



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Cláudia Góes Müller


Dançar, trabalho normal

Rio de Janeiro

2020

Cláudia Góes Müller

Dançar, trabalho normal



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Coorientadora: Prof^a. Dra. Daniella de Aguiar

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M958

Müller, Cláudia.

Danças, trabalho normal / Müller, Cláudia Góes. – 2020.
551 f. : il.

Orientador: Ricardo Roelaw Basbaum.

Coorientadora: Daniella de Aguiar.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Dança moderna – Teses. 2. Dança - Aspectos sociais - Teses.
3. Performance (Arte) – Teses. 4. Instituições e sociedades culturais -
Teses. 5. Negociação - Teses. I. Basbaum, Ricardo. II. Aguiar,
Daniella de. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
de Artes. IV. Título.

CDU 793.3

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Cláudia Góes Müller

Dançar, trabalho normal

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 13 de novembro de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Daniella de Aguiar (Coorientadora)
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a. Dra. Eleonora Batista Fabião
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr. Felipe Kremer Ribeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dr. Alexandre Sá Barreto da Paixão
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

A Ricardo Basbaum, Daniella de Aguiar, Eleonora Fabião, Alexandre Sá, Felipe Ribeiro, Sheila Cabo Geraldo, Marcelo Campos, Maria Tendlau, Clarissa Sachelli, Milton Alexandre Jr., Theo Dubeux, Roberto Müller, Renan Marcondes, UERJ, FAPERJ, Alexandre Molina, Alfredo Müller, Andrea Bardawil, Azala Espacio de Creación, Bebel de Barros, Centro de Creación Graner, Claudia Duarte, Claudia Garcia, Cristian Duarte, Cristina Alonso, Daniel Kairoz, Dudude Hermann, Elena Carmona, Erivelto Viana, Felipe Diniz, Haroldo Saboia, Idoia Zabaleta, Izabela Pucu, Jorge Alencar, Juliana Notari, Laura Salerno, Lourdes Müller, Luciana Lara, Neto Machado, Princesa Ricardo Marinelli, Ricardo Alvarenga, Thiago Granato, Universidade Federal de Uberlândia, Vivian Vieira pelo apoio.

RESUMO

MÜLLER, Cláudia Góes. *Dançar, trabalho normal*. 2020. 551 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta pesquisa examina as negociações que estabelecem as condições de apresentação de trabalhos de dança contemporânea em instituições brasileiras que os incluem em suas programações. Os trabalhos artísticos são indissociáveis das muitas instâncias e mediações às quais estão sujeitos no percurso até o encontro com o público. Parte-se, portanto, da premissa que as obras se reconfiguram continuamente na relação com seus âmbitos de inserção no sistema artístico e que a negociação com as instituições é parte constitutiva da obra. Diversas vozes de artistas brasileiras atuantes no campo da dança contemporânea compõem o corpo desta tese e constituem parte fundamental da análise do problema. Propõe-se a ferramenta intitulada “rider contextual” - um documento que, além dos aspectos técnicos, destaca elementos e parâmetros para garantir a integridade e as necessidades do trabalho. O “rider contextual” pretende-se, além de um guia para os acordos com as instituições, uma prática para construção do pensamento crítico das artistas do campo da dança. Trabalho normal, performance criada para esta pesquisa e indissociavelmente ligada a suas questões, permitiu não só maior compreensão das relações entre obra, processo e negociações com as instituições, mas também a expansão das questões iniciais, incluindo reflexões que associam trabalho artístico e trabalho da artista.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Instituições. Negociação. Dança e trabalho.
Rider contextual.

ABSTRACT

MÜLLER, Cláudia Góes. *To dance, normal work*. 2020. 551 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This research examines the negotiations which establish the conditions for the presentation of contemporary dance works in Brazilian institutions that program them. Artworks are inseparable from the many instances and mediations to which they are subjected until they encounter the public. It therefore starts from the premise that artistic works reconfigure themselves continuously when in relation with their insertion into the artistic system, being the negotiation with the institution a constitutive part of the work itself. Several voices of Brazilian artists working in contemporary dance comprise the body of this thesis and are a key element for the analysis of the problem. We propose a tool entitled “contextual rider” – a document which, besides including technical requirements, encompasses aspects and parameters that ensure the work’s integrity and needs. Apart from being a guideline for the agreement with the institutions, the “contextual rider” is intended as a practice to build critical thinking in the dance field. Normal work, a performance created for this research and inextricably linked to its issues, allowed not only greater understanding of the relations between work, process and negotiations with institutions, but also the development of initial issues, including reflections that bind the artistic work with the artist's work.

Keywords: Contemporary Dance. Institutions. Negotiation. Dance and work. Contextual rider.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Programação visual da campanha É tudo mentira..... | 14 |
| Figura 2 – Bilheteria do SESI/SP em agosto de 2010, antes de Exhibition..... | 16 |
| Figura 3 – Camisetas criadas para Exhibition..... | 18 |
| Figura 4 – Lápis comercializado em Exhibition..... | 19 |
| Figura 5 – Críticas expostas no foyer do teatro em Exhibition..... | 20 |
| Figura 6 – Banner para Exhibition..... | 21 |
| Figura 7 – Crítica redigida por MuRAC para Exhibition..... | 22 |
| Figura 8 – Crítica redigida por MuRAC para Exhibition..... | 23 |
| Figura 9 – Crítica de Eugenia Gay para Exhibition..... | 24 |
| Figura 10 – Página inicial do Contrato proposto por Siegalub e Projansky..... | 74 |
| Figura 11 – Avertissement (1968-1969) redigido por Daniel Buren e Michel Claura | 77 |
| Figura 12 – Dança contemporânea em domicílio em Bangu, bairro do Rio de Janeiro | 94 |
| Figura 13 – Dança contemporânea em domicílio em Bangu, bairro do Rio de Janeiro | 95 |
| Figura 14 – Dança contemporânea em domicílio no Arpoador, bairro do Rio de Janeiro | 96 |
| Figura 15 – Dança contemporânea em domicílio no Centro do Rio de Janeiro..... | 96 |
| Figura 16 – Dança contemporânea em domicílio em Bangu, bairro do de Janeiro.. | 97 |
| Figura 17 – Dança contemporânea em domicílio na Pavuna, bairro do Rio de Janeiro | 97 |
| Figura 18 – Frente da camiseta de Dança contemporânea em domicílio..... | 98 |
| Figura 19 – Verso da camiseta de Dança contemporânea em domicílio..... | 98 |
| Figura 20 – Dança contemporânea em domicílio em Marraquexe..... | 100 |
| Figura 21 – Manual de instruções para Dança contemporânea em domicílio..... | 102 |
| Figura 22 – Planilha para agendamento Dança contemporânea em domicílio..... | 103 |
| Figura 23 – Anotações para trabalho normal em Azala, Lasierra..... | 135 |
| Figura 24 – Gelo para ação 1 do trabalho normal..... | 141 |
| Figura 25 – Gelo para ação 1 do trabalho normal..... | 143 |
| Figura 26 – Gelo para ação 1 do trabalho normal..... | 145 |
| Figura 27 – Gelo para ação 1 do trabalho normal..... | 147 |

| | |
|---|-----|
| Figura 28 – Gelo para ação 1 do trabalho normal..... | 149 |
| Figura 29 – Gelo para ação 1 do trabalho normal..... | 151 |
| Figura 30 – Gelo para ação 1 do trabalho normal..... | 153 |
| Figura 31 – Gelo para ação 1 do trabalho normal..... | 155 |
| Figura 32 – Francis Alÿs - Paradox of praxis 1: Sometimes doing something leads to nothing..... | 157 |
| Figura 33 – Trabalho normal..... | 164 |
| Figura 34 – Trabalho normal..... | 166 |
| Figura 35 – Vestígios..... | 169 |
| Figura 36 – Trabalho normal..... | 176 |
| Figura 37 – Trabalho normal..... | 176 |
| Figura 38– Trabalho normal..... | 177 |
| Figura 39 – Trabalho normal..... | 181 |
| Figura 40 – Trabalho normal..... | 184 |
| Figura 41 – Trabalho normal..... | 184 |
| Figura 42 – Trabalho normal..... | 185 |
| Figura 43 (a) (b) (c) – Matéria da Bienal Sesc de Dança..... | 189 |
| Figura 44 – Matéria da Bienal Sesc de Dança..... | 192 |
| Figura 45 – Matéria da Bienal Sesc de Dança..... | 193 |
| Figura 46 – Trabalho normal..... | 197 |
| Figura 47 – Coleta do orvalho..... | 199 |
| Figura 48 – Coleta da neblina..... | 200 |
| Figura 49 – Coleta da maresia..... | 202 |
| Figura 50 – I'm too sad to tell you..... | 204 |
| Figura 51 – Trabalho normal..... | 211 |
| Figura 52 – Trabalho normal..... | 213 |
| Figura 53 – Trabalho normal..... | 215 |
| Figura 54 – Trabalho normal..... | 217 |
| Figura 55 – Trabalho normal..... | 219 |
| Figura 56 – Trabalho normal..... | 221 |
| Figura 57 – Trabalho normal..... | 223 |
| Figura 58 – Trabalho normal..... | 225 |
| Figura 59 – One year performance Cage Piece..... | 227 |
| Figura 60 – One year performance Cage Piece..... | 229 |

| | |
|----------------------------------|-----|
| Figura 61 – Trabalho normal..... | 237 |
| Figura 62 – Trabalho normal..... | 238 |
| Figura 63 – Trabalho normal..... | 239 |
| Figura 64 – Trabalho normal..... | 240 |
| Figura 65 – Trabalho normal..... | 240 |
| Figura 66 – Trabalho normal..... | 241 |
| Figura 67 – Trabalho normal..... | 242 |
| Figura 68 – Trabalho normal..... | 243 |
| Figura 69 – Trabalho normal..... | 244 |
| Figura 70 – Trabalho normal..... | 247 |
| Figura 71 – Trabalho normal..... | 248 |
| Figura 72 – Trabalho normal..... | 249 |
| Figura 73 – Trabalho normal..... | 251 |
| Figura 74 – Trabalho normal..... | 252 |
| Figura 75 – Trabalho normal..... | 253 |
| Figura 76 – Trabalho normal..... | 253 |
| Figura 77 – Trabalho normal..... | 254 |
| Figura 78 – Trabalho normal..... | 257 |
| Figura 79 – Trabalho normal..... | 258 |
| Figura 80 – Trabalho normal..... | 259 |
| Figura 81 – Trabalho normal..... | 260 |
| Figura 82 – Trabalho normal..... | 261 |
| Figura 83 – Trabalho normal..... | 262 |
| Figura 84 – Trabalho normal..... | 262 |
| Figura 85 – Trabalho normal..... | 263 |
| Figura 86 – Trabalho normal..... | 264 |
| Figura 87 – Trabalho normal..... | 265 |
| Figura 88 – Trabalho normal..... | 267 |
| Figura 89 – Trabalho normal..... | 268 |
| Figura 90 – Trabalho normal..... | 269 |
| Figura 91 – Trabalho normal..... | 270 |
| Figura 92 – Trabalho normal..... | 271 |
| Figura 93 – Trabalho normal..... | 271 |
| Figura 94 – Trabalho normal..... | 273 |

| | |
|---|-----|
| Figura 95 – Trabalho normal..... | 274 |
| Figura 96 – Trabalho normal..... | 275 |
| Figura 97 – Trabalho normal..... | 277 |
| Figura 98 – Rider de Vanilton Lakka..... | 303 |
| Figura 99 – Rider de Wagner Schwartz..... | 304 |
| Figura 100 – Rider de Mariana Pimentel..... | 306 |
| Figura 101 – Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança..... | 311 |
| Figura 102 – Rider de Cristian Duarte..... | 324 |
| Figura 103 – Rider de Cena 11 Cia de Dança..... | 330 |
| Figura 104 – Cristian Duarte..... | 362 |
| Figura 105 – Renan Marcondes..... | 380 |
| Figura 106 – Daniel Kairoz..... | 398 |
| Figura 107 – Luciana Lara..... | 417 |
| Figura 108 - (a) (b) Jorge Alencar e Neto Machado..... | 434 |
| Figura 109 – Andréa Bardawil..... | 457 |
| Figura 110 – (a) (b) Erivelto Viana..... | 470 |
| Figura 111 – Princesa Ricardo Marinelli..... | 491 |
| Figura 112 – Dudude Herrmann..... | 507 |
| Figura 113 – Clarissa Sacchelli..... | 520 |
| Figura 114 – Thiago Granato..... | 537 |
| Figura 115 – Ricardo Alvarenga..... | 538 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----|
| 1 | COREOGRAFIAS INSTITUCIONAIS – DANÇAS INSTITUINTES | 11 |
| 1.1 | As artes no Brasil que homenageia o Coronel Ustra..... | 32 |
| 1.2 | Engenheiras dos lazeres do futuro..... | 40 |
| 1.3 | Coreografias instituintes | 42 |
| 1.4 | Outras institucionalidades..... | 55 |
| 1.5 | Contratos explícitos e tácitos..... | 71 |
| 2 | TRABALHO NORMAL | 125 |
| 2.1 | Público Normal..... | 134 |
| 2.2 | Negociações para trabalho normal..... | 278 |
| 3 | UMA FERRAMENTA PARA DANÇAR E ROMPER SILÊNCIOS | 293 |
| 3.1 | O rider..... | 288 |
| 3.2 | O rider contextual..... | 338 |
| 3.3 | Um rider contextual para trabalho normal..... | 343 |
| 4 | UMA COREOGRAFIA DE VOZES | 346 |
| 5 | EPÍLOGO: O NOVO TRABALHO NORMAL | 351 |
| 6 | 13 COREOGRAFIAS | 361 |
| 6.1 | Cristian Duarte..... | 362 |
| 6.2 | Renan Marcondes..... | 380 |
| 6.3 | Daniel Kairoz..... | 398 |
| 6.4 | Luciana Lara..... | 417 |
| 6.5 | Jorge Alencar e Neto Machado | 434 |
| 6.6 | Andréa Bardawil..... | 450 |
| 6.7 | Erivelto Viana..... | 470 |
| 6.8 | Princesa Ricardo Marinelli..... | 491 |
| 6.9 | Dudude Hermann | 507 |
| 6.10 | Clarissa Sacchelli..... | 520 |
| 6.11 | Thiago Granato..... | 536 |
| 6.12 | Ricardo Alvarenga..... | 538 |
| | REFERÊNCIAS | 545 |

1

COREOGRAFIAS INSTITUCIONAIS ⇔ DANÇAS INSTITUINTES



“É tudo mentira”:

assim se intitulava um evento realizado no Serviço Social do Comércio (Sesc) Sorocaba, no interior do estado de São Paulo, em abril de 2016, para o qual fui convidada a apresentar *Exhibition* – trabalho artístico que estreei no início de 2010. O texto que apresentava a programação esclarecia sua proposta:

[...] em abril, mês em que se comemora o dia da mentira, o Sesc Sorocaba apresenta uma programação provocativa, abrindo espaço para que a verdade seja colocada à prova [...] adiantamos que não haverá nenhuma resposta definitiva para todas as questões abordadas, mas certamente o público poderá sair com novas perguntas.¹

Figura 1: Programação visual da campanha É tudo mentira



Fonte: André Azevedo, 2016

O convite, felizmente, não demandava uma participação no primeiro de abril². Mas, em conversa informal durante a montagem, a “curadora-programadora-funcionária do Sesc”³ viria a ratificar uma suposição que me acompanhava desde que recebi as informações gerais da programação. Apesar de ela ter assistido *Exhibition* três anos antes e buscado outras situações para sua apresentação em Sorocaba, isso só foi possível no contexto desse evento, cujo nome e concepção permitiam maior liberdade por parte da curadoria, tendo em vista a possibilidade de suavizar quaisquer possíveis reações negativas por parte do público e de outros setores da própria instituição. Essa preocupação se relacionava, sobretudo, à frequente expectativa do público quanto ao que uma apresentação de dança “deveria ser”. Grande parte das espectadoras exige que espetáculos de dança correspondam ao que é previsto segundo visões convencionais. O senso comum iguala essas danças a produtos exibidos em prateleiras que devem oferecer o que se espera em troca do valor pago pelo ingresso ou do tempo dispendido. Em meio à escassez de debates consistentes e oportunidades para fruição e formação cultural, a obra corre o risco de perder seu papel crítico perante os apelos constantes de que seja sempre a mesma. As experimentações são, muitas vezes, percebidas como traições. À frustração do público correspondem reclamações e reações indignadas contra trabalhos artísticos menos usuais. Essas insatisfações já chegaram até mesmo aos tribunais – como no caso do espectador que moveu um processo contra o Festival Internacional de Dança da Irlanda, em 2004, acusando-o de incluir em sua programação algo que não poderia ser classificado como dança⁴.

O título em inglês, *Exhibition*, propositalmente escolhido para esse trabalho, atende a duas necessidades: o uso do idioma estrangeiro como símbolo de *status* e a possibilidade de uma tradução aproximada como exibicionismo (embora a tradução correta seja outra). Nesse projeto, os ingressos não são vendidos antecipadamente. Apesar disso, poucos minutos antes da hora marcada para a apresentação, uma *performer*, fazendo as vezes de produtora, avisa às presentes que formam fila na bilheteria: “a lotação está esgotada” – resume, explicando que a produção recebeu inúmeros pedidos de convites. Esse ritual, sublinhando a cultura VIP⁵, repete-se todas as noites, introduzindo discussões sobre legitimação, inclusão e exclusão que perpassam toda a peça. Há uma atitude provocativa na pergunta: quem pode ou não entrar num espetáculo de sucesso?

Figura 2: Bilheteria do SESI/SP em agosto de 2010, antes de Exhibition



Fonte: A autora, 2010

Cada temporada ou apresentação é precedida por uma oficina de três a quatro dias cujo objetivo é preparar as novas artistas que integram a peça, atuando como figurantes em seus diversos papéis: cambistas, público, garçonetes, recepcionistas, bilheteiras, produtora, vendedoras, fotógrafa etc. As tarefas de cada uma não parecem complexas, não fosse a delicadeza das diversas situações que podem ocorrer. Em oito anos de experiência, as figurantes e a equipe se depararam com as mais inusitadas perguntas, reações, reclamações e comentários. Não é possível prever todos os acontecimentos. No entanto, procuramos, ao longo dos dias que antecedem o espetáculo, nos colocar diante dos possíveis problemas a serem enfrentados. Após a partilha do percurso do processo de criação e de suas referências artístico teóricas, experimentamos modos de lidar com o espaço, o contexto, as espectadoras e suas reações.

Habituada a uma já conhecida coreografia do espetáculo – comprar ingresso, entrar no teatro, permanecer sentada no escuro, aplaudir e sair – em *Exhibition* a espectadora é convidada a seguir outros passos, sendo radicalmente colocada no lugar daquela que espera: aguarda na expectativa de conseguir ou não seu lugar, é conduzida a uma sala de entrada onde assiste a um vídeo com propagandas, entrevistas, depoimentos e o *making of* do trabalho; é abordada com a oferta de produtos promocionais de *Exhibition* (camiseta e lápis), depara-se com a exposição de matérias de jornal e cartazes de turnês. O público é dirigido, induzido a observar e a esperar. Enquanto se pergunta quando (e se) adentrará o espaço cênico, vive exaustivamente os rituais dos ambientes artísticos que ganham visibilidade pela acentuação dos protocolos do espetáculo.

Exhibition fabrica um fictício espetáculo de sucesso, produzindo e exibindo seus dispositivos de legitimação: imagem e identidade visual, com a criação de uma vinheta e um logotipo incluído em todos os seus produtos e materiais de divulgação (*banner*, programas, cartazes, camiseta e lápis); a exposição das logomarcas dos patrocínios e apoios (sejam reais ou inventados); matérias e críticas em jornais (fictícias - escritas por amigas, colaboradoras e por mim mesma); entrevistas em vídeo com supostas curadoras; cartazes de turnês internacionais (jamais realizadas); a estreia em um museu virtual espanhol⁶; e um coquetel aparentemente regado a champanhe cara⁷.

Figura 3: Camisetas criadas para Exhibition



Fonte: Nelson Falcão, 2010

Figura 4: Lápis comercializado em Exhibition



Fonte: Gil Grossi, 2010

Figura 5: Críticas expostas no foyer do teatro em Exhibition



Fonte: Gil Grossi, 2010

Figura 6: Banner para Exhibition



Fonte: Gil Grossi, 2010

Figura 7: Crítica redigida por MuRAC para Exhibition

ARTES

en casa respaldada por un quinteto.

Ese nombre artístico como de coplista ampara a Ana Fernández-Villaverde, pintora reconvertida en cantautora independiente a raíz del inesperado impacto que en 2007 causó vía internet una primera maqueta grabada sin apenas saber más allá de los clásicos tres acordes del punk. La austera demo contó con el apoyo de nombres situados del indie patrio como Antonio Luque (Sr Chinarro) o J de unos Planetas en cuyo inminente disco ha colaborado.

Complicidades que, unidas al barnizado de David Rodríguez, abonaron el terreno para un disco de «poemas populares» con el que LBQ puso su sello diferencial en un panorama cuajado de cantautoras anglófilas neofolkies (Russian Red, Anni B. Sweet, Alondra Bentley...).

Josu Olarte

hasta la bella Saint Sébastien

esas fechas, Donostia es una de las pocas ciudades del mundo cuyo nombre se traduce al idioma de Molière. Mientras que Madrid es Madrid y nadie en el Hexágono dice Le Nouveau York, San Sebastián (como Zaragoza-Saragosse) se nombra en francés Saint Sébastien. Quizás por eso, la más antigua vinoteca del lugar (Eceiza, calle Prim) reconoce estar siempre dispuesta au rendez-vous des français.

La calle Prim, por cierto, es otra de las vías donde un parisino se sentiría chez lui: a sus portales sólo le falta una de esas increíbles porteras parisinas (siempre son españolas o portuguesas) para creernos en cualquier arrondissement de París. Por todo lo escrito, es justo y necesario que, tras haber albergado la exposición 'Donostia-Biarritz, 1900/1936. Del Modernismo a las Vanguardias', esta ciudad se recree ahora en la visión de 'Paris 100 urte/años'. En la sala Kubo. Hasta abril.

Begoñadel Teso



EL PÚBLICO EN JUEGO

La artista brasileña Claudia Müller presenta *Exhibition* en Azala

Todo gira siempre en torno al "desvelamiento". En torno a la interpretación del sentido de un fenómeno cultural que es siempre cifra, en que siempre hay que seguir indagando "más atrás": El mundo de la vida, con toda su concreción sensible, no se toma en serio. Es sólo apariencia que oculta al ser. Con estas premisas ha estrenado la pieza *Exhibition* de la coreógrafa brasileña Claudia Müller presentado en Azala en el ciclo *Performance X Fronteras*.

Si la démarche científica tiene por meta dar con indicios de algún engaño al que pillar con las manos en la masa. El "desvelamiento" se torna en "desenmascaramiento", ése es el gesto de la crítica cultural moderna. Donde presentar pruebas quiere decir por lo general aducir pasajes textuales. La interpretación se aferra a la letra. La problematización inteligente propuesta en la pieza inquieta a los espectadores, si es posible utilizar esta palabra delante de la experiencia vivida en los 50 minutos en que somos todos involucrados. Que lugar ocupan nuestros cuerpos? Quiénes son los partícipes, los testigos, los cómplices? Siguiendo los principios de su pieza

anterior, *Caja Negra*, Claudia explora nuevos territorios de manera indagadora.

Muchas preguntas son lanzadas y frente a ellas se alzaría una hermenéutica de las ciencias de la cultura que piensa en cuerpos, referida al espacio, tridimensional, morfológica, geográfica. El mundo del ser humano es el planeta con sus continentes y océanos; su historia y su destino terreno están ligados a lugares y espacios concretos. La tópica de esa hermenéutica es topografía. Cada lugar ha de ser entendido más allá de la iconografía a él asignada. No son épocas y transcurros temporales lo decisivo, sino cuerpos sociales y círculos culturales. Se buscan patrones de sentido en terrenos y referencias espaciales y geográficas, se percibe el fenómeno in situ, como formas y figura que es. No hay, desligados del mundo sensible, unas ciencias y un mundo del espíritu que sólo existen en un espectral mundo de espíritus como el de los textos canónicos. Todo es localizable. Podría hablarse de hermenéutica topográfica.

Iratxe Etxebarria

Fonte: MuRAC, 2010

Una situación construida casi desde la nada

'PERFORMAR' Primer ciclo de actividades en torno a la performance, en el Museo Riojano de Arte Contemporáneo (*MuRAC)

Cláudia Müller, performer y coreógrafa brasileña, inauguró ayer el evento

E. F. M.
LONDRES. Cláudia Müller, performer y coreógrafa brasileña, cuyo trabajo se desenvuelve entre la danza, la performance, el vídeo y la instalación, participó ayer en el primer ciclo de actividades en torno a la performance, 'PERFORMAR', impulsado por el Museo Riojano de Arte Contemporáneo.

'Exhibition' llevará a cabo en las instalaciones del MuRAC los días 8, 9 y 10 de enero. «Una situación construida casi desde la nada», algo así viene a ser 'Exhibition', el último trabajo de Cláudia Müller. En el argumento la propia autora trata de investigar, a partir de ciertos elementos empapados con el minimal y el conceptual, sobre el encuentro como primer objeto, susceptible de generar una estructura y su propia dramaturgia. El propio espectáculo, en cuanto evento social, como motor de una reflexión metafórica capaz de integrar en su proceso de construcción, los elementos que lo conforman en el arte de la relación».

«Es una artista difícil de empa-

car por su experimentación constante en diversos lenguajes, todos ellos de carácter fundamentalmente intangibles». Señala el coordinador del ciclo y responsable del área de actividades del MuRAC: «características indiscutibles de cualquier obra artística avalada por el innovador e insólito museo».

Müller no sólo renuncia a una cierta espectacularidad, también insiste en una mayor participación como punto de partida, que se va revelando como un punto clave a medida que avanza el tiempo. La impresión es que la pieza se va construyendo mediante pasos mínimos, casi imperceptibles, ante los ojos del espectador.

«Sigo persiguiendo algunas obsesiones, pero la manera de trabajarlas ha cambiado. Ha sido un proceso muy duro en el cual muchas ideas parecen arrojadas, pero las quería probar. Quería seguir en un camino que me parecía lo más intrigador», afirma la performer, que se muestra encantada con su visita a Logroño y la gran acogida que ha recibido por parte de los gentes del MuRAC.

No hay duda de que el público se siente estimulado y, a la vez, contrariado, al constatar que sus expectativas huyen una a una, que en una pieza así no hay lugar seguro.

Con este ciclo, el MuRAC busca acercar al público riojano ciertas manifestaciones artísticas alejadas de disciplinas más clásicas, basán-



Cláudia Müller, ayer en las instalaciones del MuRAC. J. MARTINEZ

dose más en lo inmaterial y en lo efímero, donde se cambia el discurso constitutivo de la obra artística, tanto por parte del artista, como del espectador.

El Museo espera que este ciclo tenga carácter de continuidad, y para la próxima convocatoria ya se basarán nombres como el de la performer donostiarra Esther Ferrer.

Manrique afronta la dirección de su segundo Mamet en 'American Buffalo'

EFE

BARCELONA. El actor Julio Manrique afronta la dirección de 'American Buffalo', uno de los textos más célebres de su admirado autor estadounidense David Mamet, una tragicomedia que estrenará el 14 de enero y que pone en escena conflictos del comportamiento humano de carácter universal.

Manrique presenta ayer la obra como el epitome: éxito que tuvo Mamet en 1975 en Chicago, uno de esos «buenos textos que tiene la cualidad de resistir a lo largo del tiempo en una céntrica pasajera como es el teatro».

Tan dirigida en la Sala Beckett Als Iñiguez, a Manrique le quedaron ganas de repetir un texto de Mamet, un autor muy gozoso que escribe sobre el comportamiento en obras que piden ser actualizadas.

Esa es una de las atracciones que siente Manrique como actor por los guiones de Mamet, autor que uno escribe ensayo, sino sobre personajes potidos que lochan, caen y se levantan. «Otra austera estructuralmente, muy exuberante y rica sobre todo en materia de diálogos, en opinión de Manrique, 'American Buffalo' permanecerá en el escenario del Espai Lliure hasta el 14 de febrero».

El espectáculo supone la segunda dirección de Manrique en el Teatro Lliure, en donde se estrenó como director con 'La forma de las rosas', de Neil LaBute.

Subasta de un Giacometti

Sotheby's subastará el próximo 3 de febrero 'L'Homme qui marche I', una de las esculturas más icónicas del escultor suizo

EFE

LONDRES. Una de las esculturas más icónicas del suizo Alberto Giacometti (1901-1966), la titulada 'L'Homme qui marche I', saldrá a subasta el próximo 3 de febrero en Londres.

Es la primera vez en más de veinte años que sale a la venta una figura de Giacometti de un hombre que camina de gran tamaño, según anunció ayer la casa de subastas Sotheby's. Se trata, además, de un bronco monumental (183 centímetros) fundido en vida del artista (1961) y adquirido por el banco alemán Dresdner Bank hacia 1980 y que luego pasó a formar parte de la colección del Commerzbank después de que este último banco absorbiese al primero.

Su precio estimado es de entre 14 y 20 millones de euros, y el dinero que se obtenga con su venta se destinará a las fundaciones del Commerzbank y a algunos museos. El pasado 9 de noviembre, en Sotheby's de Nueva York, otra obra de Giacometti, titulada 'L'Homme qui chavire', se adjudicó por 19,3 millones de dólares, muy por encima del precio estimado, que era de entre 8 y 12 millones.

Con su adquisición del Dresdner Bank, el Commerzbank adquirió importantes obras de arte moderno y contemporáneo.

La escultura de Giacometti se eligió para subastarla en la capital británica, pero otras cinco obras de la colección se depositarán a título de préstamos permanentes en mu-

seos de Frankfurt, Dresde y Berlín. El objetivo de esas donaciones es reforzar las colecciones existentes de esos museos. «L'Homme qui marche I» representa el punto culminante de la experimentación del escultor suizo con la figura humana y pertenece a su etapa de madurez.

La monumental escultura debía ser parte de un proyecto público encargado a Giacometti para la Chase Manhattan Plaza neoyorquina. En 1956, un comité de expertos de los principales museos públicos de Nueva York y Boston optaron por la es-

culatura del suizo frente a los proyectos presentados por Alexander Calder e Isamu Noguchi para esa plaza pública en el distrito financiero de la ciudad.

Un hombre contempla una de las piezas de la exposición. A su izquierda se ve la escultura 'L'Homme qui marche I'.

Una evolución de los dioses y los ritos religiosos a través de diversas culturas, como la africana y la egipcia, es el motivo de la exposición que la Fundación Cristóbal Colón inauguró ayer en Valladolid y en la que el visitante podrá contemplar una colección de 112 piezas emblemáticas, entre las que figuran máscaras, bronzos, terracotas, escarabos, esculturas, pinturas o dibujos.



Un hombre contempla una de las piezas de la exposición. A su izquierda se ve la escultura 'L'Homme qui marche I'.

Ritos religiosos y dioses de la antigüedad

Una evolución de los dioses y los ritos religiosos a través de diversas culturas, como la africana y la egipcia, es el motivo de la exposición que la Fundación Cristóbal Colón inauguró ayer en Valladolid y en la que el visitante podrá contemplar una colección de 112 piezas emblemáticas, entre las que figuran máscaras, bronzos, terracotas, escarabos, esculturas, pinturas o dibujos.

Figura 9: Crítica de Eugenia Gay para Exhibition

O labirinto imagético de Cláudia Müller



EUGENIA GAY

Exhibition, de Cláudia Müller, estreado em março no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, deixou muitos com água na boca. Os sortudos que conseguimos ingressos para o “espetáculo” sem dúvida sabemos que participamos de um evento irrepetível e extremamente raro nessas latitudes.

Como bem expressava Lessing no seu *Laocoonte (IV)*, as artes cênicas se conectam com as artes visuais pelo que, em ambas, não imaginamos que vemos, como acontece na literatura ou a poesia, mas vemos efetivamente. Ambas são imagens. Imagens que levadas ao extremo acabam por limitar o jogo livre da imaginação, que se nutre do desconhecido, do inclassificável, do inconceptualizável. O que se coloca à nossa frente provoca uma reação imediata, assim como o sabor amargo ou doce na boca, e o seu julgamento é por isso anterior a qualquer racionalização. A literatura então, por ser menos explícita, menos gráfica, tem menos riscos de ofender a visão. O que dizer então de uma obra que se propõe gráfica e cênica, pois emoldurada no campo da dança, mas onde o que há para ver, se encontra escrito em uma linguagem

tão conhecida, tão mundana, que nos envolve nela mesma sem deixar-nos passar do signifiante ao significado? O que fazer quando o signo conhecido se transforma ele mesmo em um labirinto farto de significados que exige nossa imaginação até a exaustão?

É o caso da obra de Cláudia Müller. Lessing concordaria em que nada novo se ofereceu

Ainda reconstruímos o espetáculo em nossa memória, procurando o truque mágico que nos encantou

gratuitamente à visão. Nada que pudesse ser julgado como novidade e assim encantar ou desagradar, e que se deixasse classificar no repertório da experiência adquirida como espectadores ou como críticos. E no entanto, a julgar pelas expressões dos assistentes, o que a obra provocava era um fluxo frenético de julgamentos nunca suficientes e constantemente renovados sobre o acontecido. Cada lugar comum, cada signo de um cenário conhecido desfazendo-se na passagem do tempo, impedindo formular um juízo certo, alguma decisão ou ação efetiva. Assim, presos na poesia da artista, os espectadores foram levados a abandonar a sala, desconfiados de que o evento excedia qualquer leitura possível. Alguns de nós ainda o reconstruímos em nossa memória, procurando o artifício, o truque mágico que nos encantou.

Palmas para Cláudia Müller, que conseguiu mais uma vez devolver a inquietude e a angústia da arte e da criação às mãos do espectador.

Fonte: Eugenia Gay, 2010

Esse ritual de validação produzido em *Exhibition* ganha sentido e se refaz a cada espetáculo por meio da experiência no corpo a corpo com cada contexto de apresentação e seu público. O projeto, que se realiza através desses elementos, desenha uma coreografia de gestos estratégicos e políticos, trazendo para primeiro plano os movimentos de construção, distribuição, visibilidade e negociação de uma obra, e investigando a relação de forças e interesses que constituem o sistema da arte e seus agentes: a artista, a crítica, a curadora, o espaço destinado à arte (a instituição, o museu, o teatro, a galeria etc.), o público, a mídia.

Na instituição opera-se certa desconstrução do funcionamento: além de pactuar com a veiculação de falsas informações, figurantes assumem as funções de bilheteira, vendedoras de produtos, garçonetes, cambistas e falsas espectadoras, alterando sua organização não apenas do espaço, já que a maior parte das ações se dá na sala de espera, mas dos procedimentos habituais de um teatro. Espera-se, via de regra, que esse espaço distribua ou venda ingressos, acolha o público na entrada e abra suas portas para receber aquelas que devem ocupar os assentos na plateia, assistir em silêncio ao que se apresenta no palco e aplaudir ao fim do evento.

Essa coreografia de relações proposta em *Exhibition* traz à tona questões fundamentais para a arte contemporânea.

Essa coreografia de relações proposta em *Exhibition* traz à tona questões fundamentais para a arte contemporânea – repito em voz alta. Só então percebo que eu, que jamais me intitulo coreógrafa e mantive sempre certa distância e preconceito em relação à palavra coreografia, já a utilizei três vezes nessas poucas páginas iniciais. Eleonora Fabião⁸ me chamou atenção para isso. Essa observação me fez voltar aos parágrafos anteriores e à aparição da terminologia nessa escrita. Se, aparentemente à revelia, essa palavra irrompe em meu texto, farei uma breve interrupção para investigar as razões e revisar seu sentido.

André Lepecki⁹ (2017, p.105), em *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*, remonta à origem do vocábulo: “o nome próprio dado por um padre-juiz jesuíta à tecnologia de ‘escrever os movimentos’ para que não esqueçamos deles”. Ao que acrescenta (2017, p.35):

[...] a coreografia demanda uma aquiescência às vozes e comandos de mestres (vivos e mortos), uma submissão do corpo e do desejo a regimes disciplinares (anatômicos, dietéticos, de gênero e de raça), tudo pelo cumprimento perfeito de um conjunto transcendental e preordenado de passos, posturas e gestos que, todavia, devem parecer “espontâneos”.

Na raiz do meu incômodo, está justamente a frequente e tradicional associação entre coreografia e sequência de passos ou movimentos, executados por corpos disciplinados de dançarinas que obedecem a instruções precisas.

Em contato com o pensamento e as peças de dança de uma série de artistas¹⁰, sobretudo a partir dos anos 1990, Lepecki explora as possíveis acepções de coreografia, avançando além dos limites da dança. O autor atenta às proposições de Andrew Hewitt¹¹ (2005, p.11) que elabora a expressão “coreografia social”, definindo-a como “a disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros”¹², acrescentando que “[...] ‘coreografia’ não é simplesmente um modo de pensar a ordem social: é também uma via para se pensar a relação estético-política.”

Tanto para Hewitt, quanto para Lepecki (2011, p.46), coreografia é política encarnada e não metafórica.

Antimetáforicidade requer entendermos de que modo, ao atualizar-se, ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir.

Seguindo esse raciocínio, Neto Machado¹³ (2014, p.23) reitera: “ela não é uma ação que ‘fala sobre’ política ou que se refere a uma interferência social. Coreografia é, em si, um ato político [...]”.

A confluência entre coreografia e política origina o conceito “coreopolítica” que emerge, em 2011, no artigo “Coreopolítica, coreopolícia” de André Lepecki. Atento aos intensos protestos sociais e políticos em todo o mundo, proferiu conferências nas

idades de Lisboa, Estocolmo e Florianópolis (2011-2012), refletindo sobre o entrelaçamento entre movimento, corpo e lugar.

Para mim, tal expansão do campo coreográfico tem uma consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica. Ou seja, *coreografia* se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. (LEPECKI, 2011, p.56)

Espectadoras, transeuntes, trabalhadoras diversas, máquinas, bicicletas, carros são coreografadas diariamente pela arquitetura, pelo urbanismo, pelo *design*, por celulares e computadores, por outras pessoas, por máquinas, pela polícia¹⁴ etc. Trata-se, nessa acepção, de como mover e/ou deter corpos – humanos ou não.

Através de Hewitt e Lepecki, reviso meus preconceitos e me reconcilio com a noção de coreografia e suas derivações: “coreografia social” e “coreopolítica”. É a visão desses autores que adoto para compreender sua potência.

Em *Exhibition*, “recoreografo” o espetáculo a partir da coreografia pré-existente nos ambientes da dança, do teatro e das artes visuais, envolvendo diversos elementos que se combinam para fabricar um espetáculo de sucesso. A artista, as figurantes, as críticas, as curadoras, a instituição museu-teatro-galeria, o público, a mídia, o coquetel protocolar, os produtos à venda no estilo loja de museu, a constante exibição das logomarcas das patrocinadoras e apoiadoras são dispostas e colocadas em ação de forma precisa. A coreografia proposta nesse espetáculo traz à tona questões fundamentais para a arte contemporânea: as diversas formas de participação em oposição à noção de autonomia das artes, o reconhecimento da relação das obras com contextos, instituições e circuitos, a multiplicidade de materiais e a resistência à super valorização das habilidades virtuosas das artistas.

As reflexões sobre o circuito de arte ganharam relevância nos anos 1960 e 1970 a partir da prática das chamadas artistas conceituais. A consciência das personagens e instâncias que atuam no circuito tornaram-se fundamentais para compreender os mecanismos de produção de sentido das obras. Desde então, “[...] a realidade da arte

contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p.81). A obra passa a ser percebida, então, como parte de uma rede, transitória e em movimento, que relaciona elementos visíveis e invisíveis e tem um papel essencial em sua definição. Musso (2004, p. 31), a partir das reflexões de Saint Simon, Michel Serres, Henri Atlan e Anne Cauquelin¹⁵, define a rede como “ [...] uma estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação, e cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento.”

Atenta a esse incessante jogo de forças, desejei coreografar o que tende a permanecer menos visível, considerando os pontos dessa rede em suas conexões múltiplas e sub-redes. Interessada em fazer desses problemas os protagonistas de *Exhibition*, privilegiei a dança desses entrelaçamentos, considerando que o

[...] sentido da obra é construído pelo modo de sua circulação, pelas instituições, por onde essa obra passa, pelo trânsito que a obra consegue construir nos seus deslocamentos, seja através do museu, da galeria, do centro cultural, ou via colecionador, pela revista ou pela crítica. (BASBAUM, 2013, p. 112)

As incessantes reflexões de Ricardo Basbaum¹⁶ sobre o circuito da arte vêm alimentando minhas práticas. Suas contribuições me conduzem à urgência de perceber as muitas instâncias e mediações às quais o trabalho está sujeito. Consequentemente, a percepção das lógicas e da economia de cada campo artístico (e de cada trabalho) não deveria ser dissociada da criação de cada obra.

As relações entre trabalho artístico e circuito envolvem, muitas vezes, divergências. Fricções com as instituições artísticas e culturais que incluem dança contemporânea em suas programações (festivais, mostras, espaços culturais, centros coreográficos e de arte¹⁷) fizeram-se sempre presentes em minha experiência como artista. Todos os meus projetos artísticos realizados a partir de 2005, operam na contramão do funcionamento tradicional ou da expectativa desses locais, seja por subverterem o uso do teatro em sua tradicional configuração palco-plateia, por não utilizarem o espaço cênico tradicionalmente destinado às apresentações de dança, por incluírem procedimentos pouco usuais na divulgação, na forma de acesso do público, na

limitação do número de espectadores ou pela proposição de algum tipo de alteração das normas ou padrões de funcionamento da instituição.

Fricções não significam situações intransponíveis já que meus trabalhos vêm circulando em um contexto significativo de mostras, festivais e programações ligadas, sobretudo, à dança contemporânea. Entretanto, alguns desses projetos levaram mais tempo para serem aceitos no circuito, exigindo mais esclarecimentos e persistência em suas tentativas de inclusão nas programações de dança; enquanto outros foram mais facilmente absorvidos. Certos trabalhos realizaram muito menos apresentações, mas nenhum deles sofreu uma rejeição absoluta das instituições de arte. Refiro-me à minha experiência já que há que se considerar, evidentemente, a trajetória, o reconhecimento e as habilidades de negociação de cada artista para uma análise mais minuciosa em relação às possibilidades de inserção dos trabalhos.

L.L.: Nossa, é muito difícil esse lugar da experimentação [...] faz essas caixinhas aí, não encaixa nas instituições, nas curadorias, nos perfis de público das instituições ou focos do governo! [...] O próprio nome da companhia é Anti Status Quo. Fica difícil ser anti status quo. Na verdade, é uma utopia. Eu não consigo ser anti status quo. A gente não consegue fazer as coisas [...] até conceitualmente na vida é muito difícil ter tanta coerência. Mas, a gente busca [...] a gente tenta a utopia.

A.B.: Eu acho que é muito importante esse contexto porque esse andar à parte [...] ele sempre já, pelas escolhas que a gente (da ONG Alpendre¹⁸) fazia, de pesquisa estética [...] ele já nos colocava num lugar onde era muito difícil vender o trabalho. No início, era só difícil. Depois passou a ser quase que uma opção. Estar num lugar onde o valor disso é medido de uma outra forma, diferente do que esse tal de mercado coloca. Então, desde muito cedo a gente questiona essa forma de estar dentro de um mercado, de ter que caber dentro de um mercado. [...] esses processos de negociação, que até hoje sou eu que faço, eu acho que eles dão um pouco o tom da dificuldade que eu acredito que seja fazer essas escolhas, morando no nordeste que geograficamente já é muito desfavorecido em relação à circulação. [...] no momento em que eu opto por um determinado formato, eu estou, de alguma forma, talvez não criticando abertamente, mas me recusando a aderir a um outro formato. [...] eu acho que, de alguma forma, eu me coloco contra essa dimensão mais opressiva que o capitalismo pede, que seja a necessidade do consumo premente, à frente de todas as coisas. E que a arte é uma coisa que tem que ser consumida de qualquer forma, em qualquer circunstância...

É fato que as instituições de arte contemporânea já abraçam e, inclusive, desejam incluir obras que apontem para algum desvio ou transgressão em suas programações. Essas iniciativas atendem à necessidade de estarem sempre *up to date* em relação aos temas atuais e às tendências do momento, o que não significa que as artistas estarão totalmente livres para ocuparem os espaços institucionais com suas subversões. Na maior parte das vezes, suas produções serão reguladas e, em alguma medida, cooptadas¹⁹ por seus contextos de exibição.

O possível acolhimento de propostas artísticas “radicais” se explica pelo papel que as atividades ligadas à criatividade e à cultura desempenham na economia do neoliberalismo. Para Lazzarato e Negri (2001, p.25), pensadores imersos em reflexões sobre o trabalho no pós-fordismo, é agora a “alma do trabalhador que desce à fábrica”, sendo exploradas sua personalidade, sua criatividade, sua capacidade inventiva, sua subjetividade²⁰. Ao que Rolnik (2006) acrescenta: “[...] é, fundamentalmente, das forças subjetivas, especialmente as do conhecimento e criação, que este regime se alimenta, a ponto de ter sido qualificado mais recentemente como “capitalismo cognitivo” ou “cultural”. A criatividade está na ordem do dia e, com isso, artistas, *designers*, publicitárias e profissionais afins têm suas atividades celebradas para serem, em seguida, apropriadas como meras mercadorias para consumo.

Não há como ignorar o peso do contexto macro e neoliberal na inserção da obra, da artista, do teatro, do festival, de uma programação artística. E é evidente que as possibilidades e caminhos dos trabalhos artísticos vão sendo abertos de acordo com o valor que possam agregar à instituição, às patrocinadoras, às apoiadoras etc. Não se deve esperar inocuidade ou singeleza nas negociações.

As negociações dependem, evidentemente, da combinação de muitos fatores. Além das questões relativas à própria obra e à valorização e visibilidade da artista, pesam na balança o tipo de instituição envolvida, o lugar que determinado campo artístico ocupa, os contextos sociopolíticos de uma região ou país. Dessa forma, não posso escapar de pensar as negociações no Brasil. No Brasil de hoje.

as artes no Brasil que homenageia o Coronel Ustra

Permito-me aqui abrir um intervalo para sublinhar que o anteprojeto que deu origem a esta tese foi escrito durante o processo de *impeachment* da presidente Dilma Roussef em 2016. Evocando a ditadura, Deus e a família brasileira, deputados aprovaram a admissão do pedido de *impeachment* no dia 17 de abril de 2016. Naquele momento, um deputado e ex-militar, de atuação insignificante, insultava a democracia e a constituição, homenageando um dos mais cruéis torturadores da ditadura: Coronel Ustra²¹. Sem nenhum escrúpulo, proferia antes do seu voto: “Perderam em 1964 e agora em 2016”. Essa frase antevê seu governo reacionário, eleito quase três anos depois. Em muitos momentos, interrompi a escrita do anteprojeto para acompanhar as sessões no congresso e no senado. Esta pesquisa começou a se desenhar num Brasil outro, mas que já apontava para um enorme retrocesso.

Em 2017, alguns meses após o golpe²², assistimos ao fechamento da exposição *Queermuseum – cartografias da diferença na arte brasileira*²³, à prisão do artista Maikon K., durante uma de suas *performances* em Brasília²⁴, ao linchamento de Wagner Schwartz, logo após a apresentação de *La Bête*, na abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira no MAM em São Paulo²⁵ e à censura da peça *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* interpretada pela atriz Renata Carvalho²⁶. A filósofa Judith Butler²⁷, especialista em questões de gênero, foi também vítima de reações violentas na cidade de São Paulo, em novembro do mesmo ano, ao participar como convidada do seminário “Os fins da democracia” realizado no Sesc Pompeia. O Museu de Arte de São Paulo (MASP), que exibia na ocasião a exposição *Histórias da Sexualidade*, cedeu, inicialmente²⁸, às pressões moralistas e, pela primeira vez, vetou a presença de menores, mesmo que acompanhadas das responsáveis.

É fato que, em 2006 e 2010, a censura atingiu obras como *Desenhando com terços*²⁹, de Marcia X, e *A Balada da Dependência Sexual*³⁰ de Nan Goldin. Entretanto, a sucessiva repressão às manifestações artísticas (dentre as quais citei apenas as mais conhecidas) e seus efeitos na sociedade parecem singulares no Brasil de hoje. Discussões sobre artistas e suas obras entraram na pauta do dia em bares, nos jantares em família, nas casas, nas redes sociais, na rua. Defensoras da liberdade de expressão contestaram as reações indignadas de obscurantistas. A arte se espalhou

pelas páginas dos jornais, pelas redes sociais e pelas cadeias de televisão. Não que as proposições das artistas importassem a muitos. O súbito interesse, sobretudo daquelas pouco afeitas a teatros, museus ou livrarias, atendia ao desejo de diferenciar a arte que deve ser valorizada daquela que deve ser banida por “ferir a moral e os bons costumes”. “Isso não é arte” – bradavam (e bradam ainda) as mais exaltadas, fazendo as vezes de especialistas no assunto. Não à toa, menções à exposição “Arte Degenerada”³¹ se fazem presentes em diversas análises de pensadoras progressistas, associando os acontecimentos recentes à mostra realizada em Munique em 1937 que tinha como intuito vilipendiar os trabalhos de artistas modernos considerados “impuros” e ofensivos ao regime nazista. Obras de Picasso, Georges Braque, Lasar Segall, George Grosz, Henri Matisse, Otto Dix, Max Ernst, entre outros eram acusadas, por Hitler e seus fanáticos seguidores, de atentar contra a beleza e a harmonia.

Apesar dos verbos conjugados no passado, essa situação é presente e ganha força com a ascensão de movimentos ultradireitistas que, ao mostrar sua face, espelham uma grande parcela extremamente conservadora do país. A chamada bancada *BBB* – bíblia, boi e bala³² – se apodera do congresso nacional brasileiro e expõe, sem disfarces, os interesses das armamentistas, das ruralistas e das correntes evangélicas mais reacionárias e abastadas³³.

Ganham destaque, nos dias que correm, falas que replicam o discurso do atual presidente. Seu tom jocoso e suas afirmações preconceituosas acerca de negras, indígenas, mulheres, *gays* e refugiadas se multiplicam na boca de seus apoiadores. Na passarela do atual governo, desfilam atrocidades. Pairam acusações sobre as universidades públicas, tidas como redutos da esquerda e antro de “professoras comunistas” que influenciam suas alunas em ambientes que incitam a pornografia e o consumo de drogas ilícitas. Pesquisas acadêmicas, sobretudo na área de ciências humanas, são sumariamente desprezadas. Fervilham ressentimentos contra pesquisadoras e intelectuais. Enquanto ministras de formação medíocre mentem em seus currículos *lattes*³⁴, artistas e intelectuais de envergadura são preteridas ou ignoradas. Jair Bolsonaro se expõe ao ridículo, proferindo palavras elogiosas a “personalidades” desprezíveis³⁵. Para o presidente, parece estar em jogo uma disputa estapafúrdia entre Chico Buarque³⁶ e Mc Reaça³⁷.

Em meio ao tenebroso panorama de desmonte das instituições artísticas e da educação, escrevo. Os corredores da UERJ – a quinta maior universidade pública do

Brasil, pioneira na implementação de cotas sociais para o ensino superior – expõem, o projeto de aniquilamento da educação pública. Na falta de serviços de limpeza, manutenção e vigilância, vê-se o resultado dos reiterados cortes de recursos. Os atrasos sistemáticos dos salários das servidoras – funcionárias e professoras – geram um quadro desolador. Nessa universidade, na qual cursei mestrado e onde realizo esta pesquisa de doutorado, testemunhei (e ainda testemunho) o contraste entre a excelência de seu corpo docente e a precarização de sua estrutura. Fato que acompanho também, sobretudo nos últimos três anos, em minha atuação como docente do curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Os anúncios diários do desmantelamento dos serviços públicos – notadamente a educação, a saúde e a cultura – beiram o escárnio. Ao veicular os cortes na educação, o ex-Ministro da Educação Abraham Weintraub³⁸ explicou, infantilizando as cidadãs, a perda de “3,5 chocolatinhos” dos 100 destinados às universidades³⁹.

Se ainda contamos com um Ministério da Educação, o da Cultura já não existe. Criado em 1985, sofreu uma série de intempéries em sua breve existência. Em abril de 1990, no governo Fernando Collor de Mello, foi transformado em Secretaria da Cultura, situação revertida dois anos depois já com Itamar Franco na presidência. Novamente extinto em 12 de maio de 2016, pelo então presidente interino Michel Temer, foi reestabelecido onze dias depois. Além desse vaivém e da troca constante de ministras dessa pasta, nunca se estabeleceu uma política cultural consistente e democrática, articulando Estado e sociedade. Após a eleição de Jair Bolsonaro (2019), os Ministérios da Cultura, do Esporte e do Desenvolvimento Social se fundiram, inicialmente, no Ministério da Cidadania. Mais tarde, a Secretaria de Cultura foi transferida para o Ministério do Turismo e teve como líder o diretor teatral Roberto Alvim – demitido por repetir o discurso do líder nazista Joseph Goebbels – e, em seguida, a atriz Regina Duarte que, em seu discurso de posse, comparou cultura ao “pum de talco do traseiro do palhaço”. Atualmente, o cargo de secretário é ocupado por um ator global claramente obscurantista. E, talvez, até a defesa dessa tese, já tenhamos até mesmo uma nova ocupante desse cargo.

Difundiou-se, nos últimos anos, a opinião leviana de que “artistas mamam nas tetas do governo” em alusão a uma visão distorcida da Lei Rouanet⁴⁰. Essa lei é apenas uma das possíveis formas de incentivo já que o fomento no campo da cultura não deveria se limitar ao financiamento pontual de projetos e à facilitação do acesso aos recursos

privados geridos pelos departamentos de *marketing* das empresas. Os setores da arte e da cultura, que sempre careceram de políticas públicas, sofrem hoje, não só dificuldades financeiras, mas também repetidas e insidiosas tentativas de desqualificação dos seus fazeres.

Os impactos da falta de perspectivas de longo prazo e de financiamentos para produção de trabalhos artísticos é patente: grande parte das artistas – sobretudo coreógrafas, *performers*, cantoras, diretoras e atrizes – permanecem sujeitas ao poder e às escolhas das instituições culturais contratantes. É, portanto, evidente, que esse projeto de desmonte dos setores da arte e da cultura afeta diretamente as negociações entre artistas e as instituições.

Há uma crescente desvalorização que se reflete na falta de financiamento, no conseqüente cancelamento de editais e no fechamento de espaços culturais⁴¹. O próprio Sesc – instituição de porte e relevância nacional – vem sofrendo com os cortes no sistema S⁴². Esses são fatores determinantes na atualização de minha discussão. Contra possíveis retaliações, as próprias instituições de arte e cultura tendem à autocensura – uma estratégia perigosa na luta pela imagem da empresa ou instituição frente às patrocinadoras, apoiadoras e clientes⁴³. Os espaços sobreviventes ganham ainda mais poder em negociações sempre desiguais.

P.R.M.: A gente está vivendo de fato uma retomada de um medo [...] a negociação com as instituições acabou fragilizando demais o trabalho [...] E as próprias instituições estão apavoradas com qualquer tipo de trabalho que possa gerar algum tipo de situação incontrolável como as que a gente tem visto aí.

E.V.: [...] eu não sei se a gente vai ter que voltar ao tipo de espetáculo que seja mais fácil de entender, tipo as coreografias mesmo [...] pode voltar a ser coreografiazinha...

L.L.: Já deixei de fazer [...] (há) coisas que não são negociáveis no trabalho. Não tem como. Por exemplo: o trabalho é com nudez, e aí com todas essas questões de censura no Brasil [...] se o espaço é todo de vidro, transparente, no meio da universidade [...] eu não vou, nesse momento, assumir isso, entende? Não vou mesmo. Não vou me arriscar. Aí eu jogo para instituição, eu dimensiono a responsabilidade, eu falo: “Olha, é isso. Vocês querem fazer mesmo? Para fazer preciso de todos os cuidados e que esteja dentro da lei. Vocês vão solucionar isso pra mim?”

N.M. : [...] a gente estreou o Strip tempo, que é essa peça feita de stripteases, a partir dos trabalhos artísticos das pessoas que participam nele. A gente estreou imediatamente depois do segundo turno desse atual governo, de extrema direita, que tem no corpo do artista e ainda mais no corpo nu do artista, da artista, grandes inimigos. Então, o trabalho não é especialmente complexo, em termos de equipamento, mas falar em corpo nu e num trabalho cujo título fala em striptease contemporâneo já demarca um problema institucional.

P.R.M.: [...] eu não fiz nenhuma vez (apresentação da peça Não alimente os animais) sem algum tipo de represália institucional rolar. Se não é a polícia mesmo, é a Guarda Municipal, se não é a Guarda Municipal é o segurança da loja, se não é o segurança da loja, é o pastor [...] já teve pastor acompanhando, sabe? Mas, sempre tem uma força de lei, uma força institucional querendo parar o negócio [...] tudo isso foi passando a fazer parte do trabalho [...] a polícia parar e aí ter ali tipo 10 a 15 pessoas [...] algumas defendendo, algumas querendo mesmo que eu saia e eu tentando negociar a minha possibilidade de continuar o caminho [...] esse é o trabalho. E aí, quando começou esse negócio, começou o “vuco-vuco”, já veio alguém correndo lá do Sesc com uma camiseta [...] e com a autorização, sabe? A autorização da Secretaria de Urbanismo. Essa performance está autorizada. É performance, é performance, está autorizada. Que é um banho de água fria, né?

Como a arte consegue criar pontos de resistência e instituir diante das relações assimétricas que se tornam ainda mais predatórias em meio à fragilização das instituições de arte e cultura?

Essa questão permeia a tese do início ao fim.

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA⁴⁴: A ideia da instituição é, por si mesma, bastante fictícia.

DORA GARCÍA⁴⁵: Há pouco eu falava com um ‘expert’ em instituições e ele me dizia que, na verdade, não se trata de acabar com a instituição, mas de criar muitas outras realidades que se contraponham, instituições pequenas, de três ou quatro pessoas. O ruim é que essa instituição total é que decide tudo sobre nossa vida. Ainda que a instituição possa ser um lugar de refúgio. Estar “desinstitucionalizado” cria ansiedade.

I.V.M.: Isso já se construiu. A instituição museu, por exemplo. Avalia-se pelo número de visitantes e, por isso, se mantém. Quanto mais, melhor, claro. Os visitantes vêm anúncios de exposições nas ruas e vão ao museu. Em outros espaços não tão publicizados, não vai ninguém porque não estão “suficientemente institucionalizados”. É um organismo que conta com uma rede de colaboradores externos que estão tão institucionalizados como os que coordenam o escritório. Eu me nego a jogar com regras que não me deixam modificar.

*D.G.: As instituições são as pessoas que fazem parte dela. O museu não existe. Existem as pessoas que trabalham nele. E há muitos tipos de instituição. Naquele trabalho que fiz sobre Basaglia (*The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil, 2010*) contra a instituição psiquiátrica, uma das colaboradoras dizia que não se deve ser antiinstitucional, mas aïnstitucional. Não ir contra a instituição, senão manter uma dinâmica para evitar a institucionalização do seu trabalho. Evitar a solidificação. Manter as coisas em fluxo. Mas, é fato que, quando você se descuida, se institucionaliza.*

I.V.M.: Claro, mas, além disso, não é ruim. A melhor forma de manifestar sua antiinstitucionalidade é se institucionalizando, quer dizer, passar uma rasteira de dentro. Atirar pedras de fora dela não tem sentido. Não joga nada. Eu não estou, absolutamente, fora da instituição, mas faço o que me dá vontade. Isso sim, faço com respeito.

Conversa entre Dora García e Isidoro Valcárcel Medina no Cine Doré, Madri, para El País em 2016.

ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA: La idea de institución es de por sí bastante ficticia...

DORA GARCÍA: Hace poco hablaba con un experto en instituciones y me decía que, en realidad, no se trata tanto de acabar con la institución, sino de crear muchas otras que se contrapongan, instituciones pequeñas, de tres o cuatro personas. Lo malo es esa institución total que lo decide todo sobre la vida de la gente. Aunque la institución puede ser un refugio. Estar “desinstitucionalizado” crea ansiedad.

I.V.M.: Eso se ha construido ya. La institución museística, por ejemplo. Se mide por el número de visitantes y se mantiene por eso. Cuantos más, mejor, claro. Los visitantes ven anuncios de exposiciones por la calle y van al museo. A otros que no se anuncian tanto pues no va nadie, porque no están “suficientemente institucionalizados”. Es un organismo que cuenta con una red de colaboradores externos que están tan institucionalizados como los que dirigen la oficina. Yo me niego a jugar con reglas que no me dejan cambiar.

*D.G.: Las instituciones son las personas que las llevan. El museo no existe. Existen las personas que trabajan en él. Y hay muchos tipos de institución. En aquel trabajo que hice sobre Basaglia (*The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil, 2010*), contra la institución psiquiátrica, una de las colaboradoras decía que no hay que ser antiinstitucional, sino ainstitutional. No ir en contra de la institución, sino mantener una dinámica para evitar la institucionalización de tu trabajo. Evitar la solidificación. Mantener las cosas en flujo. Pero vamos que, en cuanto te descuidas, te institucionalizas.*

I.V.M.: Claro, y además no es malo. La mejor forma de manifestar tu antiinstitucionalidad es institucionalizándote, es decir, poner la zancadilla desde dentro. Tirar piedras desde fuera no tiene sentido, no te juegas nada. Yo no estoy en absoluto fuera de la institución, pero hago lo que me da la gana. Eso sí, lo hago con respeto.

engenheiras dos lazeres do futuro

Apesar da expansão do campo da dança nos últimos 20 anos, percebida através da multiplicação de espaços de formação⁴⁶, do incremento na produção, de um maior trânsito entre artistas das diversas regiões do país; o circuito ainda é restrito e não consegue abrigar grande parte das produções nacionais. Uma parcela significativa da produção e circulação ainda se concentra em grandes capitais e depende, para sobreviver, de instituições privadas ou públicas e festivais que comprem apresentações pontuais. O fomento à criação e circulação em dança se deram de forma desigual no país e nunca houve, de fato, o desenvolvimento de uma política pública para a cultura ou para as artes. Ainda assim, existiram, entre os anos 1995 e 2015, alguns programas, editais e projetos na área da dança que possibilitaram a manutenção de grupos, a expansão de festivais e pontos de cultura em diversas regiões, o desenvolvimento de programas de residências artísticas, intercâmbios entre artistas e apoio à participação em eventos dentro e fora do país. Após esse período de algumas conquistas impermanentes, vivemos novamente um momento de retrocesso, desvalorização da arte e da cultura e do consequente corte de investimentos na área que se reflete na limitação de verbas dos poucos editais e subsídios para projetos de circulação, pesquisa e manutenção de companhias⁴⁷.

Em meio a esse panorama, as reflexões que focalizam as formas de partilha e visibilidade da dança contemporânea no Brasil, seu sistema e seu ainda incipiente e precário circuito, ganharam cada vez mais relevância em minha atuação, levando-me a uma crescente aproximação de artistas e teóricas envolvidas com esse campo de problemas.

De forma premonitória, Lygia Clark (*apud* ROLNIK, 2008) se refere, em 1969, ao porvir da artista: “[...] ele será o engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais”. Essa afirmação adianta as nefastas consequências do “capitalismo mundial integrado”⁴⁸, que se apropria das forças inventivas, usando-as como propulsoras da economia no terreno da arte. O circuito artístico, em consonância com esse cenário maior, tende a cooptar, amenizar e diluir a potência de produções artísticas críticas, na perspectiva de eliminar tensões e reações contra-hegemônicas. Essa disputa é apontada por Basbaum (2012, p.73) em suas

reflexões sobre o circuito da arte e o papel da artista além da construção de suas obras:

Quando a instituição - seja a Bienal de São Paulo, o MAM, o Capacete ou o Itaú Cultural - entra em contato com uma obra, cada uma delas maneja suas ferramentas e tem consciência aguda do seu contágio e do que é capaz de fazer com os trabalhos que estão ali. Desse modo, os artistas também estão à mercê dessas ferramentas. Existe uma luta política sobre a produção de sentido da obra.

Essa observação ressalta uma questão primordial sobre os movimentos de instrumentalização da arte no embate entre as concessões ao circuito e as exigências da obra. A artista que almeja uma atuação menos inofensiva não pode prescindir de um exame perspicaz dos dispositivos (AGAMBEN, 2009)⁴⁹ de captura, mesmo na relação de poder assimétrica entre artistas e instituições.

É preciso observar que o trabalho artístico se reconfigura nas negociações circunstanciais, construindo-se continuamente ao longo do seu percurso de circulação. Há que se empreender uma travessia entre diversas camadas de dispositivos, a cada nova apresentação, até seu encontro com o público. Todavia, reitero que não se trata de projetar um ingênuo embate paritário artistas versus instituições, já que tal equilíbrio de forças inexiste. Faz-se necessário, não obstante, negociar a existência da obra com instituições e agentes do circuito da arte, voltados, em maior ou menor grau, à permanência e à estabilidade. Percebe-se, conseqüentemente, um descompasso entre as necessidades das obras e o grau de flexibilidade das instituições. Entre a estrutura relativamente fixa da instituição e os espaços que certas coreografias desejam ocupar, há sempre uma expectativa de acordo transitório no sentido da mobilidade de uma ou de ambas as partes. À instituição correspondem, tradicionalmente, os desejos de manutenção, estrutura, contorno, regra, organização. A ela caberá conter - abrigando e/ou limitando - os fluxos das obras que clamam por mudança, flexibilidade e agilidade. Mas, atenção: é preciso observar cuidadosamente essa aparente contradição. Trabalhos artísticos podem desafiar instituições e, com isso, não só enfrentar seus mecanismos de controle, mas também provocar transformações. Tratam-se sempre de jogos mais complexos que não se resumem à perfeita harmonia

ou ao completo desajuste. Instituições e obras, ainda que não em condições utópicas de igualdade, modificam e são modificadas.

Nessa perspectiva, esta pesquisa propõe uma reflexão sobre a complexa rede que produz os sentidos de uma obra e é sempre tecida em articulação com a instituição que a torna visível. Parto da premissa que as obras produzem sentido apenas em relação a seus âmbitos de inserção no sistema artístico e partilha com suas espectadoras, enfrentando uma série de dispositivos nesse percurso, e que a negociação com as instituições é parte constitutiva da obra.

Como nos aponta Ricardo Basbaum (2014), a artista produz problemas, obstáculos, acidentes geográficos que não se criam para serem solucionados, mas vividos e experimentados. Porém, como conciliar as demandas da obra com as da inserção no contexto macroeconômico neoliberal? Poderá o gesto artístico instituir para além das interdições?

coreografias instituintes

Instituir se origina do latim *in-statuere*: fazer ficar de pé por si só. A etimologia do termo pode nos fazer pensar além do significado desgastado e tradicional do verbo. Raúl Sanchez Cedillo (2008, p.220), tradutor, filósofo, membro da Universidad Nómada e do movimento 15M (Espanha), abordou no texto *Hacia nuevas creaciones políticas. Movimientos, instituciones, nueva militancia* o tema das instituições, remontando à origem do termo e suas atuais possibilidades:

Partamos da *institutio* e do *instituere* e de sua extrema problematicidade. *Institutio* nos remete a uma fundação e a um plano, um projeto, um desígnio fundamentado, enquanto que *instituere* é um preparar, dispor, estabelecer, mas também um organizar algo já existente e um formar e instruir. Demasiadamente genérico, sem dúvida, mas ao mesmo tempo interessante para aproximar-se da questão sob um ponto de vista produtivo. O motivo: sair do bloqueio epistêmico e da imaginação política que se determina com a “questão das instituições”, atribuindo esta a referências (imagens ou ícones) tão pesados quanto os aparatos do Estado, instituições como escolas, prisões, hospitais, partidos

políticos, museus etc. e outros equipamentos públicos. Assim podemos sair, por um momento pelo menos, ao ar livre do *instituir* e do *instituinte*⁵⁰.

Esse artigo foi publicado no livro *Producción cultural y prácticas instituyentes: Líneas de ruptura en la crítica institucional* publicado pelo European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPCP)⁵¹.

Preocupado em conectar agentes do campo cultural, artístico e social, o instituto ocupa-se do debate e da construção de políticas, agendas e discursos claramente contra-hegemônicos, assumindo que suas ações não são politicamente neutras⁵². Comprometido com movimentos contra a supremacia neoliberalista, desenvolve projetos, exposições, encontros, eventos e numerosas publicações por meio de colaborações transversais que possam, segundo Raunig⁵³ (2002),

[...] abrir espaços fronteiriços nos quais diferentes posições da prática artística, da ação política e da produção teórica possam oscilar. É evidente que a teoria é também uma prática, que múltiplas práticas e campos estão justapostos, que apresentam fronteiras mais ou menos permeáveis, constantemente deslocando fronteiras e sobreposições temporárias.⁵⁴

Por meio do projeto *Transform*⁵⁵, desenvolvido no âmbito do EIPCP, entrei em contato, pela primeira vez, com o termo Práticas Instituintes – que me impeliu a ampliar os modos de observar as instituições, as reflexões-práticas da crítica institucional em seus vários contextos e aspectos e as novas formas de pensar e criar ou recriar instituições.

As Práticas Instituintes, forma contemporânea da crítica institucional que busca escapar do confinamento no campo das artes, aposta em mudar as condições nas quais se dá a pressuposição de que as relações de poder são horizontes imóveis (RAUNIG, 2006). Entre ativismo, arte, sociedade e política, articulam-se ações que conectam crítica social, crítica institucional e autocrítica, buscando transformações e deslocamentos de perspectivas usuais sobre questões sociais que podem incluir – mas não se limitar a – arte e ativismo.

A bibliografia e as práticas produzidas pelas chamadas três gerações da Crítica Institucional e Práticas Instituintes nos ajudam a refletir sobre as possibilidades desse movimento hoje e suas contribuições diante do campo problemático apresentado. Considerando as posições diversas e até mesmo antagônicas entre seus diferentes momentos, é imprescindível explorá-los atentamente, como aponta o editorial da primeira revista publicada em 2006 pelo projeto *Transform*:

Os textos examinam a relação fundamental entre instituição e crítica a partir de vários pontos de vista que se situam sempre mais além das perspectivas usualmente adotadas pela historiografia da arte, explorando a transformação tanto das táticas institucionais como as da crítica institucional; táticas que, ao mesmo tempo, se observam recortadas sobre a tela de fundo de um marco estrutural sociopolítico em transformação. As diferentes maneiras que se evocam as práticas históricas da crítica institucional resultam cruciais no momento de articular uma reflexão sobre suas potencialidades e sobre quais são as precondições que permitem que a crítica institucional possa ter lugar hoje no seio e para além do campo da arte.⁵⁶

As publicações desse projeto, incluindo autores como Gerald Raunig, Simon Sheikh, Marcelo Expósito, Brian Holmes e Paolo Virno se destacam como referências fundamentais. A atualização do pensamento neste campo, e o enfoque na ação implícito na adoção do nome Práticas Instituintes, geram interessantes perspectivas frente aos impasses dos movimentos anteriores.

A origem do termo Crítica Institucional não é clara. Alguns autores apontam o ensaio de Benjamin Buchloh *Conceptual Art 1962-1969: from the aesthetics of administration to institutional critique* (publicado na revista *October* em 1989) como responsável pela primeira aparição do termo.

Buchloh definiu Crítica Institucional como práticas, derivadas do conceitualismo, interessadas em expor, problematizar e forjar mudanças nas estruturas dos museus e galerias de arte.

A artista e teórica Andrea Fraser⁵⁷, por sua vez, utiliza também o termo em um texto de 2008, referindo-se a artistas como Marcel Broodthaers⁵⁸, Daniel Buren⁵⁹, Hans Haacke⁶⁰ e Michael Asher⁶¹ – que compõe o cânone da chamada primeira geração da Crítica Institucional – para afirmar que “embora muito diferentes, todos esses artistas estavam engajados na crítica institucional” ainda que nenhum deles tenha reivindicado para si esta classificação.

Os trabalhos teóricos e artísticos de Fraser, desde meados da década 1980, focalizam o campo da arte em seus aspectos institucionais, sociais, políticos e econômicos. Atuando como docente e *performer*, ressalta que “a Crítica Institucional ocupa-se de sites acima de tudo como *sites* sociais, conjuntos estruturados de relações que são fundamentalmente relações” (FRASER, 2014, p.1). Fazendo distinções entre a arte política e a Crítica Institucional, observa que esta última trabalha sobre condições e relações do campo da própria prática. Em 1989, na pele da *persona* Jane Castleton, a artista subverteu os protocolos das visitas guiadas dos museus de arte, realizando uma série de cinco visitas guiadas no Philadelphia Museum of Art. Nesse projeto, intitulado *Museum Highlights: a Gallery Talk*, enfatiza a influência da instituição museu na produção da subjetividade de suas visitantes através das escolhas institucionais e seus programas educativos, apontando aspectos que se mantêm geralmente ocultos nos museus: questões organizacionais, políticas e de infraestrutura, por exemplo. Em *Official Welcome* (2001), vídeo exibido na Pat Hearn Art Gallery (Nova York), realiza uma paródia dos discursos de abertura de exposições e premiações em instituições artísticas. A obra *Untitled* (2003), alvo de debates acalorados, expõe, em formato de vídeo, a relação sexual entre Andrea Fraser e um colecionador de arte que pagou 20.000 dólares pela participação. O projeto se desenvolveu com a intermediação da galeria novaiorquina Friedrich Petzel. Das cinco cópias em DVD, a primeira destinou-se ao colecionador, que se manteve anônimo, e as demais foram colocadas à venda.

Marcel Broodthaers (1924-1976), artista mencionado por Fraser, iniciou sua carreira como poeta, fotógrafo e crítico. Sua criação mais conhecida é o *Musée d'Art Moderne d'Épartement des Aigles* (Museu de Arte Moderna Departamento das Águias) – um museu fictício inaugurado em seu próprio ateliê em Bruxelas em 1968 e que funcionou de forma itinerante até 1972. O museu reuniu cerca de trezentos objetos, de peças de arte a recortes de revista, todos contendo a imagem ou presença de águias, acompanhados da frase *Isto não é uma obra de arte*. Sobre o museu, afirma: “O

que é também importante, é investigar se um museu fictício lança uma nova luz sobre os mecanismos da arte, da vida artística e da sociedade.”⁶² (BROODTHAERS, 2009, p.139)

Em 1971, uma retrospectiva de Hans Haacke – outro dos artistas presentes no texto de Fraser sobre a primeira geração da Crítica Institucional – foi cancelada pelo Guggenheim Museum. A obra que causou polêmica, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, coletava documentos, mapas e 142 fotos de fachadas de propriedades em bairros miseráveis de Nova York, denunciando a especulação imobiliária comandada por Harry Shapolsky e sua família. Ainda antes disso, em 1970, na exposição “Information”, no Museu de Arte Moderna (MAM) de Nova York, realizou a enquete *MoMA Poll*. “O fato do governador Nelson Rockefeller não haver denunciado a política do presidente Nixon na Indochina será uma razão para você não votar nele em novembro?” era a pergunta proposta às visitantes que deveriam depositar sua resposta – sim ou não – em duas urnas diferentes. Assim, Haacke expunha as relações entre o museu e a política norte-americana. Rockefeller fazia parte do conselho de administração do museu naquela época, revelando o envolvimento de um político na direção do museu. *Helmsboro Country* (1990), por sua vez, fazia alusão ao senador e lobista da indústria de tabaco Jesse Helms, que se posicionava contra as instituições públicas de fomento à produção artística. Os enormes cigarros da obra foram embalados com frases da constituição americana sobre a liberdade de expressão. Atuante até os dias atuais, Haacke, na maior parte de suas obras a partir do final dos anos 1960, examina, de forma contundente, o mundo das artes e as negociações entre museus, corporações e suas líderes.

No ano de 1974, uma parede de *dry-wall*⁶³ que dividia a Claire Copley Gallery, em Los Angeles, foi retirada e seus espaços – área expositiva e escritório – foram subitamente integrados. A galeria permaneceu aparentemente vazia já que não havia nenhuma obra exposta. O espaço exibia então funcionárias trabalhando e obras armazenadas. Dessa forma, Michael Asher deixava à vista das visitantes não só o espaço destinado à arte, mas também os bastidores onde se dão as transações comerciais de uma instituição artística. Asher (2009, p.153) observa:

Uma análise crítica sobre a estrutura da galeria foi desenvolvida por um pequeno grupo de artistas do final da década 1960 e início dos anos 1970, no momento em que perceberam seu papel como artistas e como produtores com direito de controlar, não só a produção, mas também a distribuição de seus trabalhos. Eles acreditavam que artistas de gerações anteriores aceitaram de forma acrítica e sem qualificação o sistema de distribuição (a galeria/o mercado) que ditavam frequentemente o conteúdo e contexto de seus trabalhos.⁶⁴

Embora apresentassem poéticas muito distintas, esses artistas mostravam-se engajados numa oposição direta às instituições: as percebiam como espaços de circunscrição e, nas palavras de Robert Smithson (1972), de “confinamento cultural”.

Essa é a compreensão recorrente quando se aborda essa primeira geração. Entretanto, Fraser (2008, p.181) a complexifica em seu texto *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*:

[...] a ideia de que a crítica institucional opõe arte e instituição ou supõe que as práticas artísticas radicais podem existir, ou algum dia existiram, fora da instituição da arte antes de serem institucionalizadas pelos museus, é desmentida ponto a ponto pelos escritos e trabalhos de Asher, Broodthaers, Buren e Haacke.

Artistas como Daniel Buren e Marcel Broodthaers, por exemplo, protagonizam iniciativas para examinar tanto o museu quanto as práticas artísticas e os ateliês⁶⁵, relacionando ambientes aparentemente antagônicos nos embates entre artistas e instituições.

Buren, em 1971, instalou uma tela de tecido, medindo 20x10 metros, da claraboia à parte inferior da primeira rampa do museu Guggenheim. *Peinture-Sculpture* dividiu o espaço cilíndrico da rotunda na exposição coletiva “VI Guggenheim International Exhibition”. Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth e Richard Long, também integrantes da mostra, se opuseram, por meio de um abaixo assinado, à presença do trabalho por comprometer a visão de outras obras. Apesar de algumas posições contrárias a esse documento, o museu cedeu às pressões e retirou a obra.

Daniel Buren (2009, p.105) escreveu posteriormente diversos textos abordando as funções e significado do museu, da galeria e do estúdio. Sobre os espaços expositivos tradicionais, o artista ressalta que “essa moldura não parece preocupar artistas que expõem continuamente sem sequer considerar o problema do lugar no qual expõe [...] se não examinamos explicitamente a própria influência do sistema, caímos na ilusão de auto suficiência – ou idealismo.” Conhecido por trabalhos caracterizados por listras que aparecem em pinturas-instalações, Buren sempre deixou clara sua preocupação com a inserção das obras artísticas na arquitetura dos espaços expositivos, marcada por seus contextos sociais, políticos e econômicos. Averso à noção de autonomia da obra, observa (*apud* EICHHORN, 2009, p.87): “todo tipo de objeto feito por uma artista está aberto a inacreditáveis formas de manipulação. E considero esse tipo de manipulação muito danosa, muito ruim para o trabalho na maior parte das vezes.”⁶⁶

A divisão e a caracterização das diferentes gerações da Crítica Institucional parece um tanto simplista e didática. Apesar das contradições que emergem na avaliação do momento inicial da Crítica Institucional, essa é a frase que ainda o resume para muitos teóricos: *A instituição é um problema*.

Nos anos 1980 e 1990, o movimento amplia sua compreensão das instituições, passando a abranger todos os âmbitos (além de museus e galerias) pelos quais circula a produção e reflexão artística: publicações, ateliês, estúdios, congressos, seminários, aulas, residências artísticas, escritórios, casas de colecionadoras etc.

Fraser, uma das mais importantes expoentes desse momento, assinala que uma mera oposição não é capaz de definir a Crítica Institucional, já que a instituição também abarca todas as participantes dessa rede, inclusive – ou sobretudo – as artistas. Ao que Asher (*apud* FRASER, 2008, p.184) acrescenta: “A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irredutível de sua existência como arte.” A famosa frase de Fraser (2008, p. 187) poderia resumir suas análises: “*Nós somos a instituição*”.

As Práticas Instituintes, fase mais recente da Crítica Institucional, apostam nas possibilidades de diversas formas de crítica: social, institucional e autocrítica (RAUNIG, 2006). Ampliando seus horizontes, essa geração abarca outros terrenos institucionais: as práticas políticas, os movimentos sociais, o ativismo, a economia. Suas práticas

envolvem ações que atravessam transversalmente diversos campos de conhecimento, como enfatiza Raunig (2006):

A crítica institucional não deveria se fixar ao âmbito da arte nem a suas regras fechadas, mas desenvolver-se mais amplamente junto às mudanças sociais sobretudo encontrando e estabelecendo alianças com outras formas de crítica dentro e fora do âmbito da arte.

Críticos ao movimento precedente, Raunig e Expósito, por exemplo, afirmam o risco de impotência implícita na argumentação de Andrea Fraser: “Nós somos a instituição”. Ao nos declararmos inteiramente capturadas e autoconfinadas no sistema da arte, desabonamos quaisquer perspectivas de resistência e reconfiguração de seu campo em contato com as transformações sociais – enfatizam em seus textos. Simon Sheikh contribui acrescentando que, ao argumentar que a Crítica Institucional foi inteiramente cooptada, pressupõe-se a existência de um movimento anterior em estado puro – argumentação facilmente contestável. “Fraser entoia uma velha melodia: a arte é e seguirá sendo autônoma, sua função se circunscreve em seu próprio campo”⁶⁷, enfatiza Raunig (2006).

Brian Holmes⁶⁸ (2008), em seu texto “Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições” associa essa nova fase a projetos, geralmente coletivos, que não se podem definir como arte sem ambiguidades. Essas ações envolvem um duplo movimento que o autor, utilizando termos emprestados da biologia, nomeia como tropismo e reflexividade: os movimentos de ida (tropismo) seguem o desejo ou necessidade de voltar-se para um campo ou disciplina exterior, e os de volta (reflexividade), indicam o retorno crítico a uma determinada disciplina, ampliando suas possibilidades de expressão, análise, cooperação e compromisso.

Chantal Mouffe, também colaboradora do projeto *Transform*, vê na arte que fomenta o dissenso e se conecta com ações sócio-políticas a chance de dar visibilidade ao que costuma ser silenciado pela hegemonia dominante. No artigo “Estratégias de política radical e resistência estética” (2012), destaca que

[...] ao examinar a relação entre arte e política, é necessário adotar uma perspectiva pluralista. Embora afirmando a validade contínua das formas artísticas tradicionais, a abordagem que eu defendo também reconhece a importância das várias formas de ativismo artístico que recentemente floresceram.

As discussões atuais das Práticas Instituintes, que envolvem ainda diretoras e curadoras de instituições artísticas, vêm argumentando mais a favor de transformar e não de destruir as instituições. Como sua frase emblemática, provavelmente adotariam: *A instituição não é só um problema, é também a solução!* (SHEIKH, 2006)

Condição primordial para esta tese, portanto, é “entender a crítica institucional não como um período histórico e/ou um gênero na história da arte, mas como uma ferramenta analítica, um método de crítica e de articulação espacial e política” (SHEIKH, 2006). Apenas desta forma pode-se escapar do dualismo infértil artista versus instituição (num resumo superficial da primeira geração da Crítica Institucional) ou da autocrítica paralisante observada no segundo momento.

É fundamental lembrar que a Crítica Institucional no Brasil (e também na América Latina)⁶⁹ traz contribuições significativas para o panorama mundial e apresenta características próprias fundadas em seu contexto histórico e na fragilidade das instituições. É flagrante a ausência de políticas públicas para a cultura num país que sequer conta com a atuação perene de um Ministério da Cultura (MinC) e agoniza em meio à falta de projetos, programas e editais duradouros. Sem nenhuma segurança e pouquíssimo fomento, as pesquisas e projetos artísticos são feitos na raça, na coragem ou mesmo no “amor” – o que, muitas vezes, nos leva à armadilha da romantização e da precarização do trabalho da artista: aquele que é realizado por “nobres sentimentos” e não precisa ser remunerado.

Como fazer Crítica Institucional no Brasil quando ainda temos que nos perguntar, todos os dias, que instituições temos?

L.L.: Teria que criar primeiro essa relação (entre artista e instituição) pra depois criticá-la. Pra mim, não existe esse mercado, esse lugar, de pensar em criticar essa relação se ela nem existe.

C.D.: Crítica institucional, como assim? Isso que você falou, desse medo da gente se queimar, ele sempre está do ladinho das tuas decisões, né? De dizer não, pra quem a gente consegue dizer não, pra coisas aqui sem ter esse medo?

R.M.: Sabe, acho que você consegue criticar a instituição quando você está dentro dela, sabendo os problemas dela, conseguindo articular isso e tendo o respaldo dela pra fazer autocrítica. Precisa que ela tope isso. Acho que aqui a gente não tem esse canal muito aberto, ainda, no caso da dança. No caso das artes visuais, que eu falei, o que a instituição mais quer é se autocriticar. Faz parte, é reparação histórica, acho que é o momento. No caso da dança, acho que a gente está lidando com um nível de problema muito mais básico.

C.S.: [...] parece que, para a gente chegar nesse lugar, a gente precisa de muita construção crítica das duas partes. Eu não estou dizendo, quando eu digo isso, respeito pleno porque eu não acho que as partes envolvidas tenham vontade de ser desrespeitosas com o meu trabalho. É que eu acho que a gente não construiu criticamente o que é respeito profissional...

R.M.: Acho que a gente tem poucos casos (de artistas que atuam na dança no Brasil) que fazem isso (crítica institucional). Pouquíssimos casos. Que fazem muito bem, que fazem por uma influência externa. Acho que são casos muito imbuídos de uma experiência europeia, na qual a crítica institucional é o momento da dança, principalmente vinculada aos museus [...] eu acho que está muito incipiente ainda. Acho que tem a ver com um problema de, de novo, de formação. E, não é que a gente está atrasado, mas que talvez a gente não esteja dando nem conta de saber o nosso espaço na instituição pra poder criticá-la.

P.R.M.: O artista é o ultimo a ser pago [...] o último a ter direito [...] como que a gente redesenha as regras do jogo se a gente precisa estar o tempo inteiro jogando? [...] existe sobrevida fora da instituição? Existe sobrevida artística fora da [...] subserviência institucional?

L.L.: [...] aqui (no Brasil) você tem que ficar numa pedagogia pra você poder existir e fazer aquilo que você quer. Vira parte do seu processo criativo. Que é uma coisa que não seria da sua alçada. Poderia ser. Mas, não necessariamente precisa ser do seu

campo de atuação. Eu acho que tem trabalhos [...] seu trabalho (Trabalho normal) tem a ver com esse contexto. Mas, a tua proposta não necessariamente precisaria disso se fosse (se inserir em) uma instituição que compreendesse esse tipo de trabalho. Você teve que fazer porque, se não for isso, não acontece. Isso é uma coisa muito dura que a gente sente [...] eu sinto isso. Eu sinto que você tá o tempo todo, a vida inteira no zero, começando do zero. Você vai pra uma instituição, você vai pra um festival, você tem que explicar pra aquela pessoa que tá ali lidando: “olha, não é assim [...]”

E.V.: A gente é muito flexível aqui no Brasil, né? A gente acaba aceitando as coisas, Cláudia. Algumas instituições quase mandam na gente, né?

P.R.M.: [...] desde sempre eu lido com questões que não são muito, em geral, não são muito palatáveis institucionalmente [...] não são muito simples, assim de trato [...] elas acabam mexendo com coisas que a instituição precisa estar disposta a comprar a briga [...] as possibilidades de polêmica, de problema [...] acho que esse é um movimento que tem rolado (problematizar as circunstâncias de apresentação) [...] até como estratégia de sobrevivência. Estar numa situação em que a instituição está sendo um problema para que o trabalho aconteça e aí responder a isso.

R.M.: Muito sintomático [...] que o espaço pra crítica institucional, nos espaços institucionais, nos palcos, nas salas, a gente não está podendo pisar, a gente não está podendo entrar neles pra fazer a crítica [...] e uma coisa que é meio um achismo, mas a gente pode conversar sobre: acho que culturalmente, no Brasil, a gente tem um – nas artes visuais isso é muito claro, um pouco na dança também [...] a gente tem um histórico crítico muito precário, entendendo a crítica não como uma relação de afeto e promoção, mas como uma relação de problematização do trabalho. A gente não tem fóruns críticos, a gente não tem mais espaço no jornal pra crítica [...] como a gente já teve, na época de um Mário Pedrosa da vida. A gente não tem isso. Então, a gente, artisticamente, lida muito mal com isso: com receber a crítica e com executar a crítica. Porque é preciso fazer os dois caminhos. [...] eu fui formado, fui educado pra me tornar um artista que depende e que confia na instituição. E que confia no retorno dela pra produzir meu trabalho. Acho que isso é um dos itens que você aprende quando você vira artista em São Paulo: corra atrás da instituição porque ela vai te dar retorno. Você precisa fazer isso.

Movidos por motivações sociais e políticas, além das direcionadas às instituições de arte, diversos grupos, artistas e coletivos brasileiros encontraram, desde os anos 1970, suas formas de produzir Crítica Institucional. Antonio Manuel apresentou seu próprio corpo como obra, em 1970, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, Artur Barrio abandonou nas ruas suas *Trouxas ensanguentadas* (1970) durante a ditadura militar, Paulo Bruscky circulou portando placas onde se lia “o que é arte, para que serve?” em 1978, o grupo 3nós3, em 1979, lacrou com um “X” de fita crepe diversas galerias paulistanas de arte⁷⁰, o coletivo carioca A Moreninha realizou uma ação irônica e zombeteira contra o pensamento vigente no sistema da arte, naquele momento, durante uma palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva em fevereiro de 1987⁷¹, o grupo Atrocidades Maravilhosas colou seus lambe-lambes nos muros da cidade do RJ no início dos anos 2000⁷², o Grupo EmpreZa espalhou pela cidade uma coleção de chaves supostamente pertencentes a diversas salas do Museu de Arte Contemporânea de Curitiba em 2004, Yuri Firmeza criou, no ano de 2006, uma ficção em torno do artista Souzousareta Geijutsuka no Centro Dragão do Mar - Fortaleza⁷³, Bruno Faria releu, 18 anos depois e no mesmo museu, o gesto indignado de Arthur Omar que pichou a parede do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães em Recife, inscrevendo a frase “Onde Estão as Minhas Obras?”, quando seus trabalhos não chegaram a tempo para a abertura de sua exposição Antropologia da face gloriosa em 1999⁷⁴.

Izabela Pucu⁷⁵ (2017) em sua tese de doutorado “Arte como trabalho (e vice-versa)” dedica um dos capítulos à proposição “fazer instituição como crítica”. Entusiasta das novas possibilidades de conceber e reformular instituições nos dias atuais, reflete sobre os possíveis modos de artistas, profissionais diversos do campo da arte e ativistas se organizarem coletivamente, formando redes de troca e criando estratégias de sobrevivência.

Compartilhando os anseios das Práticas Instituintes, “fazer instituição como crítica” visa entrelaçar arte, política e sociedade no desejo de criar e reelaborar instituições sejam elas públicas, privadas ou “independentes”. Não só os museus, galerias, teatros e espaços culturais, mas também as escolas, universidades e outros contextos de formação podem constituir importantes ambientes para essa tarefa.

Faz-se urgente, a meu ver, a invenção de outros modelos, ou melhor, de contra-modelos de instituições, que aproveitem o que há de interessante no modelo de “guerrilha”, digamos assim, (que é vivo, inventivo, mas que não se sustenta no tempo), no modelo empresarial (que envolve ferramentas de planejamento, profissionalização dos agentes, mas não deixa margem de autonomia), mas que leve especialmente em conta o modelo comunitário, como tem sido feito no campo da museologia social, que considere as especificidades dos territórios e as demandas da população, para a produção de outras institucionalidades no campo cultural. (Pucu, 2017, p.164)

Ricardo Basbaum (2013, p.107), atento às possibilidades de atuação do artista também fora do enclausuramento no ateliê, ressalta:

Existem alguns artistas que não se isolam apenas enquanto produtores do seu próprio trabalho, enquanto criadores mergulhados somente em seu próprio universo poético e que também gastam o seu tempo, ou melhor, transformam o tempo de produção em dedicação à fomentação, à produção, ao agenciamento de outros eventos, envolvendo outros artistas, outros criadores. [...] tudo isso me parece bastante importante para que a gente fuja do estereótipo, dessa imagem que ainda vigora do artista isolado na sua criação, apenas detentor de uma assinatura e de uma obra que, enfim, luta para ser bem sucedida no circuito – como se fosse possível ser artista isoladamente.

Basbaum (2013, p.122) observa também que a ausência de solidez nas escassas instituições no Brasil contribui para que artistas respondam coletivamente à necessidade de criar contextos e espaços, além de fomentar a criação, o debate e a circulação. Essas organizações favorecem a produção de institucionalidades minoritárias em compromissos marcados pela relação entre arte e vida.

Existe um compromisso que não é aquele do funcionário, mas sim de um tempo de produção e invenção da instituição, de um tempo de institucionalização que passa por esse outro lugar que é também o da convivialidade, comprometido com um tipo de sociabilidade que é parte estratégica da ação.

outras institucionalidades

L..L.: Como é que faz pra gente ter um espaço que realmente dê uma moldura pra realmente fazer com que as pessoas se conectem com a especificidade desse trabalho? Eu e o Gustavo (Ciríaco)⁷⁶ falamos: vamos criar o nosso próprio festival! Mas, não tem outra solução. É isso [...] a gente vai ter que criar um festival pra poder circular os nossos trabalhos e a gente poder também ver e dialogar com os nosso pares que estão pensando sobre essas coisas. Senão, a gente não tem onde.

C.D.: O Lote⁷⁷ começou em 2011 e termina agora em março (2018). E existe um desejo de continuar sendo o Lote porque a gente estabeleceu uma relação com a Casa do Povo enquanto organismo de dança ali daquele local. E a gente gostaria de manter essa relação, de ser o local de trabalho da gente. Agora que não tem o Fomento⁷⁸ (desde 2018 a plataforma Lote não conseguiu apoio financeiro de nenhum edital) ou perspectiva de ganho financeiro, a gente vai ter que entender como o que a gente faz ali consegue se sustentar. E as experiências que a gente vê por aí é que é muito difícil sustentabilidade da dança em termos de você conseguir [...] porque a gente foi educado, o público é educado a não pagar ou pagar muito pouco [...] então, a gente falou, vamos cuidar desse lugar, que isso é criação de contexto, criação de público. E aí a gente vai conversar com a Casa do Povo disso se manter, mesmo sem Fomento, disso continuar [...] porque isso (a continuidade do projeto Lote) envolve tudo, curadoria - quem que está se apresentando, como, quais são as condições, que recorte é esse, como você tá falando sobre isso.

C.D.: Na ficha técnica (do espetáculo Ó) está escrito “coproduzido por [...] os nossos nomes e das instituições [...]”. A gente quis também se misturar nos coprodutores porque tinha uma parceria internacional, cheia de logo, a gente também. A gente virou instituição [...] mas eu acho que é um projeto também [...] a gente, acho que todo artista, numa medida, se coproduz.

A.B.: [...] o Alpendre, quando começou, foi da primeira leva dos Pontos de Cultura⁷⁹. Ele foi considerado um Ponto de Cultura modelo na época. E a gente já começou um processo de formação, dizendo que queríamos escapar do termo que naquela época já era moda que era empreendedorismo. Não era por ali que a gente queria pensar o trabalho artístico [...] era uma frase que a gente dizia muito: “olha, a gente não quer que vocês entrem no mercado. A gente quer que vocês inventem um mercado”. E acho que isso foi uma constante pra gente.

Apesar dos embates desiguais entre artistas e instituições – que podem nos levar a um pessimismo paralisante – o jogo não acaba aí. A arte também é capaz de instaurar novas possibilidades, de esgarçar seus campos, procurando novos modos de existir. Entre a rejeição e aceitação irrestrita dos projetos artísticos, há muitas nuances. Na alternância entre as ondas de abertura e cooptação, há muito a explorar.

Nadando contra a corrente, resistem e resistiram iniciativas alternativas – *outras instituições* que buscam se desenvolver em outros moldes. Teatro de Contêiner, Terreyro Coreográfico, Lote, Casa Tomada, Casa da Xiclet (SP), Núcleo do Dirceu, Campo (PI), Galeria Península (RS), A Mesa, Flípei, Salão de Arte Degenerada (RJ) Alpendre (CE), Casarão de Ideias (AM) são alguns poucos exemplos de espaços, projetos e eventos que nasceram (e alguns morreram) nos últimos vinte anos⁸⁰.

Alguns vídeos de curta duração armazenados no *youtube* me apresentam visualmente o projeto *Terreyro Coreográfico*. Embaixo de um viaduto na área central de São Paulo, vejo pessoas dançando, um filme sendo exibido, um jogo com movimentos corporais, rituais e danças indígenas. Um dos vídeos acompanha a ação da polícia, retirando os pertences das moradoras do viaduto. Vejo o concreto duro, a cidade poluída, a cruel disputa com o grupo Silvio Santos⁸¹, a sujeira, a pobreza, a precariedade. Não existe a sala limpa e branca do museu, o chão liso da dança, nem sequer a sujeira “romantizada” do ateliê da artista recoberto por tintas ou restos de gesso, madeira, vidro, acrílico.

Acessei o *website* e li alguns textos do e sobre o projeto. E, em agosto de 2019, Daniel Kairoz, uma das principais componentes do *Terreyro*, conversou longamente comigo. O grupo, formado por coreógrafas, arquitetas, urbanistas, dançarinas, atrizes, musicistas, filósofas e poetas⁸² colaborou entre 2014 e 2017, realizando projetos que relacionavam arquitetura e o espaço urbano a partir de um pensamento coreográfico. “A arquitetura é uma coreografia primeira, sempre”, me diz Daniel.

Foi importante virar do avesso o entendimento que eu mesmo tinha da palavra coreografia [...] Toda essa crítica coreográfica que vem sendo feita, que o André Lepecki elabora tão bem e no Coreografia Social⁸³ também [...] colocar a coreografia enquanto um biopoder, enquanto um modo de cercear o desejo dos corpos [...] eu consigo

entender [...] mas, ao mesmo tempo, me instigava usar a palavra coreografia e entender o lugar do coreógrafo justamente para desfazer esse entendimento de mero controle. Coreografia está sempre lidando com fechamento ou abertura de movimento [...] ou você libera o movimento ou fecha o movimento [...] a composição de fluxos é sempre uma composição muito complexa de aberturas e fechamentos [...] não fazer uma crítica tão generalista dos limites, dos controles dos corpos [...] não necessariamente é ruim condicionar ou direcionar o movimento [...] o coreográfico escapa de uma dimensão da dança enquanto esse campo artístico. Mas, atua enquanto esse modo das forças se manifestarem no mundo [...] forças históricas, forças culturais, forças espirituais, forças ancestrais.

Envolvido na articulação coreográfica e política da dança em São Paulo através do movimento A dança se Move⁸⁴, Kairoz foi eleito, em 2013, representante da dança para o Conselho da Cidade durante a gestão do prefeito Fernando Haddad (2013-2016). Nesse contexto, aproximou-se de outro conselheiro: Zé Celso⁸⁵, diretor e fundador do Teatro Oficina. Em diálogo com as artistas Andreia Yonashiro⁸⁶ e Rodrigo Andreolli⁸⁷, discutia as relações entre arquitetura, coreografia, cosmologia e também preocupações com questões sócio-político-ambientais da cidade. Compartilhando o interesse de Daniel, Andreolli sugeriu adotar o entorno do Teatro Oficina para um possível projeto. Inspirado nos pensamentos-obras de Flavio de Carvalho, Helio Oiticica e Lina Bo Bardi, nasceu o *Terreyro Coreográfico*.

O bairro do Bixiga, na capital paulista, mais especificamente a área embaixo do Viaduto Libertas (viaduto Júlio de Mesquita Filho), abrigou, nos primeiros dois anos, a iniciativa cujo intuito não era ocupar e resistir, mas criar um espaço, nas palavras de Kairoz, para “habitar e cultivar”. O projeto, relata Daniel, não se reduziu a atividades conduzidas por artistas. A tarefa era, sobretudo, receber pessoas, observar a região, oferecer e receber práticas de movimento e dança. Havia aulas, festas, encontros, exibição de filmes, cursos, conversas, publicações e uma cozinha em funcionamento. O *Terreyro* frisa em seus escritos o desejo de “tornar público o que é público”. O principal modo de reunir seu público-atuador foi mover o próprio espaço. As ações acabaram por atrair vizinhas e passantes, além de pessoas que participavam em coros de algumas das artistas propositoras. “Os pares da dança [...] o meio da dança contemporânea no Brasil que é bem restrito [...] essas pessoas [...] pouquíssimas se

aproximaram [...] quem mais se aproximou da gente foram os moradores de rua”, relembra Daniel.

O *Terreyro* atuou de 2014 a 2017 financeiramente apoiado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo tendo sido contemplado em duas edições. O primeiro momento aconteceu no local de origem. O segundo, por meio de parcerias com instituições que abrigaram suas ações. O projeto esteve sempre fortemente ligado a parcerias e relações institucionais, sejam elas mais ou menos oficiais. O foco residia no diálogo e na convivência nem sempre harmoniosa com as instituições – no início, com o Teatro Oficina, o programa de Fomento à Dança, a prefeitura, a subprefeitura e a própria polícia. Em uma segunda edição, o projeto adentrou instituições culturais da cidade, realizando suas atividades em Oficinas Culturais e na Praça das Artes. Em 2017 e 2018, se deram, já em outra configuração, ensaios com participantes-atuadoras do *Terreyro Coreográfico* – uma espécie de coro na rua. Essa etapa, durante o governo Dória⁸⁸, testemunhou o regime de extermínio e expulsão das moradoras de rua comandado pela nova gestão.

