The Ballad of Sexual Dependency* (1980-1986), reúnem imagens de Goldin e seus amigos em momentos de dor e prazer, conformando o panorama de uma geração. Em 2016, na ocasião da exposição homônima organizada pelo MoMA, o *website* da instituição publicou a seguinte declaração da fotógrafa: "The Ballad of Sexual Dependency é o diário que eu deixo as pessoas lerem. (...) O diário é minha forma de controlar a vida. Me permite registrar obsessivamente cada detalhe. Me permite lembrar⁴⁰" (MoMA, 2016, tradução livre).

Raquel André associa o ato obsessivo de Goldin de capturar seu cotidiano e o dos seus ao impulso amoroso do colecionador ao selecionar e integrar novos itens à sua coleção (André, 2016). Para a performer, a relação que estabelece entre a obra da fotógrafa e sua *Coleção de Amantes* incide no ato de registrar imagens do dia a dia e assim construir a própria história e a dos que a rodeiam. Coincidentemente ou não, a fotografia proposta no primeiro encontro, pelo Amante n.1, é justamente a recriação de uma cena capturada por Nan Goldin.



Figura 15- *Coleção de Amantes*, Amante n.1



Figura 16 - Nan Goldin, *Joan dressing after bath*

Além das fotografias, salvas em pastas digitais com o nome das casas e o número dos amantes, as estratégias de catalogação da coleção incluem apontamentos em áudio ou escritos sobre os encontros, como palavras chave, impressões sensoriais ou outros pormenores que possam ativar a memória da experiência partilhada com cada um. O gesto surgiu após a percepção de que as imagens produzidas eram insuficientes para dar conta de conservar aquilo que fora vivido e, nem sempre, o traduzia.

"(...) já vivi mais intimidades do que as ficcionei, as fotografias resultantes não captam as intimidades vividas (...) O que fotografamos não foram exatamente os encontros, mas o estímulo para que novos encontros pudessem acontecer" (André, 2016, p. 67)

A tensão entre realidade e ficção, o borramento da fronteira entre vida e obra que conduz ao questionamento se as narrativas derivadas do projeto de Raquel André constroem autobiografias ou autoficções têm como referência o percurso poético de Sophie Calle (1953). Natural de França, sua prática transita entre a escrita, a fotografia, instalação e vídeo e o hibridismo de seus meios de expressão é justamente um dos aspectos destacados por André (2016) como influência. Mais do que isso, sua habilidade em investigar e abordar questões referentes à intimidade, vulnerabilidade, identidade e relações interpessoais, de maneira a deixar sempre incerto se o que apresenta é sua obra ou sua vida, fazem o ponto de contato com a *Coleção de Amantes*. Em um de seus trabalhos mais

reconhecidos, *Suite Vénitienne* (1980), Calle persegue alguém que conheceu brevemente em uma festa de Paris até Veneza, registrando suas deambulações em fotografia. Já em *The Hotel* (1891), a artista infiltrou-se como camareira de um hotel para ter acesso aos pertences dos hóspedes e fotografá-los. As imagens são apresentadas com narrativas por ela compostas (Artsy, n.d.).



Figura 17 - Sophie Calle, página do livro *Suite Vénitienne*

Múltiplos meios de expressão e exploração da intimidade também são componentes da obra da artista inglesa, Tracey Emin (1963). A instalação *My Bed* (1999) apresenta a cama desfeita e suja, onde Emin manteve-se por várias semanas após um rompimento amoroso. O rastro de sua atividade íntima neste período estão evidentes nas garrafas de vodka, restos de cigarro, preservativos, roupas manchadas de sangue menstrual e outros traços que, como as fotografias propostas pelos amantes da coleção de Raquel André, sugerem uma dimensão de realidade e intensidade no encontro produzido entre as pessoas outrora ali presentes. Mas, diferentemente destas, suscita mais o elemento biográfico da artista do que o ficcional ou a pluralidade de narrativas possíveis na imagem que resulta a obra.



Figure 18 - Tracey Emin, *My Bed*, 1998

Espectáculo teatral

Tal variedade de leituras possíveis para os registos produzidos nos encontros é um aspecto que o espetáculo teatral *Coleção de Amantes* trouxe à tona. Um ano após o início da performance, realizada em mostras e festivais entre Brasil e Portugal, Raquel André recebeu um convite de co-produção do Teatro Nacional Dona Maria II, de Lisboa, para encenar sua coleção. A proposta despoletou um período de dois meses de ensaio e organização, que configuraram-se como desafio e oportunidade de desenvolver estratégias de exibição dos instantes de intimidade conservados (André, 2016).

O primeiro passo tomado pela performer foi a formação da equipa de criação, para a qual, entre outros profissionais da cena, convocou Bernardo Almeida. Parceiro artístico de André, Almeida tornou-se co-criador e assumiu funções diretamente relacionadas à dramaturgia do espetáculo, como fazer provocações e questionamentos conceituais que impulsionassem a criação cênica, bem como auxiliar a performer a fundamentar as opções da encenação. Ao contrário da análise aqui proposta, que percebe a construção da dramaturgia como todas as ações descritas até então, desde a elaboração do programa de performance, Raquel André, em sua dissertação de mestrado (2016), refere-se à dramaturgia apenas como o texto dramático do espetáculo.

Sobre ele, menciona que apresenta a coleção através de dados estatísticos, como quantos amantes beberam café, quantos brincaram com seu cabelo ou choraram, aos quais interpõem relatos de alguns dos encontros e reflexões próprias referentes aos temas que seu projeto aciona. Pelo fato da coleção estar em constante crescimento, André e Almeida optaram por manter uma estrutura porosa, que permite alterações a cada apresentação.

Selecionadas, as fotografias fazem-se presentes através da projeção das imagens, fator determinante para a concepção da cenografia como um estúdio fotográfico, com um fundo infinito, que serve como superfície de projeção, rebatedores de luz e refletores comuns a estes ambientes. O espaço cênico abrange ainda a área ao redor deste estúdio, por onde a performer transita, manipula objetos que fazem parte da coleção - presentes de alguns amantes dispostos sobre uma mesa - e dispositivos eletrônicos como microfone e um *sampler*, que permite a alteração e multiplicação da voz da artista.



Figura 19- Raquel André, espetáculo *Coleção de Amantes*

Em cena, Raquel André coloca-se como atriz-performer, confirmando a identidade claramente pós-dramática da encenação de *Coleção de Amantes*. "O intérprete do teatro pós-dramático muitas vezes já não é representante de um papel

(actor), mas sim um performer que oferece à contemplação a sua presença em palco" (Lehmann, 2017, p.200). Sua principal referência é o trabalho do encenador britânico Tim Etchells junto ao grupo *Forced Entertainment*. Entre as obras destacadas pela artista, está o espetáculo de 1994, *Speak Bitternes*: "um grupo de atores durante seis horas confessam as maiores e as mais banais barbaridades do mundo. No palco, apenas cadeiras, uma mesa e o catálogo de confissões que vão consultando ao longo das horas. O público fica livre para entrar e sair quando quiser" (André, 2016, p. 87).

O formato de apresentação performativa de um conjunto de elementos quaisquer abrangidos por uma temática - um catálogo, uma coleção, um arquivo - remete também à produções portuguesas recentes, como *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* (2017), de Joana Craveiro e a companhia Teatro do Vestido, uma tese-espetáculo com 6 horas de duração que percorre 80 anos da história de Portugal e apresenta documentos, objetos, relatos recolhidos pela atriz e encenadora numa investigação histórica, formando uma espécie de museu cénico; e *Entrevistas* (2018), de Tiago Cadete, que reúne e edita os arquivos em áudio de entrevistas feitas com portugueses de várias gerações residentes no Brasil.

Ambos projetos, assim como *Coleção de Amantes*, têm ainda em comum o fato de serem um solo, o que, no caso de um espetáculo sobre a potência do encontro com o outro pode parecer contraditório. No entanto, Raquel André nunca parece estar só em cena. Evocados pelas fotografias e pelos relatos da performer, seus amantes tornam-se uma presença constante. O anseio da artista em estabelecer contato e promover encontros a leva ainda a relacionar-se com o público, seja dirigindo-se diretamente à eles, seja reencenando um momento de intimidade fotografado com um espectador, seja convidando à todos na plateia a fotografarem um instante da apresentação presenciada e enviarem posteriormente para ela. O gesto remete à natureza essencialmente efêmera do acontecimento teatral e dá início à *Coleção de Espectadores*.

Desdobramentos

As imagens enviadas pelos espectadores fazem parte do livro *Coleção de Amantes*, publicado em 2017 pelo Teatro Nacional Dona Maria II. Se o espetáculo teatral funciona como um dispositivo expositivo da coleção de intimidades de

André, a publicação é como o catálogo desta exposição. Além de fotos dos encontros realizados nas cidades de Lisboa, Loulé, Mindi, Paredes de Coura, Ponta Delgada e Rio de Janeiro, seu conteúdo também inclui textos escritos André e por nomes reconhecidos da cena performativa luso-brasileira, que foram amantes colecionados: o ator Gregório Duvivier e o encenador e diretor artístico do Teatro Nacional Dona Maria II, Tiago Rodrigues.

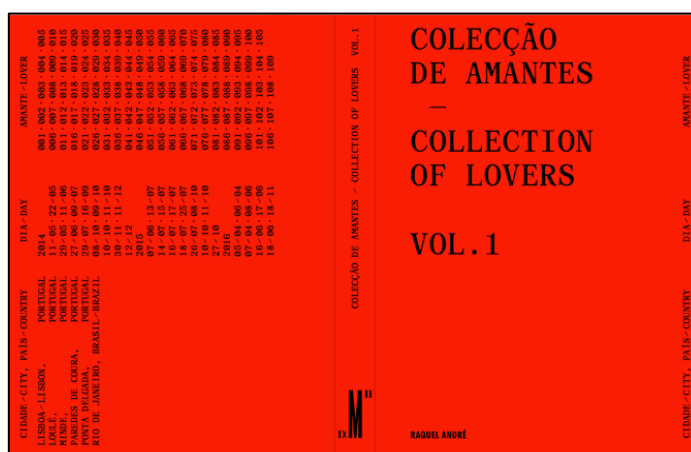


Figura 20 - Capa do livro *Coleção de Amantes*, vol.1

Já a potência visual por si das fotografias produzidas nos encontros foram exploradas no ano seguinte, 2018, na exposição *Collection of Lovers*, patente no Contemporary Arts Center de Cincinnati, Ohio, durante a FotoFocus Biennial. Com co-curadoria de Drew Klein e Steven Matjcio, a proposta expositiva de Raquel André, Bernardo Almeida e Antonio Pedro Lopes, mesmo trio de criadores do espetáculo teatral, teve o design de Ruben Monfort, que dispôs as imagens do arquivo da performance de cima a baixo, entre três paredes. Pelo registo fotográfico da exposição, pode-se supor não haver uma linha narrativa única e que o visitante talvez descobrisse-se incapaz de deter-se nos pormenores dos amantes e intimidades expostas. Pelo contrário, ao ser imerso naquele mosaico de encontros, talvez tivesse a dimensão da multiplicidade que define o humano, como bem ressaltou o crítico Ruy Filho (2021), ao analisar a obra de Raquel André.

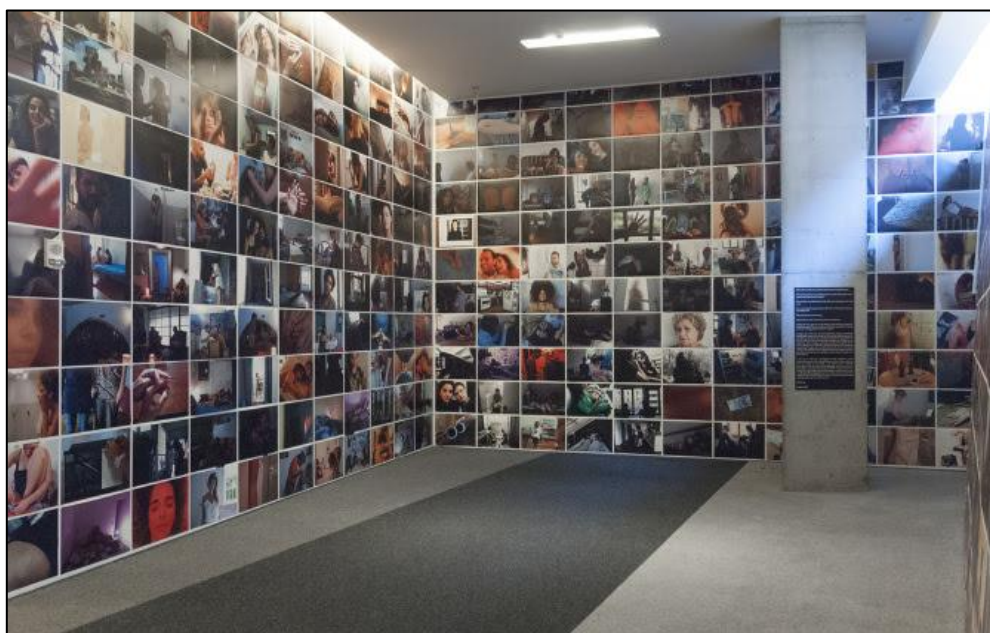


Figura 21 - Exposição *Collection of Lovers*, Contemporary Arts Center, Ohio, 2018

A performer emprega o termo "vertigem", que toma emprestado de Umberto Eco em *A vertigem das listas*, no qual debate as estratégias de ordenação e catalogação do mundo através dos séculos. Para André (2016), a vertigem a que refere-se o intelectual italiano "é como um fantasma do não saber, do que não se consegue justificar. É a vertigem da limitação de tornar próprio, de tornar representável todo o conhecimento, de tomar consciência do fato de que não é possível dominar, representar, possuir e organizar esse todo" (p. 29).

A provocação sensorial ao exibir o acúmulo de imagens arquivadas nos encontros, quer elas estejam afixadas numa parede, ou projetadas em ritmo acelerado como no final do espetáculo teatral é justamente a da vertigem, do múltiplo, do caleidoscópio que formam as identidades e vivências de cada indivíduo que Raquel André já encontrou ou irá encontrar.

Em recente conferência (agosto, 2021), a artista revelou estar a planejar uma segunda exposição para a *Coleção de Amantes*. Desta vez, num formato performativo que tem como cenografia uma casa na qual todas as fotografias da coleção estarão impressas nos móveis e utensílios. Os visitantes entrarão dois de cada vez, cada qual por um lado. Com áudio-guias, serão conduzidos pela voz de Raquel André pelo espaço até encontrarem-se e terem a oportunidade de

construírem e partilharem um momento de intimidade. A exposição é suposta estrear ainda em 2021.

E se a relação presencial com o público foi elemento constante e relevante para a *Coleção de amantes* e os desdobramentos apresentados até aqui, uma inversão é experimentada em 2017, quando o canal televisivo RTP2 produz para o programa *A peça que faltava*, uma versão de 25 minutos do espetáculo⁴¹, atualmente disponível na plataforma RTP Play.



Figura 22 - *Coleção de amantes* para o canal RTP 2

A defesa do videoteatro como um gênero por si será tema de outro capítulo nesta dissertação. Compete por ora observar como a linguagem audiovisual e as ferramentas de edição utilizaram-se da referência do espetáculo teatral presencial - mesmo figurino, trilha sonora, cenografia minimalista que funciona como superfície de projeção das imagens e mesma base textual. Contudo, a possibilidade de cortes e enquadramentos proporcionou um outro visionamento, mais aproximado, dos objetos que Raquel André conserva como os presentes dados pelos amantes e com a própria performer, que relaciona-se com a câmera como se falasse direta e individualmente ao telespectador, sem por isso ocultar a distância física e temporal desta relação. As paredes brancas que circundam a artista na cena final, quando as fotografias são projetadas em alta velocidade e o plano zenital com que é registada esta imagem potenciam a sensação de vertigem anteriormente referida,

um forte indício dos contributos da linguagem audiovisual para a cena teatral. Em entrevista para a revista Umbigo (2017), André refere que a exibição de *Coleção de Amantes* na televisão teve grande repercussão nas redes sociais. O alcance de novos públicos é também uma potencialidade a ter em conta no trânsito entre vídeo e teatro e as plataformas de visionamento que se abrem neste campo.

Assim como as redes sociais e as aplicações de videoconferência. Em outubro de 2020, no âmbito do projeto Cultura em Expansão, da Câmara Municipal do Porto, estava programada uma apresentação do espetáculo *Coleção de Amantes* no Auditório do Grupo Musical Miragaia. No dia e na hora agendados, Raquel André estava sobre o palco, a mesa com os presentes dos amantes estava posta, como sempre, mas a plateia estava vazia. O público a viu enquadrada pela câmara de seu portátil com os acentos vazios às suas costas, como que a evocar os espectadores presentes somente do outro lado do ecrã. Em decorrência da subida no número de casos de Covid-19 naquela altura do ano, por determinação da Direção Geral da Saúde, não foi possível receber o público presencialmente. A estratégia encontrada foi a apresentação em direto, através da plataforma Zoom, e transmitida pela página do Facebook do projeto Cultura em Expansão.

As tecnologias de imagem e mediação, as mídias digitais, e as formas de comunicação, produção e partilha de informação através delas são uma presença - *vertiginosa* - em nosso tempo. Raquel André é parte de uma geração que assimilou o uso destas ferramentas em seu dia a dia sem grandes reservas e atualmente situa-se numa cultura em que *likes*, *views* e *compartilhamentos* são moeda, em troca da qual tornamo-nos todos "produtores de conteúdo". Nossas casas, roteiros de viagens, pratos favoritos, animais de estimação, filhos, amigos, familiares, parceiros amorosos, nossos instantes de lazer ou de trabalho figuram em fotos e vídeos, muitas vezes, registados somente com a finalidade de postar em uma rede social. Somos colecionadores do efémero também, mas onde está e qual o sentido de intimidade neste contexto? E o quanto é ficcionado nesta vida "instagramável"?

As questões fazem parte de inúmeros discursos críticos sobre a realidade hiperconectada e dialoga de tal maneira com o projeto *Coleção de Amantes*, que o uso de uma rede social como palco digital proposto devido ao constrangimento pandêmico acaba por parecer um desdobramento natural, senão óbvio. Inclusive, a experiência do isolamento social, a relação com a casa, com os afetos e a solidão

impulsionada pela pandemia da Covid-19 acrescentam uma nova camada discursiva e de debate à *Coleção de Amantes*, atualizando o projeto e fornecendo mais possibilidades dramáticas para sua expansão.

Coleção de Colecionadores

O impulso colecionista manifestou-se em Raquel André quando ela ainda era estudante de teatro. A performer recorda ter encontrado uma caixa com 350 cartas dos anos de 1970, 80, 90 e rapidamente ter percebido que precisava de organizá-las para poder compreender seu conteúdo (André, 2016, 2017). Ao ato de ordenar por datas e fazer um fichamento de cada carta, somou-se o gesto de preservá-las em sacos plásticos. O resultado foi o primeiro trabalho autoral da artista, criado em parceria com Tiago Cadete, *No digital* (2010).

A partir da leitura de Walter Benjamin, em *Desempacotando minha biblioteca*, André define o ato de colecionar como um gesto de amor e interessa-se mais por tal gesto do que pela coleção em si. Para ela, organizar e alimentar um arquivo é não só uma tentativa de ordenação do mundo, mas uma maneira de preencher as lacunas na própria narrativa e se construir (2016). Assim, após dar início à sua própria coleção - de pessoas - a artista decidiu conhecer e incluir em seu acervo indivíduos como ela, colecionadores.

A *Coleção de Colecionadores* estreou em 2016, com o apoio da Bolsa de Criação Isabel Alves Costa. Até o momento, conta com 36 colecionadores. Com o pretexto de conhecer novas coleções, Raquel André marca um encontro no sítio onde as pessoas abrigam os objetos colecionados. Lá, realiza uma entrevista com o colecionador, na qual dirige-lhe perguntas sobre memória. Seu interesse, como referido acima, não incide nas coleções, mas nas histórias por trás delas, nas histórias das pessoas por trás delas.

E, se na *Coleção de Amantes*, a fotografia era o único registo do encontro com o outro possível de ser guardado, em *Coleção de Espectadores*, a artista e sua equipa captam em vídeo a entrevista com cada colecionador. As imagens não revelam as coleções, os objetos são mencionados apenas na fala de seus colecionadores. Ao final, André pede-lhes que deem um objeto de suas coleções pessoais.

Os objetos e as entrevistas em vídeo são apresentados no espetáculo teatral *Coleção de Colecionadores*, cujos elementos de cena seguem a estética minimalista de *Coleção de Amantes*: uma tela de projeção no centro do palco, uma mesa com uma seleção de objetos das coleções dos entrevistados, linóleo branco no chão. Compondo a iluminação, lâmpadas fluorescentes na vertical circundam as laterais da cena.



Figura 23 - Raquel André no espetáculo *Coleção de Colecionadores*

O texto do espetáculo igualmente mantém uma estrutura flexível para que, a cada cidade em que seja apresentado, novos colecionadores sejam acrescentados. Dos colecionadores recém chegados, somente os objetos doados ou emprestados são mostrados, enquanto os vídeos das entrevistas, já editados, são exibidos apresentando o acúmulo da segunda coleção de Raquel André. Apesar do potencial de existência individual, como documentário, os vídeos produzidos nas entrevistas, ao menos até aqui, só foram apresentados como parte do espetáculo.

Assim como em *Coleção de Amantes*, o público é convidado a ser colecionado. Raquel André acredita que cada pessoa possui um conjunto de objetos que narra sua história, mesmo que seja as roupas nos armários. Assim, pede aos espectadores que desejarem, que lhe deem um objeto especial que têm consigo no momento da apresentação. Enquanto a artista enxerga o colecionador

como um "organizador de memória (...) [que] organiza o passado - o que já se colecionou, conseguindo assim desejar o futuro - o que falta à coleção" (Raquel André, 2019), Ruy Filho (2021) o define como um produto do capitalismo, da cultura da posse e do acúmulo e então percebe a ação proposta em *Coleção de Colecionadores* como uma subversão desta lógica, na medida em que enfatiza o gesto afetivo de colecionar.

Embora com menos desdobramentos e formatos de exibição que *Coleção de Amantes*, este segundo movimento, inserido na totalidade do projeto, pode ser visto como uma estratégia dramatúrgica de compreensão do impulso colecionador da performer e da busca pelo diálogo, seja em relações coincidentes ou antagônicas, com demais sujeitos que definam-se pela óptica da coleção.

Coleção de Artistas

Para os amantes, a fotografia. Para os colecionadores, o vídeo. E para os artistas?

Na terceira parte de sua *Coleção de Pessoas*, iniciada em 2018, Raquel André busca guardar um momento de criação artística. Por trás deste gesto, está o questionamento sobre a possibilidade de ter acesso, conhecer o artista e sua história, através de suas ferramentas e metodologia de trabalho. Uma vez mais, o centro da questão é a busca pelo conhecimento - de si e do outro - através de um instante de partilha. André, que por vezes coloca-se como atriz-performer-criadora (2016) e, por outras, diz não saber se é uma atriz de teatro, ou qual teatro é este que produz (2017), encontra-se com criadores das artes visuais e performativas para compreender como alguém torna-se artista.

Nestes encontros, pede então que transmitam-lhe um fragmento de alguma de suas obras. A performer usa apenas o próprio corpo como suporte para armazenar a criação transmitida e, ao fazê-lo, fomenta as discussões sobre o corpo como arquivo (Lepecki, 2011), que nas últimas décadas tem sido tema de estudo e criação, sobretudo para a dança contemporânea e a performance art. Sob o risco do falhanço da memória, dos ossos, músculos e nervos, como um corpo pode preservar e repetir ao longo do tempo a frase de movimentos de uma coreografia, ou a sequência de ações de uma performance sem um registro de referência?

Desafio para a área da conservação da arte contemporânea, a obra do artista britânico Tino Sehgal é um caso paradigmático. Com formação em Economia Política e Dança, o artista ganhou atenção mundial a partir dos anos 2000. Recusa a classificação de performance para suas obras, preferindo chamá-las “situações construídas” ou “esculturas vivas”. Como define Vivian Van Saaze, “seus trabalhos consistem em palavras e canções, movimentos coreografados, ou uma conversa com um visitante do museu. (...) são encontros ao vivo, geralmente executados por funcionários dos museus, atores ou bailarinos contratados, que portam instruções concebidas pelo artista e aprendidas através de ensaios⁴²” (p.57, tradução livre).

Sehgal não permite a documentação textual ou por imagens de suas obras. O processo de transmissão das instruções é exclusivamente presencial. Ao empregar esta prática da transferência do conhecimento através da narrativa oral e da experiência corporal, o artista não só questiona e desestabiliza os processos de conservação em âmbito institucional, mas também o entendimento do arquivo como um suporte sólido. André Lepecki (2011) propõe o corpo como arquivo justamente a partir da aceitação da precariedade de ambos. Assim, a prática arquivista não baseia-se na preservação da informação com vistas ao acesso ao passado, mas nas potencialidades de atualização da informação que sugere futuros.

Raquel André não domina a técnica de todas as linguagens artísticas das obras que coleciona, mas ao aprender para arquivá-las e, posteriormente, reencená-las no espetáculo *Coleção de Artistas* com suas próprias habilidades corporais, não só as mantém vivas, mas em constante transformação. Aqui também a impossibilidade de reter e reproduzir o efêmero e a subjetividade do outro estão em causa.

Até o momento esta coleção só foi apresentada em palco. Porém, nos dias que antecederam a estreia do espetáculo, no Teatro Nacional Dona Maria II, uma série de 8 vídeos de curta duração foram publicados na página do Facebook de Raquel André, cujo conteúdo parte de entrevistas feitas pelos co-criadores do espetáculo, Bernardo Almeida e António Pedro Lopes, com a própria performer sobre sua relação com a arte e alguns artistas que marcaram seu percurso. O resultado funciona como estratégia de comunicação, mas também como projeto

artístico em si e, portanto, entendidos pelo que nesta dissertação tem sido chamado de dispositivo expandido. Os oito episódios apresentam linguagem e estética próprias e encerram suas narrativas neles mesmos, podendo ser assistidos individualmente.

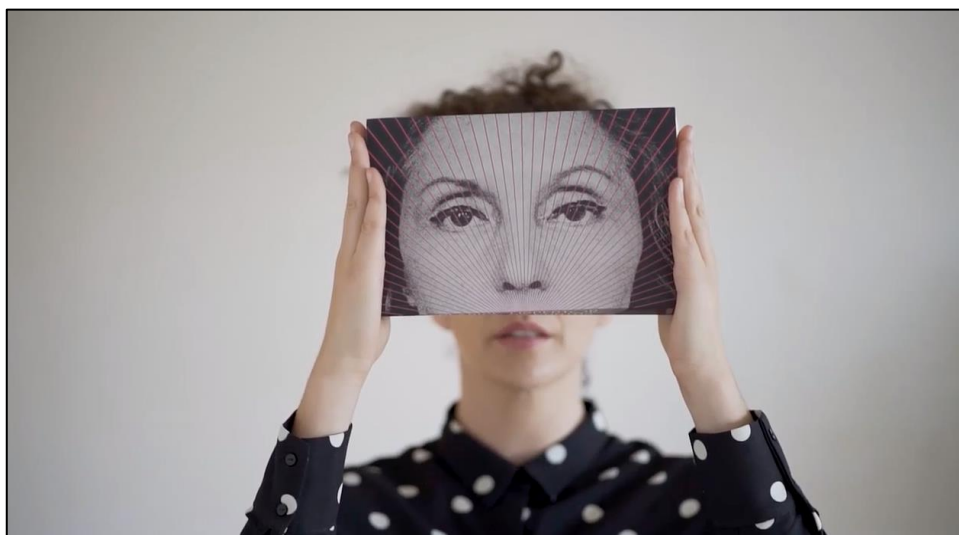


Figura 24 - Coleção de artistas, episódio 7

Em decorrência das orientações para a primeira fase do desconfinamento, de 2021, o FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, exibiu uma versão filmada do espetáculo *Coleção de Artistas*, que aqui não é considerada como desdobramento do projeto, por tratar-se de um registo audiovisual da performance ao vivo e não uma obra pensada para o formato híbrido.



Figura 25 - Raquel André em cena do espetáculo *Coleção de Artistas*

Como nos espetáculos anteriores, na cena presencial a performer convida membros do público a ativarem uma relação de intimidade com ela e fazerem parte da sua coleção. Neste movimento, um espectador divide um momento em palco com Raquel André, no qual conta-lhe sobre uma obra artística que o marcou profundamente. Devido à banda sonora, o conteúdo não é ouvido pela audiência, que assiste a conversa.

Juntamente da apresentação dos fragmentos de obras musicais, números circenses, esculturas, coreografias, performances que incorporou de outros criadores, a performer costura elementos das histórias pessoais e trajetórias profissionais dos artistas e questionamentos como o valor da arte, simbólico e monetário, as implicações de ser uma mulher-artista, de ser uma mulher-artista e migrante, e outros debates que a atravessam mas extrapolam sua biografia e parecem criar um solo comum para uma pluralidade de identidades que movem-se pelo impulso criador.

Coleção de Espectador_s

Se teatro, do grego *théatron*, é literalmente um "lugar para olhar", o teatro de Raquel André é um lugar para escutar. A partir dos recentes debates sobre o feminismo negro, o conceito de "lugar de fala" (Ribeiro, 2017) demanda a abertura de espaços de visibilidade para o discurso de indivíduos membro de grupos sociais historicamente minorizados sobre as questões do contexto ao qual pertencem. Em consequência, a noção de "lugar de escuta" é acionada, uma vez que, no diálogo contemporâneo, estão presentes (ou é suposto estarem) assimetrias de posição social, grau de instrução, gênero, orientação sexual, idade ou etnia (Gorjon, Mezzari & Basoli, 2019). Assim, não só a postura do emissor, mas a atividade do receptor torna-se um exercício de alteridade, cujo aprimoramento requer a pluralidade dos encontros.

No ano de 2020, quando a pandemia da Covid-19 impossibilitou as relações de co-presença física que são o cerne dos encontros intersubjetivos e das artes performativas, Raquel André voltou-se para a quarta e última de suas coleções: a de espectadores. Para ela, ser espectador é ter curiosidade e a curiosidade é o que mantém o encontro (André, 2021). A artista destaca que a palavra curiosidade tem

a mesma raiz latina que deu origem à palavra cura e, coincidentemente aqui podemos acrescentar, à curadoria. O espectador é portanto aquele que tem "curiosidade para curar. Curar pela fala, pela escuta do outro" (André, 2021).

Como observa Filho (2021), ser espectador exige estar presente. Então, como superar o distanciamento imposto pelo confinamento pandêmico e convocar a presença que cura? No âmbito do Dia Europeu do Espectador, em novembro de 2020, iniciativa da rede europeia Be SpectACTive, para a qual André foi selecionada, a *Coleção de Espectadores* foi à público através de dois movimentos iniciais: a exposição *Espectador_Espectador_*, que apresentou os objetos doados pelo público de *Coleção de Colecionadores* e as imagens que os espectadores de todos os espetáculos anteriores, bem como os leitores do livro *Coleção de Amantes* e os visitantes da exposição *Collection of Lovers*, de Ohio, enviaram à Raquel André por e-mail; e uma ocupação artística composta por conversas online entre a artista e convidados sobre o que é ser espectador, a *Oficina do Espectador*, atividade também online que admitiu dez participantes e a performance *Espectador_Espectador*, resultado das experimentações artísticas realizadas na oficina pelos próprios participantes.



Figura 26 - Exposição *Inventário Coleção de Espectador_s*, 2020

Este programa artístico ocorreu no Centro Cultural Malaposta, em Odivelas. Concomitantemente, o site Collection of Spectators⁴³ foi lançado. A plataforma digital reúne informação sobre todo o projeto Coleção de Pessoas, mas não trata-se de um repositório virtual. É, antes, um dispositivo relacional no qual, ao longo de oito meses, foram publicadas instruções que convidam à participação e interação. As propostas são enviadas em formato de áudio, vídeo e texto e formam também um projeto artístico em si. A plataforma segue em contínua atualização, aberta para recepção de novas contribuições. Como os vídeos curtos que antecederam a estreia de Coleção de Artistas, as instruções de Coleção de Espectadores apresentam uma identidade visual marcante que as situam ambigualmente como peça de comunicação do projeto e proposta artística em si.



Figura 27 - Instrução 10, *Coleção de Espectadores*

Após este movimento digital, seguiu-se o processo de criação e ensaios do espetáculo *Coleção de Espectador_s*, que estreou em julho de 2021 na Sala Garrett, do Teatro Nacional Dona Maria II. Pela primeira vez na trajetória de suas coleções, Raquel André não está sozinha em palco. Junto dela, onze espectadores,

selecionados através de três oficinas prévias, compartilham histórias de filmes, músicas, exposições e outras obras ou eventos artísticos que foram transformadores para suas vidas.

A presença de outros corpos em cena certamente contribuiu para as alterações significativas na concepção dos elementos de encenação em relação aos espetáculos anteriores da Coleção de Pessoas. A cenografia apresenta estruturas maiores, que formam uma arquibancada ao fundo do palco - uma plateia de frente para a outra. Os figurinos exibem cores mais vivas e o ecrã para a projeção de imagens ao fundo é mais amplo. Tais mudanças são também fruto da inclusão de novos e mais nomes na equipa de criação, que preserva seu núcleo central, responsável pela encenação e dramaturgia de toda a Coleção.



Figura 28 - Cena do espetáculo *Coleção de Espectador_s*, 2021

É também o primeiro espetáculo em que Raquel André não coleciona alguém da plateia, no momento da apresentação. No entanto, é o primeiro em que convida a audiência a colecionar uma pessoa através de um dispositivo

especialmente criado para a encenação, que a performer preferiu não revelar nas entrevistas de lançamento do projeto.

A cada cidade em que o espetáculo for realizado, um novo elenco de espectadores será incluído à coleção através de oficinas. A cada novo local de apresentação, também serão colecionados os teatros e seus profissionais, gerando um arquivo acessível no site Collection of Spectators. A documentação é um modo de dar a conhecer os bastidores, técnicos, assistentes de sala, direção de cena e tantos outros profissionais e espaços imprescindíveis para o acontecimento teatral, mas geralmente desconhecidos do público. Para Raquel André, estes são os primeiros espectadores de uma peça.