As discordâncias entre as participantes sobre a condução do projeto, a dificuldade de dividir atribuições no trabalho e a própria hostilidade premente no local colocaram o *Terreyro* em estado de suspensão. Para Kairoz, o projeto não acabou:

Foi despertada uma força muito grande com ele. Ele não se encerrou no trabalho no baixo [...] O *Terreyro* ganhou uma força institucional mesmo. Tanto ali no bairro, quanto pelo trabalho que foi desenvolvido. Então, isso não se perde [...] é um entremeio [...] para ver como o trabalho continua.

A cerca de três quilômetros do viaduto do *Terreyro*, se situa a Casa do Povo – um centro cultural no bairro paulistano do Bom Retiro que atua em torno de múltiplas noções de cultura, comunidade e memória. Ali aconteceram grande parte das atividades do *Lote*, plataforma artística em dança, idealizada e coordenada pelo coreógrafo Cristian Duarte. Ao longo de suas cinco edições (de 2011 a 2018), o *Lote* reuniu cerca de trezentas participantes entre coreógrafas, *performers*, dançarinas, produtoras culturais e pesquisadoras. Durante esse período, abrigou uma quantidade expressiva de residências artísticas, oficinas, processos de criação, mostras, debates e ensaios. Ocupando uma sala desse edifício vizinho à Oficina Cultural Oswald de

Andrade, ajudou a transformar o bairro num corredor cultural. Era comum caminhar pelas ruas da região e encontrar artistas deslocando-se entre um espaço e outro para acompanhar suas extensas programações. Do alto das escadas na entrada da Casa do Povo, o coreógrafo Cristian Duarte dava habitualmente as boas vindas ao público num dia de apresentações, enquanto junto a outras coreógrafas e dançarinas, vendia ingressos, organizava a entrada do público e cuidava da limpeza do local. De importância crucial para a comunidade das artes performativas de São Paulo, essa plataforma permitiu intercâmbios entre artistas de muitas partes do Brasil e do mundo, tendo sido responsável pela formação e estímulo de uma nova geração de coreógrafas, pesquisadoras, dramaturgistas e dançarinas durante quase uma década. Infelizmente, depois de contemplado nas edições 11º, 13º, 15º, 17º e 21º do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, desde 2018, o *Lote* não conta com nenhum aporte financeiro.

Na capital cearense, entre 1999 e 2012, manteve-se ativa a *ONG Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção Alpendre*. Funcionando num antigo galpão restaurado, foi pensado para acolher encontros entre artistas de diversos campos da arte contemporânea. *Alpendre* foi criado por Alexandre Veras, Beatriz Furtado e Andréa Bardawil às quais se uniram posteriormente Eduardo Frota, Solon Ribeiro, Manoel Ricardo de Lima, Carlos Augusto Lima e Luis Carlos Sabadia. A ideia era estabelecer um polo artístico em Fortaleza – cidade distante do sudeste onde a produção artística alcança até hoje maior visibilidade.

Por ocasião de sua abertura, Alexandre Veras (1999) enunciou:

A palavra alpendre nos é preciosa. Remete a marcas que nos foram deixadas por longas noites de histórias, relatos e conversas acumuladas no aconchego de um alpendre. Faz-nos lembrar desse território plástico que na sua lisura pode ser transformado, convertido e reconvertido, palco de brincadeiras e invenções, lugar do espírito de alegria e criação. Lugar de pouso e pausa para os que passam, lugar de acolhida e flerte com alteridade. Mas um alpendre também é esse lugar entre a casa e a rua, o exterior e o interior, espaço das trocas e dos fluxos. É aí que nos reencontramos, no meio dessas ressonâncias, no lugar das conversas, invenções, dos pousos e pausas, das trocas. É aí que o Alpendre vai se configurando como um lugar de passagens, um entre-lugar. Um espaço constituído por esses fluxos, interface entre o dentro e o fora. Uma espécie de

acumulação por vizinhanças que não deve ser reduzida a uma simples aproximação, mas que potencialize os encontros, busque consistências, multiplicidade e leveza. Um jogo que a cada lance amplie o lugar da criação e do pensamento. Queremos construir esse espaço como se constrói um conceito. Interessam as questões contemporâneas com as quais a criação e o pensamento se embatem. Experimentar caminhos, como viajantes que não precisam habitar uma cidade, um estado, um país, mesmo que eles nos habitem. Nômades, mesmo que em nossos territórios, habitantes de uma velocidade intensiva.

Constituindo-se como uma ONG e, posteriormente, também como um dos Pontos de Cultura, o *Alpendre* acolheu encontros, apresentações, exposições, cursos, processos de criação, bem como diversos núcleos dedicados à dança, artes visuais, cinema, literatura. Tendo acolhido artistas e pesquisadores de todas as partes do Brasil e do mundo, a ONG faria hoje 20 anos se suas atividades não tivessem se interrompido após momentos de crise financeira e descaso do poder público.

É novamente Alexandre Veras (2012) que evidencia o pensamento do *Alpendre* em seu texto de despedida do espaço:

Nunca quisemos nos “institucionalizar” de forma mais dura, o *Alpendre* nunca foi um “empreendimento” cultural, nunca tivemos um plano de negócios, uma missão, esse jargão da gestão nos causa arrepios. É fácil olhar para nossa história administrativa e dizer “isso não podia dar certo”, eles não sabem administrar. A questão é que isso deu certo com uma intensidade única, sob o risco do real, desburocratizado, desinstitucionalizado, anárquico, aberto às composições mais diversas. A questão é que nem tudo precisa funcionar sob o signo da gestão de negócios. Precisamos inventar outras formas de estar no mundo, e isso nós fizemos. Não queremos ter que assumir esses valores de um modelo de gestão para poder achar que somos uma instituição “séria”, “viável”. O que nós queremos é o problema, será que a cidade pode absorver uma instituição assim, com esse nível de invenção, de abertura, de indefinição? Será que não é nessas dobras da institucionalidade que a força da arte nos faz capazes de inventar novos modos de vida? Se agora decidimos parar, gosto de dizer que é por um ato de vontade. Olhamos para nossas vidas, para o entorno, para os amigos e dizemos: bem, foi muito bom, viveríamos tudo isso de novo, várias

vezes, e se possível cada vez com mais intensidade, não há mágoa nem ressentimento, apenas um cansaço (um vazio pleno) e a vontade de outras derivas. Habitar o instante desse ato de vontade como afirmação de tudo o que foi e de tudo o que virá.

Outro importante espaço de difusão, produção e formação dos anos 2000 existiu na cidade de Teresina. Constituído em 2006 no bairro homônimo, situado na região periférica de Teresina (PI), foi nomeado inicialmente *Núcleo de Criação do Dirceu*. Essa plataforma de artistas e produtoras tinha como foco de interesse as artes do corpo e a relação com seu entorno. Inicialmente funcionando no Teatro João Paulo II (2006 a 2009), fundou mais tarde uma sede própria, passando a se chamar *Galpão Núcleo do Dirceu*. Por lá passaram inúmeras artistas, teóricas e pesquisadoras locais, nacionais e internacionais por meio de projetos e criações do grupo.

O isolamento e a dificuldade de desenvolvimento de pensamentos e práticas artísticas contemporâneas no Piauí fez com que a cena local das artes – muito restrita até então ao folclore e às escolas de balé e dança moderna – fosse contaminada por ações que provocaram estranhamento.

O coletivo formado por cerca de 20 profissionais entre bailarinas, atrizes, produtoras, artistas visuais e coreógrafas, também foi designado, a partir de 2009, Ponto de Cultura.

As relações de seu proponente Marcelo Evelin⁸⁹ com a comunidade artística internacional permitiu a participação de colaboradoras nacional e internacionalmente reconhecidas. Se, por um lado, o trabalho foi elogiado por artistas pelo Brasil afora, houve também muita rejeição na cidade e acusações de disputa desleal por financiamento local e estrangeirização do cenário de Teresina nada acostumado a receber visitantes de outros países.

O *Dirceu* fechou suas portas em 2016. Boa parte de ex-integrantes seguem atuantes nas artes tendo fundado outros polos de criação, formação e festivais. Janaína Lobo, Jacob Alves e Datan Izaká estão à frente do festival Junta. Datan é ainda coordenador da Escola Estadual de Dança Lenir Argento onde algumas ex-integrantes do núcleo, como Cipó Alvarenga e Janaína Lobo, atuam como professoras. Layane Holanda e Soraya Portela idealizaram a *Canteiro – plataforma criação, produção e gestão cultural* – e o Trisca Festival voltado ao público infantil. Regina Veloso acompanha ainda Marcelo

Evelin no espaço Campo Arte Contemporânea e como produtora de seus trabalhos artísticos em ampla circulação no Brasil e no exterior.

Dimenti, Construções Compartilhadas, Núcleo Vagapara (BA), Híbridos, Movasse (MG), Plataforma Desaba, O12, Coletivo Cartográfico, Duo Triade, Núcleo Artérias, Como Clube, Núcleo de Garagem, Grupo Vão (SP), Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial (PR), Coletivo Lugar Comum (PE), Coletivo Instantâneo (RJ), Lamira Artes cênicas (TO), Conectivo Corpomancia (MS) são alguns outros coletivos e iniciativas de dança formadas, desde os anos 1990, no Brasil⁹⁰ (alguns já extintos). Artistas pareciam e ainda parecem querer escapar de um fenômeno bastante comum na dança até os anos 1990: o da “cia de dança fulana de tal” já que muitos nomes de coreógrafas originaram companhias de dança homônimas – Dani Lima, Marcia Milhazes, Deborah Colker, Lia Rodrigues etc . Em busca de maior autonomia, liberdade na tomada de decisões ou mesmo a necessidade de ganhar seu próprio sustento e recusar a infantilização por parte de diretoras e coreógrafas⁹¹, muitas criadoras, performers e dançarinas associaram-se em coletivos ou encararam carreiras solo junto a colaboradoras. É evidente que há também o risco de execrar companhias e suas diretoras, adotando a coletividade apenas como tendência, modismo ou estratégia de *marketing*. Nomear-se coletivo nem sempre significa abraçar um modelo de trabalho mais horizontalizado ou melhor.

No início dos anos 2000, diversas instituições no campo da dança realizaram projetos, visando a formação de coletivos temporários e estimulando colaborações. O Festival Panorama de Dança⁹², por exemplo, propôs uma série de residências⁹³ com artistas como Thomas Lehmen, Gary Stevens, Robert Pacitti, La Ribot, Monica Calle, Xavier le Roy, Alejandro Ahmed, Cristian Duarte que incluíram muitas participantes brasileiras⁹⁴. Iniciativas como essas deram suporte a processos artísticos de uma geração de coreógrafas, fortaleceram as colaborações entre artistas e propiciaram trocas para além das estruturas tradicionalmente hierárquicas na dança⁹⁵.

Apesar das inúmeras referências e exemplos da Crítica Institucional nas artes visuais me servirem de parâmetro, há que se considerar as muitas diferenças entre os meios da dança e de outros campos artísticos no que se refere ao modo de circulação dos trabalhos, às instituições que os exibem, aos tipos de negociação, contratos e acordos;

à economia, ao mercado, aos agentes e ao funcionamento do circuito. Logo não se trata de uma transposição imediata de discussões e conceitos.

No fundo não há nada de novo, artistas sempre criaram e sempre criarão obras críticas e instituições, via de regra, buscarão a estabilidade, a preservação da memória e a democratização do acesso da sociedade à arte. Por tudo isso as instituições tornam as relações mais duráveis, e um território sólido é importante no atual estado de liquidez das relações humanas.

O pequeno texto de Sonia Sobral⁹⁶ (2016) citado acima foi uma das raras referências que encontrei em português sobre a relação artista e instituições na dança no Brasil. Estudos que se aproximam dessas questões aparecem também em publicações e pesquisas de Núcleo Triade⁹⁷ (2008), Isaura Tupiniquim⁹⁸ (2014) e Ivana Menna Barreto⁹⁹ (2017).

O Núcleo Triade (na ocasião formado por Mariana Vaz, Adriana Macul e Laura Bruno), de São Paulo, realizou em 2008 o projeto “Bichos da Seda Deslocados?”¹⁰⁰ – uma pesquisa sobre as condições de trabalho das artistas da dança (diretoras, coreógrafas, dançarinas) na cidade de São Paulo. Entrevistaram cerca de uma dezena de profissionais da dança, entre diretoras de companhias, criadoras que trabalham em grupo, “artistas-solo” e intérpretes. Buscavam responder à pergunta: quais as condições de produção e de sobrevivência das artistas atuantes na dança residentes na cidade de São Paulo?

A dança contemporânea incorporou uma espécie de modelo no seu fazer, entrando em diálogo quase que exclusivamente com uma rede formada por um grupo específico de artistas, intelectuais e críticas – é o que observa Isaura Tupiniquim no artigo “Dança contemporânea: entre a crise como potência mobilizadora e a normatização das suas variações transgressoras”. A autora critica o hermetismo que tende a aniquilar a heterogeneidade das propostas artísticas e a produzir uma anestesia crítica.

Em seu livro “Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas”, fruto de sua pesquisa de doutorado, Ivana Menna Barreto relaciona a criação artística às instâncias institucionais, às demandas dos editais, dos programas de fomento, aos patrocínios. Associando a autoria em dança ao contexto de sua produção e aos

acordos que possibilitam a gestão de um processo, Barreto (2017, p.11) aponta as exigências para que a artista se insira no circuito:

[...] elaborar projetos formatados para editais específicos, cumprir prazos para inscrição, desenvolvimento e realização, prevendo estreias, geralmente com poucas apresentações (para abrir espaço aos novos trabalhos que também precisam ser contemplados), veicular o nome e a logomarca das instituições patrocinadoras.

Considerando a intensa e plural produção de dança contemporânea no Brasil, bem como a expansão dos estudos teóricos e acadêmicos nos últimos 20 anos, causa estranhamento a quase ausência de discussões e pesquisas relativas aos contextos de difusão e dos contratos formais ou informais e acordos explícitos ou tácitos que estabelecem as condições de apresentação em instituições que abrigam obras de dança contemporânea. Raras são as menções ao tema, seja na produção teórica ou como objeto de discussão em festivais, congressos, programações em espaços culturais ou no contexto acadêmico.

Não me deterei agora nas possíveis razões para o fato, mas arrisco que um dos motivos seja o número limitado de festivais, eventos e instituições nacionais com atuação perene, dotados de espaços, condições técnicas adequadas e verba suficiente para abrigar uma parcela mais significativa da produção. Identifico ainda que esse circuito vem estabelecendo uma cadeia de relações na qual ao mesmo tempo artistas são curadoras, curadoras são acadêmicas, acadêmicas são críticas, críticas são artistas que são teóricas etc. Essa observação não defende um discurso pelas especificidades. Entretanto, um ambiente onde as mesmas poucas vozes se alternam em diferentes funções pode calar ou amortecer discursos críticos na indistinção entre o pessoal e o profissional (TUPINIQUIM, 2014). Desse modo, a inclusão no circuito tende a corresponder a um acordo tácito que circunscreve o terreno onde a crítica pode ser enunciada sem perturbar as vizinhanças.

Nota-se, portanto, uma lacuna na sistematização de informações no que se refere às negociações entre artistas e instituições e seu impacto nas produções de dança contemporânea.

C.S.: [...] um dia, eu na fila para assistir uma peça, o programador diz pra mim: “olha, vou dizer só aqui pra você como amigo, que não vai rolar”. E essa foi a confirmação que eu recebi. Eu nunca recebi nada por e-mail. Eu recebi uma espécie de [...] assim, vou dizer uma palavra que talvez seja ruim, “fofoca”. Eu me lembro desse dia [...] eu estava literalmente entrando na peça quando esse programador me avisou isso. E eu me lembro que eu sentei e passei a peça inteira pensando “nossa, mas eu não queria que você fosse meu amigo agora. Eu queria que você me tratasse profissionalmente [...] porque eu acho que eu merecia receber um e-mail oficial: “olha, as negociações não vão acontecer como elas estão parecendo que elas vão acontecer”.

[...] algumas vezes, durante essa situação (um problema de acordos durante um festival), subi pra conversar com a programação e a programadora dizia pra mim: “eu não vou conversar com você”.

D.H.: [...] depende muito daquele que está à frente dela (da instituição). Se ele for uma pessoa sensível e interessada nessa melhoria da qualidade do humano, ele vai fazer com que aquela instituição aceite o trabalho X ou Y.

C.S.: [...] mas até onde eu posso deixar e até onde não deixar que um entendimento do que eu acho que é super profissional seja cortado por um entendimento afetivo que eu não sei nem se eu considero exatamente pessoal [...] se eu disser algo de uma maneira muito [...] “olha, isso só pode ser feito assim” ou “isso está muito errado”, a outra pessoa vai se sentir doído pessoalmente, sabe? Vai se sentir atacado pessoalmente quando você só está colocando quais são as situações de trabalho que precisam ser cumpridas para que o trabalho não seja precário para nenhuma das partes [...] acho que o nosso trabalho cruza muito isso mesmo [...] esferas pessoais e profissionais. Ser super amiga e ser respeitosa e tratar bem como você gostaria de ser tratada são coisas diferentes. Ser respeitosa, eu vou respeitar todo mundo que está trabalhando comigo e espero que todo mundo me respeite. Mas, às vezes, eu sinto que isso no nosso meio não é suficiente.

Uma observação: talvez pareça obsoleta a iniciativa de separar os campos artísticos, já que hoje se assume como quase óbvia a compreensão da arte em sua “inter-trans-extra-disciplinaridade”. Projetos artísticos podem abraçar ao mesmo tempo as artes visuais, o teatro, a dança, a música, a literatura, o cinema (a *performance*, por exemplo, agrega trabalhos múltiplos em seus formatos e características, resistindo a definições). Muitas produções artísticas contemporâneas não são facilmente classificáveis, observando-se a proliferação de termos híbridos: arquitetura, *body art*, vídeo expandido, escultura no campo ampliado, videodança, instalação coreográfica etc. Allan Kaprow (*apud* WOOD, 2002, p. 22) teria escrito: “O jovem artista de hoje não tem mais que dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Ele é simplesmente ‘um artista’”. Se na arte contemporânea as fronteiras se flexibilizam e os trabalhos não se definem por meio de técnicas, materiais, características visuais ou mídias específicas, sinto-me impelida a justificar meu recorte para não incorrer no anacronismo.

Com formação em dança e atuante nesse circuito, observo, a partir da minha experiência e em contato com parceiras e colegas, que suas regras obedecem a uma lógica própria, não podendo ser igualadas às do teatro, cinema, música, artes visuais etc. Inúmeras diferenças podem ser observadas no formato e nas características dos editais, nos modos de visibilidade e inserção dos trabalhos, na remuneração, nos espaços físicos destinados às obras, entre outros aspectos. As profissionais de dança circulam em ambientes específicos e suas trajetórias muitas vezes delimitam sua participação em festivais e programações do próprio meio. Os programas de graduação constituem ambientes separados das outras artes. A formação em dança – nos contextos informais ou acadêmicos – não privilegia o debate que envolva a inserção do trabalho no contexto profissional, ignorando ou evitando palavras como crítica, instituição, circuito, contrato, orçamento, cachê, produção, negociação.

Não há como comparar a extensa produção teórica (livros, artigos, seminários) sobre a Crítica Institucional presente nas artes visuais com algumas esparsas discussões na dança. Isso não significa que as artes visuais configurem um campo uniforme, “mais desenvolvido” ou cujas condições são majoritariamente inclusivas e “exemplares”. Como qualquer outra, é também uma área excludente onde coexistem âmbitos e condições diversas. Ainda que essas questões sejam abordadas, não significa que os debates aconteçam e prosperem em todos os contextos desse campo. A dança por sua

vez padeceu e ainda padece, muitas vezes, da ideia de ser uma prática antagônica aos estudos acadêmicos e teóricos – uma oposição complicada e, por incrível que pareça, ainda difícil de ser dissolvida em certos ambientes. A frase de Beckett “E não poderia primeiro dançar e depois pensar?¹⁰¹”, compreendida de forma estrita, parece não ter ajudado a dança a superar esse preconceito.

Além disso, as danças se ativam em trabalhos de formatos muito variados, mas que, em sua maior parte, dependem de deslocamento de equipes de profissionais para realizar apresentações ao vivo que não se distribuem por transportadoras, meios digitais ou serviços do tipo *rappi*¹⁰² exceto no caso de videodanças, instalações, instruções para remontagens, publicações etc.

Preciso sublinhar, no entanto, que os últimos 20 anos observaram um crescimento exponencial no número de pesquisas e publicações teóricas ao lado ou sobrepostas a trabalhos artísticos sobre as mais variadas questões concernentes à dança no Brasil. Diversos congressos, encontros, programas, projetos, grupos de estudo e pesquisa surgiram de norte a sul do país.

No entanto, em meio a instituições que na dança parecem ainda mais frágeis e incipientes, as profissionais da área comemoram cada aprovação de projeto, cada convite para um festival, cada curta temporada confirmada. Não à toa, o objetivo de muitas dessas artistas no Brasil é ter seu trabalho acolhido numa instituição como o Sesc¹⁰³ e é digno de nota que todas as artistas entrevistadas para esta tese tenham mencionado a instituição em suas falas.

Mais do que classificar ou encaixar os trabalhos artísticos em categorias, pretendo compreender as diferenças e especificidades do circuito da dança, aproximando-me da realidade de seus trânsitos e negociações. Ainda que se possa vender apresentações ou mesmo peças de dança ou *performance*¹⁰⁴, essas obras não fazem parte da mesma economia do objeto de arte. Sobre as relações entre obras de arte e mercado nas artes visuais, retomo Izabela Pucu (2018, p. 35):

Nas situações tradicionais de produção de objetos de arte destinados a venda em galerias e para colecionadores, sua revenda no sentido da especulação, a arte como trabalho não se diferencia em quase nada dos mercados de ações, de investimentos e de outros comércios de luxo [...]

Não desejo romantizar ou criar uma hierarquia entre os dois contextos até porque há posições muito díspares entre artistas e trabalhos em um mesmo campo, mas é preciso entender que os diferentes circuitos englobam também economias diversas.

Por essas razões, optei por investigar a relação entre artistas de formação e atuação na dança contemporânea brasileira, seus trabalhos e as instituições nesse âmbito específico. Considero também fundamental legitimar esse campo singular em sua carência de profissionalização e de discussões acerca das relações que me interessam para esta tese. Portanto, reitero a necessidade de investigar situações particulares que só podem ser vislumbradas a partir das especificidades da sua prática artística e teórica das suas agentes, das instituições que compram, promovem e divulgam danças.

Ainda que implicada num debate que envolve exclusivamente as danças contemporâneas, para avançar neste ponto, preciso circunscrevê-la já que não se trata de um campo homogêneo.

Há cerca de 20 anos, antes ainda de mergulhar em meus próprios processos artísticos¹⁰⁵, percebi meu insistente interesse em trabalhos de criadoras que põem em diálogo as danças contemporâneas e as artes visuais. Muitos anos depois, em minha pesquisa de mestrado¹⁰⁶, me perguntava: O que exatamente me atrai nas artes visuais? Que danças se produzem nesse contato?

Faço parte de uma geração que, a partir dos anos 1990, observa uma particular aproximação¹⁰⁷ entre a dança e as artes visuais em trabalhos de coreógrafas que, envolvidas em uma crítica à ontologia moderna da dança, rejeitam a relação intrínseca entre dança, corpo disciplinado e habilidades para o movimento. Artistas que adotam uma postura crítica e política, propondo práticas híbridas e heterogêneas.

Com a arte contemporânea apontando para muitas direções, revelando uma expansão de possibilidades nas mais diversas linguagens, seus trabalhos de arte não mais se definem em termos de aparência, particularidades visuais ou semelhanças de estilo. Na dança dos últimos 30 anos, ecoam essas reflexões, tecendo afinidades com o legado conceitual:

A arte conceitual [...] tinha como princípio básico a compreensão de que os artistas trabalhavam com significados, e não com formas, cores ou materiais [...] a forma de apresentação propriamente dita não possui valor algum independente de seu papel como veículo da ideia da obra. (Danto, 1997, *apud* COTRIM & FERREIRA, 2006, p. 219)

Se não se pode falar em similaridades nos trabalhos, o que tampouco era observado na arte conceitual, há que se enfatizar uma série de preocupações comuns em uma quantidade expressiva de artistas no campo da dança contemporânea: a desconstrução da representação e do espetáculo no sentido tradicional do termo, o entrelaçamento de processos e resultados, o hibridismo das obras, a potência política dos trabalhos, o questionamento da estetização, a busca de uma condição aberta e participativa e a reflexão sobre os espaços e contextos tradicionalmente destinados à dança. Não à toa, no livro “Exaurir a dança: performance e política do movimento” André Lepecki (2017, p.49) formula a pergunta: “Como cada uma delas (referindo-se às coreógrafas La Ribot e Trisha Brown) engaja-se num diálogo direto com as artes visuais de modo a reconsiderar o que constitui o chão ou o fundamento da dança?”

Em uma nota de rodapé nesse mesmo livro, me deparo com a defesa de uma nomenclatura que aparece no jornalismo e na crítica desde o fim dos anos 1990:

[...] o termo ‘dança conceitual’ pelo menos situa historicamente esse movimento da dança europeia dentro de uma genealogia da performance e das artes visuais do século XX, ao referenciar a arte conceitual do final da década de 1960 e começo dos anos 1970, a qual partilha de uma série de categorias análogas, como a crítica da representação, a insistência na política, a fusão do visual com o linguístico, a pulsão pela dissolução de gêneros artísticos, a crítica da autoria, [...] a crítica das instituições... (LEPECKI, 2017, p. 92)

Instigada pelo uso do termo “dança conceitual”, dediquei-me a investigar as aproximações entre algumas danças e o conceitualismo¹⁰⁸. Busquei reconhecer, nessa operação extradisciplinar, as bases para o que nomeei “uma condição conceitual da dança contemporânea”.

Peter Osborne (*apud* FREITAS, 2011) sugere que o conceitualismo “contestou quatro características fundamentais do objeto de arte tradicional: a materialidade estática, a especificidade de cada meio expressivo, a visualidade pura e a autonomia”. A dança implicada nesta pesquisa reverbera essa afirmação e recusa a pura exploração de movimentos virtuosos que colocam a espectadora em posição de contemplação. Ao convidar o público a construir conjuntamente o sentido da obra, propõe uma aproximação entre arte e vida, desestabiliza suas próprias convenções, rompe com os procedimentos esperados e com o que pode ser tradicionalmente reconhecido como dança – a exigência de que bailarinas movam-se sem parar ao som de música.

contratos explícitos e tácitos

P.R.M.: Eu comecei a me preocupar com demandar um contrato, algum termo de negociação oficializando aquela negociação depois de levar dois calotes.

L.L.: Dependendo da relação que você tem, parece que é uma desconfiança, sabe? Acho que tem esse lugar ainda, muito de amador, nesse sentido, de achar que você ter um contrato é [...] sei lá, parece que você tá ameaçando o outro.

E.V.: Depende de quem está contratando, né? Do que necessariamente quanto vai ganhar ou como vai ganhar. Por exemplo, se é uma Bienal do Sesc, realmente, a gente pergunta logo (sobre o contrato) para saber se está certo porque eles podem desistir no meio do caminho.

R.M.: [...] acho que eu faço questão de algum acordo de confiança que se estabelece em algum momento prévio. E é isso: tem sempre chance de cair, mas eu tenho achado que as maiores chances de cair são as chances mais estruturadas. Por vivência, por experiência [...] eu tenho sentido que uma conversa vale muito mais do que um papel que você assina como carta de confirmação. Vale muito mais. Porque a gente assina isso como um protocolo burocrático, formal, e quando a gente para pra ler, a gente vê que não tem segurança nenhuma. O que tem segurança de fato é conversar e falar “ok” pra essa pessoa. Eu acredito no que ela está correndo atrás. Sinto que aí que o laço consegue levar pra algum lugar.

C.D.: Quando é uma relação de artista com instituição ou com lugar que não é artístico, que tá te convidando pra alguma coisa, é um tipo de relação. Aí acho que já tá implícito que tem um contrato mais formal. Quando são acordos entre artistas, acho que sempre já é o primeiro contato propositivo e se você responde a esse e-mail, esse telefonema, já estabeleceu uma relação e aí as cláusulas vão sendo na comunicação. E como as cláusulas vão acontecendo no tempo, às vezes, a gente só consegue ter a dimensão dos problemas ou do que faltou no contrato no fim, já. Tem muita “treta” de “ah não, mas não era assim [...]”. Ou ambiguidades [...] eu já vivi um rompimento de contrato com colegas artistas por desentendimento total de uma parte das pessoas em relação ao que a gente tá construindo por e-mail. E a gente falou: “será que a ferramenta internet foi tão incapaz de deixar claros os desejos?”

C.S.: Toda a negociação (com um determinado festival), desde o convite, foi feita por whatsapp. Mas, ainda hoje, eu considero o whatsapp meu meio de comunicação mais

peçoal. Então, eu sempre fiquei um pouco à espera de qual seria a formalização que me viria por e-mail. Eu sempre pedindo “ah, a gente se fala por e-mail”, “se puder me manda por e-mail” [...] mas, desde convite para participar até o rider técnico, sempre foi por whatsapp [...] eu acho que nessa minha [...] ingenuidade, entendi que [...] aquela carta convite era algo um pouco mais informal e que o contrato viria por e-mail.

Poucos dias antes de uma apresentação de dança, chega um contrato para a artista assinar. Aquela que o envia talvez suponha que a artista sequer lerá o contrato. Se a contratante for uma instituição de maior porte, estará assessorada por um corpo de advogadas que pensará exaustivamente cada cláusula a fim de impedir qualquer tipo de transtorno ou prejuízo para a instituição. Em geral, as profissionais que cuidam da redação desses contratos pouco ou nada conhecem acerca das especificidades do trabalho contratado. Consequentemente, muitos desses documentos apresentam um modelo fechado e rígido, sem jamais levar em consideração as particularidades dos projetos artísticos. Além disso, são extremamente raros os casos de dançarinas ou coreógrafas que propõem seus próprios contratos.

Mesmo que essa situação frequentemente se repita no âmbito das artes visuais, deve-se observar que o debate e as discussões teóricas sobre contratos, nesse outro campo, alcançam um patamar ainda não vislumbrado pela dança onde não foi encontrada nenhuma pesquisa ou referência teórica específica. Relembro que, embora essa informação seja relevante, esses debates não garantem necessariamente uma posição mais favorável para a grande maioria das artistas visuais. Para não incorrer na possível romantização desse circuito, é preciso considerar os diferentes momentos, lugares e as artistas incluídas nesses movimentos e questões.

Em 1998, Maria Eichhorn realizou, no Salzburger Kunstverein, a exposição “‘The artist’s reserved rights transfer and sale agreement’ de Seth Sieglaub e Bob Projansky”¹⁰⁹, dando continuidade ao projeto *The artist’s contract*¹¹⁰ (1996-2005).

A mostra incluía cópias do emblemático Contrato¹¹¹ para distribuição, o arquivo de Sieglaub (correspondências, artigos em jornais e um rascunho do Contrato), o vídeo da palestra inaugural proferida por Sieglaub, bem como uma série de documentos acerca do *droit de suite*¹¹². Em seu catálogo, figuravam entrevistas com os artistas Hans

Haacke, Daniel Buren e Lawrence Weiner, bem como o contrato formulado por Buren (*Avertissement*) e exemplos de negociações de obras. Durante e após o período da exposição, novas entrevistas foram realizadas com artistas e agentes como Jenny Holzer, Carl Andre, Adrian Piper e Paula Cooper, entre outras. O projeto de Eichhorn, iniciado com depoimentos de Seth Sieglaub – que idealizara (com Projansky) o Contrato – resultou também em um livro¹¹³, abrigando mais de uma dezena de entrevistas.

Sieglaub e Projansky redigiram, em 1971, um documento que almejava garantir os direitos da artista no que se refere à sua participação na economia das transações após a venda de suas obras e ao futuro uso de seu trabalho.

Sol Lewitt, no calor dos embates entre artistas e museus por ocasião da fundação da Art Workers Coalition (AWC)¹¹⁴, sistematizou uma série de medidas que, em sua maior parte, foram incorporadas ao Contrato.

Duas partes compõem esse Contrato: um texto introdutório, incluindo explicações detalhadas sobre como usá-lo e conselhos para facilitar sua adoção, e o formulário de venda.

Figura 10: Página inicial do Contrato proposto por Siegalub e Projansky

THE ARTIST'S RESERVED RIGHTS TRANSFER AND SALE AGREEMENT

The accompanying 3 page Agreement form has been drafted by Bob Projansky, a New York lawyer, after my extensive discussions and correspondence with over 500 artists, dealers, lawyers, collectors, museum people, critics and other concerned people involved in the day-to-day workings of the international art world.

The Agreement has been designed to remedy some generally acknowledged inequities in the art world, particularly artists' lack of control over the use of their work and participation in its economics after they no longer own it.

The Agreement form has been written with special awareness of the current ordinary practices and economic realities of the art world, particularly its private, cash and informal nature, with careful regard for the interests and motives of all concerned.

It is expected to be the standard form for the transfer and sale of all contemporary art, and has been made as fair, simple and useful as possible. It can be used either as presented here or slightly altered to fit your specific situation.

If the following information does not answer all your questions consult your attorney.

O texto que especifica os objetivos do Contrato propõe as seguintes garantias à artista¹¹⁵:

- 15% sobre o aumento do valor de cada obra, a cada futura transferência de tal obra;
- um registro que permita à artista saber quem é a proprietária de cada uma de suas obras, a qualquer momento;
- o direito de ser informada quando sua obra for exposta, de modo que a artista possa se manifestar autorizando ou não tal exibição de sua obra;
- o direito de utilizar sua obra para exposição por dois meses a cada cinco anos, sem custos para a proprietária de tal obra;
- o direito de ser consultada caso reparos sejam necessários;
- 50% dos valores pagos à proprietária da obra pelo uso em exposições, caso aplicável;
- todos os direitos de reprodução da obra.

O Contrato tornou-se amplamente conhecido no mundo da arte. No entanto, foi recebido com críticas e ceticismo por artistas, colecionadoras, agentes e instituições de arte. Alegava-se que apenas artistas de sucesso estariam na posição de adotá-lo¹¹⁶.

Eichhorn (2009, p.20) observa, de forma perspicaz, que

Contratos desse tipo transformam até o mais comercializável trabalho em uma mercadoria difícil de manejar. Eles resistem ao princípio elementar capitalista do mercado da arte, tornando impossível vender um trabalho de arte exceto sob determinadas circunstâncias [...]. Colecionadores/compradores só comprarão regidos por tais contratos se puderem se beneficiar da imagem crítica do artista e de seu trabalho, o que, por sua vez, mostra que a crítica pode se tornar uma mercadoria.

Proteger muito mais os princípios do trabalho que seu valor econômico é o principal objetivo do contrato criado pelo artista Daniel Buren e pelo advogado Michel Claura, em 1968-1969, que recebeu o nome de Avertissement¹¹⁷. O documento, assinado apenas pela compradora, sela seu compromisso com as condições exigidas para exposição ou venda da obra.

Figura 11: Avertissement (1968-1969) redigido por Daniel Buren e Michel Claura

AVERTISSEMENT

Le présent avertissement, correspondant à l'œuvre dont la description se trouve ci-après, ne prouve en rien à lui seul la provenance de l'œuvre à laquelle il se rapporte.

Afin que le possesseur du présent avertissement, également possesseur de l'œuvre qui y est décrite, puisse attribuer l'œuvre en question à Daniel Buren, il faut :

1. que le coupon détachable s'étant trouvé au bas du présent certificat, détaché, soit, dûment signé par le possesseur, entre les mains de Daniel Buren ;
2. que le présent avertissement porte une marque partielle dont le reste doit se trouver sur le coupon détaché en possession de Daniel Buren ;
3. que toutes les clauses du présent avertissement soient strictement observées par le possesseur dudit avertissement et de l'œuvre à laquelle il est attaché.

Seule la réalisation de ces trois conditions permet d'attribuer l'œuvre décrite ci-dessous à Daniel Buren.

Notamment, aucun marchand, ni intermédiaire ou tiers quelconque n'a jamais été et ne sera habilité à authentifier de quelque façon que ce soit une œuvre qui serait attribuée à Daniel Buren.

Il est ici précisé que le but du présent avertissement est d'éviter tout abus du nom de l'auteur auquel est attribuée l'œuvre qui est attachée audit avertissement, et que l'œuvre en question n'a que la valeur que le possesseur de l'avertissement a voulu lui donner en signant au bas dudit avertissement.

En conséquence, toute œuvre similaire en tout point à la description formelle figurant au verso à laquelle ne sera pas attaché un avertissement similaire dont le possesseur satisfera aux conditions 1 à 3 ci-dessus, n'aura ni plus ni moins de « qualité », mais ne pourra être attribuée à Daniel Buren.

Notamment, le respect des clauses du présent avertissement est absolument essentiel et le manquement à l'une seule de ces clauses interdirait automatiquement et immédiatement au possesseur de l'œuvre qui y est décrite d'attribuer celle-ci à Daniel Buren.

En effet, la nature de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement ne permet pas à son auteur d'en conserver la responsabilité aussitôt qu'il en a perdu le contrôle ou que ce contrôle lui a été retiré, par inobservation du présent avertissement. Avec l'œuvre dont il s'agit, c'est la notion même d'auteur qui est intimement mise en doute, parce que rendue essentiellement fragile.

La valeur possible donnée à l'œuvre décrite ci-après par l'adhésion de son possesseur au présent avertissement est absolument étrangère à l'œuvre elle-même.

C'EST POURQUOI :

- a) le possesseur de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement s'interdit de reproduire ou de laisser reproduire par tout moyen, photographique, cinématographique ou autre, l'œuvre dont il s'agit, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren ;
- b) toute exposition publique de l'œuvre décrite au présent avertissement, dans quelque contexte que ce soit, est interdite, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren, ceci étant également valable pour toute mise en vente publique de l'œuvre à laquelle le présent avertissement est attaché ;
- c) toute reproduction du présent avertissement ainsi que son exposition dans quelque lieu que ce soit, avec ou sans l'œuvre à laquelle il est attaché, sont interdites, sauf accord préalable et écrit de Daniel Buren ;
- d) le possesseur du présent avertissement cédant l'œuvre qui y est décrite doit simultanément déclarer à Daniel Buren les nom et adresse du cessionnaire afin que ce dernier reçoive un nouvel avertissement dont il devra signer le coupon détachable, faute de quoi le possesseur du présent avertissement ne pourrait prétendre avoir cédé une œuvre attribuée à Daniel Buren ;
- e) de même, en cas de décès du possesseur du présent avertissement, ses héritiers et ayants droit seront également tenus par les termes dudit avertissement, et devront sans délai prévenir Daniel Buren et renvoyer le présent avertissement afin que celui-ci puisse leur adresser un nouvel avertissement pour que soit signé le coupon détachable ;
- f) les clauses du présent avertissement resteront en vigueur jusqu'à cinquante ans après le décès de Daniel Buren. Les successeurs en ligne directe de ce dernier auront vocation à connaître de la juste observation des clauses du présent avertissement. Ce terme ne saurait toutefois en aucun cas constituer une restriction par rapport aux droits reconnus aux héritiers par la loi, les règlements ou la coutume ;
- g) après le décès de Daniel Buren, toute cession de l'œuvre décrite au présent avertissement entraînera le versement au profit des héritiers de Daniel Buren de quinze pour cent du prix de cession convenu, à la charge du cédant ;
- h) il ne sera délivré aucun duplicata au présent avertissement ;
- i) tout manquement aux clauses du présent avertissement entraîne immédiatement et automatiquement l'interdiction absolue d'attribuer l'œuvre qui y est décrite à Daniel Buren ;
- j) le droit français gouvernera le présent avertissement et tout litige quant à son interprétation ou observation sera soumis aux tribunaux du ressort de la cour d'appel de Paris.

T.E.V.P.

Coupon détachable à ne pas détacher par le possesseur de l'avertissement et de l'œuvre qui y est décrite.

Je soussigné _____ demeurant à _____

reconnais avoir pris connaissance de l'avertissement _____ et en conséquence m'engage à en respecter tous les termes et clauses.

J'adresse ce jour ledit certificat à Daniel Buren, 21, rue de Navarin, Paris-9^e, France, afin de recevoir en retour le texte de l'avertissement auquel je souscris, portant une marque partielle dont le reste se trouvera sur le coupon détachable qui restera en la possession de Daniel Buren.

Fait à _____, le _____

Signature précédée de la mention « lu et approuvé » :

Se a própria ferramenta destinada a preservar a instrumentalização do trabalho das artistas é alvo de críticas, como a de Eichhorn, em relação à sua dificuldade de adoção, há alguma saída? Entre distintas argumentações, não há uma resposta simples. Todavia, recentes eventos apontam para a atualidade do tema.

À exposição de Eichhorn somaram-se outros eventos interessados em retomar a discussão sobre contratos. Em Bilbao, entre 2013 e 2015, o Bulegoa z/b¹¹⁸ e o Azkuna Zentroa¹¹⁹, desenvolveram o projeto *El Contrato* – um grupo de leitura e uma mostra reunindo obras de cerca de 30 artistas, conferências e *performances*. Abarcando os campos da sociologia, curadoria, crítica e coreografia, suas atividades examinavam como os contratos, explícitos ou tácitos, geram consequências nos modos de fazer, estar e atuar na arte e na sociedade. Entre 2014 e 2015, a exposição coletiva *The Contract*¹²⁰ ocupou a galeria Essex Street em Nova York, expondo obras que só podiam ser comercializadas através do Contrato. Em 2015, o fórum “The Artist’s Resale Right”¹²¹, também em Nova York, recuperou o debate sobre o direito a *royalties* na revenda de trabalhos artísticos.

O interesse desta pesquisa pelo tema não passa pela reivindicação de um contrato formal e específico para a dança – ainda que essa possa ser uma demanda relevante e legítima. Importa, sobretudo, perceber como a força dessas iniciativas pode ativar o terreno das danças contemporâneas no que diz respeito a suas posições éticas e políticas no contato com seu rarefeito circuito. Que se faça soar o pensamento de Eichhorn (2009, p.15): “o Contrato permite que os artistas tenham voz¹²².”

Para além de contratos *stricto sensu*, existem muitas formas de firmar acordos. Muitos pactos se dão em conversas informais, trocas de *e-mail* e reuniões. Em meio às diversas formas de estabelecer acordos, há vários passos determinantes antes do dia em que a artista, enfim, encontrará o público.

O *release*¹²³ e fotos de seu trabalho serão solicitados para divulgação. Resta saber se a instituição utilizará o material tal qual foi enviado. Há inúmeros exemplos de *releases* alterados sem que se peça autorização ou parecer da artista. O *release*, de forma geral, não é percebido como parte integrante do trabalho – razão pela qual a instituição modifica sua redação a seu bel prazer, justificando que há um formato de texto padrão no programa de mão, catálogo, *website* ou que o *release* precisa ser mais acessível ao público.

Mesmo que o seu texto tenha sido excepcionalmente respeitado, há ainda outros dados a conferir em toda forma de divulgação. Não raramente as fichas técnicas dos trabalhos deixam de constar na íntegra. “Não temos espaço” – repetem as programadoras e curadoras, colocando a artista em uma delicada situação diante de suas parceiras. Pode ser ainda que você corra o risco de ver o nome de seu espetáculo grafado de forma incorreta ou que a foto que acompanhe suas informações não pertença à obra apresentada.

R.M.: [...] o que interessa é o sujeito que produz. Na negociação, em 90% dos casos em artes visuais, as pessoas vão pressupor isso: “ah, ok, você é o artista, vai ser só o seu nome.” Então, tem um item muito importante pra mim, sempre, de falar: “olha, está no meu nome, porém esse nome é um guarda-chuva pra essa equipe gigantesca.” E aí tem casos em que as pessoas se negam completamente a colocar o nome da equipe. Eu vim das artes visuais e isso foi um dado que eu aprendi do teatro e da dança: que o trabalho vai envolver um corpo de pessoas, que essas pessoas precisam ser respeitadas e que eu acho que cabe à minha figura, enquanto gestor do trabalho – porque sou eu que estou correndo atrás pra que ele aconteça – que essas pessoas sejam bem pagas, valorizadas, apareçam nas fichas técnicas porque, curiosamente, isso não é um pressuposto.

C.S.: [...] eu já tive até problemas da ficha técnica ser outra, de no caderno de divulgação cortarem a ficha técnica ao meio porque era muito longa. Mas ninguém me perguntou: “quem podemos cortar da ficha? Você tem uma ficha técnica resumida?”. Simplesmente, pessoas muito importantes para o trabalho ser feito e acontecer não entraram porque: “eu cortei, só cabia quatro nomes e eu coloquei só quatro primeiros”.

R.A.: Me incomodou o fato do texto (sobre uma performance no catálogo de um festival) explicar demais o que eu faço durante o trabalho. Como o trabalho é muito minimalista, é uma mesma ação que se repete, não fica justo colocar no site de divulgação porque conta todo o trabalho [...] faz com que o outro deixe de ir porque ele já sabe o que vai acontecer. Em momento nenhum, isso foi dito ou negociado. Quando eu vi no site que eles repetem o mesmo texto do catálogo, para mim ficou inapropriado.

C.S.: “Sem título” é o título do trabalho e “sem descrição” é a descrição do trabalho. Eu acho que eu consegui em um contexto só fazer isso – que é um contexto de apresentação gerido por artistas dentro de uma estrutura bem pequena de apresentação [...] já tentei e sempre tive: “não é possível, precisamos escrever alguma coisa.” Aí eu colocava frases muito simples. Bom, “você precisa de uma descrição então vou fazer uma única frase”, mas “uma única frase também não pode [...]”. E aí é tentar criar um release que seja muito coerente com o que eu poderia dizer sobre esse trabalho, já que eu gostaria que a informação que a pessoa tivesse fosse “sem descrição” porque é um trabalho muito imagético [...] e acho que eu já tive, inclusive, situações de mandar duas ou três linhas de release, “então tá bom, são essas três linhas” e quando o material é publicado, é publicado um outro texto que as pessoas foram procurar coisas que tinha escrito sobre esse trabalho na internet. Não é nem o que me pediram, é outro material. É como se todas as informações que vêm acopladas à sua peça não fossem a sua peça [...] “eu posso mudar porque ela não é a sua peça” [...] porque o que a pessoa lê previamente ou durante a minha peça é tanto minha peça quanto minha peça, tanto aquilo que você vê.

T.G.: Eles não haviam confirmado minhas apresentações na Bienal (Sesc de Dança) e começaram a pedir material para divulgação [...] porque são várias pessoas na equipe e cada uma é responsável por um departamento. Então, a pessoa do programa ou do jornal começou a me pedir material: foto, texto, queria fazer uma entrevista [...] e eu falei: “eu não posso continuar essa comunicação com você antes de ter as apresentações confirmadas. A gente pode evitar um trabalho extra tanto pra mim quanto pra você”. Não foi nem com relação ao contrato. Foi em relação ao e-mail. Antes disso, eles mudaram muitas coisas, mudaram o trabalho de espaço e eu tinha sempre que verificar tudo de novo. Já havia um trabalho enorme antes do próprio trabalho em si. E os outros setores começaram a pedir outros materiais pra mim [...] e eu disse: “não, eu preciso de uma confirmação de que as apresentações vão acontecer”. Era uma estratégia pra obrigá-los a me confirmarem. Até que chegou um e-mail confirmando. E aí eu continuei a comunicação com outras pessoas. Na verdade, foi uma certa estratégia da minha parte para obrigar uma clareza na comunicação. A necessidade era deles em relação ao prazo. E eu também disse: “olha, eu te dou isso e preciso disso”. Foi uma espécie de negociação.

A questão da remuneração também envolve muitos conflitos.

Quanto menos subsídios, editais e espaços para exibição de trabalhos, mais desequilibrada a negociação financeira entre artistas e instituições. Considerando que, além dos festivais (que contam com verba menor a cada ano), pouquíssimos espaços artísticos e culturais compram apresentações, ainda que pontuais, de trabalhos de dança contemporânea, não é de se estranhar que as artistas tenham que se adequar a valores de orçamentos e cachês cada vez mais baixos. Os espetáculos de menor duração recebem menos como se o tempo de apresentação atestasse um menor custo ou uma pesquisa mais superficial.

D.H.: Eu nem pensava que a gente podia receber por um trabalho (de dança).

A.B.: [...] a gente tá sempre negociando com o imponderável. Algumas pessoas têm mais clareza disso ou não [...] algumas dessas pessoas que nos convidam. Mas, o fato é que a gente sempre se coloca numa relação de vitimização onde a gente diz: “não, eu preciso muito do dinheiro pra sobreviver porque eu já tenho poucas oportunidades, então eu vou aceitar o que vier”.

D.H.: Um amigo me disse sobre pró-labore: “Dudude, eu acho que nós todos artistas deveríamos saber mais ou menos dos valores que estão no mercado para mantermos uma cumplicidade entre nossa comunidade”. Isso é seríssimo [...] a economia, muitas das vezes, é de foro íntimo, velado [...] gente poderia ter esse respeito ao colega e caminhar junto porque agora as coisas (a remuneração) só estão baixando [...]

A.B.: [...] a gente não pode ser valorado da mesma forma que um trabalho que é tangível, visível, quantificável.

D.H.: [...] quando eu ganho o que eu deveria no normal ganhar, eu me assusto! [...] quando alguém liga e fala “eu queria saber [...]”, eu falo: “olha, eu vou te passar pra minha produtora” porque eu não sei falar do valor do meu trabalho. Depois de anos eu consegui uma produtora que tem essas planilhas claras de tudo, daqui do atelier, por exemplo. De uns tempos pra cá que eu comecei a trabalhar com ela, eu comecei a tirar um dinheiro pra mim [...] porque ela mapeia tudo. Ela é exata. Isso é um alívio.

A.B.: Eu já deixei de me apresentar em lugares que me pagavam muito bem porque eu não achei que a relação que estava posta era uma relação respeitosa. Pra mim não é só o que aquilo vai me render, mas sobretudo aquilo que vai me custar.

P.R.M.: Semana passada tive uma discussão com uma pessoa [...] “Ah, preciso do seu trabalho, vai ter reconhecimento”, todo aquele papo que a gente não aguenta mais ouvir. E aí eu tenho tido uma conversa longa com ela de falar assim: “Olha, não dá mais, a gente já sabe disso, essa coisa do reconhecimento, um discurso péssimo. Mas, eu precisava que você tivesse me falado outra coisa, pra me segurar”. Se ela tivesse me falado “Meu, vem. A gente tá começando agora, a gente tá querendo pensar um outro jeito de produzir, vamos tentar descobrir qual ele é...”

N.M.: [...] um festival internacional de São Paulo, super grande, nos convidou pra fazer a Biblioteca de dança sem cachê, faz dois anos [...] e a gente falou assim: “opa, não tem como.” “Ah, mas apresentar o trabalho aqui é uma oportunidade de visibilidade, a gente vai trazer curadores internacionais.” A gente falou: “isso realmente pode ter uma visibilidade pro trabalho, mas a gente não vai colocar o performer, a performer em situação de trabalho pra gerar uma visibilidade que talvez não seja boa pra ela.”

J.A.: Em certo momento da nossa trajetória, a gente falou: “a gente não vai pagar pra trabalhar”. A gente pode – e o risco é outro princípio, talvez, que nos move, assim como a disposição ao deslocamento – a gente aceita risco. Mas, tem uma hora que trabalhar custa muito caro. E eu me lembro de um festival aqui em Salvador – aí já faz alguns anos – que nos convidou pra apresentar uma peça nossa e a gente descobriu que as peças locais, de Salvador, iriam receber apenas a bilheteria e as peças de outros estados estavam recebendo um cachê. E a gente imediatamente falou assim: “opa, que que é isso?” Era um festival, internacional inclusive, daqui de Salvador. E a gente recuou imediatamente.

A.B.: Por outro lado, eu já aceitei milhões de vezes apresentações em que eu ganhava um cachê simbólico, mas a relação de respeito e os desdobramentos que o trabalho tinha no contexto desse evento repercutiam muito mais pra gente. Então, pra mim, essa dimensão do valor na negociação não tá evidenciada somente naquilo que eu vou receber.

R.M.: [...] acho que são dois itens principais pra mim: essa coisa de aparecer nome, do nome estar presente (profissionais na ficha técnica) e de conseguir algum pagamento, algum valor mínimo.

L.L.: Por exemplo, uma coisa que eu sinto que mudou bastante – eu não sei te dizer até que ponto eu incorporei isso de tal maneira que hoje eu acredito numa estética mais assim de menos elementos ou se foram desejos artísticos que me levaram a isso – a redução da equipe técnica. Então, você levar o iluminador ou você ter som [...] a

peessoa que vai estar lá pra fazer o som, a pessoa que monta o som, a pessoa que monta a luz e opera a luz e opera o som. E eu ficava muito chateada e hoje isso ainda me chateia muito [...] pagar uma grana alta para um técnico [...] mais do que o que os meus bailarinos ganham. Isso é uma coisa que me incomoda. E aí alguém diz: Mas é o mercado [...] mercado nada! Não posso fazer isso. É um absurdo! Os bailarinos ensaiam comigo quatro horas por dia, cinco vezes por semana, aí vem uma pessoa, só porque o mercado dá mais valor, vai viajar comigo, ganha mais do que eles ganharam durante, sei lá, quatro meses de ensaio, sabe? Não é justo. Não tem como. Eu adoraria ter essas pessoas, dou valor ao trabalho dos técnicos, sinto falta, fico sobrecarregada, mas como eu vou fazer isso? Eu não fico bem com isso. “Ah, porque é necessário”. Não sei se é necessário, também, não.

D.H.: [...] acho que eu demorei dois anos pra receber (pelas apresentações em um festival). Pagaram os estrangeiros e os brasileiros ficaram à deriva.

C.S.: [...] aconteceu um engano de vir com outro valor (uma proposta de um festival), um valor que era mais alto que o que deveria ser. Agora, desde o início da negociação, aceitei minha participação e fiz meu orçamento em cima daquilo, em cima desse valor e combinei com a minha equipe quanto cada um iria ganhar, o quanto eu podia gastar de produção [...] depois que eu mandei a nota (fiscal), fiquei sabendo desse problema, que houve um engano e que me mandaram uma carta convite que não dizia respeito ao valor real que seria proposto para minha apresentação. E foi muito chato, né? [...] fiquei realmente furiosa diante de algumas coisas que me foram colocadas que me pareciam pessoais, que não cabiam terem sido colocadas para mim. Resoluções para o problema que eram muito pessoais [...] “vamos ter que tirar a diferença do dinheiro do salário de uma produtora para poder pagar o seu cachê” [...] eu não sei ainda, eu até hoje, mais de seis meses, cerca de seis meses depois, eu ainda não sei o quanto vou receber na segunda parcela.

D.H.: Tem uns trabalhos que são interessantes porque a pessoa te chama e ela já te fala sobre o pagamento. Isso eu acho sensacional. Aqui, isso acontece, a pessoa te convida e não fala nada sobre o pagamento e é você que tem que entrar [...] eu falo: “e o pró-labore?”. Porque, quando eu faço qualquer coisa aqui (no atelier Casa Branca), a primeira coisa que eu coloco é isso, são as condições [...] porque é isso que eu queria saber também. A pessoa fala: “ah eu vou te chamar e vai ser muito bacana” e te obriga a falar: “e aí? Porque é um trabalho, como outro qualquer [...]”. Você sabe que vai ser de graça.

Uma forma de se defender da precariedade se espraia na dança contemporânea a partir dos anos 1990: os trabalhos solo. Esse movimento segue e atravessa os anos 2000, adotando, muitas vezes, a lógica da empregabilidade: pequenas equipes, cachês acessíveis, a facilidade de deslocamento, a adoção de cenários e necessidades técnicas modestas. Vê-se que diversos projetos são capturados pela ditadura da adaptabilidade: deve-se caber em qualquer lugar e viajar sem carregar peso, permitindo uma circulação que responda à economia de recursos. Sem desmerecer a qualidade de uma série de trabalhos solo de montagem simples e que elegem esse formato por outras razões, é necessário observar também o risco implicado nas concessões em nome da empregabilidade.

Para sobreviver, artistas e grupos ligados à dança tendem a manifestar suas posições e críticas apenas nas conversas informais entre os membros da classe, enquanto criam um verdadeiro cardápio de trabalhos de custos e condições diversas. *É preciso negociar. Para sobreviver não é possível apenas dizer não*¹²⁴.

Pressionados pela vida fora da cena e pelos boletos a pagar, podem se moldar a todo tipo de espaço – das exigências do teatro convencional ao modismo dos eventos para “espaços não convencionais” – igualando suas necessidades técnicas ao diminuto saldo da conta bancária.

R.M.: Os primeiros trabalhos que eu tive a oportunidade de circular um pouco mais, isso nem era muito uma questão, né? O que eu queria mais era vender, né? A gente sempre fica entre o que você pode fazer para garantir o trabalho, mas também pra garantir que ele circule, que ele tenha uma vida [...] mas, no começo, é uma coisa que você está muito mais ainda refém de uma estrutura, né?

C.D.: [...] tem o desejo do mercado de solista porque é muito mais simples. Só? Parece que é só a pessoa. Não, vai uma equipe, três, quatro. Sai mais barato mesmo pra instituição. Não é mais barato pro artista. Não deveria ser assim, né? [...] por cabeça. Mas é. E nem por tempo.

J.A.: [...] eu já ouvi muito isso, de muitos artistas falando assim: “ah, eu quero fazer um trabalho que seja fácil de circular, um solo” [...] Então, tem um lugar que é claro que a gente vive [...] enfrenta contextos de precariedade completamente restritivos.

C.D.: E aí eu começo a pensar, às vezes, em projetos mesmo de sustentabilidade artística [...] por exemplo, o Hot¹²⁵, que é um solo que navegou em vários tipos de contexto – num contexto mais “dancístico”, mais do senso comum: “ah, isso é dança”. Porque tem trabalhos que ficam no muro, o muro tá sempre aí: o “isso é dança, isso não é dança”, o lado de cá é dança, o lado de lá não é dança [...] sempre vivi isso. Dependendo da natureza da coisa, penso “isso não é dança”, então eu vou entrar num circuito que tem um entendimento expandido de dança, de corpo, de um monte de prática.

L.L.: Então, você começa a se moldar dentro do esquema, dentro dos modos de trabalho. Sabe o que às vezes já me pediram pra mudar? A duração. Será que não dá pra fazer em uma hora e meia? “É, não dá”. “É porque a gente tem um outro espetáculo que tem que começar logo depois de vocês”. “É, mas o trabalho tem duas horas e vinte. Não tem como”.

D.H.: A gente está sempre fazendo adaptação. Quando a gente está precisando comer, viver [...] sempre vou me adaptando porque uma coisa é você ser chamada por uma instituição tipo Sesc que lida com trabalhos artísticos diversos.

J.A.: Mas, a gente nunca fez uma exigência, pensando na gente. Isso é interessante, não nos resguardamos. É ao contrário: a gente tem que se adaptar ao que exigem da gente. A gente, pra se proteger de não ter trabalho, a gente se adequa. Porque parece que a gente não tá numa posição que pode pedir isso, né? É muito doído isso. Ou você se adequa ou você não faz, entende?

D.H.: Por incrível que pareça, o ano que participei no Palco Giratório foi o único ano que trabalhei com agenda. Eu sabia de minha agenda até o final do ano, isso é chique demais [...] e também um luxo, porque nesse terreno movediço que é o Brasil e que agora está na areia movediça, você precisa e sabe da necessidade de se adaptar.

R.M.: [...] tem uma carta da Lygia (Clark) que ela escreve pro Hélio (Oiticica) quando ela estava em Paris [...] e ela escreve que um dia ela estava com muita fome e entrou num lugar, tinha um cesto de lixo, começou a comer frango do lixo. E aí ela escreve isso: “a gente é precário, nasce precário, morre precário.” E eu tenho a impressão que a gente tem uma tradição poderosa de arte brasileira que é baseada na aceitação dessa condição meio precária. “Ah, beleza, é isso que a gente tem, a gente mexe nisso aqui.” Eu acho que ela pode ser vista de forma positiva. É isso que eu tenho tentado fazer. Porque não adianta: a gente não tem estrutura de tempo, a gente não tem estrutura de espaço, a gente não tem estrutura de grana, a gente não tem segurança de trabalho, a gente não tem tempo de formação de intérprete, de artista, a gente não tem oito horas por dia pra dedicar só pra isso. Então, o que fazer? Fazer com que o trabalho surja e responda a isso, sabe? Surja a partir disso e responda.

D.H.: [...] fui fazer um projeto desses que tinha da lei estadual daqui de Minas e que a gente tinha que levar material, luz, por exemplo, porque os espaços, já sabíamos que eram deficitários e a maioria não tinha equipamento de luz, som etc, apenas o espaço físico adaptado [...] resolvi não levar o material como o trabalho foi pensado e criado [...] mais uma vez adaptação. Eu pensei: “eu preciso escancarar a pobreza em que estamos” [...] fiquei muito desapontada porque nós estamos trabalhando num país que é desapropriado. Eu acho que os artistas têm que se adaptar porque a pobreza é tão grande. Eu não estou falando na pobreza do ter. É a pobreza do ser, da condição de escolha, de um certo cuidado consigo, de uma certa valia.

R.M.: Desde o ano passado, pra mim, ficou muito claro que a gente tá num contexto, vive num contexto e sempre viveu, no qual a gente não vai ter todas as condições atendidas [...] Então, eu sempre entro numa negociação, em qualquer caso, muito disponível pra que o trabalho se transforme completamente. O trabalho que eu estou fazendo agora, que chama Projeto Invisível, eu estou fazendo em estações de trabalho ao invés de um trabalho final. E cada estação só surge a partir do diálogo com a instituição. Então, a instituição chega e fala: “olha, o espaço é esse, o tamanho é tal, o público é esse, no sábado tem mais, na sexta tem menos, a gente não tem dinheiro, ou a gente tem”. E, a partir disso, eu falo: “bom, ok, então já que é essa a situação o que eu proponho pra esse espaço é isso.” Tentei dar uma invertida no negócio.

N.M.: [...] às vezes, o que a gente chama de precariedade, que a gente dá esse nome, permite inclusive coisas que a instituição, que a gente talvez não chamasse de precária, não permite [...] pra desligar a luz, luz de serviço da sala em que a gente estava, tinha que acionar o segurança do departamento, esse departamento tinha que falar com um prédio que era fora do prédio do Pompidou (Centre Pompidou/França) [...] não tinha um interruptor no espaço. Então, assim, cria-se um protocolo pra desligar e ligar essa luz que tem que avisar um dia antes [...] então, esse tipo de negociação com esse lugar faz com que a gente crie estratégias, também, internas, do próprio trabalho, que lidem com esse tipo de burocracia, de institucionalidade que é especificamente desse tipo de instituição.

R.M.: É um trabalho em que eu rolo no chão. Tem um chão, tem uns livros [...] eu coloco os livros no chão junto e sigo minha vida [...] e o cara resolveu botar carvão. E, tudo bem [...] porque é um espaço da instituição dele, é a universidade dele, sabe? Bota carvão no chão. Aí você fala “gente, que que eu faço?”. Daí você tem um dia pra falar: “bom, então eu tento fazer mais no canto e a gente tenta botar um tapete em cima [...]”. Ele vai meio assim, sabe? Eu nunca tive uma situação de chegar e falar assim “não dá pra apresentar nessas condições” e ir embora. Isso nunca aconteceu comigo.

L.L.: [...] durante meu trabalho, não [...] esse banner¹²⁶ não vai rolar. Então, é uma coisa que é difícil negociar, né? Eu acho que, às vezes, até já perdi coisas por isso, entendeu?

R.A.: Quando me anunciaram a Casa de Vidro (espaço cultural em Campinas/SP), eu não vi nenhuma margem de opção. Soou como uma imposição e não vi espaço para dizer: “então, existe uma outra possibilidade?”. Eu talvez não tenha bancado, assumo minha mea culpa [...] não vi espaço para dizer que o espaço era inadequado. O que senti era “o espaço é esse. Se você quiser, bem. Se não quiser, não tem outro”. Eu queria estar na Bienal (Sesc de Dança), então me sujeitei a esse espaço [...] quando eu descrevi o espaço (durante a negociação), pedi uma quina de paredes brancas e o que eu tive foi uma parede branca e uma parede de vidro que interferiu bastante no trabalho. Além do lugar ser de difícil acesso, distante e impossibilitava essa condição do trabalho: ser visto ao longo dessas três horas de duração [...] Abriram uma convocatória (para apresentações em um festival) e dividiram espetáculos e instalações. Mas, na hora de produzir o trabalho, acho que não souberam tratar o trabalho como instalação e trataram como espetáculo. Nessa parte não entendo porque se divide em categorias diferentes na convocatória e na produção se faz tudo como uma coisa só.

C.S.: [...] como a gente é o lado mais fraco da corda, a gente está sempre mais disponível a ser disponível, a ser generoso na escuta[...] um problema maior de curadoria, eu acho. E curadoria que não está acompanhando de perto como os trabalhos que foram escolhidos estão sendo instalados [...] porque, ter um espaço adequado para um trabalho, significa que ele possa ser apresentado adequadamente ou não adequadamente. Então, não adianta você curar um trabalho que você gostou muito mas que não tem espaço pra ele.

P.R.M.: [...] ela (a curadora) acha que tem uma compreensão de que a instituição pode tomar algumas decisões em relação ao trabalho, quando, na verdade, não pode.

C.D.: [...] no nosso rider tá escrito que avise na publicidade, no local, que esse espetáculo não oferece cadeiras. Mas, já aconteceu, agora na Bienal (Sesc de Dança), de chegar um idoso: “pode dar uma cadeira?”. Aí eu aceitei, falei “tudo bem, vamos fazer com a cadeira”. Eu sempre tenho que voltar pra peça: onde que eu acho que isso interfere na peça, entendeu? Eu sinto que é uma concessão, que tudo bem. Mas eu só consigo decidir isso quando eu entendo melhor a peça, fazendo. Então, é uma negociação que você tem e tem que ser uma parceria, junto da instituição com o artista.

J.A.: [...] é um pouco diferente negociar o nosso trabalho com um contexto que a gente sabe que tem condições e estrutura pra realizá-lo em seu formato mais ideal, mais próximo do que a gente prevê. E a gente, ao mesmo tempo, ao dialogar com contextos que têm estruturas menos fortalecidas, a gente se propõe a fazer uma tradução e inclusive a criar certas flexibilidades que são estruturais, técnicas e orçamentárias em diálogo com esse contexto.

C.S.: Acho que, enquanto artista, a gente está sempre clamando por um lugar que seja a construção mais ética possível. E construir uma ética está sempre diante de você compreender um contexto. Uma ética não existe a priori.

N.M.: [...] a gente tá no momento, por exemplo, fechando uma negociação com um festival em Petrolina que é diferente da negociação que a gente faz, por exemplo, com o Sesc São Paulo. Eu tou usando esses dois exemplos porque acho que eles são quase pontas dessa linha de variações institucionais. Uma cidade, no interior do Nordeste no Brasil, que se esforça pra continuar com os seus eventos e ações culturais e outra é uma mesma instituição, porque as duas são Sesc, mas é uma mesma instituição no polo da maior cidade do país. Então, se a gente acha que só o Sesc São Paulo dá as condições ideais, a gente também cria nossos trabalhos pensando nessas condições

que, supostamente, são ideais. E aí a gente sempre vai achar que o Sesc Petrolina tá em falta...

A.B.: Então, eu já funciono muito no sentido de desburocratizar essa cena e “desmaquiar” pra que eu consiga, de fato, levá-la pra outros espaços. Também porque, com o passar do tempo, eu acho que com o envolvimento que a gente foi tendo com os movimentos sociais, foi ficando claro pra mim que eu tenho um interesse de levar o meu trabalho pra esses lugares sim. Eu quero chegar lá na Jaquara, na comunidade Anacé, eu quero chegar no assentamento do MST, eu quero chegar nesses lugares onde as estruturas são mais precárias ainda.

J.A.: [...] o que é importante falar é que nas negociações, os parâmetros, de todas as ordens, poéticos, orçamentários, estruturais – eles não são fixos. Eles flexionam em diálogo com o contexto. Não por um delírio de portabilidade, de criar algo que pode caber em qualquer lugar, não é sobre isso, mas é como o trabalho acontece em Petrolina de modo diferente do jeito como ele acontece no Sesc São Paulo e tentar tratar diferentemente os diferentes... pra nós, é uma coisa impensável – eu e Neto, e pro jeito como a gente pensa a sobrevida e o desejo de distribuição da obra - pra gente, criar algo que precisa ser feito (por exemplo), exclusivamente, com projetores lançados no mesmo ano. Pra nós, é uma política de entendimento de criação, de materialidade que é quase avessa ao modo como a gente pensa a arte [...] eu fico pensando que as circunstâncias entre arte e materialidade constituem também um processo de escolha – o que é diferente de fazer um “trucão” pra tornar um trabalho portátil custe o que custar [...] digo: tem um lugar que é a viabilidade e as materialidades. Elas constituem as escolhas dramatúrgicas, poéticas do trabalho. Então, eu sinto que essas escolhas ou a questão da viabilidade, da sobrevida, elas não são predominantes quando a gente está construindo um trabalho, mas elas também constituem a criação.

C.D.: Aqui (no Brasil) se trabalha muito com a fixidez. É tudo fixo, é tudo soldado na parede. “Então [...] essa luz pode sair dali pra cá?” “Não”. “A caixa de som tá pendurada nas varas. A minha peça não pode ser com as caixas aqui em cima, tem que ser ali embaixo, no chão. Pode?” Isso é criar mundo, criar outro planeta. Várias peças têm que ser assim. “Não, não pode, as caixas estão fixas, não saem”. Eu já acho bizarro quando eu chego num teatro e as coisas são fixas. Tirando as paredes, o espaço tem que ser um lugar que vai ser tudo nosso, põe cortina, desce cortina, vara sobe, vara desce. Se você não encontra suporte técnico pra isso, fica muito difícil. Aí você começa a fazer outra peça.

R.M.: Eu sempre acho que tem uma situação, pra quem trabalha com performance, que é o fato de que a gente não tem atelier, né? No sentido de que o trabalho não tá lá paradinho, pronto, você leva, transporta com segurança e coloca. Então eu sempre sinto, com interferência da instituição ou não, que quando chega no lugar, o trabalho vira uma outra coisa, e aí eu falo - nossa! Ou deu muito certo ou deu muito errado.

C.D.: Isso realmente é imprescindível pra peça?

P.R.M.: A gente vai amadurecendo e vai percebendo coisas que antes a gente não percebia. Portanto, a gente vai conseguindo dar resposta mais radicais a essas questões [...] o que eu coloco em movimento? O que eu não colocaria em movimento caso eu tomasse a decisão de não fazer?

C.D.: [...] eu estava trabalhando já na Casa do povo e teve um momento em que eu falei “nossa, é a estreia (do trabalho Ó). Por mais que a gente precise do dinheiro, desse suporte que vai ajudar a gente em vários aspectos (se refere à possibilidade de ser coproduzido e estrear em uma instituição cultural com a qual negociava no momento), também é a primeira vez que ele vai entrar em contato com o olhar do público e eu acho que ele precisa estar nas condições que a gente imaginou, que a gente trabalhou. Então vamos falar não (para a proposta da instituição que não atendia às necessidades do trabalho) [...] a gente é coprodutor, falou não pra 40 mil reais.”

No calor da situação, enredada nos ajustes, adaptações e dificuldades, a artista se pergunta: quanto é preciso se flexibilizar para caber? Quanto é possível se flexibilizar para caber?

No intervalo entre essas duas questões, entre demandas que variam tanto quanto as obras, a artista toma sua posição, inventando formas de se fazer entender.

C.S.: Recebi um e-mail dos organizadores de um festival me dizendo que haveria uma espécie de reunião que teriam muitos curadores que viriam para esse festival e que eles estavam chamando alguns artistas para conversar com esses curadores de uma maneira muito informal. Poderia ser uma conversa no parque, poderia ser uma conversa aqui na minha casa [...] você me manda uma foto, uma biografia sua que a gente vai divulgar para as pitch sessions e eu falei: “mas eu não sabia eu estava em uma pitch session [...] eu até agora entendi que eram encontros informais”. Um pitch sessions, para mim, era uma coisa muito diferente... eu acho que eu precisava saber desde o início que eu estava em uma pitch sessions e não descobrir quando as coisas já estão divulgadas [...] eu perguntei com muita clareza: “esses encontros são só entre mim e esses curadores, são encontros informais mesmo, ninguém mais vai ver?” E, na hora que eu cheguei, depois de pensar muito para descobrir como é que eu poderia fazer uma apresentação que ela por si só pudesse friccionar a própria ideia de pitch sessions, descobri que a apresentação não era tão privada assim. Me lembro de respirar fundo e pensar: “nossa, nenhum dos nossos acordos...”

J.A.: Eu me lembro de uma vez que foi muito frustrante... justamente foi na peça Souvenir que é uma peça que a gente fez pra acontecer em quintal. Então, mesmo que seja numa instituição, seja num espaço interno, em quintais [...] num projeto que aconteceu no Rio de Janeiro, não tinha nenhum quintal pra apresentar [...] e a gente apresentou numa praça, numa praça pública [...] a gente sabe que aquela peça foi equalizada para um lugar onde fosse possível perceber certas sutilezas que numa praça não seria possível. E não foi possível, de fato. Então, eu saí, depois da apresentação desse trabalho, completamente frustrado e eu falei: “não, esse trabalho, se só houver uma praça [...] esse trabalho não pode acontecer numa praça.” Porque, realmente, ele foi criado num quintal, ele foi criado pra um lugar de proporções muito íntimas, muito caseiras, muito precárias, voluntariamente precárias.

R.M.: Quando termina, você fala “ai, que roubada”. Porque você muito facilmente vira entretenimento de fila do Sesc. É isso. A SP-Arte foi uma grande roubada pra mim. Uma grande roubada de experiência, de fazer. Foi super legal pelo que gerou [...] mas, quando você tá lá no meio, você faz assim: “ops, contexto errado”. Geralmente [...] e é uma coisa que eu tenho começado a ligar: abertura de exposição é um contexto errado [...] eu tava no meio do trabalho, apresentando, o prefeito chegou, pegou o microfone e começou a falar...

P.R.M.: Olha o nome do trabalho: Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui [...] “ai você não pode fazer com uma malha?”, “ai você não pode fazer só tirando

essa parte?” [...] ela disse: “ah, está bom [...] se você não quiser fazer, você não precisa fazer. Mas, sem roupa você não vai fazer.” [...] me arrependi de ter apresentado na Bienal (Sesc de Dança) de Santos [...] eu achei mesmo que barateou o trabalho, de um jeito, que acaba que as questões mais importantes do trabalho acabam desaparecendo. [...] A cada concessão que eu faço é um pouco menos eu e eu estou me traindo, eu estou traindo as coisas nas quais eu acredito, eu estou traindo a possibilidade que esse trabalho tem de ser alguma coisa no mundo. é um molde que nunca acaba, né? Você começa pensando o teu trabalho pra um edital, depois você pensa pro festival, depois você repensa pro próximo festival, que repensa pra próxima instituição pra próxima, pra próxima programação...

Em *Exhibition*, percebi a necessidade de uma reunião prévia com toda a equipe (seguranças, bilheteiras, atendentes, programadoras, técnicas etc.) do local de apresentação. O projeto requer muita atenção de todas as envolvidas em função de suas características: a ação se inicia na bilheteria, figurantes assumem funções normalmente atribuídas às funcionárias (bilheteira, vendedora de produtos, garçonetes) e a instituição deve pactuar com a veiculação de falsas informações. Incluindo todas as profissionais no diálogo, procuro envolvê-las no trabalho e minimizar os ruídos na comunicação da instituição com o público.

Dificuldades nas negociações de *Dança Contemporânea em domicílio* me fizeram repensar o modo de firmar acordos com festivais e instituições culturais. Essa *performance* super adaptável faz poucas exigências: não há luz, som, cenário, vídeo. Como o próprio nome revela, desloca-se facilmente para onde quer que seja solicitada. Sua aparente simplicidade não impediu uma série de distorções: interferência de veículos de comunicação, deturpações na divulgação, alterações na logística etc.

Figura 12: Dança contemporânea em domicílio em Bangu, bairro do Rio de Janeiro



Fonte: Ines Corrêa, 2012

Figura 13: Dança contemporânea em domicílio em Bangu, bairro do Rio de Janeiro



Fonte: Ines Corrêa, 2012

Figura 14: Dança contemporânea em domicílio no Arpoador / Rio de Janeiro



Fonte: Ines Corrêa, 2012

Figura 15: Dança contemporânea em domicílio no Centro / Rio de Janeiro



Fonte: Ines Corrêa, 2012

Figura 16: Dança contemporânea em domicílio em Bangu / Rio de Janeiro



Fonte: Ines Corrêa, 2012

Figura 17: Dança contemporânea em domicílio na Pavuna / Rio de Janeiro



Fonte: Ines Corrêa, 2012

Figura 18: Frente da camiseta de Dança contemporânea em domicílio



Fonte: Ines Corrêa, 2012

Figura 19: Verso da camiseta de Dança contemporânea em domicílio



Fonte: Ines Corrêa, 2012

Uma camiseta, uma bermuda, um tênis e uma meia nas cores roxo e laranja compõem o figurino. Nas costas dessa camiseta, se leem as logomarcas dos apoios e patrocínios. Instituições e amigas que viabilizaram a existência da peça das mais variadas formas recebem *logos*.

Em 2007, dois anos após a estreia, solicitei a logomarca de uma instituição para inclusão no figurino. Foi-me solicitada a arte da camiseta para aprovação pela equipe de comunicação do evento. O que se seguiu foi um imbróglio no qual me vi obrigada a explicar o porquê de todas as outras *logos*, tendo sido solicitada a exclusão de uma delas. Desde então, entendi que aquele era o figurino. Um figurino não deveria estar à disposição para alterações. Ele é parte da peça. Passei então a avisar: “não mando”. Assim mesmo, um festival em Buenos Aires se prontificou a confeccionar a camiseta. Quando cheguei lá, a camiseta não era roxa. Havia substituído pela cor branca. Novo sinal de alarme: ninguém, além da minha produção, pode encomendar a camiseta.

A arquitetura, os sons, as belas cores dos mercados marroquinos atenuaram a sensação de mal estar durante a participação do mesmo trabalho no festival *On Marche*¹²⁷ em janeiro de 2009. A negociação começara estranha: alguns *e-mails* animados por parte de um curador. Em meio a explicações sobre o trabalho, à solicitação de passagem aérea para o Ministério da Cultura brasileiro, ao preenchimento de uma série de formulários, ao tempo de ensaios e trabalho da minha equipe, recebi um *e-mail* do festival: “Espero que você não se importe com o fato de que não vamos pagar cachê.” Silêncio. Respirei fundo e respondi que os termos não eram esses. Eu faria uma concessão extraordinária para apoiar uma iniciativa em um país onde as danças contemporâneas têm menor reconhecimento.

O desejo de viver outra realidade, de me apresentar em cenários diferentes, em uma cultura tão diversa, me animava. O que não me foi dito era que eu participaria de uma programação específica intitulada “Danse contre norriture”¹²⁸. Isso significava que cada artista deveria se apresentar em casas e, em troca, receber um almoço preparado pelas espectadoras. Esse aspecto omitido me enfureceu, já que descaracterizava completamente meu trabalho e o equiparava a outras obras não concebidas para esses lugares específicos. No entanto, nunca cheguei a saber se essa subdivisão do festival foi criada antes ou depois de tomarem conhecimento do meu trabalho.

Figura 20: Dança contemporânea em domicílio em Marraquexe



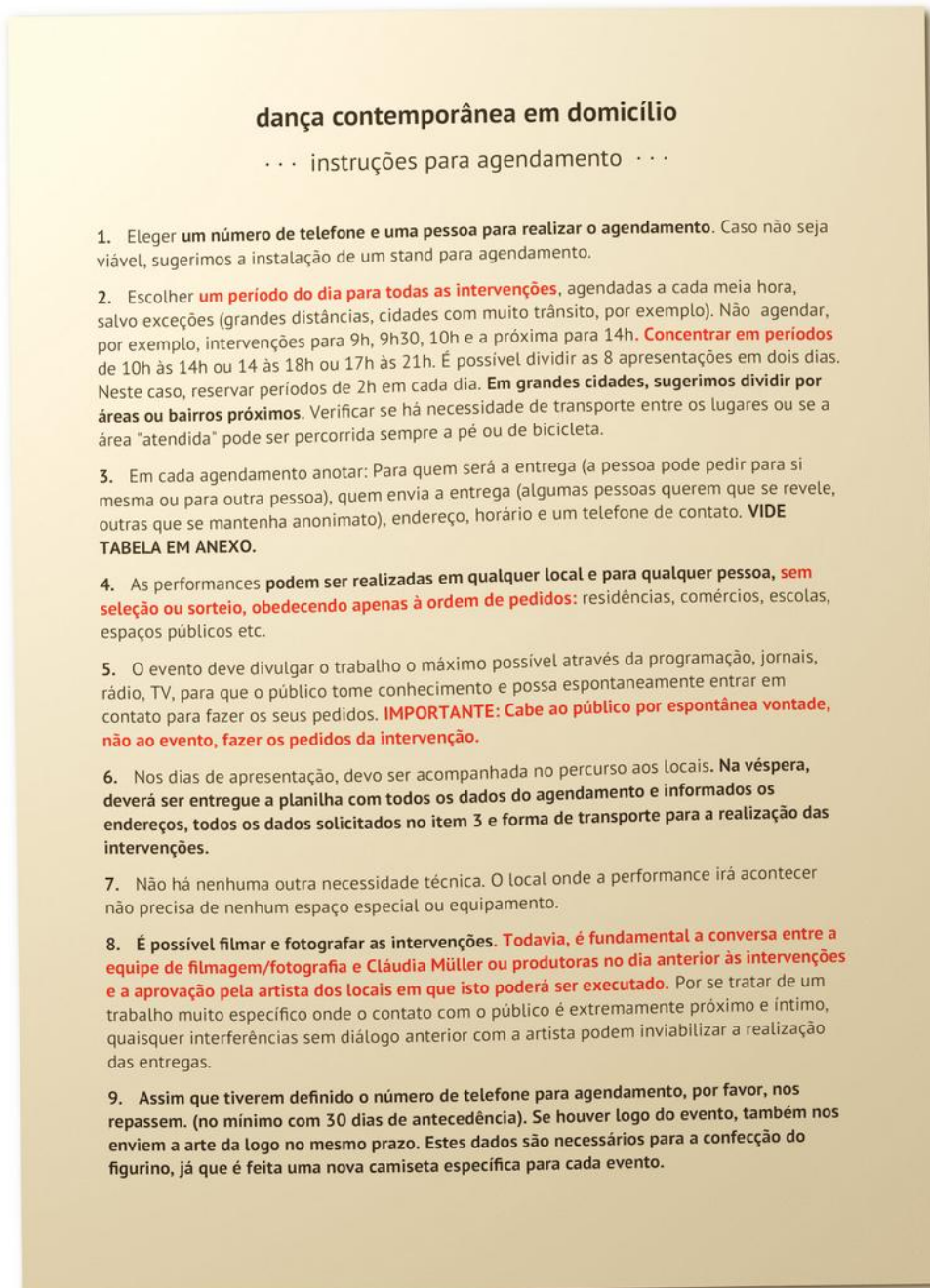
Fonte: Theo Dubeux, 2009

Em *Dança Contemporânea em domicílio* pronuncio excertos do texto *O retrato do artista enquanto trabalhador* do filósofo Dieter Lesage¹²⁹ (2005) que, em tudo, contraria a situação na qual me encontrava.

Você é um artista. Isto significa: você não faz arte por dinheiro. Isso é o que algumas pessoas pensam. E isso é uma excelente desculpa para não te pagar pelo que você faz. Você é um propositor. Você coloca seu dinheiro em projetos que outras pessoas vão mostrar nos seus teatros, nos seus centros culturais, nas suas galerias. Você escreve projetos para tentar subsídios. Você tenta conseguir uma bolsa. Você fala com pessoas legais que possam te emprestar algum dinheiro. Você tem um produtor para tentar te ajudar a conseguir dinheiro de pessoas nem sempre tão legais; você explica como trabalha, mostra seu trabalho, pede que escrevam sobre ele e explica alguns fatos básicos sobre a dificuldade de sobreviver como um artista. Você é um artista. Isto significa: você não faz arte por dinheiro.¹³⁰

Percebi, após quase dez anos de apresentação, uma série de desentendimentos e situações constrangedoras, que as indicações fornecidas por *e-mail* não bastavam. Era preciso me assegurar que eu poderia me reportar às informações detalhadas no caso de qualquer mal entendido. Conseqüentemente, decidimos, minha produtora na época e eu, criar um manual no qual algumas regras se fazem claras:

Figura 21: Manual de instruções para Dança contemporânea em domicílio



Fonte: A autora, 2015

Figura 22: Planilha agendamento Dança contemporânea em domicílio

| Dança Contemporânea em Domicílio | | | | | |
|---|----|------------------------|---|------|-------|
| Tabela de Agendamento das Entregas | | | | | |
| Palco Giratório 2015 - Sesc | | | | | |
| Horário Fixo ou pode sofrer alterações? | De | Telefone de quem Pediu | Quer ser identificado para a pessoa que receberá a entrega? | Para | Local |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |

| Lista de Espera de Pedidos | | |
|----------------------------|--|--|
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |
| | | |

Fonte: A autora, 2015

Apesar de todas as recomendações, muitas vezes a instituição ignora os documentos enviados. Em 2015, quando já adotava o manual, cheguei a uma cidade do sul brasileiro para uma série de apresentações. Recebi a agenda com os horários: as *performances* ocupavam um dia inteiro – das 8h às 18h. Fiz contato com a representante da instituição que reagiu com espanto frente à minha solicitação de reorganização. Em uma das apresentações, três emissoras de TV me aguardavam. Permaneci estupefata. Nada indicava que o manual havia sido lido. Argumentei com a produtora da instituição que me acompanhava no local sobre a delicadeza da situação, sobretudo por realizarmos a apresentação num hospital de atendimento a crianças com câncer. Precisávamos, além de tudo, da autorização das mães e das funcionárias. Na ânsia de produzir uma matéria emocionante, os veículos de comunicação muitas vezes, se impõem, interferindo diretamente na possibilidade de encontro entre artista e espectadoras em *Dança contemporânea em domicílio*. Transtornada, entre uma apresentação e outra, discuti por telefone com a programadora que havia me convidado para o evento. Quando aludi ao manual, comentou: “ah, aquela folhinha de papel?”

Exhibition tinha possibilidades de voltar à cena ainda esse ano. Recebi, há alguns meses, um chamado para apresentação. No último mês de fevereiro, realizei uma visita técnica ao museu paulistano responsável pelo convite. Visitei o belo espaço, discuti as adaptações ao local e contexto, além das necessidades técnicas. Depois de um passeio por diversos espaços, subi ao escritório para um café com as curadoras. Falamos de datas, do trabalho, do evento. E, por último, veio a proposta financeira. “*Temos uma tabela: dois mil reais para uma apresentação, três mil para duas, quatro mil para três.*” – me informou uma delas. Olhei para a xícara de café, respirei. Respondi que os valores estavam fora da realidade do meu meio profissional. Eu sabia que, entre gastos de material e pagamento da equipe, aquela apresentação me custaria, ao menos, dez mil reais. “*Proponho que cubram os meus custos. Posso abrir mão do meu próprio cachê, recebendo uma quantia suficiente para pagar as demais profissionais e os gastos de produção, caso considerem me incluir como apoiadora em todos os materiais de divulgação do evento.*” – acrescentei.

A conversa continuou na forma de e-mails nas semanas seguintes. Em 10 de fevereiro de 2020, escrevi:

[...] Agradeço o interesse pelo meu trabalho e a aproximação das conversas. Como vocês também sabem, meu trabalho artístico, acadêmico e docente vem girando em torno das relações entre dança e artes visuais, não só da aproximação de suas poéticas, mas, mais ainda, no que concerne às diferenças, singularidades e interferências entre esses campos na crítica institucional e curadoria. Como esclareci na visita, a questão mais complicada seria, de fato, a financeira. Nos anexos, vocês observarão que a equipe mínima para *Exhibition* reúne 14 pessoas. Além disso, há uma série de materiais e necessidades técnicas imprescindíveis [...] me coloco à disposição para repensarmos minha participação em outro formato, se isso se fizer necessário.

O *rider* técnico e o orçamento detalhado acompanhavam a mensagem. *Exhibition* integraria um grande evento inteiramente dedicado à dança. Apesar disso, a “tabela de cachês” aponta que apenas ínfima parte da verba da mostra se destinaria às apresentações ao vivo.

Artista

Melhor vender o trabalho. Não compromete tanto. Isso é um absurdo. Poderiam ter me dito antes. Achei que era óbvio. O contrato ainda não veio. Não recebi a confirmação. O técnico não me responde. O curador sumiu. Não sei com quem falar. Eu pedi outro material. Não vai dar tempo. Preciso chegar um dia antes. Ninguém me avisou. Preciso de um camarim. Não tem nem água? No contrato, diz outra coisa. Esse cabo não serve. Preciso de uma visita técnica. Alguém pode falar comigo? Já expliquei isso. Perderam o rider? Não mandei essa foto. Dá para colocar a ficha técnica completa no programa? O horário está errado no site. O espetáculo vai ter que atrasar. Dá para mandar uma foto do espaço? Só cabem 80 pessoas. Não pode ter cadeira. Quando você me confirmaria a data? É certeza que estamos incluídos na programação? Cancelou duas semanas antes? Não acredito! O que eu vou dizer para equipe? Mudou o teatro? Se tem nu? Você assistiu ao vídeo da peça? Não dá para mudar o texto. Posso mandar outra foto. Já mandei as necessidades técnicas duas vezes. Copia minha equipe no e-mail? Podemos falar por e-mail em vez de por whatsapp? Eu preciso ter certeza. O orçamento já está muito enxuto. Poxa, estou pagando para trabalhar. É para palco italiano. O cachê vai ser menor, mas não conte para ninguém. Assim eu não faço nunca mais. Muita falta de respeito. O curador nem veio ver. Pra fulana o espaço é sempre melhor. Não teve jeito. O jeito é arriscar. Tá muito precário. Parece que estão me fazendo um favor. Na estreia, já estava exausta.

Instituição

Não é o ideal, mas estamos de mãos atadas. Não é da alçada da curadoria. Entendo, mas não consigo. Não veio esse rider. Você não pediu isso. Agora já não dá tempo. A equipe é pequena. Não tem espaço para esse release. O público não vai entender o seu release. Ninguém nos avisou. Usamos sempre esse equipamento. O que você não pediu, não vai ter. Não pode deixar público de fora. Tem que soltar o áudio inicial dos avisos de segurança. O público não pode esperar. O programa de mão não ficou pronto a tempo. É preciosismo seu. Não faz diferença. Ninguém vai notar. Nessa vara de luz, não pode mexer. Tá complicado de datas. Tem que montar no mesmo dia. Esse valor não consigo pagar. A gente improvisa com uma mesa daqui. Gente, é muito refletor nesse rider. A cortina é essa mesma. Aí complica. Ela é exigente demais. Estamos fazendo o melhor. Não posso fazer nada. Essa parte não é minha responsabilidade. Eles são terceirizados. O pessoal só chega às 13h. Eu achei que ficou bom assim. Não damos passagem, nem hospedagem. Esse evento dá muita visibilidade. Você deu muita sorte. Consegui um camarim. Se vocês mesmos pintarem a sala depois. Precisa ter essa logo no material. Manda antes para aprovar. Fumaça nem pensar. Depende do diretor. Eu entendo, mas. É só a gente não contar para ninguém. Nunca aconteceu antes. O contrato chega até o dia da apresentação. Vai atrasar o pagamento. Vamos ver com o jurídico. Não, isso não pode mudar. Caiu a pauta. Só pro ano que vem. Desculpe a demora. Não te respondi? Ih, mudou tudo por aqui.

Esse movimento de um lado a outro não cessa e provavelmente nunca cessará. Entre os impasses, as impossibilidades, as aceitações, os deslizes, os problemas, as distrações, as necessidades, os desacordos e as insatisfações há de haver forças para fazer nascer outros modos de negociar ou, ao menos, fazer ver o que não se mostra declaradamente. Ou aquilo que não se quer ver.

O implícito e o explícito se confundem.

A vida de uma peça de dança soma experiências, desejos, aspectos e urgências.

Mas, o que se pede ou aceita a cada caso?

D.H.: Eu saí na rua e vi aquele cheiro de esgoto que vem do rio que podia ser limpo, vi a nossa condição de artista [...] e ver um trabalho daquele (do Bob Wilson) [...] o Sesc está pagando muito dinheiro [...] ok, eu acho que esses trabalhos têm que rodar muito. Não tem problema nenhum, mas é muita discrepância...

E.V.: E tem um lugar que eu acho que não tem o mínimo de respeito pelo artista. Não tem o mínimo de respeito pela obra. A ação, o modo de existir, o Kunsten Festival ou a mostra 'não sei o que' [...] é mais importante do que aqueles 40 minutos daquela apresentação...

C.S.: [...] até que eu senti que, na verdade, o interesse do trabalho ser programado era muito menos o interesse pela questão conceitual dele e muito mais como o trabalho poderia funcionar como um atrativo de público.

A.B.: [...] quando eu penso nessa dimensão da negociação como um pacto, como uma relação de troca, o que seria importante pra gente que estivesse pautado nessa relação pra que ela se desse de forma menos precária? Como é que outras relações seriam possíveis onde o dar e o receber fossem mais equilibrados, onde a gente não tivesse tanto nessa situação de que a gente tá ganhando dinheiro mas a gente tá vendendo a alma junto, sabe?

R.M.: Essa ideia da autoprodução, que tem um cara que eu gosto muito que é o Boris Groys que fala muito disso, adoro ele, que essa necessidade de se autoproduzir transforma o artista [...] Marina Abramovic ser capa da Elle e tudo mais [...] um pouco num ready-made de si mesmo, num objeto de si mesmo. Você precisa ficar muito armado, muito rápido, muito pronto pra estar muito bem representado por si mesmo.

D.H.: Foram poucas vezes em que o espaço foi o ideal, que eu me senti na profissão de artista e de igual para igual, de igual para igual com o outro. A arte é um lugar de trabalho, como outro qualquer. Fico com esperança de que este trabalho seja normal como qualquer outro ofício, trabalhar, que é normal trabalhar...

notas

¹ Texto de apresentação no catálogo do “É tudo mentira” – evento que incluiu cinema, artes visuais, circo, dança e música ao longo de sua programação.

² Dia conhecido, em diversos países, como o Dia da Mentira.

³ No Sesc essas funções se misturam e, formalmente, não existe a figura da curadora. As profissionais que cuidam da programação cultural são intituladas assistentes técnicas (cargos de gerência) ou animadoras culturais (programadoras culturais das unidades). De modo geral, além de definirem a programação, gerem uma equipe, cuidam de processos administrativos e da interlocução com os outros setores. Há casos de algumas exposições ou eventos pontuais nos quais curadoras convidadas assumem esse papel específico. Na programação “É tudo mentira”, as técnicas e animadoras responsáveis por cada área (dança, teatro, artes visuais, música e literatura) fizeram, separadamente, suas escolhas para compor o evento.

⁴ Na cidade de Dublin, em 2004, um espectador que havia assistido a um espetáculo do coreógrafo francês Jérôme Bel foi à corte relatar seus argumentos em uma ação que movia contra o IDF (International Dance Festival of Ireland), responsável pelas apresentações do trabalho mencionado. Sr. Raymond Whitehead, a “vítima”, além de acusar o autor de obscenidade, alegava não haver nada parecido com dança, que definia como “pessoas que se movem ritmicamente e dão saltos, geralmente com música, mas não sempre, e que transmitem alguma emoção”, no trabalho de Bel.

⁵ Sigla em inglês que destaca pessoas consideradas importantes (Very important person).

⁶ Para tanto, contei com a colaboração do Murac, Museo Riojano de Arte Contemporâneo, um projeto de artistas espanholas que criaram um museu virtual como forma de reivindicar um espaço de arte contemporânea para a cidade de Logroño (<http://www.museomurac.com>).

⁷ Uma sidra barata preenche as garrafas de Möet Chandon servidas no coquetel.

⁸ Eleonora Fabião (Rio de Janeiro, 1968) é performer, pesquisadora e professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

⁹ Ensaísta, crítico e dramaturgo, é professor na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque (NYU).

¹⁰ Lepecki atuou como dramaturgo de peças de Vera Mantero, Meg Stuart, João Fiadeiro e Francisco Camacho. Além disso, vem acompanhando, extensamente, as criações de inúmeras coreógrafas e performers europeias e norte-americanas desde os anos 1990.

- ¹¹ Andrew Hewitt é professor de Línguas Germânicas e Literatura Comparada na Universidade da Califórnia, Los Angeles.
- ¹² Disposition and manipulations of bodies in relation to each other. (essa e todas as traduções subsequentes nesta tese são da autora)
- ¹³ Neto Machado (Curitiba, 1985), coreógrafo, performer, ator e curador do festival IC – Interação Conectividade (BA), é entrevistado para esta tese.
- ¹⁴ As ações da polícia e seu poder de mover ou paralisar corpos (humanos e não humanos) são analisados criticamente no artigo “Coreopolítica, coreopolícia” de André Lepecki (2011).
- ¹⁵ Pierre Musso, professor de Ciências da Informação e da Comunicação nas Universidades Rennes II e Paris Tech. é filósofo e doutor em ciências políticas. Claude-Henri de Rouvroy, Conde de Saint-Simon, (1760-1825), foi um filósofo e economista francês. Michel Serres (1930-2019) filósofo francês, leciona na Sorbonne e da Universidade de Stanford. Henri Atlan (1931 -), biólogo e filósofo francês, atua na na EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales). Anne Cauquelin é professora de filosofia da Universidade de Picardie – França.
- ¹⁶ Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961) é artista, crítico, curador e professor do Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ.
- ¹⁷ No recorte desta pesquisa, estas serão as instituições de interesse para a tese (sem ignorar que as instituições culturais e artísticas não se resumem às citadas, podendo incluir também revistas, estúdios de criação, publicações, o ambiente acadêmico, o espaço urbano etc.).
- ¹⁸ Um relato sobre o *Alpendre* é incluído ainda neste capítulo.
- ¹⁹ Ressalto que é problemático afirmar uma cooptação absoluta, já que isso apontaria para um estado anterior “puro”. Voltarei a essa questão um pouco mais adiante.
- ²⁰ Abordarei os estudos de Lazzarato e Negri sobre o “trabalho imaterial” ainda neste capítulo.
- ²¹ Carlos Alberto Brilhante Ustra (1932-2015), primeiro torturador reconhecido pela justiça brasileira, foi coronel do Exército Brasileiro, ex-chefe do DOI-CODI do II Exército (de 1970 a 1974), um dos órgãos atuantes na repressão política, durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985).
- ²² O impeachment da então presidente Dilma Roussef, em 2016, foi considerado por uma parcela significativa da população um golpe de Estado.
- ²³ Queermuseum – cartografias da diferença na arte brasileira, exposição que reuniu 270 obras de cerca de 90 artistas com curadoria de Gaudêncio Fidélis, foi alvo de

ataques de grupos de direita (notadamente o MBL – Movimento Brasil Livre), em setembro de 2017, no Santander Cultural (Porto Alegre/RS). Suas detratoras alegavam que as obras expostas faziam apologia à pedofilia e à zoofilia. Apesar do Ministério Público Federal (MPF) do Rio Grande do Sul ter reconhecido que as acusações não tinham fundamento (e, inclusive, recomendado a reabertura da exposição), o instituto do banco Santander optou por encerrá-la quase um mês antes do seu final. A exposição foi reinaugurada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro, em agosto de 2018, financiada por uma campanha para arrecadação de fundos que contou com enorme adesão.

²⁴ No mês de julho de 2017, o artista curitibano Maikon K. teve sua performance *DNA de DAN* interrompida em Brasília-DF após a denúncia de que um homem nu fazia uma performance em espaço público. Maikon se apresentava no interior de uma bolha de plástico transparente em frente ao Museu Nacional da República. Detido por policiais, foi levado em uma viatura à delegacia. O performer só foi liberado após assinar um termo circunstanciado, assumindo ato obsceno.

²⁵ Wagner Schwartz (Volta Redonda, 1972), coreógrafo e performer, ficou internacionalmente conhecido pelo episódio lastimável ocorrido nessa apresentação específica. O artista, que se apresentava nu, foi acusado de pedofilia após a divulgação da imagem de uma criança tocando seus pés.

²⁶ Inúmeras reações violentas envolveram também a atriz do monólogo teatral citado, da diretora Natalia Mallo. Renata é uma artista trans e encena um Jesus retornando à terra como travesti. Bispos, religiosos, prefeitos e juizes de norte a sul do país agiram para impedir apresentações nas cidades de Campo Grande, Jundiá, Salvador, Garanhuns, Londrina, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

²⁷ Judith Butler (Cleveland, 1956) é filósofa e professora da Universidade da Califórnia em Berkeley.

²⁸ Quase três semanas depois da inauguração, o MASP voltou atrás na proibição.

²⁹ Esse trabalho fez parte da exposição “Erótica” realizada na unidade carioca do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em 2006, e foi denunciada por grupos católicos que exigiram sua retirada. A obra consistia em um conjunto de pênis delineados com terços.

³⁰ A mostra, vetada pelo Oi Futuro (Rio de Janeiro) – a própria instituição patrocinadora – foi transferida para o Museu de Arte Moderna (MAM/RJ) no ano seguinte.

³¹ Organizada por Adolf Ziegler, presidente da Câmara de Artes Plásticas do Terceiro Reich, a mostra aconteceu em 1937 na cidade de Munique e reuniu cerca de 650 trabalhos de 32 museus alemães.