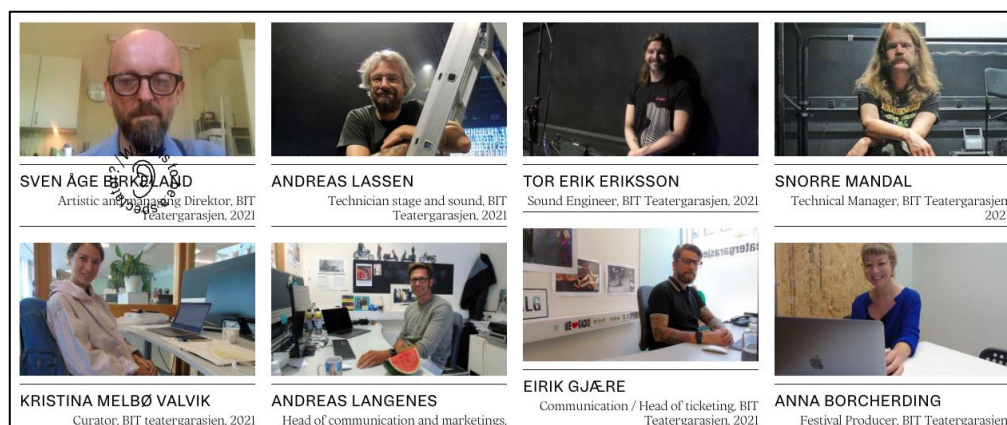


Figura 29 - Instrução 15: O que fazes no teatro, site Coleção de Espectador_s

A performer pode dizer não saber se o que faz é teatro, ou mesmo se é uma artista da área, mas certamente sua Coleção de Espectador_s faz uma homenagem ao teatro enquanto arte e espaço artístico. Um espaço que se fundamenta pelo encontro com o outro, um espaço de alteridade, de fala e escuta, como o projeto Coleção de Pessoas.

Notas conclusivas

Mais extenso dos estudos de caso apresentados nesta dissertação, Coleção de Pessoas composta por Coleção de Amantes, Coleção de

Colecionadores, Coleção de Artistas e Coleção de Espectadores, deve desenvolver-se até 2024, quando completará uma década.

No percurso observado até o momento, pode-se perceber que a dramaturgia de cada uma das partes e, sobretudo, do projeto como um todo, vem constituindo-se ao longo do tempo e abrange uma série de atividades que perpassam todas as etapas de desenvolvimento da proposta. Desde a fundamentação teórica e a busca por referenciais estéticos, o desenvolvimento de uma metodologia - criação do programa das ações performáticas que provocam o encontro e iniciam cada coleção; a escolha do suporte para o arquivo de cada uma; a criação do espetáculo teatral, processo que inclui improvisações, entrevistas entre o trio central de criadores, listagem de assuntos, seleção e colagem das histórias das pessoas colecionadas, entremeadas por reflexões da performer, numa estrutura textual em constante transformação; edição das imagens fotográficas e videodocumentais ou dos objetos que fazem parte das coleções e as opções estéticas que formam a identidade e a linguagem da encenação.

O projeto, no entanto, não encerra-se no espetáculo teatral. A atuação dramática também é intrínseca aos desdobramentos e dispositivos encontrados para a continuação das coleções e exibição das mesmas. Uma função que tem em conta a particularidade do arquivo de cada uma delas, mas que procura preservar o fio condutor de todo o projeto, que é o encontro com o outro. Assim, a dimensão relacional, a participação do espectador é um elemento central das articulações da dramaturgia que, mesmo nos formatos não presenciais, ou mediados pelas tecnologias digitais, buscaram preservar seu protagonismo.

A dramaturgia de Coleção de Pessoas, portanto, é o elemento que une o enquadramento teórico do projeto, seu processo criativo, a produção e administração junto às instituições teatrais, espaços culturais, bolsas e residências artísticas, as atividades educativas e de mediação, como oficinas, conversas, conferências, assim como o discurso sócio-político que atravessa a proposta artística e convoca à participação. Logo, percebe-se a associação com a curadoria e sobretudo a noção de curatorial por ser uma atividade multidimensional, que estabelece redes de conexões entre a arte, os artistas, os espaços e os públicos (Lind, 2012) e enfatiza a trajetória em curso em detrimento do produto final (Rogoff, 2013).

2.2. Provisional Figures - Great Yarmouth (2018- 2021)

Maria do Carmo atendeu a um anúncio para embalar fiambres no que lhe disseram ser o "Algarve inglês", acabou por dar a um sítio com cheiro a "sangue e merda". A esguia Victoria de cabelos negros e lisos teve de escolher entre dois concursos no mesmo dia: para Miss Great Yarmouth ou para integrar um grupo feminino de música *pop*; escolheu o primeiro, o segundo foi para uma outra Victoria, hoje de apelido Beckham. Sérgio já ajudou a montar um circo, onde conheceu e se apaixonou por uma indígena e uma espanhola, tatuou uma em cada de suas coxas, antes de se tornar responsável pela limpeza das máquinas de um frigorífico. Robert foi guarda em uma reserva natural, observava e protegia os pássaros, depois passou a eviscerar perus.

Estes são alguns dos nove personagens de *Provisional Figures - Great Yarmouth*, projeto do encenador e diretor de cinema, Marco Martins que, a partir de um convite de Renzo Barsotti, do Centro de Criação para o Teatro e Artes da Rua, levou-o até a região costeira de Norfolk, em Inglaterra, para uma investigação que estendeu-se por dois anos.

O ponto de partida foi a numerosa comunidade de portugueses emigrados durante o auge da crise econômica entre 2009-2014 para a cidade britânica de Great Yarmouth, que recrutou trabalhadores estrangeiros para a indústria de transformação alimentar, nomeadamente de perus e frangos. A estrutura turística da cidade balnear, em franca decadência, serviu de atrativo. Hotéis e campings foram destinados à acomodação dos trabalhadores recém chegados, mas o que prometia ser uma hospedagem confortável, não tardou em se revelar em moradias pequenas, sem privacidade, partilhadas por quatro pessoas.

As condições de trabalho eram insalubres, a vigilância, constante. Preconceito e xenofobia resultavam em segregação social. Ali, as pessoas eram números. A própria expressão que deu título ao trabalho, "provisional figures", reflete este processo de desumanização, uma vez que denomina todos os trabalhadores em situação provisória ou indefinida no Reino Unido.

Tal cenário interessou a Marco Martins, que decidiu explorar *in situ* esta realidade para revelar um episódio recente e pouco conhecido da história

portuguesa. Porém, uma vez na cidade, não limitou-se à comunidade luso-migrante. Seu foco expandiu-se para outras nacionalidades e até para os ingleses que lá viviam e trabalhavam nas mesmas condições. O realizador relata que a cidade mesmo o fascinou.

Assim, empreendeu um extenso processo de criação sobre o período de incertezas na vida destes "trabalhadores flexíveis", suas relações e interações sociais em tempos de crise e os paralelos entre o comportamento humano e o animal. O resultado concretizou-se primeiro em um espetáculo teatral, estreado em 2018, e uma publicação com textos e fotografias produzidas durante a investigação na cidade. Logo após, uma longa-metragem com direção também de Marco Martins foi produzida em Great Yarmouth. O filme, até o momento da escrita deste texto, é inédito.

Processo

A dramaturgia do projeto *Provisional Figures - Great Yarmouth* tem forte cariz documental. Especialmente em relação ao espetáculo, é possível inseri-lo na vertente que alguns pesquisadores têm denominado como "teatro documentário". Marcelo Soler (2009) procura conceituar a prática, defendendo uma especificidade nos procedimentos de criação e na produção deles resultantes, que tem a intenção de registrar e analisar fatos vividos ou observados através de documentos. Por documento, o autor compreende qualquer dado não ficcional registrado diretamente da realidade. Segundo Soler:

(...) além da intencionalidade de documentar, um dos principais pontos para entendermos o que é Teatro Documentário está na relação que os envolvidos (diretor, atores, técnicos e espectadores) têm com os dados de não-ficção, mesmo quando nos valem também de dados ficcionais na construção discursiva. O comprometimento com a análise da realidade e a valorização dos dados de não-ficção afasta a subserviência à fábula e evidencia uma preocupação com uma ordenação discursiva segundo valores contrastivos ou explicativos que se queiram atingir. (Soler, 2009, p.3)

O pesquisador destaca que documentar não exige os documentaristas de um posicionamento sobre a coisa documentada. Pelo contrário, convoca a um olhar

sobre o fato, tanto de quem produz o documentário, quanto de quem assiste. O âmbito da recepção, aliás, é fundamental para a caracterização do Teatro Documentário, uma vez que apenas incluir o dado não-ficcional em cena não é suficiente se o espectador não puder significá-lo como tal.

A estratégia de Marco Martins para acessar dados não-ficcionais sobre Great Yarmouth foi a condução de entrevistas com seus habitantes, estrangeiros e nacionais, que estiveram envolvidos ou próximos às fábricas de transformação alimentar no período da recessão econômica. "Houve um dia em que me sentei num café e devo ter feito 40 entrevistas seguidas às pessoas que me iam contando a história de como tinham ido lá parar. Aquele lugar era a última esperança de terem uma vida digna" (Martins, 2020). Do conteúdo destas conversas, selecionou nove relatos pessoais e seus respectivos relatores. Estava formado o elenco de *Provisional Figures*, composto por nove não-atores entre portugueses, ingleses, uma eslovena e um moçambicano. A definição de não-ator, segundo Barros, passa por três características essenciais:

A primeira delas é a de que não se trata de um ator profissional. Ou seja, não há um reconhecimento formal, do contexto, por parte das suas atividades cênicas. A segunda característica, diretamente relacionada à primeira, é a de que o não-ator geralmente possui pouca ou nenhuma experiência com a atividade teatral em particular. Alguns já realizaram algum curso pontual ou até já participaram de algum projeto artístico, (...) mas ainda assim não possuem o registro profissional de ator. A terceira e última característica é a de que o não-ator é um agente importante dentro do contexto do qual o teatro se apropria. O não-ator, através das suas vivências e de sua ligação com o respectivo contexto do qual se apropria o teatro, é um símbolo da história que é contada em palco e, por isso, é convidado a fazer parte da história criada para a cena" (Barros, 2016, p.10).

O coletivo alemão Rimini Protokoll é reconhecido por suas produções documentárias, protagonizadas por não atores. Seu diretor, Stefan Kaegi, no entanto, recusa o termo e adota no lugar a palavra *expert*, uma forma de "valorizar a razão pela qual elas [estas pessoas] ocupam a cena, ou seja: possuírem um saber especial ou terem vivido uma experiência particular" (Leite, 2017, p.41). A atriz e pesquisadora Janaína Leite (2017) explica ainda como estes "especialistas", enquanto detentores da experiência real, ocupam-se de levá-la para a cena através

de sua própria presença - sem a necessidade de conhecimento ou habilidade referente às técnicas teatrais - muitas vezes por meio de um instrumento comum ao Teatro Documentário, o depoimento pessoal.



Figura 30 - Espetáculo *100% City*, do coletivo Rimini Protokoll

O recurso autobiográfico pode se manifestar em forma de textos, como relatos verbais, mas não só. Gestos, movimentos e ações também o constituem. Este material é revelado no curso dos ensaios comumente através de proposições para as improvisações, jogos e outras dinâmicas exploratórias. A natureza dos processos de criação e suas dramaturgias determinam os procedimentos para investigação e estruturação, em cada caso. Em um teatro de encenador, em que a concepção e o projeto geral do espetáculo são centrados na perspectiva do encenador, os depoimentos pessoais partem de estímulos dados pela direção e posteriormente são manipulados por ela. Leite (2017) invoca a ideia do "diretor-montador" que, a partir dos materiais brutos (textos ou ações), recria-os, "ora se apropriando de seus termos, ora transformando-os, ora deslocando-os, sempre de modo a manter a autoria nesse olhar exterior à cena" (p. 35).

Este é o caso de *Provisional Figures*. A construção da encenação e da narrativa, conectando as nove histórias pessoais por meio de palavras e

movimentos, deu-se de maneira processual, em sala de ensaio, com ativa participação do elenco e sob a condução de Marco Martins, responsável pelas opções estéticas e discursivas do espetáculo. Os relatos de Isabela Figueiredo, deixam entrever o processo:

Interessam os ensaios, ou seja, o centro do mundo. Seis homens e três mulheres. Apenas quatro falam português. (...) Vejo ataque, estocada, cura e consagração. Tudo junto. Emocionam-se com frequência. (...) O Marco senta-se com os braços cruzados, vê e ouve, muito sério e atento. "Bom. Está bom, pessoal." Dá instruções. "Faz isto. Podes dizer aquilo." Levanta-se e dirige-se a um dos participantes. "O teu texto lido não funciona. É melhor contares a história tal como te lembras dela". Provavelmente nunca ninguém disse as palavras que ali usa. Muito menos ousou os gestos. Tudo os transcende mas procuraram-no e comprometeram-se. (...). Olho para o Marco. Parece-me o xamã daquele ritual. Chamam-lhe teatro. (Figueiredo, 2018, p.23).

O texto de Figueiredo é uma espécie de diário de processo, entremeado de reflexões próprias e questionamentos a endereçar ao encenador e aos participantes. Sua escrita e acompanhamento dos ensaios remete à função do dramaturgista de produção. No entanto, na ficha artística do espetáculo, os créditos para dramaturgia são do próprio Marco Martins. Isabela Figueiredo, assim como Gonçalo M. Tavares, produziram textos a propósito de suas vivências em Great Yarmouth no período dos ensaios.

Os dois escritores fazem parte de um grupo de reconhecidos nomes das artes portuguesas convocados para integrar a equipe de *Provisional Figures*. Entre estes, Victor Hugo Pontes, Sara Carinhas, Romeu Runa e Nuno Lopes conduziram workshops de movimento com o elenco, no sentido de orientar e instrumentalizar suas performances, sem mascarar suas inabilidades, mas fornecendo ferramentas criativas para valorização de suas potencialidades corporais tal como se apresentavam.

A estrutura dramática foi composta por colagem das nove histórias pessoais e de textos de autores como Antonio Sant'Elia, Fernando Pessoa, Filippo T. Marinetti, Guillaume Apollinaire, J.M.Coetzee, James Bloodworth, Jean-Luc Godard, John L'Heureux, Karl Marx, Mark Twain, Mierle Laderman Ukeles, Steven Millhauser e Yvonne Rainer que, apesar de introduzirem um elemento ficcional à

narrativa, não sobrepuseram-se aos dados documentais dos relatos e da presença física do elenco.

Formatos e desdobramentos

Ao revisar a noção de *Teatro pós-dramático*, 12 anos após a primeira edição do livro homônimo, Lehmann (2012) aborda práticas e estilos teatrais em ascensão a partir dos anos 2000, que fazem manter a atualidade do conceito. Entre estas, está a retomada do diálogo entre teatro e sociedade pelo interesse renovado em questões políticas e sociais. Para o autor, tal atitude é motivada por razões óbvias: o 11 de setembro, nos Estados Unidos, novas guerras e crises financeiras e a ascensão de líderes de extrema direita no continente Europeu (no que, agora, podemos incluir as Américas), mas embora tenha pontos em comum com as propostas do teatro político de Brecht dos anos 60, não resulta em discursos ideológicos únicos e específicos.

O teatro e a performance são mais sobre a pesquisa da vida cotidiana que acreditamos conhecer muito bem. Suas técnicas são mais apresentação do que representação, mais uma exposição astuta das realidades (...) do que uma representação das ficções dramáticas sobre elas - embora essa prática certamente não tenha desaparecido por completo. (Lehmann, 2012, p. 864)

O espetáculo *Provisional Figures - Great Yarmouth* pode ser percebido por esta perspectiva. A montagem, que estreou em maio de 2018, no Norfolk & Norwich Festival e, em seguida, a 15 de junho, no Porto, no âmbito do FITEI, propõe um espaço de atuação com duas plateias frente a frente, separadas por um palco central em forma de passadeira. Muitos membros do elenco estão imiscuídos no público e de lá saltam para a passadeira ao longo de várias cenas iniciais.

A presença dos nove participantes é valorizada e reforçada por uma encenação minimal, em que poucos e pontuais objetos cênicos são empregados, com exceção e por contraste à cena final, em que um grande castelo insuflável é inflado. Nesta passadeira, ações paralelas, coreografias em conjunto e também cenas individuais discorrem ao som de uma banda sonora pesquisada, com

canções populares como *Smells Like Teen Spirit*, do grupo Nirvana, e *You don't know me*, de Caetano Veloso.



Figura 31 - Cena do espetáculo *Provisional Figures* - Great Yarmouth

O design sonoro da encenação se complementa pelo uso de microfones pelos participantes, para alguns de seus textos. O recurso, bastante estimado pelo teatro contemporâneo, "realça, de modo peculiar, a presença autêntica e a intromissão tecnológica. (...) a ênfase consciente posta na alternância entre a voz natural e a voz amplificada, a posição do ator como *entertainer* que se dirige directamente ao público (...) evidenciam a existência de um jogo consciente com a 'presença' - a sua extensão e a sua modificação operadas artificialmente." (Lehmann, 2017, p. 352). Em *Provisional Figures*, as vozes amplificadas põem em evidência a singularidade e a diferença da presença dos falantes através de seus sotaques. O espetáculo é todo falado em inglês, uma estratégia para a internacionalização da obra, sem dúvida, que reflete seu contexto de produção, mas também possui dimensão simbólica. O inglês nativo em fricção com o inglês dos estrangeiros pode sugerir um apagamento das identidades migrantes, mas também pode suscitar novamente o que a perspectiva pós-migrante propõe, que é

a construção de uma identidade entre as duas culturas - de origem e destino -, e não por uma relação de oposição de uma à outra.

Apesar das vozes e seus sotaques, dos corpos diversos, da veracidade de suas histórias, o ambiente e a estrutura teatral podem tornar a imagem de Great Yarmouth um tanto difusa para o espectador sem conhecimento prévio. O fato não é percebido como um demérito da encenação, afinal, ainda que com cariz documentário, trata-se de um espetáculo teatral. Contudo, para fortalecer a dimensão de realidade do contexto do espetáculo, a paisagem da cidade costeira de Norfolk ganha protagonismo nas fotografias que compõem o programa do espetáculo.