- ³² O termo BBB foi usado pela primeira vez pela deputada federal Erika Kokay em uma reunião da bancada do Partido dos Trabalhadores na Câmara dos Deputados no início de 2015. Kokay se referia a políticos conservadores, defensores da modificação do estatuto do desarmamento, da diminuição da maioria penal, dos latifundiários, contra a descriminalização do aborto e a demarcação das terras indígenas.
- ³³ Vale ressaltar que esse resumo genérico não tenciona explorar a complexidade da atual situação sociopolítica brasileira. As diferentes alas da bancada “BBB”, por exemplo, mesmos unidas em torno de algumas pautas, não são unânimes em relação a muitas agendas.
- ³⁴ Algumas das ministras que deram falsas declarações sobre sua formação ou adulteraram seus currículos: Damares Alves ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos; Ricardo Salles, ministro do Meio Ambiente; Ricardo Vélez Rodriguez e Abraham Weintraub, ex-ministros da Educação.
- ³⁵ Além do depoimento sobre o torturador Ustra, Bolsonaro elogiou, publicamente, figuras como o ditador paraguaio Alfredo Stroessner, o “filósofo” Olavo de Carvalho, o jogador de futebol Neymar e os apresentadores de TV Ratinho e Silvio Santos.
- ³⁶ Francisco Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro, 1944), um dos mais reconhecidos compositores brasileiros, é também escritor e dramaturgo.
- ³⁷ Tales Volpi (1993-2019), funkeiro apoiador de Bolsonaro, mais conhecido por ter espancado a amante e se suicidado a seguir.
- ³⁸ Weintraub (São Paulo, 1971), economista, ex-secretário executivo da Casa Civil e ex-ministro da Educação que fugiu para os Estados Unidos antes mesmo de sua exoneração.
- ³⁹ Ao ser convidado pelo presidente a explicar, em transmissão ao vivo, os cortes nos recursos destinados às universidades, Weintraub usou chocolates para ilustrar a medida adotada. Do total de cem bombons, separou 3,5 chocolates, argumentando que esses representavam um pequeno “contingenciamento”. Segundo o ministro, essa parte seria “comida depois”.
- ⁴⁰ A Lei Rouanet, criada durante o governo Collor em 1991, é uma política de incentivos fiscais que possibilita pessoas jurídicas e cidadãos pessoas físicas aplicarem uma parte do imposto de renda devido em ações culturais. Esse mecanismo de renúncia fiscal foi questionado, em diversas ocasiões, por setores artísticos que veem nele a transferência da responsabilidade do Estado para o interesse da iniciativa privada. No entanto, muitas das críticas mais recentes à lei surgiram de uma parte da sociedade que desconhece seu funcionamento. Tenta-se, ultimamente, associar a Lei Rouanet à proteção de artistas ideologicamente alinhadas com a esquerda, ignorando o fato dela ter sido implementada vários anos antes dos governos petistas.

⁴¹ A maior unidade da Caixa Cultural no Rio de Janeiro, situada nas “costas” do Teatro Municipal, no centro do Rio, encerrou suas atividades em agosto de 2018. A Agência Nacional de Cinema (Ancine) e a Lei Rouanet vêm sendo alvos constantes de ataques dos conservadores. Rumores sobre uma severa crise no Museu de Arte do Rio e no Museu do Amanhã, indicam que ambos perderam grande parte de seus recursos. Diversos editais desapareceram nos últimos anos: Klauss Vianna (Funarte), Fundo de Apoio à Dança (Secretaria Municipal de Cultura do RJ), Edital de Montagem (Secretaria de Cultura do Estado do RJ). Cito aqui apenas alguns poucos exemplos de instituições e projetos reconhecidos com sede na cidade do Rio de Janeiro.

⁴² O Sistema S é composto, além do Sesc e do Senac, pelo Sesi, Senai, Sest, Senat, Senar, Sebrae e SESCOOP. O custeio das entidades é feito por contribuições sociais de empresários do comércio de bens, serviços e turismo, da indústria, do setor de transportes, da classe patronal rural, de empresas que buscam fortalecer o empreendedorismo e de cooperativas. Sua existência em todo o país está ameaçada. O ministro da economia do governo Bolsonaro, Paulo Guedes, declarou, antes mesmo de sua posse: “é preciso meter a faca no Sistema S”. Não é a primeira vez que o Sistema S é ameaçado com cortes de recursos. Tramita na Câmara dos Deputados o projeto de lei nº 10.372/2018, que propõe retirar 25% dos recursos do Sistema S para destinar ao Fundo Nacional de Segurança Pública. Em 31 de março de 2020, durante a quarentena em função da pandemia provocada pelo Covid-19, o governo publicou a Medida Provisória 932/2020, que reduz por três meses as contribuições que são recolhidas pelas empresas para financiar o Sistema S.

⁴³ Apenas a título de exemplo: no ano de 2017, a avaliação do Sesc em sua página do Facebook despençou, em poucas horas, após a confirmação da apresentação da peça *O Evangelho segundo Jesus rainha do céu* na unidade Sesc Jundiaí. Esse fato é relevante já que a opinião pública, muitas vezes, exerce pressão sobre decisões de diversas instituições culturais.

⁴⁴ Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937), artista espanhol conhecido por sua irreverência e crítica ao mercado de arte.

⁴⁵ Dora García (Valladolid, 1965) realiza trabalhos artísticos em vídeo, performance e textos caracterizados pelo convite à participação, envolvendo, os espectadores frequentemente em questionamentos éticos.

⁴⁶ Hoje existem 45 cursos de graduação em dança registrados e ativos no MEC em universidades brasileiras.

⁴⁷ Não obstante a ampliação da formação, pesquisa, encontros científicos e artísticos; o incentivo à área enfrenta muitas dificuldades: vale lembrar o fim do Prêmio Klauss Vianna (2006-2015) e do programa de Intercâmbio e Difusão Cultural, ambos

idealizados pelo extinto Ministério da Cultura, o término do Programa de Subvenção à Dança da prefeitura do Rio de Janeiro vigente de 1995 a 2005, as alterações significativas nas características do programa de Fomento à Dança promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, o súbito desaparecimento do Fundo de Apoio à Dança-FADA (Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro) e do Edital de Montagem da Secretaria de Cultura do estado no Rio de Janeiro. Mencione especialmente a situação em São Paulo e no Rio por me serem mais familiares e já contarem com alguma documentação sobre a perda desses recursos. Portanto, se nessa pequena parte do país, normalmente mais privilegiada, os danos são substanciais, pode-se supor a precariedade em outras regiões do país que sempre estiveram em desvantagem em relação às capitais do sudeste. É preciso também ressaltar que pouquíssimos artistas têm possibilidade de realizar trabalhos de dança comissionados por festivais, centros de arte ou outras instituições culturais.

⁴⁸ Expressão cunhada por Félix Guattari para nomear o capitalismo contemporâneo, substituindo o termo globalização que lhe parecia ocultar o sentido econômico e neoliberal do fenômeno em curso.

⁴⁹ Agamben (2009, p.40), a partir da leitura de Foucault, amplia o sentido do termo, incluindo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”.

⁵⁰ Partamos de la institutio y del instituere, y de su extrema problematicidad. Institutio nos remite a una ‘fundación’ y a un plan, un proyecto, un designio fundamentado, mientras que instituere es un preparar, disponer, establecer, pero también un organizar algo ya existente, y un formar e instruir. Demasiado genérico, sin duda, pero al mismo tiempo interesante para acometer la cuestión bajo un prisma productivo. El motivo: salir del bloqueo epistémico y de la imaginación política que se determina con la «cuestión de las instituciones», atribuyendo ésta a referentes (o acaso imágenes o iconos) tan pesados como los aparatos del Estado, instituciones como escuela, cárcel, hospital, partidos políticos, museos, etc., y otros equipamiento públicos. Así podemos salir, por un rato al menos, al aire libre del instituere y de lo instituyente.

⁵¹ As integrantes do EIPCP são: Christoph Brunner, Boris Buden, Lina Dokuzović, Andrea Hummer, Bernhard Hummer, Therese Kaufmann, Niki Kubaczek, Brigitta Kuster, Birgit Mennel, Raimund Minichbauer, Monika Mokre, Kelly Mulvaney, Radostina Patulova e Gerald Raunig. Esse corpo é formado por professoras de filosofia, sociólogas, pesquisadoras da arte e da cultura, ativistas políticas, artistas visuais e cineastas. Como colaboradoras se somam Marcelo Expósito, Chantal Mouffe, Brian

Holmes, Maurizio Lazzarato, Antonio Negri, Hito Steyerl, Simon Sheikh, Suely Rolnik, entre muitas outras.

⁵² Para aprofundar essas questões, recomendo a leitura do texto “What is the eipcp? An Attempt at Interpretation” de Boris Burden disponível em <http://eipcp.net/institute/reflectionzone/buden/en.html>

⁵³ Gerald Raunig, filósofo e teórico da arte, nasceu em 1963 em Klagenfurt, Áustria. Leciona na Zürcher Hochschule der Künste e atua no European Institute for Progressive Cultural Policies, investigando questões acerca das práticas instituintes, movimentos sociais e arte, propondo sobreposições não hierárquicas entre teoria e prática.

⁵⁴ [...] opening up border spaces, in which different positions of artistic practice, political action and theory production can oscillate. It is evident here that theory is also a practice, that multiple practices and fields are juxtaposed, which have more or less permeable borders, constantly shifting boundaries and temporary overlaps.

⁵⁵ Projeto desenvolvido entre 2005 e 2008 com o intuito de investigar as práticas políticas e artísticas da crítica institucional. Por meio de exposições, encontros, seminários e publicações na Europa, Transform investigou a relação entre instituição e crítica sobretudo em três aspectos: a produção artística, as instituições artísticas e a relação entre instituições e crítica como modo de gerar políticas políticas emancipatórias para além da separação habitual entre instituições e movimentos. Para ter acesso a publicações e outras informações sobre o projeto: <http://transform.eipcp.net/>

⁵⁶ Los textos examinan la relación fundamental entre "institución" y "crítica" desde varios puntos de vista que se sitúan siempre más allá de las perspectivas que usualmente adopta la historiografía del arte, explorando la transformación tanto de las tácticas institucionales como aquéllas de la crítica institucional; tácticas que, al mismo tiempo, se observan recortadas sobre el telón de fondo de un marco estructural sociopolítico cambiante. Las diferentes maneras en que se evocan las prácticas históricas de crítica institucional resultan cruciales a la hora de articular una reflexión sobre sus potencialidades, y sobre cuáles son las precondiciones que permiten que la crítica institucional pueda tener lugar hoy en el seno y más allá del campo del arte.

⁵⁷ Andrea Fraser (Billings, 1965) desenvolve pesquisas, performances e projetos relacionados, sobretudo, à Crítica Institucional. Vive entre Nova Iorque e Los Angeles atuando também como docente no programa Interdisciplinary Studio of the UCLA School of Arts and Architecture at the University of California.

⁵⁸ Marcel Broodthaers (Bruxelas, 1924 – Colônia, 1976) iniciou sua carreira como poeta e tornou-se um artista multimídia criando filmes, pinturas, esculturas, instalações e um museu (Musée d'Art Moderne d'Épartement des Aigles) recheados de ironia e criticismo.

⁵⁹ Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, 1938) - artista muitas vezes associado à arte conceitual e à crítica institucional, mais conhecido por instalações e pinturas exibindo listras verticais que se tornaram sua marca.

⁶⁰ Nascido em Colônia, Alemanha em 1936, vive e trabalha nos Estados Unidos desde o início dos anos 1960. Haacke realiza em seus trabalhos críticas ácidas aos sistemas social e político.

⁶¹ Michael Asher, artista e professor da California Institute of the Arts nascido em Los Angeles (1943-2012).

⁶² “What is also important is to ascertain whether the fictitious museum sheds new light on the mechanism of art, artistic life and society.”

⁶³ Parede feita por painéis de gesso revestidos com papel cartão.

⁶⁴ A critical analysis of the gallery structure was developed by a small number of artists in the late sixties and early seventies, at a time when they viewed their role as artists as that of individual producers with the right to control totally not only the production but also the distribution of their work. They believed that artists of previous generations had accepted uncritically and without qualification a distribution system (the gallery/market) which had often dictated the content and context of their work.

⁶⁵ As relações entre museu e ateliê são examinadas criticamente nos textos de Buren (1970 e 1971) e na idealização, por Broodthaers, do emblemático Musée d'Art Moderne d'Épartement des Aigles.

⁶⁶ [...] any kind of object made by an artist are open to incredible forms of manipulation. And I found this kind of manipulation very damaging, very bad for the work most of the time.

⁶⁷ Fraser entona una vieja melodía: el arte es y seguirá siendo autónomo, su función se circunscribe a su propio campo.

⁶⁸ Brian Holmes é norte-americano e vive em Paris desde o início dos anos 1990. Professor de Filosofia na The European Graduate School, teórico, crítico cultural e ativista, é uma das principais referências nos estudos e práticas relacionando arte e ativismo e da crítica do capitalismo contemporâneo.

⁶⁹ Marí Carmen Ramirez e Luiz Camnitzer são duas das pesquisadoras que abordam as diferenças entre o cânone anglo-saxão e a produção artística latino americana

associada ao conceitualismo e à Crítica Institucional. Na América Latina, artistas se articulam em meio ao autoritarismo do Estado e aos regimes ditatoriais vigentes em vários países. Suas obras encaminham o debate para o social e o político, distinguindo-se do eixo anglo-saxão que se centrou em afirmações tautológicas e na crítica às instituições de arte.

⁷⁰ X-Galeria era o nome da intervenção realizada pelo grupo 3nós3 que consistiu em lacrar várias galerias de arte da cidade simbolicamente com um “X” de fita crepe, deixando um bilhete no qual se lia “O que está dentro fica, o que está fora se expande”.

⁷¹ A ação do grupo A Moreninha incluiu as artistas Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Barrão, Márcia Ramos, Lucia Beatriz, Eneas Valle, Paulo Roberto Leal, Cláudio Fonseca, Hilton Berredo que vestiam orelhas de papel, assumiam a função de garçons servindo doces e santinhos, enquanto um gravador tocava músicas sertanejas entremeadas por trechos extraídos dos escritos do filósofo Heráclito. Achilles Bonito reagiu com um murro no gravador do artista Ricardo Basbaum. Paulo Roberto Leal, respondeu: “Agressão aqui, não. Agressão, na sua terra”.

⁷² Criar e colar lambe-lambes com mensagens críticas e provocativas em locais estratégicos da cidade do Rio de Janeiro foi um dos projetos do Atrocidades Maravilhosas, coletivo que nasceu nos fins de 1999 por iniciativa do artista Alexandre Vogler.

⁷³ Geijitsu Kakuu era o título da mostra do artista fictício criado por Yuri Firmeza para o projeto “Artista Invasor” da instituição cearense.

⁷⁴ A exposição de Bruno Faria retomou o acontecido, criando uma exposição que foi inaugurada na mesma sala vazia. Horas depois da abertura, uma equipe derrubou uma falsa parede branca. Atrás dela, viu-se uma reprodução exata da pichação de Arthur Omar. Também foram instaladas quatro vitrines com o jornais de época do acervo do Arquivo Público e da Biblioteca Pública de Pernambuco que documentam o fato. Faz parte da exposição um texto da curadora Clarissa Diniz (não assinado), informando que durante uma obra no museu a pichação foi encontrada, convertendo essa intervenção artística em exposição histórica.

⁷⁵ Izabela Pucu (Niterói, 1979) atua como crítica, pesquisadora, professora e curadora em artes. É doutora em História e Crítica de Arte pela UFRJ. Foi coordenadora de educação do Museu de Arte do Rio (MAR) de 2018 a 2020. Entre 2014 e 2016, exerceu as funções de diretora e curadora do Centro Municipal de Arte Helio Oiticica (RJ).

⁷⁶ Gustavo Ciríaco (Rio de Janeiro, 1969) é coreógrafo e artista contextual.

⁷⁷ O *Lote* é uma plataforma artística em dança, idealizada e coordenada pelo coreógrafo Cristian Duarte, que, ao longo de suas cinco edições (2011 a 2018), reuniu

cerca de trezentas participantes entre coreógrafas, performers, dançarinas, produtoras culturais e pesquisadoras. Esse projeto será detalhado daqui a algumas páginas.

⁷⁸ A Lei de Fomento à Dança, publicada em 2005, instituiu o Programa Municipal de Fomento à Dança, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O edital tem como objetivos apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea; fortalecer e difundir a produção artística da dança independente; garantir melhor acesso da população à dança contemporânea; e fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais, tendo em vista a pluralidade de matrizes que podem nortear o trabalho de criação e produção contemplados pela dança contemporânea.

⁷⁹ Os Pontos de Cultura fazem parte do programa Cultura Viva implementado pelo extinto Ministério da Cultura em 2004 (em 2014, o programa tornou-se Política Nacional de Cultura Viva). Por meio do reconhecimento de grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades, o governo federal em parceria com governos estaduais, municipais e com outras instituições, como escolas e universidades, visa garantir a ampliação do acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultural.

⁸⁰ Essa pequena lista oferece apenas alguns exemplos entre tantas iniciativas atuantes nos últimos anos.

⁸¹ Há 40 anos o Teatro Oficina vive uma trama complicada. Na resistência contra a especulação imobiliária do bairro que o abriga, vem lidando com as já notórias idas e vindas nas decisões do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico. Ora defendem a aprovação da preservação do entorno do teatro e ora autorizam a construção do gigante empreendimento imobiliário do Grupo Silvio Santos. Apesar de alguns momentos de trégua no passado, segue uma luta incansável contra a gentrificação da região, contra a expulsão de seus moradores e em defesa da última área livre na região central paulistana e da implantação do sonhado Parque do Bixiga (adoto a grafia usada pelos líderes do movimento em prol do parque).

⁸² As coreógrafas Daniel Kairoz e Andreia Yonashiro, as arquitetas Carila Matzembacher e Marília Gallmeister, a artista Rita Wu, as dançarinas Rodrigo Andreolli e Barbara Malavoglia e a produtora Maira Silvestre foram as fundadoras (chamadas estruturais) do projeto. As participantes/estruturantes: Bira, Grupo Vão, KEROASCA, Fanta Konate & trupe djembedon, Natalia Mendonça, Lucas Delfino, Jeronimo Bitencourt, Viviane Almeida, Juliana de Bonis, Glaucia Rebouças, Marion Hesser, Luanda Vannuchi, Clarissa Morais. Mais informações em: <https://terreyrocoreografico.hotglue.me/tc~cc>

-
- ⁸³ Livro de Andrew Hewitt mencionado anteriormente.
- ⁸⁴ O Dança se Move é um movimento de artistas atuantes na dança contemporânea da cidade de São Paulo. Essa organização, continuidade de um agrupamento anterior chamado Mobilização Dança (nascido em 2003), vem lutando por políticas públicas para a dança na cidade, tendo conquistado há 15 anos a lei paulistana de Fomento à Dança, única no Brasil. Um dos resultados do Dança se Move foi também a estruturação da Cooperativa Paulista de Dança (2005).
- ⁸⁵ José Celso Martinez Correia (Araraquara, 1937) é um dos principais encenadores, atores e diretores de teatro no Brasil.
- ⁸⁶ Andreia Yonashiro (São Paulo, 1982) é coreógrafa, bailarina e professora, graduada no curso de Dança da Unicamp.
- ⁸⁷ Rodrigo Andreolli (São Paulo, 1984) – ator, dançarino e produtor – integra projetos do Teatro Oficina. Colabora com diversos artistas de dança e teatro, tendo sido artista-residente e produtor do projeto LOTE#1, LOTE#2 e LOTE#3 (2011-2014).
- ⁸⁸ João Dória foi eleito prefeito de São Paulo sob a bandeira "não sou político, sou administrador" - uma mensagem astuciosa em tempos de repulsa à política.
- ⁸⁹ Marcelo Evelin (Teresina, Piauí, 1962) é coreógrafo, intérprete, pesquisador e professor. Viveu entre 1986 e 2006 majoritariamente em Amsterdam. Em 2006, assumiu a direção do Teatro Municipal João Paulo II em Teresina, e implementou o Núcleo de Criação do Dirceu. Atualmente, vive e trabalha entre Teresina e Amsterdam. Vem concebendo projetos artísticos em colaboração com diversas artistas por meio de sua plataforma Demolition Incorporada, criada em 1995, e ensina na Escola Superior de Mímica de Amsterdã, Holanda.
- ⁹⁰ Não se trata de esgotar o extenso número de coletivos brasileiros, mas apenas mencionar exemplos a fim de mostrar a recorrência dessa forma de organização, sobretudo a partir dos anos 90. É preciso ainda ressaltar que não há poucas formas de se construir e se entender como coletivo. Esse foi o assunto do evento Modos de Existir 1 realizado no Sesc Santo Amaro em 2012 (<http://modosdeexistir.sescsp.org.br/modulo/coletivos/>) e da recente tese de doutorado Processos Colaborativos em Dança e Teatro: entre nós e as relações de poder do artista e professor da Universidade Federal da Bahia Lucas Valentim Rocha.
- ⁹¹ Não quero com isso dizer que as chamadas “artistas independentes” ou os coletivos terão mais facilidade em ganhar o próprio sustento. Mas, nessa condição, é possível definir o valor de seu trabalho e optar por aceitar ou não uma remuneração insuficiente. Mas, claro, na medida possível das negociações com um “mercado” inexpressivo. Além disso, na minha experiência e de muitos pares, é habitual que a direção de uma companhia de dança mantenha relações bastante hierárquicas com

seus integrantes, podendo até mesmo agir de forma desrespeitosa em relação às suas integrantes.

⁹² O Festival Panorama de Dança, criado pela coreógrafa Lia Rodrigues, acontece há 27 anos no Rio de Janeiro, incluindo inúmeras atividades – residências artísticas, projetos de colaboração, apresentação de espetáculos, performances e instalações, debates, encontros etc. (www.panoramafestival.com). Poderia também citar diversos outros festivais brasileiros que realizaram (ou já realizaram) esse tipo de ação: Bienal de Dança do Ceará, FID, Festival Contemporâneo de Dança, Junta, Bienal Sesc de Dança, Dança em Foco, Interação e Conectividade, entre outros. Atenho-me a esse exemplo apenas por estar mais próximo da minha experiência, tendo participado de projetos do Panorama entre 2002 e 2006.

⁹³ As chamadas “residências” constituíam encontros sob a coordenação de uma artista com o objetivo de criar ou recriar uma peça de dança/performance, promover colaborações entre artistas de diversas regiões brasileiras ou nacionalidades, sendo representativas as experiências realizadas nos projetos Colaboratório, Encontros Imediatos, Encontros 2005-2006.

⁹⁴ Gustavo Ciriaco, Marcela Levi, Denise Stutz, Micheline Torres, André Masseno, Alice Ripoll, Alex Cassal, Paula Águas e eu somos algumas das artistas cujos trabalhos foram impulsionados pelas iniciativas do festival.

⁹⁵ O estímulo à coletividade aqui parte de uma “instituição festival” que, naquele momento (entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000) parece ter tido seu ápice em termos de contato com artistas locais e brasileiras, visando o desenvolvimento do campo da dança.

⁹⁶ Sonia Sobral, pesquisadora e curadora em dança, foi gerente do núcleo de artes cênicas do Instituto Itaú Cultural de 1999 a 2015. Desde 2019, é responsável pela curadoria de dança do Centro Cultural São Paulo.

⁹⁷ Atualmente intitulado Duo Tríade é dirigido por Adriana Macul e Mariana Vaz.

⁹⁸ Artista, professora e pesquisadora em artes. Doutoranda em Sociologia na Universidade Federal da Paraíba, mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Licenciatura em Dança na mesma universidade.

⁹⁹ Ivana Menna Barreto é bailarina, criadora e pesquisadora em dança. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e mestre em Teatro pela Unirio/RJ.

¹⁰⁰ Mais informações em <http://triade-bichosdasedadeslocados.blogspot.com/>

¹⁰¹ Fala da personagem Estragon, na célebre peça de Samuel Beckett Esperando Godot. Li essa frase citada no texto de abertura de um catálogo de um festival de dança recente, associando a dança a um fazer que se faz pela emoção e pelo

sentimento. Há inúmeros trabalhos específicos e importantes sobre essa questão e, portanto, apesar de mencionar essa discussão, não é meu objetivo me aprofundar aqui.

¹⁰² Serviço de compras e entregas por meio de aplicativo de celulares.

¹⁰³ O Sesc (Serviço Social do Comércio), para muitas artistas da dança, é comparado a um “Ministério da Cultura paralelo”. A seleção de projetos para eventos e projetos como a Bienal Sesc de Dança, o Palco Giratório, o Circuito Sesc de Artes, o Dramaturgias da Dança, além das oficinas e espetáculos frequentemente programados nas suas diferentes unidades (sobretudo no Sesc São Paulo) é aguardada com ansiedade. A chancela da instituição é percebida como um passaporte para o sucesso do trabalho. Essa observação é confirmada nos depoimentos colhidos pelo Núcleo Tríade em sua pesquisa “Bichos da seda deslocados?” (2008): “[...] com o Balangandança, a gente conseguia vender os espetáculos [...] pra Sesc, basicamente”; “todo artista fala: ah, entrou nas graças do Sesc, você consegue”; “Teve um ano que ele (Sesc) gostava pra caramba e no outro ano não comprava de jeito nenhum. ‘Será que a gente fez alguma coisa [...]’? Porque é muito fácil se sujar.”

¹⁰⁴ Tino Sehgal (Londres, 1976), artista oriundo da dança porém atuante hoje quase que exclusivamente em contextos ligados às artes visuais vende, para pessoas físicas, museus e galerias obras performativas – que intitula “situações construídas” – por meio de contratos verbais. A coreógrafa e performer La Ribot (Madrid, 1972) vendeu nove de suas 13 *Piezas Distinguidas* para os chamados Proprietários Distinguidos.

¹⁰⁵ O primeiro trabalho que assino a direção data do ano 2000.

¹⁰⁶ “Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual” (2012) – pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro sob orientação do Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum.

¹⁰⁷ Essa aproximação não é inaugural, mas deu-se de forma bastante diversa em outros momentos. Nas vanguardas, nos Ballets Russes de Diaghlev, nos balés futuristas em obras como o Ballet Relâche de Jean Börlin e Francis Picabia, no Balé Triádico de Oskar Schlemmer na Bauhaus nos anos 1920 buscava-se a integração entre todos os elementos cênicos. Nos anos 1960, sucediam-se práticas coletivas e colaborações entre artistas da dança pós-moderna americana na Judson Church, como Yvonne Rainer, Merce Cunningham, Trisha Brown, Lucinda Childs e os artistas visuais Robert Rauschenberg e Robert Morris.

¹⁰⁸ Quero sublinhar a opção pelo termo conceitualismo (em vez de arte conceitual). Segundo Basbaum, o termo arte conceitual encerra limitações, sendo associado ao movimento histórico (entre 1963 e 1974) e às proposições de artistas norte-americanos e anglo-saxões. O conceitualismo é proposto, pela primeira vez, na

exposição “Global conceptualism: points of origin 1950s-1980s” e chama a atenção para a produção de artistas de outras nacionalidades e contextos, reivindicando “a ampla expressão de uma atitude, envolvendo um largo elenco de práticas que, ao reduzir radicalmente o papel do objeto de arte, reimaginou as possibilidades da arte em relação às relações sociais, políticas e econômicas dentro das quais é produzida” (CAMNITZER et al., 1999, apud BASBAUM, 2008, p.116)

¹⁰⁹ A íntegra desse documento pode ser encontrada em EICHHORN, 2009 p.43-44.

¹¹⁰ O contrato da artista.

¹¹¹ Usarei o termo em letra maiúscula todas as vezes que me referir a esse contrato específico.

¹¹² Direito da artista de acompanhar o percurso de sua obra, recebendo um percentual do valor a cada revenda.

¹¹³ EICHHORN, 2009.

¹¹⁴ Esse grupo foi formado em meio a uma série de manifestações contra o poder hegemônico dos museus. O estopim desse movimento foi um conflito envolvendo Vassilakis Takis e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 1969, que havia descumprido um acordo com o artista.

¹¹⁵ Em 2016, Marina Croce e Juliana Cesário Alvim Gomes traduziram o Contrato para o português. Essa versão foi editada por Luiz Vieira e Regina Melim e publicada pelas editoras par(ent)esis, de Florianópolis, SC, e IKREK, de São Paulo, SP, em comemoração aos 45 anos do Contrato. A tradução adota sempre a flexão no feminino, sublinhando que o Contrato nasceu com o propósito de reparar desigualdades no mundo da arte. O documento está disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/publicacoes/files/contrato-paginas.pdf>

¹¹⁶ Passados 49 anos da criação do Contrato, das artistas entrevistadas por Eichhorn, Hans Haacke é o único que continua a utilizá-lo. Danien Buren optou por redigir com o advogado Michel Claura seu próprio contrato em 1968-1969.

¹¹⁷ Inicialmente intitulado “Certificat d’Aquisition”.

¹¹⁸ Bulegoa z/b é um espaço de arte e conhecimento, situado em Bilbao (Espanha), que organiza seminários, conferências e práticas artísticas acerca de temas relacionados à tradução cultural, à performatividade, ao corpo, ao pós-colonialismo e à teoria social.

¹¹⁹ Azkuna Zentroa, centro cultural localizado também em Bilbao, conta com uma programação diversificada nas artes visuais, cinema, dança, performance, entre outros.

¹²⁰ Jay Chung & Q Takeki Maeda, Maria Eichhorn, Wade Guyton, Hans Haacke, Park McArthur, R. H. Quaytman, Cameron Rowland e Carissa Rodriguez integravam a exposição.

¹²¹ As participantes do fórum incluíam Theodore Feder e Janet Hicks da Artists Rights Society (ARS), os artistas Hans Haacke e R.H. Quaytman, a historiadora Lauren van Haaften-Schick e o agente Maxwell Graham da galeria Essex Street.

¹²² the Agreement calls for artists to have a say.

¹²³ Nas artes cênicas, corresponde a um pequeno texto sobre um trabalho para inclusão no programa de mão do evento e/ou para divulgação em geral.

¹²⁴ Depoimento de profissional da dança (mantida em anonimato) para o projeto “Bichos da seda deslocados?” realizado pelo Núcleo Triade.

¹²⁵ The hot one hundred choreographers (2011), concebido e performado por Cristian Duarte.

¹²⁶ *Banners* são peças gráficas comumente utilizadas para divulgação expostas no local de entrada de eventos.

¹²⁷ Festival de dança contemporânea realizado anualmente em Marraquexe dirigido por Taoufik Izreddiou.

¹²⁸ Dança por alimentação.

¹²⁹ Dieter Lesage (Bruxelas, 1966) é filósofo, escritor e crítico, professor de filosofia, política e artes no departamento de Audiovisual e Artes Performativas (Erasmus University College Brussels) e na Vrije Universiteit Brussel.

¹³⁰ A portrait of an artist as a worker: “You are an artist and that means: you don’t do it for the money. That is what some people think. It is a great excuse not to pay you for all the things you do. So what happens is that you, as an artist, put money into projects that others will show in their museum, in their Kunsthalle, in their exhibition space, in their gallery. So you are an investor. [...] You write for subsidies, you try to get grants, you talk with nice people who might lend you some money, you have a solicitor to help you in order to get money from people who aren’t nice. You ask people to write about your work, you tell them how you work, you show them all. You explain them the basic facts of a young artist’s life. That you are an artist and that it means: you don’t do it for the money [...]”

2

TRABALHO NORMAL



trabalho normal, 2018

CLÁUDIA MÜLLER

São Paulo, Brasil - 1970

Duração: 40h

Depois de todo um dia de aridez nas leituras e na escrita, folheio o livro da exposição “Nuestro trabajo nunca se acaba” (Nosso trabalho nunca se acaba¹³¹). São mais de 21h. Esse é meu momento de respiro e de pausa. Nesse intervalo, descanso e trabalho se confundem. As tarefas da “trabalhadora-doutoranda” nunca acabam. A artista, interessada em trabalhos de outras artistas, quase adormece trabalhando.

Leio a introdução: um texto intitulado *Cuando la existencia se convierte en trabajo* (*Quando a existência se converte em trabalho*). Há uma pluralidade de projetos artísticos, relacionando arte, vida e trabalho: em 1978, o artista Mladen Stilinović fotografou a si mesmo deitado em uma cama sem fazer nada. O conjunto de fotografias exposto recebe o nome de *Artist at work* (*Artista Trabalhando*). Pilvi Takala, em *La Becaria* (*A estagiária*), é admitida em um escritório e passa seus dias sem nada fazer, embaralhando as funções de *performer* e funcionária. Uma rotina de trabalho rigorosa, baseada no compromisso de bater ponto e fotografar a si mesmo de hora em hora ao longo de um ano, resume *One year performance 1980-1981* (*Time Clock Piece*) de Tehching Hsieh.

O material de divulgação da exposição anuncia:

O advento da precária sociedade pós-fordista nos últimos 20 anos e sua dependência do trabalho flexível, criativo e imaterial transforma os problemas expostos por Stilinović em questões de caráter excepcionalmente urgente hoje em dia. Essa urgência é o ponto de partida para a exposição “Nuestro trabajo nunca se acaba”, que apresenta obras de artistas que exploram de forma constante o lugar no qual a arte, o trabalho e a existência de cada dia se sobrepõem na sociedade contemporânea. Esse grupo de artistas reflete a imaterialidade do processo artístico, a função do trabalho ao marcar a vida social e a complexidade de representar o trabalho invisível.¹³² (MATADERO, 2012)

Os trabalhos dessa exposição me fascinam em sua estreita relação com *Trabalho normal*. Ao conciliar a redação da tese com minha prática artística, produzo uma escrita com meu processo de criação mais recente, querendo fazer soar o discurso¹³³.

Esse meu recente projeto artístico me ajuda também a elucidar preocupações que me acompanham nesta tese.

Seguindo a decisão de priorizar minha prática artística ao longo do curso de doutorado e percebendo de que forma ela é também inevitavelmente permeada pelos interesses da tese, este capítulo se aproxima do processo de criação e dos primeiros contatos com o público desse trabalho artístico estreado em 2018. Pretendo, portanto, associar conjunturas do trabalho das artistas, processos de criação, circulação e *produção de sentido* em obras de dança contemporânea. Essas relações são habitualmente negligenciadas, forjando-se uma cisão entre condições de trabalho, processo de criação e trânsito da obras até seu contextos de fruição.

Trabalho normal tem como mote embrionário a pergunta: como realizar uma prática artística que seja, ao mesmo tempo, um “trabalho normal”? “Trabalho normal”, nesse sentido, corresponde a profissões e atividades tradicionais que pressupõem uma rotina previsível, tarefas funcionais e objetivas ou facilmente definidas pelo senso comum. Instigava-me, como em várias outras criações, trazer para o cerne o que parece marginal à obra: a construção do papel da artista no âmbito social, político e nas instituições artísticas, e as articulações entre artista, obra, instituição e sociedade. Mesmo ciente das operações em jogo no circuitos da arte – e também no meio acadêmico – e desejando trabalhar da forma que fizesse mais sentido em relação às minhas investigações práticas e teóricas, peguei-me, imediatamente, avaliando as possíveis dificuldades de inserção de *Trabalho normal* no circuitos de dança contemporânea. Ainda que acostumada aos impasses e peculiaridades na negociação de meus projetos artísticos, percebi-me presa desses pensamentos: onde e como tornar *Trabalho normal* visível? Como argumentar sua pertinência? De que forma defender seu formato tão diverso de um espetáculo de dança em seu sentido mais tradicional?

Trabalho normal dura, na íntegra, 40h – propositalmente o mesmo tempo de uma jornada de trabalho convencional. O projeto compõe-se de cinco ações que acontecem uma em cada dia da semana e cada uma delas se prolonga por oito horas.

Em uma programação de trabalhos de *performance*, talvez ninguém estranhasse tal formato e uso do tempo. Mas, *Trabalho normal* pode padecer de sua duração pouco convencional para os circuitos da dança. É evidente que não há um único e prévio formato para um trabalho de dança contemporânea. Coexistem espetáculos, *performances*, instalações coreográficas, intervenções etc. Não obstante, é infinitamente

mais frequente, nas programações em geral, o espetáculo “padrão” que dura cerca de 50 minutos.

Sendo atuante em um campo específico da arte, lido com as expectativas e com os interesses de um contexto que procura delimitar o que é ou não possível e esperado em suas searas. Conseqüentemente, é inevitável que as configurações habituais das programações de dança – seja em festivais, mostras, centros de arte ou cultura – acabem por determinar o que vem sendo produzido, formatando os trabalhos artísticos de acordo com seus interesses¹³⁴.

Imersa em reflexões que associam trabalhos artísticos, pesquisas em arte e sobrevivência das obras e das artistas, me indago: como me dedicar a um processo de criação artística sem associá-lo às reuniões institucionais que definem os trabalhos incluídos ou não em suas programações? Como resistir à submissão voluntária ao funcionamento dos circuitos das artes? Como garantir a escrita de uma tese sem pensar, antecipadamente, nas normas da biblioteca? Como um trabalho sobrevive à lógica do capital? Como proferir, em momentos de sujeição e austeridade, as palavras do escrivão Bartleby¹³⁵: *eu preferia não fazê-lo?*¹³⁶

“... Agora cada um se submete voluntariamente a uma ascese, seguindo um preceito científico e estético. É o que o Ortega (*apud* PÉLBART, 2017, p. 27) chama de bioascese” – ressalta Pélbart em suas reflexões sobre biopolítica. Essa afirmação me leva a fazer associações com as práticas da artista. A bioascese, esse cuidado de si que visa a autodisciplina com fins de adequação do corpo e dos comportamentos à sociedade, não poderia também acontecer nas ações artísticas? Em busca da sobrevida, também se pode discutir o que seriam essas práticas e disciplinas de austeridade e autocontrole na criação de um processo artístico ou na escrita de uma tese? Quais os modos de sujeição nos impomos diante do desejo desenfreado de sobrevivência e adequação aos circuitos das artes?

Trabalho normal é uma espécie de resposta. A minha resposta a uma pergunta que comumente se faz a certos perfis de artista: *e trabalhar, assim, ‘normal’, você trabalha?*

A que ofícios não se faz esta pergunta? Que ocupações são por si tão óbvias e sob as quais não pairam quaisquer dúvidas sobre sua razão e utilidade? O que regula, define, caracteriza o trabalho considerado “normal”?

Mas, antes de avançarmos na investigação das expectativas em relação ao “trabalho normal”: do que falamos quando usamos a palavra “normal”? Os dicionários a definem como tudo aquilo que segue a norma, a regra, o que é comum, usual e não foge aos padrões. Um indivíduo normal não costuma se destacar dos demais ao seu redor, pois apresenta características que lhe fazem comum ao seu grupo.

Norma deriva da palavra latina *normalis* que significa perpendicular. Apresentando uma ideia de precisão formal, a norma está a serviço de manter algo numa posição alinhada e correta. Normalizar é impor uma exigência de desempenho ou comportamento e eliminar possíveis variações. Assim sendo, este conceito qualifica negativamente aquilo que não se enquadra em sua medida, considerando tortuoso tudo que resiste à sua aplicação.

E o que você visualiza quando uso o termo “trabalho normal”? Talvez sua imaginação coincida com a minha: pessoas sentadas à frente de um computador, mesas, balcões de lanchonete, garçonetes, escritórios de advocacia, salas de reunião, uma professora ministrando uma aula, alguém que realiza a limpeza de um corredor, uma médica cirurgiã, a zeladora do seu prédio ou até mesmo uma deputada em Brasília. Uma pessoa que desempenha uma função qualquer cujo objetivo é fácil de explicar. Uma profissional que permanece no local de trabalho por um número mínimo de horas e cujas tarefas não despertam dúvidas em relação à sua utilidade.

Esses são alguns exemplos de atividades reconhecidas como trabalho pelo chamado senso comum. O trabalho, no sentido vulgar do termo, produz bens ou serviços, gerando, usualmente, um retorno financeiro para quem o realiza. Para o senso comum, o trabalho envolve algum ou muito esforço e se caracteriza pelo emprego de forças e/ou habilidades para atingir alguma meta e alcançar um determinado fim.

O trabalho da artista engloba também um duplo fazer: produzir o trabalho artístico e produzir-se a si mesmo. Basbaum salienta esse caminho de ida e volta em seus pensamentos acerca da hermenêutica da artista. “O artista se produz a partir de certas escolhas, gestos e atribuições como desdobramentos de uma condição do campo de trabalho, no momento mesmo da produção da sua ‘obra’” – diria Izabela Pucu (2017), acompanhando as reflexões de Basbaum. Esse debate se dá em contato direto com as relações entre arte e trabalho, com os múltiplos possíveis fazeres da artista não apenas limitado à produção de trabalhos artísticos e se estendendo à pesquisa,

docência, curadoria, gestão etc. como aponta Basbaum (2013, p. 167-170) no texto *Eu amo os artistas-etc.*

O fantasma do senso comum determina a expectativa em relação ao trabalho da artista: a artista plástica pinta sobre uma tela ou esculpe, a musicista toca um instrumento, a atriz representa uma personagem no teatro ou na tela de cinema, a fotógrafa produz uma imagem, a dançarina dança em um palco diante de uma plateia. *Para que isso?* – pergunta-se à artista contemporânea quando seu produto artístico é ambíguo ou quando seu empenho não resulta em uma música, um quadro, uma escultura, uma fotografia ou em qualquer objeto artístico facilmente reconhecível.

No caso da dança, mesmo em sua amplitude de características e formatos, ainda persistem ideias generalizantes e preconcebidas no imaginário de grande parte do público a respeito do trabalho da dançarina: “pessoas que se movem ritmicamente e dão saltos, geralmente com música, mas não sempre, e que transmitem alguma emoção”¹³⁷.

Assim eu ouvi, em 2008, do diretor de uma grande instituição cultural: *além desse, você tem “trabalhos normais”?* Eu havia acabado de apresentar *Dança contemporânea em domicílio* – meu procedimento *delivery* de pequenas peças de dança contemporânea.

Com essas questões no horizonte, comecei a me ocupar de cada uma das cinco ações que compõem *Trabalho normal*: uma para cada dia da semana de uma jornada convencional de trabalho. Oito horas a cada dia. Uma hora para o almoço. Uma jornada de trabalho já não tão óbvia pertencente, sobretudo, aos tempos modernos e à tradição fordista.

No entanto, se no fordismo o trabalho era assalariado, definido por contratos e por uma clara separação tanto entre trabalhadoras e o produto de seus trabalhos, quanto entre o tempo livre e o tempo do trabalho; as artistas e seus trabalhos criativos são símbolos da atual dissolução de fronteiras entre o trabalho e o não trabalho, da perda de distância entre o espaço social e o laboral. Ou como diria Comeron (2007, p. 43): o trabalho das artistas “[...] nos lembra nossa atual dificuldade de saber até que ponto, ou em que momento, saímos da fábrica.”

A imagem de trabalhadoras saindo da fábrica é justamente o primeiro registro do cinema: um filme dos irmãos Lumière¹³⁸, de 1895, que exhibe um grupo de funcionárias saindo da fábrica de produtos fotográficos cujos proprietários eram os próprios

Lumière. Partindo desse marco do cinema, o cineasta Harun Farocki¹³⁹ compilou cenas que retratam a mesma situação. Realizador conhecido pela preocupação com as implicações políticas das imagens, Farocki reflete sobre a representação das operárias ao longo da história do cinema. *A saída dos operários da fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik)* de 1995 e *A saída dos operários da fábrica em 11 décadas* (2006) são dois de seus mais conhecidos projetos, envolvendo questões sobre o trabalho.

Essa observação é oportuna já que Bojana Kunst (2013, p. 48), filósofa, dramaturga e teórica da *performance*, inicia seu artigo *Danza y trabajo: el potencial político y estético de la danza*, não por acaso, mencionando essas mesmas imagens dos irmãos Lumière e de Farocki. Kunst descreve também o espetáculo da companhia croata BADco¹⁴⁰ intitulado *1 poor and one 0* no qual as intérpretes atravessam continuamente uma porta, entrando e saindo enquanto compartilham em voz alta questões como: o que acontece quando você deixa o trabalho? O que acontece quando o trabalho ao qual nos dedicamos é muito exaustivo? O que acontece quando não há mais trabalho?¹⁴¹ Essa autora, responsável pelas poucas publicações encontradas relacionando dança contemporânea e trabalho, ressalta que

[...] o lugar do trabalho já não está às escuras, mas disperso por todas as partes; não é só um elemento constitutivo dos tempos de lazer, mas está intrinsecamente conectado ao seu potencial transformador e criativo [...] não se trata unicamente de que a divisão entre o trabalho e a vida tenha sido desgastada na sociedade pós-industrial; as qualidades essenciais da vida após o trabalho (imaginação, autonomia, sociabilidade, comunicação) terminaram ocupando o centro nevrálgico da vida laboral contemporânea.¹⁴²

A artista, como sugere Paolo Virno (2009), é o modelo de trabalhadora por excelência do pós-fordismo: opera numa zona de indistinção entre trabalho e vida, realizando um trabalho instável continuamente testado e exposto a público, marcado pela instabilidade, flexibilização e precariedade.

Lorey (2008) traz essa reflexão para o campo da indústria cultural. Partindo dos conceitos de artes de governar e biopolítica de Foucault, adota o termo “precarização de si” para pensar o paradoxo do governo de si. Governar-se, disciplinar-se e regular-se significa, ao mesmo tempo, sujeição e empoderamento. “De acordo com Foucault, o

poder se pratica só sobre ‘sujeitos livres’ e apenas enquanto o são.” (LOREY, 2008, p. 68). Para Lorey, as trabalhadoras da cultura, de forma geral, confiam em sua “livre” decisão de optar por um sistema de trabalho precário e dificilmente reconhecem que a precarização é um fenômeno neoliberal estrutural que afeta toda a sociedade.

A artista age como empreendedora, faz uso de seu potencial criativo e tolera condições de vida e de trabalho insatisfatórias em função da crença em sua liberdade e autonomia. Em rotinas regidas por projetos, deslocamentos, viagens e horários flexíveis, o trabalho da artista é considerado hoje o modelo para muitos outros setores produtivos. A criatividade, a liberdade e a autonomia preconizadas pelas trabalhadoras da arte e da cultura passaram a ser valorizadas em vários outros segmentos: da direção de empresas ao trabalho nas fábricas. Essa observação não é uma regra. Mas, é reforçada pelo pertinente comentário de Pascal Gielen¹⁴³ (2015, p. 44):

Pessoas criativas, a propósito, falam pejorativamente de ‘empregos estáveis’ ou de ‘posições permanentes’, preferindo sua própria autonomia à segurança de um emprego durável. A ética do trabalho criativo é contra o comprometimento com as rígidas demandas de uma instituição.

Portanto, é impossível não associar as atividades das artistas ao chamado trabalho imaterial – conceito discutido por Lazzarato, Negri, Virno, Hardt e Gorz. Lazzarato e Negri (2001) procuram, na esteira do operaísmo italiano, compreender as transformações no sistema de trabalho e exploração do capital deflagradas nos anos 1960 e 1970. Segundo esses autores, com a decadência do modelo fordista, elementos como a inteligência e a personalidade das trabalhadoras assumiram o protagonismo nos processos de produção. O trabalho imaterial requer, portanto, um engajamento total das trabalhadoras que, ao “vestirem a camisa” da empresa ou das empregadoras, colocam inteiramente à disposição não só seu conhecimento, mas também suas capacidades de cooperação e comunicação.

Envolvida nessas questões referentes à precarização e à “autonomia” (desconfio da palavra autonomia nesse contexto) no trabalho atual, reflito, durante os ensaios de *Trabalho normal*, sobre o cotidiano laboral e o uso do tempo. O trabalho do pensamento move o processo de criação. É o pensamento que me engaja e me

convoca a criar. Identificada com o artista Tehching Hsieh – abordado ainda neste capítulo e fonte de inspiração de uma das ações de *Trabalho normal* – faço do pensamento minha grande ferramenta. As palavras de Nietzsche (*apud* DELEUZE, 1976, p. 83), referindo-se às pensadoras (mas, que também poderia ser uma menção às artistas), me alimentam:

Existem vidas nas quais as dificuldades atingem os prodígios; são as vidas dos pensadores. E é preciso prestar atenção ao que nos é narrado a seu respeito, pois aí descobrimos possibilidades de vida e sua simples narrativa dá-nos alegria e força e derrama uma luz sobre a vida de seus sucessores. Há aí tanta invenção, audácia, desespero e esperança quanto nas viagens dos grandes navegadores; e, na verdade, são também viagens de exploração nos domínios mais longínquos e perigosos da vida.

No início do processo, me dediquei intensamente a buscar os contornos, as regras, as delimitações de *Trabalho normal*. Meus processos se constroem nas possibilidades que se abrem quando descubro os limites – o que vale e o que não vale para uma determinada proposição. *Trabalho normal* foi ganhando vida por meio do desenho de suas margens. No entanto, muitas incursões à sala de ensaio pareciam inúteis. Seria mesmo aquele o lugar do processo? Fiz inúmeras anotações em cadernos e em quadros negros. Em fevereiro de 2017, quando ensaiava os primeiros passos do trabalho em uma residência artística no País Basco, rascunhei o esquema abaixo.

Figura 23: Anotações para trabalho normal em Azala/ Lasierra, 2017



Fonte: A autora, 2017

Apesar da pouca clareza dos apontamentos, vejo que essa pequena síntese contribuiu para minhas decisões futuras. Voltei meus olhos inúmeras vezes para essa imagem. Passei a observar atentamente a rotina de trabalhadoras diversas. Muito tempo depois, entendi. A partir da obra de algumas artistas, criaria diferentes procedimentos para realizar ações que se repetiriam ao longo de uma jornada de trabalho.

Após os primeiros meses de processo, pude, por fim, resumir na escrita de um projeto: “Todas as ações dessa série pretendem-se inúteis, não gerando, portanto, nenhum produto ou resultado do ponto de vista prático. Adoto a duração de uma jornada de trabalho convencional para realizar atividades nada similares a um ‘trabalho normal’. Trata-se tão somente de procedimentos sem função prática determinada. Apesar da inutilidade, todos incluem um planejamento preciso, de modo que sua finalização coincida justamente com o término das oito horas da jornada de trabalho.”

Pouco a pouco, ampliaram-se as perguntas que moviam esse processo:

- Há algo que caracterize o trabalho/a prática diária das artistas?
- O que diferencia um trabalho convencional ou “normal” de um trabalho artístico? Quais as implicações dessas possíveis diferenças?
- Estabelecer diferenças entre trabalho artístico e “trabalho normal” serve para reforçar a precariedade do primeiro em termos de reconhecimento, remuneração e condições de realização?
- É possível colocar os trabalhos “normais” e artísticos lado a lado? Como não criar hierarquias entre essas ações?
- Como se relacionam as tarefas das trabalhadoras de espaços artísticos que não são artistas e as tarefas da artista? Essas tarefas podem se confundir? É possível fazer uma ação artística que se confunda com um “trabalho normal”?

Envolvida com essas questões, encontrei alguns trabalhos artísticos que me fascinaram, entre outros motivos, por se ocuparem do paradoxo da inutilidade na arte: *Paradox of praxis 1: Sometimes doing something leads to nothing* (Paradoxo da prática 1: Às vezes fazer alguma coisa leva a nada) de Francis Alÿs, *Vestígios* de Marta Soares, *35 minutos* de Los Torreznos¹⁴⁴, *Coleta da neblina* de Brígida Baltar¹⁴⁵ e *One year performance 1978-1979* (*Cage piece*) de Tehching Hsieh.

Enquanto Francis Alÿs percorre as ruas da cidade do México por nove horas, empurrando uma barra de gelo até seu completo derretimento, Marta Soares permanece deitada e coberta de areia sobre uma mesa, sentindo o vento produzido por um ventilador, descobrindo seu corpo suavemente e deixando entrever pequenas partes. 2100 são os segundos contados em diferentes ritmos e em voz alta por Rafael Lamata e Jaime Vallauré (os chamados Los Torreznos), envolvendo o público que vibra e torce pela completude dos 35 minutos da *performance* de mesmo nome. Trajando um belo e delicado figurino, onde se encaixam pequenos recipientes de vidro transparente, Brígida Baltar produz imagens de suas incursões a coletar o impalpável em nebulosas manhãs nas serras cariocas, enquanto Tehching Hsieh permanece trancado em casa por 365 dias, recebendo visitas apenas em datas específicas.

Do contato com essas artistas e suas poéticas, nasceu o desejo de criar laços com suas ações. O primeiro encontro se deu com *Paradox of praxis 1: Sometimes doing something leads to nothing* de Francis Alÿs. Olhei atentamente as fotos desse trabalho. O fascínio pelo engajamento do artista em uma ação inútil me levou a encomendar uma grande barra de gelo. A visão dessa matéria evocou a expressão popular “enxugar gelo”. Então, soube o que iria fazer.

Uma obra me levou à outra. Notei que todas envolviam ações simples de descrever e provocavam a espectadora a se perguntar (de novo e de novo): *para quê?* A recorrência da questão me interessava. Ela parecia indicar que essas proposições instauravam “modos de existência que ‘não existem’” (PÉLBART, 2016): formas múltiplas de vida que resistem à hegemonia.

Ao aproximar os princípios do *Trabalho normal* dessas imagens e *performances*, fui descobrindo modos de traduzi-las e recriá-las. Umberto Eco (2007, p. 426), ao se referir à tarefa da tradução a define como “a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa”, ocupando-se menos da exatidão que da honestidade e lealdade. Meus procedimentos consistiram em traduções poéticas ou transcrições – para usar o termo cunhado por Haroldo de Campos. Dessa forma, não se trata de interpretar nenhuma dessas obras de referência, mas de trabalhar com seu conteúdo-estrutura indissociavelmente, transcribando-os segundo regras estabelecidas para *Trabalho normal*.

Além disso, realizei, em cada ação, uma operação diferente: empregar o mesmo material, miniaturizar a cena, distender o tempo, alterar o contexto ou condensar a *performance*.

Nas próximas páginas, convido você a um deslocamento através dessa ainda recente trajetória de *Trabalho normal* – desde o início da pesquisa até seu momento de partilha com o público. O percurso segue o caminho dessas cinco ações e visa compreender e estreitar as relações entre o processo de criação e as negociações com as instituições que abrigaram suas apresentações.

trabalho normal, 2018**CLÁUDIA MÜLLER***São Paulo, Brasil - 1970**baseado em***paradoxo da prática 1:**
às vezes fazer alguma coisa leva a nada
de Francis Alÿs

Madeira, metal, plástico, sarja, poliuretano,
couro, algodão, poliéster, resina, gelo.

Duração: 8h



Figura 24: Gelo para ação 1 do trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 25: Gelo para ação 1 do trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 26: Gelo para ação 1 do trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 27: Gelo para ação 1 do trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 28: Gelo para ação 1 do trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 29: Gelo para ação 1 do trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



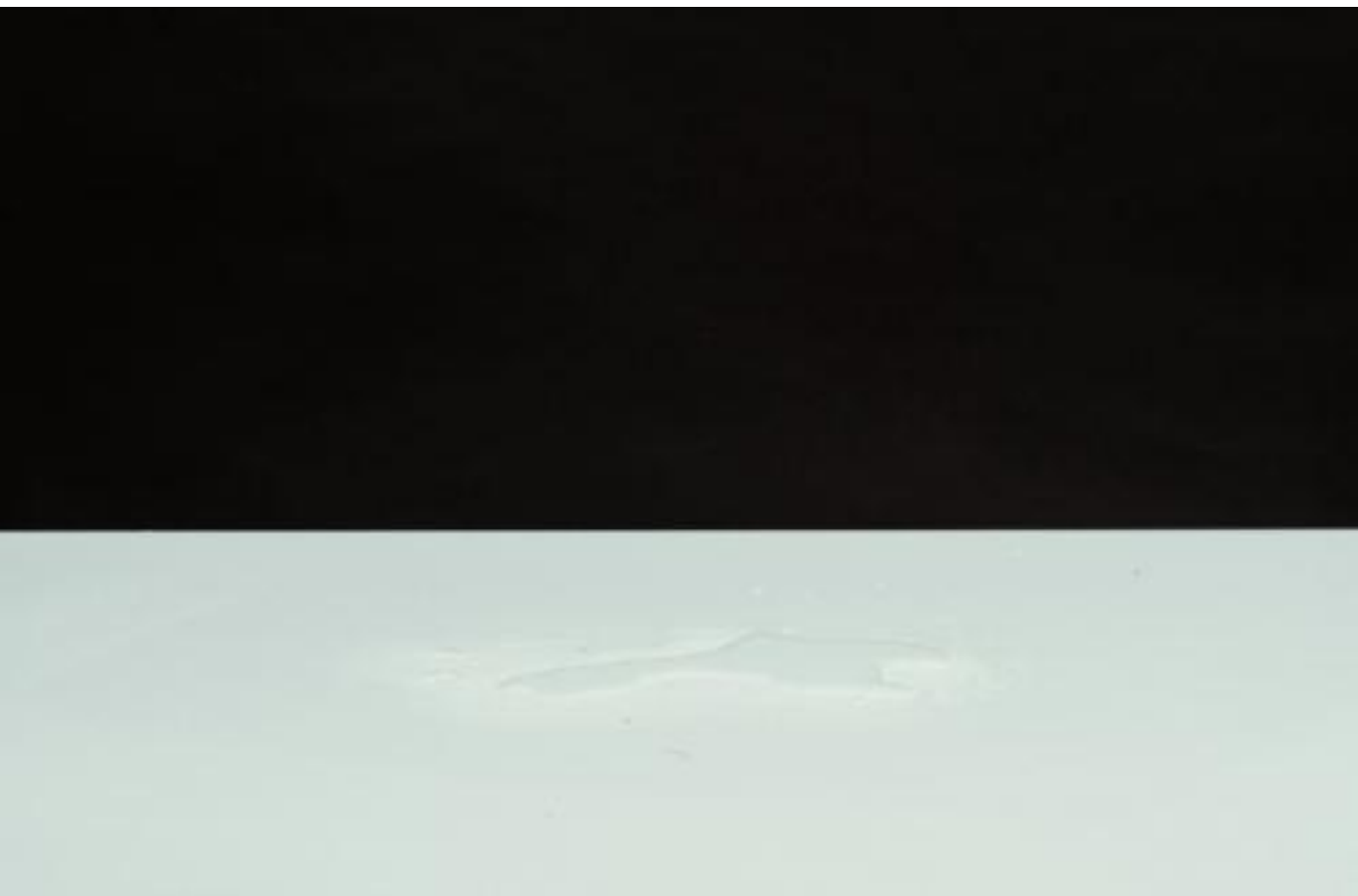
Figura 30: Gelo para ação 1 do trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 31: Gelo para ação 1 do trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018

Fracasse. Fracasse melhor.
Samuel Beckett

“Tem coisas que você faz na vida que não levam a nada. ‘Enxugar gelo” – dizia o bilhete que recebi na manhã do dia 16 de novembro de 2017.

Em pé atrás de uma mesa, eu secava cuidadosamente uma barra de seis quilos de gelo. Em uma diagonal à esquerda, podia ver o recepcionista da reitoria da Universidade Federal de Uberlândia. Sem deixar de cumprimentar ninguém, seguia repetindo: *olá! Como está? Bom dia!* Eu havia me apresentado a ele previamente, dez minutos antes do início do período de duração de *Trabalho normal*, por volta das 7h50 da manhã. Ele já sabia que nos faríamos companhia das 8h às 17h, tempo durante o qual eu ocuparia meu posto e ele, o dele.

Muitos anos antes, eu havia visto a imagem de um homem de aparência europeia – alto e esguio. Uma amiga havia me recomendado que pesquisasse a obra daquele artista belga. Nessa ocasião, conheci os trabalhos de Francis Alÿs que, até meados dos anos 1980, vivia em Veneza e atuava como arquiteto. Alÿs chegou à cidade do México em fevereiro de 1986, ainda atuando no campo da arquitetura. Somente após três anos vivendo ali, iniciou-se na prática artística. Influenciado pela complexidade e imensidão da cidade e imerso no choque cultural entre sua Bélgica natal e os códigos ainda por decifrar nesse novo país, abandonou completamente a arquitetura em 1993 e aventurou-se em uma nova atividade que sempre o havia atraído. Fascinado pelo fenômeno urbano, envolveu-se em projetos muitas vezes gerados pelo ato de caminhar e vagar pela cidade que, segundo o artista, sempre oferece o contexto perfeito para que acidentes aconteçam. Entre ações, desenhos, pinturas, fotos e vídeos, Francis Alÿs tece uma poética que adota, na maior parte das vezes, o espaço público como seu lugar, desenvolvendo projetos que empregam, como diria o artista, o máximo esforço para o mínimo resultado.

Dessa forma, cheguei ao trabalho intitulado *Paradox of praxis 1: Sometimes doing something leads to nothing*. Essa ação aconteceu na cidade do México em fevereiro de 1997. Ao longo de mais de nove horas, o artista empurrou uma barra de gelo, percorrendo ruas da cidade. De uma barra a uma pequena pedra que recebia toques dos pés de Alÿs, o objeto se derreteu num esforço que gerava apenas a sua desapareição.

Essa imagem me invade há vários anos.

Figura 32: Francis Alÿs - Paradox of praxis 1: Sometimes doing something leads to nothing



Fonte: Francis Alÿs, 1997

Por fim, em 2017, permito que me tome, me provoque. Reajo. Ela se torna referência da primeira ação criada para a *performance Trabalho normal*.

Volto aos projetos de Francis Alÿs e observo que, em outra de suas ações “inúteis”, o artista convida voluntários para, em uma montanha nos arredores de Lima, no Peru, moverem, por cerca de dez centímetros, suas areias com uma pá. No *site* do artista¹⁴⁶, há entrevistas com alguns dos 500 voluntários que se dispuseram a participar da ação *When Faith Moves Mountains (Quando a fé move montanhas)*¹⁴⁷. Alguns oferecem depoimentos impactantes que nos fazem pensar sobre a natureza desse tipo de gesto:

[...] Estávamos no centro de estudantes com uns amigos e apareceu na escada um mexicano junto com um belga e um dos nossos professores da faculdade, procurando estudantes para ajudá-lo a iniciar essa ideia que era mover uma duna...[...] Esses caras vindo aqui perder o tempo deles [...] não há dunas no México? [...] A princípio pensei que era uma bobagem. Mover umas pedras, umas rochas. Mas, me envolvi mais e gostei de participar com todas essas pessoas...todos estivemos de acordo. Vamos porque queremos ir. Cada qual por seus motivos [...] O convencimento maior foi de um a um. De dizer a um amigo e esse amigo dizia a outro. E foi assim que convocamos a todos para que fossem. Quando cheguei e vi a fila de 300, 400 pessoas esperando...a duna pareceu menor [...] ¹⁴⁸

Esse acontecimento aparentemente inútil me impressiona. A suposta simplicidade do ato revela sua magnitude no encontro entre as centenas de corpos. Então penso: Inútil? Inútil para quem?

Deslocar uma barra de gelo até seu completo desaparecimento ou transferir uma ínfima parcela de areia são gestos mínimos que fazem muito sentido em meio a um mundo de excessos: de esforço, de consumo, de exploração, de propósitos.

Concentrada na tarefa de manter o gelo enxuto, sem sequer nenhuma gota de água no seu entorno, aliso suavemente sua superfície com um pano de cor vibrante usado comumente para limpeza. Observo sua superfície lisa e retangular, mas sem perder de vista as pessoas que passam no saguão de entrada da reitoria. Meu olhar é convidativo. Na maior parte das vezes, ao perceber olhares espantados, curiosos ou interrogativos emito um *bom dia* ou *boa tarde*, deixando clara a possibilidade de ser interpelada. O diálogo com as transeuntes parece ser um dos elementos principais de

Trabalho normal que não almeja ser compartilhado em uma galeria ou teatro apenas para um público especializado. Essas cinco ações pretendem se construir no encontro com os comentários, as perguntas, os embates em meio ao diálogo formado com as passantes de um espaço não exclusivamente cultural ou artístico. *Trabalho normal* deseja atravessar as fronteiras do ambiente artístico para propor uma conversa aberta, com quem quer que seja, sobre o ofício da artista.

Do segundo andar da reitoria da universidade, alguém me observa, desce pelas escadas e me segreda ao ouvido: *ali em cima, estamos fazendo a mesma coisa que você!* Na mesma ocasião, um moço de seus 30 anos se aproxima, conta-me que foi levar a mulher para trabalhar em um dos departamentos do edifício e que ficou curioso com a minha presença e com a ação repetitiva e incessante que executo. Permanece ao meu lado por duas horas, comentando o trabalho que realizo. Parece-lhe uma ação crítica. Empolga-se com a minha persistência: *isso dá o que pensar!*

Essas presenças se contrapõem aos momentos solitários de ensaio. Vivo, nesses instantes, a experiência de isolamento através da repetição de uma única e simples ação na ausência de qualquer pessoa. Procuo, durante horas de solidão, entreter-me a calcular a quantidade de gelo necessária para que o final dessa ação se dê de forma precisa. Ao final do período de trabalho, não deve restar nenhum rastro da barra de gelo.

Visto-me como quem poderia fazer parte de um recinto de trabalho convencional – a recepção de uma empresa, consultório, repartição pública ou escritório. Uma mesa e uma cadeira, além do gelo, são os objetos que me cercam. No entanto, apesar de certa conformidade com o ambiente (nesse primeiro experimento público aqui descrito, realizado em novembro de 2017 no evento “Paralela”¹⁴⁹, ocupo o *hall* de entrada da reitoria da Universidade Federal de Uberlândia), executo uma função atípica. Uma etiqueta afixada na mesa do meu “ambiente de trabalho” informa os dados da ação com *design* similar às plotagens que identificam obras em museus e galerias.

Recupero agora, em fevereiro de 2019, meus cadernos com as anotações do processo. Os primeiros escritos datam ainda de 2014.

Outros trabalhos me ocuparam depois desse ano. Havia também o tempo necessário para acolher as ideias e encontrar seus lugares. Em março de 2016, voltei ao *Trabalho normal*. Num estúdio de dança de um lugar frio, escrevi palavras e frases algo

desconexas. Parecia não produzir nada. Nada. Nada. Fracasso total. Passava horas num absoluto vazio. Eu me esforçava demais e só me vinha um aperto no peito. Fazia minhas poucas anotações. Tive raiva do trabalho e nos afastamos por alguns meses. Deixei voltar a vontade – que era só de estar perto dos artistas que me inspiravam. Não sei quanto tempo passei olhando imagens num livro de Francis Alÿs. Eu queria ser ele e eu queria ser eu. Queria ler aquela ação, mastigá-la a meu modo, vivê-la em mim. E me veio a frase óbvia, vinda desse vazio: *enxugar gelo!* Comprei minha primeira barra e, inicialmente, apenas me ocupei de anotar seu peso e suas dimensões ao longo do dia. Acompanhava seu derretimento e mal a tocava. Não saía de casa no afã dos apontamentos. Trabalhava minuciosamente no cálculo do peso necessário para o desaparecimento da barra em uma jornada de oito horas. O material, apoiado numa balança no banheiro de casa, me “dizia” o que fazer.

Alguns meses se passaram nesse processo. A preparação, no caso dos meus trabalhos, envolve, sobretudo, o pensamento. Meu modo de trabalhar: olhar, ler, visualizar. É preciso calcular o peso do gelo, escolher sua forma, descobrir os intervalos de tempo para acrescentar água durante sua feitura para que o material permaneça sólido e aos poucos criar relações com esse objeto frio. O que pode lhe dar mais transparência? Ele é bonito. Meu corpo e o corpo dele. Meu corpo responde a outro corpo. Não há uma preparação física especial. Enxugo o cubo transparente, aliso-o com delicadeza, olho para ele com atenção. Esse fazer é preparação, ato e obra.

- *Você sente dores?* – é a pergunta de um jovem que se aproxima enquanto eu realizo o trabalho na cidade de Campinas em 2019. - *Claro* – eu respondo. Ele, então, tira da bolsa um pequeno frasco de óleo de *peppermint* e pergunta se pode passar no meu pescoço dolorido pelo esforço repetitivo. Enquanto ele aplica o óleo, massageando delicadamente minha cervical, me explica que é terapeuta de óleos essenciais e me apresenta sua avó.

Uns dias antes, me apresentei no setor de preparação da alimentação fornecida nos camarins da Bienal Sesc de Dança. As moças ouviram minhas instruções com atenção. Como eu não fora autorizada a entrar na cozinha, elas me auxiliariam na fabricação do gelo, acrescentando 1,5 litros de água a cada seis horas. Por essa razão, passei muitas vezes pelo espaço de trabalho delas. Quando fui recolher o gelo já pronto para iniciar *Trabalho Normal*, elas saíram da cozinha e me pediram para fazer uma foto: nós e o

gelo. O material da *performance* havia sido feito por elas. Lilian, Míriam, Sibeles e suas demais companheiras queriam acompanhar o trabalho.

No decorrer desse mesmo dia, outras pessoas me pedem para tirar fotos: comigo, com o gelo, só do gelo.

A gente acaba criando muitos postos de trabalho inúteis porque senão as pessoas iam ficar desempregadas.

Meus professores precisam ver isso. É muito sensacional.

Você é autônoma? Tem carteira assinada?

Aceita estagiários?

Dói a mão?

Você não fica gelada?

Posso te ajudar?

É um trabalho voluntário?

É remunerado?

Você está arrumada, muito organizada, mesa organizada, tudo limpinho, a mesa está ótima, muito bem posicionada.

Arthur, um garoto de seus doze anos, várias crianças pequenas que tocam na pedra gelada, um senhor idoso, uma mulher que se apressa em direção à piscina, um casal que veio almoçar, a fotógrafa da Bienal Sesc de Dança, algumas artistas e uma senhora de roupa estampada são as autoras desses comentários.



trabalho normal, 2018**CLÁUDIA MÜLLER***São Paulo, Brasil - 1970**baseado em***vestígios**

de Marta Soares

Madeira, metal, plástico, sarja, couro, algodão,
poliuretano, poliéster, resina, açúcar, sopro.

Duração: 8h

Figura 33: Trabalho normal (continua)



Figura 33: Trabalho normal (conclusão)



Fonte: Haroldo Saboia, 2018

Figura 34: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018

*Peço-te o prazer legítimo
E o movimento preciso
Tempo, tempo, tempo, tempo
Quando o tempo for propício
Tempo, tempo, tempo, tempo
Caetano Veloso*

A coreógrafa Marta Soares¹⁵⁰ subiu ao palco do Instituto Itaú Cultural¹⁵¹ em uma tarde do primeiro semestre de 2010. Depois da exibição de um vídeo que mostrava uma mulher de costas vestida de branco entrando numa escavação, sentou-se numa cadeira e apoiou seus braços sobre uma mesa. Nos próximos minutos, dedicou-se a explicar o processo de criação de seu próximo trabalho, intitulado provisoriamente *Coleta de vestígios*.

Ao exibir as imagens de uma paisagem ampla e desértica se emociona, perde a voz e se revela profundamente afetada pelo contato daquele ambiente com o seu corpo. Lágrimas percorrem a sua face. Declara que ainda não consegue falar muito sobre esse novo trabalho e que preferia se deixar afetar pelo processo de criação, pelo encontro entre seu corpo e aquele território peculiar. Resiste à urgência de gerar um produto artístico para compartilhar publicamente, naquele momento demonstrando incômodo frente à exigência de comprovação¹⁵² daquilo que fez através da bolsa Rumos Dança Itaú Cultural¹⁵³. Essa situação aconteceu no momento da mostra dos processos de todas as artistas que receberam essa bolsa no ano de 2009. Naquela ocasião, quatro artistas seriam escolhidas para receber um segundo aporte.

Imersa em suas emoções, essa mulher procura palavras para falar da sua última visita, durante 24 dias, aos sambaquis¹⁵⁴ próximos da cidade de Laguna em Santa Catarina. Busca compartilhar suas sensações e reflexões, evocando imagens de um corpo imóvel em uma paisagem móvel, de um corpo diminuto diante de uma paisagem monumental.

O que me interessou nos sambaquis é o fato de serem cemitérios pré-históricos e abrigarem questões referentes aos seus aspectos monumentais e sagrados. Meu interesse é deslocar resíduos materiais, psíquicos e sensoriais do sagrado e do monumental para o urbano. (SOARES, s.d.)

Apresenta imagens belas e fortes enquanto resiste à pressa de atender à expectativa de um edital. Dilata o tempo da experiência como forma de defender sua proposta – sem pressa por um fim ou por palavras de efeito que indiquem certezas. Não pude presenciar diretamente essa ocasião, mas a assisti em vídeo na coleção Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. O seu processo artístico e as articulações traçadas me pareceram muito impactantes. Desde então, sempre que me detenho em processos de criação com minhas alunas da universidade exibo esse vídeo. Desejo contaminá-las com a sede de experiência que Marta Soares nos transmite em sua exposição.

Alguns meses depois de assistir a esse vídeo, quando presenciei em uma galeria do Instituto Itaú Cultural à *performance Vestígios*¹⁵⁵, resultado da segunda etapa desse processo, senti que a peça para mim não começara ali, mas no compartilhar do seu desenvolvimento.

Soterrado sob uma pequena montanha de areia, jazia o corpo daquela coreógrafa. Ao seu redor, telas de vídeo mostravam a paisagem dos sambaquis, enquanto a luz invadia a cena acompanhando, em seus movimentos, a gradação da luminosidade do decorrer de um dia. Marta, na maior parte do tempo inerte, contrastava com o movimento dos grãos gerado por um grande ventilador que soprava na direção do monte formado por um corpo e areia. Espectadoras circulavam pela sala, aproximavam-se da grande superfície de pedra sobre a qual o monte se formava, afastavam-se para observar o conjunto “corpo-areia”, a luz, o ventilador, a projeção de vídeos. O ambiente ecoava a trilha sonora que aludia ao vento e a uma revoada de pássaros, remetendo a uma viagem pelo deserto e contribuindo para a ambientação da paisagem mostrada no vídeo. Grãos de areia se moviam. O corpo da dançarina permanecia imóvel, na maior parte do tempo, enquanto o movimento das pequenas partículas arenosas deixava entrever os dedos dos pés da artista ou um fio de cabelo. A silhueta de um corpo feminino revelava-se, vagorosamente, no movimento produzido pelo ar que, de forma suave, deslocava a matéria leve.

Figura 35: Vestígios, 2010 (Marta Soares)



Fonte: Marta Soares, 2010

É essa peça de dança que move a ação 2 de *Trabalho normal*. Marta Soares cria uma bela e sensível coreografia do tempo, arrebatando as espectadoras e esgarçando os limites do que possa vir a ser dança em sua coreografia aparentemente imóvel. Mostrando uma “dança exaurida”¹⁵⁶ (cf. LEPECKI, 2017) luta contra a associação cliché e imediata entre dança e mobilidade, da dançarina automovente, ser que enseja aceleração e produtividade. Soares afirma, repetindo como Bartleby, em seu gesto: *eu preferia não fazê-lo*.

Não há lugar a se chegar. Não há grandes passagens que acentuem o começo, o meio, o fim. Apenas uma tênue luz que simula as diferentes luminosidades do decorrer de um dia.

Sobre uma mesa, deposito um pequeno corpo de boneca com longos cabelos como os de Soares recoberto de açúcar demerara, criando um pequeno “deserto-sambaqui”. Por oito horas, em pé e ao redor dessa mesa, produzo o deslocamento suave dos grãos, assoprando-os cuidadosamente.

Essa ação de *Trabalho normal* compõe-se desse gesto contínuo e delicado, mas que me provoca vertigens em seu esforço contínuo. É necessário tomar e retomar o fôlego, acostumar-se ao mareio, incluir pausas e seguir, recriando o tênue gesto de descobrir vagorosamente o corpo da coreógrafa.

Tal qual seu trabalho, o meu repete um ato simples. Meu corpo e o corpo arenoso se movem, enquanto um pequeno corpo plástico repousa imóvel sobre a superfície plana de madeira.

Como na ação 1 de *Trabalho normal*, meu fazer é único e insistente. Repete-se ao longo dos 480 minutos de duração da ação e só se dá por finalizado quando as pernas, braços, tronco e cabeça emergem da montanha e deixam transparecer uma silhueta.

Quero escrever sobre o incômodo e a dificuldade de permanecer por oito horas nesse longo sopro, composto de movimentos curtos, seguidos, pausas e também de prolongados gestos de expiração. Meu corpo se movimenta, seguindo essa tarefa simples e singular. A impaciência me envolve. A concentração se faz muito mais necessária que na ação 1. Sustento um “corpo-sopro” em contínua contração e expansão. A escrita tampouco flui facilmente, entrando em acordo com a dificuldade

de espalhar pequenas quantidades de açúcar. As palavras saem com o esforço da paciência e do fôlego necessários à empreitada a que me proponho. O ar me falta.

Identifico-me com Marta que, em vários dos seus projetos, aproxima-se das artes visuais, criando instalações coreográficas. Impossível assistir a *Vestígios* e não se remeter, de imediato, às artistas Ana Mendieta¹⁵⁷ e Robert Smithson¹⁵⁸ que a influenciaram. Recria, a seu modo, as silhuetas de Mendieta, convocando uma relação sensível entre corpo e ambiente.

Como nas *Siluetas* de Ana Mendieta formadas por ramos de árvores, lama, água, terra ou fogo, Marta conclama a terra, a paisagem, a natureza e os rituais ancestrais, desejosa de mergulhar na liminaridade, no interstício entre vida e morte, corpo e natureza, sujeito e objeto.

O vento gerado pelos meus pulmões atinge a superfície de pequenos grãos adocicados e o corpo inorgânico de uma boneca. Sobre a mesa, não há areia nem um corpo vivo. Uma outra combinação de materiais: açúcar, plástico, madeira e o vidro de um canudo. E meu corpo. Esse corpo que assopra e que é o mesmo que escreve, relembra: Marta nos coloca uma questão ao resistir a apressar o processo de criação. *Trabalho normal* precisa do tempo longo e esgarçado e de nenhuma urgência em descobrir o pequeno corpo de plástico sob o monte de açúcar demerara.

O que se produz? Para quê? Por quê? Para que perder tanto tempo? Estas questões, tão próximas a *Trabalho normal* podem ser facilmente aplicadas à parte da produção em arte contemporânea. A estranheza diante de um esforço e de um tempo empreendidos sem um objetivo direto e claro explica a frequência com que ouvi estas perguntas ao longo das ocasiões em que experimentei essa dança publicamente. Interessa-me outra economia do tempo que rege o labor da artista: tempo da vida, tempo da inutilidade.

Ao assistir *Vestígios*, na galeria do Instituto Itaú Cultural (São Paulo), um aspecto me incomodou: ao final de seus 50 minutos de duração, uma produtora informa ao público que ele deve sair. Imersa na experiência hipnótica produzida pela poética daquele trabalho, vejo-me subitamente chamada à realidade. Um despertar abrupto. A instalação se converte em espetáculo, com início, meio e fim. O aviso reconstrói a relação linear de tempo. Pergunto-me se a motivação dessa restrição é técnica (o

limite do tempo em relação ao modo de respirar através de um orifício na mesa onde Marta se encontra) ou se também visa atender ao tempo tradicional do espetáculo.

E então me ocorre que raramente assisto a peças de dança com duração muito diferente dos tradicionais 50 ou 60 minutos. Consulto diversos programas de festivais, confiro programações atuais em sítios na internet. O mesmo tempo rege boa parte dos trabalhos de dança contemporânea. Arrisco que parece haver, nos últimos vinte anos, uma regra implícita do que é considerado, pelas instituições artísticas, uma duração adequada para preencher uma noite. Há um intervalo de tempo específico “palatável” pelo público. Muitas vezes, trabalhos de menor duração dividem a cena com outra apresentação. É como se se afirmasse que não vale a pena sair de casa para dispensar menos de 50 minutos de atenção à uma obra. Calcula-se, além disso, o valor do trabalho pelo tempo que dura. As apresentações mais curtas geralmente recebem um cachê de valor inferior. Raras são as artistas do campo da dança a realizar proposições que durem menos ou mais tempo que o habitual. Será uma mera coincidência todos os trabalhos de dança contemporânea necessitarem de um mesmo tempo de apresentação? Difícil duvidar da obediência à adaptabilidade dos trabalhos a um possível (embora rarefeito) mercado.

Ivana Menna Barreto (2017, p.21) discute a ideia de empregabilidade nos modos de produzir projetos de dança, enfatizando que

[...] a obra do artista, no entanto, não é imune a essa realidade, impregnando-se inevitavelmente das atitudes que toma, das concessões que faz, dos riscos que corre na própria vida ao deparar-se com a privação, as impossibilidades da ‘vida real’.

A primeira vez que assisti *O banho* (2004), também da autoria de Soares, foi na Galeria Vermelho (São Paulo) e a peça se apresentava como uma instalação, permitindo o livre trânsito do público entre os espaços onde a *performer* se movimentava imersa na água de uma banheira e a sala onde permaneciam expostos os vídeos que integravam a instalação. Podia-se permanecer o tempo que quisesse, bem como, entrar e sair dos espaços à vontade. Em uma segunda ocasião em que assisti ao trabalho, o formato já não era instalativo. A *performance* acontecia em uma sala de espetáculos e haviam momentos definidos para entrada e saída do lugar onde Marta, banheira e vídeos dividiam o espaço. Essa alteração criou percepções diferentes desse trabalho artístico.

Observo que a versão instalativa deixava o público livre em termos de deslocamento espacial e fazia com que cada espectadora estabelecesse seu próprio tempo. Mantinha-se em suspenso qual o tempo necessário, suficiente e justo para cada espectador testemunhar *O banho*. Na segunda versão, limita-nos, como público, um tempo regular e espetacular. Pelas características dessa instalação coreográfica, pergunto-me o que motivou essa alteração, desejosa da antiga autonomia do público durante a peça.

Retorno ao *Trabalho normal*. As observações sobre o trabalho de Marta me fazem ter mais certeza de que minha busca não inclui um espaço protegido, espetacular ou “especial”. Um amigo me relata que, para essa coreógrafa, a pior apresentação de *Vestígios* aconteceu quando uma espectadora aflita cavou a areia com as mãos, ansiosa por liberar a *performer* daquele suplício. No meu caso, não há nenhuma distância a ser mantida da vida cotidiana ou do público. Interessada em permanecer em uma zona de indistinção entre ser ou não ser arte, procuro, para estas ações, espaços que contribuam para esta indefinição: o *hall* de entrada, o corredor ou a varanda de uma instituição ou centro cultural – um lugar de visibilidade e de grande fluxo de pessoas onde muitas possam ter acesso sem a necessidade de adquirir um ingresso, participar de um circuito específico das artes ou compreender seus códigos.

Essas ações tampouco pertencem ao espaço cotidiano sem qualquer associação com a arte, pressinto. O lugar de instauração de *Trabalho normal* é, sem dúvida, determinante em relação ao modo como é percebido. A fim de gerar essa zona de indefinição, um espaço intermediário entre o ser ou não ser arte, alguns aspectos precisam ser considerados: em que contexto a *performance* deve se instalar? Que elementos podem contribuir para criar dissonâncias, em termos de aparência (figurino, cenografia, objetos cênicos etc.), entre as ações e sua visualidade? Que relação com o público se deseja?

Durante uma visita técnica ao Sesc Avenida Paulista, instituição que recebeu a estreia “oficial”¹⁵⁹ de *Trabalho normal*, cogitei me instalar no 17º andar, local mais visitado da instituição, de onde se vê quase toda a avenida Paulista. Um espaço com características bem diferentes do que eu, por fim, escolhi – a entrada, onde permaneço “camuflada” entre outras tantas funcionárias.

A beleza da paisagem que vai se delineando sobre a mesa atrai as passantes do Sesc. Um delicado desenho se forma aos poucos. Algumas pessoas permanecem ao meu lado. Há uma curiosidade. Há algo sob o açúcar? Esse não é um jogo de adivinhação. Não há um segredo a revelar. Só corpos. Meu corpo, o corpo da Marta, o corpo do público. Do *hall* de entrada do Sesc vejo a avenida. Muitas pessoas caminham apressadas. Algumas abordam outras, ansiosas por preencher seus questionários de pesquisa. As que ali permanecem talvez me reconheçam do dia anterior. Os seguranças da porta de entrada me cumprimentam. Ajo com eles. Estamos todos trabalhando. Um deles conversa comigo sobre a rotina do dia anterior e sobre minha presença ali. Ele me deseja *bom trabalho*. E então eu me asseguro de que escolhi o lugar certo.

Em Campinas, durante a participação na Bienal Sesc de Dança, me invade uma constante vertigem. Nesse momento, por fim, Marta Soares testemunha a ação. *Você não deveria falar* – ela me aconselha no final do dia. Reflito e compreendo a razão dessa observação. A contemplação está no cerne dos trabalhos de Marta que se veem sempre enredados na visualidade, na admirável beleza e na força das imagens. Aqui, em algum grau, isso também existe. Mas, a relação é o mote. Em função do espaço, do ambiente e dos assuntos que me interessam em *Trabalho normal*, entendo que o silêncio possa reforçar a imagem clichê da “*performer* maluca” que, ensimesmada, ignora o público passante. Público esse que não precisa ter certeza se é público e se a ação é ou não arte. “Ah, arte ou coisa de doidos na área de convivência” – considero insuficiente e perigoso que as reações se limitem a essa frase. O sentido de *Trabalho normal* se constrói nas diversas formas de encontro com quem o presencia. Minhas atitudes convidam as espectadoras ao contato direto, dessacralizando o meu fazer. *Trabalho normal* deseja se confundir com o cotidiano e evitar a apreciação distante. Essas são minhas razões. Entendo as razões de Marta.

Esse é meu segundo dia de trabalho.

Volto amanhã – alguém me diz.

trabalho normal, 2018**CLÁUDIA MÜLLER***São Paulo, Brasil - 1970**baseado em***4 dias e 4 noites**

de Artur Barrio

Madeira, metal, plástico, sarja, poliuretano, couro,
algodão, poliéster, borracha, resina, papel.

Duração: 8h

Figura 36: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018

Figura 37: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018

Figura 38: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018

Enquanto escrevo, encontro-me alojada em um espaço para residências artísticas. É mês de abril de 2018. Recebem-me no Graner¹⁶⁰ – um espaço de criação totalmente equipado para receber artistas de dança e *performance*, trabalhando em seus processos artísticos. A sala ampla me diz que devo ocupá-la. Meus objetos em cima de uma mesa e uma cadeira não atendem às demandas do espaço vazio que parece clamar por toda a sorte de movimentos que preencham seus quatro cantos.

Imagino que, além disso, ao final das três semanas de residência, terei dúvidas sobre como procederei na abertura pública do processo. Percebo que necessito de pouco espaço ou talvez de um espaço que não seja a sala de ensaio para esse processo de criação. Estarei *performando* por oito horas. Apesar de parecer algo habitual às acostumadas a *performances* duracionais, custo a me adaptar à ideia de sobrevoar um oceano e aterrisar em outro país para reservar-me o tempo – e não, necessariamente, o espaço – para formular essa terceira ação.

Trabalho normal se ocupa de ações extremamente simples. Procura evocar a imaginação da espectadora sem propor, em termos de seu fazer, nada aparentemente extraordinário. Percebo um embate imediato entre as condições que me são oferecidas para ensaio – sala ampla, equipada com som e luz, piso forrado de linóleo e apropriado para absorver impacto – e o que desejo experimentar.

No primeiro dia de trabalho, assisto ao vídeo da dupla espanhola Los Torreznos¹⁶¹ que embasaria essa parte de *Trabalho normal*. Busco me alimentar e tomar impulso para encontrar uma ação que possa, como a referência, simplesmente registrar a passagem do tempo.

Andar. Andar é o verbo que me persegue. Caminho pela sala para me tirar da cadeira onde permaneço sentada por muito tempo. Estou paralisada e, então, ando.

Uma certa culpa por não usar a sala de modo convencional me atravessa. Preciso convencer a mim mesma de que a residência é, mais que um espaço, um tempo de experiência para usar como me aprouver.

As demais salas mantém suas portas fechadas. As artistas que ali trabalham saem apenas em seus intervalos para ir ao banheiro ou para comer. A porta de entrada do centro de criação é usada apenas no início e no fim de suas jornadas de trabalho.

“É, pois, no modo de produção que está implícita uma política” – diria Ivana Menna Barreto (2017, p. 11). O uso convencional de um espaço de residência artística para dança me afeta e me propõe, subliminarmente, aquilo que devo produzir: *dance, ocupe o espaço, crie um espetáculo, produza coisas mais visíveis!* – é o que parece me repetir.

Pela natureza da ação que me impele – andar por longas horas – sou levada do trabalho intitulado *35 minutos*, da dupla espanhola, a *4 dias e 4 noites* do artista português radicado no Brasil Artur Barrio. O desejo de uma caminhada incessante, flanando sem destino evoca a ação artística na qual esse artista, pelo período mencionado, vaga pela cidade do Rio de Janeiro sem dormir e sem comer. Como explicitaria o próprio Barrio (2000, p. 79):

Esse trabalho processo começou a partir do Solar da Fossa onde eu morava, então saí a pé às cinco horas da manhã passando pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e o MAM, isso sobre todo um desgaste físico que me abriu uma percepção pois com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era quase uma máquina.

O verbo andar me toma por completo. Sinto-me inevitavelmente atraída pela ação de Barrio. Diante da persistência desse trabalho em meus pensamentos, decido alterar minha ideia inicial e adotar *4 dias e 4 noites* como referência para minha terceira ação. Começo a pesquisar a obra desse artista que nasceu em Portugal em 1945 e passou a viver no Rio de Janeiro/Brasil aos dez anos de idade. Poucos são os materiais sobre essa obra que ocorre sem registros: não há vídeos, fotos ou anotações. O caderno que abrigaria apontamentos sobre o trabalho permanece em branco. A obra não deixa rastros, abraça sua impermanência e resiste apenas por meio de sua descrição. Barrio perambula pelo tempo que dá título ao projeto sem alimentar-se, parar ou dormir até o completo esgotamento.

Experimento trajetões e ritmos. Exploro os limites do ambiente. Quero sair, ocupar outros espaços, encontrar gente. Entre saídas e entradas do Graner, sou interrompida por uma funcionária que não chega a reconhecer minha passagem como etapa de um possível ensaio e aproveita para pedir uma informação e me entregar um formulário

que preciso preencher. Aviso que não estranhem minhas saídas e entradas pela porta principal: estou experimentando. Experimentando exatamente o quê?

Aceito o que a intuição e a memória me trazem e começo a trabalhar em uma longa caminhada. Início vagando a esmo pela cidade de Barcelona por horas a fio. Empreendo longas caminhadas diárias. Não tenho destino. Desejo, inicialmente, apenas deambular pelas ruas durante 480 minutos.

A vontade de me aproximar do público me conduz a algumas escolhas. Decido caminhar desenhando um grande circuito definido por pontos de parada e de encontro a cada hora. Um mapa da cidade permanece em uma mesa em um *hall* do Centro Cívic Barceloneta¹⁶², local onde experimento a ação durante a mostra pública organizada ao longo do período de residência no Espacio de Creación Graner. Uma placa esclarece que a *performer* se encontra em trânsito, deslocando-se a pé entre os diferentes pontos de encontro. Também se lê que aquela que desejar pode também unir-se a ela em qualquer uma dessas paradas.

Caminho com uma placa onde se lê *trabalho normal*. Os dizeres “trabalho normal” vagam pelas ruas da cidade.

A cada hora devo passar por um ponto específico assinalado no mapa, aguardando, por alguns minutos, a possível presença de alguém que deseje juntar-se a mim e realizar parte do trajeto. No experimento em Barcelona, uma pessoa me procura para juntas caminhar ao longo do último trecho.

Faço uma reunião no Sesc Avenida Paulista em São Paulo, onde acabo por estrear *Trabalho normal* em novembro de 2018. Discutimos as características de cada parte da *performance*. Sobre essa, especificamente, as programadoras do Sesc se indagam – *Quem irá me acompanhar? Alguém do setor esportivo?*

Faz frio num atípico novembro. Saio, às 10h da manhã, para a caminhada sem a companhia de nenhuma funcionária do Sesc. Apenas um assistente de produção da minha equipe segue comigo. Olhos se fixam na placa que carrego. Perguntam: *você está procurando emprego?*

O percurso se dá entre as zonas sul e oeste paulistanas. Várias transeuntes me abordam. Um rapaz anuncia em sua placa: “*black friday* do pano de prato”. Sorrimos um para o outro. Tiramos uma foto juntas.

Figura 39: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2018

Apenas algumas amigas me aguardam num dos pontos de encontro. E penso: como a ação funciona? Funciona para quem? Para o público que passa na rua sem nada saber? Para a espectadora que visita o Sesc e se aproxima de uma mesa de escritório com uma descrição e um mapa? Perguntas que ecoam e me fazem perceber que a ação talvez ainda careça de trabalho e ajustes.

Trabalho normal se desloca pelas ruas: por nove horas, entre caminhada e pausa para almoço, dá-se uma ação no corpo a corpo com a cidade e com seus pedestres entre ruas, cruzamentos, avenidas, praças, endereços e localidades que marcam seus pontos de encontro a cada 60 minutos. Em seu lugar de partida, um relógio segue a marcar a contagem regressiva do tempo. Há alguém que percorre um trajeto, levando nas mãos uma placa onde se lê “trabalho normal”. Alguém que transporta esses dizeres ao longo das calçadas, faixas para travessia, becos, escadas e espaços públicos de aspectos os mais variados. Em seu ponto de início, sabe-se que há esse alguém agora em alguma rua da cidade. E há as que desejam encontrá-la. Há as que imaginam seu caminhar. Há uma placa na rua, indicando que o *Trabalho normal* segue sua rota.



trabalho normal, 2018**CLÁUDIA MÜLLER***São Paulo, Brasil - 1970**baseado em***35 minutos**

de Los Torreznos

Madeira, metal, plástico, sarja, poliuretano,
couro, algodão, poliéster, resina, vidro,
bateria, processador, cristal líquido.

Duração: 8h

Figura 40: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2018

Figura 41: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2018

Figura 42: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2018

Enquanto escrevo, encontro-me alojada em um espaço para residências artísticas. É mês de abril de 2018. Recebem-me no Graner – um espaço de criação totalmente equipado para receber artistas de dança e *performance*, trabalhando em seus processos artísticos. A sala ampla me diz que devo ocupá-la. Meus objetos em cima de uma mesa e uma cadeira não atendem às demandas do espaço vazio que parece clamar por toda a sorte de movimentos que preencham seus quatro cantos.

Imagino que, além disso, ao final das três semanas de residência, terei dúvidas sobre como procederei na abertura pública do processo. Percebo que necessito de pouco espaço ou talvez de um espaço que não seja a sala de ensaio para esse processo de criação. Estarei *performando* por oito horas. Apesar de parecer algo habitual aos acostumados a *performances* duracionais, custo a me acostumar à ideia de sobrevoar um oceano e aterrisar em outro país para reservar-me o tempo (e não, necessariamente, o espaço) para formular essa terceira ação.

Releio mais de um ano depois esse parágrafo. A estreia já se deu há dez meses e o terceiro dia de *Trabalho normal* “não funcionou”. Caminhei por ruas paulistanas. Passantes olharam para minha placa. Passantes me olharam. Umas poucas perguntaram se eu estava oferecendo ou em busca de emprego. Olhares curiosos e piadas: essas eram as reações mais comuns. Ninguém me procurou nos pontos de encontro, exceto algumas amigas que dispunham de informações com antecedência. Minhas dúvidas sobre essa ação não se dissiparam. Não, ela não funcionou. Tive a certeza meses depois. Foi preciso retomá-la, voltar, recuar. Decidi então retornar aos 35 minutos da dupla Los Torreznos. Perguntei-me qual a gênese dessa *performance*. O ato de contar o tempo, testemunhá-lo e vivê-lo. Ocupar-se da pura e simples passagem do tempo, é o que fazem Los Torreznos. Como não fazer nenhuma outra coisa senão contar o tempo?

Lembro, em diversas situações, de ver uma funcionária usando um pequeno contador de espectadoras em algumas instituições culturais quando não há distribuição de ingressos. Sempre achei curiosa a presença desse alguém que se aproxima e tenta definir se aquela pessoa é ou não público. Vi o mesmo dispositivo nas mãos de comissárias de empresas aéreas contando passageiras. Esse sistema mecânico me remeteu ao esforço repetitivo de *Tempos modernos*¹⁶³ e à construção de um corpo

ciborgue, atuando em conjunto com o pequeno aparelho e marcando similaridades com um relógio de ponto.

Comecei então os ensaios para esse trabalho “fabril”. Recomecei a terceira ação. Um absurdo cansaço me tomava durante os ensaios. Impactava-me fisicamente esse gesto mínimo de apertar uma pequena alavanca a cada segundo, gerando uma espécie de hipnose por meio da repetição. O processo de ensaio me causava extrema sonolência ao som do toque repetitivo no pequeno objeto que marcava o número de segundos. O movimento diminuto de pressionar uma pequena alavanca a cada segundo me exauria.

*Estou me guardando para quando o carnaval chegar*¹⁶⁴ era o nome de um documentário que assisti naquele momento. No filme, uma cidade inteira confecciona calças *jeans*, aguardando pelo único momento de pausa ao longo do ano: o carnaval. Não há pausa.

Sinto dificuldade de me concentrar ao longo do processo. O pensamento procura alçar voos enquanto, sobre a mesa, um *tablet* exibe em sua tela um *timer* em contagem regressiva. São 28.800 segundos. O contador manual efetua, enquanto isso, a contagem progressiva.

Quando essa terceira ação vem a público, percebo a dificuldade de me dividir entre perguntas das espectadoras e o movimento ininterrupto. Entendo também que o erro faz parte da *performance*. Às vezes, é possível corrigir atrasos ou adiantamentos. Em alguns instantes, calculo e comparo os segundos marcados na tela com o número de toques no contador. Os dedos doem. A mão tenta repousar sobre um *mousepad* onde se lê *Trabalho normal*.

Alongo os punhos, movo os dedos e pressiono a peça de metal do contador antes de iniciar. Ajusto a posição do braço na mesa. O cotovelo deve permanecer sempre apoiado. Preciso relaxar o pescoço e a musculatura do trapézio.

A estreia dessa ação não me trouxe tanta fadiga. Imaginava um dia pra lá de extenuante. Constatei também que esse gesto funciona. Há coerência entre as cinco ações. É mesmo preciso permanecer na mesma mesa, guardando o mesmo local e o mesmo ponto de encontro dos dias anteriores. Faz muita diferença estar naquele lugar exato por cinco dias. Pessoas se repetem e me cumprimentam. Uma rotina se estabelece. Algumas passantes voltam. Já é o terceiro dia.

As espectadoras reconhecem meu cansaço. O esforço é ainda mais visível e constante. Busco precisão na velocidade dos dedos e não posso parar.

Fernando Bisan¹⁶⁵, da equipe de comunicação do Sesc Campinas, observa como nos dias anteriores. No intervalo de almoço, me interpela. Ele me entrevista e me conta uma ideia: escrever textos sobre outros “trabalhadores normais” da Bienal Sesc de Dança. A perspectiva me anima ao trazer visibilidade às muitas profissionais não-artistas que não estão nos palcos. Nos dias seguintes, Bisan publica no *website* da Bienal três matérias intituladas *Trabalhos normais da Bienal*.

Figura 43: Matéria da Bienal Sesc de Dança (continua)

Os trabalhos normais da Bienal

Editoria Ponto Digital

18.09.2019

Durante cinco dias da semana, das 10h às 19h, a artista e coreógrafa Cláudia Muller veste um uniforme, senta-se à mesa de escritório e desempenha uma tarefa repetitiva por oito horas, parando apenas para o almoço, pontualmente, das 14h às 15h. No broche fixado à blusa cinza, lemos: “Trabalho Normal”.

De fato, quem a encontra na área de Convivência do Sesc Campinas, no meio do caminho entre o restaurante e a piscina, pode facilmente confundir a artista com



um funcionário *normal* da instituição. Uma ambiguidade que Cláudia abraça: “Queria ficar nesse ‘entre’. Tem gente que nem olha para o que eu estou fazendo e vem direto me perguntar onde é a piscina, como faz carteirinha”.

Para além da proximidade com as pessoas que circulam pelo espaço, a surpresa foi o surgimento de novas relações com os colegas temporários. “Eu fui descobrindo que esse trabalho era também para os funcionários, que ficam comigo a maior parte do tempo. Tem essa identificação imediata – ‘eu entendo que você está

Figura 43: Matéria da Bienal Sesc de Dança (continuação)

trabalhando por causa dessa carga horária, porque você não pode sair daí. Você tem regras muito claras e eu também”. Na Bienal de Dança, a aproximação aconteceu ainda na fase de preparação para o primeiro dia, quando Cláudia enxuga um grande bloco de gelo. “Lá pela terceira vez que apareci na cozinha, todo mundo já me conhecia: ‘Ah, a menina do gelo!’. Quando eu fui retirar o bloco, todas as funcionárias queriam tirar foto comigo. Estavam orgulhosas de terem produzido um objeto cênico e muito preocupadas se tinha dado certo porque sabiam da importância que tinham para a performance acontecer”.



E como não poderia deixar de ser, o Trabalho Normal de Claudia Muller também atravessou o nosso trabalho como editores web do Sesc São Paulo, na tarefa de produzir conteúdos e fazer a cobertura da Bienal aqui no Ponto Digital.

Começamos a nos perguntar, afinal, quem são os outros trabalhadores “normais” da Bienal? Como eles contribuem para que ela aconteça? De tão normais, tornam-se invisíveis?

Figura 43: Matéria da Bienal Sesc de Dança (conclusão)

[Cabe um parenteses aqui pra dizer que artistas podem ser trabalhadores normais, como a própria Cláudia defende. Mas é que o trabalho deles, nessas ocasiões, já ganha atenção.]

Além de envolver todos os funcionários do Sesc Campinas, a Bienal de Dança trouxe à cidade dezenas de profissionais de outras unidades do estado, mobilizando centenas de prestadores de serviços – da infraestrutura à iluminação, da fotografia ao transporte.

Para mostrar os personagens que trabalham fora dos palcos, apresentamos os *Trabalhos Normais da Bienal*, série que derivou da performance *Trabalho Normal* de Cláudia Müller. O **primeiro episódio** é com Zé Eduardo Ruiz, responsável pela produção técnica.

Acompanhe a série e conheça o cotidiano do festival para além das apresentações!

Texto: Cris Komesu, editora web do Sesc Digital e trabalhadora normal.

Edição: Fernando Bisan, editor web do Sesc Campinas e trabalhador normal.

Consultoria: Luciane Ramos-Silva, artista, pesquisadora, curadora das ações formativas e trabalhadora normal.

Fonte: Fernando Bisan, 2019

Figura 44: Matéria publicada no site da Bienal Sesc de Dança

Trabalhos normais da Bienal #1 – Zé Eduardo

Editoria Ponto Digital

20.09.2019



No comando da pré produção técnica e adequação dos espaços que recebem as apresentações e responsável por um setor que mobiliza quase 100 profissionais, entre técnicos audiovisuais, iluminadores, montadores e carregadores, José Eduardo Ruiz é a referência no assunto durante a Bienal Sesc de Dança 2019.

Apesar de conhecer as necessidades técnicas de cada um dos trabalhos cênicos e atividades formativas que compõem o festival, as demandas o impedem de assistir uma atividade na íntegra. “Dou uma circulada e vejo um pouco do espetáculo do *backstage*, mas pra mim é impossível fruir um trabalho do começo ao fim, porque preciso ter uma visão global de tudo que está acontecendo na Bienal”, diz. Sua atenção está por toda parte, em todos os locais onde ocorrem as apresentações. Para isso conta, com o apoio dos colegas do audiovisual. “Meus olhos são os técnicos que acompanham as apresentações”, divaga.

Fonte: Fernando Bisan, 2019

Figura 45: Matéria publicada no site da Bienal Sesc de Dança

Trabalhos Normais da Bienal

*Entrevista e edição de vídeo: Cris Komesu, editora web do Sesc Digital.
Texto e fotografia: Fernando Bisan, editor web do Sesc Campinas.*

Trabalhos Normais da Bienal #2 – Juliana Hilal

Editoria Ponto Digital 22.09.2019

Por detrás das fotos tem um olho que dança

A fotógrafa de espetáculos e bailarina Juliana Hilal tem uma vida ligada à cena da dança em Campinas. Bailarina formada pelo método Royal Academy of Dance, iniciou no ballet clássico aos 3 anos de idade. Estudou durante muitos anos dança contemporânea com as professoras Daniela Gatti e Karina Almeida, entre outras. Teve aulas de dança para musicais, jazz e dança flamenca com professores como Alonso Barros, Gary Christ, Christiane Matallo, Bruno de Castro e Karina Maganha. Atuou como bailarina, coreógrafa e também como diretora em diversos espetáculos de teatro musical. É criadora e diretora da companhia Bravo Teatro Musical e co-diretora do Grupo Kê de dança-teatro (juntamente com Renata Nista Spis), ambos sediados em Campinas, SP.

Durante a Bienal, ela faz parte da equipe responsável pela cobertura fotográfica de tudo que acontece no festival.

Juliana é muito grata por ver seu trabalho repercutindo na mídia. “A gente vê as imagens se espalharem e é super gratificante porque é também uma forma de difundir a dança, a Bienal e compartilhar com as pessoas que não puderam ver a apresentação ao vivo. É muito bom proporcionar isso, de uma maneira atrativa, esteticamente interessante e que mostra um pouco da essência de cada trabalho.”

Fonte: Fernando Bisan, 2019

Ainda restam dois dias. Agora estou certa de que a ordem das ações importa. De *performances* mais perceptíveis e visualmente atraentes nos dois primeiros dias, caminho para ações mais discretas. Minha presença se estabelece no espaço. A partir do quarto dia, sinto que ações mais sutis podem ter lugar. *Trabalho normal* vai, pouco a pouco, “desaparecendo”. Gradualmente, as práticas se tornam mais circunspectas e invisíveis. Dissolvo-me no ambiente.

trabalho normal, 2018**CLÁUDIA MÜLLER***São Paulo, Brasil - 1970**baseado em***coleta da neblina**

de Brígida Baltar

&

i'm too sad to tell you

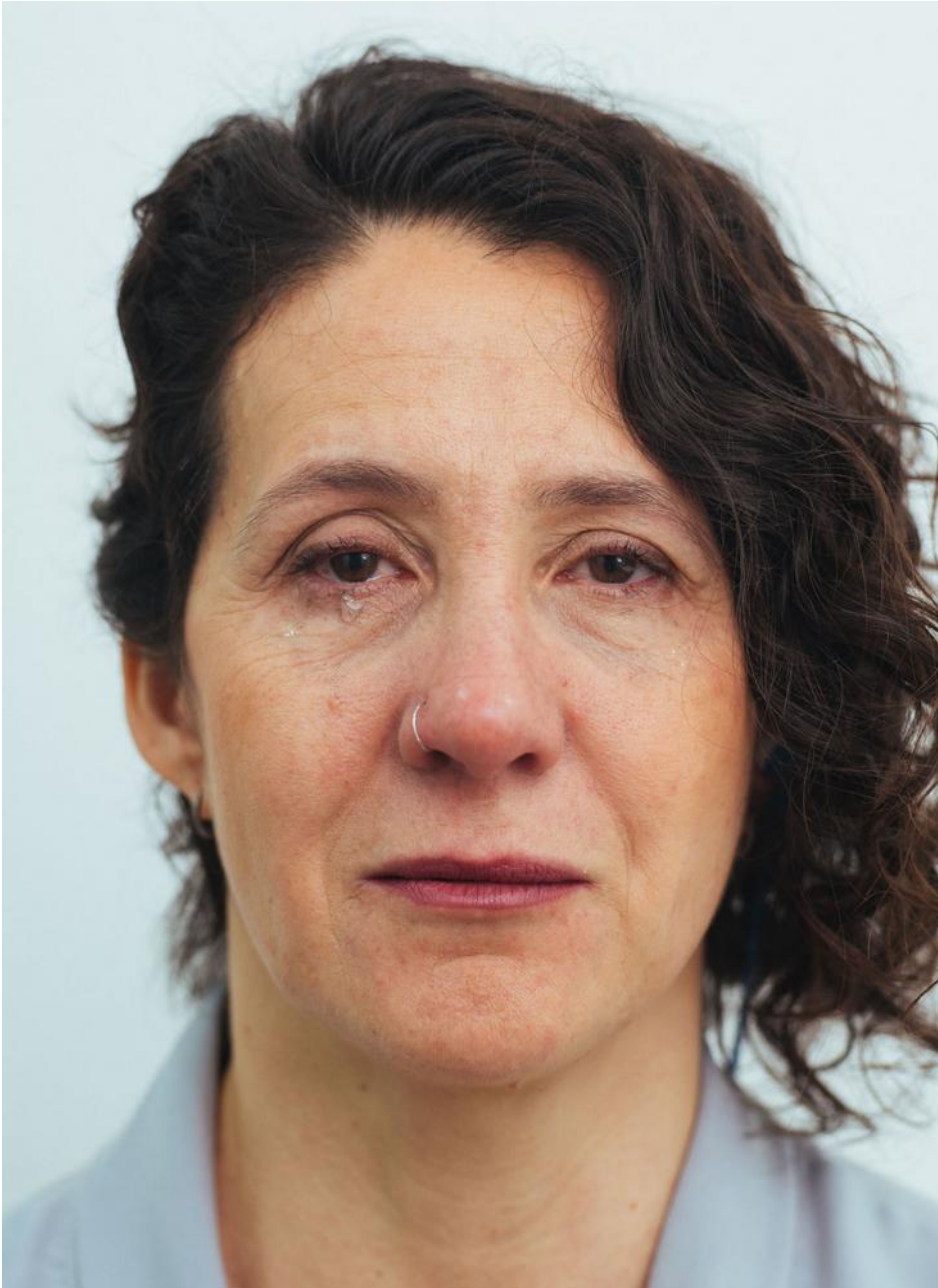
de Bas Jan Ader

Madeira, metal, plástico, sarja, poliuretano,
couro, algodão, poliéster, resina, lágrimas.

Duração: 8h



Figura 46: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018

Ela adentra a paisagem. Por sete anos, propõe-se a coletar o intangível. Levanta-se cedo pelas manhãs, caminha pela relva, retira pequenos frascos de sua delicada vestimenta e recolhe aquilo que não é coletável: a neblina. Seu corpo, em trajes brancos, mistura-se ao ambiente nebuloso. As imagens que resultam dessas deambulações não a exibem com nitidez. E ela jamais olha na direção da câmera. A artista Brígida Baltar, autora desse projeto artístico intitulado *Coleta da neblina*, interfere e se envolve em um cenário de névoa, criando retratos oníricos e fabulações. No entanto, nem tudo alude a um sonho bucólico. Vê-se também, por vezes, uma estrada, contrastando com a imagem idílica que suas ações parecem engendrar. Fotos, filmes e vídeos registram sua busca de apreender o impalpável através da insistente atividade de recolher a neblina com os pequenos recipientes de vidro, de diferentes formatos, dispostos no colete feito de plástico bolha que usa. Brígida se ocupa de uma ação inócua, que nada produz concretamente, almejando continuamente aprisionar aquilo que apenas escapa. Como ela mesma observa (BALTAR, 2007, p. 62): “[...] quando você chega perto da neblina, ela não está mais lá (pelo menos não tão densa), mas mais adiante. Isso também traz outros significados, alguma coisa que nunca vai ser apreendida.”

Em dado momento, a própria ideia de manter a neblina dentro dos pequenos recipientes utilizados para a coleta deixa de ser relevante, já que os vidros são abertos e novamente utilizados. Essa decisão sublinha a importância do instante da ação. Baltar revela que não se preocupava em conservar a neblina, mas em se envolver com a paisagem nebulosa e se deixar vivenciar o momento. O acaso e a imprecisão guiam o processo das coletas e a experiência em meio a uma paisagem móvel e pouco nítida. Há sempre espaço para o indeterminado.

De 1994 a 2001, Brígida Baltar realizou o *Projeto umidades* composto de três diferentes coletas: neblina, orvalho e maresia. Esses gestos, frequentemente associados à delicadeza, parecem todos estar envoltos no silêncio, no tempo moroso, atuando na contramão da velocidade, do ruído e da rigidez da vida cotidiana nas grandes cidades. Seus movimentos me remetem ao interesse de Didi-Huberman – a partir do *Artigo dos Vaga-Lumes* do cineasta Pier Paolo Pasolini – pelos vaga-lumes: pequenas luzes frágeis e intermitentes que atuam como formas de resistência da cultura, do pensamento e do corpo diante da iluminação ofuscante do poder da política, da mídia e da mercadoria na sociedade do espetáculo.

A obra de Brígida Baltar advém muitas vezes de práticas realizadas pela própria artista, registradas em fotografias ou filmes. Procedimentos nada espetaculares originam projetos artísticos a partir da relação com sua casa e com a natureza, evocando questões relativas à identidade e à memória. O universo intimista de seus trabalhos aparece, desde os anos 1990, nos materiais retirados de seu próprio lar: tijolos, saibro, poeira e cascas de tinta. O desejo de coletar manifesta-se desde então. Os elementos recolhidos em sua casa ressurgem na forma de pequenas esculturas, desenhos com o pó dos tijolos, frascos dispostos em coleção.

Arte e vida se entrelaçam como a própria artista revela (BALTAR, 2007, p. 64): “Nesse momento eu também associava tudo, casa, roupas, móveis, corpo.” Em *Abrigo* (1997), por exemplo, Baltar desenha e escava sua silhueta na parede de seu ateliê/residência; transformando corpo e casa em materialidades indissociáveis.

Brígida Baltar, nascida no Rio de Janeiro em 1959, inicia sua formação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro) no final dos anos 1980, tendo participado do grupo Visorama com Ricardo Basbaum, João Modé, Eduardo Coimbra, Carla Guagliardi, entre outros. A partir dos anos 1990, participa de inúmeras exposições coletivas e individuais, bem como de diversas bienais de arte, tendo obras adquiridas por coleções em vários museus no Brasil, Estados Unidos e Colômbia.

Interessada no universo que se abre a partir da obra de Baltar, procuro textos, relatos e entrevistas sobre o *Projeto umidades*. Quase todos os escritos que me chegam às mãos versam sobre a *Coleta da neblina*. Encontro poucos materiais sobre a *Coleta do orvalho* e a *Coleta da maresia*. Muitas vezes, a discussão sobre essas duas últimas acontecem atreladas à coleta mais conhecida. Observo e me encanto com as três diferentes possibilidades. Esse conjunto de ações lida com pequenas gotículas de água que se materializam de formas diversas. Imagino as diferentes experiências. Sinto a umidade em minha pele.

Figura 47: Coleta do orvalho



Fonte: Brígida Baltar, 1994

Figura 48: Coleta da neblina (continua)



Figura 48: Coleta da neblina (conclusão)



Fonte: Brígida Baltar, 1994

Figura 49: Coleta da maresia, 1994-2001 (Brígida Baltar)



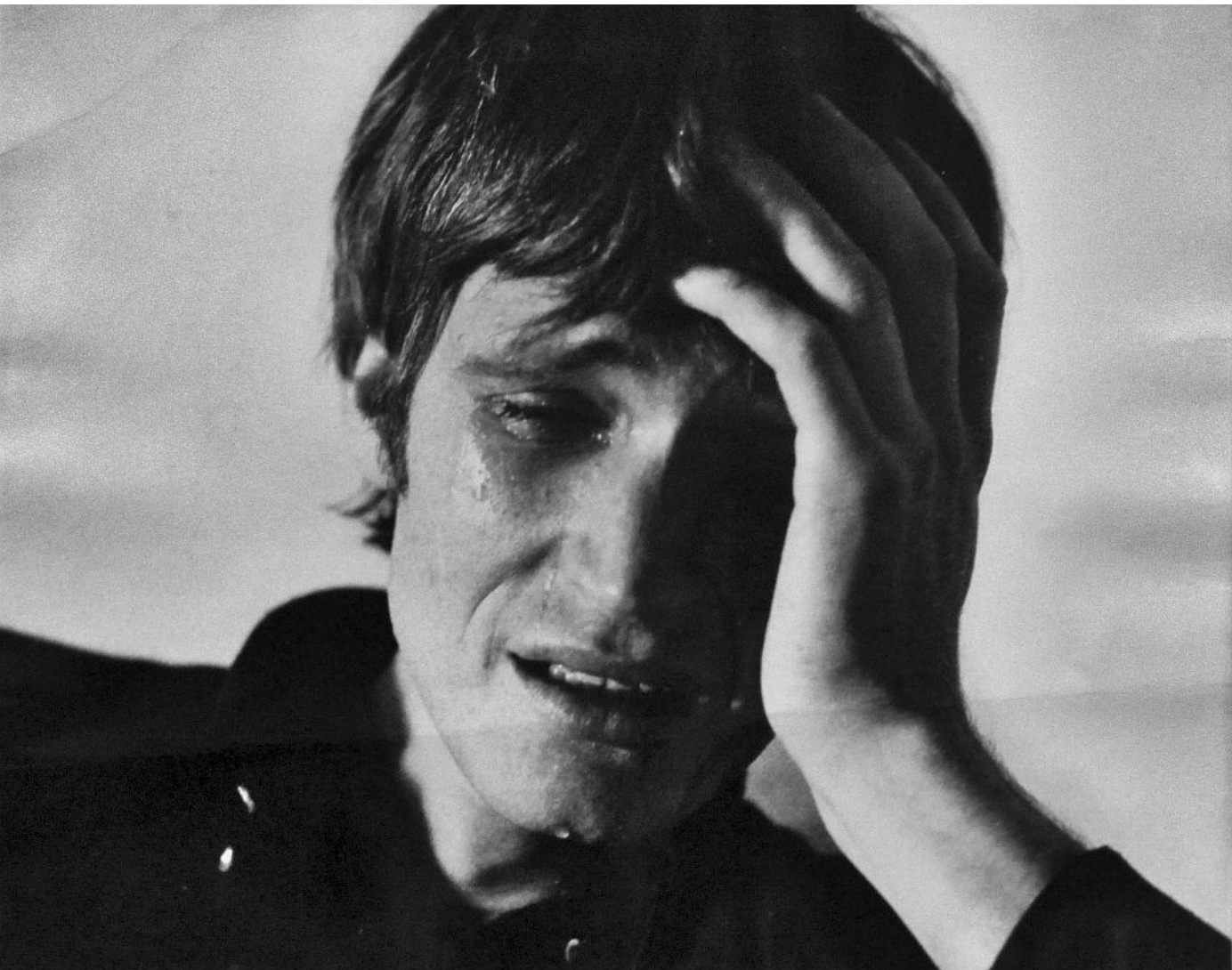
Fonte: Brígida Baltar, 1994

A força e beleza dessas imagens me levam à quarta ação de *Trabalho normal*. Passo os dias a observar tudo ao meu redor: fenômenos naturais, materiais de aspectos e texturas variadas, pessoas, objetos. O que coletar?

De que forma criar relações com o trabalho artístico que escolho como referência sem ser imediatamente ofuscada por ele?

Em um dos dias, debruçada sobre o processo, lembro-me de outra imagem que me sensibiliza: um homem de seus 30 anos derrama lágrimas e tem seu gesto registrado em um filme. Bas Jan Ader (1942-1975), artista holandês conhecido por diversas ações registradas em fotografias e filmes, aborda insistentemente questões relativas ao fracasso, ao erro, à falha. Nesse filme silencioso de pouco mais de três minutos de duração realizado em 1971, ele mesmo aparece nas imagens, exibindo apenas seu rosto. Chora sem que se saiba o motivo. *I'm too sad to tell you* (*Estou muito triste para te contar*) – avisa o título. Como o próprio nome do trabalho nos indica, nada sabemos sobre o motivo do pranto. Permanecemos apenas com a bela imagem de uma face banhada por lágrimas.

Figura 50: I'm too sad to tell you



Fonte: Bas Jan Ader, 1971

Em busca do milagroso foi o último projeto do artista. Dividido em três partes, era composto de uma solitária caminhada noturna entre as montanhas e o mar de Los Angeles documentada por meio de fotos, uma travessia em barco no Atlântico rumo à Holanda e uma nova caminhada, também a ser registrada, na noite de Amsterdam. Em 9 de julho de 1975, a fim de levar a cabo a segunda etapa do projeto, Ader deixou Chatham/Massachusetts, em um pequeno barco, com destino a Falmouth/England. O artista desapareceu no oceano. Sua embarcação foi encontrada apenas dez meses depois. Ader nunca reapareceu. “O que levaria um homem a se aventurar pelo oceano aberto sozinho em um pequeno veleiro de escassos 12 pés de comprimento?¹⁶⁶” (RIVAS, 2010, p.5)

As obras anteriores de Bas testemunhavam uma série de quedas. Em fotos e filmes, vê-se o corpo do artista inclinado prestes a cair ou tombando de um telhado. Em outras imagens, o artista conduz uma bicicleta desgovernada que mergulha em um canal. Obcecado pelo fracasso e pelo erro, produz não só situações tragicômicas como também traços de suscetibilidade e delicadeza.

Em *I'm too sad to tell you*, Ader falha em segurar as lágrimas, tornando pública sua aflição ao expressar sentimentos usualmente confinados ao âmbito privado. Esse homem não exhibe força, virilidade, êxito. Esse homem chora abertamente no vídeo.

Entre essas duas referências (*Projeto umidades* e *I'm too sad to tell you*) me movo.

E então proponho a mim mesma um intenso desafio para a ação que realizo no quarto dia de *Trabalho normal*. Pelo tempo de uma jornada de trabalho convencional, choro. Não se trata de uma encenação do sentimento de tristeza, mas tão somente da fisicalidade do gesto de derramar lágrimas. Lágrimas são geradas e se espalham sobre a mesa de trabalho que se situa diante de mim. Não há exagero ou comoção. Não se ouvem soluços. Apenas águas ligeiramente salgadas escorrem pela face. São tão somente matérias líquidas, gotas que traçam um transparente risco no rosto.

Fechada no quarto de uma pousada na cidade baiana de Itacaré, comecei a chorar. Depois de alguns instantes, funcionárias do estabelecimento bateram à porta: vinham consertar o chuveiro. Abri com os olhos inchados. Esse foi meu primeiro ensaio. Naquela ocasião, percebi que a forma de me fazer ir às lágrimas era ouvir uma trilha sonora que me lembrasse dos momentos mais tristes da minha vida. Chico Buarque, Elis Regina, Angela Ro Ro, Milton Nascimento soavam em meus ouvidos através de um fone. São essas as canções que me fazem chorar:



open.spotify.com/playlist/7xVeShkpN6RfL1WdcL2oBO

Não criei nenhuma ação corporal que pudesse evocar um estado físico. Era apenas a memória. Passava progressivamente uma, duas, três ou quatro horas por dia chorando.

Sentada atrás de uma mesa de escritório, vestindo roupas características de uma recepcionista, realizo essa ação não esperada para um momento de trabalho. Às desavisadas, pode parecer um mero instante de desabafo diante de uma situação adversa no ambiente laboral. No entanto, a extensa duração desse choro quer gerar outras camadas de leitura. Em uma placa ao lado da mesa e no *pin* preso em minha camisa leem-se os mesmos dizeres: *Trabalho normal*.

Não cesso o pranto por oito horas.

Recebo um abraço, um lenço de papel. Uma jovem me diz: *eu sei o que você está passando*. Alguém pergunta, impaciente, onde fica o restaurante. Um casal e uma criança se acomodam à minha frente. Permanecem sentadas por um longo tempo. O programador do Sesc me conta que pessoas se aproximam do guichê de informações e perguntam o porquê da reação da funcionária. Um grupo de adolescentes sobe a escada rolante sem notar a minha presença.

Um funcionário da área de comunicação do Sesc Campinas, chora. Uma moça que trabalha em outro setor da instituição me pede um abraço, retoma seu posto no escritório, volta depois de alguns minutos e me oferece uma flor. Uma senhora me pergunta o que aconteceu. Explico, de forma simples, o decorrer das ações. Ela me responde: *Mesmo assim, se precisar de mim, estou ali.* A natureza da ação move muitas pessoas. E me move. Alguns me abraçam. Há também os que não me olham e os que somente estranham.

Eu não choro, chorei uma vez, quando adulta, de raiva. Que bom que você chora... bom choro! – me confia uma senhora que se aproxima pensativa.

Não há nenhum objeto. Só eu e minhas lágrimas. Chorar transforma o curso das ações. O gesto é percebido, grande parte das vezes, como uma reação. Algo me aconteceu – supõe o público. Desse modo, apesar de destoar da minha aparência de funcionária, esse trabalho tende a ser menos associado a uma ocupação inútil.

Há quem siga me acompanhando diariamente e se preocupe. Há quem sequer note meu rosto inchado e me pergunte uma informação qualquer. Afinal, no trabalho não há espaço para abatimento, exasperação, desalento – é o que me indicam. Choro, enquanto esperam de mim presteza, agilidade, eficiência.

O cansaço se acumula. Meu ofício vai se tornando mais e mais difícil. A dor no corpo aumenta. No meio da tarde, durante a *performance* no Sesc Campinas, uma banda musical realiza a passagem de som para um show. Não é possível chorar assim. Há outras dificuldades. Percebo também que não consigo, durante nenhum dos cinco dias, compartilhar a mesa do restaurante na hora do almoço. Não é possível almoçar, no intervalo, com outras pessoas falando. Preciso estar sozinha.

Ocorre um gradual processo de invisibilização do trabalho no decorrer dos dias. Os gestos se tornam, a cada jornada, mais discretos. Ensejo meu próprio desaparecimento. A *performance* se encaminha para seu último dia. Vejo o mundo embaçado. Produzo neblina.



trabalho normal, 2018**CLÁUDIA MÜLLER***São Paulo, Brasil - 1970**baseado em***one year performance – cage piece**

de Tehching Hsieh

Madeira, metal, plástico, sarja, poliuretano,
couro, algodão, poliéster, resina.

Duração: 8h



Figura 51: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 52: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 53: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 54: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 55: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 56: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 57: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018



Figura 58: Trabalho normal



Fonte: Haroldo Saboia, 2018

Temos que entender que tempo não é dinheiro. Essa é uma brutalidade que o capitalismo faz, como se o capitalismo fosse o senhor do tempo. Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida.

Antonio Candido

Em uma quinta ou sexta-feira do mês de fevereiro de 2013, numa ampla sala de aula e de ensaios de dança, somávamos pouco mais de uma dezena de pessoas. Quase no final de um evento reunindo profissionais e estudantes de dança, artes visuais e *performance* intitulado “Trepadeira”¹⁶⁷, fui apresentada pela *performer*, professora e teórica da *performance* Eleonora Fabião ao trabalho de Tehching Hsieh – um artista que assume compromissos por longos períodos de tempo. Compromisso parece uma boa palavra para evocar esse artista taiuanês que aterrisou na América do Norte no ano de 1974.

Tomo conhecimento, naquela manhã, de que a primeira de suas *One Year Performances*¹⁶⁸ aconteceu entre 30 de setembro de 1978 e 29 de setembro de 1979. Uma declaração clara e precisa, assinada pelo próprio artista, atesta seu rigor e engajamento:

Figura 59: One year performance / Cage Piece

September 30, 1978

STATEMENT

I, Sam Hsieh, plan to do a one year performance piece,
to begin on September 30, 1978.

I shall seal myself in my studio, in solitary confinement
inside a cell-room measuring 11'6" X 9' X 8'.

I shall not converse, read, write, listen to the radio or
watch television, until I unseal myself on September 29, 1979.

I shall have food every day.

My friend, Cheng Wei Kuong, will facilitate this piece by
taking charge of my food, clothing and refuse.

Sam Hsieh

Sam Hsieh

111 Hudson Street, 2nd/F1. New York 10013

Durante todo esse período, viveu a obra *Cage piece*, permanecendo confinado dentro de uma cela que media 3,5 x 2,7 x 2,4 metros. Nesse espaço limitado, localizado dentro de seu estúdio, engajou-se em viver por um ano sem conversar, ler, escrever, escutar rádio ou assistir televisão. Alimentava-se com o que lhe trazia o amigo Cheng Wei Kwong, que também se encarregou de cuidar de suas roupas e resíduos.

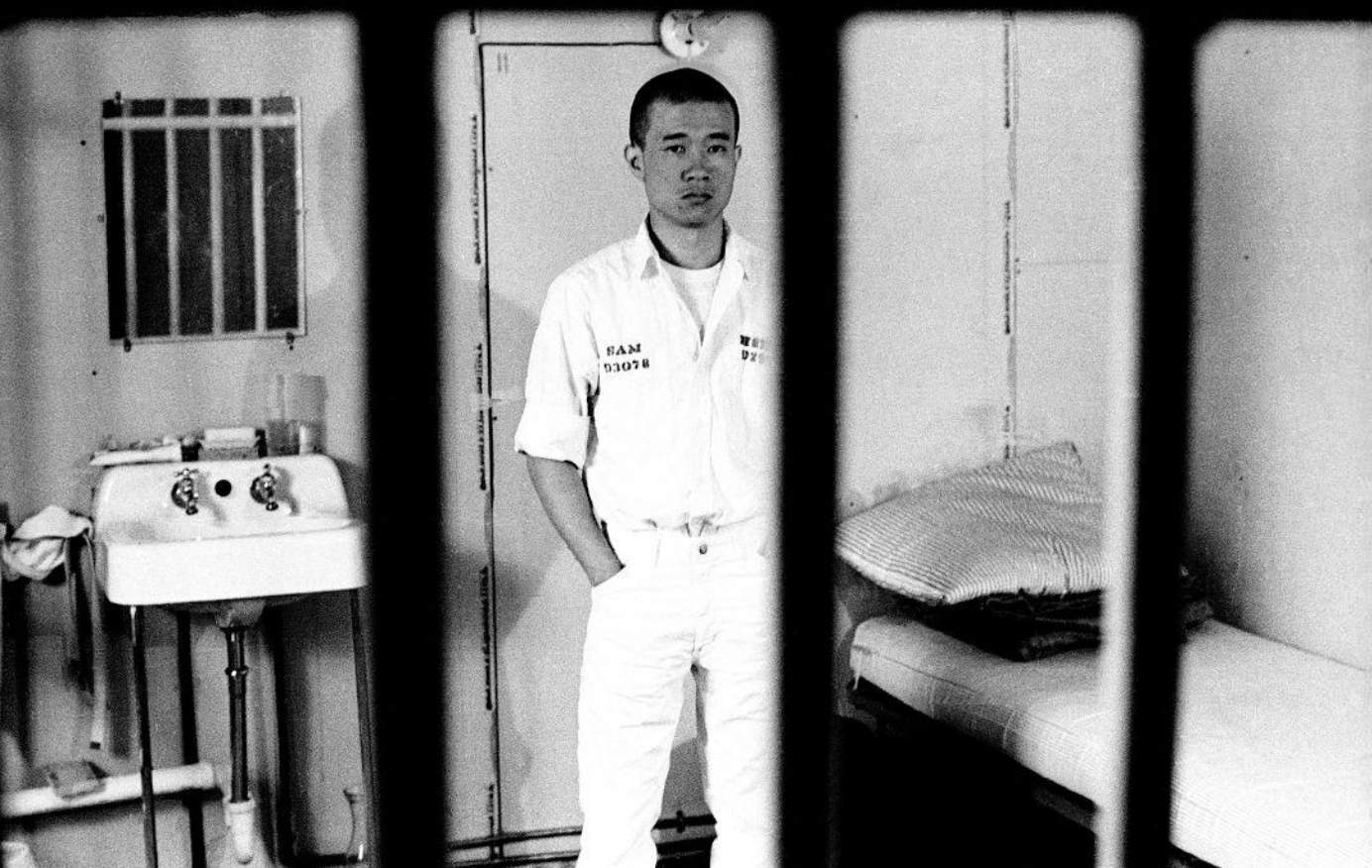
Um calendário indicava as datas permitidas para visitação. Foram 19 ocasiões em um ano. Algumas pessoas provavelmente entravam e procuravam a obra de arte ao se deparar com o homem baixo e de feições orientais – um imigrante ilegal que redigiu voluntariamente o documento que oficializava seu confinamento solitário. O artista recebeu visitas, mas permaneceu isolado e sem se comunicar em dias que se repetiram, de forma muito similar, na presença ou ausência do público. O pensamento era sua grande tarefa e modo de sobrevivência. Apenas uma única regra foi quebrada: Hsieh desobedeceu à norma de não usar a escrita, tendo feito 365 marcas na parede de sua cela para registrar a passagem dos dias.

Um artista decide viver um ano de sua vida sem acesso às nossas habituais ocupações e passatempos – paisagens, ruas, conversas, sons, papel, caneta. Uma volta da terra em torno do sol se completa enquanto alguém decide praticar a solidão e apenas cuidar das suas funções mais elementares – abrigo, alimentação, sono, dejetos. O que resta, então, da vida? O que forma essa vida?

Nascido em 1950 na cidade de Nan-Chou, Taiwan, o artista iniciou sua carreira como pintor em 1967. Seu primeiro trabalho de performance, intitulado *Jump piece*, consistia em um salto do segundo andar de um prédio ainda em Taiwan. Desejoso de romper fronteiras, conhecer uma cena artística mais ampla e experimentar novas possibilidades para sua prática, Hsieh decide migrar para os Estados Unidos. O tempo e o pensamento foram os principais companheiros de Hsieh desde sua chegada à Nova York onde permaneceu ilegal durante 14 anos.

Cumpriu tarefas repetitivas tais como limpar pisos, organizar materiais e dispor cadeiras em restaurantes ao longo de seus primeiros quatro anos na cidade norteamericana. Mas, o exercício do pensamento jamais lhe abandonou. Sentia-se solitário, tinha dificuldades com o idioma e com a inserção no mundo das artes no novo país. Sobretudo nesse período, pensar parece ter sido sua atividade principal.

Figura 60: One year performance / Cage Piece



Fonte: HSIEH, 2009, p. 72

Observando a obra de Hsieh, percebo a importância que Deleuze (*apud* PÉLBART, 2014, p. 254) atribui ao pensamento: “Pensar significaria descobrir, inventar novas possibilidades de vida.”

Quando perguntado pelas razões que lhe levaram às *performances* de um ano, Hsieh (*apud* HEATHFIELD, 2009, p. 319) enfatiza a preponderância do pensamento em seu modo de fazer arte:

A razão pela qual adotei uma duração de um ano em minha primeira peça tinha a ver com minha experiência de vida. Naquele momento, eu era um imigrante ilegal nos Estados Unidos há quatro anos. Ganhei dinheiro para sobreviver e tentei fazer arte, mas com poucos avanços. Um dia, depois do trabalho, eu estava caminhando pra lá e pra cá, pensando em meu estúdio. De repente, pensei “por que não faço do processo de pensamento sobre arte um trabalho de arte e o apresento usando uma longa duração?”. Eu tinha gasto muito tempo nessa situação de isolamento, como se estivesse fazendo tempo. Dando ao processo de pensamento a forma de arte, minha ideia seria encarnada.¹⁶⁹

Há, talvez, pouco a ser visto materialmente na obra de Hsieh, exceto pela documentação detalhada de suas *One year performances*. Entretanto, uma grande imagem distendida no tempo forma-se no pensamento de quem acessa suas ações. Sou capaz de criar planos e quadros do filme de sua vida/*performance*. E sou também levada a criar, paralelamente, o filme de minha própria vida/*performance*, reforçando o que diria, sobre seu próprio trabalho, Yoko Ono (2002, p. 116): “Meu maior interesse com a minha pintura com instruções é ‘pintar para construir dentro da sua cabeça.’”

O que se materializa em contato com os projetos de Hsieh são as reflexões sobre os modos como vivemos o presente, o tempo, a vida. Os registros dessas *performances* não nos impõem imagens de sacrifício ou violência, embora ninguém duvide das adversidades autoimpostas pelo artista. No entanto, dificilmente o contato com a obra de Tehching Hsieh nos manterá indiferentes: um maior ou menor incômodo ou mal estar é provocado por suas regras exigentes.

Tocada pelo estudo de seus trabalhos, comento com amigas que rapidamente me devolvem uma pergunta: *para que tudo isso?* Pergunta que eu poderia replicar infinitamente para pensar cada ação ou escolha de vida, para questionar o uso do

tempo em nossos trabalhos e afazeres diários ao me indagar recorrentemente: que escolhas pautam o uso de nosso tempo? Que opções não nos são, por padrões e hábitos, facultadas ou recomendadas?

É para isso, justamente, que nos chama a atenção Pélbart (2014, p.256): “Um mundo grávido de possibilidades: eis o que continuamente nos parece confiscado, dada a predominância de um modo de existência universal que tende a abortar justamente a emergência de modos outros.”

O longo tempo de duração de cada uma das *performances* do artista deixa claro o seu desejo de conexão com o real. Não há como distinguir arte e vida no trabalho de Tehching Hsieh. Não há ficções ou narrativas. O tempo da obra é o tempo da vida, numa longa duração que marca também ciclos pelos quais nos habituamos a registrar aniversários, festas, duração dos relacionamentos:

[...] um ano é a unidade básica de como contar o tempo. Leva um ano para a Terra se mover ao redor do sol. Três anos, quatro anos, é outra coisa. É sobre ser humano, como nós explicamos o tempo, como medimos nossa existência. (HSIEH *apud* MENEGOI, 2007)

Embora os registros de seus trabalhos tenham sido expostos em diversas ocasiões, a obra de Hsieh acontece na vida, esgarçando os limites da arte-vida e lidando com as complexidades que o tempo estendido lhe impõe. Suas ações não se confinam ao tempo, ao espaço ou aos modos de operação dos circuitos tradicionais das artes. Hsieh certamente faria coro ao que propõe a artista Tania Brugera (*apud* THOMPSON, 2012, p.21): “Eu não quero uma arte que aponta para algo, eu quero uma arte que é este algo.”¹⁷⁰

O artista taiuanês atua na contramão da produtividade e do consumo, exaltados pela sociedade e economia neoliberal, posicionando-se contra um modo de vida hegemônico, segundo o qual a vida e o tempo devem ser “aproveitados” segundo os interesses do mercado. Responde por meio de ações duracionais às insistentes demandas: “Não poderia aproveitar melhor seu tempo e vida?” Hsieh instaura outros modos de existência. O artista (HSIEH *apud* HEATHFIEL, 2009, p. 334) afirma em uma de suas declarações: “Não faz realmente diferença como eu gasto o tempo: o tempo

continua passando. Desperdiçar o tempo é minha atitude básica diante da vida, é um gesto de lidar com o absurdo entre a vida e o tempo.¹⁷¹”

Ao abdicar de uma vida enredada no senso comum, Hsieh provoca, através de seus exigentes compromissos, dissonâncias, propondo-se a gastar o tempo e revisar o sentido dos modos de vida hegemônicos salientados na exacerbação das ocupações diárias como em *Time clock piece*¹⁷² ou no radical isolamento de *Cage piece*, por exemplo. Entre o ser ou não arte, ser ou não vida e em suas regras e pactos que o levam a limites psicofísicos, age como Eleonora Fabião (2013, p. 6) definiria um *performer*: um complicador.

Em entrevista a Adrian Heathfield, Tehching Hsieh ressalta o verdadeiro foco de suas práticas artísticas – seu interesse filosófico pelo sentido na vida. Esse enunciado leva-me a associá-lo às conclusões de Nato Thompson (2012, p. 32), referindo-se a trabalhos artísticos que se situam no limite entre a arte e a vida: “A questão que motivará pessoas, muito mais que *O que é arte?*, é a muito mais metafisicamente relevante e urgente *O que é vida?*”¹⁷³

Em relação ao processo que culminou em suas longas *performances*, Hsieh (2010) reflete:

A vida de um imigrante ilegal é de isolamento forçado, mas o isolamento é essencial para um artista. Um artista precisa de solidão. Para mim, de várias formas diferentes, [nestas *performances*] a arte tornava-se vida. Uma e outra não eram diferentes. Quando pensei que formas criar, enquanto artista, cheguei à conclusão que não precisava criar forma nenhuma: já estava tudo ali [nessa fusão]. O meu tempo tornou-se a minha grande questão, a minha matéria e conteúdo. Não fazer nada, apenas pensar. Só depois [do primeiro ano no estúdio] percebi, pelas conversas das pessoas, que aquilo que estava a fazer era *performance art*.

Hsieh é o alicerce da quinta ação de *Trabalho normal*. Seu desafio à máxima da economia de tempo e das urgências me provoca. Alimento-me de sua resistência que não se quer flagelo. Admirando sua determinação, empenho-me em contratos comigo mesma que envolvem dedicação e cuidado. A premência da palavra compromisso em suas práticas me anima. Identifico-me com artistas que têm como princípio, em seus projetos, a responsabilidade de sustentar escolhas, assumindo suas dificuldades e

consequências. O trabalho da artista, ao menos das que mais me interessam, é um compromisso com algo que “não resulta” ou, ao menos, não se transforma em um produto com uma finalidade específica. Sela um comprometimento com o inútil, com o que não serve, objetivamente e de imediato, à coisa alguma.

Nada a fazer. Essa é a sugestão que me vem à cabeça quando me atenho a *Cage piece* de Hsieh. Essa corajosa e radical *performance* ilumina algumas questões que me tomam em *Trabalho normal*. Essa ação de 1979 nos coloca diante do desafio do pensamento. Há pouco concretamente a ser visto e as visitantes tendem a procurar “a obra” ao avistar um homem aprisionado que nada faz. De fato, não há nada a ser visto além de um homem que se encerra voluntariamente num pequeno espaço fechado por grades. Não há nada a contemplar, senão imaginar como a vida passa em meio à recusa de ações e do contato visual ou verbal com o outro.

Nada a fazer. Como passar oito horas sem nada fazer? – essa é a pergunta que me fazem muitas pessoas quando explico o que pretendo nessa “não” ação. *Mas, então, o que você vai fazer? – Absolutamente nada!*

À vista disso, preparo-me para sentar diante de uma mesa e não fazer nada – nenhum movimento, nenhum gesto, nenhuma atividade, nada. Com as mãos postas sobre o tampo da superfície lisa da mesa, ocupo-me do silêncio e da paragem. Se a vida é normalmente regida por um mover mais ou menos incessante, ali se faz interrupção. O tempo segue seu curso, porém algo permanece suspenso. A imobilidade é desesperadora. O corpo clama por uma atividade qualquer, um meneio, um mínimo deslocamento que seja. Mas, é mesmo possível não fazer nada? Estar sentada com os olhos fechados diante dos passantes já não é fazer alguma coisa? Esse paradoxo difícil de resolver me ocupa. Permanecer imóvel como um fazer ou nada fazer.

Nada faço em meus ensaios. Por horas, nada faço.

No Sesc Campinas, às 17h, mosquitos começam a me rodear. Sinto muito incômodo ao não poder espantá-los. O cansaço, a dor e o desconforto aumentam a cada minuto.

Noto, nesse dia, reações que parecem me informar que no trabalho não se pode parar. Enquanto permaneço imóvel, a percepção das espectadoras, de forma geral, é de que

não faço nenhum esforço. O trabalho é normalmente associado ao fazer e ao movimento.

Algumas passantes não percebem minha presença. Duas mulheres me acusam, em tom de gracejo, de dormir em serviço. Uma senhora dá duas ou três rápidas batidas sobre a mesa onde repouso os braços na entrada do Sesc. Estou de olhos fechados. Meu corpo só se move para atender ao seu chamado. Abro os olhos. Ela me dirige uma pergunta. Respondo. Fecho os olhos. Sinto a presença de algumas pessoas. Alguém talvez muito próximo. Ouço a voz de uma criança. Os pés incham.

Esse é, sem dúvida, meu dia mais cansativo.

No dia seguinte um dos seguranças me diz: *eu só consigo trabalhar todas essas horas aqui porque me transporto no pensamento para muitos outros lugares. Onde você estava ontem?*

público normal

Uma mesa de escritório chega ao Sesc na véspera do início da primeira ação. Era estreia do *Trabalho normal*. A montagem rápida se resolve com seu posicionamento. Os seguranças me observam. O programador confere se “está tudo bem”.

Naquela semana, estabeleci uma rotina: saía do hotel vestida em meus “trajes de funcionária”, colocava minha mesa no lugar, organizava o material necessário à ação do dia e começava os trabalhos.

Nos dias seguintes, funcionárias da recepção e seguranças acenavam para mim, trocavam algumas palavras comigo e perguntavam: *vai fazer o que hoje? Que horas você larga?* Alguns laços se criaram. Kedson, um dos homens mais robustos da segurança, conversava comigo todos os dias. Com o decorrer da semana e o contato diário com as outras trabalhadoras, me via em uma posição que desconheço. Passei a fazer parte do dia a dia das funcionárias daquele setor. Tive a oportunidade de me aproximar das pessoas que vivem o cotidiano da instituição, participando do

funcionamento do espaço de entrada. Reconheci a peculiaridade da situação nas conversas com as faxineiras, as recepcionistas, as monitoras. Quando me apresento por um dia ou por um final de semana e chego diretamente para a montagem no teatro, quase nunca estabeleço relações com outras trabalhadoras que não sejam as técnicas de áudio, luz e som.

Nessa ocasião, a ordem das ações acaba por ser alterada em meio a um imprevisto. Uma contratura na coluna, nos dias que antecederam a estreia, me impediram de tocar o gelo no primeiro dia. Eram pouco mais de dez da manhã, quando um casal e uma criança se sentaram no chão bem à minha frente no dia 20 de novembro de 2018. Chorei. O rapaz foi a primeira pessoa a me abordar. Fez perguntas sobre a natureza do gesto e pediu para me dar um beijo.

Isso é gelo? – me perguntou, de passagem, uma senhora que procurava o banheiro. Otto, no colo da mãe, se inclinou para tocar a pedra gelada enquanto ela conversava comigo. Em três diferentes ocasiões, uma menina de seus sete anos de idade veio me ver. Trouxe o pai nos dois primeiros dias e também a mãe no terceiro. O pai revelou que, em casa, ela formulava muitas perguntas sobre o que eu fazia. Falamos disso enquanto o pano secava a superfície da pequena barra. Quando não sabia responder a uma demanda de informação, uma senhora idosa reclamava: *por isso não venho mais ao Sesc!*

Olho para todos que adentram o *hall*, cumprimento a maior parte, ouço atentamente a seus comentários, respondo a todas as perguntas. Disso, sobretudo, se trata o trabalho.



Figura 61: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

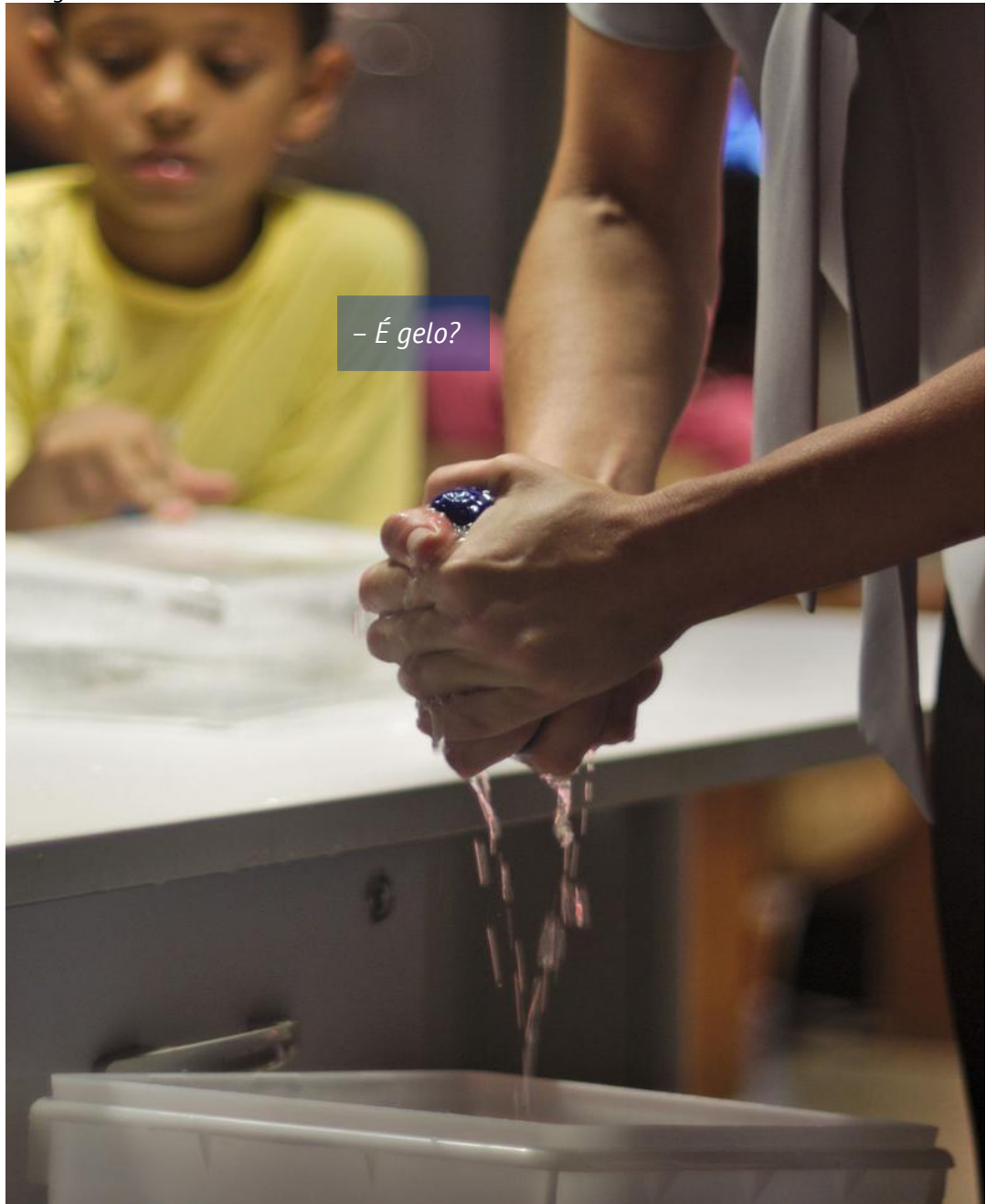
Figura 62: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Ele se aproxima lentamente e me faz a pergunta mais recorrente:
– *O que você está fazendo?*

Figura 63: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 64: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 65: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 66: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

É Arthur quem me diz:
– É muito sensacional! Meus professores precisam ver isso!
Aceita estagiário? Quando abrir vaga eu quero!

Figura 67: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Ela parece feliz ao observar meu trabalho.
E eu também na companhia dela.

Figura 68: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 69: Trabalho normal (continua)



Figura 69: Trabalho normal (conclusão)

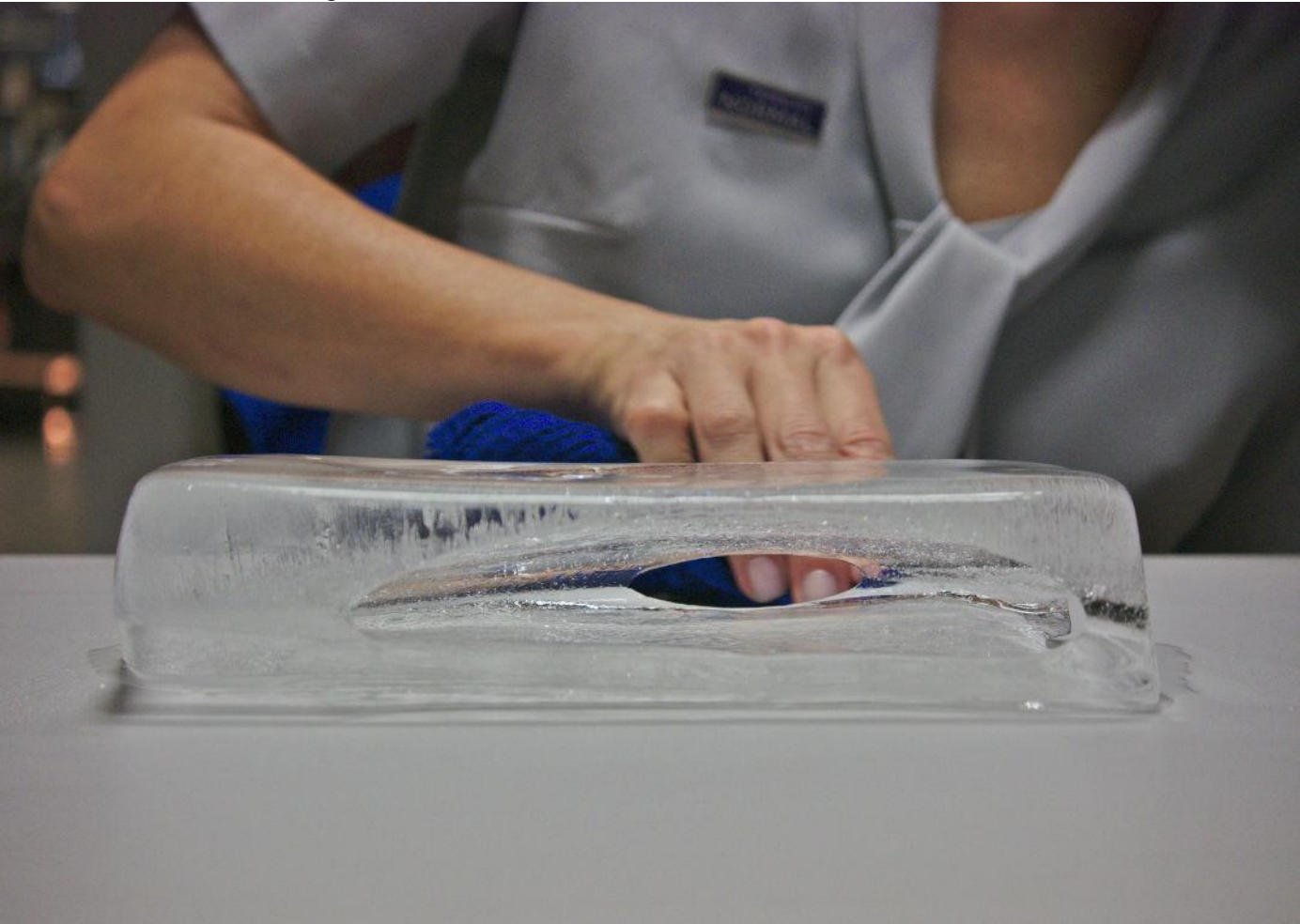


Fonte: Theo Dubeux, 2019

Atenção: percepção requer envolvimento alerta o artista catalão Antoni Muntadas em seu projeto *On Translation: Warning* (1999 -). Essa frase grafada em branco sobre uma superfície vermelha permanece sempre em meu campo de visão. Ela também me faz lembrar da reivindicação de igualdade entre olhar e agir de Jacques Rancière em seu texto *O espectador emancipado*.

A importância da dimensão pública do trabalho artístico sempre esteve em meu horizonte. A recepção ao trabalho normal e artístico, ao compromisso ético frente ao espectador animam meu expediente e meus trabalhos de forma geral. E é esse o foco que reencontro, de modo radical, em *Trabalho normal*. Radical por seu convite à participação, independente de sua natureza – do olhar que se volta para minha mesa, aos comentários indignados, à conversa demorada, às mãos que tocam o gelo, aos abraços. *Trabalho normal* deseja sublinhar o fazer e criar sentido conjunto, as inúmeras formas de construir passagens e as transcrições coletivas que se dão entre mim e os tantos outros.

Figura 70: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 71: Trabalho normal



Funcionárias – como eu – me visitam durante o expediente. As moças da alimentação aparecem para conferir se o gelo que produziram ficou bom.

Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 72: Trabalho normal



Seu Antonio do atendimento passa todos os dias, me abraça e pergunta se quero um café.

– Bom dia, companheira de trabalho! Ah, o seu horário é igual ao nosso.

Fonte: Theo Dubeux, 2019



Figura 73: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 74: Trabalho normal



Elas me olham de longe enquanto meu sopro desenha a areia.

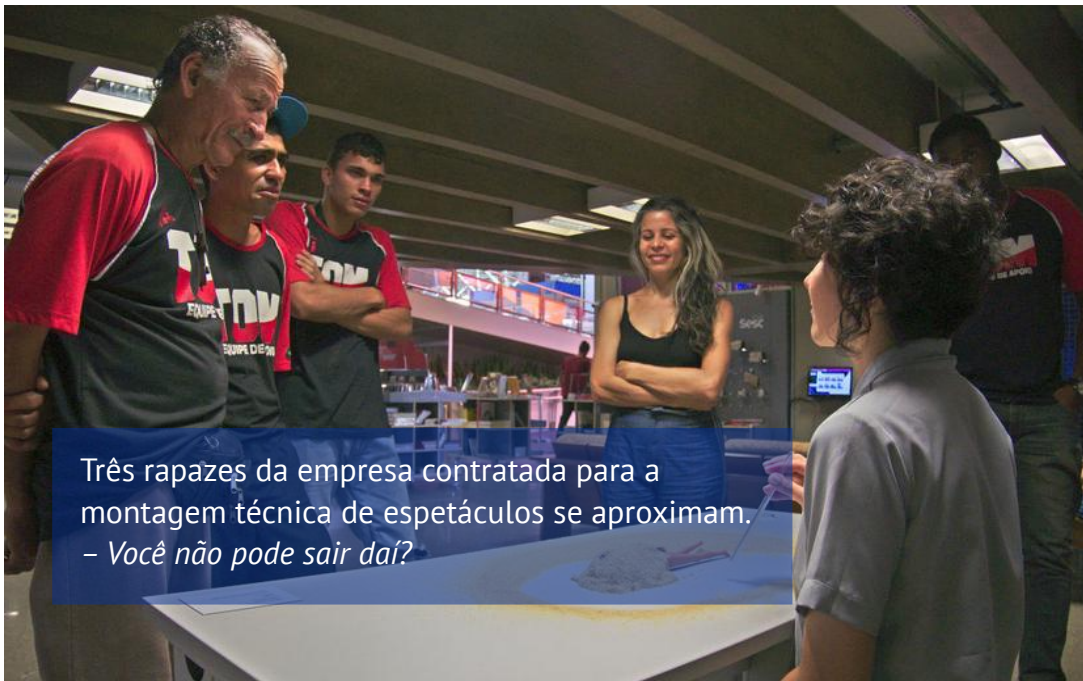
Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 75: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 76: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 77: Trabalho normal (continua)



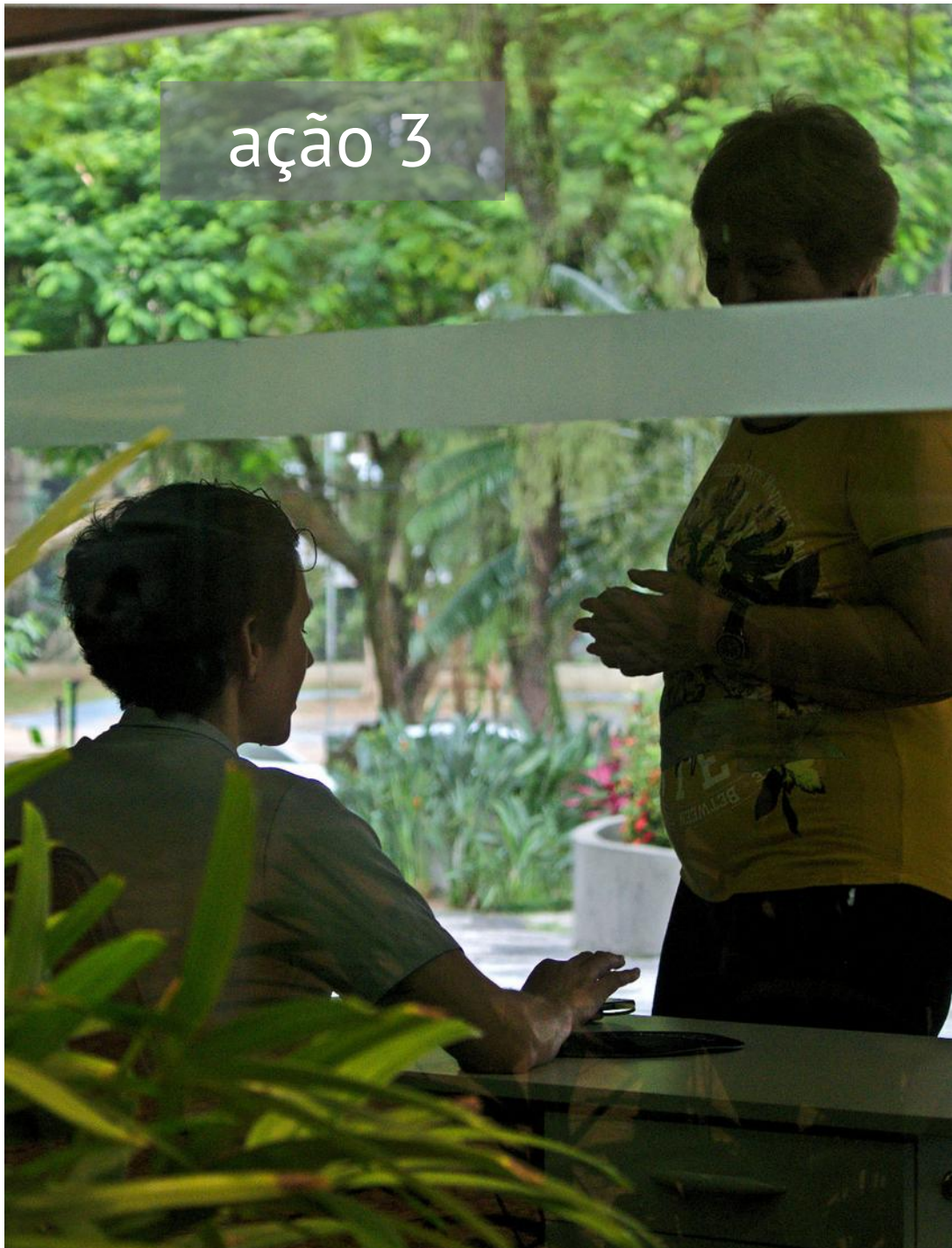
Figura 77: Trabalho normal (conclusão)



Fonte: Theo Dubeux, 2019

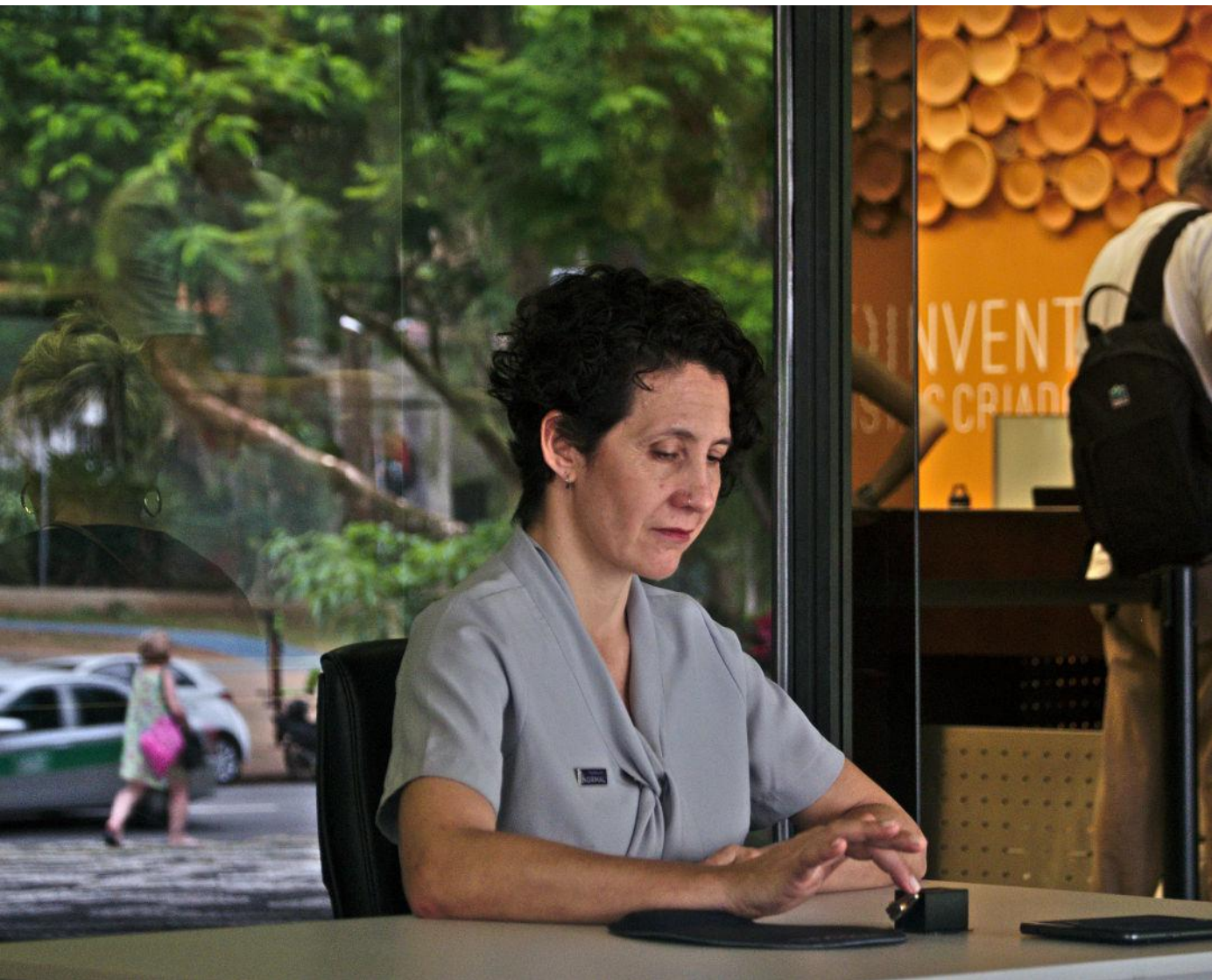


Figura 78: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 79: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 80: Trabalho normal



Ela espera enquanto lê uma mensagem no celular. Eu conto os segundos. Em nossos uniformes, o tempo passa para nós duas.

Fonte: Theo Dubeux, 2019

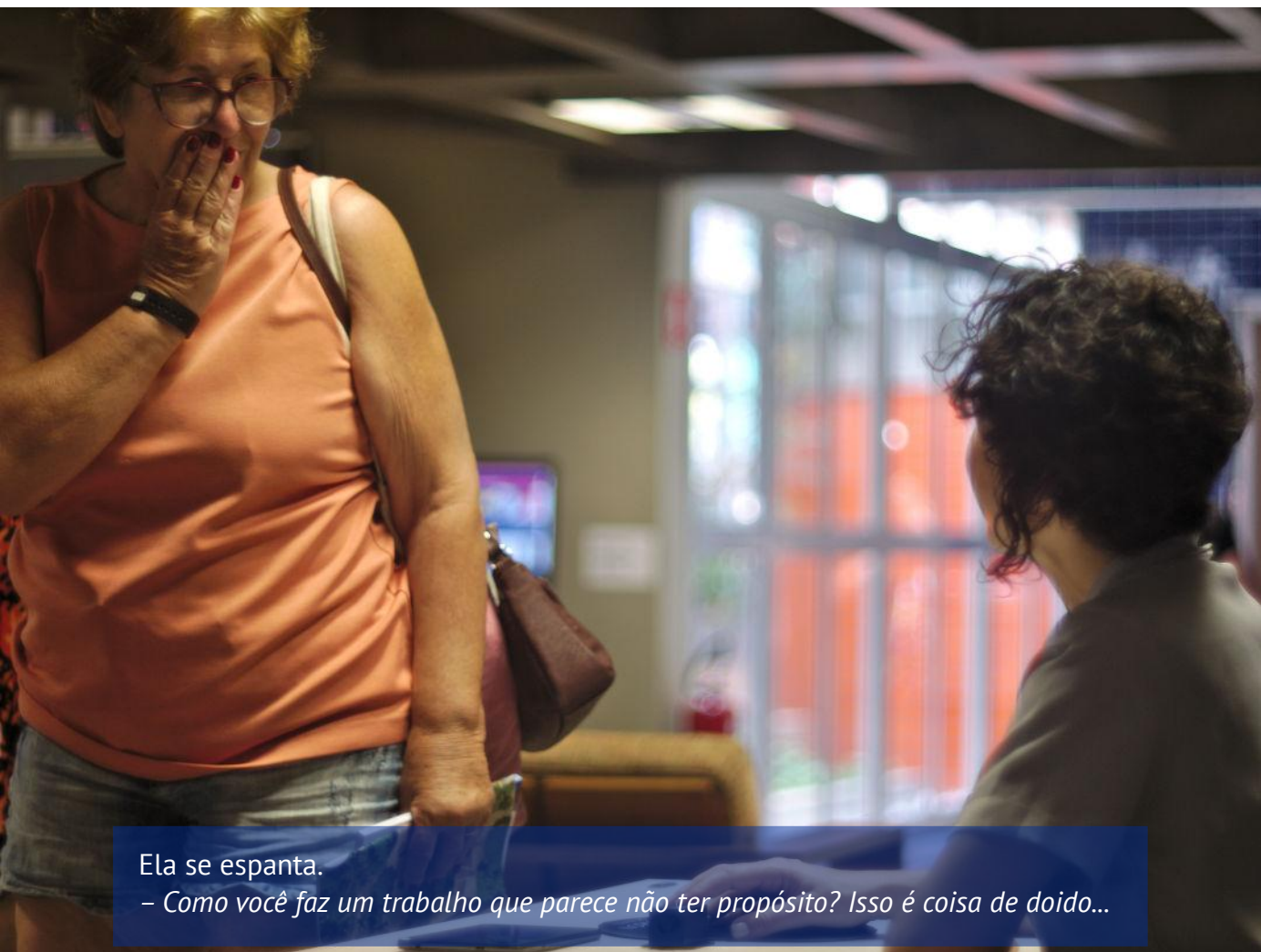
Figura 81: Trabalho normal



Luciana, uma amiga, me pergunta:
– E hoje, qual é a ação?

Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 82: Trabalho normal



Ela se espanta.

– Como você faz um trabalho que parece não ter propósito? Isso é coisa de doido...

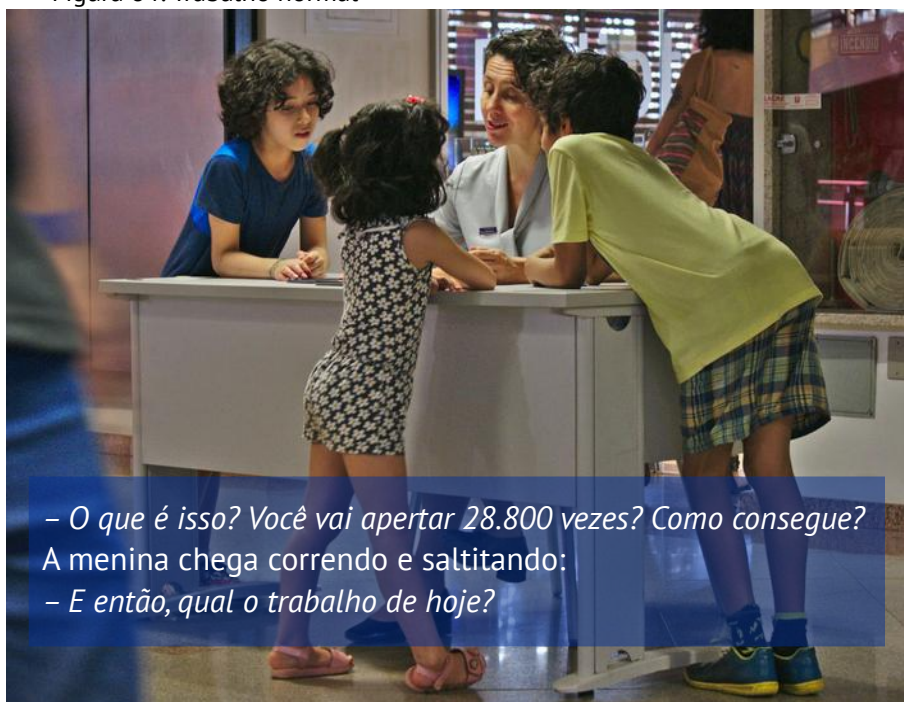
Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 83: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

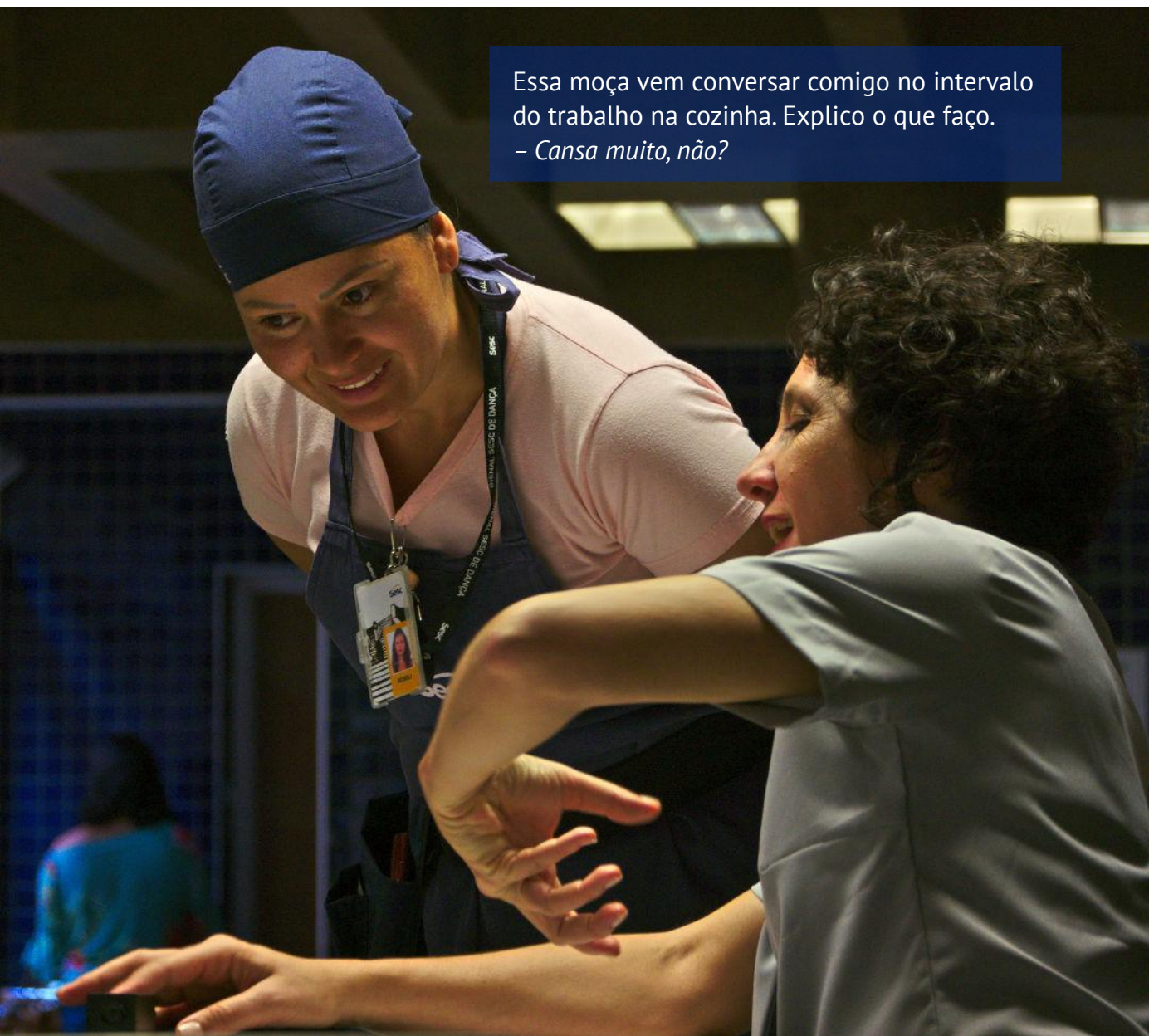
Figura 84: Trabalho normal



*- O que é isso? Você vai apertar 28.800 vezes? Como consegue?
A menina chega correndo e saltitando:
- E então, qual o trabalho de hoje?*

Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 85: Trabalho normal



Essa moça vem conversar comigo no intervalo do trabalho na cozinha. Explico o que faço.
– *Cansa muito, não?*

Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 86: Trabalho normal



Bisan e Cris, da comunicação do Sesc, seguem me acompanhando por mais um dia.

Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 87: Trabalho normal

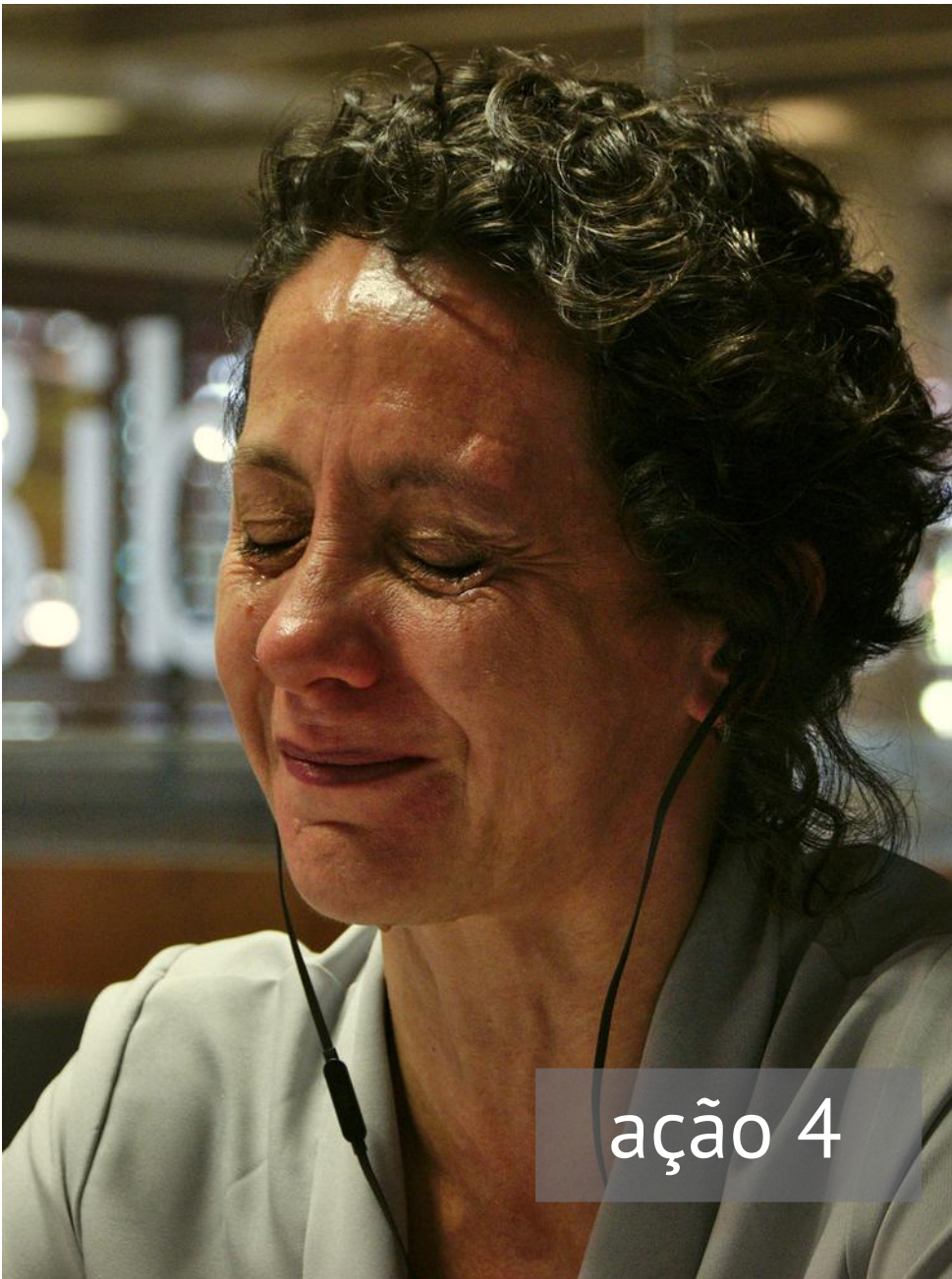


As jovens dançarinas leem a placa de identificação, anotam o artista de referência, reparam na sincronização entre a passagem dos segundos e o toque dos meus dedos na peça do contador. Elas vieram se apresentar no mesmo evento.

Fonte: Theo Dubeux, 2019



Figura 88: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 89: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

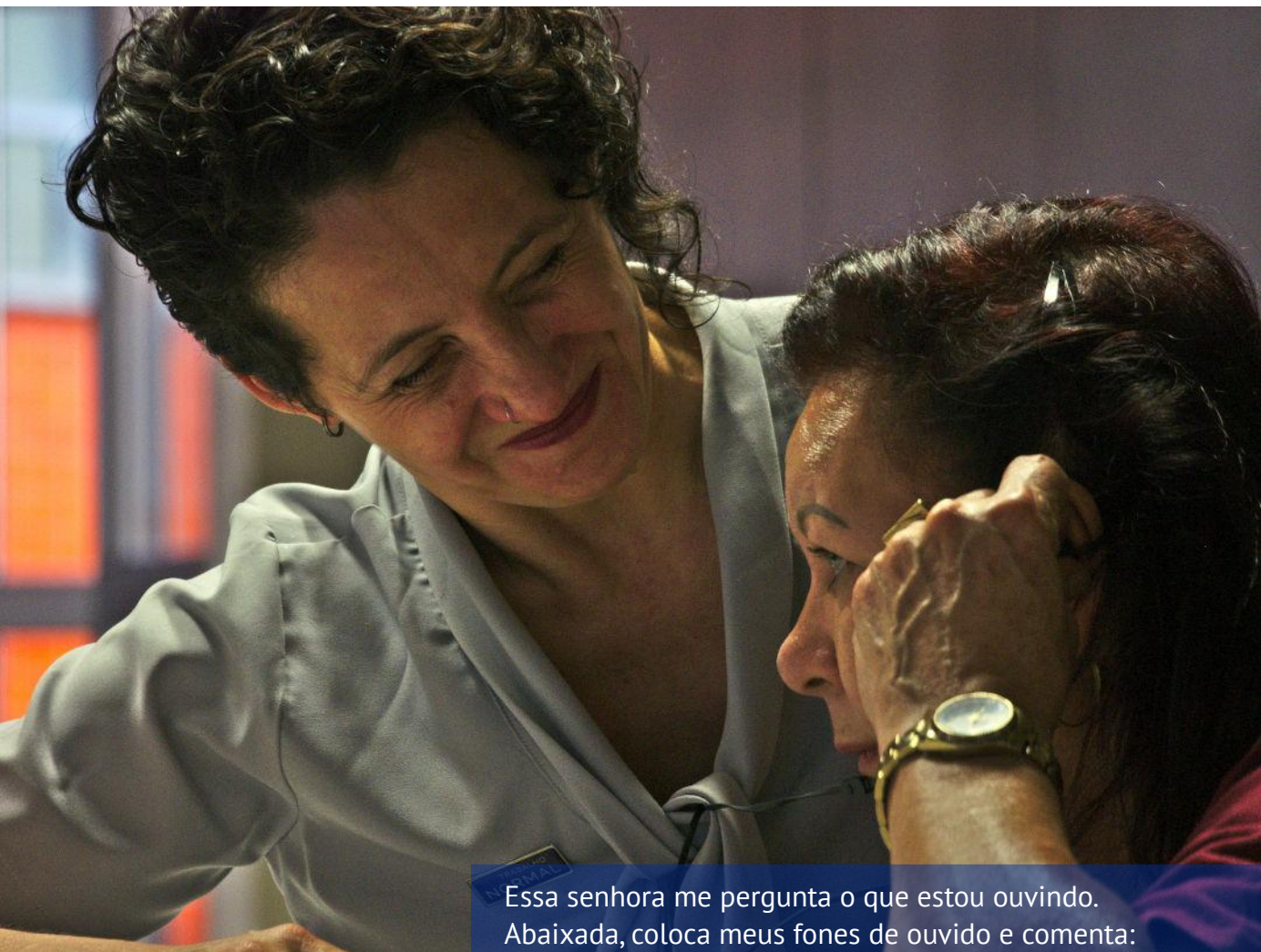
Figura 90: Trabalho normal



Ela me consola num abraço. Pergunta o que aconteceu.
Depois de ouvir meu relato sobre o trabalho, reforça:
– *De qualquer forma, se precisar de mim, estou ali.*

Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 91: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

Essa senhora me pergunta o que estou ouvindo. Abaixada, coloca meus fones de ouvido e comenta: – *Eu não choro, só chorei uma vez, quando adulta, de raiva... que bom que você chora... bom choro!*

Figura 92: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

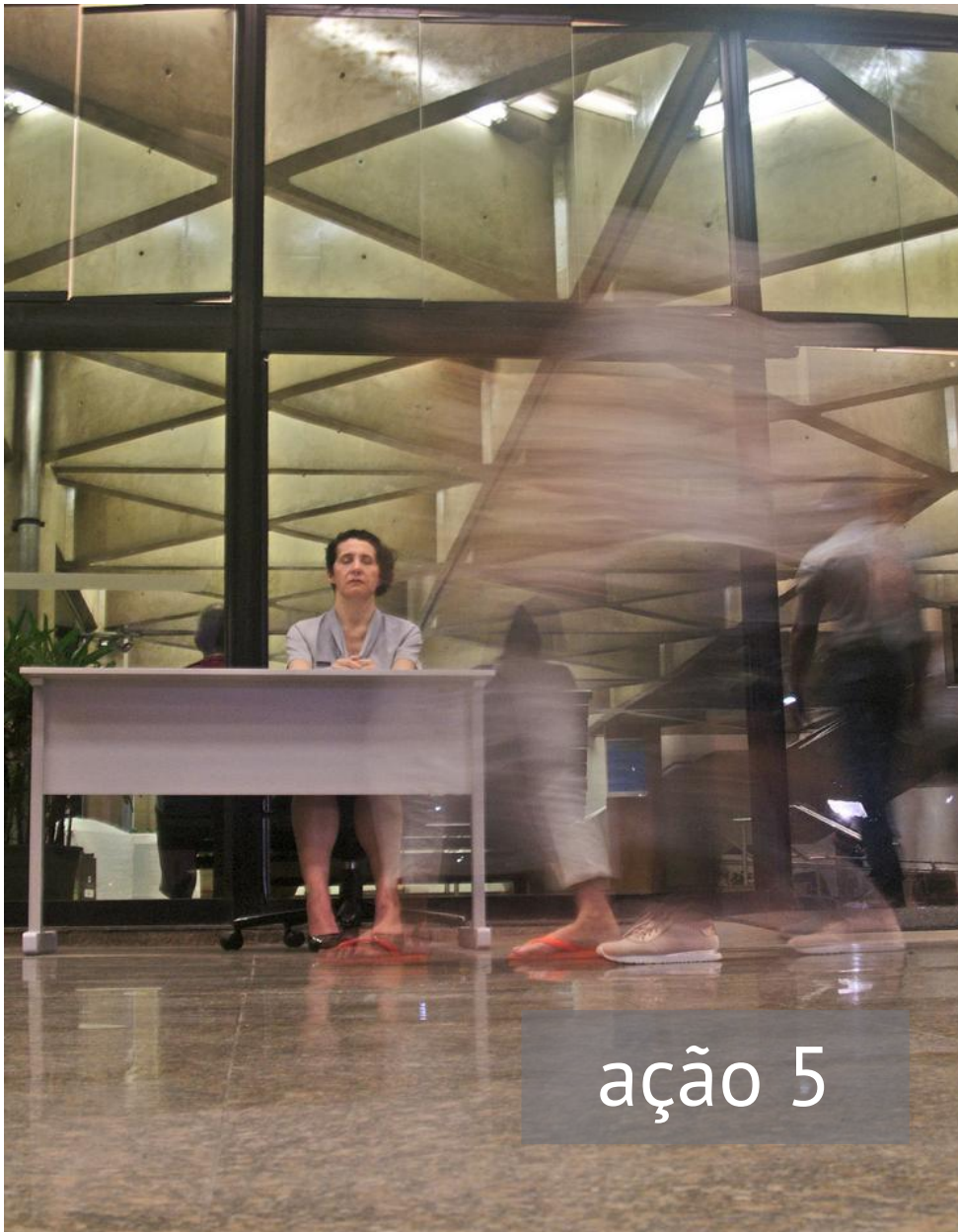
Figura 93: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

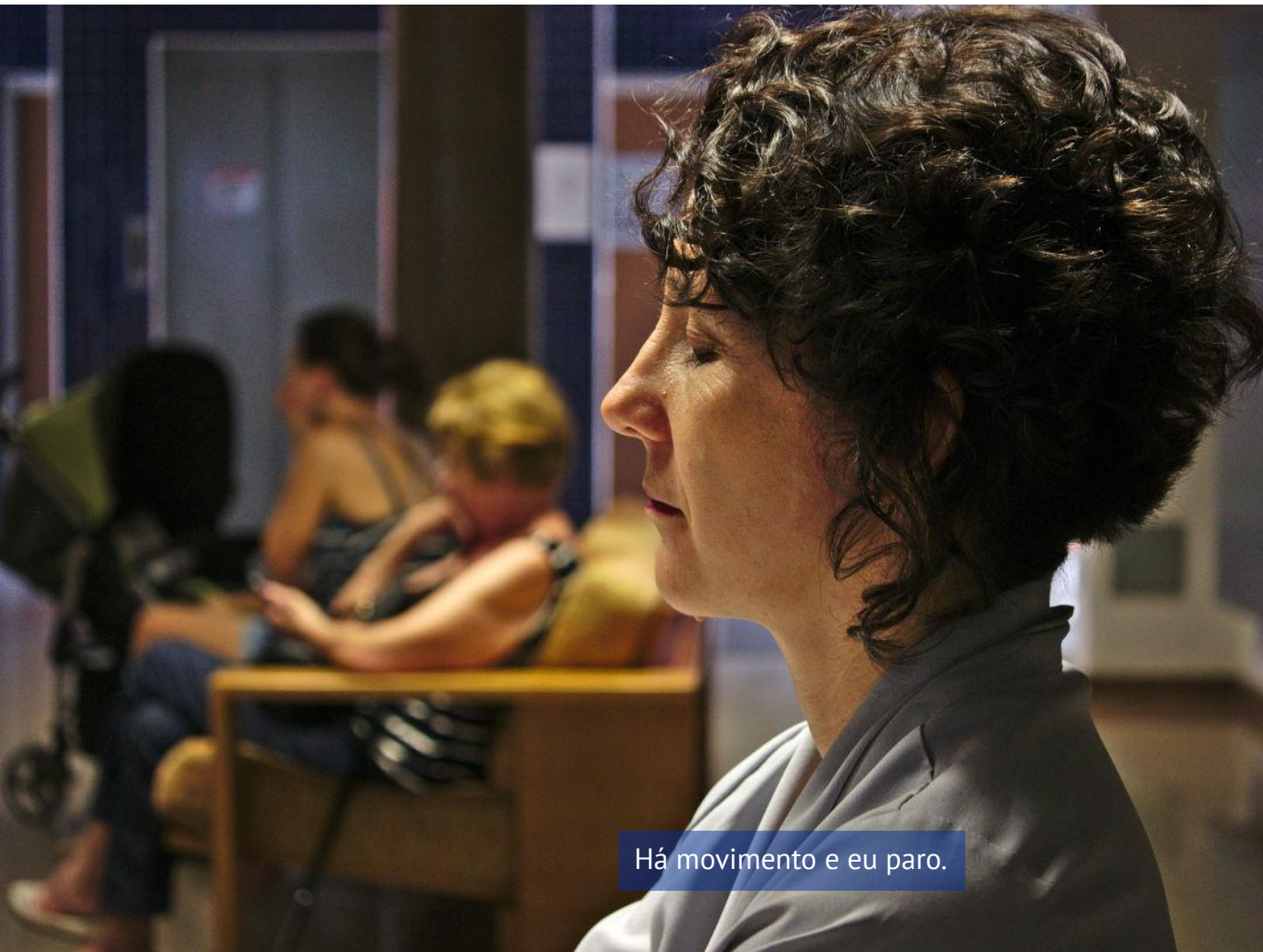


Figura 94: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

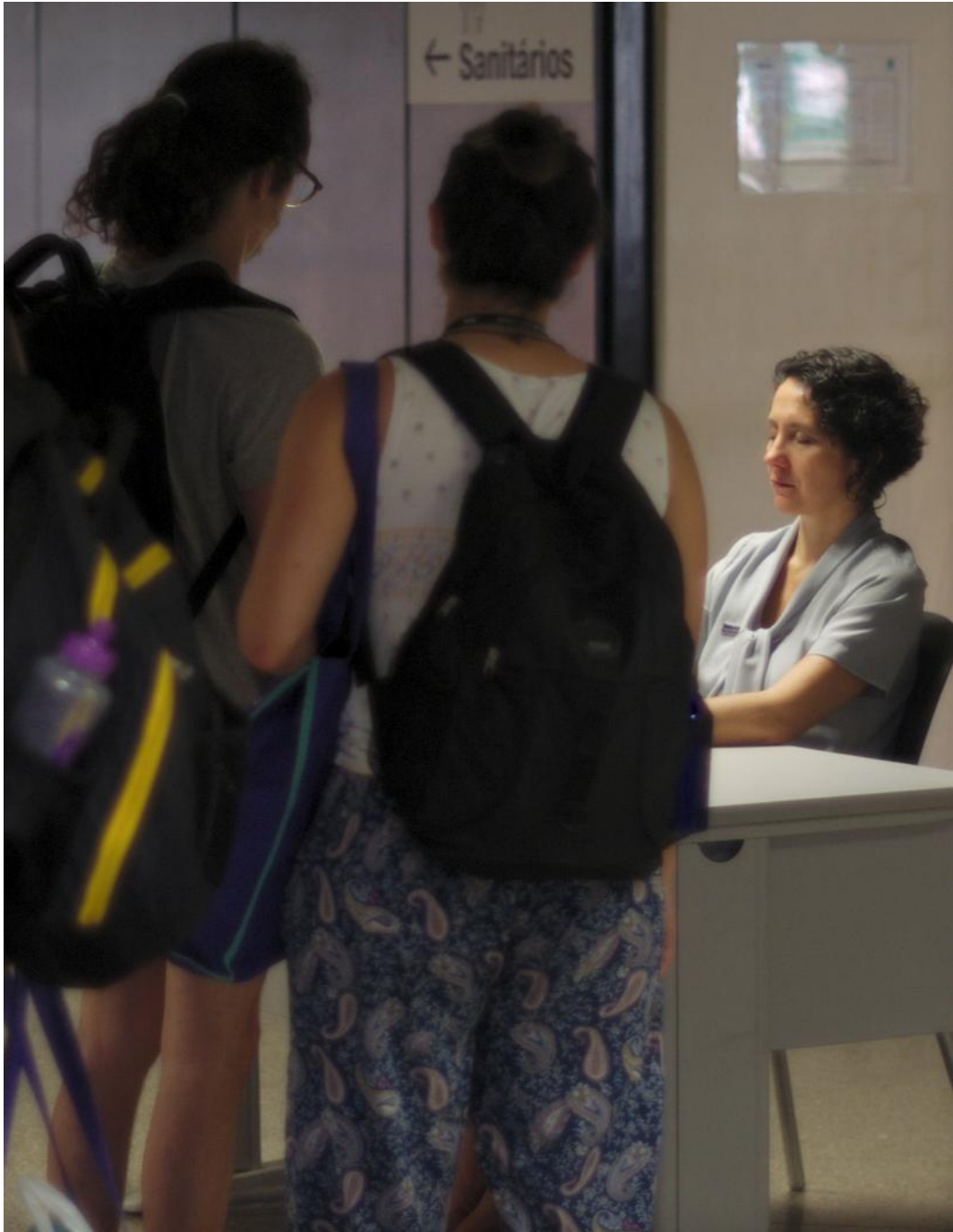
Figura 95: Trabalho normal



Há movimento e eu paro.

Fonte: Theo Dubeux, 2019

Figura 96: Trabalho normal



Fonte: Theo Dubeux, 2019

trabalho normal

concepção, criação e performance

Cláudia Müller

colaborações

Clarissa Sacchelli e Renan Marcondes

programação visual

Theo Dubeux

produção executiva

Bebel de Barros

apoios

Adelina Instituto Cultural, Azala Espacio de Creación, Graner – Centro de Creación de Danza y Artes Vivas, Iberescena – Fundo de Ajuda para as Artes Cênicas Iberoamericanas

Figuras 61 a 77, 80 a 93, 95, 96: Trabalho normal em Campinas/SP

Figuras 78, 79, 94, 97: Trabalho normal em Santos/SP

Figura 97: Trabalho normal



Clarissa, Bebel e Theo: minhas companheiras de Trabalho normal. Trabalham comigo, passando, muitas vezes, a mesma jornada de 8h ao meu lado.

Fonte: Milton Alexandre, 2020

negociações para *Trabalho normal*

Barcelona, abril de 2018

Reúno-me com as duas responsáveis pelo centro de criação que me recebe em residência, em abril de 2018, na Espanha. Decidimos juntas que precisamos procurar um local adequado para a exploração das três primeiras ações que desejo experimentar publicamente. Ressalto que me parece importante buscar um espaço de circulação de pessoas onde as ações de secar o gelo e assoprar o açúcar se darão. Intuo que nesse local se dará também o início da terceira ação – que, naquela ocasião consistia na caminhada.

Nos dias 24, 25 e 26 de abril de 2018 realizei, no Centre Civic Barceloneta, situado num antigo bairro de pescadores na cidade de Barcelona, os experimentos para as três primeiras ações dessa série de cinco.

No primeiro dia, apenas me permitem permanecer com minha mesa no corredor do primeiro andar. Nesse local, as visitantes do centro passam apressadamente em busca das salas de cursos variados que acontecem ali. Ninguém se demora no lugar onde estou. Há muitas passantes, mas o contexto não as convida à permanência. Passo as oito longas horas entre olhares rápidos e alguns poucos momentos de diálogo e de observação mais atenta e morosa. O dia se demora no silêncio. Sinto-me deslocada, fora de lugar. O gelo se derrete vagarosamente no contato com o pano que o enxuga. A temperatura baixa penetra nos ossos de minhas mãos. Estou, em grande parte do tempo, só. A ação parece se esvaziar.

Uma primeira dificuldade de negociação já se apresenta antes mesmo da estreia de *Trabalho normal*. É preciso convencer a instituição que abriga esse ensaio aberto da necessidade da presença de um público mais expressivo. Teme-se criar qualquer desordem no ambiente. Estou em franca desvantagem: sou eu que, por intermédio do Centro de Creación Graner, solicito o espaço. Ninguém aqui demanda a minha presença ou a existência de meu trabalho artístico no local. Esse fato cria uma resistência maior. Sofro as consequências do desinteresse e da pouca disponibilidade de diálogo sobre a natureza da proposição.

Após alguma insistência, minha mesa é deslocada para o *hall* de entrada no segundo dia. A ação baseada em *Vestígios* de Marta Soares acontece em frente à única porta que dá acesso ao local. Todas as frequentadoras precisam passar por ali. Há muito mais movimento. Raramente permaneço sozinha. Nem sempre um diálogo se desenvolve, mas o público se aproxima e tece seus comentários: *o que é isso? Não poderia adotar um jeito mais rápido de cumprir a tarefa? Muito bem! O que é uma performance?*

Percebo a enorme diferença de interação com as transeuntes em relação ao dia anterior. O trabalho precisa estar à mostra, frente ao público e, preferencialmente, num contexto que permita alguma pausa, alguma espera. É o que concluo.

A que tipo de público interpela esta *performance*? – pergunta uma das pessoas que participa da sessão de *feedback*¹⁷⁴ levada a cabo na cidade de Barcelona após ter realizado essa mostra no contexto da residência da qual participei. Essa parece ser uma questão fundamental. Sobre ela me debruço, desejando que a ação atinja um amplo espectro de pessoas. *Trabalho normal* segue em seu desejo de interpelação, troca e diálogo. No seu fazer não cabe a distância do público ou o silêncio sepulcral das galerias ou salas de teatro. A *performance* deseja ser objeto de diálogo no mesmo momento em que se dá e não apenas uma conversa *a posteriori*.

Mais e mais, percebo que o espaço e o contexto são fundamentais para o desenvolvimento do projeto. A predisposição ao diálogo com as passantes também parece ocupar um lugar crucial no desenvolvimento das ações. Como em alguns de meus processos artísticos anteriores, desejo criar relações entre a arte contemporânea e o público não especializado, pensando no lugar da artista na sociedade e no papel de seu trabalho no cotidiano de qualquer pessoa.

São Paulo, novembro de 2018

Por um ano – entre novembro de 2017 e novembro de 2018 – troquei *e-mails* e fiz reuniões com o Sesc São Paulo. Em um primeiro momento, os contatos se deram com a Gerência de Artes Cênicas (GEAC). Seis meses antes da estreia de *Trabalho normal*, iniciei as negociações diretamente com a unidade Sesc Avenida Paulista. As conversas foram demoradas e complexas. O projeto englobava, além de *Trabalho normal*, cinco outros de minha autoria. Considerava-se um programa grande e com um orçamento vultoso.

Preparei-me para as possíveis resistências que deveria enfrentar. E se me propuserem a realização de um número menor de ações? Até que ponto me darão aval para parecer uma funcionária da instituição? Conseguirei o espaço adequado?

As reuniões, no entanto, envolveram inúmeras outras questões. Todas sobre o orçamento, a logística, a organização da produção, o conceito geral da mostra¹⁷⁵ e o *rider* técnico de alguns espetáculos. Nenhuma palavra sobre *Trabalho normal*. Conversamos apenas sobre o espaço ideal de realização. Da ideia inicial de utilizar a varanda do 17º andar, decidi deslocar-me para o *hall* de entrada. A experiência anterior na cidade de Barcelona, um dia chuvoso na varanda e as várias portas de vidro no *hall* abertas para o burburinho da Avenida Paulista foram decisivas para a escolha. A preocupação em relação à caminhada fora da unidade foi facilmente resolvida. Um celular e um produtor da minha equipe bastaram para a comunicação com o Sesc.

A tensão que marcou a negociação se relacionava a outros tópicos: o formato geral da mostra, o número de trabalhos apresentados, a quantidade de apresentações, o cronograma, a disponibilidade de agenda e o custo financeiro. Nada tratava especificamente das demandas de *Trabalho normal*. Eu, que me preparava para contornar, argumentar, defender, me espanto.

Campinas, junho de 2019

Em 20/06/2019 00:44, M. escreveu:

Olá, Cláudia

Tudo bom?

Sou a responsável pela produção de textos para o catálogo da Bienal Sesc de Dança. Vi o material de "Trabalho Normal" e elaborei algumas perguntas para que eu possa escrever um texto mais detalhado.

Você pode me responder, por favor? Se você conseguir mandar até sexta (21/6) me ajudaria muito. É possível? Não se preocupe, as respostas não precisam ser longas.

Fico à disposição caso tenha alguma dúvida ou queira falar algo que não perguntei.

Um abraço e obrigada,

M.

ENTREVISTA "TRABALHO NORMAL"

Cláudia Müller, criação e performance

- 1. Para você, qual a principal discussão trazida pela performance?*
- 2. Quais foram os pontos de partida e/ou as referências para a criação do projeto?*
- 3. As ações mudam a cada realização da performance ou não? Você pode me dar exemplo do que são essas ações?*
- 4. Como a performance reflete sobre o paradoxo da inutilidade?*
- 5. Quais são os paralelos que o projeto faz entre arte e trabalho?*

Recebi esse e-mail antes da confirmação de minha participação na Bienal Sesc de Dança 2019 com *Trabalho normal*. Não havia, naquele momento, contrato assinado, carta compromisso ou qualquer outro documento formal, assegurando um acordo qualquer entre mim e o Sesc. Semanas antes, recebi

uma mensagem que solicitava mais informações sobre a obra e minha disponibilidade para as datas previstas. O contato esclarecia que se tratava apenas de uma sondagem. O contrato chegou apenas em meados de agosto.

Em 20/06/2019 17:41, Cláudia Müller escreveu:

Oi Mariana,

Gostaria de saber, primeiramente, se o trabalho está confirmado na programação. Não recebi ainda a confirmação. Você saberia me dizer?