Resultado de uma residência artística promovida pelo Teatro Maria Matos, que convida entidades e criadores para desenvolverem processos criativos que resultem em ensaios visuais, artigos e outros formatos para uma plataforma online, a publicação contém imagens fotográficas do artista visual André Capeda, ensaios de Isabel Figueiredo e Gonçalo M. Tavares, excertos de relatos em primeira pessoa que integram o texto do espetáculo e imagens dos participantes no contexto urbano de Great Yarmouth. O material foi editado e impresso, resultando em um complemento contextualizante do projeto, mas seu conteúdo não é conteúdo pedagógico, há um componente poético que dá espaço para a livre fruição estética e reflexão crítica do público.



Figura 32 - Programa de *Provisional Figures* - Great Yarmouth



Figura 33 - Página do programa de *Provisional Figures* - Great Yarmouth

Após a estreia do espetáculo, Marco Martins e sua equipe dedicaram-se à produção de uma longa-metragem sobre Great Yarmouth, seus trabalhadores deslocados e a crise econômica e social de toda a população. Aqui, o elemento ficcional ganhou predominância, ainda que informado pelos dados de não-ficção coletados pelo realizador: um suspense envolvendo o assassinato de um português emigrado é o fio condutor da narrativa do filme, protagonizado pelos atores Nuno Lopes e Beatriz Batarda. O elenco de não-atores do espetáculo participa em aparições e personagens secundárias. Quanto à oposição entre realidade e ficção, Martins sentencia:

Essa divisão entre ficção e realidade é uma coisa do século XIX que não faz qualquer sentido. Agora, se calhar, até é uma inversão dos papéis. É como se a arte fosse a forma de fixar na ficção uma qualquer realidade. (Martins, 2020).

A dimensão do real, no entanto, a todo instante confrontou o processo de filmagens. O realizador conta em entrevista que o projeto iniciou-se num período pré-Brexit, porém quando voltou a Great Yarmouth para iniciar a rodagem da longa-metragem, a saída do Reino Unido da União Europeia já tinha sido decidida e a hostilidade contra a comunidade portuguesa - cerca de 50 mil pessoas - havia aumentado brutalmente.



Figura 34 - Bastidores da rodagem da longa metragem, em Great Yarmouth

A segunda e ainda mais grave contingência para a produção do filme foi a pandemia. Martins (2020) relata que quando começaram os casos de Covid-19 em Portugal, ele e sua equipe seguiram trabalhando em Norfolk na esperança de que a Inglaterra não entrasse em lockdown. No entanto, já em março de 2020, o próprio governo português determinou que voltassem para o país. As filmagens foram interrompidas e só retomadas meses depois, em outubro.

O período de confinamento afetou prazos, burocracias e finanças de produção, no entanto não acarretou em mudanças estruturais no roteiro. *Provisional Figures - Great Yarmouth* retrata uma já distante realidade pré-pandêmica, cuja violência e miséria ainda são muito próximas.

Notas conclusivas

Jochen Kiefer (2019) identifica nas atividades curatoriais e dramatúrgicas uma perspectiva contextualizante e discursiva. No entanto, defende que a incursão da dramaturgia na arte contemporânea e da curadoria no teatro só é possível quando a afirmação da abertura processual, da participatividade e da

interdisciplinaridade das artes tornam-se efetivas para uma crítica institucional, e não só estratégias de validação e marketing de eventos e projetos.

Deste ponto de vista, talvez a dramaturgia de *Provisional Figures - Great Yarmouth* possa não ser considerada curatorial, já que o cerne do projeto centra-se mais em uma reflexão social do uma crítica institucional e sua dimensão processual possa ser questionada ou sombreada pela ênfase nos resultados finais: espetáculo teatral e longa-metragem.

No entanto, o paralelo que este estudo propõe entre a dramaturgia e a curadoria vão mais ao encontro daquele traçado no texto de apresentação do website do *Centre for Dramaturgy and Curation*⁴⁴, fundado pelo dramaturgista Mark Pritchard e o curador Arie Rain Glorie, em Melbourne, como uma plataforma de discussão e orientação sobre as possibilidades de troca e criação entre as duas áreas, percebidas como "processos de reflexão, articulação, investigação, provocação, e integração para apoiar os artistas, os públicos e a arte"⁴⁵ (DramaturgyxCuration, 2021, tradução livre)

O projeto de Marco Martins é consequência de dois anos de investigação junto à população da cidade britânica de Great Yarmouth, um processo de busca e pesquisa fortemente amparado por práticas relacionais e documentaristas. De cariz participativo, o elenco do espetáculo foi inteiramente formado por membros da comunidade investigada e ainda que a construção estética e narrativa tenha a autoria do realizador, os relatos e pontos de vista dos participantes foram tidos em conta. Assim como a colaboração de outros artistas e dos escritores Gonçalo M. Tavares e Isabel Figueiredo.

A multidisciplinaridade é também uma característica que faz deste projeto um estudo de caso válido. Ela é assente nas ferramentas de pesquisa - ensaio fotográfico de André Capeda sobre a paisagem urbana de Great Yarmouth e os ensaios textuais publicados no programa - , de criação, com workshops com o coreógrafo Victor Hugo Pontes, e nos de formatos de apresentação e desdobramentos do projeto: espetáculo teatral, edição do programa e longa-metragem. Compreende-se estas estratégias como o que tem-se aqui chamado de dispositivos expandidos, o que torna a pluralidade das linguagens um pilar dramatúrgico e curatorial essencial para a elaboração do material de levantado

durante a investigação, sua respectiva elaboração em propostas estéticas, posterior difusão e alcance de diferentes públicos.

2.3. De frente para o rio (2021)

Não muito distante de Lisboa, as águas do Tejo estão a infiltrar um mouchão e o condenar ao desaparecimento abaixo da superfície do rio. O fato tem gerado revolta na comunidade ribeirinha da Póvoa de Santa Iria, homenageada pelo projeto *De frente para o rio*, realizado pelo Casulo - Núcleo de Artes Performativas e o Grêmio Dramático Povoense.

Fundado em 1889, a agremiação é a mais antiga associação cultural da freguesia de Póvoa de Santa Iria, pertencente ao município de Vila Franca de Xira, e mantém uma atividade regular de bailes, cursos de teatro e espetáculos amadores encenados pelos alunos da Escola Palco, administrada pela entidade. À sua frente estão o produtor Jorge Feliciano, a atriz Marlene Barreto e a atriz e encenadora Patrícia Soso, esta última também responsável pelas oficinas e workshops de teatro para crianças, adolescentes e adultos. Juntos, desde 2018, o trio forma o Casulo, núcleo de cariz profissional de artes performativas e audiovisual.

Em 2020, o grupo recebeu o apoio da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira para o desenvolvimento de um projeto teatral para valorização do patrimônio material e imaterial da região. Assim, surgiu *De frente para o rio*, espetáculo que pretende resgatar a história e ao mesmo tempo lançar um olhar contemporâneo sobre a tradição piscatória da localidade, oriunda do processo migratório dos avieiros. Pescadores de Vieira de Leiria, os avieiros durante o inverno deixavam a costa e partiam para o Tejo e Ribatejo em busca de melhores condições climáticas e de trabalho. Nos meses em que lá permaneciam, viviam muitas vezes com toda a sua família acomodada nos próprios barcos de pesca. O movimento iniciou em fins do século XIX e durou até a década de 1920. Aos poucos, foram deixando o nomadismo pelas águas que fez Alves Redol chamar-lhes "ciganos do Tejo" e fixando-se em povoados às margens do rio, formados pelas características casas de madeira sobre palafitas (Cravidão, 1992).



Figura 35 - Casas palafíticas da Póvoa de Santa Iria

Muitos de seus descendentes ainda hoje vivem do rio e são parte da identidade da região. *De frente para o rio*, desde o princípio, não configurou-se como uma proposta comunitária, embora contasse com a participação da comunidade de pescadores como fonte de pesquisa e tivesse a intenção de ser o início de uma relação para futuras parcerias criativas. Segundo Patrícia Soso, em seu diário de produção:

Este trabalho será o início, o nosso olhar inicial sobre os nossos mais novos amigos. Queremos somar e pensar juntos e nos transformar. Foi dada a largada e no dia 19 de março teremos uma “parada”, um momento de mostrar o nosso olhar. Depois seguiremos construindo nossa rede de trocas e de crescimento mútuos. (Soso, 2021, não publicado).

Híbrido, o elenco foi formado pelos atores profissionais Marlene Barreto e Francisco Sousa e o Grupo de Teatro do Grêmio, composto por sete não-atores com idades compreendidas entre os 20 e os 60 anos, alunos regulares dos cursos de teatro da Escola Palco, e mais dois pré-adolescentes, participantes das oficinas de teatro para crianças, que foram convidados para próximo à estreia para figuração. O grupo era composto por moradores de Santa Iria e arredores. Já a encenação ficou a cargo de Patrícia Soso, residente do concelho desde 2014. Soso e eu vivíamos e trabalhávamos na mesma cidade ao sul do Brasil, e nos conhecemos há mais de uma década. Ao saber do meu tema de estudo para o mestrado, convidou-me para integrar a equipa de *De frente para o rio* e tornar o espetáculo meu objeto de investigação. Era outubro de 2020, o processo ia em fase de pré-produção, e eu prontamente aceitei o convite.

Estratégias para uma dramaturgia de frente para o rio

A encenação estava prevista para estrear em 19 de março de 2021, num palco montado ao ar livre no pátio da Quinta da Piedade, pertencente à Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. O espetáculo contaria com uma plateia presencial reduzida e seria filmado para transmissão em directo. À partida, a encenadora informou-me que pretendia utilizar projeções de imagens como recurso cénico, que a cenografia iria remeter a um cais embarcadouro e que a narrativa seria construída através do cruzamento de três principais referenciais: o romance *Avieiros*, de Alves Redol (1942), o arquivo do Núcleo Museológico A Póvoa e o Rio, e o contato com a comunidade local.



Figura 36 - Núcleo Museológico A Póvoa e o Rio

Minha presença no processo incidia exatamente neste ponto: na pesquisa e articulação das referências para estruturação do discurso cênico. Assim, procurei acercar-me do trabalho buscando estratégias para investigação e conexão entre os materiais citados. A presença de alunos-atores no elenco suscitou-me o que Marcos Bulhões Martins (2002) chama de *atitude de pesquisa*, uma característica que, segundo ele, deve ser estimulada nos participantes de oficinas de montagem teatral, nas quais o professor é também o encenador (caso dos alunos da Escola Palco), de maneira a aliar a prática pedagógica à criação cênica. Portanto, com uma ideia de processo calcado na colaboração entre elenco, encenação e

dramaturgia, propus como estágio inicial a realização de seminários teóricos. A metodologia dos seminários compreendia a escolha e divisão de sub temas por duplas ou trios de atores que, após um período de pesquisa, faria uma apresentação ao grupo. A proposta visava a exploração das referências dadas e a descoberta de novas - principalmente, elementos do romance de Alves Redol e outras obras pictóricas e literárias do movimento neorrealista português, do qual o autor é um dos expoentes, e o levantamento de aspectos históricos e imagéticos junto ao arquivo do núcleo museológico - para familiarização do elenco. Era também uma prática para perceber os principais interesses do grupo, que posteriormente poderiam ser destacados no espetáculo. No entanto, a proposta foi recebida com receio de sobrecarregar ou desmotivar os atores.

Pela distância entre o Porto e a Póvoa de Santa Iria e os custos de deslocação, planeámos que eu estaria presente pontualmente e acompanharia o processo inicialmente à distância, num diálogo com a encenadora. Assim, formulei uma segunda estratégia de investigação e criação e sugeri a ela desenvolvermos juntas o que chamei de performances relacionais e vivências para trocas de saberes e histórias com a comunidade ribeirinha, como por exemplo workshops de teatro em troca de aulas sobre como coser redes de pesca. Mais do que aprender técnicas para posterior representação no espetáculo, o que interessava-me na atividade era a dimensão convivial e a criação de um espaço de escuta para as demandas da comunidade. Esta proposta teve mais receptividade, mas dependia do contacto com a Acapsi - Associação Cultural Avieiros da Póvoa de Santa Iria para intermediação junto à comunidade piscatória. Nesta altura do processo, já estávamos em novembro. Em visita à tal associação, a encenadora reportou:

Em nossa reunião, fiz várias perguntas sobre o cotidiano e a rotina dos pescadores. Que tipo de peixes pescam (o que me foi respondido que pescam enguias, robalos, polvos, curvinas e camarões), horários de trabalho, festividades (a Bênção dos Barcos, e o Cruzeiro Religioso e Cultural Nossa Senhora dos Avieiros), eventos (realizam almoços gastronômicos em datas especiais), as atividades (possuem um rancho folclórico e grupo de fado). Ficamos a saber que existe uma tabela sobre as marés (cheias e vazias – no Brasil, alta e baixa) e que os horários de pesca variam consoante o dia. Manifestei interesse em estar no cais na hora da chegada dos barcos para ver o movimento, conversar, sentir a rotina deles. O Presidente então pediu que eu ligasse em janeiro, e que solicitasse

informações e ele então avisar-me-ia e então, junto com ele, poderíamos estar no cais na chegada dos barcos. Disse-me que tem esse procedimento porque os pescadores são um pouco fechados, e não conhecendo a pessoa que estará no momento, poderão não estarem disponíveis para conversas. (Soso, 2021, não publicado)

Nesta conversa, Patrícia Soso ouviu e posteriormente também transmitiu-me o relato do mouchão que está a afundar. A ilhota fora por anos ocupada pelos avieiros, que lá plantavam e criavam animais para o incremento da renda. Desde que a erosão do solo permitiu que a água do rio invadissem aquele pedaço de terra, uma contenda entre a Câmara Municipal e os pescadores locais estabeleceu-se em busca do responsável por sanar o problema. O impasse prevalece até agora.

Além da questão econômica e política e os decorrentes constrangimentos para a população avieira de Santa Iria, a imagem de uma pequena ilha a afundar diante dos olhos de uma cidade pareceu-me de grande potencial simbólico para a encenação e a narrativa. Neste ponto, minha atuação como dramaturgista passou a oscilar entre a assistência de encenação. Em parte, pelo hábito da minha formação e percurso profissional, e em outra, por perceber e interessar-me pela dramaturgia como elemento que não só é estrutural, como também criativo.

Em meados de dezembro, o dramaturgo Ricardo Cabaça passou a integrar a equipa como consultor para a elaboração do texto dramático, a ser escrito pelo trio de co-criadores do Casulo, a partir das investigações e improvisações com o elenco. Enquanto o trabalho em campo, ou melhor, em sala de ensaio, não começava, levantei a hipótese de desdobramentos para o projeto. Nas conversas com a encenadora até então, sempre ficara evidente seu interesse em dar continuidade à investigação e relação artística com os pescadores de Santa Iria, o que ia ao encontro de minha proposta de dispositivos expandidos para a dramaturgia. Assim, propus a produção de um documentário de curta-metragem que acompanhasse e apresentasse a pesquisa para a realização do espetáculo e de uma exposição fotográfica que colocasse em diálogo o arquivo histórico e imagens atuais da comunidade. Devido ao baixo orçamento para o projeto, estas outras propostas careciam da busca por novas fontes de apoio financeiro e só poderiam ocorrer após a estreia do espetáculo.

O contexto pandêmico

Em dezembro, recebi três cenas criadas por Patrícia Soso, Marlene Barreto e Jorge Feliciano como um exercício de escrita para o espetáculo. Com o aumento do número de casos de Covid-19, as incertezas sobre o início dos ensaios persistiam. Em janeiro, Patrícia Soso e a sua família infectaram-se com o Coronavírus. O fato, juntamente com o novo período de confinamento decretado no país, manteve o trabalho com os atores em suspenso. Ainda sequer os havia conhecido e sentia-me impotente. Nesta época, envolvi-me também na produção do projeto autoral a que dedico o capítulo a seguir, portanto passei todo o mês distanciada de *De frente para o rio*.

No mês seguinte, uma série de novas decisões colocou o trabalho em curso: a estreia estava adiada para maio, o texto do espetáculo havia sido inteiramente escrito à portas fechadas e a montagem havia sido transferida para a sede do Grêmio Dramático Povoense, o que garantia menores custos com cenografia e riscos perante eventuais intempéries. Com o núcleo museológico de Santa Iria fechado e o contato com a comunidade de pescadores impossibilitado pelo confinamento, a produção enfim fez opções abertamente mais tradicionais e seguras em relação ao processo e aos formatos do espetáculo.

Inicialmente o trabalho seria muito mais etnográfico, porém percebi a necessidade de mais prazo para as trocas e conhecimentos a serem partilhados. Quer seja pela pandemia, ou pelo perfil mais contido dos pesquisados, percebi que deveria estender e mesmo aprofundar nossos estudos depois da apresentação deste espetáculo. (Soso, 2021, não publicado).



Figura 37 - Registro de ensaio presencial, *De frente para o rio*

Desta etapa em diante, minha função passou a ser de planeamento, junto da encenadora, dos ensaios por videoconferência, que ocorreram uma vez por semana de fevereiro a abril. A dificuldade dos atores de idade mais avançada em compreender a ferramenta online, bem como em manter a atenção durante as atividades virtuais foram um desafio constante. De início, insisti com Soso na importância do aquecimento corporal, de jogos teatrais adaptados para o ecrã e na improvisação como caminho para construção das cenas. Mas ao final de algumas semanas, a encenadora decidiu manter os encontros mais livres e aproveitar o momento para leituras do texto e descontração do elenco. Como professora, ela conhecia as necessidades e potencialidades do grupo, o que eu, no afã de explorar as possibilidades de criação do dispositivo virtual e amenizar as carências técnicas dos não-atores - que se destacavam no contato com os atores profissionais -, coloquei em segundo plano.

Novo normal, velho teatro

A partir de abril, os ensaios foram gradualmente tornando-se presenciais e mais frequentes na semana. A metodologia seguia um processo de marcação de cenas e repetição. Particpei com sugestões de exercícios para auxiliar o elenco a acessar o estado desejado. Também contribui com sugestões para a banda sonora pesquisada e a captação de imagens das vídeo-projeções.

O diálogo com a encenação manteve-se constante, principalmente para consultoria de recursos cênicos e resolução de pequenos conflitos entre os atores. Entretanto, meus intentos de desenvolver um processo dramaturgico amparado pelo pensamento curatorial não foram bem sucedidos.

O espetáculo estreou em 14 de maio de 2021 no Espaço Cultural Fernando Augusto para uma plateia com cerca de 15 espectadores convidados. Na ocasião, uma equipe de audiovisual fez o registo da performance ao vivo, que foi transmitida pela plataforma Mural 18, alguns dias depois. A captação com três câmeras conferiu maiores possibilidades para a edição das imagens, que tornaram a narrativa mais adequada para o suporte digital. No entanto, não houve uma por não haver pensamento sobre a transposição ou adaptação da linguagem teatral para a

audiovisual, o que fora exibido foi o registo em vídeo do espetáculo, um teatro filmado.



Figura 38- Cena do espetáculo *De frente para o rio*, 2021



Figura 39 - Frame do registo em vídeo de *De frente para o rio*, 2021



Figura 40 - O coro de não-atores em *De frente para o rio*

Notas conclusivas

De frente para o rio cumpriu com o proposto: celebrou e representou uma comunidade que é parte da identidade histórico-econômica e cultural das margens do rio Tejo. A obra de Alves Redol, *Avieiros*, estava referenciada na personagem fictícia Olinda Carramilo, mencionada no espetáculo como avó da protagonista homônima, e também na lenda dos peixes que traziam os bebês dos avieiros. Fatos históricos também foram incluídos na narrativa: a importância das mulheres da comunidade, que trabalhavam junto dos homens e remavam os barcos, enquanto estes lançavam as redes, e a mitologia em torno da Santa Iria. Até mesmo o mouchão reivindicado pelos atuais avieiros fora citado na fala de um dos personagens da peça. Os membros da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, da associação de pescadores da Póvoa de Santa Iria e demais convidados para a estreia mostraram-se satisfeitos com o resultado. No entanto, a sensação ao final do processo, partilhada com a encenadora, era de frustração e incompletude.

Se a dramaturgia estabelece relações de cumplicidade (Pais, 2004) que, por sua vez, pressupõe a alteridade, então podemos assumir que a dramaturgia é também um processo comunicacional para o qual o aspecto interpessoal é obviamente relevante. Neste caso, a condição estrangeira ao invés de promover perspectivas diferenciadas e soluções criativas, tornou-se um entrave para a comunicação. Não refiro-me aqui à nacionalidade, afinal o grupo de teatro do Grêmio Dramático Povoense já estava habituado à encenadora brasileira. Mesmo assim, no contexto de um grupo de trabalho já formado e com suas dinâmicas

estabelecidas, eu era uma forasteira. Nossos pontos de vista sobre processos de criação, nosso vocabulário teatral, eram completamente estrangeiros uns para os outros e esta barreira não foi possível superar. Observando à distância, percebo que entre as primeiras estratégias, a dramaturgia deveria incluir ações que levassem-nos a ter curiosidade e interesse em perceber nossos posicionamentos em relação ao trabalho e, inclusive, explorar as diferenças: entre atores e não-atores, entre os habitantes da área urbana e da zona ribeirinha de Santa Iria e entre o olhar local e o das que vieram de fora, no caso a encenadora e eu mesma.

Indubitavelmente, a situação pandêmica contribuiu para tal dificuldade de acesso ao grupo, assim como às fontes de pesquisa. Mais do que isto, definiu a opção por formatos e estruturas convencionais, de maneira a garantir a segurança e integridade dos participantes e a conclusão do projeto. A dramaturgia de *De frente para o rio* é percebida por seus criadores como o texto dramático. Na perspectiva expandida que se pretende esta dissertação, a atividade foi timidamente esboçada na proposição de estratégias iniciais de investigação, criação e desdobramentos em outras linguagens artísticas, que não se concretizaram; e num segundo momento, no debate e orientação de algumas escolhas da encenação.

2.4. Manual para náufragos (2021)

"Será que devemos admitir que nos tornamos estrangeiros em outro país porque já o somos por dentro?" (Kristeva, 1994, p. 22). A provocação da filósofa búlgaro-francesa encontrou-me em meados de 2020, quando elaborava a candidatura de *Manual para náufragos*⁴⁶ para um prêmio de incentivo à montagem teatral da Fundação Nacional das Artes, do Brasil. O projeto autoral, do qual sou encenadora, cruza elementos do teatro, das artes visuais e do cinema para tecer uma rede de relatos reais e ficcionais sobre as migrações no mundo atual.

O tema, como antes referido, desperta meu interesse há alguns anos, sobretudo a partir da observação dos novos fluxos migratórios de e para o Brasil. Na última década, o país registrou uma significativa entrada de pessoas provenientes de regiões em conflito, com altos índices de violência e instabilidade econômica. Entre as principais nacionalidades estão a haitiana, a venezuelana, além de senegalesa, boliviana, colombiana e bengali (Pinto, 2019). Ao mesmo tempo, a imigração de brasileiros cresce anualmente desde 2014. A Receita Federal do país, no primeiro semestre de 2019, recebeu 21.873 declarações de saída definitiva do território nacional, número semelhante ao dos que deixaram o Brasil, ao longo de todo o ano de 2018 (Rodrigues, 2019).

Para além de números, o trânsito entre fronteiras geográficas esconde jornadas pessoais, nem sempre épicas e nem sempre mal sucedidas, mas geralmente pontuadas por incidentes, controvérsias, perdas, conquistas e muitos outros aspectos invisibilizados pelas estatísticas. Construir um projeto artístico em torno destas histórias é uma tentativa de desmistificar estereótipos de migração, bem como de contribuir para um debate contemporâneo multifacetado, que abrange estruturas políticas, econômicas e sociais, mas também subjetivas.

A elaboração da proposta coincidiu com a pandemia da Covid-19, fenômeno que colocou em evidência questões inerentes à experiência migratória, desde a crescente xenofobia no Ocidente até as liberdades individuais, a solidão, a incomunicabilidade humana, a noção de lar e território e, especialmente, uma espécie de estado liminal em que o mundo pareceu mergulhar.

A noção de liminaridade deriva dos estudos de Arnold van Gennep sobre os rituais de passagem em sociedades tribais, associados às mudanças de lugar,

estado, posição social ou idade. Para o estudioso, os ritos são compostos por três fases: separação, margem (ou *limen*) e agregação. Victor Turner (2004) dedica-se à fase intermediária, a liminaridade, na qual aponta a ambiguidade dos sujeitos nela inseridos, que “não estão nem aqui, nem lá”, e se caracterizam pela desposseção dos atributos tanto do seu estado anterior, quanto do vindouro. Os sujeitos liminais são invisíveis e socialmente inclassificáveis. Tal afirmação tendencialmente pode levar a consideração apenas de aspectos negativos da liminaridade – perda, ausência de direitos, contraditoriedade, paradoxo, contaminação, impureza e risco. Contudo, Turner também sugere a potência do devir, o “reino da pura possibilidade, do qual novas configurações de ideias e relações podem surgir” (2011, p. 141).

O antropólogo comenta ainda da posição em *betwex* e *between* dos indivíduos liminais que, de alguma maneira, assemelha-se à visão do estrangeiro de Simmel (1908, 2005), entre a distância e a aproximação, e o lugar de *outsider/within* proposto por Collins (2016), mencionado no subcapítulo 2.1 desta dissertação. Assim, a liminaridade é tida em *Manual para náufragos* como um solo comum para experiências de migração tão diversas como a de refugiados, expatriados e imigrantes voluntários.

O migrante é geralmente um estrangeiro, termo se refere àquele ou àquilo que é proveniente de outro país, mas também denota o que não pertence ou não se considera pertencente a uma região, classe ou meio; o forasteiro, o estranho (Priberam, n.d.), palavras que sugerem que a condição estrangeira ultrapassa o âmbito territorial, podendo também ser um estado emocional ou ponto de vista. Portanto, a narrativa de *Manual para náufragos* toca ainda a ideia das migrações como símbolo de transições humanas e os conflitos daqueles que, mesmo sem jamais ter deixado seu lugar de origem, podem sentir-se um estranho entre os seus.

Liminaridade, adaptabilidade e precariedade são conceitos comuns a muitas experiências migratórias. Curiosamente, também se verificam em propostas e processos do teatro contemporâneo que, no contexto pandêmico, viu-se radicalmente questionado quanto à sua própria natureza como linguagem, e possibilidade de sobrevivência. Embora com resistência, a relação com as tecnologias de imagem e mediação, já presentes há várias décadas nas artes

performativas, tornaram-se meios ainda mais significativos de resistência e produção teatral durante o período de confinamento imposto pelo Coronavírus.

Fruto deste momento, *Manual para náufragos* foi divisado como um espetáculo híbrido, um solo para um ator em suporte audiovisual, cuja linguagem combina referências do teatro e da montagem cinematográfica. É o que aqui propõe-se conceituar como videoteatro, amparado nas definições de videodança como:

"(...) ação artística que apresenta pressupostos próprios de comunicação e linguagem, promovendo o cruzamento de elementos da dança, da videoarte, performance e tecnologia digital (...) manifestação de caráter interdisciplinar, mediada por um aparato tecnológico de registro, que concretiza e apresenta novas significações para o corpo que se revela nas imagens capturadas, articuladas e processadas com os recursos infográficos (...)" (Romero, 2008, p.6)

O conceito de videodança remete à construção de um discurso coreográfico que combina corpos em movimento aos cortes, enquadramentos e edição de imagens que fazem parte da linguagem audiovisual. O gênero é resultado das inovações tecnológicas e artísticas da segunda metade do século XX, mas a relação entre a dança e a imagem fílmica se estabeleceu desde os primórdios do cinema. Icônico, o registo da bailarina Anabelle Moore captado por Thomas Edison em 1895 é um dos primeiros filmes coloridos da história. Nele, a dançarina reproduziu para a câmera a peça *The serpentine dance*, de Loïe Fuller que, por sua vez, promoveu inovações na iluminação cênica (Borges, 2014).



Figura 41- *Serpentine dance*, Loïe Fuller (esq), Anabelle Moore (dir)

Mais tarde, em 1945, a bailarina e cineasta Maya Deren produziu *A study in choreography for camera*, no qual explora múltiplas perspectivas de tempo e espaço, bem como técnicas de edição (Enciclopédia Itaú Cultural, n.d.). A manipulação de elementos temporais e espaciais é, inclusive, uma das bases de distinção entre o registo documental de um espetáculo de dança ou coreografia, que procura preservar o *continuum* espaço-tempo da performance (Borges, 2014), e a videodança, diferenciação que igualmente aplicada em relação ao teatro filmado e o videoteatro.

A videodança, tal como entendida atualmente, resulta da perspectiva pluridisciplinar introduzida na arte contemporânea a partir dos anos de 1960 e da portabilização e popularização dos equipamentos de filmagem, primeiro com a câmera Super 8, que demandava a revelação da película de 8 milímetros, e depois, na década de 1970, com o videocassete doméstico e as câmeras que possibilitaram o registo e a reprodução instantânea das imagens através das fitas magnéticas (Enciclopédia Itaú Cultural, n.d.).

Estes mesmos fatores são responsáveis pela consolidação da videoarte, gênero essencialmente híbrido, do qual o artista coreano Nam June Paik é um dos precursores. Atuante no campo da escultura, instalação, performance e música, Paik foi um dos primeiros membros do movimento neo-dada Fluxus, ao lado de George Maciunas e John Cage. Seu interesse pela mídia eletrônica televisiva foi demonstrado já na primeira exposição individual, em 1963, em Alemanha, onde instalou um monitor a cores que convidava a participação do espectador, capaz de gerar linhas na imagem do ecrã com sua emissão vocal. Dois anos depois, residindo em Nova Iorque, foi pioneiro entre os artistas ao utilizar uma câmera de vídeo portátil para registar da janela de um táxi a passagem da comitiva papal pelas ruas. O vídeo foi exibido como objeto artístico. Em 1969, desenvolveu um sintetizador que permitia a combinação e manipulação de imagens de diversas fontes audiovisuais. Entre as obras que exploraram a mídia videográfica e televisiva produziu esculturas (*TV Buddha*, 1974), instalações (*Tv Garden*, 1975, *Fin de Siecle II*, 1989, *Electronic Superhighway*, 1995), transmissões televisivas via satélite (*Good morning, Mr. Orwell*, 1984), vídeos (*Living with The Living Theater*, 1989), entre outras (Artsy, n.d. e Americanart, 2020).



Figura 42 - Nam June Paik, *Mirage stage*, 1985

Joseph Beuys, Bill Viola, Joan Jonas, Bruce Neumann e outros artistas relacionados à arte conceitual e à performance também impulsionaram a produção da videoarte, expressão que ganhou força nos anos de 1980 e consolidou-se nos 90. Colaborações entre artistas de diferentes linguagens contribuíram para o cariz essencialmente multidisciplinar e experimental da vertente, cuja história atravessa e fomenta o desenvolvimento da videodança (Borges, 2014). Atualmente, as tecnologias digitais ampliam um campo prolífico de produção e pesquisa para ambas manifestações.



Figura 43- Merce and Marcel (1978), colaboração entre Nam June Paik e Merce Cunningham

O teatro não se manteve distante das possibilidades de criação de interfaces com a imagem em movimento e as tecnologias de mediação ao longo do tempo. Lehmann (2017) sugere a influência determinante destas nas artes performativas, ao lembrar que a partir "do desenvolvimento de uma civilização dos *media* - simulação da realidade, interação tecnológica -, o teatro até então essencialmente 'dramático' sofre a mudança estrutural descrita" (p.340) pelo autor em *O teatro pós-dramático*. Afinal, conforme o domínio do drama e da ilusão passou a ser dos *media*, o real e o atual invadiram a cena teatral.

Na verdade, a relação com a técnica e a tecnologia sempre foi nuclear para o teatro. Como também refere Lehmann "desde sempre que o teatro consiste num conjunto de aparelhos que simulam a realidade com a ajuda da técnica não apenas dos actores, mas de toda maquinaria teatral; daí que tivesse absorvido de imediato todas as novas técnicas e tecnologias, da criação de perspectivas até à Internet" (2017, p.343). Porém, o fascínio da imagem, a descorporização e a presença eletrônica advindas dos mais recentes recursos multimídia também geraram resistência e questionamentos. Para muitos artistas da cena, as novas tecnologias chegaram como uma ameaça a uma suposta essência analógica do teatro.

O debate foi propulsor de pesquisas e experimentações que resultaram em inúmeras formas e aplicações para um teatro mediatizado, baseado sobretudo no diálogo entre a dimensão presencial e a virtualidade. A pandemia e a decorrente cessação dos encontros presenciais aceleraram produções e discussões sobre a criação teatral e a ocorrência da teatralidade em um âmbito inteiramente telemático.

Expressões como videoespetáculo, teatro digital e videoteatro confundiram-se na comunicação de projetos e eventos realizados entre 2020 e 2021. Pelas semelhanças com a caracterização da videodança e pela possibilidade de exibição em ecrãs para além das plataformas online, *Manual para náufragos* optou pelo último termo para a sua definição.

Na busca então pelo desenvolvimento de um discurso estético que conjuga as ferramentas do audiovisual e do teatro, propôs o uso de diferentes dispositivos para captação, tencionando diferentes qualidades de imagem - *smartphone*, câmara digital semi-profissional, profissional *full HD* e *go pro*, foram os recursos

empregados para remeter à instabilidade e precariedade antes referida e auxiliar a caracterizar algumas cenas e personagens. Uma vez que adotou-se uma atuação não representativa, na qual o ator não interpretou os diferentes personagens, mas os evocou através de alterações no figurino, surgiu a necessidade de que o registo em imagem destas figuras também suscitasse diferenças.

O atravessamento de fronteiras enquanto tema e concepção artística também levou a um diálogo com as artes visuais. Esta relação iniciou-se pela locação das filmagens. À partida, estava interessada em explorar um espaço não convencional, sem qualquer estrutura teatral. Para ocupar com histórias de transição, buscava um sítio também em transformação, um edifício cujo aspecto oscilasse entre a ruína e o canteiro de obras, de textura bruta, inacabada e alicerces aparentes. Nesta altura, minhas principais referências eram as intervenções arquitetônicas temporárias da obra de Gordon Matta-Clark, compostas por cortes e manipulações que o artista produziu em construções urbanas, em sua maioria programadas para serem destruídas, e registrou em fotografia (Guggenheim, n.d.) e *Germania*, intervenção de Hans Haack para o pavilhão da Alemanha na Bienal de Veneza de 1993, na qual "extirpou o pavimento de mármore do pavilhão e esmagou-o em pedaços, tornando o pavilhão no próprio espaço a ser contestado, e o pavilhão alemão, com a história da sua reconstrução em 1938 pelos nazis, o instrumento de questionamento sobre a instabilidade do espaço da nação" (Afonso & Fop, maio de 2016).