Este texto seria para um artigo/matéria? Ou tem outro intuito? Se for para o catálogo, eu sempre penso o release da obra como parte fundamental dela, sendo pensado e elaborado pelo próprio artista como parte indissociável da construção de sentido da mesma.

Te peço que me fale melhor para que seria o texto e poderei pensar com atenção nas respostas.

Muito obrigada pela atenção!

Abraços,

Cláudia

Ciente de que a Bienal sempre produz textos específicos para o catálogo e não utiliza os *releases* enviados no momento de inscrição das peças para seleção¹⁷⁶, permaneci atenta aos possíveis desdobramentos da solicitação.

Em 22/06/2019 19:49, M. escreveu:

Oi, Cláudia

Como vai?

É um texto para o catálogo. Uma espécie de sinopse mais aprofundada. Fique tranquila que o release será utilizado. As perguntas são apenas para complementar. Ajudei?

Agradeço!

Um abraço e obrigada,

Mariana

Em 23/06/2019 às 15:54, Claudia Muller escreveu:

Olá Mariana,

Seguem as minhas respostas em anexo.

Agradeço o envio da versão final do texto para o catálogo antes de fecharem a arte. Seria ótimo poder entender onde e como entram cada um dos textos e como são identificados os autores. Caso você pretenda usar literalmente minhas próprias respostas ou trecho delas, peço que você dê os créditos, por favor.

Estou à disposição para qualquer coisa que você precise.

Abraços,

Cláudia

Certos materiais, como *release*, fotos, ficha técnica e outros dados incluídos no programa de mão, nos cartazes, *flyers* ou *site* das instituições, dificilmente são considerados parte integrante do trabalho. Solicitados para divulgação, cumprem, na maior parte dos casos, apenas o papel de informar e atrair público com textos explicativos e imagens de impacto.

Para o catálogo desse evento específico, uma jornalista é usualmente contratada pelo Sesc para redigir e uniformizar os textos referentes a cada espetáculo, *performance*,

instalação ou atividade formativa. Quando participei da curadoria da Bienal Sesc de Dança em 2017, atentei para as dificuldades e riscos dessa escolha. A justificativa da equipe era a dificuldade em lidar com textos e informações muito diversas no que se refere a tamanhos, conteúdos, formatos e acuidade na redação do *release*. “É necessário uniformizá-los minimamente” – me esclareceram. Posso imaginar e compreender a complexidade e os impasses diante da questão. No entanto, sigo me perguntando: essa uniformização funciona? Para quê? Para quem? Como o público acessa os trabalhos? Que informação prévia chega às espectadoras? Essas informações já não formam a obra?

A resolução desse problema não é simples. Relatos de artistas sobre alterações de *releases* sem consulta prévia são muito frequentes – basta voltarmos, por exemplo, aos depoimentos de Clarissa Sacchelli e Ricardo Alvarenga no início desta tese. É bastante compreensível a preocupação de festivais e instituições frente a materiais que variam imensamente em suas abordagens e formatos. No entanto, não seria mais adequado estabelecer diálogos cuidadosos sobre todos os aspectos da instauração dos trabalhos muito antes de suas montagens no espaço cênico e da chegada do público na hora e local de apresentação?

Experiências anteriores em diversas edições desse evento, facilitaram minha negociação. Conhecendo a dinâmica e funcionamento da Bienal, bem como a unidade Sesc Campinas¹⁷⁷, pude, de alguma forma, me amparar na relação estreita com o lugar e o festival. A recepção do trabalho foi também favorecida pela relação preexistente com parte das funcionárias que já haviam me visto muitas vezes naquela unidade do Sesc e, inclusive, cursado uma oficina comigo dois anos antes¹⁷⁸.

Algumas curadoras estiveram presentes, assistindo o trabalho ao vivo e acompanhando, sobretudo, a interação com espectadoras. Duas unidades do Sesc no estado de São Paulo entraram em contato, pouco tempo após o evento, para manifestar interesse em incluir *Trabalho normal* em suas programações no ano de 2020.

Santos, março de 2020

Em setembro de 2019, a programadora do Sesc Santos passou pela minha mesa no Sesc Campinas. Havíamos nos comunicado algum tempo antes sobre meus trabalhos. Ao presenciar *Trabalho normal*, pôde testemunhar também a reação das espectadoras e formar uma imagem mais precisa da *performance*.

Nos reencontramos em São Paulo, posteriormente, durante a apresentação de outra peça de dança. A conversa sobre as futuras apresentações na unidade santista do Sesc fluiu de forma muito tranquila. Assistir ao trabalho pessoalmente influenciou na harmonia das decisões e tarefas conjuntas que tínhamos pela frente: da escolha do espaço para a apresentação à compreensão do trabalho e ao envolvimento da equipe local. Percebi o interesse e envolvimento particular em relação às necessidades e peculiaridades de *Trabalho normal*.

Na entrada do Sesc Santos, há uma área coberta. Todas as usuárias passam por esse local. Meu posto de trabalho foi instalado ali, antes mesmo da porta de entrada, em meio ao movimento constante de entradas e saídas. Não houve nenhuma objeção por parte da instituição. Pelo contrário. Mais uma vez, essa escolha propiciou o contato imediato com o público. Precedendo o balcão de informações, muitas pessoas se dirigiam a mim para esclarecer dúvidas ou inteirar-se da programação. Outras tantas vinham curiosas observar minhas tarefas. Como nas experiências anteriores, havia visitantes que se repetiam. Diversas frequentadoras me acompanhavam a cada dia – sobretudo idosas e crianças acompanhadas das mães ou pais.

Nessa ocasião, algumas questões e comentários foram recorrentes.

Esse trabalho é voluntário?

É remunerado?

O valor compensa?

Que você receba hora extra!

Muitas perguntas que me fiz ao longo do processo de criação voltaram à tona: Que atividades são consideradas trabalho? Que tipo de trabalho é percebido como merecedor de compensação financeira? Que trabalho faz a artista?

São Carlos, março de 2020

Logo depois de Santos, eu iria realizar *Trabalho normal* em outro Sesc na cidade de São Carlos, interior de São Paulo.

Nos dois últimos dias de apresentação na unidade Santista, o ambiente já não era o mesmo. A pandemia se aproximava e havia dúvidas quanto aos cuidados a serem tomados. Desmantei minha mesa no fim de um domingo. Na segunda-feira, a vida tinha se tornado outra.

Os espaços culturais fecharam e recebi um *e-mail* cancelando *Trabalho normal*. Não seria possível viver e trabalhar da mesma forma nos próximos tempos. Meses mais tarde, um novo contato foi feito, postergando as apresentações para agosto. E, algum tempo depois, mais um cancelamento.

O contrato assinado não me garante, nesse caso, o compromisso de reagendamento – e, mais ainda, quando não se sabe para quando. Uma parcela do cachê foi paga e eu cuidei para que minha equipe pudesse receber os valores acertados. Vi muitas parceiras artistas desesperadas com a anulação de suas apresentações. Todas elas deixaram de trabalhar nesse momento.

E me pergunto novamente: Que atividades são consideradas trabalho? Que tipo de trabalho é percebido como merecedor de compensação financeira? Que trabalho faz a artista?

notas

- ¹³¹ Realizada em 2012 no Matadero Centro de Creación Contemporánea em Madri.
- ¹³² El advenimiento de la precaria sociedad postfordista en los últimos 20 años y su dependencia del trabajo flexible, creativo e inmaterial transforma los problemas planteados por Stilinović en cuestiones de carácter excepcionalmente urgente hoy en día. Esta urgencia es el punto de partida para la exposición de Nuestro trabajo nunca se acaba, que presenta obras de artistas que exploran de forma constante el lugar en el que el arte, el trabajo y la existencia de cada día se solapan en la sociedad contemporánea. Este grupo de artistas refleja la inmaterialidad del proceso artístico, la función del trabajo al designar la vida social y la complejidad de representar el trabajo invisible.
- ¹³³ Adoto a bela expressão do título do trabalho do artista catalão Aimar Perez Galli Sudar el discurso.
- ¹³⁴ Esse aspecto da questão é extensamente abordado em BARRETO, 2017.
- ¹³⁵ Personagem do conto Bartleby, o escrivão; de autoria do escritor Herman Melville, publicado pela primeira vez em 1853.
- ¹³⁶ No texto Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar Gerald Raunig, no entanto, chama atenção para os riscos de uma má interpretação de personagens como Bartleby, atribuindo-lhes a personificação da resistência ou recusa individual. Raunig demonstra preocupação com imagens de reclusão que podem ser facilmente associadas à figura do artista encerrado em seu ateliê, contra a arte participativa ou estratégias artísticas coletivas e ativistas.
- ¹³⁷ Depoimento do espectador que foi à justiça acusar o festival na Irlanda de ter programado um espetáculo que “não era dança”.
- ¹³⁸ Filme intitulado A saída da fábrica Lumière (La Sortie de l’usine Lumière à Lyon) produzido por Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948).
- ¹³⁹ Harun Farocki (1944-2014) iniciou sua trajetória artística no cinema ativista, no fim dos anos 1960, e se voltou para a produção de filmes e videoinstalações a partir de 1990. Foi professor da Academia de Artes de Viena.
- ¹⁴⁰ Coletivo de performance criado em 2000 por Ivana Ivković, Ana Kreitmeyer, Tomislav Medak, Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš and Zrinka Užbinec e baseado em Zagreb Croácia.
- ¹⁴¹ Que pasa cuando abandonas el trabajo? Que pasa cuando el trabajo al cual nos dedicamos resulta demasiado agotador? Que pasa cuando no hay más trabajo?

¹⁴² [...]el lugar del trabajo ya no está a oscuras, sino disperso por todas las partes, no es solo un elemento constitutivo del tiempo de ocio, sino que está intrínsecamente conectado con su potencial transformador y creativo [...].No se trata únicamente de que la división entre trabajo y vida haya sido erosionada em la sociedad post-industrial ; las cualidades esenciales de la vida después del trabajo (imaginación, autonomía, sociabilidad, comunicación) han terminado ocupando el centro nevrálgico de la vida laboral contemporánea.

¹⁴³ Pascal Gielen (1970) é diretor do Centro de Artes em Sociedade e professor de sociologia da arte e de política cultural nas Universidades de Groningen e Antuérpia (Holanda).

¹⁴⁴ Como relatarei ainda neste capítulo, 35 minutos foi posteriormente substituído por 4 dias e 4 noites de Artur Barrio. Depois da estreia, no entanto, retornei à referência inicial e recriei essa ação.

¹⁴⁵ Ao longo do processo, o vídeo *I'm too sad to tell you*, de Bas Jan Ader, tornou-se outra referência para a quarta ação.

¹⁴⁶ <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

¹⁴⁷ *When Faith Moves Mountains*. Peru, Lima, 2002. Para esta ação, realizada nas proximidades de Lima, no Peru; foram convocados voluntários para, armados com uma pá, formarem uma linha numa montanha e moverem juntos suas areais por cerca de dez centímetros.

¹⁴⁸ [...] Estábamos em el centro de estudiantes com unos amigos y apareció em la escalera um mexicano junto a um belga y uno de nuestros profesores de la facultad, buscando estudiantes para ayudalo a iniciar esa idea que era la de mover uma duna... [...] Esos tipos venindo aqui a perder su tiempo. [...] No hay dunas em México? [...] A princípio pensé que era uma tontería. Mover unas piedras, unas rocas. Pero, me involucre más y me gustó participar com toda esa gente...todos estuvimos de acuerdo. Vamos porque queremos ir. Cada cuál por sus motivos. [...] El convencimiento más grande há sido uno a uno. De decir a um amigo y esse amigo decía a outro. Y fué así que convocamos a todos para que fuessen. Cuando lllegué y vi uma fila de 300, 400 personas esperando...la duna me pareció más pequeña [...]

¹⁴⁹ Atualmente em sua 6ª edição, o “Paralela” é um evento de performance realizado pelo professor, gestor e artista Alexandre Molina na Universidade Federal de Uberlândia. ,

¹⁵⁰ Marta Soares é dançarina e coreógrafa. Bacharel em Artes pela State University of Nova York, é doutora em Psicologia Clínica e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Estudou por um ano com o mestre de Butô Kazuo Ono através de uma bolsa da Fundação Japão.

- ¹⁵¹ Localizado na cidade de São Paulo.
- ¹⁵² Todos os artistas que haviam recebido o primeiro aporte de bolsas deveriam compartilhar, da forma que desejassem, os seus processos artísticos.
- ¹⁵³ Programa de apoio para desenvolvimento de pesquisas coreográficas, para formação em dança e videodanças. O projeto contou com cinco edições (2000-2001, 2003-2004, 2006-2007, 2009-2010, 2012-2014).
- ¹⁵⁴ Sambaqui é uma palavra de origem indígena, mais especificamente, de origem tupi-guarani e significa amontoado de conchas. Estudos recentes sugerem que os sambaquis tenham sido construídos por povos que viveram na costa brasileira entre 8 mil e 2 mil anos antes do presente. São formações rochosas que chegam a medir até 100 metros de diâmetro e em sua constituição se encontram restos de animais, ossos humanos, ferramentas e materiais orgânicos, que, provavelmente, eram utilizadas por esses povos.
- ¹⁵⁵ Título definitivo do trabalho iniciado sob nome provisório Coleta de vestígios.
- ¹⁵⁶ Esse termo é emprestado de André Lepecki (2017) que o formula em Exaurir a dança: performance e política do movimento. Como mencionei anteriormente, longe de sugerir o “fim da dança”, o autor examina as proposições de coreógrafas que criticam a relação ontológica entre dança e movimento ininterrupto.
- ¹⁵⁷ Ana Mendieta (1948-1985) nasceu em Havana e chegou aos Estados Unidos como refugiada em 1961. Muitos de seus trabalhos (performances, fotos, vídeos e esculturas) associam-se ao feminismo e a questões relativas à vida, morte e violência. Sua série de silhuetas, desenvolvidas com elementos como barro, areia, grama, fogo, folhas e sangue formam o conjunto de suas obras mais conhecidas.
- ¹⁵⁸ Robert Smithson (1938-1973) foi um dos principais artistas representantes do movimento da Land Art nos Estados Unidos. Atuava, sobretudo, em territórios remotos, empregando materiais naturais e ampliando as obras artísticas para a escala de paisagens.
- ¹⁵⁹ Trabalho normal estreou nesse Sesc de 20 a 24/11/2018.
- ¹⁶⁰ Centro de Creación Graner situado na cidade de Barcelona, Espanha.
- ¹⁶¹ Jaime Vallauré (Asturias, 1965) e Rafael Lamata (Valencia, 1959) são atores espanhóis que formam a dupla Los Torreznos, atuando juntos desde 1999 nas fronteiras entre a performance e o teatro contemporâneo.
- ¹⁶² Centro comunitário situado no bairro Barceloneta, em Barcelona, onde acontecem encontros da terceira idade, festas, reuniões, exposições e cursos de artes para a população em geral.
- ¹⁶³ Filme de 1936 de Charlie Chaplin.

-
- ¹⁶⁴ Documentário do cineasta brasileiro Marcelo Gomes (2019).
- ¹⁶⁵ Fernando Bisan é funcionário do Sesc Campinas e atua, durante a Bienal Sesc de Dança, como editor do Ponto Digital – seção do site do evento destinado a publicar matérias diversas sobre a programação.
- ¹⁶⁶ What would possess a man to venture out across the open ocean alone in a small sailboat scarcely 12 feet in length ?
- ¹⁶⁷ “Trepadeira – Modos de Criação Compartilhados” foi um projeto realizado na Sala Crisantempo/São Paulo, com curadoria de Bruna Antonelli, Nirvana Marinho e Petterson Costa, reunindo artistas e suas obras para gerar reflexões na forma de apresentações, oficinas e conversas.
- ¹⁶⁸ Performances de duração de um ano que marcam a maior parte da trajetória de Tehching Hsieh.
- ¹⁶⁹ The reason I chose to use one year for the first piece was to do with my life experience. At that time, I had been an illegal immigrant in the States for four years. I earned money to survive and tried to do my art but without a smooth advance. One day, after work, I was walking back and forth doing my thinking in the studio. Suddenly I thought “Why don’t I make the process of thinking about my art in my studio an artwork, and present it using a long duration?” I had spent a lot of time in this situation of isolation, as if I was doing time. Giving the thinking process an art form, my idea would be embodied.
- ¹⁷⁰ “I don’t want an art that points at a thing, I want an art that is the thing”. Essa proposição resume os interesses da artista cubana que criou o projeto Escola de Arte Útil com o intuito de impulsionar o estudo e prática da arte como instrumento de transformação social. A partir dos problemas urgentes dos contextos onde é instaurado, busca colaborar com as mudanças sociais, políticas e culturais.
- ¹⁷¹ It doesn’t really matter how I spend time: time is still passing. Wasting time is my basic attitude to life; it is a gesture of dealing with the absurdity between life and time.
- ¹⁷² De 11 de abril de 1980 a 11 de abril de 1981, Tehching Hsieh ocupou-se de fotografar a si mesmo a cada 60 minutos e bater o relógio de ponto a cada hora, 24 horas por dia. Como prova do compromisso, formou-se uma coleção dos 366 cartões com os 24 pontos marcados na maioria de cada um deles (conta, em um relatório, que perdeu a hora apenas 133 vezes, em sua maioria, por estar dormindo). O statement que expõe as regras e inaugura a One Year Performance 1980-1981 (Time Clock Piece) decretava que o artista deveria bater ponto de hora em hora ao longo de um ano, veracidade confirmada por uma testemunha que assinava todos os dias cada um dos cartões. Também deveria fotografar-se a si mesmo a cada vez que batesse o ponto.

Excluindo as horas perdidas, Tehching Hsieh realizou um total de 8.527 imagens que registravam passagem desses 366 dias, realçada pelo crescimento de seus cabelos, raspados ao início da performance. Todas essas fotos foram reunidas em um filme de seis minutos de duração.

¹⁷³ For, as arts enter life, the question will motivate people far more than What is art? Is the much more metaphysically relevant and pressing What is life?

¹⁷⁴ Após o terceiro dia de apresentação das ações em Barcelona, realizei uma sessão aberta de feedback com o público interessado, utilizando como ferramenta o Método Das Arts, desenvolvido no contexto do DAS Theatre Master programme em Amsterdam. Esse método propõe o feedback coletivo, utilizando estímulos e perguntas determinadas, adotando também regras específicas para suas respostas. O objetivo principal é encorajar a artista, apontando os aspectos mais relevantes e os mais problemáticos de sua pesquisa. As participantes, por sua vez, devem assumir uma postura de corresponsabilidade, engajando-se totalmente na construção do trabalho da outra. Informações sobre o método em <https://www.atd.ahk.nl/opleidingen-theater/das-theatre/feedback-method/>

¹⁷⁵ A mostra Coleção reuniu Trabalho normal, Dança contemporânea em domicílio, Exhibition, Caixa-preta e Help! I need somebody (todos de minha autoria) no Sesc Avenida Paulista/São Paulo de 20/11 a 09/12/2018.

¹⁷⁶ Normalmente, há uma convocatória para inscrição de espetáculos, performances, instalações e atividades formativas para a programação. Além dos selecionados, artistas podem ser convidadas a integrar a Bienal.

¹⁷⁷ Participei anteriormente das bienais de 2015 e 2017, nessa mesma unidade do Sesc, nas funções de artista, curadora e oficinaira. Em 2018, voltei ainda a esse mesmo Sesc, apresentando o espetáculo HELP! I need somebody.

¹⁷⁸ Em 2017, fui convidada a ministrar o workshop intitulado Dança contemporânea em jogo (idealizado por mim e por Daniella Aguiar). Através do diálogo, de jogos e da observação de trabalhos artísticos, buscamos criar ferramentas para instigar as participantes a pensar e ampliar suas perspectivas sobre dança contemporânea por meio de discussões e visualização de trabalhos. O curso de curta duração visava integrar funcionárias de todos os setores do Sesc Campinas à programação da Bienal Sesc de dança que chega à unidade a cada dois anos.



3

UMA FERRAMENTA PARA DANÇAR E ROMPER SILÊNCIOS

O que eles chamam de amor, nós chamamos de trabalho não pago.

Silvia Federici

O fazer da artista, sobretudo das artistas que atuam no campo da dança, não é, em inúmeras situações, considerado trabalho. Muitas são as queixas relativas à falta de profissionalismo e até mesmo respeito – pela artista e/ou pelo trabalho – que se revela na comunicação, remuneração, nos acordos e contratos.

Há uma insistência na romantização do trabalho da artista. O dito “amor à arte” naturaliza o exercício da profissão sem expectativa de reconhecimento profissional, salário ou remuneração adequada. Esse trabalho que se faz “por amor” e, conseqüentemente, não precisa receber honorários, se iguala, em termos de falta de reconhecimento, a muitos trabalhos domésticos, docentes ou relacionados ao cuidado. Eis a razão desta parte da tese se iniciar com a citação da filósofa feminista Silvia Federici¹⁷⁹. A voz de Federici ecoa ainda mais intensamente diante do fato de que a maior parte das trabalhadoras na dança são mulheres.

O senso comum defende que a arte não é mercadoria e, portanto, não pode ser precificada. O valor da arte, financeiro ou não, é um assunto muito amplo para ser abordado nesta tese. No entanto, a recusa a associar valor monetário, trabalho da artista e trabalho artístico contribui para ratificar uma visão extremamente romântica desses fazeres. As artistas parecem estar, segundo essa perspectiva, fora da realidade e das necessidades ditas mundanas e pragmáticas. Esse ponto de vista ofusca a necessidade de reflexões consistentes sobre as condições de trabalho das artistas e promove a naturalização dos vínculos informais e temporários de trabalho, da instabilidade profissional, da ausência ou escassez de remuneração, da carga horária sem limites e do acúmulo de funções (inclusive, as não artísticas).

Além disso, o profissionalismo das artistas nem sempre é bem visto. Muitas vezes, coreógrafas ou *performers* que exijam maior rigor quanto às exigências de seu trabalho artístico, são tachadas de “exigentes demais”. Atitudes criteriosas dessas profissionais podem gerar fricções e acusações de “preciosismo” ou incapacidade de compreensão e adequação a diferentes contextos.

Compreender diferentes realidades num país vasto e heterogêneo como o Brasil é condição indispensável para atuar em cenários tão diversos. Há sempre um arranjo entre o que se pode esperar de cada espaço cultural, festival, região ou cidade e as solicitações de cada artista. Sendo o país tão desigual em termos de recursos e possibilidades, como se apresentar em situações radicalmente distintas? A precariedade se mostra não só na falta de adequação de espaços e equipamentos técnicos, mas também nas relações profissionais. Muitas artistas tendem a ser mais compreensivas quando percebem empenho e atitudes respeitadas por parte de curadoras e equipes de espaços culturais. Melhores recursos financeiros e físicos nem sempre correspondem a profissionalismo.

Pairam constantes interrogações: até onde ceder sem comprometer o trabalho? Quais são os critérios e medidas de cada artista e de cada trabalho?

Em todas as entrevistas realizadas para esta tese, repete-se a menção ao Sesc. Sesc São Paulo e Bienal Sesc de Dança parecem ser os principais alvos de uma classe que não vê muitas perspectivas. Não necessariamente porque sejam sempre modelos exemplares de instituições ou porque disponham das mesmas condições e recursos nas diferentes regiões do país. Ainda assim, abrigam em suas programações, muito mais que qualquer outra instituição, parte da produção nacional em dança – espetáculos, performances, oficinas, projetos itinerantes – e remuneram. E assim detém maior poder de ditar regras frente à falta de horizontes. Como artistas conseguem negociar diante de possibilidades tão escassas?

Ao lado do cuidado, caminha também o desejo de que o trabalho circule, chegue a público e siga vivo. As artistas temem, claro, pela própria sobrevivência. Ao lado do desejo de fazer experimentações e trabalhos “menos convencionais”, há sempre boletos a pagar. Alguns formatos mais tradicionais – palco e plateia, simplificação das necessidades técnicas e equipe diminuta – podem se traduzir em “trabalhos mais vendáveis”. Certos temas ou aspectos “devem” ser evitados – sobretudo, atualmente – para facilitar a vida de uma peça de dança: nudez, questões de gênero, críticas político-sociais etc. Esses fatores pesam na balança de toda artista que não faz planos futuros pois sequer sabe como subsistirá nos próximos meses.

A valorização de algumas artistas, num dado momento, indica que exigências poderão fazer. Valorização essa que pode não durar sequer uma estação do ano. São pouquíssimas as artistas consideradas indispensáveis numa programação.

Não há descanso na imperativa urgência de novos projetos: a ausência no circuito pode significar esquecimento e ostracismo, independente do tempo ou da qualidade de uma trajetória artística. É preciso atrair a atenção de curadoras que, muitas vezes, invertem a lógica de suas atribuições, nem ao menos se dispondo a conhecer a cena da dança como um todo. É comum que não compareçam a um festival ou programação por não terem sido pessoalmente convidadas pelas instituições que os promovem.

O tema remuneração é, de modo geral, um tabu. Não se sabe quanto outra artista recebe. Apenas em casos muito raros, orçamentos são compartilhados com parceiras próximas ou com a própria equipe. Como cobrar? Quanto vale o trabalho? Como se calcula? Como se aprende a calcular seu valor? O que, afinal, se remunera: o tempo e recursos gastos naquele trabalho específico, o tempo de uma carreira, o número de integrantes, o grau de visibilidade daquela artista? O que garante que a artista vai ser paga mesmo após a assinatura do contrato? E quando vão pagar?

O valor depende de um suposto mercado, da instituição, da cidade, do grau de confiança ou amizade com quem convida. É frequente receber convites sem remuneração. É árduo explicar, a todo momento, o custo envolvido na criação, ensaios e produção de um trabalho artístico sobretudo em processos que quase sempre envolvem equipes, materiais, remontagens e novos ensaios. Como sublinha a entrevistada Luciana Lara, existem diferenças na remuneração da equipe: enquanto técnicos, iluminadoras, sonoplastas e cenógrafas dificilmente aceitam valores abaixo da tabela de seus sindicatos, dançarinas e coreógrafas trabalham, muitas vezes, sem saber se e quanto receberão. Há contratantes que não demonstram a menor familiaridade com os gastos de uma produção. E ainda há convites claramente perversos.

o rider

L.L.: A gente tem no rider técnico, dizendo detalhadamente que a gente precisa de uma parede, precisa de chão liso e que o espaço precisa ser um espaço alternativo, que o espetáculo não é feito para uma caixa preta, não é concebido para um espaço teatral, mas precisa ter isso: a parede, o chão liso, por causa de algumas cenas que a gente faz, com nudez, que precisa deslizar o corpo no espaço. Aí alguém da produção do festival manda de volta uma foto de um lugar como sugestão de espaço que você olha e fala: “cadê a parede? Por que que a pessoa tá considerando esse espaço? Ela nem leu o meu rider!”

Quase todas as entrevistadas reivindicam: os *riders* precisam ser lidos. Os *riders* precisam ser lidos com acuidade.

A palavra inglesa *rider* é usada em diferentes sentidos. Pode significar guia ou condutora de um veículo, animal ou bicicleta. *Rider* também é o nome de um documento complementar adicionado a uma lei ou a um contrato oficial. Nos meios da música, do teatro ou da dança, o *rider* corresponde a um documento que especifica tudo o que é necessário para garantir a qualidade de um show, peça, espetáculo ou *performance*.

Na maior parte das vezes, artistas e espaços de arte e cultura se referirão ao “*rider* técnico” que, usualmente, compila as demandas de luz, som, tipo e tamanho do espaço, e quaisquer outras condições técnicas. Esse *rider* pode ser oferecido por uma sala de espetáculos ou elaborado pela artista para a execução de seu trabalho. É sobre esse segundo que recai meu enfoque ainda que a negociação aconteça, frequentemente, no ajuste entre esses dois: o fornecido pela instituição e o disponibilizado pela artista.

É por meio desse conjunto de informações que artistas explicitam as necessidades da peça a ser apresentada. São esperados, de forma geral, *riders* que incluam mapa de luz e som, alguma descrição do espaço requisitado e o tempo necessário para montagem e desmontagem. No entanto, não é incomum que *riders* refiram-se também à acomodação, alimentação e transporte da equipe contratada (artistas, técnicas, produtoras etc).

O *rider* técnico é um dos elementos obrigatórios durante a negociação de uma apresentação. Algum tipo de *rider* será solicitado pelo espaço cultural, teatro, sala de espetáculos ou festival. E não há modelos prévios. Cada grupo ou artista reunirá as informações segundo seus próprios critérios, adotando diferentes modos de apresentá-las: descrições, mapas, imagens, desenhos etc. Veremos, por meio de exemplos que incluo a seguir, que o grau de detalhamento do *rider* varia imensamente. Há muitas possíveis razões para isso. Portanto, voltarei a essa questão algumas páginas adiante depois de observarmos concretamente os seis *riders* que incluí.

Alguns festivais e espaços culturais podem ser mais precisos na elaboração de formulários ou na exigência de documentos específicos para esclarecer as necessidades dos trabalhos contratados. No entanto, em meio a danças tão díspares em suas características e formatos, nem sempre é possível adequar as informações aos requisitos tradicionalmente esperados.

Nenhum item deve ser menosprezado pelas artistas: há espaços culturais que não possuem nenhum equipamento próprio e alugam cada material demandado. É importante pensar em cada detalhe já que a artista dificilmente irá conseguir, no momento da montagem, o que não requisitou com antecedência. Lembro-me, por exemplo, de esquecer de solicitar caixas de som para um teatro. Quando cheguei para a montagem, não havia nenhuma. Portanto, toda artista deve ter ciência que nenhuma condição será obrigatoriamente suprida na ausência de uma solicitação clara. Em alguns casos, pode-se contar com a compreensão ou gentileza de uma produtora ou técnico que providenciará itens não mencionados. Mas, essa não é a regra.

Em certas ocasiões, a montagem e as apresentações são precedidas por reuniões, visitas técnicas, telefonemas e/ou e-mails que podem auxiliar nos ajustes, adaptações e acordos. Entretanto, há inúmeros relatos de artistas que se arrependeram de não firmar as decisões por escrito, compilando todas as resoluções.

Algumas artistas simplificam seus *riders* para demonstrar que seus trabalhos não são complexos em suas necessidades. Alguns *riders* reforçam a capacidade do espetáculo se adaptar a diferentes espaços e circunstâncias. Outros não são claros sobre as exigências da obra. Existem também *riders* precisos, extensos e bastante específicos.

É pertinente retificar o *rider* sempre que se identifica uma nova necessidade técnica ou quando uma solicitação deixa de ter sentido. Mas, quem ensina a fazer o *rider*? Uma produtora pode ajudar, mas, em geral, o aprendizado se dá na prática, no fazer e aprender ao mesmo tempo. Talvez seja importante considerar que reflexões e aprendizados relativos à elaboração do *rider* deveriam ser objetos de estudo e parte da formação de artistas.

A artista mais experiente sabe que o *rider* ideal dificilmente será atendido. Ainda assim, é preciso minúcia na tentativa de assegurar as condições mais adequadas para uma apresentação. E, assim mesmo, nada garante que o *rider* seja sequer lido como atestam quase todos os depoimentos das entrevistadas.

A equipe institucional (do teatro, do festival, do centro cultural etc.) precisa ler o *rider*. Essa é uma das grandes reivindicações das artistas. Quem convida ou contrata, muitas vezes, não lê o *rider*. Ou lê e ignora. Ou lê e acredita que tudo possa ser, posteriormente, modificado ou adaptado. As trocas de informação e os diálogos em relação às necessidades de cada trabalho com frequência parecem pouco claros. Artistas se queixam de não poder realizar, com excelência, aquilo que foi contratado. A negociação pode se dar de forma ambígua: “quero o seu trabalho desde que ele não afete a instituição” – é o que parecem nos dizer. A equipe precisa saber o que está contratando. A equipe precisa ler o *rider*.

As instituições muitas vezes também te oferecem um *rider*. Ou você – a artista ou sua produtora – o solicita. É importante saber com o que, com quem contar e que dificuldades uma montagem pode te reservar. Às vezes, o *rider* chega imediatamente. Às vezes, demora ou nunca vem. Pode vir na forma de um *e-mail*, de uma mensagem no *whatsapp*. Já recebi também, numa ocasião, por mensagem *inbox* no *facebook* (!!).

Entre esse possível *rider* do local e o seu próprio *rider*, começa uma negociação: acordo, luta, concessão, desistência, cansaço, conversa ou ignorância. Falta de tempo, profissionalismo, dinheiro, atenção e equipe. São muitas as razões para os desencontros habituais.

Ao longo dessa escrita, além de entrevistar, também conversei informalmente com outras artistas. Pedi seus *riders* e necessidades técnicas. Além disso, busquei essas informações em seus *sites*.

Solicitando os *riders* das minhas parceiras da dança, procurei aprofundar minhas questões. Poucas artistas responderam aos meus contatos. Das que me enviaram respostas, várias esqueceram de anexar o *rider* após a mensagem de *e-mail*. Esse fato me chamou atenção. O esquecimento de incluir seus anexos também se dá no momento de enviá-los a uma curadora ou técnica?

Recebi dados em diferentes formatos: mapas de luz e de som, dossiês¹⁸⁰, descrições e croquis do espaço solicitado. Em alguns casos, havia informação sobre o transporte de cenários, o tempo de montagem e os equipamentos necessários. Alguns *riders* ou dossiês incluíam informações bastante completas, adicionando além das especificidades de luz, som, espaço e cenário, a disposição das espectadoras, esclarecimentos acerca da alimentação, dos camarins, aspectos principais e especificidades do trabalho, bem como procedimentos para contratação e contatos das responsáveis por cada aspecto da negociação.

São raras as menções a respeito do valor de ingressos, à possibilidade ou não de avisos na entrada, à permissão ou não de um *banner* ou outra forma de divulgação no local de apresentação, à distribuição do programa de mão, a pedidos de informação sobre o tipo de evento, prazo de resposta em relação à proposta e ao orçamento, a possíveis formas de divulgação do trabalho e do evento.

É sintomático, portanto, que poucas artistas se refiram, nas entrevistas que me concederam, a condições do trabalho artístico que não se refiram à luz, som, espaço e disposição do público. Uma pequena minoria menciona em suas falas questões, por exemplo, acerca de seus *releases*, fotos, fichas técnicas e outros aspectos relativos à divulgação. Não é recorrente a percepção de que essas são matérias que constituem o trabalho tanto quanto outras. Por vezes, esse entendimento sequer aparece claramente no discurso das artistas que reclamam de situações que envolvem diretamente esses elementos.

C.P.: *Nos últimos anos, atuei mais no âmbito das artes visuais. Tenho apresentado uma performance com projeção que sempre é em galeria ou até teatro, mas só dependo do projetor que eu mesma levo pra não ter problemas... às vezes preciso de uma parede branca grande e distância para projeções... o que já é um desafio...*

C.D.: *A primeira coisa que a gente acaba fazendo para uma peça é o famoso rider técnico. Eu acho que ali é onde tem o dossiê que você sabe o que que é que precisa em cada peça que você fez. E no fazer o rider você já vai entendendo o que você realmente não pode abrir mão e o que você poderia abrir mão. Eu sempre faço um, daí eu ganho a dimensão de “ok, então esse não cabe se não for num teatro, esse cabe, esse é possível”. E a minha experiência é que esse rider sempre começa de um jeito e vai virando, com o tempo, um outro rider. E aí você chega, depois de um ano, dois anos, você fala “nossa, é quase uma outra peça, se deixar”, porque o contexto em que você vive ou que vai chegando, via instituições ou programadores, curadores, vai fazendo você atualizar o tempo inteiro o teu rider. Tudo isso se perde às vezes no dia da montagem, no dia da própria apresentação, por uma falta de comunicação ou por não estar claro no rider que você mandou. Tem isso também: pra muitos lugares, você manda o rider e parece que você não mandou nada. Já começa aí, não tem um rigor de pedir essa informação e olhar com cuidado quais são as demandas técnicas daquele trabalho. Então, fica quase um documento burocrático. Só que você tem que mandar porque você mandou o release da peça e as condições técnicas. Mas, a equipe técnica do local, você chega no dia, aí começa tudo de novo : “mas você precisa disso?” “Tá escrito no rider”.*

E.V.: *Eu tive que aprender a fazer um rider porque a gente tinha um rider do Travesqueens¹⁸¹ ... era tudo feito um dossiê. O Cristian (Duarte), na residência dele aqui, de nós três (Erivelto Vianna, Ricardo Marinelli e Elyesson Pacheco), ele mandou um dossiê com tudo que foi feito, com fotos, registros...*

R.M.: *Quais são as características que o trabalho precisa manter para que ele continue sendo ele – que, às vezes, passa por uma questão mais estrutural. Eu preciso que essa parede seja branca, eu preciso que... mas, às vezes, é o jeito que o trabalho vai ser anunciado, o jeito que as pessoas vão ter a oportunidade de experimentar... tem tudo isso. A cada circunstância, a cada evento, a cada instituição você aprende uma coisa, você tem que ir adicionando um detalhezinho nessa negociação...*

L.L.: *A gente manda o material todo completo e as pessoas nem leem.*

P.R.M.: *... em alguns casos, a instituição, ela vai se preocupar mesmo com o teu trabalho quando chega ali duas semanas antes do negócio... aí que ela se dá conta de*

toda a 'treta' que vai dar... quando, na verdade, toda essa análise já tinha que ter acontecido. Nessas ocasiões todas, eu sempre falo: "escuta, você não leu o material que eu te mandei? Dois meses, três meses, quatro meses atrás?"; "Você sabia o que você estava curando?" "Você se lembra que foi você que escolheu esse trabalho?" "Agora que você se deu conta que ia dar problema?"

L.L.: ... eu tenho um dossiê do espetáculo, onde divido a parte artística e a parte técnica bem detalhada. Então, lá tem tudo, a logística, o que eu preciso, tem uma parte em que eu falo inclusive de viagem, quantas pessoas viajam, já tem a room list, já tem tudo, então já é o meu padrão. Mas, depende muito de cada contratante. Esse material passa por adaptações para atender ao formato de quem está nos contratando. Alguns festivais têm as suas próprias estratégias e organizações do trabalho de produção. Por exemplo, tem festival que pede uma outra formatação das informações e aí tenho que refazer o material pra poder caber na ficha padrão de produção deles que tem todo um outro formato e ordem das informações. É a mesma informação. Mas, tenho que adaptar todo material que já tenho pronto pra caber dentro da ficha.

C.D.: Eu tenho que fazer (um rider) muito completo – o Ó¹⁸², por exemplo, a gente teve que escrever muito, explicando: a plateia entra pouco a pouco, gradual, tem que ter um esquema de funcionário na entrada que é orientado por nós, antes do trabalho, pra saber qual é essa dosagem de entrada na sala...

L.L.: ... eu tenho sentido que a gente tem que ter mais adaptabilidade porque senão você não tem onde apresentar. As condições ideais, elas nunca existem. Então, é sempre uma reflexão de até onde eu posso me adaptar. É sempre isso. Eu sei que o rider técnico, ele pode impedir o trabalho. As pessoas podem olhar e falar: "Ó, esse aqui tá muito complicado. Não vou chamar esse grupo aqui não, vai ficar caro". Então, a gente tenta descomplicar isso.

E.V.: Mas, a gente pede o rider do lugar (de apresentação), foto... a pessoa vai dizendo pra gente como é que é. No rider da gente, ela já vai entendendo como é que é o lugar (solicitado), entendeu?

P.R.M.: Fui desenvolvendo essa estratégia de tornar visível, o máximo possível, tudo aquilo que pode dar problema, né? Eu faço uma coletânea de imagens que eu acho que podem falar melhor a respeito do trabalho, tento "historicizar" um pouco como ele foi construído...os textos foram diminuindo de tamanho... no decorrer dos tempos... porque você vai sacando que as pessoas habitualmente não vão ler.

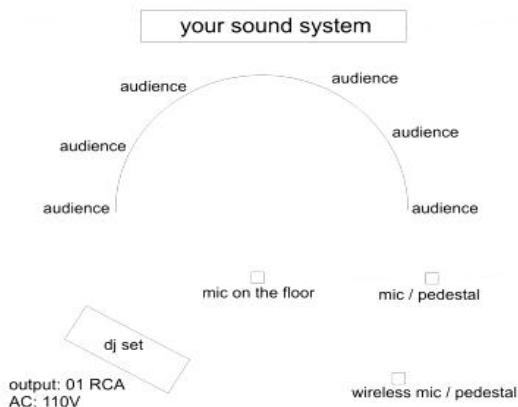
Figura 98: Rider de Vanilton Lakka

vanilton
lakka

Necessidades Técnicas

Interferência Inacabada...Preste Atenção no Ruído ao Fundo

- 03 microfones sendo (1 sem fio, dois com fio como consta no mapa anexo);
- 03 pedestais para microfones;
- A.C 110V disponível em três tomadas no lado esquerdo do palco;
- A saída do nosso equipamento é RCA, portanto faz-se necessário um cabo partindo da mesa de som do local até nosso equipamento que está no palco;
- Mesa de no mínimo 1mx1m para alocarmos equipamento no palco;
- 02 monitores de retorno na frente do palco.
- **O piso** utilizado é um piso liso e/ou com poucos acidentes, não é necessário linóleo, mas se for opção é possível apresentar nele. Cuidado para pisos como cerâmica, eles geralmente são muito escorregadios. Na rua tente organizar um espaço como uma praça ou uma área de passagem, a escolha de locais importantes da cidade seja na história local ou que apresentem algum aspecto estratégico.



Interferencia Inacabada
preste atenção no ruído ao fundo

Unfinished Interference
pay close attention in the noise

Fonte: Vanilton Lakka, 2009

Figura 99: Rider de Wagner Schwartz (continua)

RIDER TÉCNICO – “A BOBA”

De Wagner Schwartz

Iluminação Juliana Augusta Vieira

Palco

Palco 10m x 10m

Linóleo Preto

Vestimentas a definir

Som

PA de acordo com a sala

02 retornos

06 microfones KM184 Neumann – em pedestais (captação som palco)

Luz

14 Fresnel 2k com bandor

03 Source Par #5

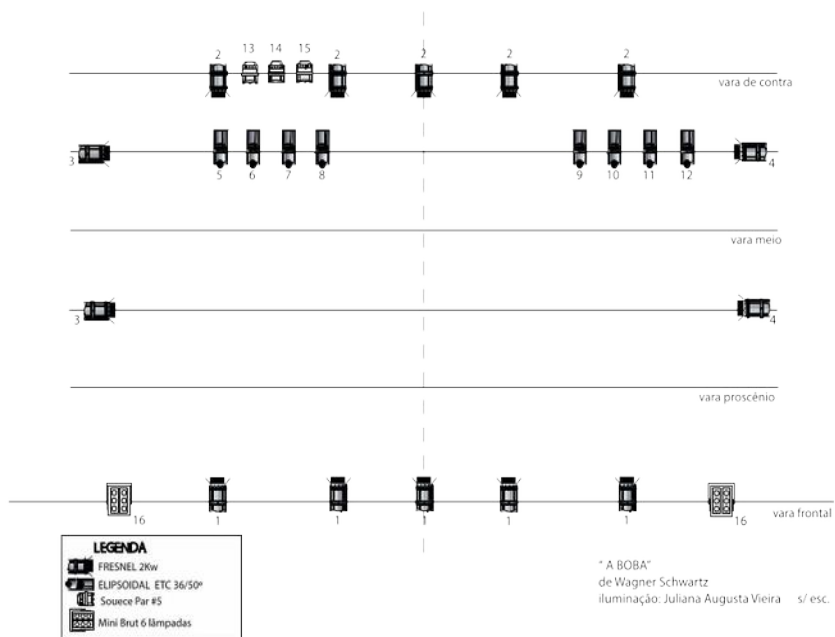
08 Elipso ETC 36°/50° (completos)

02 Mini Brut 6L

Mesa digital

Figura 99: Rider de Wagner Schwartz (conclusão)

MAPA DE LUZ



OBS: o rider técnico pode haver modificações mediante a configuração da sala de apresentação. Por isso a necessidade de comunicação para a definição.

Fonte: Wagner Schwartz, 2019

Figura 100: Rider de Mariana Pimentel (continua)

«We don't have money, but we are funny»

Mariana Pimentel

Rider Técnico

- O espaço é perfeitamente adaptável, não havendo um tamanho específico para a realização da peça. Ela pode ser feita tanto em palco de grandes dimensões ou em espaços alternativos mais intimistas.
- A trilha sonora está disponível em CD, sendo necessária um leitor de CD e uma mesa de som conectada à duas colunas de som que estarão posicionadas no palco. São duas faixas editadas separadamente, que tocam do início ao fim e cujas deixas são iguais às deixas de luz. É necessário um técnico que possa montar e operar o som em ensaios e no espectáculo.
- O material cenográfico/adereços e figurinos são de responsabilidade da diretora do projeto, e, se possível, posicionados pela própria performer antes do espetáculo. São eles: 2 metros de plástico-bolha, meio quilo de farofa, 1 bermuda, 1 par de chinelos, 1 vidro de ketchup, 1 vestido, 1 par de sandálias de salto alto.
- O tempo de montagem varia de 1 a 3 horas, tendo em vista que a única montagem e afinação necessárias é a de iluminação. Cabe ressaltar que ao fim da performance o espaço encontra-se sujo, tendo em vista que utiliza-se ketchup e farinha, sendo, geralmente, esta peça a última a se apresentar. Não é utilizado outro material específico como água, fogo nem luz strob. Apenas no início, os projetores de luz piscam, como se fosse um show de música.
- O material de luminotecnica também poderá ser adaptado com o existente, tendo por base os projetores descritos a seguir (de acordo com o plano de luz em anexo). Seria necessário um técnico de montagem e operação da iluminação para ensaios e para o espetáculo.

Figura 100: Rider de Mariana Pimentel (continuação)

1 projector follow spot

4 projectores de recorte com ângulos variáveis

8 projectores fresnel com filtros verde e amarelo

- O camarim pode ser individual ou em grupo.

- Seria importante o uso do linóleo e da caixa negra, embora não sejam condições essenciais. Não são utilizadas ciclorama, pernas e bandolina.

Lista de Deixas:

Início: a performer já inicia em cena, embaixo do plástico bolha, em blackout, boca de cena, lado esquerdo. Todos os objetos já estão dispostos corretamente pelo palco.

Objetos: 2 m de plástico bolha, 1 kg de farofa.

Luz: projetores 1,3,5, 6, 9, 10, 11, 12, 14 a piscar pelo palco, como um concerto de música, filtros verde e amarelo, intensidade 70%. Fim da música: a luz muda para um foco, o projector de recorte 8, intensidade 60%. Uma vez o foco aceso, ele permanece aceso até o fim da performance.

Som: 1ª música do cd, "Esnobou meu sentimento", toca do início ao fim.

1ª cena:

Objetos: 1 kg de farofa, 2 m de plástico bolha, pequena réplica do Cristo Redentor.

Som: Não há música, a performer fala um texto.

Luz: a performer vai para a parte de trás da cena e inicia uma coreografia em silêncio, em direção ao lado esquerdo do palco. A luz modifica-se para os projectores 1,3 e 5, resultando em uma luz geral, com intensidade em torno de 40%.

Figura 100: Rider de Mariana Pimentel (continuação)

2a cena:

Objetos: 1 Bermuda, 1 par de chinelos, bronzeador falso(que contém ketchup).

Som: 2a música do cd, "Partido Alto", toca do início ao fim.

Luz: a luz geral diminui a intensidade para 30 %, acrescentando um foco com o projetor de recorte 7, intensidade 60%.

3a cena:

Objeto: Não há.

Som: Não há. A performer apenas fala uma pequena frase ao ficar de pé: "Welcome to Brazil".

Luz: A performer caminha para a parte de trás do palco em uma linha reta, realizando uma queda ao atingir uma parede branca – se não houver uma parede, a queda é realizada no chão. Com a parede: a luz modifica-se para o projetor de recorte 2, intensidade 70%, formando um retângulo vertical entre o chão e a parede. No chão: A luz forma um corredor horizontal na direção do corpo da performer, podendo ser dois projetores Fresnel.

4a cena:

Objetos: 1 vestido, 1 par de sandálias.

Som: Não há som. A performer cantarola uma música no espaço, até o fim da performance.

Luz: Ao levantar-se, a performer caminha em direção ao vestido e às sandálias, modificando a luz para o projetor 4, intensidade 80%. À medida que ela anda, o projetor follow-spot a segue, até o fim da performance, quando ela deixa o palco a cantarolar.

Blackout. Fim da performance.

Figura 100: Rider de Mariana Pimentel (continuação)

MAPA DE LUZ

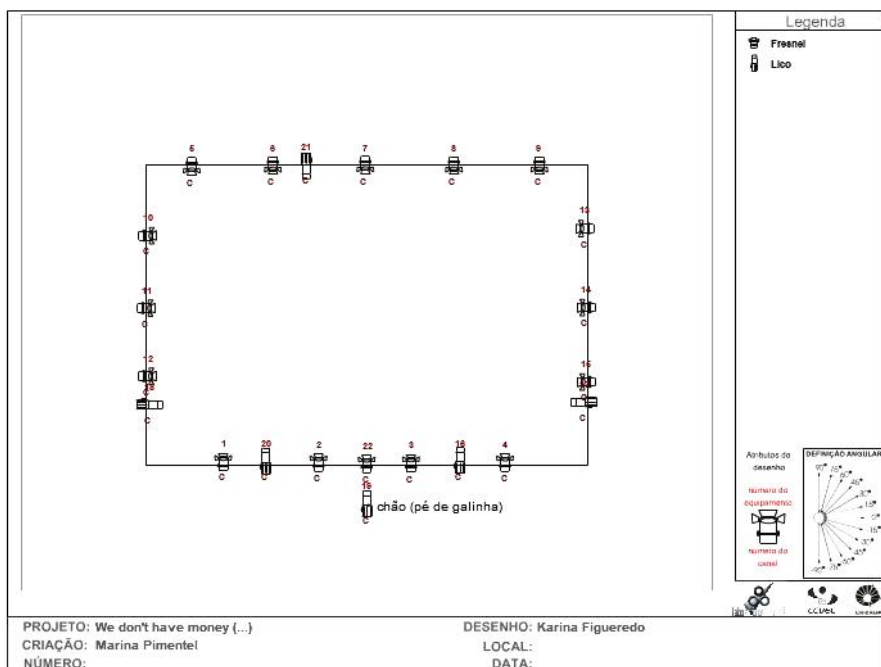


Figura 100: Rider de Mariana Pimentel (conclusão)

“We don’t have money, but we are funny”

MAPA DE PALCO



Fonte: Mariana Pimentel, 2018

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continua)

DE CARNE E CONCRETO – UMA INSTALAÇÃO COREOGRÁFICA ANTI STATUS QUO COMPANHIA DE DANÇA

CENOTÉCNICA E CENOGRAFIA

ESPAÇO

Vários espaços possíveis (espetáculo instalação adaptável):

Opções em ordem de preferência:

- 1- Galerias de arte (de preferência toda pintada de uma cor só - branco ou preto),
- 2- Espaço não teatral, como galpões, armazéns e espaços arquitetônicos com grande vão livre (onde público e bailarinos possam dividir o mesmo espaço),
- 3- Espaços multiusos com estrutura teatral, arquibancadas e/ou assentos móveis que possam ser retirados totalmente do espaço, criando espaço onde público e bailarinos possam dividir o mesmo espaço,
- 4- Ou ainda, palcos grandes em teatros tradicionais que comportem o público em cima do palco juntos com os bailarinos com segurança e isolamento das cadeiras da plateia.

Importante: A escolha do espaço deve ser acordada com a diretora do espetáculo.

Características e especificações necessárias do espaço:

Quatro principais características gerais:

- 1- Vão livre
- 2- Uma parede compacta, livre e lisa,
- 3- Chão liso (madeira em perfeito estado, sem farpas ou vãos entre tábuas, ou concreto liso (por exemplo: cimento queimado), ou piso emborrachado como linóleo, etc.
- 4- Estrutura de camarim e lugar para tomar banho depois dos ensaios e apresentações.

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

Observação importante: Qualquer modificação no espaço para atender as especificações aqui pedidas deve ser negociada com o diretor artístico. Construção de paredes, divisão do espaço e colocação de chão apropriado deve buscar a menor interferência no layout e estilo do espaço arquitetônico. O espaço arquitetônico é considerado parte importante da concepção artística deste trabalho.

Medidas e detalhes das características necessárias:

Espaço:

Vão livre: Espaço onde não possua divisão entre palco e plateia (sem assentos fixos, arquibancadas ou desníveis). Público e artistas dividem o mesmo espaço.

Área mínima: 225 m² (com largura mínima de 9m)

Área máxima: 375 m².

Medida média mais utilizada: 25m/15m.

Largura mínima de 10m

No caso de espaços com diferentes medidas das aqui citadas (maiores ou menores), por favor entrar em contato com o diretor artístico.

Observação importante: As dimensões do espaço são fundamentais para o cálculo da quantidade máximo de público e da quantidade de lixo necessário para cada apresentação.

1 Parede lisa:

Medida mínima: de 5 metros de largura, com pelo menos 3 metros de altura.

O espaço deve conter pelo menos uma parede compacta, fixa, de textura lisa e totalmente livre (sem extintores de incêndio, ar condicionado/ aquecedores, fiação, caixas de luz ou interruptores de luz fixados). Bailarinos dançam pressionados nesta parede e precisam deslizar o corpo nu em sua superfície.

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

Foto da cena realizada na parede:



Chão: Liso. Não precisamos de linóleo, nem de piso de madeira, contando que seja de material não áspero como cimento queimado (é importantíssimo que não seja de textura áspera que impeça o deslizamento do corpo deitado no chão).

Observações importantes:

Se o piso for de madeira tem que estar em excelentes condições (sem farpas, sem buracos, sem vãos, sem desníveis, que possam ferir os dançarinos quando deslizarem seus corpos deitados no chão).

Se for necessário um linóleo, sua cor depende da cor do espaço. Geralmente, em ordem de preferência: preto, cinza ou branco.

Observação: O chão deve ser bem limpo antes da apresentação e dos ensaios.

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

Exemplo 1 – Espaço multiuso (com arquibancadas/cadeiras retiradas):



Exemplo 2 – Espaço alternativo – galpão sem estrutura teatral:

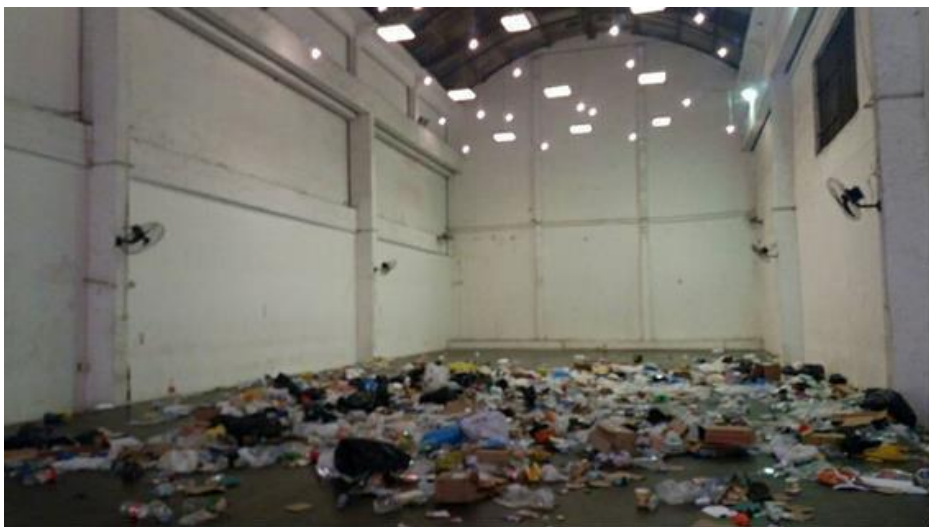


Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

Exemplo 3 - Galeria de arte:



É importante que o espaço tenha estrutura de camarins ou vestiários com chuveiros com água quente que os bailarinos possam tomar banho depois de ensaios e apresentações.

PLATEIA

A quantidade de público por sessão é calculado de acordo com a capacidade, as dimensões do espaço e necessidades artísticas. Deve ser negociado com antecedência com o diretor artístico depois de decidido e verificado o espaço de apresentação.

Para espaço mínimo de 225m², o número máximo de espectadores partícipes é de 100 por sessão, incluindo a equipe de 10 pessoas da Companhia, staff do festival / espaço cultural e equipe de produção local.

Para espaços maiores que 225m², o número máximo de espectadores partícipes é de 130 por sessão, incluindo a equipe de 10 pessoas da Companhia, staff do festival / espaço cultural e equipe de produção local.

No caso de medidas diferentes: Cálculo de 0,44 pessoas por m²

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

Especificidades:

Sem cadeiras. Não há cadeiras para a plateia. Público e dançarinos compartilham do mesmo espaço sem divisões. Plateia acompanha os bailarinos pelo espaço em pé, recostando nas paredes ou eventualmente sentando no chão.

Cadeira para indivíduos com necessidades especiais: a produção do festival deve prover de 10 a 15 cadeiras ou bancos leves e de fácil transporte que possam ser carregadas e mudadas de lugar durante todo o espetáculo, para público especial de idosos ou pessoas com problemas de locomoção que não possam sentar no chão.

Fotos demonstrativas de como o público participa e assiste o trabalho:



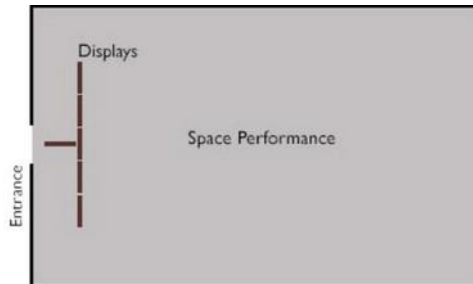
Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

CENOGRAFIA

DISPLAYS PORTÁTEIS

Descrição: 6 displays portáteis de madeira (ou qualquer outro material leve) com o mínimo de 2 metros de altura e 1,50 metro de largura, de preferência da mesma cor que as paredes do espaço. Elas são usadas para criar um obstáculo na entrada do espaço para que o público seja impedido de visualizar todo o espaço de uma vez só. **Observação importante:** Esta parte da cenografia é negociável, caso não haja nada parecido com estes displays disponível. Durante a visita técnica, a diretora artística poderá analisar o espaço e a entrada da plateia para achar outra solução com ajuda dos técnicos do espaço e a produção local do festival.

Exemplo:



Por favor, desconsidere as fotos afixadas nos displays. Eles serão usados sem nada, apenas como divisórias do espaço.

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

MATERIAL DE RESPONSABILIDADE DA COMPANHIA

ELEMENTOS DE CENA

LIXO:

Descrição: Para uma área de 225m² é necessário 50 sacos plásticos de lixo de 100 litros de cor preta, sem qualquer escrito, cheios de lixo selecionado, seco, limpo e não cortante para cada sessão.

Se o espaço for maior ou menor, a quantidade de lixo deverá ser recalculada de acordo com a seguinte proporção: 0,22 sacos de 100 litros de lixo por m². Neste caso, por favor entrar em contato com a direção artística.

Espaço para estocagem do lixo: 6m³ para 50 sacos de lixo de 100 litros cada. Cada saco com o lixo selecionado deve estar bem fechado e identificado com uma etiqueta como material cenográfico para evitar confusão com lixo de verdade e ser descartado pelo pessoal da limpeza. O lixo é limpo e inodoro

Especificações da triagem e coleta do Lixo: Materiais de plástico, de papelão e isopor sem pontas e superfícies cortantes (por exemplo: garrafas pets, copos e embalagens de alimentos industrializados, caixas de papelão de tamanho pequeno, sem grampos). Não pode constar elementos metálicos (como tampas de garrafas, ou latinhas de alumínio). Não pode constar plástico duro e cortante. Não pode constar copos descartáveis ou outras embalagens com resíduos orgânicos (por exemplo: sujos com resto de líquidos como água sanitária, sucos de fruta ou refrigerante, ou embalagens com cheiro forte ou restos de comida, como embalagens de achocolatados, com restos de pó). Não pode ter papel como jornais, revistas, correspondências ou folhas de papel.

Fotos ilustrativas do Lixo:



Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

- No caso de duas ou mais sessões: Não é possível a reutilização do lixo de uma sessão em outra sessão caso fizermos duas apresentações seguidas. A não ser garrafas e plásticos que podem ser reutilizados se bem lavados depois da primeira apresentação, o que deve ser feito com a máxima antecedência ao final da performance para que não estejam molhados na hora da segunda apresentação.

Descarte do lixo após a apresentação de dança: A produção do festival é responsável por descartar todo o lixo. Sugerimos doar para instituições que trabalham com reciclagem.

MÁSCARAS ENTREGUES AO PÚBLICO:

As 100/130 sacolas de papel pardo confeccionadas como máscaras são entregues para o público vestir no início do espetáculo, são fornecidas pela Companhia para 100/130 pessoas por apresentação (para espaços de 225m²), incluindo bailarinos, técnicos e equipe de produção. Número de espectadores calculado de acordo com a capacidade de lotação do espaço. Não é permitido que ninguém entre no espaço performático sem usar as máscaras, incluindo técnicos, equipe de produção do festival, fotógrafos e cinegrafistas. O Total máximo de máscaras confeccionadas para cada apresentação é de 130.

Espaço para estocar as malas com as sacolas: 0,2 m³ (metros cúbicos). As máscaras serão transportadas em 2 malas com 0,077 m³ cada (67 cm de comprimento, 33 cm de largura e, 35cm de profundidade, pesando 23kg cada).

TRANSPORTE

Os 50 sacos de lixo serão transportados dentro de 10 sacolas confeccionadas especialmente para seu transporte aéreo. * Custo com transporte em orçamento

Medidas de cada sacola:

Dimensões: 1,1 X 0,7 X 0,5 metros

Volume de 0,3 metros cúbicos

Peso: 11kg

Volume total: 3 metros cúbicos

Peso total: 110kg

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

O traslado do lixo aeroporto - espaço de apresentação (local de armazenamento) será contratado pela Companhia conforme regulamento.

*Estamos cientes que segundo o regulamento a Bienal SESC de dança não possui local de armazenamento, mas acredito que se chegarmos na véspera da montagem esperamos que possamos já guardar o material no espaço da apresentação. Qualquer questão sobre isso por favor entrar em contato com a diretora Luciana Lara.

Como o lixo será todo descartado no fim do espetáculo, só uma sacola, com todas as outras vazias dentro, volta com a Companhia no traslado hotel -aeroporto.

CRONOGRAMA

(agenda de visita técnica, montagem e ensaios)

Chegada 2 dias antes da apresentação:

Importante: ensaio geral não pode ser realizado no mesmo dia da apresentação devido ao grande desgaste físico do elenco.

Dia 1: Visita técnica: 2 horas (geralmente realizada no dia de chegada da diretora a cidade de apresentação)

- A diretora artística necessita visitar o local da apresentação, com antecedência, com os técnicos e a produção local para estudar o espaço e adaptação do espetáculo. A diretora deve poder verificar as condições técnicas como por exemplo ter acesso a iluminação, com antecedência para ter tempo hábil para pensar em soluções para alguma necessidade imprevista e planejar a montagem do dia seguinte. No primeiro dia, também é importante, verificar a quantidade de lixo coletado pela produção.

Dia 2: Montagem: 10 horas (sem contar o intervalo para o almoço): (4 horas para montagem de luz e cenografia e 6 horas corridas para adaptação do trabalho no espaço, ensaio técnico e geral com os bailarinos):

- **Observação:** O tempo de montagem de luz e organização do espaço vai depender das necessidades de cada espaço e quantidade de membros de equipe de apoio:

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

- **Espaços Multiuso ou teatros:** tempo de montagem: 10 horas: sendo 4 horas no mínimo para montagem de luz (pendurar refletores, posicionar e afinar) e 6 para ensaio técnico e geral. O tempo pode variar dependendo do número de técnicos de montagem e sua eficiência.

- **Galerias de Arte e espaços não-teatrais / espaços alternativos:** Tempo de montagem: 8 horas e 30 min. 2h e 30 min em média para organização do espaço e ajustes de luz. Se for preciso a instalação de equipamento adicional, pode ser preciso mais pelo menos 2 horas de trabalho, a depender de cada espaço. Durante a visita técnica já pode ser previsto o tempo necessário.

• **Montagem inclui:**

- Organização do lixo:

Importante: Produção do festival deve se certificar que o lixo esteja no local para triagem no início do dia.

• O ensaio técnico e geral deve ser realizado no horário da apresentação caso o espaço tenha janelas para fora e dependa da luz do dia e precisamos ter tempo de 6 horas corridas no mínimo, para:

- Estudo do espaço por equipe artística: Diretora Artística e bailarinos necessitam estudar o espaço para adaptação do trabalho às suas especificidades e preparar a cenografia/elementos cênicos.

- Ensaio técnico e ensaio geral. Passagem do espetáculo na íntegra e verificação da luz.

Importante: o ensaio com os bailarinos deve ter 6 horas corridas pois depende de aquecimento dos bailarinos (1e 30 min de aquecimento, 1h de estudo do espaço com teste de chão e parede, 2hs e 30 de passagem do espetáculo, 1h de discussão com a diretora sobre o ensaio). Antes de deixar o local os bailarinos precisam ter tempo para tomar um banho.

Necessidades logísticas:

• Pessoal de apoio: 2 assistentes/técnicos de luz e cenário (dependendo da estrutura de cada espaço) e 1 pessoa da produção para o dia de montagem

• Limpeza: Espaço deve ser bem limpo com a antecedência de 3 horas antes do ensaio geral e antes do aquecimento. Espaço precisa estar disponível, sem nenhum técnico ou pessoa não autorizada no recinto, para ensaio geral.

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (continuação)

- Lanche: Produção local deve providenciar um lanche para a equipe de 10 pessoas da Companhia (sugestão: frutas como bananas, maçãs e uvas verde, ovos cozidos, sucos de frutas, castanhas, café, muita água – mínimo 2 garrafas de 1 litro por pessoa, bolachas, sanduíches leves com opção para vegetarianos e veganos). O lanche deve ficar disponível no camarim no dia da montagem.

O dia da apresentação:

- A Companhia necessita chegar no espaço pelo menos 5 horas antes da hora marcada para começar a apresentação para ajustes finais no espaço e aquecimento.

- A companhia precisa dos 2 técnicos e 1 pessoa da produção para eventuais ajustes e melhorias técnicas a serem feitos detectados no ensaio geral e técnico.

- O Chão precisa ser bem limpo 2 horas antes da hora marcada para começar a apresentação.

- Produção local deve providenciar um lanche (frutas, sucos de frutas, ovos cozidos, café, muita água, bolachas, sanduíches leves com opção para vegetarianos e veganos para a equipe de 10 pessoas da Companhia (para deixar disponível no camarim). O lanche deve ficar disponível no camarim.

A apresentação tem a duração de no mínimo 140 minutos.]

☒ Desmontagem no mesmo dia da última apresentação:

- Tempo de desmontagem de 2 horas. Pelo menos 3 pessoas da equipe de desmontagem deverão limpar o espaço coletando todo o lixo. Essa ação com 3 pessoas tem uma estimativa de duração média de 2 horas. Quando terminar a apresentação, equipe de desmontagem precisa separar as roupas e sapatos do lixo ou esperar os bailarinos voltarem para encontrar e separar suas roupas misturadas no lixo antes de começarem a juntá-lo para descarte, para não correr o risco de jogar fora ou ensacar partes do figurino ou calçados.

Bailarinos precisam ter tempo para tomar banho e fazer um alongamento de no mínimo 30 minutos antes de deixar o local de apresentação nos dias de ensaio e de apresentação.

Figura 101: Rider de Anti Status Quo Companhia de Dança (conclusão)

PESSOAL DE APOIO

- Mínimo de 2 assistentes/técnicos de luz e cenário e 1 pessoa da produção para o dia de montagem

- Mínimo de 2 pessoas/funcionários da equipe de produção local, do festival ou espaço cultural para ajudar cada espectador a vestir as máscaras na entrada para a apresentação. Essas pessoas têm que estar no local 30 minutos antes do horário marcado para o início da apresentação para receber instruções da diretora artística.

- Mínimo de 1 pessoa para limpar bem o espaço 30 minutos antes do ensaio geral no dia da montagem

- Mínimo de 1 pessoa para limpar bem o espaço 2 horas antes da apresentação no dia da apresentação.

- Mínimo de 3 pessoas para coletar o lixo e limpar o espaço depois da apresentação.

Observação importante: todo pessoal de apoio que ficar no local da apresentação durante o espetáculo terá que vestir as máscaras de sacolas, incluindo fotógrafos, videoastas e seguranças.

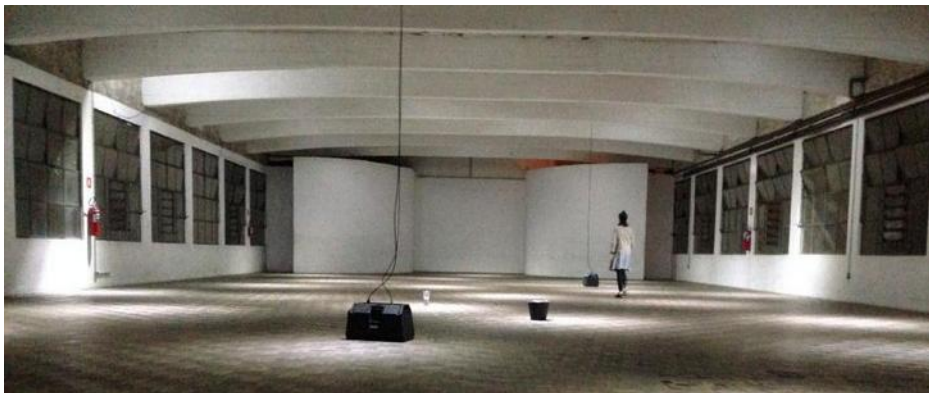
Fonte: Luciana Lara, 2019

Figura 102: Rider de Cristian Duarte (continua)

RIDER TÉCNICO

Nome da peça: Ó

Companhia: Cristian Duarte em companhia (São Paulo)



ESPAÇO

O ORGANIZADOR PROVIDENCIA

Espaço como sala/galpão idealmente. Em caso de teatros, a sala deve possibilitar a remoção completa de assentos e demais estruturas. O espaço deve estar limpo e preparado para receber uma apresentação de dança. Deve medir aprox. 40m X 15m, com pé-direito alto e piso regular em boas condições. (chegar este item com a produção da cia.)

Quando possível, dispor de estrutura de chapelaria ou similar para guardar bolsas/objetos do público;

Não há assentos disponibilizados ao público, o organizador poderá divulgar esta condição em seus respectivos meios de comunicação/divulgação.

NOTA: O espaço deve estar completamente livre de mobília, equipamentos, decorações e outros elementos que não pertençam a sua estrutura física e que não serão usados para a peça. **Estes deverão ser removidos antes do início da montagem técnica.**

Figura 102: Rider de Cristian Duarte (continuação)

REQUISITOS PARA ILUMINAÇÃO REFLETORES E ACESSÓRIOS

27 PAR LED RGBW FULL (quadri led) 3W - 25° de abertura; OU 30 Refletores Source PAR ETC # 2; OU 30 Refletores PAR 64 – 220v foco 2;

Todos refletores serão utilizados em varas ou suportes no teto do espaço;

Quando refletores não forem LED RGBW, todos refletores devem receber filtro L201.

SISTEMA para PAR LED RGBW FULL

01 Mesa digital marca ETC mínimo de 96 canais programável;

Cabos XLR 3 pinos para ligação do DMX das LED;

01 splitter com mínimo 6 saídas;

Multicabos e extensões para ligação dos refletores;

Fitas e acessórios para acabamento dos cabos.

MÃO DE OBRA

03 ou 02 técnicos para montagem e afinação - tempo estimado de montagem quatro horas;

01 técnico para acompanhar o evento.

NOTAS:

A confirmação deste rider está sujeita a avaliação de fotos, planta baixa e corte do espaço onde será realizada a performance;

O número de refletores pode sofrer alterações de acordo com as dimensões e pé direito do espaço;

Qualquer alteração deste rider precisa ser submetida a aprovação prévia por parte da produção do espetáculo;

Nenhum cabo pode passar pelo piso do espaço.

Um mapa de luz em acordo com a planta do espaço/sala/teatro poderá ser encaminhada aos organizadores. Entrar em contato com a produção da Cia.

Figura 102: Rider de Cristian Duarte (continuação)

REQUISITOS PARA SONORIZAÇÃO

EQUIPAMENTO DE SOM

02 Caixas Eletro-voice ZLX-12P ou YAMAHA DXR15 ou modelo similar que atenda as especificidades:

Potência: 1000 W

Tipo de Conector: (2) XLR/P10 TRS Combo Jack, (1) 3.5 mm Input, and (1) XLR link Output

Altura: 610 mm

Comprimento: 356 mm

Profundidade: 356 mm

Peso: 15.6 kg

Cabos de sinal e de alimentação de energia na cor PRETA;

POSICIONAMENTO DAS CAIXAS DE SOM

As caixas são posicionadas no chão/piso, sem tripés, orientadas para o piso/solo (ver imagem abaixo);

Os cabos de som devem correr pela parte superior da sala (teto) até a mesa de operação/técnica. NÃO poderão correr pelo piso (ver imagem abaixo);



Figura 102: Rider de Cristian Duarte (continuação)

O comprimento dos cabos de alimentação de energia e de sinal das caixas devem estar em acordo com as dimensões da sala e os posicionamentos das caixas em relação à mesa de operação;

Os performers deslocam as caixas de som durante a performance, portanto é necessário uma folga mínima de 3 metros para os cabos de alimentação e sinal de cada caixa de som. Essa folga pode ser feita com sistema de roldanas instaladas nas varas ou grid;

É necessário um técnico de som do evento/local para acompanhar montagem e apresentações;



A Companhia viaja com uma placa de som e um computador Apple para a execução da trilha sonora;

NOTAS: Dúvidas, entrar em contato com a produção da Companhia;

CRONOGRAMA

- Solicitamos um dia de montagem com ensaio geral ao final do dia, no mesmo horário em que a apresentação estará marcada;
- Pode ser necessário ajustes no período da manhã no dia da primeira apresentação.

Figura 102: Rider de Cristian Duarte (continuação)

CAMARIN/ALIMENTAÇÃO/LIMPEZA

- O organizador deve providenciar camarim para 04-05 pessoas, o mais próximo possível do espaço de apresentação, com espelhos, bancada de maquiagem, chuveiros e 02 toalhas de banho limpas por dia de ensaio e apresentação. Deve ser possível manter o camarim trancado com os materiais durante todos os dias de trabalho;
- Alimentação: sanduíches, frutas, suco, água mineral sem gás, café, chá e Gatorade são bem-vindos!
- Ao final da apresentação, o piso fica levemente sujo de glitter cor prata, que deve ser removido com vassouras e aspirador de pó.

ASPECTOS GERAIS

Equipe: 06 pessoas

2 performers

1 diretor

1 assistente de direção/contra-regragem

1 iluminador

1 Produtor

Figura 102: Rider de Cristian Duarte (conclusão)

☒ Duração da apresentação: 75 min

☒ Capacidade de público: Entre 80-100 pessoas, em acordo com as dimensões do espaço/sala. Este item deve ser conferido previamente com a produção da cia. A superlotação prejudica a performance;

☒ Entrada do público na sala de apresentação: A entrada do público para a apresentação deve ser articulada entre a organização do evento e produção da cia. A performance já está iniciada quando o público entra no espaço. A entrada do público deve ser gradativa e com a orientação da direção e/ou contra-regragem da peça/cia.;

☒ Classificação: 12 anos – Não é permitida a entrada de crianças nem acompanhadas dos pais. O organizador deve divulgar esta condição em seus respectivos meios de comunicação/divulgação.

☒ Não é permitida gravação de áudio ou vídeo do espetáculo sem autorização da produção.

NOTA: Todos os requerimentos mencionados neste rider devem ser descritos em contrato. Se algum deles não puder ser realizado, favor contatar a produção assim que possível para decidirmos uma solução aceitável.

. CONTATOS

Produção/ Difusão: Carolina Goulart (e-mail, telefone, skype)

Direção: Cristian Duarte (telefone e e-mail)

Dúvidas sobre o Som: Cristian Duarte

Iluminação: André Boll (telefone e e-mail)


Website: www.cristianduarte.net

Fonte: Cristian Duarte, 2018

Figura 103: Rider de Cena 11 Cia de Dança (continua)



Figura 103: Rider de Cena 11 Cia de Dança (continuação)



Monotonia de Aproximação e Fuga para 7 Corpos

Duração: 50 minutos
Classificação: 14 anos

Monotonia de Aproximação e Fuga para 7 Corpos é o novo ponto de acesso à pesquisa continuada em dança do Grupo Cena 11. Um ponto de convergência das pesquisas anteriores sobre interdependência de opostos e convívio.

Em semelhança a forma de composição musical denominada Fuga, na insistência do tempo, entre permanência e mudança, a dança e o mover instauram um ritual em que para se afirmar o mesmo é preciso ser sempre outro.

O corpo performa com o ambiente um constante moldar-se as suas condições de existência. A interdependência de opostos já não é aqui apenas uma condição entre os corpos, mas sim entre tudo o que configura um modo de existir.

Som, luz e movimento são co-dependentes e autores de um ritual. Ritual performativo de construção de mundo.

Monotonia de Aproximação e Fuga para 7 Corpos propõe que existir pode ser dançar. E essa dança é uma emergência, o que surge das relações no tempo com o poder de nos revelar novos caminhos e mundos possíveis.





Figura 103: Rider de Cena 11 Cia de Dança (continuação)



NECESSIDADES TÉCNICAS

A montagem deve iniciar no dia anterior à apresentação pela manhã. A Cia. não viaja com técnicos e sim operadores, portanto se faz necessário o acompanhamento full time de técnico de som, iluminação e cenotécnica. (Responsável: Hedra Rockenbach: +55 (48) 9961.4277)

ESPAÇO (um cenotécnico fornecido pela contratante deve acompanhar toda a montagem)
A PLATEIA ESTÁ NO PALCO com capacidade máxima de 100 pessoas.
Doze (12) metros de profundidade
Doze (12) metros de largura
Sete (sete) metros de altura
Palco aberto sem pernas nas coxias
Rotunda preta ao fundo
LINÓLIO **PRETO** de boa qualidade (area mínima 11mx11m)

A Produção local deve providenciar:
-120 bancos de papelão (modelo Banco Adulto da 100T <http://100t.com.br/conteudo-produto-detalhes.php?prodID=75>)
-10 cadeiras de papelão (modelo Cadeira Simples da 100T <http://100t.com.br/conteudo-produto-detalhes.php?prodID=139>)

Para o início da montagem o palco deve estar limpo, com o linóleo já montado e sem as pernas nas coxias. Durante todo o período de montagem, água mineral e café a disposição da equipe

SONORIZAÇÃO
O Sistema de P.A localiza-se no palco de preferência distribuído em cada canto do palco. Um Sub-grave e uma alta para cada ponto. Os Subs devem ter volume independente das altas. O P.A pode continuar linkado à mesa do teatro. A mixagem é feita em um computador da Cia. conectado em dois canais da mesa do Teatro.

02 (dois) Direct Box
A/C aterrado no palco
L/R no palco (canal 01 e 02 da mesa)





Figura 103: Rider de Cena 11 Cia de Dança (continuação)



NECESSIDADES TÉCNICAS

ILUMINAÇÃO

O cabo DMX deve estar no palco. Será usado computador com interface da Cia para operar a luz do palco. O A/C deve ser aterrado pois o mesmo software opera som e luz.

07 (sete) Elipsos 25°-50° c/ porta gel
 12 (doze) Fresnel de 2000 W c/ porta gel
 04 (quatro) set light
 07 (sete) ribalta de led (só led branco, em último caso RGB. Não precisa pan tilt.)

CAMARIM

No dia da apresentação, três horas antes do início deve estar disponível lanche para 09 (nove) pessoas contendo: frutas, sucos, sanduíches variados, águas, refrigerantes (normal e light), café e chá. Ferro e tábua de passar devem estar a disposição em um camarim.

LAVANDERIA

Para o caso de mais de dois dias seguidos de apresentação deve ser providenciado lavanderia após o segundo dia de espetáculo.





Figura 103: Rider de Cena 11 Cia de Dança (continuação)



CONTRATAÇÃO

EQUIPE

09 (nove) pessoas (A contratante deve arcar com todos os custos como: seguro saúde, visto de trabalho nos países que o exigem)

TRANSPORTE, HOSPEDAGEM E ALIMENTAÇÃO

A equipe deve estar na localidade da apresentação dois dias antes da mesma
Transporte aéreo para toda a equipe (nove pessoas)
Uma (01) van ou micro ônibus para traslado local da equipe técnica, bailarinos e malas;
Para apresentações em cidades distantes dos principais aeroportos (mais do que 200 Km), deverá ser oferecido ônibus leito, que transportará toda a Companhia, do aeroporto até cidade e local do espetáculo.
Hospedagem para 09 (nove) pessoas e 03 (três) refeições diárias para toda a equipe (nove pessoas). A Cia. não se responsabiliza por fornecer nota de per diem.
A equipe técnica deverá deixar a cidade e local das apresentações, somente após a completa inspeção e acompanhamento da retirada dos materiais cenográficos da Companhia e acomodação adequada dos mesmos.

EQUIPAMENTO CENOGRÁFICO

Dependendo do acordo, as cadeiras solicitadas à produção podem ser levadas junto a Cia. mediante o pagamento antecipado do excesso de bagagem pelo contratante. Para evitar excessos grandes, o localizador da equipe deve ser o mesmo possibilitando a divisão do peso entre o grupo.





Figura 103: Rider de cena 11 Cia de Dança (conclusão)



CONTRATAÇÃO

PROCEDIMENTOS:

A partir do recebimento do material de divulgação e venda dos espetáculos, a contratante deverá enviar por email, carta convite oficializando as negociações entre as partes em no máximo 15 dias úteis após o recebimento do material.

A carta convite deverá apresentar interesse na contratação dos trabalhos desenvolvidos pela Companhia, estipulando as datas para apresentações dos espetáculos e terá prazo de validade de 30 dias, a contar da data da postagem à contratante.

A Companhia manterá assim, o compromisso de assegurar a data requerida pela contratante e esta providenciará durante este período, documentos necessários para o fechamento do contrato a ser assinado, imediatamente após o vencimento do prazo previsto na carta convite.


CONTATOS E AGENCIAMENTO:

Hedra Rockenbach (Produção e Coordenação Técnica)
Tel: +55 48 9961-4277
E-mail: hedra@cena11.com.br

Karin Elise Serafin (Assessoria de Imprensa)
Tel: +55 48 9972-9929
E-mail: karin@cena11.com.br

Endereço para correspondência:

Grupo Cena 11 Cia. de Dança
Rua Capitão Pedro Bruno Lima, 177B - Trindade
CEP 88036-230 - Florianópolis - SC - Brasil
Tel/Fax: +55 48 3228.2642
Internet: <http://www.cena11.com.br>
E-mail: grupo@cena11.com.br



Fonte: Cena 11 Cia de Dança, 2014

Os materiais recebidos são muito variados em tamanho e conteúdo. Há artistas que incluem extenso detalhamento do espaço solicitado, das condições de montagem (da duração à alimentação no camarim) e dos procedimentos para contratação. Há riders focados exclusivamente no mapa de luz e/ou de som. Alguns documentos reforçam a possibilidade da peça ser adaptada a diferentes condições e espaços. Outros são bem econômicos nas informações. Algumas artistas exemplificam os equipamentos ou espaços por meio de imagens. Outras não deixam muito claras essas especificidades. Por vezes, são acrescentadas observações que contextualizam o processo de criação e as principais questões articuladas no trabalho.

A diversidade dos riders revela a pluralidade das obras e pensamentos das artistas: o que cada uma considera importante e se sente em condições de exigir. Não tenciono, de forma alguma, preconizar a uniformidade.

Também não me cabe tecer considerações ou avaliar estes riders em termos de “melhor ou pior”. Há muitas questões em jogo na preparação do rider – desde a perspicácia da artista à dificuldade de circulação de determinado trabalho. Observo-os atentamente a fim de perceber e compreender como algumas artistas da dança contemporânea no Brasil lidam, por meio de seus riders, com as necessidades de seus trabalhos frente às negociações para trazê-los a público.

Em alguns riders, nota-se claramente a intenção de prevenir problemas, levando-me a imaginar os tipos de adversidades já enfrentadas:

A carta convite deverá apresentar interesse na contratação dos trabalhos desenvolvidos pela Companhia, estipulando as datas para apresentações dos espetáculos e terá prazo de validade de 30 dias, a contar da data da postagem à contratante. (*rider* do grupo Cena 11)

Todos os requerimentos mencionados neste *rider* devem ser descritos em contrato. Se algum deles não puder ser realizado, favor contatar a produção assim que possível para decidirmos uma solução aceitável. (*rider* de Cristian Duarte)

Qualquer alteração deste rider precisa ser submetida a aprovação prévia por parte da produção do espetáculo. (*rider* de Cristian Duarte)

O chão deve ser bem limpo antes da apresentação e dos ensaios.

Bailarinos precisam ter tempo para tomar banho e fazer um alongamento de no mínimo 30 minutos antes de deixar o local de apresentação nos dias de ensaio e de apresentação.

Qualquer modificação no espaço para atender as especificações aqui pedidas deve ser negociada com o diretor artístico. (*rider* da Anti Status Quo Companhia de Dança)

Considerando as múltiplas formas de contato possíveis entre artistas e instituições, quão clara é, pode e deveria ser a comunicação desde o início? Será que o temor de ter um trabalho recusado faz com que posterguemos informações, “abrindo o jogo” só depois do convite confirmado? Alguns *riders* parecem sublinhar a facilidade de adaptação e montagem como quem se desculpa por qualquer demanda.

Há um *rider* inicial ou *rider* “ideal” que pode se transformar de acordo com diferentes contextos? Que elementos balizam os critérios de modificação? E o que não muda? Como descobrir isso? Em cada *rider* adaptado deveria caber, por exemplo, o contexto do país, da região, da cidade, do bairro, da instituição, da curadoria, da peça, do público etc? É importante exercitar a construção de *riders* que possam pensar as especificidades de cada apresentação?

o *rider* contextual

“*Rider* contextual”: tinha a certeza de ter ouvido essa expressão durante a entrevista com Cristian Duarte. Em nossa conversa, quando esse coreógrafo salientou a importância da formulação do *rider*, em algum momento, achei que ele se referira à expansão do *rider*, usando esses termos. Escutei o áudio, consultei a transcrição da entrevista... nada. Em nenhum momento, enunciamos essas palavras. Entre pensamentos, anotações, leituras, eu mesma havia nomeado e articulado essa proposta: um *rider* que, incluindo os aspectos técnicos, fosse além de suas habituais especificações. Esse guia, que englobaria, mas excederia o *rider* técnico, ajudaria a evidenciar o maleável e o inegociável no trabalho.

O termo contextual me lembra da provável ineficácia de um roteiro rígido, já que o *rider* pode se refazer ao longo da trajetória do trabalho, atualizando-se no contato com cada situação. Minucioso, mas adaptável; elástico, mas não frouxo; esse *rider* olharia, com cuidado e compromisso, para o que o trabalho deseja. Se existe sempre o imponderável na instauração de um trabalho, há também uma soma de elementos relacionados, nem sempre tão claros, que se busca garantir para que um trabalho seja “esse e não outro”.

E então, um conjunto de perguntas me assalta: Quais são os elementos menos visíveis ou menos óbvios que mantêm o trabalho vivo? Que condições são imprescindíveis para “manter a vibração performativa do trabalho pulsando”? (FABIÃO, 2018) Pode um “*rider* contextual” operar como ferramenta para fazer o trabalho funcionar mesmo em condições nem sempre ideais? Como a elaboração do “*rider* contextual” pode informar a artista, iluminando o que não se disponibiliza a negociar? Se o “*rider* contextual” é poroso e maleável, como modificá-lo sem transformar um trabalho em outro? Que perguntas são relevantes para construir esse *rider*?

Se o manual de *Dança contemporânea em domicílio*, por exemplo, sempre foi enviado após a contratação de uma apresentação, proponho que o “*rider*

contextual” seja incluído nos demais materiais relativos ao trabalho – fotos, *release*, ficha técnica etc. – já nos primeiros passos da negociação. Muito embora possa sofrer alterações nesse contato, trata-se de tentar firmar acordos prévios e estabelecer relações claras frente às exigências das obras e das instituições.

O “*rider* contextual” se propõe não só como uma ferramenta para a negociação, mas também como um importante exercício do pensamento para as artistas do campo da dança. Convido-as, por meio desse instrumento, a traçar uma linha contínua entre o que um trabalho artístico quer ao longo de seu processo de criação e o que ele “pode querer” no contato com o mundo nos diferentes contextos de encontro com o público. Lacunas serão inevitáveis. No entanto, para reconhecer esses intervalos precisa-se ativar a observação para que situações sejam, se não manejadas e reconstruídas, ao menos identificadas. Defendo dessa forma, que a prática de tratar com a mesma acuidade o trabalho e suas condições de apresentação é fundamental para criadoras em dança preocupadas com a potência crítica de suas obras. Ao encorajar a adoção do “*rider* contextual” apostado em suas potencialidades para enfrentar a disputa pelo sentido do trabalho. Desejo também que essa proposição possa aprofundar, senão inaugurar, debates no campo da dança em relação à Crítica Institucional.

Evocando muitas experiências distintas que vivi na negociação de diversos trabalhos nos últimos 15 anos, ouvindo informalmente parceiras da dança, entrevistando artistas para esta tese, participando como assistente e orientadora de peças de dança e acompanhando, desde o início da minha trajetória profissional (há cerca de 30 anos), diretoras de companhias, produtoras, coreógrafas e *performers*, em uma série de produções artísticas, tive a possibilidade de mapear um conjunto de elementos importantes para a construção do “*rider* contextual”. Essas inúmeras circunstâncias geraram as questões que proponho como base para sua elaboração.

-
- perguntas-proposições para riders contextuais:
 - Que instituições, programação ou festival convida(m), promove(m) e financia(m) o evento ou apresentação?
 - Onde acontece? Qual instituição, festival, programação, encontro, congresso, publicação? Em que país, região, cidade, bairro?
 - Qual o contexto social no qual a obra se dá a ver?
 - A programação tem um mote ou tema? Tem um discurso? Quero “assinar embaixo” desse discurso?
 - Qual espaço físico indicado? Que espaço me é oferecido? Quais as características fundamentais para a peça em relação ao espaço? É ou não indiferente a localização desse espaço na cidade?
 - Em que lugar? Na rua, no museu, em casa, num centro cultural, no teatro, na galeria etc?
 - O local deve permanecer fechado ou aberto durante a apresentação? Como se entra ou sai? Como acaba? Os artistas agradecem no final?
 - Quais as necessidades técnicas da peça: luz, som, cenário, tamanho da sala/ ou espaço, tipo de plateia?
 - Quanto tempo dura o trabalho? É possível entrar após o início? Há alguma particularidade para a entrada ou saída do público?
 - O que não pode ser alterado? O que é imprescindível?
 - Qual o tempo necessário para a montagem e desmontagem?
 - É necessária uma preparação anterior à montagem em si? Quanto tempo antes e quais são as necessidades? É preciso planejar adaptações da peça ao contexto, da equipe ao fuso horário, a realização de ensaios, a preparação de participantes ou figurantes, as reuniões com a equipe local, a preparação do espaço, a confecção ou transporte de materiais etc?
 - Para que público o trabalho se apresenta? O público entra em um espaço ou é passante? Escolheu ver ou se deparou com o trabalho por acaso? Existe um público alvo? Quem é o público da instituição e da programação específica? Como o público

acessa o espaço ou instituição? Que público pode ter acesso? Qual a classificação etária? Onde aparece essa indicação? Há um bilhete de entrada ou ingresso? O público retira gratuitamente ou compra? Estão sentados, em pé ou outra posição? Permanecem no mesmo lugar ou se deslocam? São quantas pessoas?

- Como deve ser feita a divulgação? Há *folder*, programa de mão, *flyer*, *site*, *banner*, *outdoor*, assessoria de imprensa, vídeos? O que precisa constar no material de divulgação? O material deve ser aprovado pela artista antes de sua distribuição? O que o público precisa saber ou não deve saber antes de assistir à peça?

- Pode-se ou não anunciar a apresentação ao público? De que forma pode ou deve ser anunciada?

- É possível dar avisos de segurança antes do início?

- É permitido filmar ou fotografar? Quem pode fazê-lo? Como? A instituição pode usar esse material de que forma?

- É preciso um camarim? Onde deve se localizar? O que precisa oferecer?

- Há alimentação durante a montagem e no camarim? Paga-se diárias de alimentação durante a permanência na cidade ou no evento?

- Quais são as necessidades no que se refere à hospedagem e transporte da equipe do trabalho a ser apresentado?

- O transporte local da equipe está previsto durante a montagem e apresentações? Há verba para o transporte no orçamento?

- Contrato: há? Que tipo? O que deve conter? Quem redige? Quando é recebido?

- Quem é a equipe envolvida na programação da apresentação ou evento?

- Como se apresenta e se discute o orçamento? O que se deve incluir no orçamento? A instituição ou a artista propõe um valor? Está previsto pagamento? Quais as condições e prazos de pagamento?

- Que outros acordos são necessários?

As questões propostas servem como guia para elaboração do “*rider* contextual”. As possibilidades não se esgotam aqui e, portanto, não tenciono sistematizar um roteiro fechado. Cada obra estabelecerá interrogações que atendam às suas características específicas. Além disso, cada artista precisará elaborar seus modos de tornar suas solicitações e exigências claras e visíveis. Não procuro conceber um modelo pronto a ser aplicado indistintamente. Elaboro e indico o “*rider* contextual” como ferramenta para esclarecer e profissionalizar os acordos, negociações e contratos. Além disso, o “*rider* contextual” pode ser um instrumento importante para trazer à tona discussões comumente obliteradas.

É preciso lembrar, mais uma vez, que o *rider* não costuma ser lido ou, ao menos, não com a devida atenção. Portanto, além de pensar em seu conteúdo, as artistas precisarão vislumbrar seu formato e extensão. O “*rider* contextual” tomaria a forma adequada para cada trabalho e para cada artista: um documento, um manual, um desenho, um mapa etc. Textos, imagens, desenhos, mapas e croquis são alguns exemplos das possibilidades de elucidar todos os pré-requisitos para os mais diversos trabalhos de dança.

Resta-nos ainda pensar quais as possíveis estratégias para que esse material seja examinado com cuidado por parte das contratantes. Solicitar que os elementos solicitados constem no contrato para a peça – como pede Cristian Duarte – pode minimizar problemas decorrentes da falta da leitura? Incluir fotos de situações problemáticas e dificuldades recorrentes – como faz Princesa Ricardo Marinelli – ajuda? Pedir, por *e-mail*, confirmação da leitura – como ocorre no meu caso – será eficaz?

um *rider* contextual para *Trabalho normal*

Os primeiros rascunhos desta tese tratavam de *Trabalho normal*. Escrevia conforme avançava em seu processo. Observava as minhas próprias questões, minhas dúvidas sobre sua aceitação no circuito da dança e meus modos de negociar o trabalho ainda antes da estreia. Certa de que o processo de criação se alimentava também das questões desta tese, aguicei minha escuta para perceber em que medida as futuras negociações influenciavam a poética do trabalho e, ao mesmo tempo, como eu me preparava, desde o início do processo, para o futuro contato com as instituições.

Só depois disso, pude elaborar a escrita. Apesar de trazer vários apontamentos que já constavam em meu projeto de doutorado, foi pensando em *Trabalho normal* que consegui aprofundá-la.

Após a estreia, em novembro de 2018, enviei o material de *Trabalho normal* para um festival. A força do hábito me fez enviar meu tradicional *rider* técnico e perdi a oportunidade de adotar, pela primeira vez, o “*rider* contextual”.

Somente algum tempo depois, pude vislumbrar com maior precisão alguns aspectos que deveriam constar em minhas demandas. Esse trabalho, que parece muito adaptável, tem suas particularidades. Não se adequa, por exemplo, a diversos espaços culturais. Teatros, salas de espetáculo, galerias e centros de arte que não abram por todo o seu período de duração não podem acolhê-lo. Também não o vejo fora de espaços dedicados à arte por reconhecer a importância de instaurá-lo numa zona limítrofe: nem inteiramente dentro dos locais indubitavelmente associados às práticas artísticas, nem fora em absoluto.

Em meu *rider* inicial, faltaram especificações que só percebi posteriormente.

“rider contextual” para *Trabalho normal*

- **Espaço solicitado:** recepção, *hall* de entrada ou local de espera e circulação de público em instituição cultural (centro cultural, museu ou espaço expositivo que receba público, constantemente, durante todo o tempo de duração da performance). O espaço deve ser aberto e suficientemente amplo para acomodar uma mesa de escritório (1,20 x 0,60m) e uma cadeira, sem obstruir o fluxo de passantes. Recomenda-se, em particular, locais onde funcionárias de atendimento, recepção e segurança exerçam suas funções. O local da *performance* deve permanecer o mesmo durante todo o período de cinco dias;
- **Objetos de cena/cenografia:** uma mesa de escritório 1,20 x 0,60m (a mesa pode ser levada/alugada pela produção ou providenciada pelo contratante) e uma cadeira de escritório preta ou cinza preferencialmente giratória, com braços e ajuste de altura. A cadeira deve ser providenciada pela contratante. Solicitamos envio de imagens da mesma. Caso não seja possível providenciá-la, pedimos nos avisar com antecedência;
- **Luz e som:** a luz utilizada é ambiente. Não há necessidade de nenhuma alteração da luz habitual do local. Não há necessidade de equipamento de som;
- **Camarim:** é indispensável para lanche, descanso e guardar materiais. Se possível, preferimos deixar os materiais durante os cinco dias da performance no camarim. O mesmo deve dispor de espelho e chuveiro;
- **Disposição do público:** o público pode transitar, permanecer o tempo que desejar e retornar a qualquer momento. Não há cadeiras ou assentos reservados para o público, exceto se o local já dispor habitualmente de algum mobiliário. A permanência ou retirada desse mobiliário será acordada entre a produção da *performance* e a contratante;
- **Classificação etária:** livre;
- **Ingressos:** Não há distribuição ou cobrança de ingressos. O público é o que transita na instituição;

- **Divulgação:** Não pode haver *banner* ou totem próximos ao local da *performance*, anunciando o trabalho. *Trabalho normal* pode constar na programação (*site*, programa de mão etc), mas não pode ser anunciado verbalmente no momento da apresentação;
- **Duração:** A *performance* tem duração de 8h por dia (divididas em dois períodos de 4h com intervalo de 1h para alimentação / descanso) durante cinco dias. Duração total: 40h. As cinco ações compõem um conjunto que não pode ser desmembrado;
- **Montagem e desmontagem:** A montagem pode ser realizada 1h antes do início da *performance* desde que o local seja definido com antecedência em comum acordo com equipe de *Trabalho normal*. A escolha do local pode se dar, baseando-se em fotos, descrição do local ou visita técnica. Não é necessário ensaio no local. Tempo de desmontagem: 1h. Caso a mesa utilizada seja de responsabilidade da equipe de produção de *Trabalho normal*, solicita-se local para armazenamento antes da montagem e após a desmontagem (e durante os dias de *performance*, caso seja necessário retirá-la diariamente) de acordo com os prazos de entrega e retirada (a combinar);
- **Fotos e filmagem:** É preciso autorização prévia da produção de *Trabalho normal* para realização de registros em foto ou vídeo;
- **Viagem, hospedagem e transporte local:** viajam 3 pessoas (artista, assistente e produtora). Solicitamos 3 quartos single para hospedagem. A chegada da equipe deve se dar na véspera da apresentação e o retorno no dia seguinte ao último dia de *performance* (6 diárias de hospedagem). Deve ser acordado com antecedência se o transporte local será oferecido pela instituição ou se deve ser incluído no orçamento;
- **Alimentação:** O contratante deve fornecer alimentação para a equipe durante a apresentação ou evento (café da manhã, almoço e jantar + lanche no camarim durante a montagem e as apresentações) ou solicitar a inclusão de verba para alimentação no orçamento;
- **Contrato:** O contrato deve ser enviado e assinado antes da viagem ou da apresentação;
- **Orçamento:** o orçamento apresentado com este *rider* tem validade de 30 dias.

uma coreografia de vozes

Entre 2017 e 2020, ouvi as vozes das 13 artistas que ecoam ao longo de toda a tese. Compilei informações, experiências e pensamentos diversos sobre seus encontros, negociações e embates para a apresentação de seus trabalhos em variadas situações.

Cada entrevista, depois de transcrita, passou pela revisão das artistas. Algumas tiveram pequenos ajustes. Em outros casos, muitos nomes de artistas, festivais e espaços culturais foram cortados. Alguns trechos desapareceram por completo. Quem pode desvelar nomes? – me pergunto, observando a situação particular de cada artista. Quem depende mais das poucas instituições que abrigam dança contemporânea? Quem vive em que lugar e contexto? Quem conta com um salário fixo independente de suas apresentações? Quem atua em mais de um campo artístico? Como cada artista se coloca frente às instituições de forma geral?

São perguntas que ajudam a compreender quem pode ser mais ou menos explícita nessas entrevistas.

Seis entrevistas foram realizadas antes da pandemia. As outras, durante. Essa diferença se revela em alguns depoimentos: novas preocupações apareceram.

Apesar das diferenças entre as posições, contextos de atuação e momento de realização das entrevistas; algumas palavras se repetem em quase todas as conversas. Palavras que reverberam, sublinham, resumem.

trabalho

precariedade

contexto

condições

desejo

experiência

circulação

experimentação

difícil

sobrevivência

calote

valor

cachê simbólico

não pode

concessão

rider

Em meio a múltiplas condições de negociação e apresentação, há questões recorrentes. Mesmo nos ambientes que atendem às necessidades técnicas ou orçamentárias, artistas criticam a falta de profissionalismo. Todas as entrevistadas, com maior ou menor veemência, queixam-se da falta de atenção, cuidado, respostas a seus contatos e respeito pela integridade dos trabalhos contratados. Há diversos tipos de privação: financeira, estrutural, técnica e profissional.

As conjunturas muitas vezes não se alteram nem mesmo quando artistas assumem a direção ou curadoria de um espaço ou evento. A precarização não se apoia necessariamente no desconhecimento das dificuldades inerentes ao fazer artístico. Artistas também precarizam artistas.

Em consonância com esse cenário, o “*rider* contextual” não se pretende apenas uma demonstração de perfeccionismo ou um novo padrão para envio de informações. Trata-se sobretudo de uma ferramenta para reflexão – um instrumento para evocar respeito pelos acordos, pelas artistas e pela singularidade de suas obras e, inclusive, para cuidar do próprio trabalho que se quer contratar.

Como as artistas atuantes na dança contemporânea negociam? Com que estratégias e recursos? O que exigem e como exigem? Como fazer seus trabalhos funcionarem em diferentes circunstâncias? Pode a proposição do “*rider* contextual” dar potência às suas necessidades? Pode contribuir para mover uma classe e quebrar sua quietude no que diz respeito aos problemas levantados nesta tese? Pode instigar o circuito – espaços de arte, festivais, curadoras, coreógrafas, dançarinas, formações e publicações em dança – a considerar todas essas questões?

Para explorar esses problemas é preciso amplificar vozes e romper silêncios, estimulando discussões em relação às instituições tão frágeis e diversas no campo da dança. É crucial fomentar debates, registrá-los, torná-los proposições, documentos e processos artísticos. Ao fazer emergir essas questões, evitaremos que se mantenham unicamente nas conversas de bastidores ou nas mesas de bar após as apresentações.

notas

¹⁷⁹ Silvia Federici (Parma, 1942) é ativista, escritora e professora da Universidade Hofstra em Nova York. Engajada, desde os anos 1970, na luta feminista, reivindica o pagamento pelos trabalhos domésticos realizados pelas mulheres que são, a seu ver, a base da exploração capitalista.

¹⁸⁰ Dossiês geralmente são materiais mais completos que os riders e incluem, além de informações técnicas e práticas, os currículos das artistas e equipe, o release, imagens e textos sobre o histórico ou processo de criação do trabalho.

¹⁸¹ Espetáculo de Erivelto Vianna e Princesa Ricardo Marinelli estreado em 2011.

¹⁸² Obra coreográfica de Cristian Duarte estreada em 2016.



4

EPÍLOGO

O NOVO TRABALHO NORMAL

A pandemia atravessa a tese.

Coronavírus. Ouvi, cada vez com mais frequência, essa palavra no mês de março de 2020 durante a semana em que permaneci performando *Trabalho normal* na entrada do Sesc Santos. No último dia, já bastante preocupada, mantinha um pequeno frasco de álcool gel na gaveta da minha mesa.

Nos dias e semanas seguintes, a precariedade do ofício da artista foi exposta a céu aberto. Contratos, mesmo os já assinados, foram cancelados. Muitas instituições deixaram de honrar compromissos, pagar cachês de programações já confirmadas ou firmar acordos para adiamentos. Isentando-se de responsabilidades e ignorando as tentativas de diálogo por parte de diversos artistas, muitas não respondiam a *e-mails* ou telefonemas. Amigas artistas entraram em desespero.

Como negociamos os cancelamentos? Do que viveremos? Como agenciaremos nossos trabalhos no futuro pós pandemia? – são perguntas recorrentes agora.

Logo após o início do isolamento social, em março de 2020, um artista pediu minha opinião sobre um festival que criaria no *instagram*¹⁸³. Dançarinas, coreógrafas, *performers* ou quaisquer interessadas deveriam, para participar do evento, gravar vídeos de um minuto de duração, dançando em suas casas durante a quarentena. Oito vídeos seriam selecionados e receberiam a soma de cem reais cada um. Minha reação foi de espanto e tristeza. Apesar do desejo de manter a dança visível durante a pandemia e da possibilidade de conectar artistas (isso, de fato, se dá?), a iniciativa me parecia corroborar a precariedade do nosso ofício.

Será o melhor caminho produzir novos e mais trabalhos artísticos, recebendo um valor simbólico ou irrisório? – respondi a ele, indicando minhas desconfianças e outras preocupações como o surgimento de uma nova geração de “curadoras pandêmicas” ou “prêt-a-porter¹⁸⁴”. O diálogo com o autor do projeto acabou. O festival existiu. No momento, se propõe a ser a uma biblioteca de vídeos de dança no *instagram*.

Alguns dias depois do contato desse artista, recebi um convite para participar de uma *live* para discutir novas formas de trabalho artístico, colaboração e relação com o público em tempos de pandemia. Através de um *e-mail*, respondi no dia 11/04/2020:

Agradeço o convite para esta reflexão. Tenho acompanhado uma série de movimentos diferentes nesses tempos de quarentena: apresentações, debates, aulas em lives ou gravadas. Observo também um grande movimento de editais e convocatórias específicas para o período, incluindo participações voluntárias, prêmios, novos projetos e até mesmo projetos residências artísticas nas próprias casas dos artistas.

Todas essas ações têm me feito pensar nos nossos fazeres, no lugar do nosso trabalho na sociedade e tenho intensificado minhas pesquisas sobre arte e capitalismo e sobre o trabalho de arte e o trabalho de artista.

Confesso minha preocupação com essa multiplicação de ocupações durante a pandemia. E que tem me parecido uma ânsia de produtivismo e capitalização da pandemia na arte. Uma enorme aderência à precarização de nós mesmos. Claro que estou aqui falando de forma genérica e que seria necessário pensar nas diferentes formas de fazer e nas questões levantadas caso a caso.

É sobre isso que me interessa pensar. Sobretudo, sobre o não fazer mais do que normalmente já fazemos.

Gostaria de conversar com vocês para refletir se a melhor forma de discutir isso é através de uma live. Não tenho certeza. Mas, me parece que estaria apenas replicando essa enxurrada de trabalhos e conteúdos.

Abro aqui essa conversa, sem a pretensão de ter nenhuma certeza.

Fico na escuta.

Um grande abraço de longe!

Proliferaram, nesse momento, artistas dançando em casa, aulas *online* por meio de diversas plataformas, encontros entre amigos e familiares através do *zoom*¹⁸⁵. Há uma infinidade de cursos, debates, residências artísticas, filmes, shows, espetáculos, festivais e exposições para acompanhar a partir das telas de nossos computadores e celulares. Há muitos argumentos óbvios e, nem por isso, menos relevantes: conectar artistas (isso de fato se dá?), compartilhar nossos trabalhos artísticos, enfatizar a relevância da arte e da cultura etc... mas, será que é possível transpor todos os fazeres para ambientes digitais e plataformas *online*? Qualquer dança pode se realizar em casa e ser compartilhada à distância? Em que casos uma exposição deve acontecer em um *site*? O que pode uma *live*?

O texto *I'm alive or I am a live?* de Renan Marcondes (2020), publicado há poucos meses, cita um trecho da canção *Nine out of ten* de Caetano Veloso: *and I know that one day I must die, I'm alive* (e eu sei que um dia deverei morrer, estou vivo). Renan nos alerta sobre o espaço intransponível entre vidas e *lives*. A *live* como reprodução da vida, deixaria escapar o que lhe é mais característico: a morte. E acrescenta: “Talvez para que o humano perdue, o trabalho precise morrer. Ou ao menos pensar o trabalho artístico não como eficácia e progresso, mas sim como um habituar-se aos possíveis fins do corpo ao som de Caetano: *and I know that one day I must die...*” (MARCONDES, 2020)

Não à toa, Renan colaborou no processo de criação de *Trabalho normal*. Foram muitas as conversas sobre perder tempo, inutilidade e ineficiência. Não nos interessava trabalhar em termos de evolução e desenvolvimento. Buscamos uma dança desacelerada e improdutiva em suas 40h de duração.

Enquanto isso, nesse momento, o mundo clama pelo avanço dos planos de reabertura: “é preciso voltar ao mundo de antes e retomar as atividades o mais rápido possível”. As *lives* perduram, presentificando as ausências e distâncias (MARCONDES, 2020). “O espaço virtual não existe. O que existe é a tela e cada um na sua solidão” diria Lepecki (2020) em conversa recente durante uma *live* da Escola de Arte Dramática da USP.

Não quero tampouco ser demasiadamente pessimista. Sinto-me privilegiada: esta tese está aqui, *trabalho normal* segue aqui e logo mais estaremos em relação, ainda que mediadas por telas, na defesa.

Diante das dificuldades financeiras, uma infinidade de artistas se movem ininterruptamente. Diversas instituições de cultura lançam seus editais de emergência¹⁸⁶. Novos projetos precisam “sair da cartola” em poucos dias. O isolamento social, no entendimento de boa parte desses programas, demanda trabalhos que respondam ao novo contexto. O que já está feito dificilmente serve. Parece compulsório responder, imediatamente, à nova realidade. Artistas seguem trabalhando apesar dos cachês que não existem, das negociações paralisadas e da ausência ou distância do público. Surgem, até mesmo, residências artísticas não remuneradas realizadas na própria residência dos artistas sob a chancela de instituições.

O que faremos enquanto os espaços de arte permanecerem com suas portas fechadas?

E depois, como negociaremos?

C.S.: [...] o festival, a mostra, a instituição, elas sempre se colocam de uma maneira que nunca expõem o real problema pra gente. Se o festival, a mostra, a instituição me colocarem o real problema... eu acho que, por exemplo, agora durante o coronavírus, com todos esses cancelamentos que tiveram, que simplesmente todas as instituições viraram e falaram assim: “não podemos pagar”. Mas, se você vira para o artista e fala assim: “olha, eu não posso pagar porque meu orçamento está destinado pra isso, porque eu vou ter que fazer um adiantamento, porque eu tenho um problema de contrato que não consegue realizar o pagamento de algo que não aconteceu [...]”. Mas, parece que os problemas nunca são esclarecidos mesmo.

E.V.: Eu não sei se vai voltar a ser um lugar de teatro e um lugar de dança fácil... um lugar tão fácil quanto esse de você ligar a live e estar falando qualquer coisa... de artista ser coitadinho... da gente precisar deles (das instituições) mesmo [...] qualquer valor, qualquer edital.

Seria preciso uma continuação dessa tese para avaliar as negociações entre artistas e instituições no período de pandemia e no pós coronavírus.

Meu processo de escrita também sofreu alterações. Na mesa ao lado, meu companheiro de quarentena leciona física por meio de aulas *online* todos os dias. A casa é pequena e o som alcança todos os cantos. Negociamos os silêncios. Nos damos conta das enormes dificuldades e implicações do *homeoffice* e *homeschooling*¹⁸⁷.

No dia 22 de junho de 2020, o teatro Liceu de Barcelona realizou um concerto de reabertura após três meses fechado em função da pandemia. O público eram 2.292 plantas.

Depois de quase 200 dias de quarentena, com teatros, cinemas e museus brasileiros fechados, muitas nos perguntamos: quando e como vamos nos apresentar? Qual será o teatro, o museu, o cinema, o espaço cultural do futuro próximo?

Trabalho normal em São Carlos foi postergado de março para setembro. Houve um novo cancelamento. As previsões para futuras apresentações ao vivo de dança, teatro e performance permanecem todas suspensas.

Uma programadora do Sesc me escreveu ontem: “Está tudo muito incerto sobre os próximos meses, não sabemos até quando e como iremos com as ações remotas¹⁸⁸.” Outra me solicita hoje um projeto de curso “para pensar como desenvolver propostas de intervenção nesse momento e para o que vem por aí, que já não é mais o isolamento mas também que não sabemos exatamente o que é¹⁸⁹”.

“Não sabemos” – me dizem.

Existe alguma possibilidade de distanciamento se o calor do encontro é parte fundamental nas danças que coreografo?

Quando pudermos voltar a nos apresentar presencialmente, como será o *trabalho normal*?

As condições de trabalho na dança e as condições de apresentação dos trabalhos artísticos de dança se entrelaçam. De um olhar apurado na direção desses problemas, dependem também as lutas por negociações mais dignas e pelo desenvolvimento de diálogos verdadeiramente profissionais e discursos críticos frente às instituições que abrigam as danças no Brasil.

Enquanto finalizo essa escrita, retomo uma carta redigida em 2011 pela dançarina e coreógrafa Sarah Wookey após ter se recusado a participar de uma *performance* de Marina Abramovic¹⁹⁰ por ocasião da gala anual do Museum of Contemporary Art (MoCA) em Los Angeles¹⁹¹. Wookey acusa Abramovic de explorar as artistas contratadas, propondo um trabalho mal remunerado, abusivo e sem garantias mínimas de segurança. A participação na audição, antes mesmo da seleção das *performers*, por exemplo, exigia a assinatura de um termo de compromisso proibindo-as de revelar, em qualquer hipótese, informações sobre o conteúdo do teste e da *performance* sob pena de multa no valor de um milhão de dólares. O discurso de Sarah, que segue militando contra a exploração de artistas, reivindica condições de trabalho e remuneração justas para *performers*, dançarinas e coreógrafas.

Eu quero uma voz, em alto e bom som [...]

*Recuso-me a ser uma artista silenciosa sobre questões que afetem o meu modo de subsistência e a cultura da minha prática*¹⁹².

notas

- ¹⁸³ Rede social para compartilhar fotos e vídeos.
- ¹⁸⁴ Expressão originária da moda que uso aqui no sentido de uma tarefa assumida de forma rápida e imediata. Na tradução para o português: “pronto para ser usado”.
- ¹⁸⁵ Aplicativo para videoconferências bastante utilizado durante o isolamento social.
- ¹⁸⁶ Alguns exemplos de editais e programações lançados durante a pandemia: Arte como respiro: múltiplos editais de emergência’ (Itaú Cultural), Em casa com Sesc, Cultura ConVIDA (Sesc), Cultura Presente nas Redes (Secretaria de Cultura do estado do RJ), IMS Quarentena – Programa Convida (Instituto Moreira Salles).
- ¹⁸⁷ Sistema de trabalho e escola em casa ampliados exponencialmente em função da pandemia.
- ¹⁸⁸ Sesc, Itaú Cultural, Oficina Cultural Oswald de Andrade/SP são algumas das instituições que vêm disponibilizando semanalmente programações remotas de dança.
- ¹⁸⁹ Mensagens recebidas por e-mail em setembro de 2020.
- ¹⁹⁰ Marina Abramovic (Sérvia, 1946) é talvez a artista mais conhecida internacionalmente do campo da performance. Iniciou seus trabalhos nos anos 1970 e permanece em atividade em museus e bienais do mundo todo.
- ¹⁹¹ Yvonne Rainer se manifestou, apoiando Wookey, por meio de uma carta dirigida à Jeffrey Deitch – diretor do museu – e ao MoCA. Rainer desqualificou Abramovic, o museu, seu diretor e curadoras pelo evento que chamou de “espetáculo grotesco”, envolvendo exploração financeira e humilhação pública de mulheres performers.
- ¹⁹² I want a voice, loud and clear [...] I refuse to be a silent artist regarding issues that affect my livelihood and the culture of my practice.



5

13 COREOGRAFIAS

Figura 104: Cristian Duarte



Cristian Duarte

entrevista

11 de agosto de 2017

Fonte: Renato Mangolin, 2018

Cláudia Müller: Cristian, queria saber como você cuida das negociações das apresentações do seu trabalho. É uma pergunta bem ampla.

Cristian Duarte: Olha, vamos ver... a primeira coisa que a gente acaba fazendo para uma peça é o famoso *rider* técnico. Eu acho que ali é onde tem o dossiê que você sabe o que que é que precisa cada peça que você fez. E no fazer o *rider*, você já vai entendendo o que você realmente não pode abrir mão e o que você poderia abrir mão. Eu sempre faço um. Daí eu ganho a dimensão de “ok, então esse não cabe se não for num teatro, esse cabe, esse é possível”. E a minha experiência é que esse *rider* sempre começa de um jeito e vai virando, com o tempo, um outro *rider*. E aí você chega, depois de um ano, dois anos, você fala “nossa, é quase uma outra peça, se deixar” porque o contexto em que você vive ou que vai chegando, via instituições ou programadores, curadores, vai fazendo você atualizar o tempo inteiro o teu *rider*. Então, o que eu estou vivendo, um pouco, é isso, eu tenho que fazer muito completo. O Ó, por exemplo, a gente teve que escrever muito, explicando: “a plateia entra pouco a pouco, gradual, tem que ter um esquema de funcionário na entrada que é orientado por nós, antes do trabalho, pra saber qual é essa dosagem de entrada na sala...”. Tudo isso se perde às vezes num dia da montagem, no dia da própria apresentação, por uma falta de comunicação ou de não estar claro no *rider* que você mandou. Tem isso também: pra muitos lugares, você manda o *rider*, parece que você não mandou nada. Já começa aí, não tem um rigor de pedir essa informação e olhar com cuidado quais são as demandas técnicas daquele trabalho. Então, fica quase um documento burocrático, só

que você tem que mandar porque você mandou o *release* da peça e as condições técnicas. Mas, a equipe técnica do local, você chega no dia, aí começa tudo de novo: “Mas você precisa disso?” “Tá escrito no *rider*.”

C.M.: Você acha que tem como garantir que isso seja lido, de alguma maneira?

C.D.: Olha, muito acontece na comunicação por *e-mail*. Se quando vai chegando próximo da apresentação não houve um contato, a gente vai ter que acessar porque provavelmente não estão olhando pra isso. É comum.

C.M.: Ou talvez seja garantir um tempo, quando você chega, para que seja possível abrir essa comunicação?

C.D.: Alguns trabalhos, eu preciso disso. O Ó, por exemplo, não dá pra montar no mesmo dia. Isso, pra alguns lugares, é um impedimento já. Aí é o financeiro, também: tem que hospedar todo mundo um dia antes, o espaço tem que estar disponível um dia antes pra montar. Seria uma coisa normal... mas, pra algumas situações, até de festival muito enxuto, você não consegue ter esse dia antes. O que torna a peça quase um elefante branco porque é mais caro.

C.M.: Mas, por exemplo, talvez exemplificando com alguns trabalhos: o que você, em algum trabalho, fala “disso eu posso abrir mão, disso eu não posso abrir mão”? Por exemplo, no Ó?

C.D.: Olha, no Ó não dá pra abrir mão de uma característica dele que é: não tem assento pro público. Tem que ser um espaço amplo, aberto, com as paredes disponíveis, tem que ter parede, limite, e isso não dá pra abrir mão. Não dá pra colocar cortina.

C.M.: E isso, por exemplo, significaria que um idoso que chega, você diz “não é recomendado”...

C.D.: É, eu pedi, no nosso *rider* tá escrito que avise na publicidade, no local, que esse espetáculo não oferece cadeiras. Mas, já aconteceu, agora na Bienal (Sesc de Dança em 2017), de chegar um idoso: “pode dar uma cadeira?”. Aí eu aceitei, falei “tudo bem, vamos fazer com a cadeira”. Eu sempre tenho que voltar pra peça: onde que eu acho que isso interfere na peça, entendeu?

C.M.: Mas você sentiu que era uma concessão e tudo bem?

C.D.: Eu sinto que é uma concessão que tudo bem. Mas, eu só consigo decidir isso quando eu entendo melhor a peça, fazendo. Porque o Ó tem uma coisa natural que a pessoa entra e, como não tem cadeira, ela fica um tempo, um primeiro momento, ela anda, escolhe um lugar no espaço e fica de pé. Mas, durante a experiência ela vai sentar. A maior parte, eu diria 70, 80%, no final da peça tá assim: escolheu um lugar e sentou. A peça também foi criando condições de lidar com isso. Então ela bate nesse limite, isso virou um relevo no espaço. Então, eu entendi que uma cadeira também vai ser um relevo dessa mesma ordem. Só que ela vai estar um relevo muito mais cedo, um relevo fixo.

C.M.: Ou seja, a vivência com o trabalho muda seu *rider*, muda o que você vai aceitar como possibilidade no trabalho sem ferir aquilo que você quer?

C.D.: Exatamente. E dá também pro próprio trabalho uma dimensão de entendimento da própria coisa. No Ó, por exemplo, ele lida muito com esses limites, com tocar os limites, tocar os relevos, seja um corpo ou uma parede ou uma cadeira, o pé de alguém, então achei que não era uma coisa absurda. O que eu pedi, muito claramente, com letras maiúsculas, foi que as cadeiras não podem estar já no espaço. Já muda. Você deixa claro que precisa de um espaço aberto, vazio, e aí se tem uma pessoa que não vai conseguir ficar uma hora (em pé ou sentada no chão), ela pode pedir uma cadeira e vai ter alguém que vai chegar e dar uma cadeira. Então, é uma negociação que você tem e tem que ser uma parceria, junto da instituição com o artista. E isso é produção, né? Porque aí vai ter que ter uma sala, um lugar onde ficam essas cadeiras.

C.M.: Acho que tá meio respondido na sua fala... mas até que ponto é fundamental que a instituição atenda a todas as necessidades do trabalho?

C.D.: Depende de cada situação, de cada trabalho. Mas, acho que disso que a gente falou... tem uma coisa que eu acho que eu ligo bastante porque estou trabalhando num local mais experimental – a Casa do povo. É muito mais flexível o espaço que a gente consegue criar ali em relação a público. A gente pode colocar cadeira, pode não por cadeira. Que é diferente de quando você já trabalha numa coisa que tem uma relação “ok, vou levar isso para um teatro italiano” que é a maior parte dos espaços, eu diria, aqui em São Paulo... com o público em pé, frontal. Lá na Casa do povo, por exemplo, eu trabalho muito pouco com essa relação de sentar pra definir a área como lá, só.

Mas, eu fui descobrindo. O *Biomashup*¹⁹³, por exemplo, eu tinha uma coisa... até porque foi acontecendo de eu estar sentado, olhando ensaio, eu não estava dentro da cena. Então, tinha uma relação que às vezes olhava daqui, de frente para a janela, depois eu tava aqui... fui mudando, mas sempre tinha uma relação frontal. Mas, ele virou depois assim: as cadeiras são como um vagão de trem. Então, tem uma relação frontal, tá todo mundo sentado numa direção, só que no vagão, 3D, a peça acontece dentro disso. Então, tudo isso porque eu estou trabalhando nesse local, tenho essa mobilidade com o corpo desse lugar. Eu posso mexer. Quando a gente trabalha num teatro, aí você vai também mexer no corpo daquilo e se aquele lugar te diz não pra várias coisas, aí você vai ficando mais conformado, numa relação que já é essa de “tem público pra cá, e a obra pra lá”. Eu acho que, trabalhando no *Lote* e na Casa do Povo me deu um pouco mais de complexidade, já no primeiro dia de começar a ensaiar alguma coisa... de como que é esse espaço.

C.M.: Uma outra pergunta pragmática: você faz questão de um contrato? E que tipo de contrato?

C.D.: Nunca pensei assim, que eu faço questão. Acho que não faço questão não. Já vivi várias situações sem contrato até fora do Brasil... ou do contrato chegar depois que a coisa já acabou.

C.M.: É, o contrato pode ser um *e-mail*, um contrato informal... você pode compreender o contrato de forma ampla. De que maneira você fecha esses acordos? O que é fundamental pra você?

C.D.: Não sei se eu consigo colocar assim, se eu faço questão. Acho que tem várias situações. Quando é uma relação de artista com instituição ou com lugar que não é artístico, que tá te convidando pra alguma coisa, é um tipo de relação aí acho que já tá implícito que tem um contrato mais formal. Quando são acordos entre artistas, acho que sempre já é o primeiro contato propositivo e se você responde a esse *e-mail*, esse telefonema, já estabeleceu uma relação e aí as cláusulas vão sendo na comunicação. E como as cláusulas vão acontecendo no tempo, às vezes a gente só consegue ter a dimensão dos problemas ou do que faltou no contrato no fim, já. Tem muita treta de “ah não, mas não era assim...”... ou ambiguidades... eu já vivi um rompimento de contrato com colegas artistas por desentendimento total de uma parte das pessoas em relação ao que a gente estava construindo por *e-mail*. E a gente falou “será que a

ferramenta internet foi tão incapaz de deixar claros os desejos?”. A gente estava no nível do desejo, estava criando todo um projeto pra se encontrar numa residência. Quando chegou na residência, a gente percebeu “gente, vocês imaginaram uma coisa e a gente imaginou outra”. Foi um projeto com a Espanha, o Iberescena¹⁹⁴, com a Paz Rojo, eu e dois argentinos em 2009. A gente se encontrou na Espanha, a gente desenhou tudo por *e-mail* e *skype* – até *skype*, que é um pouquinho mais próximo de você, fisicamente. Mas talvez caducou, o desejo... porque demorou um ano e a vida de uma pessoa, o que ela imagina, desejos, tem muito movimento. E aí rachou. Éramos quatro, dois e dois, porque eu tinha mais afinidade de momento artístico com a Paz, e o Lucas e a Natália estavam com mais afinidades. Então, virou uma guerrinha de entendimento que a gente não conseguiu resolver de forma coletiva e individual com cada um virando uma voz. Ficou uma voz só pros dois, quase ficou isso. Aí isso acabou num rompimento de contrato. Os dois argentinos saíram do projeto.

C.M.: E como foi para o Iberescena isso?

C.D.: A gente continuou porque a gente tinha tentado conseguir apoios nos seus próprios países pra somar porque a residência ia acontecer em vários lugares: na Espanha, em São Paulo. E eles estavam tentando também na Argentina. Na Argentina, conseguiram só as passagens e eu e a Paz conseguimos contextos, ficar em residência. Contexto significa relação direta com instituição ou com outro artista, então, responsabilidade. Tipo: “ok, duas semanas, vocês estão alojados, trabalhando”... você não fala “ah, não quero mais, deu errado”. Pode acontecer isso, mas, se fosse uma decisão dos quatro, a gente ia ter que bancar: “realmente, esse projeto falhou, não há desejo de insistir nisso”. Mas só que havia... pra mim, pra Paz, a gente queria o que a gente tinha imaginado. E como a gente tinha relação com os nossos contextos, não queria ouvir: “nossa, como assim que estranho, que artista...” Porque apoiar um processo criativo é como apostar, né? Pode dar certo, pode dar errado. Isso na arte. Jérôme Bel cita isso no trabalho com o tailandês, que eu esqueci o nome. Que o público aposta. Ou os programadores e instituições, quando apostam num artista: “não sei qual é a próxima peça dele e estou coproduzindo o próximo trabalho dele. Estou me baseando na história, na caminhada dele de que isso vai dar certo”. É igual a ações do banco: vai dar certo, tá em alta. Aplica seu dinheiro naquilo. Mas, pode dar errado, pode brigar, pode acontecer várias coisas. Então, tem uma dimensão que é de aposta. E eu e a Paz, além de estarmos com um desejo artístico sobre o encontro, mesmo sem

os dois, a gente mapeou na gente: a gente dá conta de fazer nós dois, sem eles, porque a gente quer. A gente ralou um tempão, eu acessei todo meu contexto, um monte de gente pra viabilizar... a gente tava programado no Festival Contemporâneo da Adriana Grecchi, com a data... eu falei: “eu não quero romper esse contrato simplesmente porque a gente veio aqui. Se eu acho que tem condição, e tem, vamos embora. E aí eu e a Paz, a gente bateu pé: “a gente vai continuar”. E eles, “desse jeito não”, daí separou. Mas foi bem dramático, sabe... não foi uma coisa ok... foi bem dramático. Num nível pessoal, também, de como conversar na mesa.

Mas, a gente tava falando dos contratos, né? É interessante esse caso que eu estou contando porque foi um momento em que ficou muito claro: tinham dois contratos em jogo, tinha o contrato da gente, artista, entre a gente e tinha o contrato que cada artista, no seu contexto, fez com os lugares que te percebem enquanto artista. Então, eu acessei toda minha *network* pra conseguir momentos de residência em São Paulo. Então, não ia simplesmente falar “ah gente, não deu certo, tchau”. Pra mim, tinha uma relação contratual do que eu falei.

C.M.: É, porque acho que passa por vários contratos: contrato de vocês com o Iberescena, contrato de cada um com as suas redes, contrato entre os quatro. E aí tem três instâncias diferentes se misturando que nem sempre vão coincidir, né?

C.D.: Por isso que foi bem problemático o jogar a toalha... pra mim e pra Paz. E foi uma das discussões artísticas mais feias que eu já vivi porque foi gritaria, baixaria.

Mas, nesse caso do Iberescena tiveram esses dois tipos de contrato, de acordos, que se desfizeram e que se transformaram. Até os acordos que a gente tinha nos nossos contextos, com os lugares que apoiaram ou que apostaram nesse projeto. O Festival Contemporâneo, por exemplo. A gente foi programado pra apresentar um dueto... porque aí a gente já era dueto, eu e a Paz e o que a gente estava fazendo não era uma peça, um dueto de dança, era um contexto. [...] O próprio contexto já era uma pergunta: *a piece... together?*¹⁹⁵ porque tinha isso, a gente se reunir e fazer outra peça juntos, tinha um pouco isso.

Do que a gente sente falta? É ter contexto pra gente se encontrar, trabalhar, praticar e dividir também. Então, como criar contextos em diferentes lugares pra gente passar, onde a gente possa também chamar artistas do lugar que pudessem atravessar as nossas questões e criar um momento de estudo que pudesse também navegar entre

performatividade, prática, discurso? Aí a gente foi criando um *blog* onde dava vazão pro que a gente tava pensando... e eu e a Paz, a gente conseguiu aprender uma coisa bacana: ela lida bastante com a palavra, escrever... então, ela começou a fazer uma parte bem pesada nesse sentido e eu, na época, estava muito envolvido com *blog*, *design* e fui lidando com a parte estética, de como isso ia ficar acessível, o ponto de contato da gente com o mundo. Aí foi ficando claro que *a piece... together?* era uma plataforma nômade, que a cada momento ela estava num contexto. Mas, a gente tinha sido programado no Festival Contemporâneo.

C.M.: E aí entra a instituição...

C.D.: Aí a instituição ou essa tensão que tinha... porque o Amaury (Cachiaccarro) e a Adriana (Grecchi) também foram super flexíveis. A Adriana é artista também. Ela sabia que podia ser de outra forma isso que eu ia apresentar. Mas, eles tinham o contexto do festival, que era uma semana, era enxuto e eles colocaram a gente na abertura. Aí o contexto foi devolvendo pra gente, por conta de como a gente estava operando, provocações que ajudavam a gente a pensar a própria pergunta. Então, foi interessante. Não era mais uma coisa de impedimento ou de “ai que droga, que saco a instituição pressionando”, mas era de... quando chegava mais próximo da data e mais definição do que que ia ser esse momento, foi dando mais ideias sobre o que a gente ia fazer porque a gente não falou “não”, a gente falou: “como que a gente vai ocupar essa expectativa?”. Com estratégias que a gente tá desenvolvendo nessas duas semanas de residência em vários lugares. E aí devolver o que a gente fez lá é o resultado de muitas perguntas sobre essa expectativa, que é sempre uma expectativa: “tem um dueto no festival xis, Cris e a Paz, juntos, a Paz quem é, o Cris quem é”. O artista já tem uma ideia, mas o público que vai... “não sei do Cris e da Paz”. Você tem que pensar o que você vai fazer nesse dia porque não é só pros seus colegas que sabem... não pode chegar lá com um nível de hermetismo. Então, devolveram pra gente perguntas... como a gente vai estabilizar isso enquanto uma peça ou uma tensão dentro de um festival que se chama Festival Internacional Contemporâneo?

C.M.: Retomando um pouco essa coisa da instauração do trabalho... você teve momentos em que sentiu que seu trabalho foi capturado, aconteceu alguma coisa que não era isso que você gostaria? Você lembra de situações assim?

C.D.: Sim, deixa eu tentar lembrar. Já vivi algumas.

C.M.: Posso te fazer uma pergunta? A Clarissa (Sacchelli) comentou comigo: “Cláu, o Cris acho que fez uma opção por estrear o *Ó* na Casa do povo”. Tem a ver com isso?

C.D.: Tem. Eu fiz uma opção porque eu estava negociando com uma instituição privada. Porque, pelo Fomento, a gente não tinha dentro do orçamento do Fomento... ele era pra manutenção do *Lote*. E no *Lote* não é só fazer a peça... tem a residência. E, no *Ó*, já estava no projeto que a gente tinha que buscar parcerias. Além de ter cooperação com a Alemanha, eu tive que providenciar pra formalizar enquanto peça... eu tive que buscar aqui, não tinha dinheiro. Então eu fui tentar estabelecer uma outra parceria com a Silvana (programadora) do Sesc Pinheiros. Consegui e avançou bastante mas, onde pegou foi o local: “onde isso vai acontecer?” Eu não estava trabalhando uma peça para um teatro, portanto com muitas especificidades, e espaços alternativos normalmente possuem muitas restrições técnicas. E eu estava no meio do processo criativo, então não tinha todas as respostas sobre como ele seria. Fizemos visita técnica ao espaço mas, só que quando foi chegando o momento do *rider* técnico... vai ter que ter iluminação porque é à noite. “Pode por”. Aí no teto não podia colocar quase nada porque ele é baixo, aí tem uma estrutura de gesso, aí a gente conversando, eu tinha que me responsabilizar por ter uma equipe que tiraria esse gesso e também guardar, eu tinha que arranjar um lugar... Tanto impedimento que tinha, que eu falei “mas eu não posso, aí eu estou construindo já um outro espaço ou me responsabilizando por coisas que saem muito da relação de parceria com o lugar”. O ápice da negociação foi quando caiu a possibilidade de finalizar a peça no novo local em uma residência de duas semanas, que era o período que eu havia imaginado ser essencial para a peça absorver um novo espaço. Aí, nesse meio tempo, eu fui avançando na peça, na Casa do povo, e teve um momento que eu falei “nossa, é a estreia. Por mais que a gente precise do dinheiro, desse suporte que vai ajudar a gente em vários aspectos, também é a primeira vez que ele vai entrar em contato com o olhar do público e eu acho que ele precisa estar nas condições que a gente imaginou, que a gente trabalhou. Então vamos falar não.” Aí foi onde eu falei basta... entende? Aí “obrigado, vamos fazer no futuro outra coisa”. Aí fui cordial. Foi a terceira vez que tentei fazer um tipo de parceria. E coprodução significa, não é só dar o dinheiro, significa você dar suporte pro artista, condições técnicas e uma equipe que vai falar mais sim do que não. Mesmo isso, aqui uma equipe técnica, que é o que eu sinto falta no Brasil, muito, uma equipe técnica que tem realmente um interesse artístico.

C.M.: Acho que isso se liga muito a uma relação de respeito com o trabalho do artista. Talvez você esteja falando disso, aqui.

C.D.: Falta, falta. Quando a gente trabalha com um espaço, nem é só público não, privado também, os técnicos do local, que vão te ajudar na montagem, não têm muita disposição pra tudo que a gente imagina de moldar esse espaço junto. Aqui se trabalha muito com a fixidez. É tudo fixo, é tudo soldado na parede. “Então...essa luz pode sair dali pra cá? Não. A caixa de som tá pendurada nas varas. A minha peça não pode ser com as caixas aqui em cima, tem que ser ali embaixo, no chão. Pode?” Isso é criar mundo, criar outro planeta. Várias peças têm que ser assim. “Não, não pode, as caixas estão fixas, não saem”. Eu já acho bizarro quando eu chego num teatro e as coisas são fixas. Tirando as paredes, o espaço tem que ser um lugar que vai ser tudo nosso, põe cortina, desce cortina, vara sobe, vara desce. Se você não encontra suporte técnico pra isso, fica muito difícil. Aí você começa a fazer outra peça. A estreia do *Ó* foi assim. Eram muitas concessões acontecendo antes do trabalho ter estreado e termos um maior entendimento sobre ele. Aí a gente conversou entre o grupo e falou “então a gente é coprodutor desse trabalho. Porque a gente vai estrear sem ganhar as partes que faltam aqui. Beleza?” Todo mundo topou, vamos embora. Então a gente é coprodutor, falou não pra 40 mil reais.

C.M.: Que é uma posição interessante... como é que eu olho pras coisas e negocio comigo mesmo: “ah, eu vou bancar isso porque eu acredito no trabalho dessa maneira”.

C.D.: É. O do *Ó* foi bem emblemático pra gente. Porque foi isso: a gente precisava dos 40 mil reais... mas, a gente disse não. Na ficha técnica está escrito “coproduzido por: os nossos nomes e das instituições...”. A gente quis também se misturar nos coprodutores porque tinha uma parceria internacional, cheia de logo, a gente também. A gente virou instituição... mas eu acho que é um projeto também... a gente, acho que todo artista, numa medida, se coproduz.

C.M.: Eu não sei se você viu, ou se notou, mas as logos que eu tenho no *Dança em domicílio* são quase todas pros meus amigos, que fizeram esse trabalho acontecer. São as logos todas, como se eles fossem empresas. A discussão é bem essa, assim. Só entra, por exemplo, aquele festival, pontualmente, entra a logo dele.

C.D.: Eu já tive vontade de fazer uma peça, um projeto, com tudo *fake*, questionando isso. Assim, vamos colocar, tentar vender... era um projeto assim que a gente não ia

ensaiar, ia fazer um elenco, de pessoas pra conversar, uma semana e a gente ia bolar o projeto do início, fazer o *site* da peça...

C.M.: Você já ouviu falar na Bienal do Caribe?

C.D.: Não.

C.M.: O Jens Hoffmann que fez. É uma bienal que conseguiu um dinheiro pra possíveis artistas apenas ficarem no Caribe.

C.D.: É, é bem próximo disso. A peça de dança, ela é isso, tudo que tem. A gente ia criar o *site*, a gente ia criar os logos dos lugares onde a gente ficou em residência. Tipo isso, Costa Rica. E a gente ia fazer fotos da gente ensaiando, tudo *fake*. Esse é o projeto que eu não fiz, se chamava *Bonobos*. Aqueles macacos lá que só querem ter prazer. E isso virou minha empresa: Bonobos produções artísticas.

C.M.: Você já se recusou a se apresentar, recusou um convite porque sentia que feria aquilo que você queria ou modificava muito o que você queria pro seu trabalho?

C.D.: Difícil lembrar, né?

C.M.: Como você vê a relação entre dança contemporânea e crítica institucional no Brasil?

C.D.: Crítica institucional, como assim?

C.M.: Nas artes visuais tem um movimento muito forte de fazer trabalhos que têm essa relação crítica com a instituição, qualquer que seja, e tem movimentos, gerações da Crítica institucional...E eu faço essa pergunta porque eu sinto que existe pouco posicionamento na dança. Então, pode ser crítica institucional em termos de movimento ou em termos de posição em relação às instituições. E eu sinto que isso é um assunto delicado... quase como se “não posso magoar muito esse amigo porque daqui a pouco ele é curador.” Tem uma ambiguidade nas relações.

C.D.: Isso que você falou, desse medo da gente se queimar, ele sempre está do lado das tuas decisões, né? De dizer não, pra quem a gente consegue dizer não, pra coisas aqui sem ter esse medo?

C.M.: Não sei se você está de acordo, mas também essa distinção entre pessoal e profissional é muito delicada, e acho que isso pesa muito na maneira de lidar com essa questão da crítica institucional.

C.D.: É, eu não vejo muito isso acontecer na dança, acho que nas artes visuais deve ser mais...

C.M.: Não sei, fico imaginando que talvez, não que seja um mercado fácil, mas ele é maior, envolve muito mais gente.

C.D.: Tem mais visibilidade.

C.M.: A gente é muito pequeno, né? Somos poucos, nos encontramos em todos os circuitos... eu fico com a impressão de que também tem a ver com essa pouca possibilidade de escapar. E pra você, a venda, a negociação do seu trabalho quando está ficando pronto, ela é parte do seu processo?

C.D.: Agora lembrei de uma coisa, não sei se se aproxima disso. A “gargalhada¹⁹⁶”... eu lembro que uma das coisas que eu falava antes dela existir: “essa gargalhada vai sair no próprio *rider*, eu quero que o *rider* seja uma grande gargalhada”. Porque tem isso, “ah, pode fazer aqui? Pode. Eu tenho esse espaço. Na relação com curadoria, que a gente cabe aqui, cabe ali? Quantas pessoas? Pode ser menos?”. Eu falei, o *rider* da gargalhada vai ser um grande *kkk*, sabe? Ele é quase um manifesto. Tudo pode. Aí depois eu comecei a questionar o que não pode, depois, agora que eu comecei a trabalhar na coisa, tem um *rider* porque senão teria que ser outro projeto, um projeto só do *rider*. Essa é a peça, o *rider*... uma folha, eu acho que ele pode gerar isso, pode fazer com dez, com 15, com 20, com um, pode fazer sem o um. O público faz, imagina, pode tudo. Pode fazer sem iluminação, pode fazer no escuro, tudo. Pode fazer num espaço 1m x 1m.

C.M.: Acho que é também a questão da adaptabilidade da dança, né? Você faz um solo, que serve pra qualquer lugar, que viaja você sozinho.

C.D.: E isso é um projeto, eu acho... que você manda esse trabalho e já provoca aqui. Estou te enviando um trabalho que é super *flex*, ele cabe de várias formas, estou te mandando todas as opções... aí o manifesto vem. Entende, o que ele é, um espectro, ele é espectral, ele pode daqui até aqui, sempre podendo alargar, né? Porque um espectro tem vários tons. E os limites, a gente combina. Porque também tem isso: a gente negocia até onde pode ir.

C.M.: Por exemplo, eu escuto no *Dança contemporânea em domicílio*, “pode fazer com uma mensagem de natal?”, “dá pra mandar um recado pra fulano?”. Porque também esses trabalhos que confundem espaços e situações...

C.D.: Mas era isso... acho que se aproxima um pouco desse lugar crítico nessa relação que a gente tem, desde o momento em que você resolve estabelecer um contato com uma instituição, pra vender seu trabalho. E aí eu fiquei, “nossa, e ainda o trabalho ser só uma gargalhada”...

C.M.: É, super provocativo.

C.D.: É, provocativo. Mas, você tinha perguntado...

C.M.: Tinha perguntado se a venda, a negociação, faz parte do seu processo...

C.D.: A venda e a negociação...

C.M.: É... se você se preocupa com o que cada venda, cada negociação, gera para o seu trabalho...se isso faz sentido pra você.

C.D.: Em algumas situações faz. Por exemplo, eu estou num momento que eu fiz essa “gargalhada” aí...tem o *Ó*... e aí eu comecei a pensar, eu estou sacando que o *Ó* é um trabalho mais difícil de vender... por várias questões, eu acho. Acho que a questão artística dele, da proposição, mas também a questão técnica. Precisa de um espaço grande e não é pra 300 pessoas, é pra 70, 80... o máximo que consegue entrar na sala. Então, isso torna a coisa cara. E aí eu começo a pensar, às vezes, em projetos mesmo de sustentabilidade artística. Não sei nem se eu estou entrando por onde você perguntou...mas, por exemplo, o *Hot*, que é um solo que navegou em vários tipos de contexto: num contexto mais “dancístico”, mais do senso comum: “ah, isso é dança”. Porque tem trabalhos que ficam no muro, o muro tá sempre aí: o “isso é dança, isso não é dança”, o lado de cá é dança, o lado de lá não é dança... sempre vivi isso. Dependendo da natureza da coisa, penso “isso não é dança”, então eu vou entrar num circuito que tem um entendimento expandido de dança, de corpo, de um monte de prática. E aí são alguns. E o *Hot* conseguia vender , até pelo assunto, referências da dança, história e também como ele é...”ok, isso inquestionavelmente é dança”... mas ele também provoca uma reflexão, que dá pra esse outro também que entende que eu não estou ali só executando passos de coreografia...

C.M.: É... a minha pergunta era um pouco mais no sentido de que não só em contato com o público o trabalho se modifica... mas, no contexto que você vai apresentar seu trabalho também se modifica, nesse sentido de que o processo vai até lá.

C.D.: Até ele chegar lá, até o momento de começar...

C.M.: Porque a cada vez, por exemplo, que você vai montar o *Hot* ou o *Ó*, dependendo do lugar ele vai virar o seu trabalho não só porque ele tá diante de um outro público, mas tá diante de um outro contexto, num festival, que tem aquelas características... é isso que eu estou tentando imaginar se chega pra você.

C.D.: Chega pra mim. Por exemplo, a gente vai fazer o *Ó* agora lá em Buenos Aires. E eu topei fazer sem iluminação porque comecei a entender que eu acho que ele cabe. A gente ensaiou muito tempo na Casa do povo, sem luz. Tinha uma dimensão disso, de ser uma luz natural, que acontece ali no espaço. Era a transição do sol, do dia e vai e a gente liga as luzes artificiais, tinha essa dimensão. Mas aí é uma negociação também com a realidade. Como colocar luzes é um grande problema num espaço que não é um teatro italiano, é sempre deixar mais cara a produção, chega como um impedimento. Aí eu comecei a adaptar. Não é nem adaptar, é ver se isso entrava naquela primeira pergunta, né? Isso realmente é imprescindível pra peça? Aí eu comecei a olhar pra peça com um pouco mais de abertura nesse sentido: “deixa eu ver se ela não vai acontecer realmente se não tiver essa luz do André¹⁹⁷”. E eu senti que ela acontece. Acho que o que ela desperta ali vai acontecer mesmo se for com outro tipo de luz. O que eu pedi foi trabalhar com transição, que é uma estratégia que eu já tinha usado. Pegar um horário que tenha uma transição porque eu acho que o trabalho de luz do *Ó* é uma coisa meio meditativa... então ter uma mudança do claro pro escuro. É bom. É importante para o trabalho de sensorialidade, de concentração, dramaturgia tátil. E aí a gente vai fazer a primeira vez agora... já fiz no *Lote*, mas a gente não fez num outro contexto sem luz. E eu topei muito porque recebi as fotos do lugar. E o lugar é incrível, é um espaço lindo, a arquitetura do lugar, com as janelas... e aí isso me deu uma dimensão... realmente, a arquitetura do lugar, ela precisa ser relevante, porque vai estar lá, vai ser muito importante, pelo menos no início, na primeira meia hora, quando a luz não tá caindo.

Então, tem algumas peças que parece que nunca vão terminar de continuar sendo trabalhadas. Aí eu até falei ontem pro Felipe e pra Aline¹⁹⁸: “a gente tem que ensaiar

agora também, entendendo essa dimensão, do natural”. E também, agora nesse tempo que a gente ficou um pouco distante, eu vivi a “gargalhada”, vivi outras coisas que também a gente fala sobre dramaturgia tátil, sobre provocar. Talvez, porque eu ainda não fui pro estúdio com eles, talvez eu tenha entendido alguma coisa a mais sobre o momento da metade pro fim do *Ó*, que começa a ter uma relação mais direta de olhar e de tocar no público. Então, queria também continuar trabalhando. E isso é uma característica do *Ó*, que teve, pela natureza da proposta... que não dava pra ficar só eu, a Aline, o Felipe, trabalhando sozinhos no estúdio. Aí eu fiz os *labs*¹⁹⁹. Fiz um *lab* que vinha gente e se tornava público também pra essa coisa, pra incitar essa coisa. Só que depois do primeiro dia, esse público já é especializado.

C.M.: Vocês apresentaram bastante, lá na Casa do povo?

C.D.: A gente apresentou bastante... um dia com seis pessoas, um dia com 15, 20, um dia com 100. Com goteira, sem goteira. O próprio espaço te dando a dimensão. O balde que eu coloquei com *glitter* veio também por uma coisa real que tinha, que a gente tinha que por um balde. Aí eu dei uma “flipada poética” com o *glitter*. E aí quando ele caiu, que a água esparramou, ele ocupou as imperfeições, as rachaduras... que são detalhes que às vezes o público não percebe, que a gente chega e tem todo esse trâmite de achar as imperfeições e completar com *glitter*.

C.M.: Mas, tem aquela coisa que você sabe que talvez alguém olhe.

C.D.: Eu já ouvi de pessoas falarem, “nossa, quando eu sentei... aí eu vi”. Então tem essa coisa quase, sei lá... eu não sou escultor, mas acho que ela é um pouco assim, sabe, de ficar... tem uma massa que você está trabalhando que é junto com o espaço e com as condições que você tem. E tem que ficar um tempinho no lugar pra entender, né? Estou falando do *Ó* que é mais recente, mas o *Biomashup* é um pouco assim também, que é diferente do *Hot*. No *Hot* eu preciso de um chão branco, entende? Ali a massa sou eu dentro desse negócio. Não é tão importante a arquitetura. É outra arquitetura que tá em jogo, aqui, né? A luz é assim.

C.M.: É! Porque no *Ó* acho que tem muita relação com esse outro corpo. Porque ele é simples e repetitivo e isso te faz começar a procurar minúcias.

C.D.: Então é assim: cada situação continua a devolver perguntas pro trabalho e fazem a gente descobrir talvez aspectos que estavam obscuros ou não evidentes. É isso que

eu estou vivendo com o *Ó* agora, paralelo a esse que eu chamo de elefante branco, uma das peças que eu fiz que eu acho que realmente não...

C.M.: É incrível, porque olhando de fora não dá essa impressão... duas pessoas, num espaço...

C.D.: Pois é... é o que todo mundo acha. Aí manda a equipe... aí: “seis pessoas viajando?” É! Porque vai diretor, vai produtora, vai iluminador e vai um assistente, porque eu não consigo, eu diretor, operar o som. E é um trabalho assim: não é um assistente que vai colocar o *glitter*. É como se eu estivesse fazendo uma pintura num espaço também. Eu vou escolher onde é. Sou eu que faço. São seis, mas pode ir com cinco. Aí agora pode ir sem o André (Boll) se a gente resolver fazer com a luz natural. Aí eu vou descobrir agora, vamos aprender como vai ser essa viagem agora em Buenos Aires. Vamos eu, o Bruno²⁰⁰, que já vai estar lá, a Aline, o Felipe e a produtora. A gente tá indo em cinco. Só não está indo o André. Ia sem o Bruno, se ele já não estivesse lá... porque não tem dinheiro nenhum, muito pouco. E a gente está bancando uma parte aqui, também, dentro da manutenção do *Ó*, do Fomento.

Mas eu tava falando também da sustentabilidade. É que sempre comigo é junto com várias coisas... Eu já fiz o *Hot* bastante. Naturalmente já não estão chegando mais convites pra apresentar essa peça, o solo. E o solo, sempre chegou convite, não foi uma coisa que eu fiquei mandando material. Eu apresentava em algum lugar e aí vinham. Foi muito legal. É o único trabalho que aconteceu assim.

C.M.: Mas, quando você refez agora o *Médelei*²⁰¹, isso não foi acontecendo?

C.D.: Aconteceu, mas parou.

C.M.: Porque dá a impressão de que seria um trabalho também...

C.D.: Parou, mas eu acho que parou porque não chega nada... chega muito pouco (convite), gente. A própria Bienal (Bienal Sesc de Dança), a gente se inscreveu. Não é que um curador tem uma programação e viu, entendeu? É diferente. A gente tem que se inscrever. A gente se meteu lá, “estamos aqui”. É diferente...o *Hot*, chegava coisa que eu nem sabia que existia. Fui apresentar na Ilha da Reunião, lá... nem sabia onde era, fui procurar no mapa, Ilha Maurício. Agora não está chegando nada.

C.M.: E como é que é pensar em sustentabilidade versus desejo, princípio e ética?

C.D.: Então... tem aí uma convergência de momentos também. O *Hot* eu fiz em 2011. Até o ano passado eu ainda apresentei. Daí foi ficando mais escasso e eu estava no *Lote* com o Ó, fora da cena (atuando como coreógrafo e diretor) e aí eu fiquei imaginando: “Cris, você está com vontade de performar ainda? Como que tá isso, enquanto performer, essa necessidade de estar no palco?” Então tem uma conversa aqui acontecendo, junto com essa também: “pô, onde eu consegui ganhar cachê, dinheiro também, foi mais com o *Hot*”, porque o *Hot* ainda é mais circulação, circulação é onde você capitaliza, começa a apresentar aqui, aqui, aqui e aqui, entra mais do que se você ficar mais na criação e no estúdio. E eu não tenho uma peça assim agora, que tá circulando por aí. Aí eu falo, tá na hora de fazer uma outra bem simples... eu acho que tem isso aqui pra gente, muito forte, dado as circunstâncias. Então, tem muito solista... São Paulo é, ou já foi, conhecida por isso... tem o desejo do mercado de solista porque é muito mais simples. Só? Parece que é só a pessoa. Não, vai uma equipe, três, quatro. Sai mais barato mesmo pra instituição. Não é mais barato pro artista. Não deveria ser assim, né? Por cabeça. Mas é. E nem por tempo.

C.M.: Exatamente! Pior ainda.

C.D.: Pior ainda. “Mas, 15 minutos vai custar o mesmo valor de uma hora e meia?”

Mas, eu falei isso porque eu estou num momento questionando. Não está resolvido ainda na minha cabeça... minha necessidade artística desse momento de produzir ou não um solo. Ela está conversando com essa sustentabilidade, perspectiva, ou falta de perspectiva, que está rolando.

Quando eu falo “voltou pros anos 90”, a experiência que eu tinha, eu estava em formação nos anos 90, Nova Dança²⁰², era que a gente apresentava no Sesc e o Sesc garantia o mês e aí beleza. E aí a gente dava aula, fazia aula, eu dava aula de inglês, trabalhava num hotel, fazia faculdade... era outro momento. Agora, eu dediquei a vida inteira a criar contextos.

C.M.: O *Lote* dura quanto tempo, já?

C.D.: O *Lote* começou em 2011 e termina agora em março. E existe um desejo de continuar sendo o *Lote* porque a gente estabeleceu uma relação com a Casa do povo enquanto organismo de dança ali daquele local. E a gente gostaria de manter essa relação, de ser o local de trabalho da gente. Agora que não tem o Fomento ou perspectiva de ganho financeiro, a gente vai ter que entender como o que a gente faz

ali consegue sustentar. E as experiências que a gente vê por aí é que é muito difícil sustentabilidade da dança em termos de você conseguir... porque a gente foi educado, o público é educado a não pagar ou pagar muito pouco. E quando você faz abertura de processo é uma coisa... quando a gente fez a temporada do Ó, por exemplo, custava R\$ 20, preço meio de cinema. A gente já questionava isso. Não é só porque o Fomento pagou o processo que precisa ser de graça. Mas, a gente fazia de graça aberturas de processo por entender que era um processo, não uma obra acabada, então é um momento de encontro, vai ter bate-papo. É outro tipo de relação. Aí ontem a gente fez abertura do Bruno Moreno – que a gente chamou de “no *Lote*”. Vai ser um espaço que a gente tá criando de convidar artistas que estão querendo testar a cena, o momento... e aí tem diferentes possibilidades: pode ser um trabalho mais acabado, ele já estar finalizado, não é processo, então isso vai ter mais a característica “chega, assiste, bebe uma cerveja, conversa”. Que faz falta, em São Paulo... a gente não tem esse lugar. Mas vai poder, nesse espaço que a gente chamou “no *Lote*” vai abrigar isso.

C.M.: Isso acontece até março?

C.D.: É. A gente acabou pensando em uma vez por mês, mas a gente já tá querendo ver se consegue duas vezes e aí pode ser combinado com *workshops*. Depende de cada proponente, cada artista. Pode ser combinado com uma residência e uma abertura ou *workshop* e apresentação ou só apresentação, depende do que for. E isso vai estabelecendo uma relação com a Casa do povo também, que pra esse momento pós-*Lote*, como a gente falou... “nossa, legal, a gente consegue organizar, a gente já tem uma habilidade técnica”. A gente é artista e produtor também... porque quem faz a produção toda disso sou eu a Clarice (Lima), o Bruno (Levorin), a Aline (Bonamin) e o Felipe (Stocco)... o pessoal do *Lote*... a gente é relações públicas, comunicação. Então, quem vai estar no dia, subindo escada, descendo escada, receber o público, falar com o público, somos nós.

C.M.: Então... tudo isso que parece invisível, né?

C.D.: É. Então, a gente falou, vamos cuidar desse lugar, que isso é criação de contexto, criação de público. E aí a gente vai conversar com a Casa do povo de isso se manter, mesmo sem Fomento, disso continuar... porque isso envolve tudo, curadoria, quem está se apresentando, como, quais são as condições, que recorte é esse, como você tá falando sobre isso. Senão ficou assim fadado a “quando eu tinha o Fomento, existia,

quando não tinha, não existia mais, acabou”. E eu acho que não acabou porque o Fomento garantiu também uma convivência artística entre a gente e também estabeleceu uma parceria com esse lugar que existe no Bom Retiro que é maior do que o Fomento também.

C.M.: E uma possibilidade que as pessoas continuem se unindo pra repensar coisas, pra lutar contra coisas, que não se disperse uma coisa interessante, né?

C.D.: O Nova Dança fazia isso nos anos 90 com o estúdio, né? Tinha as terças de dança... virou uma referência na cidade. Tinha muita gente no Nova Dança que ia pro terraço, não ia nem ver a peça... mas sabia, “ah, se eu for lá 23h30, acabou, tem uma galera lá, vou pegar um *flyer*”. Isso é estabelecer contexto. Tem um lugar que eu sei que terça-feira tem uma galera artista que eu vou cruzar, posso bater um papo se eu não puder assistir, se eu puder assistir, ótimo. Mas tinha isso, um terraço, São Paulo. A gente sentia falta disso no *Lote* porque aí significa que a gente fazia dentro do contexto que a gente também tava residente, fazendo as nossas criações, nossas pesquisas. Diferente de você organizar pra que outros artistas, que estão trabalhando em outros lugares, atravessem esse. É diferente. Porque aí a gente vai, “como que você quer que fale do que você vai mostrar?” Aí eu recebo. Aí a gente vende...

Figura 105: Renan Marcondes



Renan Marcondes

entrevista

07 de março de 2018

Fonte: Artur Kon, 2018

Cláudia Müller: Renan, como você cuida da negociação da apresentação dos seus trabalhos? O que é importante pra você, o que você tenta deixar claro?

Renan Marcondes: Acho que o que eu tenho que deixar claro, antes de tudo, que é um trabalho que envolve um corpo muito grande de pessoas. Eu vim das artes visuais e isso foi um dado que eu aprendi do teatro e da dança: que o trabalho vai envolver um corpo de pessoas, que essas pessoas precisam ser respeitadas, e que eu acho que cabe à minha figura, enquanto gestor do trabalho - porque sou eu que estou correndo atrás pra que ele aconteça - que essas pessoas sejam bem pagas, valorizadas, apareçam nas fichas técnicas porque, curiosamente, isso não é um pressuposto. Por exemplo: que a equipe inteira esteja na ficha técnica e que a ficha técnica apareça nas publicações impressas, no site... é uma negociação que você precisa colocar em negrito. É muito bizarro isso. Porque isso, no contexto das artes visuais, principalmente, é muito cortado fora. Então, se você é um artista cujo nome é um nome que vai junto com o trabalho, toda sua equipe é cortada fora. Porque o que interessa é o sujeito que produz. Na negociação, em 90% dos casos em artes visuais, as pessoas vão pressupor isso: "ah, ok, você é o artista, vai ser só o seu nome." Então, tem um item muito importante pra mim, sempre, de falar: "olha, está no meu nome, porém esse nome é

um guarda-chuva pra essa equipe gigantesca.” E aí tem casos em que as pessoas se negam completamente a colocar o nome da equipe, mesmo... assim, fingindo que não leram, que não ouviram... tem problemas burocráticos: em algumas instituições em que eu já estive, eu tive que negociar muito tempo pra ter uma equipe e segundo, pra que essa equipe aparecesse numa ficha técnica, no programa. É muito delicado isso. E acho que na situação em que a gente tá, eu tenho batido muito na tecla e perdido alguns trabalhos, inclusive, pra tentar ao máximo que toda a equipe seja paga do modo mais... eu não sei se a palavra seria equalizada. Não sei se é proporcional, se é justo. Porque a gente não tem um piso salarial pra quase nenhuma das funções que a gente exerce enquanto performer...a gente não tem isso. E acho que mesmo que tivesse talvez não fosse o caso de utilizar. Mas é um parâmetro que eu tento manter a partir do que eu coleteo de conversas e discussões com pares que estão produzindo. A última vez que teve um festival de *performance*, que a gente foi pra Vitória, eu me vi dedicando muito tempo pra perguntar pras pessoas quanto que elas cobravam pelos trabalhos. E tinha gente que cobrava duzentos reais e tinha gente que cobrava dois mil. Ou seja, a gente não sabe mesmo como que a gente valoriza. Eu também não sei. Mas, eu sinto que a gente pelo menos tem alguma relação afetiva com o que a gente precisa pra pagar as contas. A instituição muitas vezes não parte desse parâmetro.

Acho que são dois itens principais pra mim: essa coisa de aparecer nome, do nome estar presente e de conseguir algum pagamento, algum valor mínimo. O que às vezes me faz - e isso é contraditório - diminuir a escala do trabalho pra poder fazer com que as pessoas sejam pagas de uma forma um pouco mais justa. É contraditório porque por isso eu tiro gente, né? Então assim, eu tenho seis pessoas, eles querem pagar 200 pra cada uma delas, eu falo: “gente, pelo amor de deus, eu faço com duas e essas duas ganham um pouquinho melhor.”

C.M.: E, até que ponto, pra você, é fundamental que a instituição atenda a todas as necessidades do trabalho: necessidades técnicas, necessidades de contexto? Do que você abre e não abre mão?

R.M.: Acho que não tem nada fundamental. Desde o ano passado, pra mim, ficou muito claro que a gente tá num contexto, vive num contexto e sempre viveu, no qual a gente não vai ter todas as condições atendidas. Talvez a gente tenha que lutar pra isso, mas os resultados não vão aparecer agora. Então, eu sempre entro numa negociação, em qualquer caso, muito disponível pra que o trabalho se transforme completamente. Vou

falar de um trabalho que eu estou fazendo agora porque acho que tem a ver com isso. O trabalho que eu estou fazendo agora, que chama Projeto Invisível, eu estou fazendo em estações de trabalho, ao invés de um trabalho final, e cada estação só surge a partir do diálogo com a instituição. Então a instituição chega e fala: “olha, o espaço é esse, o tamanho é tal, o público é esse, no sábado tem mais, na sexta tem menos, a gente não tem dinheiro, ou a gente tem”. E, a partir disso, eu falo: “bom, ok, então já que é essa a situação o que eu proponho pra esse espaço é isso.” Tentei dar uma invertida no negócio.

C.M.: Uma espécie de encomenda?

R.M.: Não sei se é encomenda, negociação, conversa... o que também é estranho, depois eu volto nisso...Mas, falando isso porque eu comecei a sacar que eu nunca, desde que eu comecei a produzir, que já tem uns anos, tive todas as demandas atendidas. Quando eu tinha um espaço maravilhoso com equipe de montagem, não tinha dinheiro, quando eu tinha dinheiro, tinha que contratar os montadores... aí era muito mais caro. Sei lá, tem uma carta da Lygia (Clark) que ela escreve pro Hélio (Oiticica) quando ela estava em Paris...e ela escreve que num dia ela estava com muita fome e entrou num lugar, tinha um cesto de lixo, começou a comer frango do lixo. E aí ela escreve isso: “a gente é precário, nasce precário, morre precário.” E eu tenho a impressão que a gente tem uma tradição poderosa de arte brasileira que é baseada na aceitação dessa condição meio precária. “Ah, beleza, é isso que a gente tem, a gente mexe nisso aqui.” Eu acho que ela pode ser vista de forma positiva. É isso que eu tenho tentado fazer. Porque não adianta: a gente não tem estrutura de tempo, a gente não tem estrutura de espaço, a gente não tem estrutura de grana, a gente não tem segurança de trabalho, a gente não tem tempo de formação de intérprete, de artista, a gente não tem oito horas por dia pra dedicar só pra isso. Então o que fazer? Fazer com que o trabalho surja e responda a isso, sabe? Surja a partir disso e responda.

C.M.: Essa percepção, você acha que acabou virando um mote pra você? Que esse trabalho que você vem desenvolvendo agora é resultado de ter vivido essas situações de dificuldade, de precariedade?

R.M.: Eu acho que sim. Não só de dificuldade, mas de muita impossibilidade, de uma impressão que, principalmente em São Paulo, tem muita procura, tem muito artista se

formando, tem um cenário gigantesco de gente produzindo e tem uma demanda muito escassa. E aí ou você se articula pra estar muito próximo de quem fornece capital pra que o trabalho aconteça ou você faz com que ele aconteça um pouco nessas bordas. E pra que ele aconteça nessas bordas, é preciso aceitar essa carga de instabilidade, de não-completude, de ações muito simples. Fico pensando que as pessoas que eu mais admiro, de produção, que eu falo assim, “Meu, maravilhoso”, são pessoas que lidam com uma simplicidade muito gigantesca das coisas, tipo... olha o Francis Alÿs, olha esse cara, como é possível que ele faça um trabalho a partir de uma sombra ou de um pedaço de gelo, coisas assim. Então, acho que isso tem começado a informar meu trabalho. É muito difícil que não informe. Até porque eu fui formado, fui educado pra me tornar um artista que depende e que confia na instituição. E que confia no retorno dela pra produzir meu trabalho. Acho que isso é um dos itens que você aprende quando você vira artista em São Paulo: corra atrás da instituição porque ela vai te dar retorno. Você precisa fazer isso.

C.M.: E instituição, que você chama, é?

R.M.: Instituição, que eu chamo, são os museus, são os espaços culturais que até então tinham alguma verba... que acho que estão perdendo suas verbas, os espaços culturais públicos, tipo Centro Cultural São Paulo, com edital... Paço das Artes, Sesc, a quem a gente até ainda confia alguma carga de existência, enfim... é um nome guarda-chuva pra esses espaços mais estruturados que têm alguma possibilidade de te dar verba, espaço e divulgação.

C.M.: E você faz questão de um contrato quando faz um trabalho?

R.M.: Não. Eu faço questão de um contrato verbal.

C.M.: Quando eu falo contrato, pode ser de qualquer tipo.

R.M.: Eu faço. Acho que eu faço questão de algum acordo de confiança que se estabelece em algum momento prévio. E é isso: tem sempre chance de cair, mas eu tenho achado que as maiores chances de cair são as chances mais estruturadas. Por vivência, por experiência. Acabou de rolar a experiência do Sesc, né? Eu tenho sentido que uma conversa vale muito mais do que um papel que você assina como carta de confirmação. Vale muito mais. Porque a gente assina isso como um protocolo burocrático, formal, e quando a gente para pra ler, a gente vê que não tem segurança nenhuma. O que tem segurança de fato é conversar e falar “ok” pra essa pessoa. Eu

acredito no que ela está correndo atrás. Sinto que aí que o laço consegue levar pra algum lugar. Semana passada tive uma discussão com uma pessoa...“Ah, preciso do seu trabalho, vai ter reconhecimento”, todo aquele papo que a gente não aguenta mais ouvir. E aí eu tenho tido uma conversa longa com ela de falar assim: “olha, não dá mais, a gente já sabe disso, essa coisa do reconhecimento, um discurso péssimo. Mas, eu precisava que você tivesse me falado outra coisa, pra me segurar”. Se ela tivesse me falado: “meu, vem. A gente tá começando agora, a gente tá querendo pensar um outro jeito de produzir, vamos tentar descobrir qual ele é... se as pessoas pagam um valor ou se a gente vende cerveja ou se a gente troca... você dá um curso, eu dou um curso”, sei lá.

C.M.: Um discurso vazio.

R.M.: Total vazio. Então, é isso... sinto que têm algumas coisas que me compram enquanto contrato, enquanto confiança. Tem gente que é muito boa em fazer isso também. Tem gente que estabelece contratos muito bem. Quase uma arte.

C.M.: Independente de um cachê.

R.M.: É. Acho que tem a ver com desejo. Acho que a palavra é mais essa do que “verbal”. Tem que sacar que rola um desejo conjunto das duas partes de que a coisa role.

C.M.: Já houve alterações importantes numa montagem, numa apresentação sua, que alteraram muito o trabalho (para o bem e para o mal)?

R.M.: Já. Eu sempre acho que tem uma situação, pra quem trabalha com performance, que é o fato de que a gente não tem ateliê, né? No sentido de que o trabalho não tá lá paradinho, pronto, você leva, transporta com segurança e coloca. Então, eu sempre sinto, com interferência da instituição ou não, que, quando chega no lugar, o trabalho vira uma outra coisa e aí eu falo: “nossa! Ou deu muito certo ou deu muito errado...”

É isso...eu tenho a impressão de que faz parte e que essa coisa do contrato tem uma responsabilidade mútua da instituição e minha, enquanto artista, por aceitar essa interferência grande. Já teve. Eu lembro que quando eu fiz o Sesc Santana, o projeto “Residência” (com curadoria da Ana Dias, na época), eu me dei conta de que eu não sabia o que era o espaço. Eu estava propondo estar no espaço... e eu também não tive tempo pra fazer isso porque foi assim: “ah, vem residir aqui”... e eu falei: “nossa, não sei

como é isso... o segurança está parado aí, o segurança quer participar do trabalho... mas, ele não pode porque ele está trabalhando. E eu não sei como articular isso porque eu também não consigo chamá-lo pra cá porque ele está lá parado, tentando falar comigo por gestos, sabe? Então, me parece que essa coisa de interferência é quase um dado próprio do trabalho. É quase um fracasso que faz parte dele. Sei lá, Cláudia, eu não me sinto muito fazendo meu trabalho pra que ele funcione ou pra chegar no lugar que eu quero que ele chegue. Justamente por isso, eu acho que eu tenho pouquíssimos trabalhos que são finalizados: começa exatamente desse jeito, aí quando chega lá tem que acender tal luz e quando termina toca tal coisa. Geralmente é uma coisa muito simples e quando eu chego no espaço eu consigo olhar rapidamente e falar assim: “ah, eu acho que aqui é meio ali, tal elemento eu vou colocar lá”. Só que ele não é lá, necessariamente. Ele vai ser lá nesse espaço...é o que precisa. E, tudo bem. A gente joga com isso e vê pra onde vai. É uma coisa meio de ir testando o tempo todo. Eu estou lembrando de novo de Vitória... porque a gente chegou pra um festival de *performance*. A gente entrou na galeria e no dia anterior um aluno tinha forrado o chão com carvão...

C.M.: Por mais que você recebesse... o espaço é esse, chegou lá, o espaço... é aquele.

R.M.: É aquele. Eu tinha visto, tinha falado: “ah, dá pra fazer”. É um trabalho que eu rolo no chão. Tem um chão, tem uns livros... eu coloco os livros no chão junto e sigo minha vida... e o cara resolveu botar carvão. E, tudo bem... porque é um espaço da instituição dele, é a universidade dele, sabe? Bota carvão no chão. Aí você fala: “gente, que que eu faço?” Daí você tem um dia pra falar: “bom, então eu tento fazer mais no canto e a gente tenta botar um tapete em cima...” Ele vai meio assim, sabe? Eu nunca tive uma situação de chegar e falar assim: “não dá pra apresentar nessas condições” e ir embora. Isso nunca aconteceu comigo.

C.M.: Nunca teve uma situação em que você falou: “bom, eu me adaptei a uma condição, a um contexto, e me arrependi”?

R.M.: Várias vezes. Quando termina, você fala: “ai, que roubada”. Porque você muito facilmente vira entretenimento de fila do Sesc. É isso. A SP-Arte foi uma grande roubada pra mim. Uma grande roubada de experiência, de fazer. Foi super legal pelo que gerou... mas, quando você tá lá no meio, você faz assim: “ops, contexto errado”.

Geralmente... e é uma coisa que eu tenho começado a ligar: abertura de exposição é um contexto errado.

C.M.: A SP-Arte foi um caso assim?

R.M.: Foi. A abertura da SP-Arte. E, nesse momento, em que a *performance* virou um item de luxo pra abertura: “venha, vai ter cerveja, pipoca e uma *performance*”, sabe? Geralmente, aí é onde eu tenho sacado que é mais recorrente, que não rola. Porque você entra muito num contexto como item de entretenimento pra pessoas que estão completamente desinteressadas do trabalho. Não dá. Isso aconteceu já em algumas instituições, isso aconteceu no Salão de Abril em Fortaleza e foi uma zona... eu tava no meio do trabalho, apresentando, o prefeito chegou, pegou o microfone e começou a falar... e eu fazendo, eu só conseguia pensar “é isso mesmo, é uma abertura de Salão”. Que que eu tava pensando? Apresentar um trabalho que tem algum começo, meio e fim... mais ou menos... numa abertura de exposição? De Salão?

C.M.: Mas, talvez então dentro dessa sua grande flexibilidade pra se adaptar aos lugares e aos contextos, talvez essa tenha virado uma dica: “prefiro escolher outro dia”. Virou um recorte, talvez?

R.M.: Acho que sim. Acho que demora muito pra mim, pra que eu consiga identificar esses lugares que não são possíveis... demora muito. Porque, voltando ao desejo, tem essa história de “ah, a gente quer fazer”, então a gente vai meio topando, eu vou meio topando. E aí demora um tempo pra você falar: “ah, tem algumas situações que não rolam mesmo”. Então, acho que é isso: a coisa da abertura de exposição não rola, a coisa de apresentar uma hora antes de uma grande peça no Sesc não rola... é muito delicado. Você lida com um contexto de público que não quer mesmo saber o que está acontecendo. Eles não estão interessados mesmo.

C.M.: Não foram pra te ver.

R.M.: É, eles não foram pra ver. E tem uma coisa meio “tela de fundo do windows”, sabe? Eu tenho um pouco essa impressão, quando o trabalho vira tela de fundo do windows, a tela de descanso, acabou. Porque quando eu pego um público que não está pra me ver, mas que tá, sei lá, lendo um livro, passeando e se envolve com o trabalho, vá lá. Parece que aí rolou um público. Legal! Nessa situação, de pessoas numa fila, de pessoas querendo conversar no mesmo espaço que o seu, que geralmente é meio pequeno, não rola. Pensando coisas que pra mim são difíceis: compartilhar noite com

quatro outros trabalhos não rola, principalmente quando é contexto de *performance* e não de dança. Acho que dança é isso: se são três espetáculos, eles vão ter que ser em lugares diferentes porque eles demandam uma necessidade de produção específica. Na *performance* tem um pouco disso: “ah, você vai, faz, depois você sai e entra o outro”. Rapidinho, porque não tem preparação.

C.M.: Se pressupõe que a *performance* tem uma cara de que você não precisa de nada, você é sozinho, é tudo muito simples, né?

R.M.: Que é um tiro no pé. Que é uma pressuposição de que com a *performance* está sempre tudo bem, de que pode ser de qualquer jeito, sabe? Existem dois “de qualquer jeito” diferentes pra mim: um em relação às demandas do espaço e outro em relação ao público. Em relação às demandas do espaço, eu me articulo, eu me viro. Em relação ao que eu quero produzir pro público, eu sou um pouco mais chato. O que me parece que acontece é que qualquer decisão de negociação que eu firmo em relação ao curador, ao espaço, ao chão do espaço está em vistas de produzir o melhor tipo de experiência possível pra pessoa que vai me ver. Então, é isso: a gente vai ter tanto público, vai ser às duas da tarde etc... então, como eu articulo tudo isso pra que nesse espaço o público veja do melhor jeito possível, experiencie do melhor jeito possível. E eu acho que é algo que geralmente é zero pensado em festivais de *performance*, em mostras. “Ah, faz aí, o público vê, também pode ir embora, não tem grande compromisso”. O que faz com que a *performance* fique cada vez mais vinculada ao contexto de precarização. E eu tenho achado estranho nos tempos que a gente está.

C.M.: Acho que você já falou... você nunca se recusou a apresentar um trabalho em função de uma negociação, de uma situação delicada que você tenha encontrado?

R.M.: Acho que depois de certo nível de negociação, não. Quando eu nego, eu nego muito no começo, eu já nego no primeiro contato. Porque é muito fácil, depois de um tempo, você descobrir quando é uma roubada mesmo. Você descobre que é uma roubada por quem tá envolvido de artista. Isso é uma coisa curiosa, você vê o corpo de quem tá tocando a briga, você fala “hummm, tá”. Você vê o discurso curatorial que está por trás... quando você vê um discurso que é um pouco estranho, você já fala: “ah, não posso estar por perto disso porque eu não concordo, porque publicamente é muito limitado eu endossar esse discurso”. Porque artes visuais tem isso, né? Você tá sempre endossando um texto curatorial. Seu trabalho está sempre assinando embaixo e

falando: “ah, isso é verdade”. Isso é uma coisa que logo cedo você percebe porque quando o curador te manda a proposta, você já vai ler e falar sim ou não. Eu sempre sinto que quando chega nesse momento pra mim de “ah, então vou visitar o espaço”, já topei. O momento de visitar o espaço já é um momento que fala assim: “ah, então tô dentro, aceitei o negócio”. Mas a negação existe quando é bem no começo. Tô pensando se tem mais alguma coisa que pra mim é um...

C.M.: Talvez a situação que você falou do tipo de desejo envolvido nos acordos, tem a ver com essa pergunta lá atrás.

R.M.: É, acho que essa coisa do desejo aparece nesses itens mais concretos, tipo... quem essa pessoa desejou chamar, quanto ela está desejando pagar. Eu, cada vez mais, acho que tem a ver mesmo com desejo: “vou tocar uma briga de pagar todo mundo igual”, “vou tocar uma briga de pensar tal questão”. Ninguém tá fazendo isso no contexto que a gente faz porque está sendo obrigado. As pessoas, em algum nível, estão movidas por desejo... mais ou menos. Acho que é isso que caracteriza um pouco o nosso trabalho, seja do curador, do produtor, do artista. E eu acho... quando eu percebo que a pessoa está muito comprometida em venda, pra mim, é um pouco estranho.

C.M.: Como assim comprometida em venda?

R.M.: Em transformar o meu trabalho em algo que ela consiga vender depois. Porque... acho que diferente da dança e do teatro, tem esse compromisso das artes visuais, né? É preciso que, depois do trabalho pronto, sobre uma colher, um garfo e você venda esse garfo. Quando eu entrei na galeria que estou agora (Renan saiu da galeria no final de 2018), que foi no começo do ano passado, eu tive muito essa conversa com o cara da galeria... porque era algo que, pra mim, já na época, e ainda é, era uma coisa que eu não queria, um tipo de submissão do trabalho que eu não queria fazer. Não quero ser forçado a reduzir ele a foto, vídeo e objetos pra que você possa vender. Não é meu lance e eu não sei fazer isso direito. Acho que eu faço isso muito mal. Das poucas vezes que eu tentei fazer isso, porque me sugeriram e um pouco forçaram o trabalho pra isso, eu saí muito decepcionado. Não rola. Não só decepcionado como não funciona. As pessoas não querem comprar, as pessoas não se interessam, então, tipo... não é. Talvez por algum mecanismo bizarro do mercado, vídeo... que a gente não tem controle disso. Mas, é isso: esse pressuposto forte das artes visuais de que é

preciso objetificar a coisa porque senão a galeria não vende, porque senão é muito investimento que não volta... esse tipo de discurso, pro que eu faço, pro que eu penso, não cabe, não comporta. E eu entendo a importância dele, dentro desse contexto que é movido por mercado. Você fala: “ah, é verdade, é um tipo de arte que é tão poderosa e toda a história da arte é baseada nela etc. porque está vinculada ao mercado diretamente. Circula muito dinheiro. Mas, é isso, é um lance que, sempre que eu vejo próximo, eu falo: “não quero lidar, não sei lidar”. E falo da galeria porque eu topei entrar nela, porque até então a galeria tinha sido muito generosa nesse sentido de falar: “olha, produz o que você quer produzir, se der retorno ou não, a gente vai ver, a gente vai descobrir isso, vamos aí”. Mas eu não tenho essa cobrança, porque quando essa cobrança surge, aí eu vou super pra trás.

C.M.: É uma coisa curiosa você falar da representação da galeria porque como você está entre esses dois campos, muito diferente de artistas que estão só na dança, que não são representados por galerias, você tem essa intermediação. Como isso tem funcionado pra você, no que isso está interferindo ou não na sua produção, como você circula com seus trabalhos que vão pra vários lugares?

R.M.: A galeria cria uma coisa, que eu acho que deveria existir também no teatro e na dança e que eu acho que existe fora do Brasil, que é um contexto no qual uma equipe está estruturada pra lançar o seu trabalho pra frente e, com esse lançamento, retornar pra ela. Então, por exemplo, uma galeria tem duas produtoras: uma produtora executiva, uma produtora pra vendas, uma assessora de imprensa, que me manda *e-mail* toda semana falando: “ó, tô falando com o cara da “Ilustríssima”, tô falando com tal pessoa”... o que é maravilhoso. E, quando eu volto pras artes visuais e pra dança, eu falo: “gente, todos nós tínhamos que ter isso”. Porque me parece que é muito difícil, a gente gasta muito tempo e a gente não sabe muito bem se produzir. E a gente não tem que se produzir. A gente tem que produzir. Essa ideia da autoprodução, que tem um cara que eu gosto muito que é o Boris Groys que fala muito disso, adoro ele, que essa necessidade de se autoproduzir transforma o artista... Marina Abramovic ser capa da Elle e tudo mais... um pouco num *ready-made* de si mesmo, num objeto de si mesmo. Você precisa ficar muito armado, muito rápido, muito pronto pra estar muito bem representado por si mesmo. Quando você tem uma equipe que está fazendo isso e que sabe fazer isso um pouco melhor que você, eu acho que isso libera tempo e espaço pra você conseguir pensar em produção, que é muito bom. Eu não sei direito

por que a gente não conseguiu... acho que um pouco eu sei, uma certa parte. Porque a gente não conseguiu constituir mercado no teatro e na dança. A gente não consegue ter público pagante, exceto quando a gente tem a Morena Nascimento²⁰³, coreografando o Caetano Veloso (*Um jeito de corpo*, espetáculo coreografado em 2018 para o Balé da Cidade de SP). É sério, é uma coisa de formação cultural. A gente não tem formação. A gente não tem um público que vai num museu. Sei lá, eu sou de São Bernardo do Campo. Aí fizeram ontem um grande censo da cultura de São Bernardo do Campo e o museu que todo mundo mais quer visitar é o Museu do Ipiranga. Que está fechado. Há anos. Sabe, uma cidade cuja população quer visitar um museu que está fechado há anos? Portanto, não vai visitar.

C.M.: E nem sequer sabe que está fechado.

R.M.: É um nível muito grande de abismo, de produção. Pra você formar pessoas que queiram pegar o seu suado dinheiro e investir, pagar R\$ 20 num espetáculo, você tem que ter alguma chave de afeto. As pessoas têm que ter algum afeto pra querer sair de casa, pra querer ver aquela coisa, pra querer se reconhecer naquilo. E isso é produzido, isso não é inerente ao humano: “ah, todo mundo precisa de arte na vida”. Mentira. A gente precisa aprender isso, construção cultural. Então, acho que tem um pouco a ver com isso. E, nas artes visuais, só funciona porque a gente tem 20 ou 30 bacanas que pagam milhares e fazem esse circuito funcionar. Não tem a ver com uma população enorme que vai ver exposições, não. Tem a ver com alguns casos de maior relevância pública. O “Queermuseum” que vira um negócio e que todo mundo sabe que vai virar um negócio, o curador sabe que vai virar um negócio, que vai explodir. É muito bem desenhado, né, nas artes visuais. O circuito é redondinho. E é isso: talvez demore pra que no teatro e na dança a gente consiga fazer isso. E pra conseguir fazer isso, ter uma produtora que está pelo artista, seja preciso que a gente tenha público pra esse artista.

C.M.: Então, na sua carreira, você tem dois modos de funcionamento: o artista que está ligado a uma galeria, nas artes visuais, e o artista que lida com outras questões, mais ligadas a teatro e a dança, que opera de outra forma...

R.M.: Sim.

C.M.: E esse “objeto-*performance*” está aí no meio dessas duas coisas, que é negociado sempre via galeria ou não?

R.M.: Que é negociado... não, na verdade não. A galeria não negocia as *performances*. Foi uma coisa que eu inclusive, falando de contrato... a galeria tem um contrato. Poucas galerias têm. Essa tem... advogados, tudo mais. Eu pedi pra acrescentarem uma cláusula de *performance* no contrato porque, pelo contrato da galeria, eu não posso executar nenhuma venda de obra sem passar pela mediação da galeria, o que eles chamam de venda de ateliê. E quando eu li isso, falei: “gente, eu não faço venda de ateliê porque ninguém vai no meu ateliê ver as coisas. Mas eu vendo *performances* pro Sesc, mas eu vendo *performances* pra instituições, mas eu às vezes quero fazer sem ganhar dinheiro. Eu não posso considerar que a galeria vai me interromper essa outra dinâmica de trabalho”. E aí eu conversei com eles. O meu contrato é um contrato diferente, com essa cláusula a mais, pra que em casos de trabalho de *performance* eu possa executá-los por conta própria, como eu quiser. E que o valor deles não volta pra galeria. Porque o valor deles não é o valor de uma obra de arte visual. O valor deles é o valor de um cachê, de uma apresentação porque o tipo de economia é diferente. Não lembro onde eu vi. Acho que era o Tino Sehgal²⁰⁴ falando...essas coisas do Tino Sehgal... de que tem uma coisa de valor, não lembro direito, era uma entrevista para o Hans Ulrich Obrist²⁰⁵ que numa obra de arte, quanto mais tempo ela tem, mais ela encarece, o valor vai engordando.

C.M.: E *performance* é o contrário.

R.M.: É o contrário: quanto mais se apresenta, mais ela vai perdendo valor. E tinha um pouco a ver com isso, eu falei: “eu não posso inserir pra galeria esse valor da *performance* que é completamente diferente. Às vezes, sei lá, vou ganhar 600 reais pra apresentar, 2 mil reais”... quando a galeria vende, a galeria quer vender por 15 mil. É outra lógica. Obviamente é isso: ela quer vender por 15 mil e no meu caso nunca vende. O que tem nessa coisa do contrato é que, caso eu vá vender o projeto, é a galeria que vai fazer a intermediação. Quando eu vendo o trabalho pra algum lugar – o que nunca aconteceu – quando eu for fazer essa coisa, aí a galeria que media. Porque aí o trabalho também sai de mim, descolou. Mas eu preciso poder continuar executando ele, o trabalho precisa continuar na minha mão no caso da *performance*.

C.M.: Então você tá falando de vender o trabalho... é sempre vender apresentações do trabalho? Só pra diferenciar da questão de museus que estão comprando *performances* etc.

R.M.: É, é isso. E isso inclusive é estranho porque, por exemplo, o MAM está com a Laura Lima. Desde 2014, uma ou duas vezes por ano, eu recebo *e-mail* do MAM pedindo meu cachê de *performer* para o trabalho da Laura Lima porque eu já fiz uma vez, 2015, e eles nunca mais me chamaram porque eu tenho certeza que eles mandam pra 15 pessoas e pegam o valor mais baixo. Porque não faz parte do projeto, uma mediação por parte da artista, desse valor e nem um valor mínimo.

C.M.: O museu negocia diretamente e seja o que for...

R.M.: Está na mão do museu. E aí é isso. Está na mão do museu, um monte de gente que está topando trabalhar por muito pouco porque a situação está muito precária... aí eu falo: “nossa, tem também esse pormenor na venda. Quando escapa do seu corpo, você começa a botar o corpo de outras pessoas pra *performar* e você se isenta completamente do problema, né?”

C.M.: O quanto você está implicado nisso ou não, você está movimentando uma rede, um circuito...

R.M.: A gente não pensa, né? É muito doido. Enfim, o curioso desse lance do teatro, da dança, do edital, é que isso, de uma forma muito estranha, virou um modo de sobrevivência pra que eu possa entrar no universo das artes visuais sem o compromisso da produção. Porque todo mundo dessa minha geração que está produzindo nas artes visuais, precisa vender. É isso. É uma discussão muito recorrente. A gente senta em mesa de boteco e só fala disso. Muitas produções são obviamente formatadas pra isso porque a gente sabe o que vai vender hoje em dia. É muito fácil reconhecer o que as instituições querem. É muito fácil. Vai em três museus, você olha e fala: “ah, beleza”. O que é maravilhoso desse braço direito do edital, que ainda tem rolado, é que eu posso pagar as minhas contas, minimamente, e produzir o que eu quero produzir. E não entrar nessa pilha de “ah, não tá vendendo, não tá circulando tanto”, sabe?

C.M.: Queria te fazer uma pergunta mais genérica: como você vê a relação entre dança contemporânea num sentido abrangente e crítica institucional. Você enxerga essa relação? Como, onde?

R.M.: Só pra ver se é tão abrangente assim: Brasil, São Paulo, mundo?

C.M.: Estou pensando Brasil.

R.M.: Brasil, né? Acho que a gente tem poucos casos que fazem isso. Pouquíssimos casos. Que fazem muito bem, que fazem por uma influência externa, acho que são casos muito imbuídos de uma experiência europeia, do qual a crítica institucional é o momento da dança, principalmente vinculada aos museus. Aliás, não sei se você viu: acabaram de lançar um livro sobre dança após os anos 90 dentro de museus. Chama “É o corpo vivo a última coisa que resta viva?”

C.M.: Não, não vi. Quem lançou?

R.M.: Vou te mandar, porque parece um livro muito legal. É uma série de seminários que teve com essa galera... o Lepecki etc... tentando sacar esse movimento, que, ao mesmo tempo, quando a dança entra no museu, ela opera com uma crítica muito poderosa e ela reforça uma ideia de precarização do trabalho no qual o que mais interessa é que as pessoas se reconheçam com essa efemeridade da ação, um troço que acaba rápido etc. Eu falei: “olha, tem algo aí”. No Brasil, acho que isso não está operando ainda. Quando a gente tem o nosso museu da dança no MAM, quem vem é o... esqueci se é o Balé da Cidade (Balé da Cidade de São Paulo) agora.

C.M.: Não, é o...

R.M.: A São Paulo Companhia de Dança. Você chegou a ir na exposição?

C.M.: Não, eu só vi um livro, um catálogo, umas fotos.

R.M.: Eu fui visitar. A gente tem um catálogo que começa com Boris Charmatz²⁰⁶ ... você fala: “nossa, gente...olha só!”. Mas, você vai ver o que a gente tem de produção... é uma instrumentalização da dança em vias das obras do museu. Então, você tem os bailarinos dançando para as obras, se relacionando com elas. É zero... uma crítica institucional tá longe disso! Então, eu acho que está muito incipiente ainda. Acho que tem a ver com um problema de, de novo, de formação. E, não é que a gente está atrasado, mas que talvez a gente não esteja dando nem conta de saber o nosso espaço na instituição pra poder criticá-la. Sabe, acho que você consegue criticar a instituição quando você está dentro dela, sabendo os problemas dela, conseguindo articular isso e tendo o respaldo dela pra fazer autocrítica. Precisa que ela tope isso. Acho que aqui a gente não tem esse canal muito aberto, ainda, no caso da dança.

No caso das artes visuais, que eu falei, o que a instituição mais quer é se autocriticar. Faz parte, é reparação histórica, acho que é o momento. No caso da dança, acho que a

gente está lidando com um nível de problema muito mais básico. A gente está lidando com uma formação de meninas em São Paulo que estão refazendo o *Quebra-nozes*²⁰⁷. Agora, há alguns meses, vaza áudio da Lara Pinheiro²⁰⁸, uma coisa meio novelesca... você fala assim: “a gente não tá dando conta de pensar a crítica institucional porque a gente tem que lidar com isso”. A classe da dança de São Paulo está tendo que lidar com isso aqui, com esse tipo de cargo, de informação. Está tendo que dançar debaixo da ponte porque a gente não tem nenhum teatro pra gente. Acho muito louco isso. A gente não tem teatro que caiba as coisas. Como que a gente chega até o museu, até o palco como problema, se a gente nem tá podendo pisar lá em cima? Talvez aí seja uma possível crítica institucional, desviando totalmente...

Sei lá, acho que quando o Daniel Kairoz faz o *Terreyro Coreográfico*, debaixo do viaduto, tem algum nível de crítica institucional aí. Talvez não na forma que eles optam por fazer a coisa... um pouco no projeto, na proposta de vínculo com geografia e urbanização. O espaço que a gente tem é esse? Então vamos tentar mexer nisso aqui porque a gente não tem a parede branca do museu e a gente não tem o teatro.

Sei lá, o Nova Dança vai voltar, no fim do ano. Vai voltar a companhia pra reestrear no grande teatro do (Sesc) Pinheiros. Acho que eu nunca vi um grupo brasileiro naquele palco. É super importante, depois de muito tempo de hiato pra ocupar aquele palco no momento em que a gente tá sem um palco.

Parece a Morena (Nascimento) no (Teatro) Municipal com o Caetano. É muito sintomático isso que está rolando. Muito sintomático nesse sentido de que o espaço pra crítica institucional, nos espaços institucionais, nos palcos, nas salas, a gente não está podendo pisar, a gente não está podendo entrar neles pra fazer a crítica.

E uma coisa que é meio um achismo, mas a gente pode conversar sobre: acho que culturalmente, no Brasil, a gente tem um – nas artes visuais isso é muito claro, um pouco na dança também... a gente tem um histórico crítico muito precário, entendendo a crítica não como uma relação de afeto e promoção, mas como uma relação de problematização do trabalho. A gente não tem fóruns críticos, a gente não tem mais espaço no jornal pra crítica... como a gente já teve, na época de um Mário Pedrosa da vida. A gente não tem isso. Então, a gente, artisticamente, lida muito mal com isso: com receber a crítica e com executar a crítica. Porque é preciso fazer os dois

caminhos. Sei lá, você sabe muito bem que quando você faz o *Precisa-se público*²⁰⁹ e eu escrevo, eu recebo um *e-mail* da artista, indignada, por que?

C.M.: “Eu não posso ser criticada”.

R.M.: É muito sintomático. E eu acho que quando a gente chega no nível bizarro, como o do Wagner (Schwartz) no ano passado²¹⁰, a gente vê isso numa forma de pesadelo descontrolado, de algo que a gente produz dentro da gente... que é assim: eu não vou me reparar a qualquer carga de problema, discussão, dissenso, porque ou é ou não é. Porque está no Wagner ano passado, mas estava no Nuno Ramos em 2012, com os urubus²¹¹. Não, isso não, isso sim. A gente não conseguiu construir espaço de debate, de conversa. Eu sinto que quando a gente faz crítica institucional ou tenta fazer, a gente não tem quem responda a ela: nem a instituição, nem o público, nem os curadores... no sentido de levar isso pra frente, de tornar um projeto contínuo. Sei lá, o *Precisa-se público*... o Sesc ou o Centro Cultural São Paulo deviam ter estruturado isso como programa anual. Eu acho que o *Precisa-se público*, pra funcionar, precisa ser...

C.M.: continuidade, formação...

R.M.: Exatamente. Mas é isso: é formar, é manter. Essa coisa da crítica precisa de algum respaldo de continuidade. Sem isso, a gente me parece que vai desarticulando, aí... espetáculo! Aí... espetáculo! Porque o espetáculo leva gente mesmo. É muito louco. Acho que o nosso público está mobilizado por isso: pelo grande drama, pela novela, pelo grande show. Talvez seja preciso usar essa forma pra fazer a crítica institucional, não sei. Vamos fazer uma “peçona”? A gente já conversou sobre isso, né? Vamos convidar os nomes e botar uma “perucona” belíssima? Vamos colocar roupa colorida? E aí, talvez, a partir disso, a gente consiga jogar um pouco com esses afetos, que as pessoas querem ir vendo e que elas acabam recebendo. Eu não sei, tem um chão aí, né?

Eu estava falando de formação, né?... de ensino básico, fundamental, que é muito precária, mas tem um problema: o ensino superior de formação artística... exceto professores assim, essas figuras como o próprio (Ricardo) Basbaum e acho que principalmente na graduação... ele (o ensino) prepara a gente muito mal pra executar essa crítica, muito mal. Porque é um tipo de ensino tecnicista. A gente está fazendo um bacharelado ou uma licenciatura e está tendo um tipo de formação de um curso técnico. O que é, assim, horroroso. E é uma formação de um curso técnico travestida,

mascarada por formação crítica. Porque não é assim: “ah, então a gente vai formar um técnico”... tudo bem... vamos aí, sabe? Não é isso. É uma formação de intérprete que empresta o termo do “ator-criador”, do “criador-intérprete” que não leva isso pra frente, que simula um pouco esse cenário. Eu, em artes visuais, passei muito por isso: você cria um contexto de quatro ou cinco anos no qual parece que quando a pessoa sai, ela sai pronta. Ela sai pronta inclusive pra executar a crítica. E acho que – uma coisa que você tava falando, e que acho que tem muito a ver – você só consegue começar a executar a crítica quando você está dentro do negócio. Eu consigo começar a falar os primeiros nãoos depois do que... sete anos de produção. Os primeiros, sabe? E, de certa forma, ter esses nãoos respeitados, sem que esses nãoos se transformem numa retirada minha do circuito de produção, né?

E aí você sai, depois de quatro anos, falando assim: “saquei, vou fazer umas críticas, sei como fazê-las porque tenho as ferramentas técnicas pra isso”. Mas, na verdade, acho que a grande jogada da crítica, pra mim, sempre que vejo algo que eu falo “uau!” é que essa crítica é imperceptível e ela pode passar por um grande elogio. Quando eu vejo uma puta crítica, eu falo “nossa, tem gente olhando pra isso e achando que...”

C.M.: Está arrasando.

R.M.: Está arrasando. É isso mesmo. E por isso ela é tão poderosa... porque ela joga de dentro, ela é meio torta, uma coisa que demora muito pra conseguir fazer. E que, na verdade, me parece que o mais importante pra conseguir fazer é menos a produção pessoal e mais o estudo, mais a “vamos ver a galera que faz isso, vamos tentar entender como eles fazem e vamos sacar como o nosso contexto é muito diferente do deles? Vamos ter dois anos de aulas só sobre isso? Só sobre esse problema? Talvez a gente perca turmas.” As pessoas não querem isso. É isso: a gente recebe gente que vem de academia, que quer dançar, a gente recebe gente que pinta pra caralho e que desenha mangá e que quer desenhar.” Como é que você muda essa chave? Sei lá. Talvez tenha que ser antes. Mas, não dá pra gente manter um tipo de formação que chame técnica de crítica. Aí o negócio fica meio sem perna. Todo mundo se achando super crítico e, na verdade, executando ações que são panfletárias no sentido de unilaterais. Quando eu falo essa coisa de parecer que é um elogio mas é uma crítica...

C.M.: A ambiguidade é importante.

R.M.: É um jogo muito difícil, muito difícil. Volto no Francis Alÿs: o cara me faz uma procissão com as sobras de artes. Sabe, assim: o que? Agora, a gente forma, durante quatro anos, gente que tem que responder o tempo todo e tem que responder bem. No final dos 4 quatro anos – eu me formei com isso – eu tinha que escrever um artigo, justificando por que minha obra era muito boa. Meu mestrado, fiz a mesma coisa: “olha porque eu sou um puta artista!” Graças a Deus, no doutorado eu fugi disso. Porque não dá, a gente está instrumentalizando totalmente a produção. E quando a gente instrumentaliza, a gente não consegue fazer crítica – é simples assim. Exceto a crítica que te autopromove como artista consciente, exceto essa – essa é muito possível. Agora, a crítica de botar um cara correndo, um corredor correndo os metros rasos lá, no meio do museu, a gente não forma.

Figura 106: Daniel Kairoz



Fonte: Ana Chaves, 2017

Daniel Kairoz

entrevista

10 de agosto de 2019

Cláudia Müller: Queria que você contasse como é que foi o começo do *Terreyro coreográfico*. De onde surgiu, quando surgiu?

Daniel Kairoz: O *Terreyro* teve um nascimento bem interessante porque eu vinha já em um estudo, primeiramente, de uma separação entre o que seria coreografia e dança como uma forma de compreender melhor o meu próprio trabalho, de entender onde é que estava a dimensão coreográfica do meu trabalho, no sentido de trabalhar com estruturas, de trabalhar inclusive com essas críticas institucionais, com trabalhos que de alguma forma se enquadrariam no que se chama de *site specific*... uma série de trabalhos que estavam muito mais ligados a um pensamento estrutural e de como essas estruturas vão condicionando movimentos, direcionando movimentos. No outro sentido, o meu ato de *performar*, o meu ato de mover o meu corpo, que de alguma forma se cruzavam, mas tinham *inputs* diferentes. Eram forças diferentes que moviam o meu ato de *performar* e meu ato de elaborar esses trabalhos nesse momento. Isso foi em 2012. Eu entendi como eu coreografo, então teve esse primeiro momento. O segundo momento foi uma aproximação entre coreografia e arquitetura a partir do entendimento de estrutura. Então, a estrutura serviu como um elo de aproximação entre a coreografia e a arquitetura e por conta também desses trabalhos que eu fazia que sempre estavam em uma relação direta com os espaços onde eles iam ser apresentados... então a estrutura do contexto que abraçava o trabalho me servia de material de criação, como matéria bruta da criação do trabalho. Chegou em um momento que me caiu essa ficha de que a arquitetura é uma coreografia primeira

sempre independente do meu gesto coreográfico. Ele sempre vai estar situado em alguma arquitetura. Essa arquitetura já vai estar me coreografando antes de eu fazer o meu gesto coreográfico. Então, isso começou a me interessar muito e tudo em um primeiro momento bastante intuitivo porque...

C.M.: Isso você está falando mais ou menos em que ano?