Figura 44 - Matta-Clark, *Connical Intersect*, 1975



Figura 45 - Hans Haacke, *Germania*, 1993

A negociação com sítios de natureza assemelhada à que buscava, no entanto, não foi simples. A solução encontrada foi a Galeria Ista, espaço de arte contemporânea localizado num prédio de arquitetura industrial, num bairro de tradição fabril, atualmente entre o degrado e a gentrificação, na zona norte da cidade de Porto Alegre, no Brasil.



Figura 46 - Interior da Galeria Ista, Porto Alegre, Brasil

Uma vez definida a locação, as obras *Senza Titolo 92* (1972) e *Venus of the rags* (1967-74), de Michelangelo Pistoletto, vieram a configurar-se como a principal referência para a cenografia. O artista é um dos expoentes da Arte Povera,

movimento que emergiu em Itália entre os anos de 1960-70, cujos princípios de aproveitamento e ressignificação de materiais não convencionais na produção artística dialogam com a concepção de *Manual para náufragos*. Assim, a instalação de uma grande pilha de roupas inseriu-se na encenação como metáfora para a pluralidade de identidades migrantes. O elemento também parecia oferecer possibilidades cênicas de camuflar o corpo do ator, servir de suporte para a criação de diferentes planos e níveis, ocultar objetos, entre outros.



Figura 47 – Michelangelo Pistoletto, Senza Titolo, 1972



Figura 48 - *Manual para náufragos*, foto promocional

Por fim, o projeto cenográfico completou-se com um espelho d'água, no centro do qual situou-se a pilha de roupas. O elemento foi escolhido após a notícia de mais de mil refugiados terem sido abandonados pela Grécia em alto mar, em agosto de 2020, bem como pela simbologia associada à fluidez e transformação, e pela lembrança do prefácio de *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, escrito por Caetano Veloso, que inicia com: "os caminhos salgados que separam e unem desde sempre e para sempre portugueses e brasileiros abriram-se de forma inesperada aqui à minha frente (...)" (Veloso, 2021, p.11).

Processo

Pois foi com um oceano a separar e a unir a mim e a equipa do projeto que o processo de criação decorreu. O planeamento inicial previa minha ida ao Brasil para desenvolver parte da pesquisa que, além da busca por referenciais teóricos e relatos em documentos jornalísticos, tencionava incluir entrevistas com migrantes em solo brasileiro e brasileiros emigrados, para as quais se buscava o apoio de órgãos responsáveis pela integração de imigrantes e refugiados. Era suposto que esta investigação fosse conduzida principalmente por mim, pelo ator e pelo autor do texto, que seria escrito a partir do material levantado e improvisado nos ensaios. Era suposto também a criação de uma encenação pensada para o vídeo, mas que posteriormente, na retomada das atividades presenciais, pudesse ser apresentada ao vivo, com aproveitamento dos elementos de cena e narrativos. O cronograma de execução da proposta contava com seis meses. Porém, o agravamento da pandemia da Covid-19 ao final de 2020, tanto no Brasil, quanto em Portugal, assim como uma repentina e severa redução nos prazos da Funarte, entidade financiadora do projeto, configurou um processo de criação em confinamento, à distância, e com duração de um mês: janeiro de 2021.

Sem tempo a perder, iniciamos o trabalho de forma remota. A partir das leituras previamente realizadas e de algumas conversas, Nicolas Beidacki, dramaturgo, escreveu um roteiro para *Manual para náufragos* na tradicional modalidade de gabinete, fato que certamente proporcionou a dimensão ficcional da narrativa tornar-se predominante. O autor relaciona diretamente dramaturgia à escrita dramática o que, na prática, resultou em alguns pontos de tensão, uma vez

que os originais de seu texto vinham permeados de orientações sobre a visualidade das cenas, movimentos de câmera, características da banda sonora e até mesmo o estilo de atuação. A ideia de subjunção da encenação à obra literária se fazia notar.

No entanto, muitos cortes, adaptações, inserções e opções estéticas referentes às cenas foram feitas por mim e pelo ator Eduardo d'Ávila. Nossos encontros eram diários por meio de videoconferência, em plataformas através das quais também mantive contato e acompanhei as criações dos demais profissionais da equipa. Apesar do curto período de trabalho demandar tomadas de decisões rápidas que conduziam a uma verticalização do processo, houve espaço para trocas e colaborações entre os artistas participantes.

Como exemplo, cito as sequências de barquinhos de papel em chamas no espelho d'água, criadas a partir de um *insight* do ator com relação aos barcos de refugiados e a expressão popular "queimar navios". A diretora de fotografia, Livia Pasqual, também contribuiu com uma referência das artes visuais que foi base para a criação da Cena 11, na qual o personagem ouve em seu telemóvel e traduz para português diversas frases formadas através de um jogo de palavras derivadas da expressão "I really don't care, do you?", que ganhou notoriedade após ser vista estampada nas costas do casaco da ex-primeira dama estadunidense, Melania Trump, na ocasião de uma visita a crianças refugiadas⁴⁷.



Figura 49 - *Manual para náufragos*, foto de cena

O cariz *nonsense* da desconstrução da frase e do diálogo estabelecido entre a voz feminina reproduzida no dispositivo portátil e sua tradução em português, tinha por função servir de alívio cômico na narrativa. Logo, parecia-me que a figura em cena precisava destoar de todas as outras vistas até então. Como um indivíduo alheio à tragédia ao seu redor. Assim, pensamos na imagem de um turista à beira-mar, para o qual a performance *Sun and Sea (Marina)*, de Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė, representante da Lituânia na Bienal de Veneza de 2019, foi convocada pela diretora de fotografia de *Manual para náufragos*. Trata-se de uma ópera-performance duracional, que apresenta 24 performers sobre toneladas de areia, desempenhando atividades praianas rotineiras, enquanto cantam sobre tédio, preocupações mundanas, bem como sobre as mudanças climáticas e o aquecimento global. O senso de humor absurdo para a denúncia da crise climática, assim como a cenografia de uma praia artificial contribuíram para a composição do figurino, iluminação e tratamento de cor saturado da cena do Turista, que remete ao calor do sol, e destoam de todas as demais.



Figura 50 - Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė, *Sun and Sea (Marina)*, 2019



Figura 51 - *Manual para náufragos*, foto de cena

Mona Hatoum e sua *Performance Still* (1985) também somaram-se ao diálogo com as artes visuais proposto para o projeto. Na ação, a artista andou descalça por uma hora pelas ruas de Brixton, com botins da marca Doc Marten amarrados aos seus tornozelos. O modelo era tradicionalmente usado tanto por policiais quanto por *skinheads* ingleses. A imagem dos sapatos atados aos tornozelos do ator apareceu na Cena 6, numa menção aos pais do personagem, uma criança prestes a embarcar num barco de refugiados rumo à Itália, que narra os preparativos para a travessia.



Figura 52 - Mona Hatoum, *Performance Still*, 1985

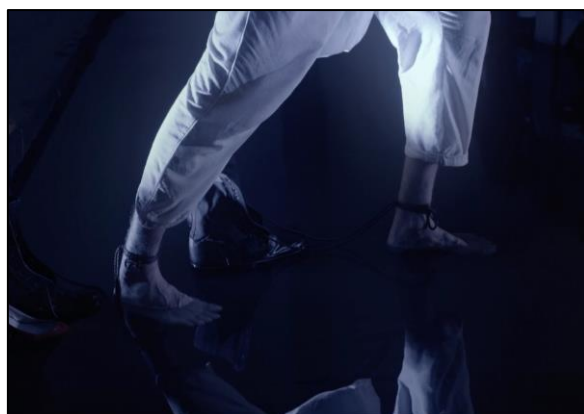


Figura 53 - *Manual para náufragos*, foto de cena

No que diz respeito à criação das cenas, propriamente, procurou-se priorizar uma metodologia teatral. No entanto, o fato de plataformas como Zoom e Google Meet permitirem que o usuário conecte-se com mais de um dispositivo (computador portátil e telemóvel, por exemplo) fez com que pensasse e experimentasse a cena presencial e, simultaneamente, simulasse com o ator alguns enquadramentos para a câmera. Para a plena decupagem do vídeo, porém, o diálogo com a assistente de direção e montadora de cinema Thais Fernandes foi essencial.

O termo decupagem define o processo que prepara o roteiro para o entendimento da equipa técnica, com apontamentos sobre planos, movimentos de câmera, equipamento e demais informações sobre o registro da imagem. Conforme Jaques Aumont e Michel Marie (2003), a decupagem "designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber" (p. 71). No mesmo sentido, a presença de dois diretores de fotografia, Livia Pasqual e Juliano Moreira, foram de suma importância para a transcrição da proposta estética da encenação para a imagem fílmica.

As filmagens em si ocorreram em duas diárias de 12 horas cada, no interior da Galeria Ista. Foi a primeira e única vez que a equipa reuniu-se, quase em sua totalidade. Remotamente, acompanhei por videochamada de maneira a dirigir as cenas em tempo real e conferir através de um monitor os quadros tal como eram captados pelas câmeras. A experiência foi exaustiva, mas pareceu-me desafiadora e estimulante para todos os criadores - das artes performativas e do audiovisual - que estiveram envolvidos.

Formatos e desdobramentos

A edição do vídeo foi concluída no princípio de fevereiro de 2021. O projeto teve sua estreia três meses depois, no IX Festival Tiradentes em Cena (Minas Gerais, Brasil) e, até o momento, participou de quatro mostras online de artes cênicas e teve uma exibição presencial. O processo de criação abreviado coincidiu temporalmente com o falhanço de minhas propostas para o espetáculo *De frente para o rio* e o avanço nas pesquisas sobre dramaturgia para esta dissertação.

Portanto, logo após a conclusão de *Manual para náufragos* como videoteatro, passei a pensar em dar continuidade ao projeto com enfoque curatorial.

Em um exercício teórico, dedico-me então aqui a organizar a dramaturgia de *Manual para náufragos* como curadoria, a partir de três vertentes: 1) a revisão das referências que fundamentaram as opções da encenação/realização, o que foi apresentado até aqui; 2) a projeção de futuras ações para a pesquisa e contato com comunidades migrantes; 3) a formulação de formatos e dispositivos expandidos para a exibição e visionamento do produto audiovisual. Afinal, se inicialmente pensava em sua existência também em palco, numa montagem teatral presencial, após vê-lo finalizado tive a percepção de que o melhor suporte para a narrativa construída era mesmo o audiovisual.

À partida, a dimensão investigativa do projeto sobre as realidades migrantes visava contextualizar a criação interna de cada artista e acrescentar perspectivas plurais e atuais à escrita do texto. Contudo, neste segundo momento de desenvolvimento do projeto, interessa mais evidenciar a potência da presença de estrangeiros residentes em um país e das interações sociais com os cidadãos originários.

Um primeiro experimento realizado neste âmbito foi a ação relacional *Manual para náufragos - Instrução n.1: içar as velas*, que ocorreu em junho de 2021, nos jardins da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Durante duas tardes, sentei-me em um banco entre o Pavilhão Arquitecto Carlos Ramos e o Museu a fazer barquinhos de papel - elemento simbólico destacado do videoteatro - , com um cartaz em minha frente contendo a frase: ajuda-me a fazer um barco?. Às pessoas que aproximavam-se, explicava que a ação fazia parte de minha pesquisa de mestrado e convidava a dobrar um ou mais barquinhos, enquanto conversávamos sobre histórias ou impressões acerca das migrações. Embora muitas pessoas demonstraram curiosidade, poucas aceitaram o convite. Dentre estas, houve aquelas que estavam mais interessadas em relembrar ou aprender como fazer barquinhos de papel, as que mostraram-se receosas em externar opiniões sobre o tema, as que fizeram mais perguntas a meu respeito e as que contaram suas histórias. Duas destas permaneceram por quase 1 hora. Um só homem não quis sentar, nem fazer barquinhos, nem falar sobre migrações,

viagens, mas quis explicar-me sobre a construção de barcos à vela e porque o subtítulo da ação era equivocado.



Figura 54 - Ação Manual para náufragos - instrução n.1: içar as velas



Figura 55 - Ação Manual para náufragos - instrução n.1: içar as velas

A proposta evocou a artista Ana Teixeira e suas obras, *Troco sonhos* (1998 - 2007) e *Escuto histórias de amor* (2005-2013). Ambas ações relacionais em espaços públicos, a primeira consiste na montagem de uma banca semelhante a dos vendedores ambulantes com 200 "sonhos", denominação brasileira para o doce conhecido em Portugal como "bola de Berlim". Teixeira propõe um intercâmbio com os transeuntes, um bolinho doce frito, pelo relato de um sonho de ordem abstrata, um plano, ou desejo. Já na segunda, a artista percorreu diversas cidades do mundo, nas ruas das quais sentou-se deixando uma cadeira vazia à sua frente e o cartaz "escuto histórias de amor". Enquanto aguardava por alguma pessoa sentar e partilhar uma experiência amorosa, tricotava com lã vermelha. Conforme Teixeira, "o ato de promover essas 'ações de rua' está ligado a um desejo de (..) engendrar o que o filósofo Michel Foucault chama de heterotopias,

espaços que contém 'em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis'" (Teixeira, 2012).

Apesar da pouca aderência nestes dois dias em que experimentei a ação, fiquei interessada em repetir a experiência, talvez num espaço com mais diversidade e frequência de público e com uma instrução mais direta no cartaz sobre o conteúdo da conversa.

Ainda na esfera relacional, mas numa versão mais ambiciosa, idealizo um evento dialógico protagonizado por migrantes e não migrantes. A proposta é inspirada no projeto curatorial *Blackmarket of useful knowledge and non-knowledge*, de Hannah Hurtzing, desenvolvido desde 2004 pela Mobile Akademie de Berlim. Consiste em uma assembleia que, a cada cidade na qual é realizada, apresenta um tema diferente escolhido segundo o contexto local. Após a definição do tópico, com especialistas no assunto, habitantes da cidade, são convocados para um período de três meses de pesquisa. A seguir, o evento ocorre ao longo de cinco horas, nas quais cada pessoa do público tem 30 minutos de conversa individual com o especialista para troca de informações e conhecimento. Mais do que a transmissão de um saber, está em causa o processo dialético que se dá no encontro de duas pessoas. Para Harrasser (2017), a proposta "sugere que ouvir não é mais passivo do que falar, e solicita a presença simultânea de intimidade e publicidade"⁴¹ (p.96, tradução livre).



Figura 56 - Hannah Hurtzing, *Blackmarket of useful knowledge and non-knowledge* n.12

A conversação como motor do evento é a referência para a minha proposta, que prevê selecionar através de entrevistas um grupo de 15 migrantes de diferentes nacionalidades, com domínio suficiente do idioma do país em que vivem, e idades a partir dos 14 anos, para então dividirem-se em tópicos conforme suas afinidades e conhecimentos. Após um período de preparação de um roteiro básico para estabelecer o diálogo, criado segundo as individualidades de cada migrante e assunto escolhido, o evento será levado à público. Numa dinâmica assemelhada à dos *speed dating*, experimento social que promove rodadas de encontros presenciais com cerca de 4 minutos entre pessoas que buscam conhecer parceiros amorosos, os participantes inscritos (15 em cada sessão) terão um tempo de 15 minutos para dialogar com os migrantes presentes. O assunto escolhido por cada um é um ponto de partida para a conversa, que não tem por obrigação uma instrução, mas a partilha de conhecimentos ou experiências. A atividade poderá desenvolver-se tanto num espaço físico, quanto em ambiente virtual, em plataformas como Zoom, que permite salas simultâneas.

A produção de tal evento requer aporte financeiro e parcerias de entidades que prestam serviços de atendimento à população migrante. Em minha cidade de origem, Porto Alegre, onde *Manual para náufragos* foi realizado, tenho pesquisado alguns grupos como o Centro de Referência ao Imigrante, inaugurado em abril de 2021 e vinculado ao Diretório de Direitos Humanos da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social, o Cibai - Centro Ítalo-Brasileiro de Assistência e Instrução aos Migrantes, em atividade desde 1980 em associação com a Igreja da Pompéia de Porto Alegre, o projeto de extensão universitária Cruzando fronteiras: gênero e migração na América Latina, do Departamento de Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, pertencente à Faculdade de Direito da mesma universidade, o GAIRE - Grupo de Assessoria a Imigrantes e Refugiados, que presta atendimento jurídico e psicossocial. Contudo, devido à pandemia e aos próprios compromissos com esta investigação de mestrado, os contatos com estas instituições ainda não avançaram.

"Ser estrangeiro é aprender a ouvir a própria voz", disse uma menina enquanto dobrava barquinhos de papel comigo, no jardim da FBAUP. Guardei a frase com atenção. A ausência de vozes estrangeiras na primeira fase de criação

de *Manual para náufragos* talvez seja o principal estímulo para pensar estes desdobramentos relacionais. Portanto, num formato mais flexível e economicamente viável, a ideia de um *podcast*⁴⁸ surgiu em uma reunião de pós-produção com a assistente de direção. Com doze episódios iniciais, o projeto visa a reunir as vozes de migrantes em território brasileiro e brasileiros emigrados em diálogos ficcionais criados a partir da edição dos áudios de entrevistas individuais. A proposta de montagem dos relatos tenciona a fricção destas falas e sotaques diversos, ora aproximando, ora distanciando seus pontos de vista e experiências migratórias, numa busca por situar as diferentes realidades no solo comum da liminaridade. O tema de cada episódio será definido a partir de cada uma das cenas de *Manual para náufragos*, cujo mote ou um fragmento do texto pode servir como provocação inicial para as entrevistas.

No tocante às possibilidades de exibição do videoteatro, conforme dito acima, até o momento, as plataformas de *streaming* de vídeo têm sido as mais exploradas, uma vez que são os canais de transmissão escolhidos pelos festivais de teatro online para os quais o projeto já foi selecionado. Entretanto, no dia 08 de junho de 2021, a experiência de exibição para uma plateia presencial apontou para um percurso de busca por formatos expandidos de visionamento e interações com os públicos.