D.K.: Estou falando a partir de 2012. Foi quando eu comecei essa reflexão mais concentrada, mas identificando os meus trabalhos anteriores desde a faculdade. Desde 2003 ou 2004, que eu fui identificando que os meus trabalhos estavam sempre pautados nessa relação com o espaço. Era sempre importante saber onde ia apresentar o trabalho e eu modificava ou criava todo o trabalho em relação a isso. E o espaço, no sentido bem amplo na sua arquitetura, mas também nas arquiteturas invisíveis sociais ou o contexto. O trabalho que eu fiz pro Rumos 2006-2007 (programa Rumos Dança do Itaú Cultural)... 2006 teve a pesquisa e 2007 teve a apresentação... então o trabalho que fiz na mostra foi assim: era um estudo sobre a relação dança-desenho que era de uma dimensão muito delicada. E, desde o projeto, eu pedia um espaço de cubo branco. Me interessava conversar com esse espaço institucional das artes visuais, essa relação mais da *performance* e do corpo, colocando essa instituição em questão... mais dialogando com essa tradição da *performance*. Só que chegou num ponto que isso ia ser inviável. Não tinha esse espaço no Itaú Cultural. Eles ofereceram o teatro ou a Sala Crisantempo²¹² ou o Teatro Gazeta. Eu falei: “bom o meu projeto já pressupunha um outro espaço, pressupunha o espaço do cubo branco que inclusive tem no Itaú Cultural”. Então, comecei uma tentativa de diálogo com a instituição e ir esbarrando nesses limites de falar: “bom já que essa proposta inicial não tem cabimento, apesar dela ter sido aceita, então me falam vocês quais as condições que eu tenho e eu vou fazer uma ação a partir dessa minha pesquisa dentro desse contexto que vocês vão me oferecer”. Então tá, tem que escolher o Gazeta ou a Sala Crisantempo... então tá, eu escolhi a Crisantempo. “Quais trabalhos vão ser apresentados no mesmo dia? Que luz que eles vão usar, o que que vai ter?” Eu fui mapeando tudo o que ia ter ali de material dos outros trabalhos que eu poderia utilizar... eu falei: “tá, então esse é o meu trabalho... agenciar esses objetos ou equipamentos ou estruturas que já vão estar sendo criados pelos outros trabalhos e eu vou arquitetar isso meio que na hora porque também não ia ter esse espaço de ensaiar, de trabalhar com esses objetos”. Eu criei uma pré-estrutura muito aberta. Mas,

que, ao mesmo tempo, tinha alguns nortes pra eu não me perder completamente... apesar de ter sido uma loucura na hora... e daí ficou um trabalho bem arriscado, nesse sentido de me colocar em jogo, de me colocar em uma situação bastante de risco numa tentativa de diálogo da instituição. Embora ele ainda tenha... daí é uma reflexão que eu faço agora, depois de ter passado um tempo... que tinha um ímpeto de uma crítica institucional, mas, de alguma forma, ainda com uma rebeldia ali à frente que de alguma forma move meu corpo a dançar... mas, também cria um certo distanciamento. Não sei se distanciamento. Mas, gera uma energia outra no espaço. Eu lembro que as pessoas falaram: “nossa você estava bravo, você fez um protesto...” e não tinha tanto esse ímpeto. Porém, eu consigo reconhecer porque que foi visto assim. Tem uma reflexão minha que eu consigo sacar o que faz as pessoas sentirem daquele jeito. No contexto do Rumos, a Sônia (Sobral) me convidou para fazer (esse mesmo trabalho) no coquetel, fazer esse trabalho no coquetel de lançamento do livro. Eu falei: “maravilha! Mas, Sônia, esse trabalho que eu fiz é impossível, então vou fazer algo, mais uma vez, a partir desse contexto”. Eu falei: “é um coquetel. Ninguém vai estar ali pra ver um trabalho de dança. As pessoas vão estar ali pra ver o livro, pra encontrar os amigos da dança, tomar um champanhe junto, comer umas castanhas... tudo beleza! Então vamos nisso”. E aí eu propus pro Itaú deles alugarem uma *jukebox*²¹³. Eu escolhi, fiz uma seleção das músicas e eu ficava sentado do lado da *jukebox* em uma mesa e as pessoas compravam as fichas comigo e escolhiam as músicas pra eu dançar. Aí eu dançava pra pessoa a música e entre uma dança e outra eu ia tomando *prosecco*, e nesse ritmo rolou o lançamento inteiro. Pra você ter noção, eu nem lembro como é que fui embora de lá. O pessoal me levou embora e falou: “chega, tá bom, já deu...” e jogar justamente com esse contexto.

Pra voltar agora pro que a gente estava... então, mais do que um momento em que eu comecei a fazer trabalhos conscientemente nesse sentido, foi uma reflexão de que meu trabalho já atuava nessas relações e de tentar entender mais a fundo como também seguir adiante, como elaborar de uma forma mais fina todas essas relações institucionais. Isso foi em 2012. E aí em 2012 e 2013 eu criei também a Coisa Coreográfica, que era um grupo de estudo, um campo de estudo pra justamente mergulhar mais nessas questões coreográficas, de entender que forças movem os corpos, no sentido bem amplo assim, que força move um estilete, que força move o meu dedo, que força move um livro, que forças são essas que movem cada matéria, de

sair também de uma dimensão utilitária “isso é um estilete serve pra tal coisa”, mas aqui tem um metal, tem um plástico, tem uma cor, tem uma série de características da matéria, manifestações da matéria que me tocam, que atuam sobre o meu corpo também no sentido de produzir movimentos e de trabalhar no sentido de tirar essa relação sujeito-objeto, mas uma relação entre coisas que se movem. Ao mesmo tempo que eu movo essa matéria, essa matéria também me move e fazer práticas corporais nesse sentido de trabalhar essa relação entre matérias que se coreografam, que propõe movimentos umas para as outras, mais do que o sujeito que reina sobre objetos e faz o que ele deseja em relação a esses objetos. Tudo isso foi me levando para o *Terreyro coreográfico*, de investigar mais a fundo essa relação com a arquitetura e com os materiais que compõem uma construção do espaço, que podem compor a construção do espaço. Daí eu convidei pessoas que de alguma forma estavam próximas a mim no sentido de estudos: a Andreia Yonashiro, coreógrafa que também a gente estava numas conversas muito intensas, inclusive pensando essas instituições da dança, começando a pensar a possibilidade de criar um centro coreográfico em São Paulo... nessa cidade desse tamanho, com a importância cultural que não tem um centro coreográfico... e a gente ficou pensando nisso. A gente ficou pensando toda essa articulação política da dança, que também a gente estava próximo ali do Dança se move, mesmo antes do Mobilização dança, olhando também pelo contexto político do momento que era da passagem do governo Lula pro Dilma... já estava no governo da Dilma. A gente já estava, principalmente a Andreia, fazendo uns estudos muito profundos de como o Instituto Lula²¹⁴ continuava atuando na política, principalmente internacional, até pra entender essa relação institucional, olhar para o Instituto Lula e ver como que ele estava articulando toda uma manutenção de um poder, de um lugar de poder e como isso interferia no campo cultural, a partir disso... da Andreia... daí o Rodrigo Andreolli que era parceirão já há um tempo, dentro do *Lote*, das residências do *Lote*, do Chris, depois a gente foi se encontrar fora do *Lote* em uma residência que ele fez no Centro Cultural... foram algumas parcerias que foram se achegando e ele também estava se interessando por essa interferência na relação entre magia, dança, esse lugar *cosmopolítica*... a gente já estava se namorando e daí eu falei “bom, agora é o momento da gente mergulhar nisso”. Aí chamei uma moça que trabalha com biotecnologia de desenvolver bactérias para produzir roupas, para fazer estudos de interação entre máquinas e afetos, umas coisas bem malucas, aí chamei ela também. A partir daí a coisa foi criando uma dimensão que eu jamais imaginei que fosse chegar

porque teve essa intuição minha, essa vontade de experimentar a relação entre a arquitetura e a coreografia... no primeiro momento programação, programação de computador também, linguagem de programação. Então, era tríplice a relação: uma encruzilhada de três vias e com a chegada do Rodrigo, foi um contexto bem maluco. Foi um momento muito doido porque confluiu muitas coisas. Em paralelo a isso estava começando a gestão Haddad aqui em São Paulo e ele criou o Conselho da Cidade. Mil questões: “não tem ninguém da dança no Conselho”. Aí rolou toda uma votação e no final das contas eu fui parar lá no Conselho da Cidade. O Zé Celso também participava do Conselho e, em determinado momento, eu escrevi uma carta para os conselheiros, falando de toda a questão da especulação imobiliária de São Paulo, todo o imbróglio do Parque Augusta, do Teatro Oficina, lá do terreno em volta e também me colocando como coreógrafo, uma pessoa que vive essas coreografias da cidade e, de alguma forma, apresentando possibilidades de como pensar e repensar essas coreografias... no sentido de como a gestão estava propondo: uma cidade mais humana, do espaço público aberto para todos... de alguma forma, exigindo uma coerência do que estava sendo proposto. Nesse contexto, o Zé me respondeu o *e-mail* falando: “ó querido Daniel Kairoz...”, aí já me chamando pra coreografar *Cacilda* e eu falei: “opa, calma aê...”. Aí eu fui conhecendo um pouco o Zé, o temperamento dele, e eu falei “vamos com calma...”. E aí nisso começou rolar uma aproximação com o Teatro Oficina também. E o Ro (Rodrigo Andreolli) já tinha trabalhado lá. Então, começou uma aproximação muito grande. O Ro que falou que a gente tinha que fazer o *Terreyro*... nem chamava *Terreyro coreográfico* ainda. Ele falou: “a gente tem que fazer esse projeto de arquitetura e coreografia ali no espaço em torno do Oficina”. E falei: “imagina Ro, você está viajando... já tem toda a companhia (Teatro Oficina) ali. Vai misturar demais...” e o Ro falou: “pelo contrário, a companhia não dá conta de manter aquele espaço vivo porque é muito concentrada na criação das peças. Então, é muito difícil conseguir também ativar todo aquele terreno no entorno”. Eu fiquei pensando “nossa, realmente”... porque eu já estava trazendo para o projeto uma vontade de estudar mais a fundo as obras do Flávio de Carvalho, do Hélio Oiticica e da Lina Bo Bardi enquanto arquitetos e artistas que já tinham um pensamento coreográfico no seu modo de trabalhar sem precisar falar disso necessariamente. Talvez o Hélio fosse o que mais falava assumidamente. O Flávio tinha um lance com a dança também forte, mas na arquitetura ele não falava. A Lina, até onde eu sei, nunca tinha falado dessa relação direta entre arquitetura, dança e coreografia. A gente desligou o

telefone e eu falei “nossa, mas é obvio né? A Lina tá ali, o Flávio tá ali, o Hélio tá ali, está todo mundo ali no Teatro Oficina.” Na hora, veio também o *Terreyro coreográfico* ...veio tudo de uma vez. Liguei pro Ro: “bom, é isso, vamos fazer”. Falei com as meninas arquitetas lá, a gente começou a conversa com a Carila, com Marília e as duas toparam na hora: “tô dentro do projeto”. Aí pronto, o time se formou. Foi o projeto mais maluco que eu já escrevi na vida porque a gente não propôs absolutamente nada senão a abertura de um campo de estudo. A gente não propunha nada assim: “ah vamos fazer tal coisa ou tal coisa”. A gente vai estudar, propor uns cursos, oficinas-discursos que a gente chamava, e vamos ver o que acontece...

C.M.: A princípio, fazendo o projeto para o Fomento, já? Ou fazendo de forma independente?

D.K.: Isso já desenhando o projeto para o Fomento e o projeto foi aceito. Tudo maravilhoso. A gente começou justamente trabalhando lá no entorno do teatro. É muito difícil falar o que que é o *Terreyro coreográfico* porque óbvio que tem toda essa pesquisa minha que levou à proposição. No momento em que o *Terreyro* realmente aconteceu, não era uma coisa que eu tinha imaginado que aconteceria dessa forma... foi algo que... realmente, de uma esfera de um acontecimento, de uma dimensão muito grande porque... pra encurtar um pouco a história também, a gente começou a trabalhar lá em volta do teatro, com o problema do Grupo Silvio Santos deu uma empitada e eu falei: “bom não vamos também insistir numa coisa que está gerando uma tensão, sendo que essa tensão já existe e tem uma luta que a gente quer ajudar e não atrapalhar”. Então, a gente saiu, a gente se retirou, fez uma primeira ação, abriu os trabalhos ali, foi maravilhoso...

C.M.: Mas isso no próprio Teatro Oficina?

D.K.: Isso no terreno em volta. Foi muito legal porque essa coreografia de abertura a gente usou o teatro como rua, que é como a Lina falava esse teatro rua assim, o teatro aberto que leva pra fora, que não fica confinado. A gente recebia as pessoas por dentro do teatro... mas, a ação toda acontecia ali no terreno. Foi muito bonito. Durou um dia inteiro: começava às 14h e foi até 22h. Aí a gente descobriu um programa do *Terreyro coreográfico*: esse receber as pessoas, a condução dos movimentos durante o dia, essa longa duração das ações coreográficas, o servir um alimento, trazer o público enquanto coro dessa coreografia, enquanto atores também, não só enquanto

espectadores. Então, nessa primeira ação, de alguma forma, já começou a se desenhar um programa do que depois foi engrossando mais o caldo... do que se tornou o *Terreyro coreográfico*. A partir daí, a gente começou a trabalhar nos baixos de viaduto ali em volta do teatro. Tinha um dos baixos que era ocupado pela Polícia Militar – um depósito de viaturas velhas, muito esquisito. Tudo cercado, tudo fechado. Era muito estranho. Na frente, era um espaço mais aberto, não era gradeado e algumas vezes tinha gente dormindo, às vezes não. Era um espaço mais difícil de situar, de dizer o que que era aquele espaço – um espaço muito móvel. A gente começou ali a compartilhar as nossas aulas: a Bárbara (Malavoglia) que estava com a gente, a Andreia Yonashiro, eu. Cada um foi conduzindo práticas corporais ali. Até que, de repente, a gente viu que o espaço da frente estava completamente vazio. Esse que era ocupado pela Polícia Militar. E aí foi “opa!”. Tinha um buraco ali na grade. A gente entrou e foi a primeira vez que a gente viu esse espaço: o tamanho dele, a imensidão dele. E foi muito forte, uma força muito encantadora e ao mesmo tempo um chamado “é aqui que a gente vai trabalhar”. A partir dali, a gente começou a trabalhar só nesse espaço e começamos todo o trabalho coreográfico do espaço: de abrir e de ir entendendo como abrir o espaço. Não é simplesmente: “ah vamos tirar tudo, derrubar o muro e pronto”. Era justamente um espaço que estava na linha de fogo, uma linha cruzada de disputa entre várias instituições: desde a instituição Polícia Militar, que ainda queria o espaço de volta, a instituição PCC que tinha uma boca ali na frente então estava de olho ali no espaço e queria entender o que que estava acontecendo... tinha também a prefeitura de São Paulo com mil especulações para esses espaços, tinha o Grupo Silvio Santos que já tinha um projeto como contrapartida das torres para esses baixos de viaduto, tinha uma ONG ali do lado que queria transformar tudo em quadra de futebol... então, tinham mil disputas ali. Foi um trabalho de ir sacando, de como ir lidando com todas essas forças coreográficas... liberando algumas forças, bloqueando outras, fechando pra outras... de como construir um espaço efetivamente público porque no momento em que o espaço público é assumido para uma única finalidade, de alguma forma, ele se torna privado para outras finalidades. Privar outros usos do espaço. Foi um trabalho imenso, imenso... repensar uma série de conceitos em relação a estar no espaço público. As palavras de ordem do momento “ocupar e resistir”... a gente entendeu ali que fazia muito mais sentido pra esse trabalho coreográfico o “habitar e cultivar” do que o “ocupar e resistir”. Como ir dialogando com

todas essa forças presentes ali, no sentido de manter o espaço público. Então, foi um trabalho muito imenso de tornar o espaço público apesar do poder público.

C.M.: Tem, em algum lugar do texto de vocês, um pensamento “de tornar público o que é público”. Eu fiquei pensando que seria isso... como vocês entendem? Será que esse tornar público precisa da intervenção de um grupo de pessoas? Que pessoas? Se já não é público por si... porque isso levanta muitas questões, né?

D.K.: Sim, porque, por exemplo, o fato do espaço estar todo fechado quando a gente chegou lá fazia com que ninguém se sentisse a vontade para entrar a não ser moradores em situação de rua para se proteger. Só que a PM ainda ficava fazendo ronda ali. Então a PM impedia... meio um acordo que criaram de que eles não poderiam adentrar pro meio do espaço. Eles poderiam ficar só na periferia do espaço. Então, era muito louco. Eles ficavam perto da grade, colocavam os cobertores na grade, faziam os seus barracos provisórios.. Mas, é isso, era um espaço que se mantinha privado de qualquer uso inclusive do próprio morador de rua porque a PM estava privando esse uso. No momento em que a gente começou a abrir o espaço, começou a fazer ações ali dentro como aulas de dança, festas juninas, celebrações, acender um fogo ali no que a gente chama da praça do fogo, mexer nos canteiros que tinham ali, plantar... todo esse trabalho mais sutil, digamos assim, no sentido de que a gente não estava chamando as pessoas diretamente para entrar. Mas, estar mexendo no espaço e movendo as matérias ali presentes fez com que as pessoas comessem a se sentir convidadas para estar ali, pra propor coisas pra lá... desde vizinhos que foram levando mudas pra plantar até pessoas passeando com seus cachorros, crianças andando de bicicletas ou jogando bola, moradores de rua começando a entrar mais pro meio do espaço, fazendo os barracos... tudo isso foi dando um retorno pra gente que, de alguma forma, a gente estava conseguindo realmente abrir esse espaço para os mais diversos públicos.

C.M.: E foi feito algum chamado para as pessoas participarem de coisas? Porque eu imagino... a gente tem essa questão de, mesmo em um certo espaço, a gente tende a estar muito conectado com os nossos pares que sabem o que que a gente está fazendo... foi feito algum chamado ou foi o próprio uso do espaço, a própria apropriação do espaço, a recriação do espaço que chamou as pessoas?

D.K.: Tiveram duas coisas: uma que a Andreia (Yonashiro) e a Bárbara (Malavoglia) tinham acabado de fazer uma ocupação na Funarte. Lá elas criaram um coro de dançarinos muito grande, de pessoas que fizeram as aulas delas... então, elas trouxeram essas pessoas pro baixo pra participar das práticas. Isso teve uma força muito grande. Eram pessoas que estavam super dispostas para estar ali trabalhando, mexendo e fazendo ali com a gente. E, ao mesmo tempo, o fato da gente estar mexendo... a gente convidou as pessoas sem precisar convidar diretamente. Depois, em outros momentos, a gente fez convites mais diretos. É engraçado que, quando a gente fez convites mais diretos, a gente teve um retorno menor do que o esperado e, quando a gente não convidava diretamente, e a gente falava: “olha a gente vai fazer uma atividade aqui...” e simplesmente ia lá e fazia, as pessoas apareciam. Isso foi bem interessante. Os pares da dança, as pessoas que estão habituadas a... teve artistas do mesmo meio, do mesmo circuito social ou político, econômico da dança que eu estou, que você está, esse meio da dança contemporânea do Brasil, que é bem restrito, essas pessoas... pouquíssimas se aproximaram, pouquíssimas. Dá pra contar no dedo as pessoas que foram até lá, mesmo com chamados ou sem chamados foram bem poucas. Quem mais se aproximou da gente foram os moradores de rua porque eles se sentiam muito protegidos pela nossa ação e ficavam à vontade... porque a gente também não ficava cerceando o uso que eles estavam fazendo do espaço. Eles ficavam muito à vontade de também dormir lá, de fazer as coisas lá, cozinhar... que eles viam a gente cozinhando também... então, tinha toda uma troca desse habitar que foi muito rico, muito rico. Em um primeiro momento, rolou um estranhamento dessa não aproximação do pares, até de parceiros de muito tempo que não foram em nenhum momento lá. Mas, também entender que é isso. Que a força do trabalho estava em outra dimensão, estava em outra relação, justamente essa com o bairro do Bexiga, com essa população de rua ali do Bexiga e que tudo isso... nossa, tem umas “sacações” assim infinitas de como estar no espaço, uma sabedoria deles, de aprender muito com eles. A cada momento, eram umas figuras que apareciam ali que davam aulas de dança, que propunham práticas pra gente, foi todo um... foram encontros muito incríveis, muito inesperados... de uma riqueza muito grande, muito grande...

C.M.: Deixa eu te perguntar só pra eu entender: vocês tiveram dois Fomentos, foi isso? E o projeto durou esse tempo ou ele tem uma continuação?

D.K.: Ele tem uma continuação que agora está no... porque no primeiro Fomento a gente descobriu esse espaço e fez todo o trabalho nesse espaço,. Só que quando acabou esse primeiro Fomento, o espaço estava muito povoado pelo povo da rua e rolaram umas “tretas” com eles porque teve um determinado período que chegou uma galera outra. Tinham pessoas mais próximas que já estavam ali com a gente com uma rotatividade... mas, chegaram muitos de uma vez e deu pra sentir neles um movimento de especulação também. Um vai falando com o outro que o espaço está muito legal e, de repente, chega muita gente pra morar. E gente chegando já da “pá virada”, de alguma forma, sendo bem desrespeitoso... bastante com as meninas, de ficar insinuando coisas, olhando de um jeito muito escroto e muita briga entre eles: casais se dando paulada, facada, uma loucura, uma loucura... é história que não acaba mais... pode ser um outro capítulo pra gente conversar... você chegou a ver a publicação que a gente fez ou não?

C.M.: Eu achei umas coisas na internet...

D.K.: A gente fez uma publicação das “Mitológicas do *Terreyro*” que adentra mais nessas dimensões várias que foram rolando... então, teve esse primeiro momento mais ali no baixo. Aí terminou o espaço totalmente ocupado por moradores e a galera deu uma afastada. A Andreia tinha ficado grávida, a Carila e a Marília trabalham no Teatro (Oficina), então sempre quando tinha demanda do Teatro elas ficavam lá e tem um ritmo muito doido o trabalho no Teatro. O Ro estava viajando bastante, fazendo residências, fazendo os “rolês” dele... então, as pessoas que estavam ali desse coro, algumas estavam bem assustadas com o jeito como o espaço estava e eu estava numa vontade muito grande... mas, chegou um momento em que eu estava me vendo muito sozinho. Comecei a ser ameaçado também por alguns moradores e eu falei: “bom, então... essa sabedoria coreográfica de saber quando recuar”. O segundo projeto a gente escreveu mais no sentido de aprofundar as conexões que a gente tinha feito com o espaço ali do baixo do viaduto, com a Vila Itororó, com a Bial, com o bairro do Bom Retiro. Foram várias coreografias que a gente fez, conectando esses espaços. Então, eu falei: “bom, vamos ativar mesmo essa rede de espaços públicos”. Então, a gente propôs um ciclo de aulas que a gente chama... sempre quando a gente propunha esse programa de várias aulas, de dança, filosofia, arquitetura, urbanização... a gente chamou de “Cercos Coreográficos” esse conjunto de práticas que a gente propunha. A gente criou o “Cercos Coreográficos Coisa” que era adentrar esse princípio

do *Terreyro coreográfico*. Eram aulas que aconteciam a princípio na (Oficina Cultural) Oswald de Andrade, no teatro ali no Anhangabaú... naquele prédio grande, esqueci agora... e a gente fez uma coisa mais espalhada. Mas, as pessoas do projeto... chegou um momento: “ah! vamos voltar pro baixo, a gente quer muito voltar pro baixo...”. E eu falei: “então, vamos!”. Por mim, a gente nunca tinha saído. Só saí porque eu estava ali sozinho. Então, a gente retomou fazendo uma festa junina lá e, ao mesmo tempo, começou a chegar um pessoal do bairro também: uma galera querendo abrir ali um campo de futebol. Começou uma outra tensão ali com esse movimento. Eles chegaram em um movimento bem violento com os moradores (de rua), ameaçando colocar fogo nas coisas deles, batendo em vários deles. Era uma coisa bem violenta, uma galera bem da “pá virada”... e aí a gente entrou pra mediar esse grande conflito. A gente foi retomando as práticas e retomou o trabalho ali do espaço. Nessa conversa entre os moradores que já conheciam a gente, que já tinham uma confiança e esse pessoal do futebol que não tinha confiança nenhuma que chegaram metendo o louco... a gente começou uma tentativa de conversa, uma diplomacia... mais uma vez, eu fui ameaçado “pra cacete” também... isso durou, quer ver... começou em 2014, 2015, a gente entrou lá no baixo, aí teve 2016, 2016-2017, nessa relação com o futebol, com os moradores... aí 2017, dentro do governo Dória, rolou uma... botou fogo em tudo lá... rolou uma ação bem violenta da Polícia Militar, chegou lá às 5h da manhã, tudo começou a pegar fogo lá... bem, bem violento, em um movimento de ir cada vez mais expulsando os moradores de lá e com apoio dessa galera do futebol.

A segunda parte do projeto era criar uma coreografia, um trabalho coreográfico que eu estava já há um tempo querendo criar, muito focado no trabalho de coro. A gente levou os ensaios lá pro baixo. Eu falei: “já que está nesse momento, o espaço está pedindo que a gente esteja aqui de novo, vamos ensaiar lá, vamos ocupar essa ‘faixa de gaza’”. Ficou um espaço desocupado: em cima ficou o futebol completamente sem ninguém. Eles expulsaram os moradores de rua. Mas, não conseguiram ter atividade suficiente pra manter o espaço ativo. Os moradores da parte de baixo e a gente viemos pra esse meio. A gente ensaiava nesse espaço que a gente criou de alguma forma no trabalho do *Terreyro*... essa nova peça coreográfica que eu estava dirigindo.

C.M.: Mas, era uma peça com pessoas profissionais de dança ou não? Era todo tipo de gente? Tinha gente dos projetos do *Terreyro*, como era?

D.K.: A coreografia? Era com principalmente pessoas do *Terreyro*: pessoas que fizeram as aulas lá, que tinham de alguma forma uma sabedoria do corpo de dançar na rua, de se relacionar com essas forças da rua, nesses fluxos todos que a rua tem. Eram corpos que, de alguma forma, já tinham essa inteligência por terem participado das aulas do *Terreyro* lá no viaduto. Teve um poeta também, o Marcelo Ariel que não tinha um trabalho corporal... mas, que eu chamei também. É, acho que era só o Ariel que era mais de fora da dança. A gente fez esse trabalho entre 2017 e 2018. Eu tentei manter o trabalho no baixo por um tempo, levando outras aulas. Estava articulando também de levar o MST (Movimento Sem Terra) pra lá, levar outras atividades. Mas, daí, começou a “encrespar” muito a relação com o pessoal do futebol porque... não sei o que acontece, alguma coisa do meu jeito... não sei o que rola que qualquer coisa que eu fale as coisas começam a ficar tensas. Teve uma gota d’água: uma aula que mexia com o espaço porque tinham muitos meninos gays, trans e mulheres conduzindo a aula, colocando músicas funk. Todo mundo mexendo a pélvis, mexendo o quadril, ao mesmo tempo que estava rolando aula de futebol. E os meninos no meio do futebol paravam e dançavam. Isso foi deixando o instrutor meio “puto”. Até que chegou um dia que ele avançou pra cima de um dos meninos que estava fazendo a aula. Aí eu cancelei as coisas. Eu falei: “não, não vai rolar”. Desses quatro anos que a gente estava lá, nunca tinha rolado uma agressão física. Aí, quando rolou, eu falei: “vamos cancelar a aula”. Eu fui trabalhando ali, tentando entender o quanto que eu precisava fazer pra estar ali, entendendo quais coreografias estavam operando no espaço naquele momento. E daí foi um segundo momento de dar uma retirada de novo e confiar também... era uma coisa que eu conversava muito com o pessoal... que era confiar no trabalho que a gente fez... que não é o fato da gente não estar ali... até retomando um pouco do que você falou... porque o espaço ser público não precisaria da gente. Desde o início, a gente tinha uma clareza de tomar cuidado pra gente mesmo não criar especulação pra cima do espaço...

C.M.: Porque corre o risco de você ser protagonista de algo que...

D.K.: Exatamente. Justamente a gente estava indo contra... que até depois vamos guardar isso que é interessante pra pensar a crítica institucional... pra mim, era muito claro que se a gente comesse um movimento de especulação, isso abriria brecha para os movimentos de especulação maiores a ponto de privatizar realmente o espaço: de entregar pra iniciativa privada e eles fazerem o que bem entendessem ali

naquele espaço. Tinha um cuidado nosso de não entrar nesse movimento de especulação e também uma consciência de que a gente estava em um lugar muito arriscado. Quando artistas vão pra espaços degradados, espaço urbanos, sempre é ponta de lança para um processo de gentrificação. Sabendo disso, como é que a gente pode evitar essa coreografia que já está tão cansada nos grandes centros urbanos? Acho que daí é isso: a especulação é o primeiro deles. A gente tomava muito cuidado pra não ser um espaço pra imprimir as nossas subjetividades artísticas, de não chegar lá e falar “ah eu vou fazer isso porque eu acho legal”. Tanto que eu nunca levei trabalhos meus pra lá. Eu conduzia práticas que era mais de “sacação” do espaço, de conversa com o espaço, do que apresentar um trabalho meu ali ou mesmo fazer ensaio. Eu fui fazer ensaio só depois de três anos que a gente já estava trabalhando lá. Tomando esse cuidado pra não virar um grupo de artistas de classe média, usando o espaço público pra proveito próprio... mas, enquanto uma responsabilidade social tornar aquele espaço habitável para qualquer pessoa que se interessasse em estar ali, de tornar o espaço convidativo para estar. Acho que tinha esse ímpeto nosso muito maior do que a gente usando o espaço para expressar a nossa arte – que é como eu identifico, muitas vezes, o movimento de ocupar um espaço, uma ocupação artística. Ocupa o espaço, usa o espaço, abusa do espaço, tira tudo do espaço e deixa quase nada ali depois. O espaço fica morto depois que ele sai. Eu fico muito feliz porque, por mais que a gente tenha feito esses recuos, pra mim era muito claro de que tudo o que estava acontecendo ali era reverberação também de algo que a gente tinha provocado. Não é que a gente estava sendo expulso do espaço, mas que era uma reverberação de uma ação nossa ali. A gente também reverberando ações anteriores às nossas, de entender essa cadeia coreográfica: um movimento que vai desencadeando outros movimentos. Ao mesmo tempo, não achar que a gente era responsável por aquele espaço no sentido de que a nossa presença era fundamental. Ao mesmo tempo, reconhecendo os gestos que a gente fez ali mesmo quando a gente não estava mais lá.

C.M.: E você sente que o projeto acabou ou ele está seguindo... segue por outras formas?

D.K.: É que “rolaram” muitas coisas... vou tentar ser breve... foi muito louco, foram quatro anos. Agora está fazendo cinco anos que parece que foram dez pela intensidade de coisas que aconteceram. Mas, dentro do grupo, “rolaram” questões

também bem delicadas. Na passagem do primeiro para o segundo Fomento, eu convidei mais... a gente estava em cinco pessoas, eu convidei mais nove pessoas pra formar esse corpo de atores diretamente responsáveis ali pelo *Terreyro* – pessoas que estavam articuladas, engajadas com o projeto. E eu apostei total. Tinham nove pessoas e eu falei: “chega junto e vamos criar essas “Mitológicas do *Terreyro*” e fazer essas práticas...”. Maravilhoso num primeiro momento. Só que é isso: é uma dimensão de um trabalho que é muito “punk”, é muito foda. Tem estar muito acreditando naquilo e entregue pra topar o negócio porque são situações, às vezes, muito “punks”... tanto de trabalho, que é muito puxado, ficar carregando coisa de um lado pra outro, pegar coisa do Teatro (Oficina), levar pra lá e cozinhar e fazer as coisas. Tudo em um tempo coreografado pra receber pessoas, pendurar uma tela enorme ali no viaduto pra poder passar um filme, puxar a luz lá da onde... tinha uma inteligência ali que a gente foi criando entre nós cinco que não chegou nesse grupo grande. A gente começou a ter um desentendimento de trabalho e foi meio que criando arestas nas relações. Isso foi desencadeando uma série de... as pessoas foram se afastando do projeto... e, tudo bem. O nosso único acordo ali era da publicação,. Então, tinha essa responsabilidade de todos com a publicação. Mas, ao mesmo tempo, do trabalho do *Terreyro* mesmo não tinha... então, as pessoas foram se afastando e começou a rolar uma coisa muito violenta pra cima de mim: de que eu ficava centralizando tudo, que eu era o macho alfa, beta, branco, cis, que estava dominando tudo, que tinha a palavra final... eu estava à frente, eu assinava como coordenação do projeto, eu tinha um lugar ali de manter o trabalho acontecendo e de cobrar algumas coisas em relação às responsabilidades que a gente tinha. Então, meio que virou um bode para um desacordo com o trabalho de alguma forma porque tinha uma coisa de... algumas pessoas quererem voltar mais pra uma coisa social, de trabalhar com as pessoas, para as pessoas em situação de rua. Eu tentava explicar que o trabalho do *Terreyro* tem uma força justamente por trabalhar com o espaço. E, trabalhando com o espaço, trabalha as pessoas também. Mas, a gente não tem... eu não tenho nem cacife, nem condições de fazer um trabalho assistencial diretamente com pessoas em situação de rua. Mesmo que, indiretamente, o trabalho do *Terreyro* tenha resultado m relação a isso. Foram mil desentendimentos em relação a isso que foi meio criando... foi uma coisa louca porque, ao invés de ir criando simplesmente um afastamento, algumas pessoas começaram a fazer um movimento de tentar me excluir do projeto e dar uma outra cara pra ele. Eu nem sei direito porque começaram a rolar uns *e-mails* entre alguns que me excluía. Um

coisas bem doidas e tudo isso no meio do golpe, do *impeachment* também. Foi tudo muito doido e, ao mesmo tempo, em um questionamento híper coerente com relação ao feminismo, com relação a tudo o que estava e ainda está sendo discutido. Então, eu me abria pra discussão... mas, também ficava tudo num lugar muito movediço. Isso criou um imbróglio muito grande e vários movimentos de boicote em relação ao trabalho. Então, rolou um convite pra ir pra Bahia pra fazer um trabalho lá. Aí ligaram pro pessoal da banca pra falar: “não, não pode. O *Terreyro* não existe mais. O Daniel só segue com o *Terreyro* porque ele é branco. Então, ele faz o que acha que quer”. Rolaram uns movimentos bem violentos também pra dentro do projeto, de tentar minar o projeto por dentro. Isso também deu uma balançada. Eu também fiquei na minha, deixei a bola baixar. Eu tenho uma clareza muito grande que é um projeto que ele tem uma força. Foi despertada uma força muito grande com ele. Então, ele não se encerrou ali no trabalho do baixo. Mesmo porque esse meu interesse nessa relação com a arquitetura e coreografia continua e, como você falou, o *Terreyro* ganhou uma força institucional mesmo ali... tanto ali no bairro, quanto pelo trabalho que foi desenvolvido. Então, isso não se perde. Não tem como se perder. Então, consegui ficar no entremeios do projeto de dar tempo pra tudo isso dar uma acalmada e pra agora ver pra onde que o trabalho continua.

C.M.: Você falou de um segundo momento que vocês tiveram que se relacionar com muito mais instituições, no sentido de que vocês se deslocaram, até o próprio fato de vocês serem fomentados ter que se relacionar... eu queria que você falasse um pouco como é se relacionar com essas variadas instituições, um pouco da experiência com isso, desde uma coisa de prestação de contas de um Fomento até um acordo pra puxar uma luz ou... enfim, acho que tem uma série de relações muito diversas aí.

D.K.: Uma chave que foi muito maravilhosa até por conta das várias instituições tão plurais, foi adentrar mais nas reflexões do (Eduardo) Viveiros de Castro²¹⁵ a partir da experiência dele com vários povos indígenas, principalmente amazônicos, que é de entender essa cosmopolítica enquanto essa relação entre vários mundos. Essa figura do Xamã enquanto esse... que tem essa sabedoria e essa permissão de viajar entre esses mundos e conseguir voltar pro mundo dele. Conseguir ir pro mundo das onças e voltar pro mundo dos Yanomamis ou pro mundo da anta e voltar ou pro mundo dos Machacalis e voltar... e de começar a entender o artista enquanto essa figura que vai pra uma reunião na prefeitura que dialoga naquela linguagem, naquele jeito, dentro

daquelas leis, daquele mundo e consegue voltar para o trabalho artístico e dialogar com moradores de rua e dialogar com os vizinhos ali do bairro, com os botecos ali em volta pra fazer trocas. Esse lugar de entender todas essas relações enquanto uma cosmopolítica permitiu que a gente transitasse de uma forma mais saudável entre esses mundos e entre essas instituições. Essa foi uma grande chave que virou: sair de uma dimensão política, humana e entender tudo numa dimensão cosmopolítica. Não é aquela pessoa, mas ela está sendo porta-voz de uma série de forças que agem sobre ela: forças sociais, políticas. Mas, que ela é porta-voz daquilo, naquele momento, não é uma coisa pessoal. É dialogar com tudo o que aquela pessoa está engendrando e está representando naquele momento. Essa foi uma chave importante pra conseguir lidar com essas várias instituições em respeito a elas também. Acho que isso foi um aprendizado muito grande porque se a gente assumisse qualquer postura de arrogância ou de irredutibilidade pra um diálogo o trabalho não acontecia. Se a gente fosse irredutível com os moradores de rua e falasse: “não, vocês não podem estar aqui. É um espaço cultural. Não é pra dormir...”, isso ia minar o próprio trabalho. Se a gente fosse irredutível com a prefeitura: “a gente não conversa com instituição pública ou com o governo, a gente faz tudo sozinho...” também isso ia minar o trabalho. Então, pelo fato de conseguir essas conversas várias, acho que possibilitou que a gente criasse um campo de proteção, de alguma forma, que permitisse tudo o que a gente fez sem nunca ter algum tipo de ação de PM ir lá e desfazer coisas nossas. A gente construiu mesa, quebrou muro, tirou alambrados, cortou arames farpados, fez intervenções, fez buracos ali com um altar da água, um altar do fogo, a gente fez intervenções na matéria bruta ali do espaço que, por muito menos, vários outros grupos foram reprimidos por estarem simplesmente colocando música na Praça Roosevelt. Então, esse lugar de entender essa dimensão cosmopolítica e atuar nessa dimensão cosmopolítica permitiu que a gente fizesse tudo o que a gente fez ali – que não foi pouca coisa, e não foram coisas pequenas.

C.M.: Quería que você falasse um pouco mais da ideia de coreografia e coreográfico, porque eu acho que é uma coisa interessante pra discutir... que eu acho que, de alguma maneira, você mostra que é importante usar essa palavra, me parece...

D.K.: Sim, sim. É muito legal isso, Cláudia, porque foi um momento bem importante de reflexão da minha prática... de alguma forma, virar do avesso um entendimento que eu mesmo tinha da palavra coreografia porque teve um trabalho em 2012 que eu fiz e

ele justamente encarava a coreografia no sentido mais... nesse sentido duro, embrutecedor, controlador. Toda essa crítica coreográfica que vem sendo feita, que o André Lepecki elabora também, como no “Coreografia Social”²¹⁶ também. Vários autores estão trabalhando numa chave de uma crítica coreográfica, de colocar a coreografia enquanto um biopoder, enquanto modo de cercear os desejos dos corpos, o movimento dos corpos. Eu consigo entender toda essa linha de raciocínio, sempre pegando a questão da origem da palavra ali do tratado do Orchesographie e todas aquelas questões que são despertadas ali que eu acho tudo maravilhoso. Mas, ao mesmo tempo, me instigava usar a palavra coreografia e entender esse lugar do coreógrafo justamente pra desfazer esse entendimento de mero controle. Chegou uma hora que eu entendi que coreografia é estar sempre lidando com fechamento ou abertura de movimento. Acho que por isso que eu trouxe também a coisa da programação virtual pro projeto... que é o mesmo princípio que rege. Ou você libera o movimento ou você fecha o movimento. E na arquitetura também: ou você coloca a porta ou você não coloca a porta, ou entra ar ou não entra ar, ou entra sol ou não sol. Então, essa composição de fluxos é sempre uma composição muito complexa de aberturas e fechamentos. A gente nunca foi pra uma abertura total e nem pra um fechamento total. O fechamento total vai morrer e a abertura total também vai morrer. São dois limites que não... ou uma dispersão total que se desintegra e você não tem mais nenhuma manifestação material possível. Ou uma coisa tão densa, tão amalgamada que também aquilo morre em si porque não consegue se manifestar pra fora... de entender que sempre vão ter dimensões de limites de fechamento dentro de uma composição coreográfica. De não fazer uma crítica tão generalista dos limites, dos controles dos corpos. Uma coisa é uma coreografia que a gente vive, por exemplo, na cidade em relação aos pedestres que são os últimos a serem levados em conta no pensamento urbano atual. Você tem aquelas grades que fazem você andar quase que meio quarteirão pra você conseguir atravessar uma rua porque está tudo gradeado e você vai ter que ir até o farol porque colocaram o farol ali. E só ali você vai conseguir atravessar porque a prioridade são os carros. Isso é uma coreografia burra. Você poderia fazer uma outra coreografia que também estaria propondo movimento para os pedestres. Mas aí você coloca o movimento do pedestre em primeiro plano. Isso poderia ser uma coreografia que tivesse uma inteligência maior e abrisse mais possibilidades para aquele movimento, para aquele trânsito, para que aquele fluxo aconteça. Você está condicionando o movimento, então, não é necessariamente ruim

condicionar o movimento ou direcionar o movimento. Eu comecei a pesar um pouco mais essas críticas, de não deixar a coisa generalizar demais. Normalmente esses autores, sem questioná-los porque eles pegam exemplos que fazem total coerência ali em uma dimensão política, neoliberal, que é super compreensível... mas, colocando outras dimensões em jogo, e “reentendendo” possibilidades de se direcionar movimentos pra corpos sem que isso seja violento pra esses corpos. Isso também pela minha aproximação com outras culturas, principalmente indígenas, principalmente culturas do Candomblé e da Umbanda. Não digo afro porque não é diretamente com uma cultura afro. Mas, dessas culturas que são afrodescendentes e que tem ali uma hierarquia rígida. Tem ali modos dos movimentos se darem que são muito controlados de certa forma. Porém têm uma abertura muito grande. Têm um lugar de aprendizado muito grande, de compartilhamento, de generosidade. Têm uma série de valores importantes também pra uma composição social que, às vezes, numa crítica generalista que tende para uma abertura total, tudo isso vai se perdendo e a gente chega num limite que é: “tá, mas de que sociedade a gente está falando? Que possibilidade de sociedade existe a partir disso?”. Essa reflexão em relação à palavra coreografia me fez me reaproximar desses outros modos de organização social... pra conseguir repensar também o olhar de uma outra forma...de que o limite é uma liberdade absoluta... acho que tem um lugar de repensar a palavra coreografia a partir daí. E, o coreográfico enquanto algo que não está completamente na dimensão da dança, da coreografia enquanto esse campo artístico. Mas, enquanto modos das forças se manifestarem no mundo sejam quais forças sejam: forças históricas, forças culturais, forças espirituais, forças ancestrais. Tudo isso está articulado dentro de estruturas que vão sendo criadas ao longo de muito tempo. Uma força histórica ela não é uma coisa abstrata. Ela é algo que está sendo construído ao longo de muito tempo a ponto de nos colocar em um momento histórico seja qual for. Ela não é uma peça do além. Ela é uma coisa que vai sendo construída, tem um encadeamento de movimentos que vão sendo engendrados até chegar em um acontecimento, em algo que se dá. Tenho isso como coreográfico: o modo dessas forças se manifestarem no sentido de que elas estão sempre se compondo. Nessa composição vão criando estruturas que vão movimentar esses grupos de pessoas, essas sociedades, essas organizações humanas. Vão estar regendo essas organizações humanas.

C.M.: É curioso você falar do Lepecki e do (termo) “Coreografia Social”. Para mim, eles me fazem me reconciliar com uma ideia de coreografia, pensando que coreografia não é igual a dança. Para mim, isso é importantíssimo. E eu talvez não veja essa crítica dessa forma. Eu acho que o Lepecki persegue esse histórico da palavra pra pensar que coreografia pode ser outra coisa. Inclusive, quando ele aborda a questão da coreopolítica no texto que é muito interessante... eu fico pensando na questão dos corpos no espaço e o que faz mover ou deter esses corpos. Até porque, por exemplo, o meu próprio entendimento de corpos no meu trabalho... são corpos quaisquer que sejam: coreografar o público, coreografar a instituição, coreografar os objetos ou ser coreografado por eles ou ambas as coisas. É uma coisa que passou a me interessar e aí eu botei lá: “ok, tudo bem eu usar a palavra coreografia nessa tese!”

D.K.: Total! Tem, por exemplo, uma experiência nossa de coreografar a instituição que foi muito forte. Chegou um momento que a gente falou: “bom, agora a gente vai derrubar todos os muros do espaço”. A gente já tinha feito furo, já tinha tirado o alambrado, já tinha feito uma série de ações um pouco mais sutis. Mas, chegou uma hora que a gente falou: “não, agora é hora de derrubar tudo isso”. A gente fez uma reunião com a subprefeitura. A gente apresentou um projeto e eles só davam “perdido”... aí eles criaram um edital, na gestão do Haddad ainda, para uma ocupação comercial, de uma especulação comercial do baixo de cabo a rabo. Foi um negócio bizarro. Eles não tinham feito consulta pública. A gente ficou em cima, obrigou a fazerem consulta pública. A gente criou uma audiência pública. Foi uma ação bem grande que chegou num momento que caiu: não tiveram inscrições, o edital caiu, eles “desencanaram” do edital. Na época que o edital ainda estava em voga, eles começaram eles mesmos a derrubar os muros todos pra chamar atenção para as empresas interessadas. Mas, de alguma forma, era muito claro pra gente que eles estavam continuando o gesto coreográfico que a gente tinha anunciado e tinha iniciado... uma força muito grande desse lugar cosmopolítico também... de uma forma mais “distraídos venceremos” (Paulo Leminski), eles realizaram uma coreografia que a gente estava, de alguma forma, engendrando. E que gente não ia conseguir realizar naquele tamanho porque a gente precisaria de maquinário, de força, de instrumento que a gente não tinha. E eles realizaram isso. Eu falei: “nossa, que maravilha! Realizaram a nossa coreografia.”

Figura 107: Luciana Lara



Fonte: Lucas Brito, 2016

Luciana Lara

*entrevista**18 de fevereiro de 2020*

Cláudia Müller: Eu queria que você me contasse um pouco como você cuida das negociações da apresentação do seu trabalho, se tem aspectos que pra você são muito importantes – quaisquer que sejam, acordos, contrato, *rider*, como você cuida disso?

Luciana Lara: Bom, nesse momento, digamos nos últimos dois anos, eu tenho um dossiê do espetáculo, onde divido a parte artística e a parte técnica bem detalhado. Então lá tem tudo, a logística, o que eu preciso, tem uma parte em que eu falo inclusive de viagem, quantas pessoas viajam, já tem a *room list*, já tem tudo, então já é o meu padrão. Mas depende muito de cada contratante. Esse material passa por adaptações para atender o formato de quem está nos contratando. Alguns festivais têm as suas próprias estratégias e organizações do trabalho de produção. Por exemplo: tem festival que pede uma outra formatação das informações e aí tenho que refazer o material pra poder caber na ficha padrão de produção deles, que tem todo um outro formato e ordem das informações. É a mesma informação, mas tenho que adaptar todo material que já tem pronto, pra caber dentro da ficha. Então, assim, nesses últimos dois anos eu tenho feito muito esse trabalho. Antigamente era o Marconi que fazia, que é o meu parceiro de direção na Companhia, mas hoje eu tenho feito muito porque – justamente isso que você estava falando – tem algumas negociações, muitas vezes, que têm questões artísticas envolvidas, que muitas vezes o Marconi vira só um intermediário, que aí a produção pergunta pro Marconi, o Marconi pergunta pra mim, eu falo pro Marconi, o Marconi fala pro cara, e a gente perde tempo. Então, muitas vezes eu comecei a assumir isso para gente ganhar tempo em todo o

trâmite. Mas, Marconi é muito importante porque lida com toda a parte mais burocrática como contrato, notas fiscais, certidões e controles de planilha orçamentária.

C.M.: Porque aí fica a seu critério a decisão artística, você diz?

L.L.: Exatamente. O Marconi, na estrutura da companhia, não é só um produtor, sabe? Apesar dele ficar mais com a parte mais burocrática de contrato, nota fiscal e pagamentos, como falei, divido a direção da companhia com ele em todos os aspectos, então algumas decisões importantes artísticas eu também divido com ele, outras sou eu que tomo por uma questão de praticidade na produção, e vice versa também acontece. Marconi, para vc ter uma ideia, é cenotécnico/ cenógrafo, então muitas soluções sobre o espaço de apresentação, logística de transporte e confecção e adequação de cenário e objetos de cena, ele cuida. Em algumas questões burocráticas, ele também toma decisões sozinho e outras compartilha comigo. Os campos dessas decisões tem uma ligação intrínseca que precisa, muitas vezes, de uma reflexão maior dos dois. Sei lá, o espaço, por exemplo, que precisamos para a apresentação do nosso trabalho *De carne e concreto – uma instalação coreográfica*. Vou dar um exemplo mais específico: a gente tem no rider técnico, dizendo detalhadamente que a gente precisa de uma parede, precisa de chão liso, e que o espaço precisa ser um espaço alternativo, que o espetáculo não é feito para uma caixa preta, não é concebido para um espaço teatral. Mas, precisa ter isso: a parede, o chão liso, por causa de algumas cenas que a gente faz, com nudez, que precisa deslizar o corpo no espaço. Aí alguém da produção do festival manda de volta uma foto de um lugar como sugestão de espaço que você olha e fala: “Cadê a parede? Por que que a pessoa tá considerando esse espaço? Ela nem leu o meu rider!” Aí eu tenho que fazer a pergunta: “qual parede que vocês estão pensando? Porque conforme o rider, eu avisei que precisava de uma parede”. Aí a pessoa volta: “parede? Que parede?” Ah, meu Deus, aí é isso, entendeu? Não tem jeito. Então, a gente ainda enfrenta muito isso. A gente manda o material todo completo e as pessoas nem leem. Às vezes eu falo pro Marconi que o nosso rider é tão completo que as pessoas não querem ler tudo. E aí fazem a pergunta de algo que já tá lá. Às vezes, eu pego e recorto e mando de novo e falo: “Ó, página tal do rider técnico. Para entender: Eu já mandei isso, que você tá perguntando”.

Ou seja, alguns contratantes que a princípio você pensa, pelo histórico ou tempo de atuação que são pessoas experientes, não são. Você tem que estar super atento. Muitas vezes, quando a estrutura do contratante é muito grande, até complica. Instituições e festivais que subdividem em muitos setores o trabalho têm esse problema... é muita gente, você fala com dez pessoas pra resolver um problema. E aí, você tem que repetir a história dez vezes porque não tem comunicação entre eles. Então, é muitas vezes complicado. Gera muitos mal entendidos. Nessa questão da parede, então por exemplo... o espaço é bacana, o chão é possível, o espaço alternativo é interessante, mas não tem a parede. Aí tem uma questão: você percebe também que se você complicar muito eles desistem de você e de contratar o seu trabalho. Daí você pensa em facilitar o máximo sem que isso fira o seu trabalho. No caso você pensa: vamos tentar aceitar o espaço que eles estão oferecendo. Será que não dá pra construir a parede? Aí eu volto pro Marconi: “Marconi, você constrói essa parede pra mim, se for pra fazer lá?” Aí ele vai olhar a planta baixa, vai orçar e ver se é possível dentro do cachê que eles estão oferecendo. Então, essas coisas eu sempre volto pro Marconi que me ajuda a tomar uma decisão mais bem pensada.

Mas, eu acho que no geral é assim, eu tenho tentado centralizar esse tipo de conversa mais direta comigo para facilitar e agilizar o processo.

C.M.: E, me diz uma coisa, até que ponto é fundamental que a instituição atenda a todas as necessidades do seu trabalho? Tem coisas que você fala: “ah, isso eu abro mão, isso eu não abro mão”... como é que você elege isso?

L.L.: Nossa, aí é muito específico. Cada caso é um caso. Acho que vai depender muito do trabalho. Acho que o principal... tem coisas que não são negociáveis no trabalho. Não tem como. Por exemplo: o trabalho é com nudez, e aí com todas essas questões de censura no Brasil...s e o espaço é todo de vidro, transparente, no meio da universidade... eu não vou, nesse momento, assumir isso, entende? Não vou mesmo. Não vou me arriscar. Aí eu jogo para instituição, eu dimensiono a responsabilidade, eu falo: “olha, é isso. Vocês querem fazer mesmo? Para fazer preciso de todos os cuidados e que esteja dentro da lei. Vocês vão solucionar isso pra mim?”

C.M.: Mas já aconteceu, por exemplo: “ah, então você bota uma roupa?”

L.L.: Não, isso nunca aconteceu. Acho que eu fui mais sortuda nesse sentido. Nunca aconteceu não. Te pedir para modificar, né? Isso pra mim é um limite, assim,

intransponível. Não tem condição. Eu mudar a obra assim, nesse caso, especificamente, não tem como. Acho que tem outras concessões, como, por exemplo... deixa eu pensar... é muito difícil, né? Teria que ter exemplos muito específicos. O chão, por exemplo... o chão é uma coisa que eu não posso colocar meus bailarinos em risco. Não tem condição. Um piso de madeira que não vai ter um linóleo por cima e ele tá soltando farpa. Impossível, não tem como. Não vou colocar meus bailarinos em risco. Então, tem coisas que não são negociáveis. Não tem como. Eu nunca tive essa experiência de me pedirem pra mudar. Sabe o que às vezes já me pediram pra mudar? A duração.

C.M.: A duração do trabalho?!

L.L.: A duração do meu trabalho. Porque esse trabalho, ele leva duas horas e vinte minutos.

C.M.: Esse trabalho é o *Carne e concreto*?

L.L.: É o De carne e concreto – uma instalação coreográfica. “Será que não dá pra fazer em uma hora e meia?” “É, não dá.” “É porque a gente tem um outro espetáculo que tem que começar logo depois de vocês.” “É, mas o trabalho tem duas horas e vinte”. Não tem como. E é aproximadamente. Pode durar mais. Então, tem que estar tranquilo sobre essa coisa do horário. Isso já aconteceu. Que é uma maluquice. Como que num espetáculo de duas horas e vinte minutos alguém concebe pedir pra um artista diminuir uma hora do seu espetáculo? Estou tentando lembrar agora quem foi que fez isso. Não sei se foi uma instituição ou se foi um festival.

C.M.: Mas, por exemplo, você se lembra de alguma outra situação na qual você acabou tendo que fazer uma alteração importante na montagem, na condição de apresentação... você se lembra de alguma situação assim?

L.L.: Não estou conseguindo lembrar especificamente, não. Acho que eu não tive essa experiência exatamente assim, não. Eu acho que, às vezes, até já perdi coisas por isso, entendeu? Já deixei de fazer. Mas, eu chegar a fazer uma modificação que vai ferir tanto o espetáculo... eu não lembro e não lembro de nenhum pedido assim, especificamente.

C.M.: Mas, já teve alguma situação em que você falou: “ai, me arrependi de ter me apresentado nesse contexto”, por qualquer questão que tenha surgido na negociação, na montagem, na adaptação?

L.L.: Não consigo lembrar, especificamente... ah, já teve, teve uma vez sim. Aconteceu com a gente quando sugeriram que a gente fizesse o nosso espetáculo *Cidade em plano* em uma garagem. Topamos porque pareceu possível com as dimensões do espaço e porque o trabalho tinha um caráter instalativo... a gente pediu um linóleo e eles falaram que iam providenciar. E quando chegou lá, não tinha linóleo. Eles simplesmente não havia separado o linóleo pra nosso uso. Outro artista tinha ficado com o linóleo. E a gente fez o espetáculo sem o linóleo. Eu me arrependo até hoje de ter aceitado apresentar. Me chateou muito. Eu não deveria ter aceitado, me senti muito desrespeitada. Fiz uma decisão errada, pressionada por estarmos todos já no local da apresentação, uma cidade em outro estado, ou seja, tínhamos todos viajado para apresentar num festival bacana com tudo pago. Convites como esses não foram muito comuns na nossa trajetória. Naquela época, havia muita expectativa nossa por esta apresentação. Na hora, avaliamos em grupo que o chão não apresentaria risco de machucar ou ferir a pele dos bailarinos. Então, concordamos fazer sem o linóleo. Era isso ou não apresentaríamos. E era uma única apresentação. E nas condições de montagem do festival não tivemos tempo nem de fazer um ensaio geral. E aí, lógico, a gente não estava contando com uma coisa... como o espetáculo tinha muita coreografia no chão... não sei se você lembra desse espetáculo... os bailarinos tinham uma dança perto de uma parede, toda no chão e depois tinha uma outra cena em que eles se arrastavam muito no chão. Durante a apresentação, os bailarinos ficaram pretos, sujos de borracha de pneu do carro que estava impregnado no chão. Mas, preto, preto mesmo. As partes que mais encostavam no chão ficaram totalmente cobertas por essa fuligem preta da borracha. Parecia uma graxa. Depois, pra eles tomarem banho e retirarem isso do corpo, foi um sacrifício. O grupo de bailarinos até que levou tudo numa boa – o que ajudou eu não ficar tão revoltada na hora. Os bailarinos tiraram fotos, riram muito do quanto tinha que esfregar a pele, deixando ela vermelha pra poder conseguir tirar a fuligem. Eu ria tensa, confusa, com medo de alguém ter uma alergia... a gente não esperava e não tinha como prever que aquilo ia acontecer. Então, a gente abriu uma exceção porque a gente achou que não ia prejudicar o trabalho. Mas, lógico, sem teste, né? A gente não imaginou que os corpos

iam ficar pretos, aí virou um elemento, parecia que eles estavam de figurino, mas não tinha nada a ver com o espetáculo. Então, assim... esse, eu me arrependo. Me arrependo bastante. Não devia ter aceitado. Primeiro que eles tinham combinado uma coisa, eles não cumpriram. Eu nunca imaginei que isso fosse acontecer. Quando acabou o espetáculo, eu tava com aquela sensação assim, horrível, e nem podia demonstrar porque o público queria me parabenizar... de alguma maneira as pessoas pareciam ter gostado do trabalho, independente do que tinha acontecido. Algumas pessoas até acharam que fazia parte... mas, eu até hoje sinto um mal estar, como se eu tivesse sido violentada com a situação. Errei e aprendi.

C.M.: É uma coisa que a gente aprende, né? E, por exemplo, você sente que você vai refazendo o seu *rider*, conforme você apresenta. Você acha que a experiência te faz modificar o que você pede?

L.L.: Acho que sim, sem dúvida, porque às vezes a gente... eu tenho sentido que a gente tem que ter mais adaptabilidade porque senão você não tem onde apresentar. As condições ideais, elas nunca existem. Então, é sempre uma reflexão de até onde eu posso me adaptar. É sempre isso. Eu sei que o *rider* técnico, ele pode impedir o trabalho. As pessoas podem olhar e falar: “ó, esse aqui tá muito complicado. Não vou chamar esse grupo aqui não, vai ficar caro”. Então, a gente tenta descomplicar isso. Mas isso já tá também se incorporando no processo...Cláudia, não sei se você pensa isso...na hora que você tá criando, você já tem essa noção um pouco. Eu sou meio louca...eu faço umas coisas, que eu vou nas minhas ideias e depois o Marconi fica sempre rindo: “*Lu, mas isso aqui fica difícil, Lu. Tá lindo, mas você não vai viajar pra lugar nenhum. Você não vai conseguir fazer isso. A gente vai apresentar só aqui? Só nesse lugar?*” Ele sempre chama um pouco essa atenção a esse aspecto da execução, me faz cair duramente no real. Eu tenho sentido que a quantidade de elenco, a quantidade de pessoas viajando, essas condições, elas aparecem um pouco mais no processo criativo do que antes, já de alguma forma pensando em poder circular e ter uma vida longa com o trabalho e com o grupo.

C.M.: Mas, você fica pensando e dosando isso enquanto você tá criando? Ou não?

L.L.: Ah, eu confesso que é muito difícil. Eu tenho isso no fundo da minha cabeça. Algumas ideias, que eu vejo que estão muito difíceis até pra manter o ensaio, nas condições ideais, aí eu descarto. Eu tento solucionar de uma outra maneira. Estaria

lindo, maravilhoso isso aqui. Mas, como é que eu vou ensaiar tendo que carregar, sei lá, trinta metros de plástico todo dia pro ensaio, entendeu? Onde eu vou botar isso? Então, isso tem, cada vez mais, pesado.

Por exemplo, uma coisa que eu sinto que mudou bastante – eu não sei te dizer até que ponto eu incorporei isso de tal maneira que hoje eu acredito numa estética mais assim de menos elementos ou se foram desejos artísticos que me levaram a isso – a redução da equipe técnica. Então, você levar o iluminador ou você ter som... a pessoa que vai estar lá pra fazer o som, a pessoa que monta o som, a pessoa que monta a luz e opera a luz e opera o som. E eu ficava muito chateada e hoje isso ainda me chateia muito... pagar uma grana alta para um técnico... mais do que o que os meus bailarinos ganham. Isso é uma coisa que me incomoda. E aí alguém diz: “Mas é o mercado... mercado nada! Não posso fazer isso, é um absurdo! Os bailarinos ensaiam comigo quatro horas por dia, cinco vezes por semana, aí vem uma pessoa, só porque o mercado dá mais valor, vai viajar comigo, ganha mais do que eles ganharam durante, sei lá, quatro meses de ensaio, sabe?” Não é justo. Não tem como. Eu adoraria ter essas pessoas, dou valor ao trabalho dos técnicos, sinto falta, fico sobrecarregada, mas como eu vou fazer isso? Eu não fico bem com isso. “Ah, porque é necessário”. Não sei se é necessário, também, não.

Aí eu comecei... também coincidiu com meu trabalho indo mais para rua. Então, por exemplo, o *De carne e concreto*, ele não tem movimento de luz, é uma iluminação estática, que não muda durante todo o espetáculo, que muitas vezes é adaptada a própria luz do espaço, sem necessidade de refletores de teatro e não tem som. Não tem. Isso já aconteceu na própria natureza do trabalho, entende? E talvez essa experiência na rua se incorporou nos trabalhos para palco. De qualquer forma, cada vez mais eu sinto que eu tento simplificar isso porque eu já tive, não sei se você lembra, no *Cidade em plano*, tinha som quadrifônico. Uma coisa assim, tipo “Oi?” Era uma complicação, era maravilhoso, mas muito difícil de produzir. Era uma complicação tão grande que eu falei: “nossa! Menos Luciana...” Aí acho que ficou no inconsciente até que fiz um sem som. Pra compensar... será? Não sei... mas, sendo bem honesta, não consigo pensar exatamente assim quando crio, criar é sobre imaginar e exercer a liberdade. Quando criamos, lançamos mão de tudo aquilo que um trabalho pede, seja texto, cenário, trilha, uma iluminação especial, tecnologia... é difícil já ficar limitado neste momento, trava o processo. Mas, paradoxalmente, você tem que ser realista e se

adaptar à realidade e à materialidade que está disponível, com aquilo que é possível... eu vivo disso, preciso pensar na sobrevivência. Eu tenho pensado, feito reflexões sobre o que realmente é essencial pro trabalho, esteticamente, e quais são os contextos e espaços em que o trabalho se modifica completamente. Por exemplo, os trabalhos de rua que eu tenho feito. Meus trabalhos de rua, eles não são pra uma plateia que vai e segue a performance, tipo o público de um festival. São intervenções. Acontecem naquela rua, naquele lugar, em um horário surpresa, sem anúncio, pra pessoas que passam por aquele local, trabalham, habitam ou vão lá por inúmeros motivos, mas não para ver uma performance artística... é parte essencial do trabalho tudo isso. É muito diferente de você levar vinte pessoas pra ir assistir aquilo. Modifica a natureza do trabalho, entende? Então, por exemplo, já tive convite, o último convite, que eu até aceitei, foi em um festival que queria fazer uma das minhas intervenções dentro de uma instituição cultural parceira daquela edição do festival. Era no espaço ao ar livre de um centro cultural. Aí, eu tentei experimentar... me refiro à intervenção *Sacolas na cabeça*. Existem questões espaciais nesse trabalho que podiam ser muito interessantes porque aquele centro cultural era amplo, tinha um jardim e uma arquitetura que permitia um jogo espacial propício para o trabalho. Mas, o contexto de ser dentro de uma instituição voltada às artes modificava o trabalho em alguns de seus aspectos. Coloquei, inclusive, essa questão para o diretor do festival e, mesmo assim, ele quis que o trabalho fosse lá. Eu fui e fiz porque achei que a questão do espaço era uma oportunidade, apesar de que não dava pra ensaiar e testar antes. Resolvi apostar e fazer, mas já sei que não faço mais. Não tem nada a ver. Aprendi sobre o trabalho.

C.M.: Você sentiu que não funcionou.

L.L.: É, virou outro trabalho. Então, eu tenho isso: esses trabalhos de rua, eles são na rua, não tem como. Tem a ver exatamente com espaços não-institucionais. Isso tem outro *modus operandi*. Não tem como ir pra dentro de espaços assim, entendeu?

Eu lembro de ter discutido umas coisas assim... por exemplo: as intervenções que eu vejo em alguns festivais sofrem com a questão das instituições terem que dizer publicamente que aquela apresentação está sendo patrocinada por ela. Aí, durante uma intervenção que tem esse caráter que se mistura com a realidade, onde é importante a dúvida sobre o que é aquela ação, vem um pessoal da produção do festival logo atrás da performance colocar uma “flamulazinha” ou *banner* portátil lá

escrito o nome do festival com a logomarca da instituição.... ou tem um fotógrafo e cinegrafista filmando a ação.... isso acaba com algumas ações na rua...

C.M.: É, tem essas demandas institucionais, né?

L.L.: É, aí você fala assim: “ai meu Deus, durante meu trabalho não... esse *banner* não vai rolar”. Então, é uma coisa que é difícil negociar, né? Eu já fiz intervenções em um festival que era sobre intervenção. Aí sim, eles já sabiam que não dava pra ser assim. Eu coloquei pra eles que não podia ter fotógrafo, cinegrafista, filmando e fotografando meu trabalho. Nesse trabalho, esses profissionais teriam que agir como um *paparazzi*, tinham que ser invisíveis. Ou seja, missão impossível. Mas, a produção entendia a natureza do trabalho. Eles aceitaram porque entendiam essa especificidade e pensaram em outras maneiras de fazer o registro e de divulgar a ação publicamente. Coisa bem rara no meio. Mas, é uma coisa que precisa ser conversada, não dá. Não tem como. Inviabiliza e estraga a apresentação.

Têm até teatros e casa de espetáculos que não entendem e não respeitam obras que já iniciam quando o público entra. Sabe aqueles espetáculos que você entra no ambiente de apresentação e já estão acontecendo? É um recurso artístico importante. Eu já vi instituições que não relaxam a regra de passar um filme de propaganda da instituição quando a plateia está sentada e interrompe o início do espetáculo pra entrar um vídeo... é um absurdo. É, sinceramente, uma propaganda contra a própria instituição que fica mal na fita. Você já está dentro da instituição em que o nome do teatro leva o nome da instituição com a logo da instituição enorme em todo lugar que você olha e ela ainda quer te obrigar a assistir um filme de propaganda sobre a instituição... é falta de inteligência, fica antipático e desrespeitoso além de abusivo.

C.M.: E, me diz uma coisa: você faz questão de ter um contrato? E que tipo de contrato?

L.L.: Olha, a gente vai muito no *modus operandi* de cada festival, de cada instituição. Assim, pensando agora, eu tenho trabalhado muito pouco com instituição, Cláudia. Mais festivais.

C.M.: É, eu estou tratando de instituição e o festival é um outro tipo de instituição.

L.L.: Você chama também de instituição. Ah, tá.

C.M.: É, eu posso chamar também, como a rua é uma outra institucionalidade, mas eu entendo o que você fala, pra você tem uma diferença, né?

L.L.: Então... é muito limitado nosso campo de trabalho no Brasil. Eu nunca fiz um trabalho dentro de um museu ou dentro de outras instituições assim, entende? Então, a gente segue muito o que o contratante tem como exigência. Aí vai depender de cada um. Aqui em Brasília, por exemplo, os festivais que são patrocinados pelos editais do Fundo de Apoio à Cultura, a gente já sabe mais ou menos... porque a gente também é patrocinado pelo Fundo de Apoio à Cultura. Então, a gente sabe como é que funciona: que eles vão precisar disso, vão precisar daquilo, entendeu? Mas a gente nunca fez uma exigência, pensando na gente. Isso é interessante, não nos resguardamos. É ao contrário: a gente tem que se adaptar ao que exigem da gente. A gente, pra se proteger de não ter trabalho, a gente se adequa. Porque parece que a gente não tá numa posição que pode pedir isso, né? É muito doido isso. Ou você se adequa ou você não faz, entende?

C.M.: E aí, mesmo numa questão de contrato, ter ou não ter... tem a ver com uma adequação a essas condições?

L.L.: Acho que sim. Muitas vezes, a gente vai no que eles pedem e não ao contrário. A gente não tem essa demanda. A gente não gera essa demanda. Até porque, tem uma coisa, talvez, ainda, de um ranço. Dependendo da relação que você tem, parece que é uma desconfiança, sabe? Acho que tem esse lugar ainda, muito de amador, nesse sentido, de achar que você ter um contrato é... sei lá, parece que você tá ameaçando o outro. Às vezes, tem um certo constrangimento, digamos, assim, em fazer essa demanda. Então, a gente mais se adequa do que exige... o que a gente tem feito, muitas vezes, que a gente sempre faz depois, é pedir uma declaração de que participamos daquele festival. Se não tem um contrato, a gente mesmo faz uma declaração, que é uma questão mais de portfólio, sabe? De provar que você apresentou...

C.M.: Tá, uma coisa posterior, tipo: “apresentamos”.

L.L.: Exatamente. Mais nesse sentido, do que realmente um contrato. Já aconteceu, agora estou lembrando... já aconteceu assim, por exemplo: nos últimos dois anos, a gente tinha um projeto que era uma circulação nacional em três cidades que a gente conseguiu através de um edital público. Aí, a partir negociações com a instituição

pública, participamos de um festival que tinha convidado a gente e que não tinha dinheiro pra pagar a passagem. Trocamos a cidade que a gente ia fazer a circulação, botamos a circulação naquela cidade do festival, daí precisou de um contrato específico porque a gente tava entrando quase como parceiro desse festival e precisávamos depois prestar conta. O festival não estava bancando tudo. Aí sim, aí muda um pouco de figura. Aí a gente pediu um contrato mais nos nossos termos, com o que a gente precisa devido as exigências da prestação de contas com a instituição pública. O Marconi tem um modelinho. Se você quiser a gente pode te mandar.

C.M.: Seria legal... é bom saber dos documentos que vocês usam.

L.L.: É... entendi, seria interessante ver que tipo de contratos a gente tem feito, né? Mas, não são muitos modelos diferentes, acredito. E, às vezes, a gente já faz para prestação de contas essa declaração que falei, depois de ter realizado as apresentações. Muitas vezes já é o bastante pra eles.

C.M.: Eu vou te fazer uma pergunta que talvez seja um pouco específica, eu posso explicar: como é que você vê a relação entre a dança contemporânea e a crítica institucional no Brasil? Porque, por exemplo, é um tema, a discussão da crítica institucional nas artes visuais... e, na dança... não sei se isso chega de alguma maneira e se isso ressoa de alguma forma.

L.L.: Crítica institucional, você fala, como assim? Pessoas que escrevem sobre os trabalhos, que são de instituições?

C.M.: Não. Nas artes visuais existe um movimento, tanto de artistas, como de críticos, como de teóricos, de pensar essa relação artista-obra-instituição e problematizar essa relação. Existem movimentos claros disso. Aí eu queria saber se você percebe alguma coisa nesse sentido. Você vê alguma coisa nesse sentido na dança contemporânea no Brasil?

L.L.: Tenho que pensar, mas quando você fala assim, eu falo: "Nossa, isso não existe."

C.M.: Não, mas é isso mesmo... falar o que que te lembra...

L.L.: A primeira resposta de impulso aqui é tipo "isso, aqui, não existe". Eu acho que a gente está numa coisa tão antes, ainda, que não existe nem essa... eu não vejo esse questionamento. Não mesmo. É muito maluco, né... porque a gente... por exemplo: no exterior a gente tem percebido – que é uma experiência nova pra companhia, apesar

de 31 anos de companhia – de ter viajado tanto pro exterior e perceber novas lógicas de *modus operandi*, de quem é que faz o festival... porque convida a gente, quais são os caminhos pra você chegar lá e é muito diferente. Por exemplo, espaços culturais, como teatros ou centros culturais no exterior, que têm um pensamento sobre arte, entende? E aí te convidam por isso. Isso não acontece muito no Brasil. Isso só em festivais. Você não tem uma instituição... a programação dela, de uma forma contínua, com curadorias e focos curatoriais, durante alguns períodos, que pensam numa rede de relações desde o pedagógico, acessibilidade, tudo durante, sei lá, a existência daquela instituição, a longo prazo e vai melhorando essas questões... não temos teatros com orçamento que contratam artistas. Mesmo algumas instituições mais consolidadas no Brasil a meu ver ainda funcionam, pelo menos aqui em Brasília, ainda muito com um *modus operandi* de festival, de projetos: acontece um evento dentro da instituição e aí se pensa uma curadoria / tema para o projeto e aí a gente é convidado. A gente não circulou muito pelo Sesc como eu vejo que o pessoal de São Paulo faz muito... de se apresentar no espaço do Sesc, dentro da programação do Sesc, mas fora de um evento de dança. A gente não tem muito essa experiência aqui. Inclusive, é uma das coisas que eu quero fazer esse ano. Tentar essa outra maneira, de estar dentro das programações, de entender um pouquinho mais como é que entra nisso.

Porque é um “trampo”, né, Cláudia? Essa distância física que a gente fica também de centros como São Paulo e Rio... então, é furar essa barreira de morar fora desses centros aí pra conseguir entrar numa programação como a de dança dos Sescs de São Paulo que dá mais visibilidade. É um aprendizado que eu tenho sentido nos últimos anos: ou eu faço isso ou eu paro.

C.M.: É, o Sesc São Paulo é uma outra lógica, que é uma experiência única, porque no Rio também não é assim.

L.L.: É, Rio já é diferente também, né? Acho que só tem São Paulo que opera dessa maneira. Eu confesso que eu nunca apresentei no Sesc de maneira mais independente. Então, não tenho essa experiência. E, em Brasília, os Sescs não operam assim. Não existe programação. Eles fazem programação só quando tem “Palco Giratório”... um eventozinho ali outro aqui... não funciona como aí em São Paulo. Eles não têm essa estrutura.

C.M.: E você vê que essa situação de irregularidade, precariedade seria um elemento pra nem se pensar nessa relação de crítica à instituição?

L.L.: Total. Teria que criar primeiro essa relação pra depois criticá-la. Pra mim, não existe esse mercado, esse lugar, de pensar em criticar essa relação se ela nem existe. Talvez porque esteja pensando em instituição de maneira muito restrita às instituições públicas... mas, se considerarmos os festivais de teatro e dança no nosso país e os editais públicos de cultura, quando você fala em instituições, aí posso fazer umas ponderações. Acho que falta uma crítica institucional forte na nossa área, como nas artes visuais na sua tradição e história. Falta uma discussão de classe que chegasse a uma crítica de como os modos de produção interferem na produção estética da dança do nosso país, uma crítica às políticas públicas pra dança... é um assunto vasto quando penso na lógica dos editais públicos, na influência das agendas políticas de um governo no direcionamento e a formatação desses editais para fins mais sociais do que culturais e artísticos, e nas curadorias dos festivais produzidos pelos centros culturais e toda a problemática do *marketing* cultural. Penso também na proliferação de festivais de teatro e dança muitas vezes produzidos pelos próprios artistas da área em nichos estéticos muito específicos... iniciativas incríveis que vêm suprir muitas vezes a necessidade de um mercado ou de criar um campo de diálogo e intercâmbio com os pares que têm concepções de dança mais afins. E o fenômeno dos festivais competitivos de dança no país. E a migração dos artistas para as universidades. Mas, acredito que a incipiência desse debate tem realmente origem nessa falta básica de estrutura, em que a luta tem que focar na sobrevivência e no que é possível fazer em meio à não valorização da sociedade brasileira da arte como trabalho. E, talvez também, diante da diversidade e complexidade cultural do nosso país. Por exemplo: você sabe que faz pouco tempo que eu fiquei sabendo, indo no Rio de Janeiro, conhecendo algumas pessoas, que o Sesi também trabalha parecido com o Sesc? Eu nunca soube disso.

C.M.: Eu também não. Só conheço a programação Sesi São Paulo.

L.L.: Tipo assim: “olha, existe o Sesi?” O tipo da coisa que você nem ouve dizer... de artistas fazendo trabalhos no Sesi. A gente só tem o Sesc. Talvez você, o Gustavo Ciríaco, meus trabalhos cada vez dialogam mais com as artes visuais... eu tenho tentado encontrar espaços que são espaços mais das artes visuais. Mas, eu sei que é outra lógica, é outra galera, é outra maneira de olhar o seu trabalho e ainda não

consegui entrar nesse lugar. Como, por exemplo, eu sei que o Wagner Schwartz transita muito. Eu não tenho essa experiência. Apesar do meu trabalho ter um forte diálogo com as artes visuais. É muito maluco, não tem isso. Você vai pedir até pro Sesc que você quer apresentar numa galeria, ou aqui na Caixa Econômica daqui e, “não, você não é artista visual”. Então, esses territórios são muito demarcados.

C.M.: É interessante observar essa diferença que acho que reverbera em muitos aspectos das nossas práticas.

L.L.: Muito. Eu estava pensando, por exemplo, no seu trabalho na Bienal (Sesc de Dança). Eu fiquei bastante impressionada como repercutiu na mídia. Você apareceu bastante. Não sei como você estabelece essa relação com o Sesc... mas, tinha um entendimento do seu trabalho muito legal. Mas, eu sei que você foi curadora da outra Bienal. Então, você já estabeleceu um diálogo profundo de conhecimento. As pessoas conhecem o seu trabalho profundamente pra chegar naquele nível. Mas, alguém que chega ali e tem um trabalho parecido com o seu não consegue. Você tem que cavar muito. Você tem quase que pegar na mão: “vem cá conhecer meu trabalho, olha, eu falo sobre isso...” Você não consegue esse grau de entendimento, de repercussão do seu trabalho.

C.M.: É, tem uma série de fatores mesmo. E, da minha experiência, não só isso... um aspecto, só pra te ilustrar... eu conheço os funcionários da unidade, de ter ido muito àquela unidade. Acho que isso fez muita diferença.

L.L.: Mas, imagina, o investimento que você tem que ter... de tempo, e de trabalho.

C.M.: De compreender... de compreender como isso poderia funcionar. Eu acho que é o trabalho de cada artista, que é incansável... não só de produzir o próprio trabalho, mas produzir o contexto pra que ele aconteça.

L.L.: Pois é, mas isso é uma coisa que é da precariedade nossa, né? Você vai pro exterior e esse contexto já foi criado por outras pessoas, por especialistas. Então, aqui você tem que ficar numa pedagogia pra você poder existir e fazer aquilo que você quer. Vira parte do seu processo criativo. Que é uma coisa que não seria da sua alçada. Poderia ser. Mas, não necessariamente precisa ser do seu campo de atuação. Eu acho que tem trabalhos... seu trabalho tem a ver com esse contexto. Mas, a tua proposta não necessariamente precisaria disso se fosse uma instituição que compreendesse esse tipo de trabalho. Você teve que fazer porque, se não for isso, não acontece. Isso é

uma coisa muito dura que a gente sente... eu sinto isso. Eu sinto que você tá o tempo todo, a vida inteira no zero, começando do zero. Você vai pra uma instituição, você vai pra um festival, você tem que explicar pra aquela pessoa que tá ali lidando: “*olha, não é assim...*”. Por exemplo, nosso trabalho *De carne e concreto* tem algumas coisas que são... você não pode dar *spoiler*. Porque, se você der, não funciona. Então, por exemplo: pra entrar no espetáculo, os bailarinos entram junto com a plateia como se fossem público. Todo mundo veste uma sacola na cabeça, uma máscara que é feita de sacola de papel e entra todo mundo. E tem um anonimato muito importante... que os bailarinos estão ali e não existe essa diferença entre quem é artista e quem é o público. É fundamental o anonimato deles. Aí, às vezes, a instituição quer fazer um *teaser* com todos os artistas. Todos os bailarinos presentes, falando sobre o espetáculo. Eu não posso fazer isso porque meus bailarinos precisam estar anônimos. Se não, da fila, eles (o público) falam: “ah, você é uma bailarina, né? Que vai dançar aqui agora?” Então, tem umas coisas que são da especificidade do trabalho, que você tem que estar explicando, tem que estar reforçando. “Ah, mas não tem problema, ninguém vai reconhecer eles não. Não, calma aí, não dá pra ser assim”.

Eu tava pensando aqui em todas as dificuldades que a gente tem que enfrentar pra fazer o trabalho que a gente quer fazer. No sentido das relações profissionais ou lugares ou maneiras de vincular o seu trabalho. Tenho pensado muito nisso... eu tenho feito trabalhos de rua. Que lugares compram trabalhos de rua? Qual é o interesse real das pessoas fazerem e a dificuldade de dar o crédito pra essas instituições nesses casos. Então, precisaria de um outro tipo de entendimento da função das instituições num trabalho desse... que não seja de um crédito imediato... mas, mais da função que ela está fazendo. Sabe, essa visibilidade de quem tá patrocinando, que está nesses *modus operandi* institucional ou mesmo nos festivais... no sentido de precisar dar o crédito, que é ela que está promovendo aquela ação... e isso, pra mim, vai muitas vezes no caminho oposto do que a gente tem tentando fazer em termos de trabalho artístico. O próprio nome da companhia é *Anti Status Quo*. Fica difícil ser *anti status quo*. Na verdade, é uma utopia. Eu não consigo ser *anti status quo*. A gente não consegue fazer as coisas... até, conceitualmente, na vida é muito difícil ter tanta coerência. Mas, a gente busca... a gente tenta a utopia.

Tem tantas dimensões, Cláudia, que eu sou um pouco pessimista nesse sentido. Sabe, a divulgação... é difícil pra quem você divulga. A maior divulgação que a gente faz é

nas redes sociais. Não funciona cartaz. Antigamente, a gente fazia cartaz. Tinha filipeta... a gente saía na rua, entregando filipeta... a mídia cada vez mais fragmentada, muito específica... já vai pra aquele público. Muitas vezes, você não consegue aumentar esse público justamente por ela estar fragmentada e direcionada pra uma espécie de público. São tantas as dimensões da dificuldade de fazer... que eu fico pensando como é que é fazer isso profissionalmente e viver disso... são tantas barreiras... meu Deus, como é que faz? A gente tá num mato sem cachorro mesmo.

Eu estava conversando com o Gustavo (Ciríaco)... o tipo de trabalho que a gente tem feito, que é muito transversal entre as artes visuais até disciplinas não-artísticas... como é que faz pra gente ter um espaço que realmente dê uma moldura pra realmente fazer com que as pessoas se conectem com a especificidade desse trabalho? Eu e o Gustavo falamos: “vamos criar o nosso próprio festival!” Mas, não tem outra solução. É isso... a gente vai ter que criar um festival pra poder circular os nossos trabalhos e a gente poder também ver e dialogar com os nosso pares que estão pensando sobre essas coisas. Senão, a gente não tem onde.

C.M.: Claro, entendo bastante.

L.L.: É isso: você tem que estar construindo contexto. Então, você é um artista e você cria um festival no qual você vai participar... e depois ainda acham que a gente está fazendo uma “panelinha”...

C.M.: É, quais são as razões pra que isso aconteça, é mais complicado...

L.L.: Nossa, é muito difícil esse lugar da experimentação... faz essas caixinhas aí, não encaixa nas instituições, nas curadorias, nos perfis de público das instituições ou focos do governo! Agora, ainda mais com essa coisa da censura... agora até as questões temáticas... são tantas as dimensões que é desanimador. O quadro é bem desanimador. E eu estou chovendo no molhado porque você sabe de tudo isso. Mas, como a gente está falando sobre isso, tem que falar.

C.M.: Não, eu acho que é muito importante. Até pra ver como os artistas percebem, o que eles têm que fazer, como se processa. Eu estou com vontade de documentar isso porque é uma discussão que me interessa e que eu acho que pode ser relevante pra gente pensar caminhos ou... jogar a toalha.

L.L.: Tem que estar pensando mesmo porque é muito maluco. Se você for pensar em outras profissões, o cara que planta, sei lá, ele vende banana. Então, ele tem que plantar a banana, ele tem que fazer o mercado, tem que ter a banquinha dele no mercado, ele tem que fazer a propaganda da feira...

C.M.: Ele tem que fazer a propaganda de que banana é bom... que as pessoas vão comprar banana.

L.L.: Exato. Aí ele tem que provar cientificamente que aquilo ali faz bem... aí ele contrata os cientistas pra fazer isso, aí ele... cara, é muito doido... a gente tem que fazer tudo no negócio. Aí a gente produz, a gente é o produtor, a gente dialoga com a instituição, aí a gente cria os festivais, a gente dança nos festivais, aí a gente começa a escrever, também, sobre obras...

C.M.: Mas, à parte dessa entrevista, eu tinha vontade de fazer um trabalho em que o artista faz tudo, desde lavar o banheiro, a ser bilheteiro, a montar um negócio... podia fazer. Vamos fazer um projeto assim, em que a gente faz tudo?

L.L.: Total! Achei a sua cara, isso. É tipo, sabe aquele cara, *one man band*.

C.M.: Exatamente! Eu acho que a gente tinha que fazer esse projeto. Você faz tudo: lava, serve o café no cafezinho do Sesc, aí você recolhe o bilhete, aí você dança, aí você tá montando a luz, aí você tá escrevendo a crítica... era muito bom. Vamos fazer.

L.L.: Exatamente! Você faz todos os processos. É você que faz tudo. Aí tem a propaganda desse neoliberalismo: "você é um artista empreendedor".

C.M.: Projeto incrível, vamos fazer.

L.L.: Economia criativa. É esse o mundo... a gente acha que ele vai evoluindo e agora... trinta passos pra trás.

Figura 108: Jorge Alencar e Neto Machado



(a) (b)
Legenda: (a) - Jorge Alencar; (b) - Neto Machado
Fonte: Juliano Monteiro, 2019

Jorge Alencar e Neto Machado

entrevista

19 de fevereiro de 2020

Cláudia Müller: Eu queria saber um

pouco como é que vocês cuidam das negociações dos trabalhos de vocês, que aspectos são importantes, o que vocês fazem questão, o que vocês mais observam nessas negociações dos trabalhos artísticos. E aí vocês podem falar de experiências conjuntas e experiências de cada um.

Jorge Alencar: Eu acho que a gente tem sempre observado nessas negociações quais são os contextos e interlocutores que estão em diálogo.

Neto Machado: Uma palavra importante é especificidade.

J.A.: É, então é um pouco diferente negociar o nosso trabalho com um contexto que a gente sabe que tem condições e estrutura pra realizá-lo em seu formato mais ideal, mais próximo do que a gente prevê. E a gente, ao mesmo tempo, ao dialogar com contextos que têm estruturas menos fortalecidas, a gente se propõe a fazer uma tradução e inclusive a criar certas flexibilidades que são estruturais, técnicas e orçamentárias em diálogo com esse contexto.

N.M.: Mas, eu acho que uma coisa importante de se pensar aí, que eu acho que a gente sempre reflete, é que isso nos faz, também, refletir, qual é a instituição base

para a qual a gente mira nosso trabalho, no sentido, inclusive, de pensar a criação do trabalho. O que eu quero dizer com isso? É que às vezes pode parecer que a gente fala assim: quando a gente negocia com certas instituições que têm a estrutura pra receber o trabalho do que supostamente é o ideal, aí a gente tá também falando sobre o que a gente tem na cabeça do que é um local e uma instituição ideal para receber nosso trabalho. E isso nos faz questionar também: “poxa, então eu tou criando trabalho pra essas instituições”. Porque se eu estou achando que outras instituições, ou outros locais ou outros contextos não têm supostamente o suficiente pra receber o meu trabalho, e por isso eu estou fazendo concessões, o meu trabalho, necessariamente, é criado almejando esses lugares. E eu acho que nisso a gente se coloca em questionamento até durante a criação. Vou dar um exemplo bem concreto pra gente não ficar tanto na suposição e colocar umas coisas mais no concreto: a gente tá no momento, por exemplo, fechando uma negociação com um festival em Petrolina que é diferente da negociação que a gente faz, por exemplo, com o Sesc São Paulo. Eu tô usando esses dois exemplos porque acho que eles são quase pontas dessa linha de variações institucionais. Uma cidade, no interior do Nordeste no Brasil, que se esforça pra continuar com os seus eventos e ações culturais e outra é uma mesma instituição, porque as duas são Sesc, mas é uma mesma instituição no pólo da maior cidade do país. Então, se a gente acha que só o Sesc São Paulo dá as condições ideais, a gente também cria nossos trabalhos pensando nessas condições que, supostamente, são ideais. E aí a gente sempre vai achar que o Sesc Petrolina tá em falta, porque ele não dá as condições ideais, ou porque não tem o espaço ideal, ou porque não tem o teatro do tamanho que supostamente teria, ou porque não tem a sala, ou porque não tem a grana, ou porque não tem... e eu acho que cada vez mais o que a gente tem tentado fazer é entender que os nossos trabalhos, a princípio, se interessam por Petrolina porque a gente se interessa por Petrolina. Então, que trabalhos são esses que a gente pode produzir, que a gente, também, quando for negociar com Petrolina, não ache que Petrolina está em falta?

Então, o que eu estou dizendo é que eu acho importante falar que essa negociação, ao longo do tempo e ao longo da nossa trajetória, foi inclusive mudando a nossa perspectiva de criação, mesmo... e de entender como é que a gente cria trabalhos que permitam que a gente chegue cada vez mais a Petrolina, a diferentes Petrolinas, com a sensação de que esse é o lugar, também, para esse trabalho e não com a sensação de

que estamos fazendo Petrolina ou porque estamos em falta ou porque ainda não chegou o lugar ideal... porque um dia vai ter outro lugar ideal ou porque ali o trabalho está sendo feito adaptado... então, eu acho que isso é uma tentativa, desde a criação do trabalho, pensar que trabalhos são esses.

J.A.: É, complementando e retomando o que eu vinha falando, o que é importante falar é que nas negociações, os parâmetros, de todas as ordens – poéticos, orçamentários, estruturais – eles não são fixos. Eles flexionam em diálogo com o contexto. Não por um delírio de portabilidade, de criar algo que pode caber em qualquer lugar, não é sobre isso, mas é como o trabalho acontece em Petrolina de modo diferente do jeito como ele acontece no Sesc São Paulo, e tentar tratar diferentemente os diferentes. Inclusive pra considerar valores. Não é só valores de cachê, mas de toda ordem. Pensar quais são os valores de cada lugar desses e como é que a negociação se estabelece em todas as dimensões: do artístico até o logístico.

C.M.: Eu queria só esmiuçar um pouco isso que o Neto tá falando sobre a interferência dessas questões e do desejo de chegar a alguns lugares específicos na criação. Vocês acham que, com o passar do tempo, vocês já, desde a criação, procuraram – eu vou ser meio genérica e grosseira na palavra – simplificar, de uma certa forma, as necessidades, o *rider* ou essa reflexão na criação se dá de outra forma? Queria que vocês entrassem um pouco mais nisso.

N.M.: Eu posso falar sobre dois casos específicos que eu acho que podem nos ajudar a pensar sobre isso. Um é um caso que você conhece porque você faz parte: a *Biblioteca de dança*²¹⁷. A *Biblioteca de dança* é um trabalho que surge desse desejo, de chegar a lugares em que a gente sabe que outros tipos de trabalhos não vão chegar. Isso não é necessariamente achar que precisamos acabar com trabalhos para teatro. Mas, é entender que esses outros tipos de trabalho podem chegar a lugares que trabalhos, por exemplo, pra teatro não chegam. É a concepção artística do próprio trabalho, é o desejo artístico do trabalho... não é só – acho que também é, mas não é só – logístico, de pensar numa certa simplificação, como você apresentou a palavra. E eu acho que essa palavra é interessante pra pensar porque eu acho que, *a priori*, pode parecer, se você olhar de fora, que ao fazer um trabalho como a *Biblioteca de dança*, você tá simplificando – uma certa logística, um *rider* etc. Inclusive pra gente, eu acho que em algum momento isso pôde parecer. Mas, quanto mais a gente foi entrando no trabalho, na criação do próprio trabalho, a gente foi entendendo que na verdade é uma

complexificação e não uma simplificação porque ele vai começar a entender e a lidar com parâmetros que não são dados, a princípio, dos locais onde a arte geralmente habita. E, portanto, ele vai ter que complexificar essa relação entre o que está posto naquele lugar, o que aquele lugar permite, acolhe, deseja e o que a gente tá com desejo de interferir nessa ordem que está aí apresentada. Então, acho que, especificamente na relação de criação, o que mudou pra gente, há alguns anos já, na nossa trajetória, é olhar onde a gente quer agir, de que modo a gente quer agir, pensando que, talvez, esses lugares que pareçam, supostamente, de simplificação, se você olhar com mais cuidado e com mais afinco, eles são lugares de possibilidade de complexificação – da relação com a instituição, da relação com arte, da relação com público, da relação com a própria criação, da relação com alcance. Não no sentido de números. Mas, no sentido de diferentes tipos de relações que podem ser propostas a partir do trabalho.

J.A.: Tem também uma outra coisa: fiquei pensando aqui sobre outros trabalhos, além da *Biblioteca*. E, é claro que há diferenças na poética/logística de cada trabalho, como o *Desastro*, que é um trabalho que a gente fez o “Palco Giratório”, que tem uma mesa de luz própria. Então, ele sequer depende do equipamento de luz do teatro. Então, é preciso ter uma sala com possibilidade de *blackout* ou algo próximo disso. Já fizemos em salas sem *blackout* completo e o trabalho acontece. Mas, essa circunstância técnico-poética do trabalho, que é ter uma mesa de luz autônoma etc, não surgiu, prioritariamente, por um desejo de facilidade logística. Era pelo desejo de lidar com aquele equipamento, com aquele artefato que eram as lâmpadas que surgiu a necessidade de fazer aquela mesa de luz. Ou seja, se queríamos fazer um trabalho lidando com aquela materialidade específica, era necessário fazer uma mesa de luz específica porque era o único jeito de lidar com esse artefato. Mas, eu fico pensando que as circunstâncias entre arte e materialidade constituem também um processo de escolha – o que é diferente de fazer um “trucão” pra tornar um trabalho portátil custe o que custar. Então, tem uma coisa que é... a gente tem trabalhos mais complexos de viagem. Eu me lembro que a peça *Souvenir*, que também foi uma obra do repertório do “Palco Giratório”, junto com *Tombé*, era uma peça que tinha um *chroma key*²¹⁸, era uma peça que tinha um *backlight*, uma peça que tinha vários elementos de cena, era um trabalho que acontecia em quintais de casas, mesmo em instituições...mas, Ellen, que é a produtora, a diretora de produção da gente, ela sempre falava: “é um falso simples,

esse trabalho – em termos de logística, de viabilidade, dos materiais.” Então, eu acho que ao mesmo tempo que essa circunstância do “é viável fazer com que esse espetáculo, essa obra, tenha sobrevida? Vai ser possível apresentar em outro espaço que não só nesse lugar onde a obra estreou?” Eu acho que essa pergunta vem. Mas, vem constituindo as escolhas que estão juntas com a ética do trabalho... porque é sobre materialidades, é sobre vamos fazer num chão duro ou dentro d’água. Digo: tem um lugar que é a viabilidade e as materialidades. Elas constituem as escolhas dramáticas, poéticas do trabalho. Então, eu sinto que essas escolhas ou a questão da viabilidade, da sobrevida, elas não são predominantes quando a gente está construindo um trabalho, mas elas também constituem a criação.

N.M.: A gente dá uma oficina que a gente chama *Oficina de honestidade artística*, agora há quase dez anos. Essa oficina pensa muito nas pessoas e o intuito da oficina é construir esse lugar onde... como é que a gente pode – a gente usa essa palavra como uma provocação, mas eu acho que ela serve aqui – como é que a gente pode ser o mais honesto possível com o que o próprio trabalho, o próprio processo que a gente está construindo, o próprio desejo artístico pede. E eu acho que esses exemplos falam sobre isso: *Desastro*, por exemplo, a gente queria falar sobre o material que é uma peça pensada e construída também pra interagir com adolescentes, com crianças e a gente acredita num mundo construído a partir da ficção, da imaginação, do desejo criativo, a partir de coisas que as crianças reconhecessem como da vida delas, da casa delas. Possível, precário no sentido de estar à mão. Então tinha esse lugar... não tinha porque a gente escolheu uma tecnologia *high tech*²¹⁹ que demandasse essas montagens porque tinha que ser sobre isso. Tinha que ser uma peça criada a partir de luzes frias que a gente tem na cozinha da casa dessa criança, que tem na sala de aula, de *LED* com bateria feito com *durex*. É sobre isso. Isso, claro, eu acho que, de algum jeito, diz respeito a todo nosso entendimento de arte, de arte contemporânea, o que seja que a gente tá chamando, dando esses nomes... que é esse lugar de dançar a criação a partir do nosso contexto atual: temporal, geográfico, histórico, político... que é a gente não tá criando a partir de um chão neutro, de um ponto zero. A gente tá criando a partir desse mundo que a gente tá vivendo agora, então o que tem nesse mundo e como que eu estou negociando (pra usar a mesma palavra) com esse mundo, com essa realidade. E aí eu acho que surgem todas essas perspectivas.

J.A.: Quando nós falamos nessa discussão do ir na direção do próprio desejo, da criação artística, que é uma questão que nos motiva, a gente sempre cuida de, durante essas discussões, de falar que esse desejo não tá nas condições ideais de temperatura e pressão. Ele não tá apartado de um ambiente e ele é atravessado necessariamente por diversos vetores inclusive por vetores de viabilidade. Hoje, inclusive, os vetores de pensar a própria ideia de censura, de interdição, que o momento político dispõe... isso não quer dizer que eu não vou poder *performar* com o corpo nu. Mas, *performar* com o corpo nu, no Brasil, em 2020, produz um certo sentido... então, eu acho que essas perguntas ainda não estão definidoras, mas elas são parâmetros de construção artística e também do jeito como a gente negocia com as próprias instituições e com a própria obra e sua viabilidade.

C.M.: Vocês falaram muito de contexto: onde, como, qual situação, das diferentes possibilidades até de, talvez, construir o *riders* pra cada situação. Quais são as questões que vocês se colocam pra descobrir o que vocês podem abrir mão ou não, o que vocês negociam ou não a cada criação?

J.A.: Acho que no caso meu e de Neto, especificamente, tem um lugar que é, de partida, esse princípio da negociação, que não significa permissividade total... que diz respeito ao próprio trabalho, mas de partida estamos dispostos a negociar. Mas, é isso que a gente sempre fica falando... por exemplo, voltando à *Biblioteca de dança* que você conhece de dentro, é... instituições que falam: “ah, eu queria tanto que se realizasse com artistas daqui, mas a gente tem um orçamento super restrito, a gente só conseguiria fazer com xis artistas.” A gente fala: o”lha, esse é um trabalho que acontece com, pelo menos, cinco artistas.” Eu meio que marco o que a gente precisa pra que o sistema aconteça minimamente bem. Então, por mais que a gente esteja disposto a negociar ou fazer de um jeito, até um pouco mais custoso do ponto de vista dos nossos corpos em ação... porque quanto menos gente, mais tempo cada pessoa precisa *performar*... a gente tem uns parâmetros sim...

N.M.: Eu acho que os parâmetros variam de trabalho pra trabalho, que dão o entendimento do que é o mínimo pra que esse sistema daquele trabalho funcione. Então, por exemplo, já falamos aqui de *Desastro*. O mínimo pra que *Desastro* funcione é um ambiente com *blackout* porque a gente trabalha com o escuro como um importante elemento desse sistema desse trabalho. O escuro é um lugar pra se viver nesse trabalho, pra ser experienciado. Já entendemos que se não tiver *blackout* total,

mas tiver um escuro potente, é possível fazer. Então, esse tipo de negociação já é possível fazer. Mas se, por exemplo, tiver uma janela muito clara que não permite que a gente fique nem escuro, esse trabalho não acontece. Mas, isso a gente vai descobrindo, acho, ao fazer. Porque, por exemplo, *Kodak*, que é um outro trabalho que eu faço... eu achava que o escuro era extremamente necessário até um momento em que eu fiz num lugar onde realmente não ficava escuro. Testei, falei: “ó, não, o escuro é um elemento que, dentro desse sistema desse trabalho, realmente ele não é essencial.” Eu acho que ele contribui, de várias maneiras, quando ele acontece, mas, quando ele não acontece, o sistema geral do trabalho ainda continua vivo. Então acho que cada trabalho tem algumas coisas que a gente vai conseguindo, que não são parâmetros fixos, eu acho. Assim, esse trabalho é isso, isso e isso. Acho que a gente vai entendendo, conforme o trabalho vai acontecendo... que também os parâmetros podem se mover e que vai cada vez atualizando essa lista mínima de parâmetros.

J.A.: Já houve exceções radicais. Por exemplo, a gente já foi convidado por um Sesc, inclusive, pra realizar *Desastro*, e era, basicamente, num espaço de convivência. E a gente, quando chegou lá, se deparou com esse problema, quer dizer, existia a caixa cênica, mas o palco, que era uma caixa preta, era aberto pra essa área de convivência, ou seja, entrava muita luz. E, durante o processo de decisão se iríamos ou não fazer esse trabalho – porque foi uma circunstância que a gente se deparou chegando lá no espaço – a gente falou assim: “opa, trata-se de uma exceção radical, mas já estamos aqui e vamos tentar fazer. Vamos inclusive entender, a partir dessa experiência, o que é essa concessão.” E o trabalho aconteceu. Ele não teve prejuízos que nos levaram a ter a sensação de que foi um fracasso total de realização ou que foi absolutamente contra o que o trabalho propõe. Mas, mesmo nessa exceção e não tendo ficado completamente frustrado, a gente entendeu que esse trabalho ainda precisa de um ambiente escuro.