Figura 57 - Registro da exibição de *Manual para náufragos*, FBAUP, 2021

A exibição ocorreu na Aula Magna da Faculdade de Belas Artes e foi assistida por cerca de 20 pessoas. Um ciclo parecia completar-se e, ao mesmo tempo, ampliar capacidades: da cena teatral confinada, criada remotamente, ao vídeo, do vídeo aos ecrãs digitais, e dos ecrãs digitais à projeção num palco. Chamei o evento de *Manual para náufragos - Instrução n.2: lançar naus ao mar*, visando criar um encadeamento entre cada atividade desenvolvida pelo projeto, razão pela qual instalei sobre o palco o conjunto de barquinhos de papel feitos nos dois dias de ação no jardim da instituição.

Pela primeira vez exibindo no grande ecrã, era evidente o meu interesse em valorizar a dimensão cinematográfica da obra e da experiência. Portanto, solicitei o uso do projetor de maior potência e luminosidade instalado na cabine técnica do auditório. Uma avaria no equipamento, no entanto, impossibilitou sua utilização. A alternativa encontrada foi um projetor de 3000 lumens Full HD, que preservou as características de luz e cor do vídeo, embora a amplitude da imagem tenha sido reduzida em comparação à pretendida.

Mesmo assim, a projeção numa grande superfície e a presença física dos espectadores despertou o desejo de levar o trabalho para salas de cinema, cineclubes e outros espaços para além do ambiente virtual. Paralelamente, a possibilidade de fragmentar o vídeo, cuja estrutura dramática é composta quase inteiramente por cenas independentes, que encerram-se em si mesmas e, com isto, permitir ao espectador outras narrativas, surgiu como estímulo para a criação de uma videoinstalação.

Neste ínterim, a divulgação da estreia da obra *Museu da Ficção I: Império*, do encenador e artista multidisciplinar argentino Matías Umpiérrez, em Madrid, veio a contribuir para o diálogo entre o teatro, as artes visuais e a curadoria e a inspirar modalidades expandidas de exibição de videoteatro. A instalação vídeo-performática apresenta uma adaptação de *Macbeth*, de William Shakespeare, a qual o público assiste como quem visita uma exposição. Entre um quadrilátero de paredes vermelhas, ecrãs digitais exibem cenas da tragédia elisabetana, adaptada para a Espanha pós-ditatorial dos anos de 1990, com um elenco de grandes nomes como o encenador canadense Robert LePage e a atriz espanhola Ángela Molina. Uma peculiaridade da versão, cujo intuito é incerto, é o fato dos gêneros dos

personagens shakespearianos estarem invertidos, Macbeth, por exemplo, é uma mulher interpretada por uma atriz.



Figura 58 - Matías Umpiérrez, *Museu da Ficção I: Império*, 2021

Império é a primeira de uma série de 15 peças que irá compor o projeto Museu da Ficção, iniciativa de Umpiérrez, que transita entre as artes performativas, a videoarte e a instalação através das quais desafia os limites espaço-temporais da artes da cena, baseadas no acontecimento ao vivo, e pretende explorar o processo de musealização da ficção (Hipermedula, 2021).

Na proposta de Umpiérrez, o espectador é responsável pela montagem da narrativa, conforme os ecrãs e a ordem que escolhe visualizar. Na instalação imaginada para *Manual para náufragos*, a dinâmica assemelha-se. Nela, a estrutura cenográfica da pilha de roupas servirá como base, em meio às quais serão instalados seis monitores com auscultadores individuais. Em cada ecrã, a transmissão em *lopping* de uma cena - Cena 1, 2, 4, 8, 9, 10. O visitante poderá assistí-las separadamente ou na sequência que desejar.

Cada um destas ações de *Manual para náufragos*, cada "instrução", vem sendo pensada de maneira a poder se desenvolver individualmente: a instalação cenográfica, a projeção presencial do videoteatro na íntegra, os episódios do

podcast, as rodadas de conversas com migrantes e a ação relacional com os barquinhos de papel. Mas se realizadas em conjunto, formam um projeto expositivo que ainda pode incluir o registro documental do processo de criação - fotografias de cena, publicação do texto dramático, croquis de cenário e figurino, músicas não utilizadas na banda sonora - e formatar um programa curatorial. Esta, ao menos, é a intenção delineada até aqui.

Notas conclusivas

Bridget Crone (2013) vê a expansão da noção da prática curatorial na contemporaneidade na forma de “uma operação diagramática: uma metodologia que tenta organizar ou fazer sentido (...) dá forma a um mundo que é, de outra maneira, abstrato, obtuso e caótico⁴⁹” (p.207, tradução livre). Segundo a autora, tal abordagem é intrinsecamente performativa, pois se realiza num encontro de partes que só pode ocorrer no instante do acontecimento e possui um entendimento do contexto contemporâneo, caracterizado pelo movimento.

A competência organizacional, produtora de sentidos e de realidades (performativa) em um mundo em constante transformação, e a possibilidade de atuação no campo expandido do signo curatorial é o que conduz a sua associação ao pensamento dramatúrgico neste estudo. No projeto *Manual para náufragos*, a dramaturgia como curadoria foi introduzida como uma ferramenta posterior a primeira etapa de produção para a revisão das bases da criação artística - referenciais teóricos e estéticos - enquadramento de uma linguagem multidisciplinar, nomeadamente, propor o videoteatro como uma expressão autônoma, e estimular a busca por caminhos de ampliação do projeto, tanto no âmbito temático e investigativo, quanto nos formatos de distribuição e interação com os públicos.

Tal busca inclui novas conexões, mídias e dispositivos e é impulsionada pela matriz híbrida do projeto, que foi concebido na intersecção entre o teatro, o audiovisual e as artes visuais. O contexto pandêmico é fator determinante para esta criação intermédia, uma vez que a necessidade de isolamento como medida de prevenção da Covid-19 desestabilizou a base presencial das artes performativas e

acelerou processos de experimentação remota, que encontrou no suporte audiovisual e nas redes digitais um imenso facilitador.

Sem minorar o impacto da pandemia para o setor teatral, os processos de criação e os objetos artísticos decorrentes deste momento de exceção não só questionam de maneira positiva o acontecimento performativo, como apontaram para possibilidades de desterritorializar e flexibilizar a produção e a difusão do teatro, o que pode vir a ser uma solução a longo prazo para os constrangimentos logísticos e econômicos que tanto limitam a circulação de projetos de pequeno e médio porte. Não defendo, nem tenho a pretensão de prever com isto o fim do teatro presencial num futuro pós-pandêmico. Mas percebo com otimismo o diálogo entre linguagens e mídias acelerado por este momento.

Manual para náufragos é fruto desta condição - pandêmica e migrante -, que acarretou a urgência de criar e produzir de maneira deslocada, e de tentar organizar, ainda que temporariamente, um contexto caótico e em movimento que, entre tantas coisas, levou o acontecimento teatral para um espaço liminal e evidenciou a fronteira - seja geográfica, seja de linguagens artísticas - não como uma barreira a superar, mas um território possível de explorar.

Ato III

3.1. Considerações finais

Assim como a curadoria performativa convoca a dramaturgia para explicar algumas de suas práticas, o teatro performativo não poderia perceber-se pela ótica curatorial? Na intenção de estreitar o acidentado diálogo entre as artes visuais e as artes performativas e fomentar o paralelo entre as noções e aplicações de dramaturgia e curadoria, formulei esta questão como ponto de partida para esta investigação de mestrado.

A resposta? Sem a pretensão de sentenças conclusivas, tomo emprestada as palavras de Marianne van Kerkhoven (1994) ao questionar-se sobre o que é o conceito da (então) nova dramaturgia:

"Sim, mas..."

Sim, pois apesar da distância histórica na emergência e teorização entre as noções de dramaturgia e curadoria, ambas disciplinas encontram similitudes em seu percurso evolutivo. Esta trajetória, que abrange ainda e torna-se indissociável do advento da encenação no teatro moderno e amplia-se notadamente pelas transformações sócio-político-culturais a partir dos anos de 1960, coloca a função dramatúrgica e curatorial como estruturante de sentidos mediante a pesquisa, enquadramento, conexão, criação, reflexão e mediação junto aos componentes de um projeto ou discurso - pessoas, temas, lugares, materiais, áreas do conhecimento, etc -, que tornam-se cada vez mais diversos no contexto contemporâneo.

A ênfase na processualidade, a dimensão relacional e temporal do desenvolvimento de estratégias de criação, mediação e difusão de projetos e eventos, bem como sua potencialidade de atuação no campo expandido fazem a dramaturgia associar-se ao pensamento curatorial, percebido aqui como uma abordagem para a produção e compartilhamento de conhecimento que geralmente promove rupturas - mesmo que temporárias - com padrões institucionais, mercadológicos ou estéticos.

Pode-se, portanto, afirmar uma forma curatorial de fazer teatro na contemporaneidade, bem como um caminho dramatúrgico para a curadoria de artes visuais que passa pelo entendimento da potencialidade performativa das duas

áreas, ou seja, a potencialidade de fundamentar e elaborar situações produtoras de realidades.

Mas, por serem conceitos em constante atualização e debate, cujas práticas e métodos configuram-se a cada projeto, a cada ocorrência, dramaturgia e curadoria são de difícil contorno. Na condição teatral contemporânea, do que se fala quando pretende-se analisar a dramaturgia de um espetáculo? E a curadoria? Impossível e irresistível não mencionar, ao menos superficialmente, todos os elementos da produção, sejam de dimensão visível ou invisível, pois é na ligação entre estes dois planos que elas operam.

Ciente dos lapsos que decorrem desta amplitude e da falta de consensos estáveis sobre ambos conceitos, a imprecisão das bases para a análise de projetos e espetáculos e as questões aqui tangenciadas ou pouco exploradas que se abriram a partir da observação de sua construção dramática - como autoria, participação, a cena tecnológica e a criação remota, assim como a noção de desmontagem e aplicação dos conceitos em áreas não artísticas - não foram entendidos como um obstáculo para a pesquisa, mas como indícios para sua continuação e ampliação.

Os resultados, tentativos, são como portas entreabertas para outras formas de pensar, abordar e desenvolver projetos, seja no âmbito da investigação teórica, seja da prática profissional artística. Os dispositivos expandidos, percebidos como recursos da dramaturgia enquanto curadoria, favorecem a intersecção entre os campos do conhecimento, as redes, conexões e articulações entre matérias e materiais que fazem parte da atividade, bem como flexibilizam e desterritorializam a produção e apresentação de projetos, potencializando a relação com públicos mais diversos.

Este lugar intermédio que ocupa a dramaturgia como curadoria revela-se, portanto, estimulante e desafiador por ser um território de possibilidades, revisões e soluções diferenciadas, cada vez mais necessárias em tempos de crise como este que acompanhou a escrita desta dissertação e, ao menos em alguma etapa, todos os projetos estudados.

Notas

1. (...) creativity professions charged with shaping and reshaping texts, circumstances, and structures, creating new social contents, and fostering new social relationships.
2. curating increasingly operates as an expanded educational praxis
3. (...) is the fact that the word "curatorial" is not an adjective that describes the modes of operation of professional curators.(...) It is a driving word through which we can begin to negotiate with the imperatives of modern subject machine.
4. <https://www.jn.pt/artes/municipio-da-guarda-cria-centro-internacional-de-dramaturgia-13502790.html>
5. <http://www.teatromeridional.net/index.php/outras-actividades/laboratorio-dramaturgia>
6. https://www.instagram.com/p/CPD1PltgW_a/
7. though the concept of dramaturgy and the practice of the dramaturg are widely accepted and established across mainland Europe, this is still not the case in the UK.
- 8.(...) not only on play composition, structure, acting and audience, but also on the state and future of German theatre and criticism.
9. to write a history of the Mannheim theatre, an annotated programm of the repertoire (...), actor's biographies and critiques of their performances and general essays on dramatic literature.
- 10.In the 'dramatic' theatre, the audience is invited to experience the play's events as if they are actually taking place at that moment: the theatrical illusion is constructed to suggest this immediacy. However, Brecht's 'epic' theatre requires the audience to look on the stage events as things that are being recounted, that happened in another place and time, subject to those circumstances and to the interpretation of those telling the tale. By doing this, Brecht hopes to facilitate a critical awareness that will allow the audience to identify the clashes and contradictions that shape the tale and the telling.
11. (...) between maintaining an awareness of the overall project and its aims, an attempting to 'read' the work with fresh eyes.

12.(...) that exercise the transformative capacity of an act that constitutes or changes reality.

13.(...) most are connected to a constructivist belief that there are no fixed concepts of objectivity, reality, or truth, and that everything is constructed individually, influenced by context and interaction.

14.(...) exposing: the plumbing, the wiring, the termites, the "invisible" world that existed inside the walls of the structure

15.(...) revolves in a conceptual sphere between the esthetic categories, social relations, and philosophical functions of the performance itself.

16.(...) both as production space and as non-representational practice (...) a state of incompleteness, an unfinished place where the "making" takes place.

17.open, expanding, contemporary, slow, porous, or even, postdramatic.

18.a confluence of literary, spatial, kinaesthetic, and technical practices, worked and woven in the matrix of the aesthetic and ideological forces.

19. dramaturgy as a potentially totalising socio-aesthetic critique, as a way of modelling (...) ways of acting and describing phenomena - be these on stage, in visual arts, is political and social action, of socio-cultural occurrences varying from war to shopping - remains an unexplored challenge.

20.(...) an active movement, a generative moment in which a new horizon emerges in the process, leaving the practice that was the originating point behind

21.(...) range from free universities to temporary and experimental schools realized in the framework of biennials. At the same time, various forms of public institutions (library, school, laboratory) appear in the gallery space. In these cases curatorial practice may also be considered an "expanded educational praxis".

22. In acceding to this expanded reading of curating, which includes exhibition-making, discursive production and self-organization, we aim to resist the tendency to privilege (and police) the boundaries between internal organization - as enacted by the artist, producer or author and the techniques concerned - and its external organization, through different modes of distribution, reproduction and/or dissemination. In doing so, we are interested in curating as a wide-reaching category for various organisational forms, co-operative models and collaborative structures within contemporary cultural practices.

23.the processual mode entails both means and ends, however they may emerge in the flow of activity. The processual mode is not linear, nor are its ends foreclosed; there is no imperative to achieve an exhaustive disclosure of final meaning, value or purpose. It is in this sense that a processual activity may be radically undermined by a bureaucratic instrumentalism or a narrow accountancy of 'quality'.

24 (...) an insistence on the unchartable, processual nature of any creative enterprise.

25. What the notion of the performative in relation to art actually points to is a shift from what an artwork depicts and represents to the effects and experiences that it produces (...). In principle, the performative triggers a methodological shift in how we look at *any* artwork and in the way in which it produces meaning.

26.(...) provide an umbrella to cluster recent cross-disciplinary work in time, in space, with bodies, in relational encounters

27.adapting 'theatre-like' strategies and techniques enables the curation of 'reality-making' situations that not only describe reality but create an awareness of their own realness. By putting the focus less on the product or the result (...), but on its own becoming, performative curating highlights liveness, the co-presence of all participants, the (temporary) community - all this being core aspects of most definitions of theatre and performance.

28.administer the experience of art by selecting what is made visible.

29.(...) a more viral presence consisting of signification process and relationship between objects, people, places, ideas, and so forth, that strives to create friction and push new ideas - to do something other (...) within and beyond contemporary art.

30.If curating is a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other modes of display, than the curatorial operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator and views it as an event of knowledge. So to drive home a distinction between the curating and the curatorial means to emphasize a shift from the staging of the event to the actual event itself: its enactment, dramatization and performance. Curating takes place in a promise; it produces a moment of promise, of redemption to come. By contrast, the curatorial is what disturbs this process, it breaks up this stage, yet produces a narrative which comes into being in the very moment in which an utterance takes place, in that moment in which the event communicates and says, as Mieke Bal once observed, look, that is how this is.

31.Rather than representing, the curatorial involves presenting - it perform something that in the here and now instead of merely mapping it from there and then.

32.Is the curatorial a condition? A device? Is it a field or subject?

33.More than what we know, knowledge production is how we know - how we engage with knowledge. Understanding how engagements with knowledge production emerge as practice and how practice moves through and effects codes that order, at any given time, the procedures, methodologies, systems and institutions that bring knowledge into being, are central to understanding the curatorial. Rather than thinking about the curatorial as behaviours that one can perform or occupy or call for, or lay claim to, we can think of it more plainly, and more modestly, as a simple operator for a beginning.

34.Curating, and here we also add dramaturgy, therefore becomes a practice in "organizing the impossible" - creating or bringing into view an impossible public sphere through art, an impossible mobilization of ideas, an impossible politics.

35.(...) alterna momentáneamente las condiciones de enunciación, (...) invirtiendo lo sentido de los líneas (...), deteniendo temporalmente el funcionamiento del mecanismo (...)

36.Un modo de lograr una agencia colectiva. Y esto puede hacerse efectivo en una dimensión estética, política o poética. Estética, si el objetivo es crear un espectáculo por medio de un proceso colaborativo. Política, si el objetivo es producir un modelo de coexistência o bien organizar un juego o un ritual en el que se discutan cuestiones políticas

o se manifesten problemáticas sociales. Poética, se el objetivo es producir una desestabilización colectiva y hacer visible lo no visto o lo inexistente.

37. Grupo teatral fundado em 1990, no Rio de Janeiro, sob direção de Enrique Díaz.

38. <https://www.freudiana.com.br/destaques-home/sobre-transitoriedade.html>

39. <http://cargocollective.com/raquelandre>

40. *The Ballad of Sexual Dependency* is the diary I let people read. (..) The diary is my form of control over my life. It allows me to obsessively record every detail. It enables me to remember.

41. <https://www.rtp.pt/play/palco/p4015/colecao-de-amantes>

42. His works consists of words and songs, coreographed movements, or a conversation with a museum visitor (...) [his pieces] are live encounters, often executed by museum attendants, or hired actors or dancers, carrying out instructions conceived by the artist and learned through rehearsals.

43. <https://www.collectionofspectators.com/en/>

44. <https://www.dramaturgyxcuration.com/>

45. processes of reflection, articulation, investigation, provocation and integration to support the artists, the audiences, and the art

46. Disponível em <https://vimeo.com/531549152> - Palavra-passe: CENA_2021

47. <https://www.nytimes.com/2018/06/21/us/politics/melania-trump-jacket.html>

48. Conteúdo em áudio produzido para a internet, disponibilizado para download ou através de serviços de streaming.

49.(...) a diagrammatic operation: a methodology that attempts to organise or make sense of this (...) ever-changing world. The diagram, therefore, gives form to a world that is otherwise abstract, obtuse and chaotic.

Bibliografia

- Abreu, L. A. (2004). Processo colaborativo: relatos e reflexões sobre uma experiência de criação. *Cadernos da ELT*, n.2. Acessado em <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>
- Afonso, L., Fop, U. M. (2016, maio). Pavilhão?! A determinação espacial no discurso curatorial sobre representações nacionais nas bienais de arte de Veneza e São Paulo. *Jornal dos Arquitectos*, 253. Acessado em <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/representacoes-nacionais/pavilhao>
- Agambem, G. (2005). O que é um dispositivo?. *Outra travessia*, 5, p. 9-16. Acessado em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>
- André, R. S. (2016). *O colecionismo nas artes performativas: Coleção de Amantes*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil). Acessado em <http://cargocollective.com/raquelandre/outros-projetos-other-projects>
- Araújo, A. (2006). O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. *Sala Preta*, 6, 127-133. Acessado em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133>
- Araújo, L. C; Didonet, C. (2021). A dramaturgia expandida: um campo aberto de (in)definições. *Dramaturgia em foco*, 5(1), 34-50. Acessado em <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1460>
- Arinç, C. (2013). Curating ghostly objects: counter memories in cinematic space In Martinon, J-P (Ed). *The curatorial: a philosophy of curating*. Londres: Bloomsbury Press
- ArtNet. (n.d.). *Nan Goldin*. <http://www.artnet.com/artists/nan-goldin/>
- Artsy. (n.d.). *Sophie Calle*. Acessado em <https://www.artsy.net/artist/sophie-calle>
- Ary, R., L., M. (2011). *A função dramaturgia no processo colaborativo*. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil). Acessado em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284473>
- Aumont, J., Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus
- Barba, E; Savarese, N. (2009). *El arte secreto del actor: diccionario de antropologia teatral*. México: Escenologia
- Barros, D. R. A. (2016). Em busca de um ator livre: ideias sobre o não-ator em contextos teatrais contemporâneos. (Dissertação de mestrado, Universidade de

- Lisboa, Lisboa). Acessado em https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24546/1/ulfl216716_tm.pdf
- Barthes, R. (1988). *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense
- Beöthy, B. (n.d.). Performativity: Curatorial Dictionary. Acessado em <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/performativity/>
- Bonfitto, M. (2011). Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. *Pitágoras* 500, 1(1), 56-61. Acessado em <https://doi.org/10.20396/pita.v1i1.8634753>
- Borges, P. P. (2014). *Estudos e experimentos em videodança: um trabalho de colaboração entre o artista visual e corporal*. (Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia). Acessado em https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12341/1/EstudosExperimentosVideodanca_parte%201.pdf
- Buden, B. (2012). Towards the heterosphere: curator as translator In Lind, M. (Ed). *Performing the curatorial: within and beyond art*. Berlim: Sternberg Press
- Butler, J. (2004). Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista In Bial, H (Ed). *The performance studies reader*. Londres: Routledge
- Borthwick, B; Hoare, N; Milliard, C; Niemojewski, R; Watkins, J. (2016). *The New Curator: researcher, commissioner, keeper, interpreter, producer, collaborator*. Londres: Laurence King Publishing
- Carreira, A. (2009). Teatro contemporâneo: de Stanislavski a Bob Wilson. *Revista Porto Cênico*, 1(1), 6-9. Acessado em <https://portocenico.wixsite.com/portocenico/revista>
- Conceição, J. W. (2016). *Distinções polifônicas na dramaturgia contemporânea: em cena a escrita colaborativa do grupo XIX de teatro*. (Tese de doutoramento, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil). Acessado em <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3037>
- Collins, P. H. (2016). Aprendendo com a outsider/within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, 31, 1. Acessado em <https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=pt>
- Costa, F, S. Ramos, V. A. (2018). Dramaturgias intempestivas: anotações sobre dispositivos poéticos – um artigo escrito a quarto olhos. *Revista Sala Preta*, vol 18, n.1, pp. 285-303. [Acessado em https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p285-303](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p285-303)
- Cravidão, F. D. (1992). Ficção, espaço e sociedade: notas para uma leitura geográfica e social da obra de Alves Redol - Avieiros. *Cadernos de Geografia*, 11, pp.37-47. Acessado em

https://www.uc.pt/fluc/depgeotur/publicacoes/Cadernos_Geografia/Numeros_publicados/CadGeo11/artigo3

Crone, B. (2013) Curating, the dramatization and the diagram: notes towards a sensible stage. In J-P, Martinon (Ed), *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. London: Bloomsbury.

Danan, J. (2010). *O que é dramaturgia?*. Lisboa: Editora Licorne.

Deleuze, G. (1990). ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*, pp.155-161. Barcelona: Gedisa.

Dort, B., & Uhiara, R. (2013). A representação emancipada. *Sala Preta*, 13(1), 47-55. Acessado em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p47-55>

Eckersall, P. (2006). Towards an expanded dramaturgical practice: a report on "The Dramaturgy and Intervention Project". *Theatre Research International*, 31 (3), 283-297. Acessado em <https://doi.org/10.1017/S0307883306002240>

Eckersall, P; Monaghan, P; Beddie, M. (2014). *Dramaturgy as ecologie: a report from The Dramaturgies Project* in Tréncsenyi, K; Cochrane, B. (Eds). *New dramaturgies: international perspectives in theory and practice*. Londres: Bloomsbury

Estrangeiro. (n.d.). In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Acessado em <https://dicionario.priberam.org/estrangeiro>

Ferdman, B.; Eckersall, P. (2021). Curating dramaturgies In Eckersall, P., Ferdman, B. (Eds) *Curating dramaturgies: how dramaturgy and curating are intersecting in the contemporary arts*. Londres: Routledge

Festival Contemporâneo de São Paulo. (2021, 8 de agosto). *Coleção de Pessoas_Raquel André e Ruy Filho* [Vídeo]. Vimeo https://vimeo.com/585329943/c98cd94d98?fbclid=IwAR2HUekVrpHvjuWh0OuCUK-4u5ct0z_wtuDn3DRjUGBjJDIRLRQ672u51n4

Féral, J. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, 197-210. Acessado em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>

Figueiredo, I. (2018). O centro do mundo. In Martins, M. (2018). *Provisional Figures - Yarmouth*. Acessado em <https://www.behance.net/gallery/67049069/Provisional-Figures>

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores

Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. Nova Iorque: Routledge

Goldberg, R. (2012). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro

Gorjon, M. J., Mezzari, D. C. S., Basoli, L. P. (2019). Ensaando lugares de escutas: diálogos entre a psicologia e o conceito de lugar de fala. *Quaderns de Psicologia*, 21, 1, pp. 1-11. Acessado em <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1455>

Guggenheim (n.d.). Collection online: Gordon Matta-Clark. Acessado em <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/gordon-matta-clark>

Hantelmann, D. von. (2014). The experiential turn: *On Performativity*. Acessado em <https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>

Harrasser, K. (2017). A personal alphabet: Hannah Hurtzing's Blackmarket of useful knowledge and non-knowledge In Malzacher, F., Warsa, J. *Empty stages, crowded flats: performativity as curatorial strategy*. Berlim: Alexander Verlag

Hipermedula (2021, junho). *Museo de la ficción I. Imperio, de Matías Umpierrez*. Acessado em <http://hipermedula.org/2021/06/museo-de-la-ficcion-i-imperio-de-matias-umpierrez/>

Jackson, S. (2017). Performative curating performs In Malzacher, F., Warsa, J. *Empty stages, crowded flats: performativity as curatorial strategy*. Berlim: Alexander Verlag

Janevski, A. (2021). Will the flirt will continue? In Eckersall, P., Ferdman, B. (Eds) *Curating dramaturgies: how dramaturgy and curating are intersecting in the contemporary arts*. Londres: Routledge

Kerkhoven, M. (1994). On dramaturgy. *Theaterschrift*, 5-6, 8-32. Acessado em <http://sarma.be/docs/3108>

Kiefer, J. (2019, dezembro). Ambiguous dramaturgies and crude curation. *On curation*, 43. Acessado em <https://www.on-curating.org/issue-43-reader/ambiguous-dramaturgies-and-crude-curation.html> - .YUhf32ZKhdh

Krauss, R. (2015, 21 de maio). A escultura no campo expandido. [Web site]. Acessado em <https://www.ufrgs.br/arteversa/rosalind-krauss/>

Kristeva, J. (1994). *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco

Lawrence, A. (2014). Respect and perspective: art, structure and ownership in Tréncsenyi, K; Cochrane, B. (Eds). *New dramaturgies: international perspectives in theory and practice*. Londres: Bloomsbury

Lázár, E. (n.d.) Educational turn: Curatorial dictionary. Acessado em http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn/#_ftn6

Lehmann, H. T. (2013). Teatro pós-dramático, doze anos depois. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 859-878. Acessado em <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266039703>

- Lehmann, H.T. (2017). *O teatro pós-dramático*. Lisboa: Orfeu negro
- Leite, J. F. (2017). *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva
- Lepecki, A. (2011). O corpo como arquivo In Wellington, A., Oliveira, J. (Eds). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Coleção Juazeiro série LICCA
- Lind, M. (2012). Performing the curatorial: an introduction In Lind, M. (Ed). *Performing the curatorial: within and beyond art*. Berlim: Sternberg Press
- Luckhurst, M. (2006). *Dramaturgy: a revolution in theatre*. Cambridge University Press
- Malzacher, F. (2017). Feeling alive: the performative potential of curating In Malzacher, F; Warsa, J. (Eds). *Empty stages, crowded flats: performativity as curatorial strategy*. Berlim: Alexander Verlag
- Marshall, J. W. (2010). Expanded dramaturgical thinking: dramaturgie#4. *Real Time Arts*, 96. Acessado em https://www.academia.edu/1490057/Expanded_Dramaturgical_Thinking_Dramaturgies_4
- Martinon, J-P, Rogoff, I. (2013). Preface In Martinon, J-P (Ed). *The curatorial: a philosophy of curating*. Londres: Bloomsbury Press
- Martins, M., B. (2002). O mestre-encenador e o ator como dramaturgo. *Sala Preta*, 2, pp. 240-246. Acessado em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p240-246>
- Maslow, A. H. (2000, agosto). A theory of human motivation In Green, C., *Classics in the history of psychology*. Acessado em <https://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm>
- Mendonça, B. (2020, 15 de agosto). "A realidade que vivemos tem uma grande dose de ficção". *Jornal Expresso*. Acessado em <https://leitor.expresso.pt/semanario/semanario2494/html/primeiro-caderno/verao.-dois-gelados-de-conversa/marco-martins-a-realidade-que-vivemos-tem-uma-grande-dose-de-ficcao>
- Moon, J. Y. (2013). This is not about us In Martinon, J-P (Ed) *The curatorial: a philosophy of curating*. Londres: Bloomsbury Press
- Moreira, I. (2013). Backstage and processuality: unfolding the installation sites of curatorial projects In Martinon, J-P (Ed) *The curatorial: a philosophy of curating*. Londres: Bloomsbury Press
- Moreira, L. A. (2012). *Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações*. (Dissertação de mestrado,

Universidade de Brasília, Brasília, Brasil). Acessado em <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11500>

Oliveira, M. (2018). Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral. *Pitágoras* 500, 8(1), 14-23. Acessado em doi: 10.20396/pintar.v8i1.8651505

Oliveira, V. M. (2009). Teatro de grupo: pensamentos sobre este local de pertencimento. *Porto Cênico*, 1(1), 14-18. Acessado em <https://portocenico.wixsite.com/portocenico/revista>

O'Neill, P.; Wilson, M. (2010). Introduction In O'Neill, P.; Wilson, M. (Eds) *The educational turn*. Londres: Open Editions

Pais, A. (2004). *O discurso da cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri

Pais, A. (2016). O crime compensa ou o poder da dramaturgia In Caldas, P; Gadelha, E (eds). *Dança e Dramaturgia(s)*. Fortaleza e São Paulo: Vila das Artes e Nexus, 27-59. Acessado em <https://docero.com.br/doc/s88s5ce>

Pavis, P. (2004). De onde vem e para onde vai a encenação?. *Sinais de cena*, 2, 59-64. Acessado em <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12368>

Pavis, P. (2008). *Dicionário de teatro*. Perspectiva: São Paulo

Pierce, S. (2013). The simple operator In Martinon, J-P (Ed) *The curatorial: a philosophy of curating*. Londres: Bloomsbury Press

Pinto, M.H.M. (2019). Apresentação In Cavalcanti, L., Oliveira, T., Macedo, M. (Eds). *Imigração e refúgio no Brasil: relatório anual*. Brasília: OBMigra

Quilici, C. (2020). O campo expandido: arte como ato filosófico. *Sala Preta*, 14(2), 12-22. Acessado em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21>

Ribeiro, D. (2017). O que é lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento

Rodrigues, A. (2019, 24 de agosto). *Emigração brasileira a caminho de valor recorde*. Público. Acessado em <https://www.publico.pt/2019/08/24/mundo/noticia/emigracao-brasileira-caminho-valor-recorde-1884340>

Rodrigues, E. (2018). A frente performática de atuação do dramaturgo na cena contemporânea. *Pitágoras* 500, 8(1), 49-58. Acessado em doi: 10.20396/pita.v8i1.8651374

Rogoff, I. (2010). Turning In O'Neill, P, Wilson, M (Ed) *The educational turn*. Londres: Open Editions

Romero, J., S. (2008). *Videodança: o movimento no corpo plural*. (Dissertação de mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil). Acessado em <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2717>

Sánchez, J. A. (2010). Dramaturgia en el campo expandido in Belisco, M; Cifuentes, M, J. (Eds) *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Múrcia: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo

_____. (2016). Dispositivos poéticos I. *Paratáxis 2.0*. Acessado em <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>

_____. (2016) Dispositivos poéticos III. *Paratáxis 2.0*. Acessado em <https://parataxis20.wordpress.com/2016/05/22/dispositivos-poeticos-iii/>

Santana, S. A. (2018). Reflexões por uma dramaturgia da cena In Pegoraro, É. (Ed) *Comunicação e cultura visual: identidade, memória e socialidades*. Jundiaí: Paco Editorial

Schramm, M. (2018). Preface In Schramm et al. (2019). *Reframing migration, diversity and the arts: the post migrant condition*. New York: Routledge

Silva, P. (2014). Dispositivo: um conceito, uma estratégia. *Revista Profanações*. Ano 1, n. 2, p. 144-158. Acessado em <http://www.periodicos.unc.br/index.php/prof/article/view/681/454>

Simmel, G. (2005). O estrangeiro. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 4(12), 265-271. Acessado em <http://www.cchla.ufpb.br/grem/SIMMEL.O%20estrangeiro.Trad.Koury.rbsedez05.pdf>

Soler, M. (2009). Teatro documentário: a pedagogia da não ficção. *V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 10, 1. Acessado em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2636>

Tréncsenyi, K; Cochrane, B. (2014). New dramaturgy: a post-mimetic, intercultural and process-conscious paradigm in Tréncsenyi, K; Cochrane, B. (Eds). *New dramaturgies: international perspectives in theory and practice*. Londres: Bloomsbury

Teixeira, A. (2012.). *A arte na rua e a rua na arte: um relato de experiências*. Hipermedula. Acessado em <http://hipermedula.org/2012/07/a-arte-na-rua-e-a-rua-na-arte-um-relato-de-experiencias/>

Turner, C; Behrndt, S. (2008). *Dramaturgy and performance*. Londres: Palgrave Macmillan

Turner, V. (2004). Liminality and communitas. In Bial, H, Brady, S. *The performance studies reader*. London: Routledge

_____. (2005) Floresta de símbolos. Aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF

Umbigo Magazine (2017, novembro 21). *Noiserv à conversa com Raquel André*. Acessado em <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2017/11/21/noiserv-conversa-raquel-andre/>

Van Saaze, V. (2015) In the absense of documentation: remembering Tino Sehgal's constructed situations. *Revista de História da Arte*, 4, p. 55-63

Veloso, C. (2021). Prefácio In Mãe, V. H. *A máquina de fazer espanhóis*. Porto: Porto Editora.

Videodança. (n.d.). In Enciclopédia Itaú Cultural. Acessado em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>

Vidokle, A. (2010, maio). Art without artists?. *e-flux*, 16. Acessado em <https://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>

Vogel, F. (2019). Resistance to theory: the ideology of "the curatorial" and the history of exhibitions. *Revista de História da Arte*, 14, 64-77. Acessado em https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2020/01/rha_14-64-77.pdf