N.M.: É, há coisas que, sem o escuro, não acontecem. E, essas coisas que não acontecem sem o escuro, a gente entendeu, nesse dia, que não são prejudiciais a ponto do trabalho não funcionar. Mas, a gente sabe que coisas específicas acontecem no escuro. Então, nesse dia, a gente testou e o parâmetro, de novo, se moveu. Então, a gente entendeu: “ah, ok, então talvez, se surgir uma nova oportunidade de negociação em que o escuro não aconteça de maneira tão radical, a gente pode repensar.” Mas, no início das negociações, a gente sempre coloca o escuro como um parâmetro principal,

uma premissa principal. Faz parte dessa negociação e eu acho que, especificamente eu e Jorge, somos abertos nesse sentido de entender inclusive que talvez algumas situações sejam inclusive testes para que a gente entenda os parâmetros do próprio trabalho.

J.A.: Isso é uma política de mundo... então estamos aqui do outro lado (como curadores), a gente também *performa* nesse específico contexto, que é o IC (festival Interação e Conectividade), a instituição. Então, nós somos as pessoas que convidam, somos os "contratantes" – não gosto de me colocar assim, mas estamos *performando* essa função. E houve trabalhos... o trabalho de Marta Soares (*Vestígios*), quando curamos aqui, quando programamos aqui no IC, que foi um desafio enorme. Não só porque a gente teve que trazer areia de um lugar muito distante, mas como ela falou: "ah, os dois projetores que eu uso são exclusivamente da marca xis (que eu não me lembro agora qual), e eles precisam ter entrado em funcionamento no mesmíssimo ano, pra não ter nenhuma diferença." E a gente fez o mais próximo dessas exigências que consegui. Mas, pra nós, é uma coisa impensável – eu e Neto, e pro jeito como a gente pensa a sobrevida e o desejo de distribuição da obra, pra gente, criar algo que precisa ser feito exclusivamente com projetores lançados no mesmo ano. Pra nós, é uma política de entendimento de criação, de materialidade que é quase avessa ao modo como a gente pensa a arte. E eu nem estou falando que Marta tá errada. Mas, eu digo, o chão de onde partimos para pensar criação artística... porque é isso... se a gente vai criar uma obra a partir desses parâmetros, é quase ir na contramão do modo como pensamos arte e sua relação política e contextual.

N.M.: Pra gente, quando a gente cria, eu acho que tem um lugar, realmente assim, a gente tem um desejo, que não dá pra medir exatamente... a gente tem um lugar de equalizar muito bem esse desejo. Vou dar os dois exemplos, pra mim, de novo, que são extremos de uma mesma linha: a gente tem um desejo muito equilibrado de estar em Petrolina, com o nosso trabalho, e querer estar no Sesc Avenida Paulista. Se a gente não desenvolve um trabalho que nos permita estar em negociação com esses dois lugares, aí nosso desejo de estar nesses dois lugares, que é muito grande, não vai acontecer porque realmente... então, eu acho que isso faz parte do nosso pensamento de mundo porque é real o desejo da gente estar nesses dois lugares, nesses dois contextos que são tão diferentes. Então, a gente cria trabalhos pra estar nesses contextos e eu acho que faz parte do nosso pensamento de criação.

C.M.: E isso em todos os trabalhos que vocês vêm desenvolvendo de uns tempos pra cá?

N.M.: Sim, eu acho que varia. Tem trabalhos que, de fato, são mais difíceis de estar em diferentes contextos e eu acho que isso não é um problema também. Mas, eu acho que a gente... tá sempre em nosso exercício, em nossa prática, pensar como é que a gente... eu acho que é mais assim: a gente tá sempre se questionando, como se estivesse fazendo essa pergunta de fora pra gente mesmo: “vocês estão criando pra quem, pra onde?” Porque não me interessa... eu acho que é isso, deixando mais claro... não me interessa criar trabalhos que só caibam no Sesc Avenida Paulista. Só o Avenida Paulista tem dinheiro, só eles têm a possibilidade de fazer acontecer, só eles têm o espaço possível, só eles têm infraestrutura, só eles têm grana etc e tal. Então, isso não me interessa mesmo como artista. Então, como é que eu faço? Porque não é que eu estou, realmente, abdicando de desejos artísticos e falando: “ah, tudo bem, então eu não vou mais criar o que eu queria porque só o Sesc Avenida Paulista, só o Teatro Alfa vai poder receber, então eu não vou criar isso...” Não, o meu desejo realmente não é criar para o Sesc e só para o Teatro Alfa. Meu desejo está em criar coisas que possam estar em outros lugares: em Petrolina e no Sesc Avenida Paulista também. Mas, não que tenham por exclusividade, como premissa, só passarem por esses lugares. E eu acho que isso não quer dizer sobre todos os trabalhos porque tem trabalhos que são mais assim... a gente criou agora o *Vermelho Melodrama*. É uma peça que tem cenário, tem construção de cenário...

J.A.: Dezenas de metros de fios de microfone...

N.M.: Cinco microfones com 50 metros de fio cada um... então, são cinco microfones, cinco equalizações, cinco cabos, operador de som para os microfones, uma pessoa operando o som, outra pessoa operando... então, a gente sabe que ele demanda outro tipo de medida técnica institucional etc e tal. Mas, a gente sabe que ter um trabalho que demanda isso, pra gente, tudo bem. Mas, a gente não quer só ter esses trabalhos porque aí eu acho que isso não diz respeito à nossa prática de criação e de interesse.

J.A.: É uma política de mundo também. Então, é isso... eu ia até falar do caso do *Vermelho Melodrama*. É muito importante falar porque existe, a gente vê muito esse discurso, que é muito recorrente e a gente entende até as motivações... eu já ouvi muito isso, de muitos artistas falando assim: ah, eu quero fazer um trabalho que seja

fácil de circular, um solo. Nayse²²⁰ (Lopez) até brincou falando sobre isso: “o que tem chegado a mim de solos com cadeira e microfone não tá no gíbi.” Então, tem um lugar que é claro que a gente vive... enfrenta contextos de precariedade completamente restritivos. Mas, não é só quando a gente tenta um trabalho que caiba em contextos tão diferentes entre si. Não é pra facilitar a vida desse trabalho apenas. É porque isso é um parâmetro estético-político. Mas, ao mesmo tempo, quando a gente se depara e está com um trabalho, como é o caso de *Vermelho Melodrama* que é recém estreado... esse mesmo contexto histórico-político do Brasil, de desmonte, de precariedade... a gente entendeu que aquele trabalho demandava um outro aparato técnico-artístico que, provavelmente, não vai facilitar muito a vida dele no que diz respeito, por exemplo, à circulação. Mas, esse trabalho tem essa peculiaridade e a gente vai precisar negociar a partir dos parâmetros que esse trabalho propõe, ou seja, é mais fácil encontrar lugares pra realizar *Desastro* do que o *Vermelho Melodrama*. Mas, ainda assim, a gente não deixou de criar o *Vermelho Melodrama* e tem pensado em quais são os possíveis contextos que possam acolher esse trabalho.

C.M.: Me ocorreu uma outra coisa aqui que é pensar, por exemplo, quando eu estou falando do que vocês observam que é fundamental e inegociável. Muitas vezes a gente pensa em *riders* mais complicados, equipamentos de luz, som, o tamanho do espaço, uma certa condição que tem a ver com a instituição que possa oferecer todo esse equipamento ou o número de técnicos etc. Mas, também existem demandas que são de outra ordem, que é mais uma ordem da atenção, por exemplo: um espetáculo que tem uma condição xis que não pode ser anunciada de uma tal maneira ou que não pode ser fotografado... tem outras demandas também, né? Aí eu fico pensando que a maioria das coisas que a gente conversou até agora têm a ver com estruturas, coisas que por exemplo cabem no Sesc e não cabem em Petrolina... mas, às vezes, tem outras demandas que independem dessa estrutura econômica e do próprio espaço e técnica. Então, queria saber também como que vocês observam isso porque aí independe da precariedade do lugar, né?

N.M.: Sim, e às vezes, o que a gente chama de precariedade, que a gente dá esse nome, permite inclusive coisas que a instituição, que a gente talvez não chamasse de precária, não permite. Tem um exemplo que é claro, Jorge também performou numa instalação, que chama *Temporary Title*, de 2015, que é dirigida pelo Xavier le Roy. A gente fica 14, 15 pessoas nuas numa instalação, por oito horas, no Pompidou²²¹ ... que

é uma instituição super tradicional etc. A dificuldade, por exemplo, de alguns dos dias, era ligar e desligar a luz. Porque pra você desligar a luz no meio do ensaio – a gente já tinha ensaiado, aí a gente fala assim: “a gente queria testar como é que vai ficar sem luz esse momento”... então pra desligar a luz, luz de serviço da sala em que a gente estava, tinha que acionar o segurança do departamento, esse departamento tinha que falar com um prédio que era fora do prédio do Pompidou... não tinha um interruptor no espaço. Então, assim, cria-se um protocolo pra desligar e ligar essa luz que tem que avisar um dia antes... que eu quero, amanhã, que ligue ou desligue, aumente ou diminua, a hora, a intensidade, de tal horário. Então, esse tipo de negociação com esse lugar faz com que a gente crie estratégias, também, internas, do próprio trabalho, que lidem com esse tipo de burocracia, de institucionalidade que é especificamente desse tipo de instituição. Então, por exemplo, tem uma relação que a gente criou, dentro do próprio trabalho, que é: se alguém se incomodar de ver alguém fotografando o trabalho, a qualquer momento, em qualquer cena, em qualquer lugar etc... é um trabalho, por exemplo, em que a gente nunca fica em pé, a gente tá sempre no nível baixo e a gente nunca olha diretamente pro público. Mas, se eu vejo alguém fotografando... já tem aviso, fora da sala, que não é permitido fotografar, a gente tá nu, tem um monitor que fica na porta... mas, mesmo assim, às vezes tem alguém que fotografa, às vezes tem alguém que tira o celular meio de canto. Eu posso levantar e ir até essa pessoa e falar: “com licença, você pode parar de fotografar?” Que é uma resposta a esse lugar institucional que a gente sabe que se a gente pedir pro museu algum tipo de ação mais específica para pensar sobre como fazer pras pessoas do público, talvez, não fotografarem... é mais rápido assim: “ó, gente, é assim, se alguém estiver fotografando, eu levanto, vai lá, fala, eu queria que você parasse de fotografar, por favor. Você tirou, já, fotos? Você pode apagar as fotos que você tirou? Muito obrigado.” E volto e continuo de onde eu parei. Tem um lugar que é: tenho de colocar isso dentro da lógica do próprio trabalho. Isso cria outra relação que a gente se resolve entre a gente mesmo e não precisa ligar pro departamento e pedir autorização pra não sei quem, que chegue a não sei onde, que vá pro outro prédio, que seja encaminhado... então, tem um lugar que, às vezes a gente também dicotomiza... tipo os lugares precários e as instituições... como se as instituições tivessem o ideal de relação a se chegar etc... e vai ter vários problemas de negociar de novo, vai ter vários impeditivos, vai ter várias dificuldades práticas...

J.A.: Eu fiquei pensando nesses impeditivos de outra natureza, que não só técnica, de equipamento... eu lembro que a gente estreou o *Strip tempo*, que é essa peça feita de *stripteases*, a partir dos trabalhos artísticos das pessoas que participam nele. A gente estreou imediatamente depois do segundo turno desse atual governo (2018), de extrema direita, que tem no corpo do artista e ainda mais no corpo nu do artista, da artista, grandes inimigos. Então, o trabalho não é especialmente complexo, em termos de equipamento, mas falar em corpo nu e num trabalho cujo título fala em *striptease contemporâneo* já demarca um problema institucional. Então, eu lembro que a negociação com o Sesc Avenida Paulista, particularmente, levou um tempo até que a instituição entendesse como é que teria... que nível, que intensidade de embate o Sesc em geral e o Sesc São Paulo iam precisar travar com o governo federal. E, por conta da visibilidade enorme que o Sesc Avenida Paulista tem na cidade de São Paulo, por estar numa região muito disputada e visibilizada, ter um trabalho chamado *Strip tempo – stripteases contemporâneos*, poderia ter algo de violência, de ruídos pra instituição, como pra gente também. Então, a gente se pôs a pensar como é que seria fazer com que esse trabalho acontecesse. Então, a gente criou todo um contexto de pensar memória, legado nas artes, onde o *Strip tempo* estaria inserido, junto com a *Biblioteca de dança*, junto com as residências, junto com as falas públicas, para que tudo não se resumisse a um ruído ligado a um trabalho chamado *Striptease contemporâneo*. Como é que vamos apresentar esse trabalho de modo a não produzir um ruído de partida? Porque o trabalho não é sobre isso. O trabalho propõe muitas discussões, propõe inclusive a visibilidade de toda uma geração de artistas baianos. Então, como é que a gente convida o público, produz informação e comunicação sobre o trabalho pra que possa informar sobre outras camadas...que não só uma provocação ingênua... a esse governo atual: “ah, eles vão ficar pelados, contra tudo que está aí”. Quer dizer, não é esse o trabalho. O trabalho não surgiu para isso. Eu acho que ele provoca, discute e entra em embate sim. Mas, não é pra isso que a gente fez esse trabalho evidentemente. Então, eu acho que esses dois casos, tanto o *Temporary Title*, que nessa instituição enorme, das maiores instituições francesas desligar a luz era uma dificuldade imensa, como o *Strip tempo*, que não se trata de uma coisa complexa, complicada em termos de equipamento, mas que nesse momento histórico, tem um complicador, que é o título do trabalho e o fato de ter a presença de corpos nus... então, as negociações são realmente de naturezas muito diversas e dizem sobre processos históricos e institucionais que eu acho que tem a ver com a sua pesquisa.

C.M.: E, por exemplo, já aconteceu de vocês se perceberem tendo feito alterações que eram muito importantes no trabalho ou que, eventualmente, vocês tivessem se arrependido: “ah, isso não funcionou, isso descaracterizou o trabalho”... em algum momento aconteceu isso?

J.A.: Sim, sim. Eu me lembro de uma vez que foi muito frustrante justamente foi na peça *Souvenir* que é uma peça que a gente fez pra acontecer em quintal. Então, mesmo que seja numa instituição, seja num espaço interno, em quintais... num projeto que aconteceu no Rio de Janeiro, não tinha nenhum quintal pra apresentar...

C.M.: Estive presente.

J.A.: ... e a gente apresentou numa praça, numa praça pública. E o público que foi ver esse trabalho reagiu àquela obra numa praça pública... eu até, tendo o depoimento das pessoas depois da peça, e vendo como elas estão relacionadas ali, quando da realização... não me parece que houve uma perda substancial. Mas, a gente sabe que aquela peça foi equalizada para um lugar onde fosse possível perceber certas sutilezas que numa praça não seria possível. E não foi possível de fato. Então, eu saí, depois da apresentação desse trabalho, completamente frustrado, e eu falei: “não, esse trabalho, se só houver uma praça... esse trabalho não pode acontecer numa praça.” Porque realmente, ele foi criado num quintal, ele foi criado pra um lugar de proporções muito íntimas, muito caseiras, muito precárias, voluntariamente precárias. Então, levar pra uma praça onde pessoas atravessam no meio da apresentação... isso compromete de maneira fundamental o tipo de trabalho que a gente fez. Certamente, já aconteceram frustrações nesse desejo nosso, meu e de Neto, de produzir a partir dessa ideia de flexibilidade, negociação, adaptação. Então, não é flexibilização a qualquer custo, não é que tem que fazer de qualquer jeito, ao gosto do freguês, não é um clientelismo. Quando a gente fala que esse projeto político-estético quer dialogar com contextos mais precários isso não quer dizer clientelismo. “Ah não, o cliente pediu, o cliente chamou, a gente vai apresentar de qualquer jeito” – não é isso. Mas, é um projeto político de tentar coisas que não são radicalmente excludentes ou que só podem acontecer num lugar de grande fartura e abundância estrutural.

N.M.: Eu acho que isso que a gente pode chamar de falha de negociação ou exagero de adaptação... então, por exemplo, vamos fazer na praça... e depois nos arrependemos. Eu acho, honestamente, que faz parte também. A gente não vai

conseguir 100% acertar se a gente tiver esse desejo de adaptação e viabilização. Então, é isso... poderia não ter sido interessante ter feito o *Desastro* sem 100% de *blackout*. A gente poderia ter acabado de fazer e ter falado: “é, não foi legal.” Agora, ao mesmo tempo, se a gente não tivesse feito e testado uma vez, pelo menos, a gente não entenderia que: “ah, sem 100% de *blackout*, ainda funciona.” Eu acho que, vamos então continuar com o pedido do *blackout*, mas também entender que, se o lugar não tiver 100% de *blackout*, talvez a gente ainda possa fazer. Eu acho que tem esses lugares de teste e de aferição, que é você testar, ir lá fazer uma vez, que podem ser muito frustrantes, mas, mesmo sendo frustrantes, eu acho que talvez façam parte dessa lógica.

J.A.: É isso, a gente insiste nos trabalhos. A gente tem trabalhos que estão ativos há muitos anos porque a gente continua mexendo neles, recriando de uma maneira bem radical. Eu me lembro que *Tombé* é uma peça que foi criada pra ter luz, pra ter teatro e ela ainda hoje é apresentada nesses termos. Mas, a gente entendeu que *Tombé* não é sobre isso... que esses componentes acrescentam, produzem sentido, produzem camadas dramáticas importantes, mas não são fundantes no trabalho. Ou seja, se houver pessoas – no mesmo caso de *Tombé*, que a gente usa muito a fala, além do movimento – se for num lugar onde a gente possa ser ouvido e ouvir minimamente a plateia, é viável apresentar essa peça. E a gente vem modificando mesmo assim...trabalhando, retrabalhando, mexendo em coisas. Então, esse lugar de tentar... é possível adaptar? É possível em tal ambiente? É possível em tal lugar? É possível em tal aparelho cultural? Isso é um jeito de manter a peça viva também. E a gente tem essa coisa, esse hábito sustentável, de peça sustentável que é de continuar insistindo nela, ir trabalhando e retrabalhando. “Então, será que é o *blackout* total? É uma condição *sine qua non*? Ou não, vamos fazer com menos *blackout*? O que se ganha, se perde? Ah, observa, mexe, vem pra cá, vem pra lá...” Então acho que também tem isso.

N.M.: Pra gente, se *Tombé* continuar existindo, a gente tem que repensar *Tombé* nesse momento histórico, nesse lugar. E aí chegou a esse ponto da gente entender, por exemplo, a gente teve uma circulação de *Tombé* que a gente chamou de *delivery*... que a gente achou que *Tombé*, nesse momento, era importante de ser apresentado em escolas de dança, escolas de balé, academias de balé, pessoas em formação, pessoas que estão começando seus trajetos dentro da dança. Então, a gente chegou a levar *Tombé* pra dentro de sala de aula de academia de balé. Isso super aconteceu e foi, pra

gente, nesse momento, foi o lugar mais especial em que essa peça poderia ter acontecido... porque se tivesse acontecido na instituição, com teatro, com luz etc. e tal talvez não teria sido tão especial quanto foram esses encontros.

J.A.: Inspirada muito em *Dança em domicílio* que é essa peça que pode ir a qualquer lugar... a gente precisa ir pra espaços de formação em arte. Então, não é que é melhor a apresentação em espaços de formação que no palco... mas, essa peça tá a fim de produzir certas conversas... e a gente entendeu ao longo dos anos – não no começo, não há 15 anos, 18 anos atrás – que, naquele tempo, a gente achava que não, a gente achava que o código do teatro era fundamental pra aquela discussão. Agora a gente entendeu que ele não era condição *sine qua non*, e que, pelo contrário, acontecer em salas de aula de dança pode produzir outras dimensões que a peça passa a ter, nesse momento, agora, tal e qual a gente entende.

E eu acho que é muito curioso que a gente tá falando de nossos trabalhos artísticos, mas a gente já propôs peças de outros artistas, que acontecem, por exemplo, em teatros... a gente propôs que acontecessem em outros espaços específicos fora de teatros como um jeito de interferir na obra junto com o artista. “Ó, você quer se apresentar em teatro, mas a gente lê essa peça a partir das discussões que ela propõe...” Por exemplo, eu lembro da peça *Reproduction*, de Ezther Salomon, que é uma peça feita, a princípio, em teatros ou no máximo em galerias, centros de arte... e a gente propôs: “e se essa peça acontecesse no Instituto Feminino que é um instituto que tem sua história, um lugar de emancipação da mulher, um lugar de acolhimento e fortalecimento das mulheres há muitas décadas, aqui em Salvador?” A gente falou: “poxa, seria tão importante que acontecesse nesse espaço... será que aqui não faz sentido abdicar do equipamento e da estrutura de um teatro ou de uma galeria pra levar essa peça pra esse contexto?” E as artistas que estavam trabalhando nesse trabalho falaram: “não era possível até agora. Mas, a gente vai resolver aceitar esse desafio.” E a peça virou uma outra. Não uma outra peça. Mas, uma peça diferente daquela planejada inicialmente. Então, eu acho que também tem por premissa, em nosso jeito de trabalhar, o deslocar. Eu acho que deslocamento é um princípio muito forte.

N.M.: Disposição ao deslocamento.

J.A.: É, disposição ao deslocamento, no nosso trabalho, meu e de Neto. É um princípio, tanto do ponto de vista dos artistas que somos como dos curadores que procuramos ser. E a gente tem feito isso, não só nos nossos trabalhos, só pra concluir...a gente propôs algo similar a Marcelo Evelin, levando a peça *Matadouro* para um salão super imponente, com lustres de cristais, aqui em Salvador, e ele topou fazer (a peça *Matadouro*) que ganhou outra camada de sentido dramaturgico ao deslocar essa peça do seu *habitat* inicial. Enfim, deslocamento é um princípio nosso de atuação artístico-curatorial.

C.M.: E, já aconteceu, alguma vez, de, por qualquer dessas camadas de negociação, seja uma necessidade, seja – ah, vocês precisavam de uma circunstância tal, ou financeira, ou de qualquer razão – vocês terem recusado uma proposta?

J.A.: Sim, certamente. A gente tem um caso muito curioso, porque a gente trabalha com a Dimenti ²²²... é muito interessante pensar, por exemplo... no contexto de Salvador muita gente trabalha sem nenhum recurso ou paga pra trabalhar ou peita temporadas por bilheteria. Em certo momento da nossa trajetória, a gente falou: “a gente não vai pagar pra trabalhar. A gente pode – e o risco é outro princípio, talvez, que nos move, assim como a disposição ao deslocamento – a gente aceita risco. Mas, tem uma hora que trabalhar custa muito caro.” E eu me lembro de um festival aqui em Salvador – aí já faz alguns anos – que nos convidou pra apresentar uma peça nossa e a gente descobriu que as peças locais, de Salvador, iriam receber apenas a bilheteria e as peças de outros estados estavam recebendo um cachê. E a gente imediatamente falou assim: “opa, que que é isso?” Era um festival, internacional, inclusive, daqui de Salvador. E a gente recuou imediatamente. A gente falou assim: “opa, não, a gente não topa essa condição porque a gente não entende porque uma obra de fora recebe um cachê, ainda que seja um cachê diminuído devido às circunstâncias do momento histórico... mas, a gente não tá entendendo os parâmetros pra essa diferenciação.” Então, a gente não só não vai colocar as pessoas da equipe em situação de trabalho nessas condições... porque se todo mundo estivesse em condições similares, quer dizer, tanto as pessoas de fora teriam a sua logística, a gente paga passagem, hospedagem aqui na cidade, mas essas pessoas de fora também fazem pelo risco da empreitada, então também vão por bilheteria.... se fossem essas as condições, a gente podia até ter negociado. Mas, quando a gente descobriu isso, a gente falou não. Assim como um festival internacional de São Paulo, super grande, nos convidou pra fazer a

Biblioteca de dança sem cachê, faz dois anos... e a gente falou assim: “opa, não tem como.” “Ah, mas apresentar o trabalho aqui é uma oportunidade de visibilidade, a gente vai trazer curadores internacionais.” A gente falou: “isso realmente pode ter uma visibilidade pro trabalho, mas a gente não vai colocar o *performer*, a *performer* em situação de trabalho, pra gerar uma visibilidade que talvez não seja boa pra ela.” Se a gente for fazer esse trabalho na Escandinávia, em que a gente precise falar na língua local, essa artista, que não fala a língua xis, ela não vai receber o cachê, talvez... porque ela não vai pra Escandinávia. Então não posso falar com Claudinha: “Claudinha, você apresenta esse trabalho, pra que ele, futuramente, possa ser montado por um elenco na Escandinávia?” Você poderia até fazer, por afeto, ou porque você acredita no trabalho e pela nossa parceria. Mas, a gente, de partida, nem chegou a propor pros *performers* de São Paulo. Então, tem um lugar que é ético-estético... por mais interessante que possa ser pro trabalho ou pras nossas carreiras ou sei lá o quê... então, tem um limite, que, aí sim, não é de equipamento – porque esse festival estava disposto a dar todo equipamento e todo aparato que a gente precisasse. Mas, esbarrou num limite que é colocar pessoas em circunstâncias de trabalho, sendo que isso não ia gerar nenhuma remuneração.

N.M.: Nessa vez, nem futura.

J.A.: Nem futura. A gente tem limite. Tudo tem limite “ponto com ponto br”. Então, por mais desejosos que sejamos de adaptar, negociar, fazer acontecer, a gente fala assim: “opa, por mais legal que esse festival internacional dê visibilidade pra gente, a gente não topa.” A gente já não topou algumas vezes. É mais fácil a gente não topar por colocar alguém em situação de trabalho e pagar pra trabalhar do que “ah, o teatro não tem os equipamentos ideais pra realização do nosso trabalho.” A gente tem outras entradas ético-estéticas aí. A gente pode até abrir mão de muito equipamento, que é importante pro trabalho, mas que não inviabiliza o trabalho. Mas, a gente não abre mão de remunerar, por exemplo, as pessoas que são parceiros... porque trabalhar custa caro. Você pegar o seu transporte e ir pro teatro custa caro. Agora, a gente já teve momentos em que os cachês foram simbólicos, por exemplo, o *Desastro*. E a gente virou pras pessoas: “gente, o cachê é muito simbólico, mas, o projeto está nos convidando, está trazendo um monte de curadores e pode ser que realmente desdobre em novas apresentações de trabalho. E aí sim, nós seremos remunerados a partir dos parâmetros que a gente estabeleceu pro trabalho. Vocês topam isso? E as artistas

envolvidas falaram: “a gente topa pela perspectiva”. E aí a gente foi. Mas, em outras situações, os artistas parceiros de determinado trabalho falaram “não, a gente não topa”. E a gente falou “não, não vamos aceitar essas condições.” Acho que, a essa altura da vida, já dá pra gente olhar pra cada caso com bastante nitidez e entender até onde uma concessão é uma perspectiva... de fazer acontecer e de novos contextos ou até quando é abrir mão de uma dignidade mínima republicana pra fazer acontecer o trabalho.

C.M.: Posso seguir um pouquinho? Queria saber como vocês veem a relação entre a dança contemporânea no Brasil e a crítica institucional.

J.A.: A crítica institucional, você tá falando...?

C.M.: É... eu estou usando uma bibliografia que é desenvolvida nas artes visuais, que tem, por exemplo, o movimento da crítica institucional, que já tem algumas gerações pensando essa crítica às instituições, por parte dos artistas, seja em textos, seja em prática, seja em trabalhos artísticos... que vai pensar essa relação de alguma maneira – não significa diretamente e apenas “falar mal” das instituições... não é isso. Mas, pensar esse problema, essa questão, esse embate que necessariamente tem entre artista e instituição e é uma coisa pensada nas artes visuais a partir dos anos 1960-1970. Aí eu queria saber se vocês enxergam isso na dança contemporânea, no Brasil, de alguma forma e de que forma.

J.A.: Eu acho que há casos e casos. Então, há casos em que essa crítica berra mais de algum jeito. Por exemplo, quando instituições e programas de fomento ou contextos de pesquisa são dirigistas a ponto de interferir na pesquisa e na criação artística de uma maneira violenta, capitalista... é quase como produzir uma encomenda ao trabalho e ao artista... eu tô tentando pensar aqui em diferentes casos. Pensar, por exemplo, instituições como o Sesc. Pensar um programa como o Rumos Dança (Itaú Cultural) que reuniu uma geração expressiva de artistas da dança contemporânea no Brasil, incluindo nós três, aqui... e agora eu pensei aqui... não é dança contemporânea, exatamente, mas aqui em Salvador, na Bahia, tem um prêmio chamado Prêmio Braskem de Teatro que uma crítica institucional que eu faço ao pensar a relação criação artística e esse prêmio específico... eu já fiz parte da comissão, do prêmio, de avaliação, então eu posso falar do ponto de vista de quem é artista e do ponto de vista de quem é público e do ponto de vista de quem foi da comissão... a meu ver,

muito é feito tendo como parâmetro essa instituição, que é esse prêmio... tem muitos anos, tem mais de duas décadas. Então, muitas obras são feitas pra atender aos critérios do Prêmio Braskem ou pra serem vistas... eu já conheci pessoas que falaram assim: “ah, esse ano teve pouco espetáculo infantil. Vamos montar um infantil pra ganhar o Prêmio Braskem, pra gente ganhar um dinheiro e poder voltar em cartaz?” É quando a instituição vira – volto a esse termo que eu trouxe anteriormente – clientelismo, mesmo. Quer dizer, eu olho quais são as categorias do prêmio, eu faço uma peça que tente ao máximo gabaritar essas categorias do prêmio... quer dizer, é quase uma encomenda tácita que se estabelece entre uma instituição, no caso um prêmio como esse, e a criação artística.

N.M.: Especificamente pensando em artistas que estão criando nessa perspectiva da crítica institucional, digo, transformando seus trabalhos em lugares de discussão das instituições, eu acho que existem muitas pessoas na dança contemporânea brasileira e internacional pensando nisso. E eu acho que a gente se inclui nessa geração, eu acho... de artistas que estão pensando a sua relação com a instituição e com o chamado mercado das artes etc. e tal. Mas, eu sinto que, especificamente falando sobre a gente, sobre os nossos trabalhos, eu nunca categorizaria os nossos trabalhos como trabalhos de crítica institucional ou que partem de uma crítica institucional *a priori*.

J.A.: A gente habita uma instituição.

N.M.: É, mas tem gente que habita uma instituição e faz o trabalho de crítica institucional. O que eu acho é que a gente não parte desse princípio. O que eu acho que a gente faz é... nossos trabalhos testam pensar sobre os limites e sobre as arbitrariedades, as regras, os parâmetros que são institucionais e que fazem parte desse campo que a gente habita – a dança contemporânea, as artes cênicas contemporâneas, a arte contemporânea em geral e eu acho que os trabalhos questionam esses parâmetros.

J.A.: Exemplo: *Tombé*. *Tombé* é um trabalho que surgiu do meu debate e de criadores que trabalham comigo. Mas, eu posso falar por mim particularmente quando eu me deparei com o ambiente universitário... tanto o que se produzia de discurso teórico-crítico naquele ambiente e o que se produzia coreograficamente naquele ambiente. Então, foi pensando essa instituição – universidade – é que esse trabalho surgiu pra

discutir outras questões. Então, tem pessoas que são de outro ambiente do conhecimento – sei lá, já foi um químico, que eu nunca me esqueço, um químico foi assistir e falou assim: “putz, eu queria ter trazido os meus amigos químicos”... ou uma advogada também: “eu queria ter trazido minhas amigas advogadas pra pensar sobre essas questões de disputa, de discurso, disputa de poder que esse trabalho discute.” Mas eu acho que nós, eu e Neto, hoje, e a Dimenti Produções, a gente habita uma instituição e o nosso debate sobre a instituição é de dentro. Então, a gente tá tentando penetrar a instituição pra produzir certas lógicas que nem sempre a dureza de uma instituição, no caso a instituição alemã (Goethe Institut) comportaria, se a gente não tivesse lá, diariamente. Então, eu acho que a nossa crítica institucional tem acontecido muito de dentro. Então, por exemplo, falei do *Retrospective*, que é uma peça do Xavier (le Roy), que a gente produziu e *performou* a versão brasileira. Resumidamente: Xavier foi convidado por uma instituição espanhola pra fazer uma retrospectiva do seu trabalho, inicialmente aos moldes dessas retrospectivas usuais. Então: vídeos, textos, arquivos... e Xavier falou assim: “ah, eu não estou interessado em fazer desse jeito, então esses artefatos vão virar parâmetros coreográficos pra fazer esse trabalho.” Então, a estação vídeo virou o parâmetro coreográfico pra ele criar um certo jeito de pensar a coreografia, a estação arquivo virou um outro jeito de pensar a coreografia... e esse trabalho que a gente trouxe aqui, dentro de uma instituição, inicialmente de Salvador e depois do Rio de Janeiro, pra tensionar os limites dessa instituição. Então, a instituição tá me dizendo: “eu quero uma retrospectiva aos moldes usuais de uma retrospectiva”, e aí o artista fala assim: “olha, isso daí eu não estou interessado em fazer. Mas, em vez de tela de vídeo, de equipamento, eu quero investir em artistas, *performers* pra estarem aqui durante todo o tempo *performando* a retrospectiva como um princípio coreográfico.” E esse trabalho a gente produziu no Brasil. Então, a gente tá tensionando os limites da instituição. Mas, eu e Neto, do lado de dentro. Eu passei quatro anos dando aulas na instituição (UFBA) como professor temporário. E já faz anos que a gente está com o Goethe Institut aqui em Salvador, atualmente como residente, e antes em outros regimes de parceria. Mas, de várias formas, a gente vem trabalhando com o Goethe, há muitos anos, propondo esses tensionamentos, esses limites com a instituição.

N.M.: Mas, o que eu quis dizer com isso é que eu acho que eu não classificaria, *a priori*, nosso trabalho como trabalho de crítica institucional, se a gente fosse usar isso como

um gênero de trabalhos possíveis hoje. Porque eu acho que isso não é o recorte *a priori* do qual a gente parte pra criar e pra tentar nossos trabalhos. Isso não quer dizer que não exista crítica institucional dentro do nosso trabalho como artistas. E eu acho que dentro do campo da dança contemporânea, sendo um pouco mais abrangente, há poucos artistas que estão trabalhando mais diretamente conectados a essas questões que a gente chama de crítica institucional. Então, eu acho que é possível incluir nosso trabalho dentro desse conjunto. Mas, eu acho que não é, necessariamente, o nosso foco principal de atuação. Mas, eu acho que é possível incluir nosso trabalho dentro desse conjunto. Olhando, eu, como artista dentro dessa geração, desse contexto atual da dança contemporânea... vamos pensar mais especificamente dentro da dança contemporânea brasileira, eu acho que existem artistas trabalhando com esse foco de maneira mais direta e, à primeira vista, com isso que a gente está chamando de crítica institucional do que nós dois. Eu acho que existem pessoas trabalhando nesse sentido.

J.A.: É, como você, Cláudia. Mas, eu acho que, se é que a gente está entendendo essa categoria "crítica institucional" do modo correto, se a gente for alargar um pouco esse entendimento, eu me lembro que o próprio *Desastro*, quando a gente coloca uma peça como *Desastro* e anuncia ela como uma peça voltada ou desejante de conversar com o público infante-juvenil, é um jeito – eu tô bem alargando essa idéia – é um jeito de discutir a própria instituição do que vem a ser obra pra infância e juventude. Então, eu acho que isso a gente vem fazendo em diferentes níveis. Então, o próprio trabalho que tinha um diálogo muito grande com o seu *Exhibition*, que a gente fez, que é *Um dente chamado bico*... que quando a gente apresentou, inclusive, em Santos, no Sesc Santos, e era um trabalho sobre especulação imobiliária, e que aqui, Salvador, estava numa fase de muita especulação... e que o trabalho fala que vai explodir o Sesc Santos pra fazer mais um arranha-céu, numa cidade onde tem o maior índice de especulação imobiliária... eu acho que de algum jeito a gente está discutindo instituição. Não só o Sesc, a instituição Sesc propriamente, mas instituições num sentido amplo de se pensar. Acho que, num caso como *Tombé* que discute a instituição universidade, também discute a instituição discurso, assim como *Desastro* discute a instituição infância e juventude, assim como *Pinta* discute a instituição cinema... a gente foi pra vários festivais de cinema em que *Pinta* era um OVNI e essa foi a discussão mais recorrente. A gente entendia *Pinta* como um filme de dança ou um filme feito a partir

de pressupostos coreográficos. E quando a gente ia pra festivais de cinema, a gente estava discutindo a instituição narrativa no cinema – narrativa, no cinema, pensada como instituição. E a gente estava discutindo isso. Então, acho que se a gente for pensar a crítica institucional para além dos prédios institucionais, eu acho que a gente tá tensionando isso em muitos dos nossos trabalhos. Mas, acho que, como o Neto fala, tem outros artistas, como você, que estão indo mais diretamente no âmago dessa discussão. Mas, a gente certamente está discutindo, artisticamente, certos gêneros, certas instituições – como a TV. A gente fez agora uma série de TV que discutia o que era o código da TV. Então, a gente tá tensionando essas instituições nas quais a gente está penetrando diretamente.

C.M.: Neto, só por curiosidade, quem, por exemplo, no Brasil, você acha que estaria trabalhando mais diretamente com a questão da crítica institucional?

N.M.: Você, a gente já citou como exemplo... porque eu acho que o seus trabalhos, de algum jeito, perseguem esse lugar... de uma relação direta com as estratégias clássicas, eu até vou chamar, do que é lidar com as instituições, acho que... quem mais a gente pode apresentar? Não tinha feito essa lista na cabeça previamente, estou tentando...

J.A.: O Wagner (Schwartz).

N.M.: É, eu ia falar isso. Lembrei do Wagner. Eu acho que ele, em alguns trabalhos, recorre nessas discussões. A Sheila Ribeiro, eu acho que é uma artista que recorrentemente volta a esses assuntos. Não é à toa que é a parceira da Dimenti nesse trabalho sobre a especulação imobiliária e a relação com as instituições. Acho que no *Chamando ela*, que é um trabalho de fotografia, ela *performa*, dá corpo às instituições, à instituição da *business woman*, à instituição da mulher segurança, à instituição da mãe... acho que ela é uma das pessoas que também recorre nesses assuntos de maneira mais direta.

J.A.: E, se a gente for ampliar, já interferindo... acho que tem alguns artistas pensando, inclusive, sobre o racismo institucional, o racismo como instituição nesse país e como as instituições, de algum jeito, estão estruturadas, também, em premissas racistas, classistas. Então, acho que tem artistas que estão tensionando isso... falar em Michelle Matiuzzi, a própria Jaqueline Eslebão ou Kleber Lourenço que tem um trabalho chamado *Negro de estimação*.

N.M.: Tem muitas pessoas. Giltanei Amorim que é um artista que recorrentemente questiona, em textos e em ações artísticas, o lugar, por exemplo, da maioria dos curadores e curadoras serem brancos e como hoje as programações estão sempre incluindo, como exceção, um trabalho de um artista negro... não dava pra reclamar de racismo porque temos um negro na minha programação, nesse trabalho temos um negro.” Ou uma mulher ou artista LGBT... pessoas que estão exigindo uma nova ética de mundo, questionando a instituição no sentido de dizer: “olha, a curadoria está sendo feita por pessoas brancas-hétero-cis (muitas vezes sudestinas) que compõem suas programações com seus “iguais”.

J.A.: A gente acabou de ler um texto de Giltanei Amorim sobre isso, agora, que era basicamente isso... a partir de uma experiência que ele teve de passar por uma mostra, em São Paulo, se não me engano. Eu associei porque ele tinha recentemente participado de uma mostra em São Paulo, e, em seguida, fez esse texto. Ele não citou a mostra. Mas, eu fiz essa conexão.

N.M.: Mas, o próprio (Fábio) Osório, que é um artista muito parceiro nosso, e produziu dois trabalhos que especificamente lidam... porque ele tem um trabalho que chama *Edital*, que é um solo em que ele compra uma ideia/conceito para um solo autoral, a partir de um edital. E ele discute, especificamente, os parâmetros que se desenvolveram na criação, no contexto da dança brasileira, a partir desse mecanismo que muita gente de nossa geração de artistas acessou...

J.A.: E o mestrado dele foi sobre isso. Foi sobre criação e dirigismo institucional inclusive. Ele pode ser um bom interlocutor.

N.M.: E depois ele criou o *Bola de fogo* que é o trabalho em que ele fala sobre sobrevivência, sobre dinheiro e sobrevivência, sendo homem, negro, artista... que leva ele a entender que, em certos aspectos, o corpo dele parece estar à venda, seja na construção dos trabalhos artísticos, seja na vida...

Figura 109: Andréa Bardawil



Andréa Bardawil

entrevista

08 de abril de 2020

Fonte: Mariana Parente, 2017

Cláudia Müller: Eu queria que você me contasse um pouco, com relação aos seus trabalhos, como é que você cuida e negocia as apresentações e as vendas de uma maneira geral.

Andréa Bardawil: Bem, isso já é uma questão de vida. Eu tenho uma companhia, que vai fazer 30 anos no ano que vem, e essa companhia começou, como a maioria dos trabalhos na época, dentro de uma academia de dança e depois ela foi se transformando. Nós saímos do espaço da academia, nós deixamos as linguagens iniciais que a gente trabalhava, que eram o jazz, o sapateado e mudamos o elenco algumas vezes até chegar de fato num local que nos interessava...de pesquisa, que era a pesquisa por uma linguagem própria, autoral, que trabalhasse sempre na interface da dança com várias linguagens. Então, na época, a gente nunca tinha ouvido falar de dança contemporânea. A gente só sabia que não cabia mais onde a gente estava. E fomos fazendo, misturando as coisas que podíamos, muito baseadas, inclusive, na época – como não tinha internet e não tínhamos acesso à muita informação no Ceará como se tem no Sudeste. Então a gente recorreu muito, inclusive, a procedimentos do teatro, da antropologia teatral pra chegar num lugar de pesquisa corporal que nos levava um pouco distante de onde a gente tinha começado, mas onde a nossa zona de

interesse surgia. Eu estou dizendo isso pra dizer que, desde o começo, a gente queria estar num lugar que não era o lugar que nos apresentava. Até que um dia olharam pra gente e disseram: “*ah, isso é dança contemporânea*”. E aí, ok, a gente passou a caber nessa caixinha. E, pela minha própria trajetória, eu fui me interessando pelo trabalho da educação somática por conta dos meus problemas de joelho...e aí fomos assumindo cada vez mais isso, mas também, sem perder de vista, além da pesquisa de linguagem, esse interesse por uma zona meio borrada, na interface das linguagens. E aí o *Alpendre* teve um papel muito determinante nisso. A gente abriu o *Alpendre* em 1999. Foi um espaço, junto com o Alexandre Veras, Beatriz Furtado e mais um monte de gente de linguagens diferentes, onde a gente pôde de fato entender o que essa interface deslocava no nosso processo de composição. E, se a gente já andava um pouco à parte do que se apresentava, com o *Alpendre*, então, isso foi assumido de vez. Eu acho que é muito importante esse contexto porque esse andar à parte... ele sempre já, pelas escolhas que a gente fazia, de pesquisa estética... ele já nos colocava num lugar onde era muito difícil vender o trabalho. No início, era só difícil. Depois passou a ser quase que uma opção. Estar num lugar onde o valor disso é medido de uma outra forma, diferente do que esse tal de mercado coloca. Então, desde muito cedo, a gente questiona essa forma de estar dentro de um mercado, de ter que caber dentro de um mercado. E isso apareceu no trabalho estético, nos espetáculos, mas também nos processos pedagógicos que a gente desenvolvia com os projetos. Por exemplo, o *Alpendre*, quando começou, foi da primeira leva dos Pontos de Cultura. Ele foi considerado um Ponto de Cultura modelo na época. E a gente já começou um processo de formação, dizendo que queríamos escapar do termo que naquela época já era moda que era empreendedorismo. Não era por ali que a gente queria pensar o trabalho artístico. E eu acho que os processos pedagógicos que a gente desenvolveu no *Alpendre*, que eram sobretudo voltados para formação de vídeo, mas tendo como base uma formação de corpo, nessa formação de audiovisual...ele dizia exatamente... era uma frase que a gente dizia muito: “olha, a gente não quer que vocês entrem no mercado. A gente quer que vocês inventem um mercado”. E acho que isso foi uma constante pra gente. Então, pelas escolhas que eu tenho, até hoje, eu, por exemplo, não conseguir ter um produtor - aquela figura tão desejada do produtor que tá à frente de todos os processos de negociação. Eu tenho uma pessoa que, em alguns processos, me assistencia. Mas, quase sempre sou eu mesma que digo sim, que não e qual é o cachê disso e qual não é... e por todos os lugares que eu ocupei, eu acho, nos pontos

de gestão, como coordenação, como curadora de uma bienal (de Dança do Ceará)... eu acho que essas relações foram se evidenciando com muito mais força. Então, eu acabei dizendo muito mais não do que sim nesses processos de negociação. Eu tenho consciência, quando eu olho pro trajeto que eu fiz, que determinados espaços que eu fui ocupando, e outros que eu fui me recusando a ocupar, me impediram também de estar numa posição onde eu exercia esse ponto de negociação ao nível que ele podia ser exercido. Eu acho que eu recuei antes. Também pelas funções que eu exercia, quer dizer, eu fui coordenadora de um curso técnico no Dragão (do Mar) durante oito anos...então, eu não podia estar me apresentando no Dragão durante oito anos. Eu fui curadora de uma bienal (de Dança do Ceará) por quinze anos. Então, eu não podia curar o meu próprio trabalho ali. Então, eu acho que esses processos de negociação que até hoje sou eu que faço, eu acho que eles dão um pouco o tom da dificuldade que eu acredito que seja fazer essas escolhas, morando no Nordeste, que geograficamente já é muito desfavorecido em relação à circulação – é muito mais difícil pra gente sair daqui, chegar aí ou chegar no sul... e com relações que também, de certa forma, estiveram comprometidas, por conta das funções que eu fui exercendo.

C.M.: Acho que é bem interessante esse panorama mais geral que você dá. No caso de você, efetivamente, estar na negociação de um trabalho, o que você observa como aspecto importante, que coisas são fundamentais pra você, que te chamam a atenção, sejam cuidados no trabalho de montagem ou no contrato ou no que quer que seja. Tem coisas que pra você são vitais, são aspectos a prestar mais atenção do que outros?

A.B.: Tem, tem sim. Eu acho que, pra mim, tem uma dimensão de respeito e ética que vem antes de qualquer negociação de valor. Eu já deixei de me apresentar em lugares que me pagavam muito bem porque eu não achei que a relação que estava posta era uma relação respeitosa. Pra mim, tem uma dimensão nessa relação custo-benefício que é um combo, que não é só um valor. É o que aquilo vai me custar também. Pra mim não é só o que aquilo vai me render, mas sobretudo aquilo que vai me custar. Então, pode ser um convite que pague muito bem, mas que, por outro lado, me dê muito trabalho burocraticamente. Um edital, por exemplo, que é a grande discussão de sempre. O edital aqui de Fortaleza é um edital que dá tanto trabalho, mas dá tanto trabalho, que, no final, você não estabelece uma relação de valor concreto do seu trabalho. Você só reforça uma relação de precarização. Então, acho que, como sempre

fui muito eu que estive à frente disso, eu tive que pesar o que me dava tesão e o que não me dava...ou que me tirava nesse sentido. Por outro lado, eu já aceitei milhões de vezes apresentações em que eu ganhava um cachê simbólico, mas a relação de respeito e os desdobramentos que o trabalho tinha no contexto desse evento repercutiam muito mais pra gente. Então, pra mim, essa dimensão do valor na negociação não tá evidenciada somente naquilo que eu vou receber. Mas, sobretudo, naquilo que me será solicitado e demandado. Eu acho que esse, pra mim, é um ponto muito nevrálgico do trabalho material, do nosso trabalho artístico. Porque a gente não pode ser valorado da mesma forma que um trabalho que é tangível, visível, quantificável. A nossa quantificação não é essa. Então, a gente tá sempre negociando com o imponderável. Algumas pessoas têm mais clareza disso ou não...algumas dessas pessoas que nos convidam. Mas, o fato é que a gente sempre se coloca numa relação de vitimização onde a gente diz: “não, eu preciso muito do dinheiro pra sobreviver, porque eu já tenho poucas oportunidades, então eu vou aceitar o que vier”. E aí, nesse sentido, eu talvez tenha sacrificado um pouco a companhia, nesse processo todo, porque eu sempre deixei muito claro que eu não aceitava isso. Então, eu demorei muito pra estar em determinados lugares e aceitar determinados convites por conta do trabalho que isso me exigia emocionalmente, eticamente mesmo. No que isso me demandava, no que isso me solicitava.

C.M.: E com relação, por exemplo, às necessidades específicas que esse ou aquele espetáculo, esse ou aquele trabalho tem, o que você sente que você consegue abrir mão, o que você não consegue, como é que você mapeia isso de trabalho pra trabalho?

A.B.: Em 2005, quando a gente estreou o primeiro trabalho que a gente optou fazer dentro da sala do *Alpendre*, que foi o *O tempo da paixão ou o desejo é um lago azul...* de lá pra cá, todos os meus trabalhos são numa escala de público pequeno. Porque eu entendi ali que, pra mim, era muito importante ter poucas pessoas mas pessoas muito próximas. Era um nível de relação que é o olho no olho, é luz branca, as pessoas estão ali, estão vendo o que está acontecendo. Não se trata de construir um subterfúgio pra criar um clima. Se trata de constituir um espaço de confiança onde todos possamos nos mostrar. Então, todos os meus trabalhos de 2005 pra cá são trabalhos que são apresentados em lugares alternativos – eles podem até ser apresentados em cima do palco, mas geralmente numa condição do público em torno – e com um número

limitado de pessoas, geralmente 40, 50 pessoas. Um ou outro trabalho permite que se coloque um pouco mais de pessoas ou pode ter um formato italiano pra teatros pequenos. Isso, pra mim, é um ponto importante na negociação. Porque isso já restringe talvez o principal interesse na maioria dos eventos que é a quantificação de público. Então, implica dizer que a pessoa que vai contratar um trabalho meu sabe que vai contratar pra que 40 pessoas, a princípio, assistam. Então, o que deveria ser uma relação mais tranquila de negociação, digamos assim, talvez, em outros países: “ah, então vamos fazer duas sessões pra ter um público maior”, no Brasil não é. No Brasil, claramente, a gente muitas vezes é preterido exatamente por conta da capacidade de público que é reduzida. Mas, esse é um ponto inegociável porque a gente sabe que isso interfere no espetáculo. A quantidade de pessoas interfere diretamente no espetáculo. Então, pra mim, as condições que estão postas e a forma como esse mínimo é aceito – quer dizer, a gente vai poder estar naquele espaço tanto tempo antes, o público vai ter que entrar de determinada forma, depois que fechar a porta não entra ninguém...tem uma série de coisas porque geralmente os trabalhos têm muito silêncio e eles exigem um nível de concentração. Então, pra mim, o limite do negociável tá nessa condição de garantir esse espaço minimamente seguro e confiável pra que o público possa correr perigo junto com a gente.

C.M.: E, por exemplo, você é muito minuciosa no seu *rider*? O que você inclui no seu *rider*?

A.B.: Não. Exatamente porque a gente tá numa situação geográfica que já nos dificulta a circulação e a gente também, por conta de viver aqui, raríssimas vezes nesses 30 anos teve, de fato, acesso a um edital de manutenção que nos permitiu existir continuamente como uma companhia existiria, fazendo aula tantas vezes por semana e tal... então, assim, normalmente a gente trabalha por projetos e, por conta disso, é preciso minimizar todas as possibilidades de... de dor de cabeça, de problema, de necessidades técnicas... porque a gente já tem todas as dificuldades colocadas. Então, geralmente, os meus espetáculos são muito simples, em termos de construção cênica, embora, dramaturgicamente, eles sejam mais complexos porque não são lineares. Mas, eu, em geral, trabalho com luz branca, poucos objetos de cena e eu digo muito assim: tem que caber dentro de uma mala, eu tenho que conseguir viajar com uma mala. Porque é melhor eu levar as pessoas do que eu levar coisas. Então, eu já funciono muito no sentido de desburocratizar essa cena e “desmaquiar” pra que eu consiga, de

fato, levá-la pra outros espaços. Também porque, com o passar do tempo, eu acho que com o envolvimento que a gente foi tendo com os movimentos sociais, foi ficando claro pra mim que eu tenho um interesse de levar o meu trabalho pra esses lugares sim. Eu quero chegar lá na Japuara, na comunidade Anacé, eu quero chegar no assentamento do MST (Movimento Sem Terra), eu quero chegar nesses lugares onde as estruturas são mais precárias ainda. Então, eu preciso de uma estrutura que me permita e que não seja comprometida, dramaturgicamente, por estar sendo apresentada num terreiro de terra batida por exemplo. Então, nesse sentido, é uma estrutura assim... geralmente, quem opera sou eu. Eu não tenho operador de luz porque a luz geralmente é branca e o espaço é um espaço alternativo porque ele pode inclusive não ser um espaço cênico. O espaço cênico pode ser instaurado num outro espaço que não foi construído pra isso.

C.M.: Estou pensando numa outra coisa que é uma provocação. Pode ser que você não tenha necessidades técnicas difíceis ou complexas, mas que você tenha necessidades que são sofisticadas de alguma forma no sentido de...tu pensando aqui, porque é uma coisa que eu penso muito, nas necessidades... por exemplo, essa condição de proximidade. Estou pensando que é uma necessidade. Não uma necessidade de equipamento, mas talvez uma necessidade específica ou uma certa exigência da obra que não é dessa ordem técnica.

A.B.: Sim, não deixa de ser uma técnica, também.

C.M.: No sentido de criar esse contorno pro seu trabalho. O quanto pra você é importante na negociação já deixar claro isso?

A.B.: Isso... inclusive em relação aos regimes de visibilidade. Porque, se você sabe que o espaço comporta 40 pessoas, qual é a visibilidade que está implícita? Como é possível fazer isso de uma forma que não haja um desrespeito em relação ao público também? Parece óbvio, mas não é, a gente sabe. Imagino quantas vezes você não deve ter tido a dificuldade de negociar um trabalho como o seu. Eu acho que esse é um ponto. Pra mim, tudo é político, entende? Pra mim, todas essas escolhas que foram se fazendo na vida à medida que as coisas foram acontecendo... eu hoje olho pra tudo isso e eu tenho clareza de que tudo isso são opções políticas. E talvez por isso eu respeite mais esses limites que eu mesma coloquei também... porque eu acho que, de alguma forma, eu me coloco contra essa dimensão mais opressiva que o capitalismo

pede, que seja a necessidade do consumo premente, à frente de todas as coisas. E que a arte é uma coisa que tem que ser consumida de qualquer forma, em qualquer circunstância... não, não é. Eu não acho que seja. Eu acho que tem sempre um processo de relativização que tá posto nisso. E aí sim...você tá completamente certa quando você diz que existe um outro nível de complexidade nessas necessidades. Às vezes, é uma coisa que a pessoa me fala que não tem nada a ver com o trabalho, mas é uma coisa que deixa evidente que aquela relação não vai fluir da forma que eu acho que poderia.

C.M.: Em termos de formalização dos acordos, você faz questão de um contrato? Como é que são suas combinações no sentido concreto?

A.B.: Não tem como ser assim morando aqui porque essa não é a realidade daqui. A realidade da gente aqui é: a gente assina um contrato, basicamente, quando a gente vai entregar a nota fiscal e vai receber.

C.M.: Não, até mesmo aqui. Mas, estou pensando... o que você faz questão, como é que o acordo está selado?

A.B.: Eu preciso que isso seja dito de alguma forma. Por exemplo, eu valorizo muito que esses contatos sejam feitos por e-mail. E eu sou muito clara e objetiva na hora de demarcar isso. Eu também já sou macaca velha porque essa função de curadora já me ensinou que não adianta você dizer o que você quer. A pessoa vai sempre ouvir o que ela quer. Então se tá fechado, tá fechado, eu só vou me aquietar quando a pessoa te escrever que é aquilo: “é isso? isso, isso isso? ok, tá certo, pronto”. É a mínima comprovação que eu tenho. É o que é fechado por e-mail ou com o curador ou com o produtor.

C.M.: E você já sentiu que você fez um trabalho que teve uma alteração importante... que depois você ficou se perguntando se deveria ter feito?

A.B.: Eu acho que sim. Tô tentando me lembrar aqui. Por exemplo, quando eu fiz *Graça*, no Itaú, no Rumos (programa Rumos Dança), a gente circulou muito. *Graça* foi em 2010. A gente ainda está com esse espetáculo acontecendo e a gente circulou por mais de 20 cidades no Brasil. O formato de *Graça* era um formato muito simples: era Gracinha sentada numa cadeira, conversando com o público. Isso podia ser em qualquer canto. Mas, nessas circulações que a gente fez, em alguns lugares a gente se apresentou talvez em espaços maiores do que eu gostaria porque era aquela condição.

Por exemplo, o Sesc de Roraima ou o teatro em Palmas que era enorme. Era a condição que era dada ali. A gente também vai experimentando e vai vendo os limites possíveis nessa negociação. Mas, nada foi tão grave no sentido de ser irrevogável. Agora, já aconteceu o contrário, por exemplo, já aconteceu de eu ter um espetáculo num formato intimista, com 40 pessoas em torno e, por um contexto específico, como uma Bienal de dança (do Ceará), eu aceitar fazer esse trabalho no contexto de uma comunidade. E, nesse contexto da comunidade, eu não tinha arbítrio nenhum sobre o que acontecia no entorno porque eu estava no espaço da comunidade. Então, isso aconteceu algumas vezes com *Devoração*. Eu apresentei num quilombo. Eu apresentei num quilombo no meio de uma festa, um monte de gente bêbada em torno. Mas, pra mim, o fato de estar ali num quilombo era mais importante do que tudo. Então, pra mim isso foi negociável por conta disso. E foi uma coisa que nós fizemos sem cachê nenhum. Eles nos acolheram pra isso. Então, eu entendi e funcionou. O público ao redor estava bebendo, tinha gente que estava dispersa, mas tinha um público em torno que estava absolutamente conectado com o trabalho. Então, eu entendi, também, que esse formato circular com o público sentado, ele também cria um silêncio próprio, mesmo em torno do caos, mesmo no meio do caos, que eu não apostaria que seria possível. Então, eu também já mudei, já entendi que era possível negociar esse ponto por conta dessas circunstâncias em que a gente se viu imerso.

C.M.: Você estava comentando sobre lugares que você falou: “olha, sinto que a negociação não vai ser boa, então é melhor não fazer”. Você se lembra de alguma recusa, de alguma questão que te marcou, numa recusa?

A.B.: Ah, eu, graças a Deus, vou esquecendo as coisas, sabe? Porque eu acho que senão você vai guardando com mágoa as coisas. Mas pra mim sempre foi muito difícil essa relação, por exemplo, com o circuito dos festivais²²³. Também porque, como curadora da Bienal, eu sempre achei que a forma como elas tratavam o nordeste era preconceituosa sim...pode dizer que não, mas era. Era um pouco como se a gente tivesse que estar sempre a serviço do que o Panorama e o FID²²⁴ determinassem. Esse é um contexto que você convive também...você conhece as pessoas, mas pra mim sempre foi muito difícil isso.

C.M.: Eu queria saber se você vê, se você vislumbra alguma coisa na relação entre dança contemporânea e uma possível crítica institucional no Brasil.

A.B.: Olha, esse lugar privilegiado, que eu acho que foi um lugar privilegiado, de ter habitado o *Alpendre*, acho que me colocou, um pouco, nesse cruzamento muito antes de se ouvir falar disso. Muito antes da gente falar de coletivo, de colaboração, a gente já fazia isso. Esse processo cruzado permanentemente nas linguagens fazia com que a gente estivesse sempre produzindo e refletindo sobre o trabalho do outro. Então, essa função crítica, de reflexão sobre o trabalho foi uma constante muito grande durante os 13 anos em que a gente teve o *Alpendre*.

C.M.: Qual foi a data do encerramento do *Alpendre*, mesmo?

A.B.: O *Alpendre*, a gente abriu em dezembro de 1999 e fechamos em dezembro de 2012. 13 anos. E não era um olhar qualquer. No primeiro ano de *Alpendre*, a gente tinha dentro do *Alpendre* um Peter Pál Pelbart, uma Suely Rolnik. Todos eles que vieram pro simpósio de filosofia que a gente ajudava. E eu só fui entender quem eram essas pessoas muitos anos depois. A Suely Rolnik tem um papel fundamental na forma de eu pensar o meu trabalho, de eu pensar a arte e a terapêutica hoje. Mas, na época, eu não tinha ideia de quem ela era. Então, essa conexão produção artística/pensamento foi o grande sustentáculo do *Alpendre*. A gente dizia que pra gente o mais importante eram as conversas. As pessoas terminavam, os espetáculos aconteciam, as exposições terminavam e ficávamos horas depois sentado lá conversando. Então, essa coisa de conversar não era pontual. Era um *modus operandi* mesmo. Então, tudo que a gente fazia tinha uma escrita. Todos os projetos colaborativos que eu pensei: *Tecido afetivo*, *Habitação Alpendre*, *San Pedro* eram projetos que geraram videodanças, geraram documentários, mas que geraram publicação junto. Então, a companhia tinha um núcleo de estudo, as linguagens tinham seus núcleos de estudos respectivos...então, se um processo de produção, que ao mesmo tempo que era invenção de mundo – tô me lembrando aqui da Virginia Kastrup, porque eu tava assistindo isso ontem – ao mesmo tempo que era invenção de mundo era produção de conhecimento também. Eu não sei estar fora disso. E aí o que eu estranho hoje, no meio, é que às vezes isso acontece muito deslocado uma coisa da outra. Quer dizer, quem produz, produz e quem pensa, pensa. É quase um pouco como aquela separação que a gente ouvia na dança, muitos anos atrás, de “dançar não é pensar”, lembra disso? “Você não precisa pensar, você dança. Dance, minha filha, dance”. Então, em algum grau, me parece que quando esse pensamento crítico simplesmente, somente é forjado dentro de uma sala de universidade, ele descola

completamente da prática e aí você tem simplesmente uma produção de hegemonia porque saber é poder. E aí, eu gosto de pontuar porque eu acho que nesse contexto da arte contemporânea...pode ser que a prática da dança contemporânea não seja hegemônica ainda, mas o pensamento é. E nós não nos damos conta de como nas nossas práticas, nós reproduzimos uma postura colonizadora também. É por isso que, de um dado momento pra cá, foi exatamente quando eu fiz *Graça*, quando eu fiz a proposta de *Graça* pro Itaú, eu fiz exatamente pra questionar isso. Porque eu tava me perguntando: “qual é a dança que eu quero fazer, gente?”. Eu era aquela menina, eu ganhava todos os editais, tava lindo, sabia o que dizer, tinha o discurso na ponta da língua, dizia o que todo mundo queria, citava o que todo mundo queria, mas pô, qual é a dança que eu quero fazer? Porque, assim, eu não tinha essa clareza na época, mas eu sabia do lugar do incômodo. E depois, com o tempo, isso foi ficando mais claro, que é assim: me incomoda esse lugar da produção hegemônica. Seja como prática estética, seja como produção de conhecimento. Ou você tá sempre se colocando numa linha de fuga pra cruzar com outra coisa ou então você tá absolutamente capturado nesse lugar do privilégio. E eu acho que isso tem a ver com o que você me perguntou. Porque o que me interessa hoje pensar é o que me possibilita desestabilizar o que já estabilizado na minha prática? É isso que me interessa. Um projeto me apaixona quando alguma coisa ali me desafia, alguma coisa me desestrutura, me traz alguma coisa que eu não conheço, me traz alguma coisa que eu não sei lidar.

C.M.: E, nessa perspectiva, então, parece que você não vê muito essa crítica às instituições que se faça de dentro da dança contemporânea, mesmo da sua prática...

A.B.: Eu acho que sim. Eu acho que, no momento em que eu opto por um determinado formato, eu estou, de alguma forma, talvez não criticando abertamente, mas me recusando a aderir a um outro formato. Eu acho é que talvez eu não assuma mais, tão abertamente, a função da crítica como o objetivo primeiro. Porque eu acho que, pra mim, estabelecer a relação, as relações em torno dessa obra, é que tão em primeiro lugar. Então, se, ao invés de eu ficar dizendo: “ah, eu não vou fazer no museu porque eu não quero caixa branca”... eu tenho todo um discurso contra a caixa branca, mas eu fiz um espetáculo que foi inspirado na obra do Leonilson. E não havia nenhuma obra do Leonilson no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, quando eu estreei. E eu fui convidada pra estar no museu com meu espetáculo. E eu coloquei como condição: eu só estarei no Museu no dia em que o Leonilson estiver. Então, ir pra caixa branca foi a

possibilidade do Museu adquirir a primeira obra do Leonilson num acervo público no Ceará.

C.M.: Inacreditável isso. Nossa...

A.B.: A gente acabou de remontar esse trabalho e eu acabei de fazer uma temporada dentro do Museu. Então, a minha crítica não pode ser só “eu não vou estar ali”, como se aquele ali fosse o mesmo, fosse o inimigo posto. Pra mim, é fundamental que aquele museu esteja lotado de pessoas pra verem a obra do Leonilson.

C.M.: Mas, quando eu estou falando crítica, é construir um debate, não necessariamente ser contra, mas tentar entender o que está em jogo e produzir a partir disso.

A.B.: Aí sim. Eu acho que se a relação é o que mais importa no *modus operandi* da obra-público-artista, e eu acho que seja, por natureza, por gênese, esse debate tem que se instaurar. Porque a gente já começa partindo da desestabilização, do que é estável, do formato. Quando eu peço pra pessoa tirar um sapato, entrar, ficar em silêncio, sentar e estar olhando pra cara do bailarino a dois centímetros dela, eu tenho um pacto aí que já se reconfigura, não tem distanciamento. Pelo contrário, o pacto se dá na aproximação. Então, eu acho que isso aí, por si só, sem precisar de um discurso panfletário. Isso já constitui um aspecto de crítica.

C.M.: Exatamente. Eu estou um pouco mapeando pra ver onde é que os artistas entendem isso, percebem, se se preocupam, mas num jeito bem amplo. Comecei a me perguntar muito onde estão as questões dessas relações na dança, com as condições nas quais o nosso trabalho se apresenta...

A.B.: Eu acho até que não é que haja poucos trabalhos...é que eu acho que há poucos olhares olhando pra isso de forma a descrever. Porque, nas artes visuais, você tem um processo muito individual. Então, isso possibilita uma escrita, também individual, com mais recorrência. Nas artes cênicas, na dança, não. Se você não escreve sobre o seu trabalho... por exemplo, a gente aqui: eu escrevo sobre o meu trabalho, mas eu tenho pouquíssimos observadores porque nós somos pouquíssimas pessoas que de fato olham pra isso contextualmente dentro do que é... eu, pra contar o que são 30 anos do Andanças...o projeto que eu escrevi não foi um livro sobre o *Andanças*. Eu chamei uma jornalista pra pensar comigo o que foi que aconteceu com a cidade nesses 30 anos. Porque o que me interessa é saber como é que o *Andanças* se atravessou disso e não

contar o que o *Andanças* fez nesses 30 anos. Então eu acho que é a forma de...o que a gente espera como descrição disso. E acho que faltam olhares que se detenham nisso para além do olhar do artista. Quem seria essa figura? Seria a figura do famigerado crítico de dança? Quem seria esse crítico de dança que ousaria ocupar esse lugar sem fazer dele um espaço de dominação, um território de dominação absoluta, como a gente já viu acontecer?

C.M.: Tem alguma coisa que você queria comentar mais sobre essas questões da instituição que contrata dança ou das condições do trabalho?

A.B.: Durante alguns anos, em alguns festivais, por exemplo, se teve a iniciativa de tentar pensar a economia da dança. Eu cheguei a participar uma vez no Panorama. Particpei em Salvador, também, de outra mesa...eu sinto que a gente vem tateando em torno de tentar encontrar ferramentas e *modus operandi* pra conseguir se debruçar sobre isso de uma forma que não seja essa forma já capturada do mercado capitalista. Ou seja, você não quer pensar nisso por essa forma mas você não tem ferramentas pra pensar diferente. Aí, dentro de um contexto macro, eu sou PSOL. Eu sou filiada. Fui assessora parlamentar durante quatro anos do nosso deputado do PSOL aqui. E como pessoa que me organizo também nessa outra instância, eu sempre coloquei, por exemplo, dentro do PSOL, um desafio que é assim: "como é que seria um projeto econômico pra cultura de esquerda?" Porque quando a gente vai pensar no que é...na cultura à luz do que a esquerda traz, a gente ainda tá lá na Revolução Russa e no Gramsci. Então, nada do que aconteceu no século XX, nada do que aconteceu com as mudanças de percepção, nada do que aconteceu com a arte contemporânea, é algo que, por exemplo, a nossa esquerda histórica dá conta. E não dá conta, não é nem filosoficamente não, não dá conta sequer a nível de experiência estética. Então, o que isso tem a ver? É porque, pra mim, tudo que nós somos em termos de relação é determinada pelo projeto econômico que tá por trás disso. Então, essa é uma grande interrogação pra mim. Eu separei muitos livros de pensadores, Lazzarato e tal, pra tentar criar pra mim um pensamento de como seria pensar a economia pra arte hoje em dia porque eu acho que isso é um buraco mesmo. Quando a gente fala de política pública, a gente hoje em dia fala quase sempre numa nostalgia, tentando só resgatar o que foi feito no governo do Lula. Mas, no governo do Lula já não tava bom. Então, o que seria, se eu estivesse num cargo de gestão hoje, talvez por eu já ter passado por vários cargos...eu me pergunto muito isso: se eu estivesse num cargo de gestão hoje,

o que é que eu proporia? Que tipos de iniciativas eu poderia propor, em termos de políticas públicas, que favorecessem a outros arranjos produtivos, diferentes desses que estão aí? E essa é uma pergunta que eu não sei responder e acho que ela não tem resposta prática. Mas, eu acho que é uma pergunta que a gente tem que se fazer porque diz respeito não só pensar que tipos de relações estão postas, mas que tipos de relações nós precisamos que surjam. Então, quando eu penso nessa dimensão da negociação como um pacto, como uma relação de troca, o que seria importante pra gente que estivesse pautado nessa relação pra que ela se desse de forma menos precária? Porque o que acontece é que quase sempre, a despeito de ter dinheiro ou não, essas relações induzem, potencializam um nível de precarização muito maior.

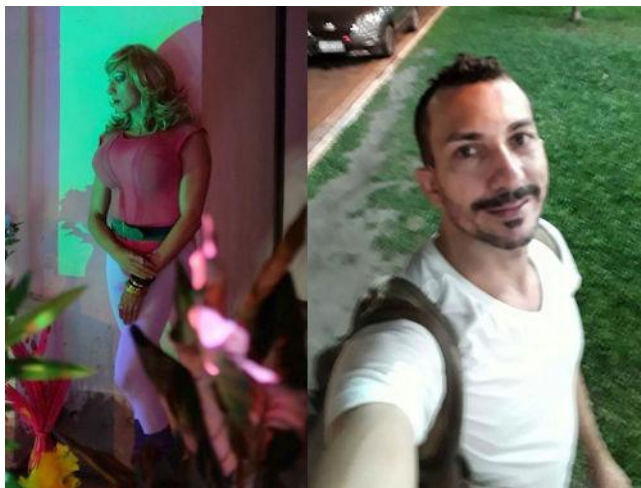
C.M.: Uma relação extremamente desigual...

A.B.: Na maioria das vezes é humilhante, é um favor. Na maioria das vezes, é um favor. Então, como é que essa relação poderia se dar diferente? Pra mim, essa resposta estaria em outro tipo de pactuação. Mas, pra gente ser capaz de pensar que outro tipo de pactuação nos atenderia, talvez a gente tivesse que também aprender a olhar de uma outra forma. Eu só tô partilhando contigo aqui isso porque essa dimensão da negociação... eu poderia por exemplo ir pra um outro campo, viajar bem muito aqui na maionese e pegar a dimensão da espiritualidade, como quando você faz uma constelação. Tu já fez uma constelação?

C.M.: Não, eu sei o que é mas nunca fiz.

A.B.: Pronto, dentro da constelação, um dos princípios da constelação sistêmica é o equilíbrio entre o dar e o receber. Se alguma coisa no seu sistema familiar está desequilibrada, se alguém dá mais do que recebe ou recebe mais do que dá, esse sistema, por consequência, se desestabiliza também. Enquanto essas coisas não se reequilibram, várias coisas vão estar acontecendo como sintomas nesse sistema. Então, esse equilíbrio entre o dar e o receber que tá lá como base de uma outra dimensão espiritual...pra mim também tem a ver com isso. Como é que outras relações seriam possíveis onde o dar e o receber fossem mais equilibrados, onde a gente não tivesse tanto nessa situação de que a gente tá ganhando dinheiro mas a gente tá vendendo a alma junto, sabe?

Figura 110: Erivelto Viana



Erivelto Viana

entrevista

12 de maio de 2020

Fonte: Marcio Vasconcelos, 2018

Erivelto Viana: Quando eu começo a dança, quando eu conheço a dança é quando eu conheço vocês, ou seja, aquele contexto ali, quando eu começo realmente num outro lugar de dança... por isso que vocês é que dizem que eu criei um contexto aqui e eu aprendi a fazer isso porque vocês disseram que eu faço isso. Eu criei não com o objetivo de criar, mas de ter aqui, eu queria fazer isso. Porque tinha aqui uma dança que era uma dança muito da academia. Não da academia universitária... mas daquele grupo que se junta e que faz uma escola de balé, de dança ali e que junta para fazer uma ideia de dança contemporânea. Acho que tu é dessa geração anos 80, 90, né?

Cláudia Müller: Exatamente, exatamente. E me diz uma coisa Erivelto, você sente que você começou a fazer um movimento para a mudança disso quando? Você tem ideia de ano disso?

E.V.: Eu sempre fui artista. Isso eu sempre fui. Mas, quando eu percebo que a dança que eu estava fazendo era mais uma dança... também não dá pra gente julgar, né? Mas, é uma dança que a gente criava o espaço e daí a gente achava que os coreógrafos que estavam ali com a gente fossem “os caras” que fossem “os coreógrafos”... mas, a gente criava mais ou menos o que já existia por aí, sabe? Entende? Porque já tinha muita gente fazendo dança, claro. Então, era uma pegada meio, ai gente, da perfeição... é dança moderna, né? Mas, é de dança moderna mesmo. Quando eu começo, é quando no teatro Arthur Azevedo (São Luís/MA) tinha uma diretora lá. Não recordo o ano, acho que era dois mil e... seis... ela convoca artistas

para ajudar a gerir o teatro, ajudar ela nas pautas. E essa galera começa a pensar alguns festivais, uma “Semana Maranhense de Teatro” e uma “Semana Maranhense de Dança”. E, paralelo a isso, eu era dessa peça que eu te falei, eu te falei? A gente estreou em 1999. Então, eu conhecia muita gente, eu viajava por aqui, Teresina, não sei o que... Lá eu conheci a Regina (Veloso), produtora, em uma dessas viagens. Então, eu já tinha um contato e como eu já estava entrando nessa já em dois mil e pouco, entrando nessas organizações dessas Semanas no teatro, no teatro grande daqui, o teatro Arthur Azevedo, ela como era produtora me indica coisas. Eu já ouvia falar do Marcelo Evelin e alguns dos meninos que eram do Núcleo do Dirceu. A gente se encontrou no “Festival de Joinville²²⁵”, no Festival de Santos²²⁶, entendeu? 2001, acho que foi o último ano que eu fui no “Festival de Joinville”. Não lembro agora a data se foi 2001 ou 2002... então, a gente já se conhecia, o Weyla (Carvalho), o Elielson (Pacheco)... conheci ali porque em Teresina tinha um movimento já de dança. Eles já eram mais pra frente. E a companhia que eu participava aqui, naquela época, era a companhia que hoje tem 22 anos...

C.M.: E como é que chama essa companhia?

E.V.: Pulsar Cia de Dança. Uns cinco, seis anos depois, nessa organização dessas Semanas, desse evento, eu começo a ter outros olhares porque, como eu estava organizando, algumas pessoas procuravam a gente de outros lugares porque as pessoas já estavam viajando. E em uma dessas a Regina (Veloso) me indica o Dimenti²²⁷ que estava circulando pela Petrobrás. Então, esses foram os primeiros... e também tem uma coisa que foi muito pontual: foi o mapeamento do Rumos (Rumos Dança Itaú Cultural) porque eu comecei a ver que tinham outras coisas e também já tinha a ideia de intérprete-criador, ator-bailarino... porque eu sempre fui do teatro e da dança, sempre fui mesmo, bem paralelo, fazia os dois. Mas, como eu falei, eu tinha interesse nesse lugar de intérprete, bailarino e não sei como é que era esse negócio de teatro dançado. A partir do Rumos... é claro que a internet depois ajudou muito. Mas, a gente nunca teve essas referências de coisas.

Tinha o mapeamento do Rumos. Primeiro veio uma mapeadora mais para saber da história... quantas pessoas vinham falar do mapeamento... o Lakka (Vanilton Lakka), eu conheci o Lakka, quem mais? Eu não sei os anos. O Lakka que me fez inscrever no primeiro (projeto) que eu mandei para o Rumos. Eu não sabia... eu escrevi qualquer coisa cara, qualquer coisa. Nisso, nesses anos, acho que em 2006, por aí, eu já conhecia

o Dimenti, eu conhecia já o Marcelo (Evelin). Mas, não era amigo do Marcelo. Nessas semanas, veio o Elielson (Pacheco) que falou que o Marcelo estava com o Núcleo (do Dirceu), entendeu? Era tudo na mesma época. Em 2009, fui fazer a primeira residência que era o Colaboratório²²⁸ lá no Núcleo do Dirceu... isso tudo é o meu primeiro aprendizado, esses anos daí, assim de conhecer, né? Em uma dessas edições, não sei se foi 2008 ou 2009, como eu já conhecia o Jorge Alencar, ele na Bahia convidou, acho que eram quatro intérpretes, quatro pessoas quando ganharam o Prêmio de Criação. Então, eles fizeram o Rumos Dança Bahia e ele mandou o convite. E nessa eu fui. Eu paguei passagem e eu fui lá sacar, conhecer. Cheguei lá e eu conheci realmente... eu vi quatro trabalhos, vi o Dimenti, vi o Lakka e vi Amarelo da Bete (Elisabete Finger). Então conheci essa galera lá: Couve-Flor²²⁹, tal. Acho que em 2008, 2009 ou 2007, não sei. Conheci a Sônia Sobral. E nisso, eu já estava fazendo um ano de teatro e de dança, quer dizer, eu e uma turma aqui, organizando as “Semanas de Dança”. E, na primeira de Dança, eu já trago o Dimenti porque ele quem fez o contato para ir lá em Salvador e nos programas de lá, nesses encontros, que eu me apresentei para a Sônia (Sobral)... eu nem sabia mesmo, vocês que ficavam falando... nessa frente aí, mas eu nem sabia que era uma frente, eu queria apresentar e queria entender o que estava acontecendo. E nisso, quando eu volto para São Luís ainda fazendo essa “Semana Maranhense de Dança”, eu percebi que, quanto à galera que estava organizando, complicou porque eu não estava mais a fim de fazer uma mostra de competição. Não era competição. Mas, mais ou menos naquele formato de coreografia e de estilo de dança. E uma criação em dança não é uma contagem de música. Ela é uma obra. Ela pode ser uma obra, enfim... porque a gente acaba que... no começo, a gente acaba fazendo essas coreografias de música. Você acaba quando a música acaba, né? Esses encontros foram abrindo a minha percepção para esse outro lugar. E, quando eu voltei para São Luís, eu escrevo um projeto. Teve três editais aqui... isso está na minha monografia também. Nesse primeiro edital, eu abri, fazendo o que seria o primeiro “Conexão Dança²³⁰”. Mas, não era um festival ainda. Na verdade, era um encontro de residência porque eu já percebia que a residência era um lugar de possibilidades de criação onde o bailarino começa a entender outras possibilidades, não só aquela ideia de coreografia, do coreógrafo ali na frente. Era isso, já era diferente. Eu botei o Kleber Lourenço também da dança. Ele é de Recife. Eu não lembro a circunstância que eu conheci o Kleber, mas era uma referência que eu já tinha. Era tipo um festival, mas não era um festival porque não tinha apresentações, mas tinha duas residências... tinha uma

demonstração de um trabalho de um outro criador de São Luís. Isso já era em 2009, final de 2008, acredito. Já tinham umas pessoas que estavam conversando diferente. O Leônidas (Portela) que é da minha turma de mestrado também já estava fazendo umas coisas diferentes, enfim, estava ali se metendo na criação. Mas, ainda é o lugar do coreógrafo, tinha essas mesmas características... mas, eles tinham um pensamento mais pra frente, mais aberto em relação a essas coisas. Tá me entendendo?

C.M.: Estou, claro... é porque eu acho que é importante, no seu caso... a gente tem bem pouca referência, quem é do sudeste, de como as coisas se dão em outros lugares, né? A gente conhece assim... eu sei a realidade da Bahia porque agora as pessoas da Bahia viajam etc e tal. Mas, ainda tem muita realidade que não se conhece. Então, eu acho que, no teu caso, essa retomada dessa história é bem importante, né? Para entender como é que as coisas se dão e como é que se transformam a partir de um determinado momento, em contato, fazendo outras pontes. Assim, você me falando me dá a entender que essa ponte com Teresina foi bem importante aí, né? Que talvez tenha funcionado como uma referência, também com a Bahia né? Enfim...

E.V.: Porque a pergunta que você me fez foi: quando que eu percebo que já estava fazendo o negócio, pensando isso aqui, não é isso? Então, eu sou aprovado nesse edital e consigo fazer (o Conexão Dança). Essa primeira edição foi em 2008 que foi o primeiro Conexão e a segunda edição só vou fazer em 2010. Porque, quando eu realizei isso logo mais pra frente, abre o edital da Caixa Econômica... isso mais lá na frente. Então, eu digo: "gente, eu vou botar como segunda edição daquilo que eu já estava pensando" e rolou. Mas, só que isso... eu conversando com as pessoas, uma coisa que foi bem comum, foram os apontamentos que esses meus pares que eu ia conhecendo me deram. O Marcelo (Evelin), o Jorge Alencar, eles sempre me falavam da Cíntia, da Cíntia Sapequara²³¹. Eu não entendia ainda como que poderia fazer criação a partir daquilo que eu já tinha. E eu não entendia isso e foram dois apontamentos bem marcantes, só que eu não entendia. E nisso, eu mando mais um projeto para o Rumos e foi quando eles me falam que era para apostar nisso quando era para escrever pro Rumos, entende? Eu não sei quando foi a próxima inscrição do Rumos... nesse último encontro em 2008 com o Jorge (Alencar). Só que eu mando uma inscrição que não tinha nada a ver com a Cíntia... mas, tinha uma coisa a ver com o que eu quero, com o que eu volto a pesquisar agora que é de índio. Eu quero falar de índio. Mas, eu mandei alguma coisa a partir dos nossos contatos com o Lakka. Só conversando, eu fiz um

vídeo e tal. Mas, sei que esse vídeo chegou lá e eu não fui chamado para fazer e outros anos antes tinham duas amigas minhas que não foram chamadas para o Rumos... mas, elas foram chamadas para fazer umas residências lá com o Marcelo. Só sei que depois que eu vi o livro (catálogo do Rumos Dança), eu achei massa, achei aquilo incrível.

C.M.: Sim, eu sei qual é.

E.V.: E elas foram. Depois que eu fiquei sabendo disso de elas lá. Enfim, isso aí é outra história. A gente acaba sabendo de tudo, né Cláudia? O mundo é muito pequeno.

C.M.: É, é muito pequeno.

E.V.: Nisso, vai o meu projeto lá... eu só sei que eu não fui chamado e a comissão, eu acredito que o Marcelo com a Sônia...o Marcelo deve ter falado de mim e ela deve ter falado que me conheceu lá em Salvador... e eles me convidam, o Itaú me convida para ir assistir em 2010 aquela mostra (Rumos Dança), lembra?

C.M.: Sim.

E.V.: Aquilo ali pra mim rasgou tudo, sabe? Isso em 2009. Eu já tinha ido lá no Colaboratório em Teresina, mas ainda não era amigo do Marcelo. A gente se conhecia, a gente tinha um carinho, eles me receberam muito bem e eu fiz o Colaboratório. Acho que ele nem estava lá na época, mas eu já estava frequentando. Eu morei dois meses em Teresina em 2009 para fazer essa residência da Zeynep (Gunsur) que é uma turca. Então, eu já fiquei amigo de todos. Já fui muito pra Teresina, realmente. Toda vez que tinha uma oportunidade eu ia, eu ficava na casa do Marcelo ou do Elielson. Aí, em 2010, eu vou. Eu fui convidado, cara, isso foi muito bonito, foi muito bom, eu senti assim... oxa, tô aqui perto do Marcelo. E aí o Marcelo... eu colava... onde o Marcelo ia, eu ia, eu ficava do lado. Ele ia me apresentando todo mundo. Eu tinha passado no edital da Caixa Econômica e o festival ia ser depois de maio ou junho. Então, lá eu programei o meu primeiro festival. Eu fui um programador que foi conhecendo as coisas. Eu tinha a maior vontade de te trazer aqui porque eu te conheci, eu ia lendo coisas... acabou não dando, como acabou não dando de um monte de gente vir aqui porque as coisas acabaram ficando mais difíceis. Eu fui entendendo das coreografias, dos trabalhos, as palestras do Peter (Pal Pélbart). Era tudo muito chocante, né?

O começo foi nesses anos de 2008 até 2010 que eu fui entender esse lugar... mas, eu ainda hoje estou entendendo Cláudia, ainda hoje eu estou entendendo. Eu me senti assim inválido de não ter feito alguma coisa em 2019. Foi tão ruim pra mim porque acabaram os editais. Não que eu vivia de edital, mas se eu tinha o edital para fazer o festival eu já tinha o que trabalhar, entendeu? Eu estava trabalhando, tinha uma perspectiva tanto de um acontecimento quanto de terminar um acontecimento e enfim, uma coisa ia puxando a outra. Uma coisa ia puxando a outra. É isso, não sei se eu posso continuar...

C.M.: Eu queria te perguntar umas coisas um pouco mais específicas, pode ser? Porque, por exemplo, o que eu estou pensando aqui, pensando na realidade que você vive que é no Maranhão... pensar como é que você cuida das negociações para apresentar o seu trabalho? Como é que você faz os seus acordos, quando começou a se perceber, a criar os seus próprios trabalhos dentro dessa perspectiva mais da pesquisa, da dança contemporânea? Como é que você começou a negociar e defender aquilo que você achava importante, em cada criação, o que você faz quando você se depara com um festival, com uma instituição?

E.V.: Então, foi um processo. Aqui em São Luís, eu participei de muitas companhias. Eu não sei se era muito diferente, eu não sei se... é porque eu saí de tudo. Não sei se é porque eu tinha que sair, mas, quando tudo começa... eu tinha saído já dessa companhia que eu estava. Eu saí tipo no começo de criar aquele festival lá no teatro. Não sei se antes ou se foi no primeiro ano. Só que quem estava comigo, na comissão, era o dono da companhia e a gente acabava que era amigo. Então, comecei ali a fazer as Semanas, fazer a produção de um lugar... Mas, era um lugar de produção, de meter a cara e fazer porque, se eu não fizesse, não ia acontecer tudo isso aí, entendeu? Então, foram muitos anos produzindo, mas, dentro disso, da última companhia que eu participei, eu abri tipo um núcleo de dança já em 2009 com os meninos que é o Layo (Bulhões), eu acho que tu conheceu o Layo...

C.M.: Sim.

E.V.: Eu dava aula de teatro e de dança ali, de teatro dançado. Porque eu também entrei no Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp). Eu frequento o Lume desde 2004. Eu estudo no campo de treinamento do Simioni (Carlos Simioni) faz mais de 10 anos e a gente se encontra todo ano. Eu não conhecia dança

contemporânea ainda. Desde 2006, eu estudava, era um lugar de teatro dançado, era um teatro diferente, um teatro físico e isso me interessou porque eu fiz uma oficina aqui e sabia que eles tinham uns cursos em fevereiro. Então, a partir de 2004, 2003 eu começo a fazer esses cursos lá. Não sei se é o último que eu vou, mas eu já estava focando na dança contemporânea e eu volto a ir em 2010 que foi quando o Simioni fez a primeira turma de dança pessoal que ele chama hoje dança de ator. Era a primeira turma que foi em 2010 e foi no mesmo ano que eu fui ver as coisas do Rumos. Foi uma viagem só. Foi uma lavada que eu fiquei três meses em São Paulo. Começou em 2010 e, no primeiro encontro, tinham umas 30 pessoas em um mês do curso do Simioni, nessa pesquisa dele. E, nesse primeiro encontro, a gente decidiu que deveria continuar. Então, todo ano essa mesma turma iria se encontrar em um lugar diferente. Aqui em São Luís, eu criei esse encontro em 2014. A gente se encontra de 15 dias a um mês em uma dessas cidades que a gente mora... ainda existe isso. Então, eu criei esse meu núcleo aqui que tinha o Layo... que eram os meninos que já tinham mais de 18... e eu estava pensando a começar a pensar coreografia a partir das coisas que eu estava entendendo. Tem um videozinho, mas não tenho nada grandioso. Eu continuei apresentando aquela peça, fiquei fazendo muito tempo... era comédia, que me dava uma grana e com essa grana eu viajava mesmo. E os festivais do teatro, o último que eu fiz lá... acho que era 2010 e 2009... eu faço a primeira edição 2008, 2009 e depois vou fazer a segunda em 2010. Então, fiquei o tempo todo mais na execução da coisa. Então, tem pouca gente que se inscreve daqui em edital e eu entendi que essa era uma possibilidade nesses meios de financiamento... porque contar com aqui só não dava... e no Estado, hoje, de dança e de teatro... são esses dois festivais que a gente estreia lá naquela época que eu te falei. Foram as únicas coisas das artes cênicas que têm uma programação. E eu fui fazendo e, a partir de 2010, eu continuei fazendo o festival. Então, eu não parei mais. Para entrar nessa parte de criação, em 2009, eu com o Layo, a gente abre um CNPJ que é o Bendito Coletivo que ainda hoje eu tenho esse CNPJ. Dentro disso, eu vou fazendo, juntando gente nem que seja para construir o Conexão, para dar uma oficina... e, no meio disso, entrou lá o projeto do Rumos, né? Que foi em 2014, já é mais recente. Mas, em 2010, eu conheço o Ricardo (Marinelli). Eu consigo trazer no Conexão, no segundo, o Ricardo, o Cristian (Duarte) e o Marcelo (Evelin). Cara, são os caras pontuais para eu entrar na criação, não sei se é isso que tu quer saber na parte da cena...

C.M.: Depois que você começa entrar nessa... no teu processo de criação que você entende como algo mais autoral... Como é que depois você quando vai negociar com uma instituição para vender o seu trabalho, vender a sua apresentação, participar de um festival, como é que você começa a pensar isso? O que que para você é importante? Como você lida com acordos, quaisquer que sejam? Como é que você manda um *rider*? Como é que você começa a cuidar? Que aspecto é muito importante? O quê que você pode abrir mão, o que você não pode abrir mão? Como é que você pensa esse cuidado com o seu próprio trabalho?

E.V.: Então, a minha primeira criação foi o *Travesqueens*, primeira criação dentro dessa dança contemporânea em que eu me integrei... foi 2010. Mas, aí eu já conheci muita gente que me deu muito norte. O Ricardo (Marinelli) foi muito importante nisso porque... a gente tem que entender também os editais, porque acaba que a gente é contemplado em 2010 com o (Prêmio) Klaus Vianna. A partir da vinda dele aqui, que eu trouxe ele, que ele conheceu a Cíntia (Sapequara)... o mesmo que o Marcelo (Evelin) tinha apontado, que o Jorge (Alencar) tinha apontado... em 2010, o Cristian Duarte veio no Festival dar uma residência e ele conheceu a Cíntia e ficou enlouquecido. Isso foi na residência com ele e a Thelma (Bonavita). Em 2010 mesmo, na hora do festival estava o Ricardo (Marinelli) e veio o Elielson (Pacheco) também... quando ele me conhece ele me pergunta o que eu faço aqui além do festival. Aí eu fui falar da Cíntia. Ele disse: "eu não acredito". Eu mostrei tudo que ela fazia, tudo o que eu fazia com ela, era muita coisa. Ele disse: "eu não acredito, eu tenho um projeto pra gente". Eu acho que ele já conhecia o Elielson porque esses coletivos já se conheciam. Era tudo ali naquela época, só que eu só fui conhecer ele um pouco depois...mas, já estava todo mundo se conhecendo, se falando, foi na época dos coletivos, em 2009 ali, não foi? 2006 a 2009...

C.M.: É, por aí, porque eu conheci, por exemplo, o pessoal do Couve-Flor... 2007... por aí... exatamente...

E.V.: Só um parêntesis: foi uma época muito legal para a dança... essa facilidade da aproximação. Aí a gente se conhece bem, os três, os três tinham personagens: eu, o Elielson e o Ricardo. Ele tinha um projeto pra gente, então ele falou do *Travesqueens*. A ideia central era dele que a gente contribuiu terminando o texto. Depois, quando cada um foi pra casa, a gente continuou. Fizemos o projeto, mandou, passou. Foi isso. O projeto era a gente fazer três residências com três artistas diferentes de três cidades

diferentes, de contextos diferentes, fazer três residências cada um escolhendo um colaborador diferente. Possivelmente, iam ser três solos ou uma obra. A gente viajou muito, porque eu trago o Elielson e o Ricardo para cá para a gente fazer a colaboração com o Cristian que eu escolhi. A gente vai para Teresina porque o Elielson escolheu o Marcelo. Aí vamos nós dois para Teresina e depois viajamos para Curitiba fazer aquela residência lá. Eu não vou entrar em detalhes do *Travesqueens*, mas tem muita história ainda. E crise total que acabou que o Elielson não entrou mais... porque ele teve problemas de saúde e, no final, ele já não estava. Mas, a gente tinha que estrear. Aí a gente ganha mais uma residência no Rio para estrear no (Festival) “Panorama” de 2011. Então, esta é a primeira obra que eu estreio, eu já estreei no “Panorama”, saca? Olha só! É um presente, né? Eu já estreio no meio de um monte de gente e ainda eu estava indo para estes festivais. A partir daí, a gente começa. A gente não vendeu muito o *Travesqueens*. Mas, quem me procurava, a gente conversava junto, eu e o Ricardo, quem procurava ele, a gente conversava junto. Mas, logo depois, ainda no material do *Travesqueens*... eu queria fazer o solo da Cíntia. A gente inscreve o *Sintética idêntica ao natural*, em 2012, no Klauss Vianna... que também foi parecido: fui para São Paulo, porque eu botei colaboradores e teve a colaboração do Cristian... e fui para Curitiba... logo depois que estreou, que estreou aqui, as peças que eu vendi foram essas duas. Eu não vendi muita coisa. Eu acho que não existe um artista que viajou mais dentro desse contexto do que eu aqui, da forma que eu viajei, de ter a peça vendida e tal. Dentro disso, eu mesmo tive que vender e fazer essas negociações. Então, eu tive que aprender a fazer um *rider* porque a gente tinha um *rider* do *Travesqueens* porque todos os artistas que a gente trabalhou já tinham uma metodologia de que a coisa não ficava só no corpo e ali na fala... era tudo feito um dossiê. O Cristian, na residência dele aqui, de nós três, ele mandou um dossiê com tudo que foi feito, com fotos, registros. Então, a gente vai entendendo. O Ricardo era outro cara... a gente fez uma apresentação muito bonita para mandar. É uma peça que a gente faz tudo em cena, a gente faz a luz. Isso está nas duas obras, tanto na *Sintética* como no *Travesqueens*. A gente não colocou um iluminador... então, eu vou vendendo pra onde? Para o Sesc porque eles praticamente já têm um cachê... para a Bienal (Sesc de Dança) que já está dentro de um negócio ali... então, na maioria das cidades foram os Sescs do Brasil. Algumas pessoas de dança que a gente conhece bem, que cuidavam do Sesc ou alguns programas do Sesc independentes uns dos outros, que têm essa autonomia de pegar só a linguagem dança... foram essas viagens, as vendas,

ir para festival, Teresina, que são amigos... porque também, Cláudia, eu comprava as coisas para fazer o festival... através dos nossos círculos de dança, de a gente conhecer todas as pessoas incríveis de dança, vamos falar assim, dos estudiosos, tanto da academia quanto do corpo quanto da cena e...as pessoas daqui não conhecem essas pessoas, certo?

E, ao mesmo tempo, a gente da dança, eles, vocês, também sabem que as pessoas de outros lugares não conhecem vocês... tem uma coisa aí que é muito legal, que é a vontade de conhecer as pessoas. Então, todo mundo que eu chamava, poderia ser o cachê que fosse...na minha negociação, eles vinham porque o interesse de conhecer o contexto era mais importante, entende? Então, é isso, acho que essas negociações eram isso. Para mim também interessava circular porque é uma coisa nova para alguém da dança daqui circular, não é comum, não é comum a gente circular, né? E a *Sintética* é mais difícil ainda...

C.M.: E você acha que, por exemplo, o fato então de você estar em São Luís, faz com que os acordos sejam mais flexíveis para lá e para cá, tanto para trazer as pessoas, que você falou, você tinha uma facilidade não só pelo lugar... mas, porque você, pessoalmente, é artista e é o curador e tanto...

E.V.: Não, não, escuta, eu querer mostrar o meu trabalho fora não tem nada a ver. Isso é uma consequência. Não tem nada a ver porque eu só vou mostrar o meu trabalho depois que o "Conexão" já estava em sua oitava edição.

C.M.: Não, não... a minha pergunta era, por exemplo, você acha que o teu desejo de estar em uma série de contextos novos e diferentes faz com que você seja mais flexível na negociação? Não estou dizendo que é uma consequência ou não do festival, não... eu estou dizendo assim: você acha que teu desejo de estar em outros lugares faz com que você seja mais flexível na montagem, no acordo ou no cachê ou não?

E.V.: Sim, sim, isso não quer dizer que vai se mexer na obra, né? Não vai se mexer na obra. Mas, só pra melhorar a minha fala... o que eu percebi... para mim interessava era mostrar vocês aqui. Porque não adiantava eu fazer um festival... na cidade nem tinha muita gente da dança. Então, eu trago gente que não é conhecida, que fazia uma dança muito diferente... porque tu vais me dizer que aquela ação que tu fez lá do *Exhibition* é uma ação de dança pra cá? É, amiga... então, me interessava trazer essas

peças e essas peças por serem de dança... eu sabia que todo mundo queria conhecer São Luís pela cidade porque a gente quer mostrar o nosso trabalho, a gente quer conhecer o contexto, enfim... a partir disso, eu entendia como era eu ir para os outros lugares, respondendo a tua pergunta. Eu entendia que realmente a gente tem que ser flexível porque para uma pessoa fazer um festival de dança ali, eu sei como que é a dificuldade. Não é uma "Bienal de Dança". O pessoal de Teresina para a fazer a primeira e a segunda edição deles... é no mesmo contexto é que eu faço as minhas edições daqui. Tem que entender que o cachê que eles estão colocando, é o que dá pra fazer. O que acontece é que, pra viajar, o *Travesqueens* é muito simples porque a gente só viaja com um tapete, a gente só precisa de uma mesa no palco com a gente... tem uma coisa de microfone... O *Sintética* que é muito difícil. A primeira viagem que eu fiz com a *Sintética*, eu fui para a Bienal (Sesc de Dança), lá em Campinas, e é muito estresse que tem... hoje eu levo muita coisa, mas já diminui as coisas...

C.M.: Mas, o que você tem são muitos objetos cênicos? É muito material...

E.V.: Eles são quatro ambientes. Eu posso também te mandar o *rider* dele. Tem um jardim que é cheio de objetos, é psicodélico, com objetos pequenos. Então, vai juntando isso tudo. Tem uma sala com uma penteadeira que a cidade tem que conseguir a penteadeira que eu faço a minha maquiagem. Aí tem uma sala de vídeo... então, nessa sala de vídeo, a cidade já resolve hoje... montar uma salinha de vídeo porque a peça começa nessa salinha. E aí tem uma escada... hoje, muita coisa a cidade consegue e a gente pede tipo uma ajuda de custo para comprar alguns elementos. Por exemplo, lá na Bienal a peça era para 20 pessoas. Quando foi pra Bienal, a gente fez duas sessões de 40. Eles me pediram, aí eu expliquei que só por conta de uma cena ela é para 20 pessoas porque é uma cena que eu sirvo chá. Lindíssima, é uma cena... eu acho muito linda essa peça Cláudia, é muito linda. É uma cena que eu sirvo chá e fica todo mundo sentado em círculo. Então, eu levo essas peças, as xícaras de porcelana. Nessa negociação, eles me deram uma grana para eu ir atrás dessas xícaras para fazer para 40 pessoas. E o espaço lá dava para fazer para 40. Então, essa cena ficou muito longa e começa a sair do lugar, fica uma coisa chata. Mas, é proposital na peça esse lugar de provocar a sua paciência ali nesse ambiente, que é o chá. Porque eu vou um por um, igual. Hoje, por exemplo, se for para viajar, a *Sintética* viaja com três caixas que eu levo as coisas e muitas coisas eu peço na cidade.

C.M.: Sim, mas, você começou a perceber nos teus trabalhos que tipo de coisa você não negocia? “Ah isso eu não abro mão”. Tem coisas que você fala “aí não tem como negociar”?

E.V.: Por exemplo, na *Sintética*, eu tenho que levar duas pessoas. Eu que faço toda a cena, mas eu tenho que levar duas pessoas. E a gente tem que chegar pelo menos um dia antes para, nesse dia, conhecer o lugar. Por exemplo, no jardim a gente pega plantas do lugar, a gente usa muita muda de planta. E a gente tem que ir comprar porque geralmente a produção não vai comprar. Essas coisas de produção, né? Tu sabes...

C.M.: Já aconteceu de você ter alguma situação que você acabou fazendo uma alteração ou fez uma adaptação que você se arrependeu, você lembra de alguma situação assim?

E.V.: Eu estou pensando...mas, deve ter acontecido... teve...no festival lá em Teresina, tinham muitas peças (de dança) e parece que essas peças bateram. Uma coisa que aconteceu que deu errado ou coisas que a gente não deve mais fazer... como era limitado (capacidade de público), as pessoas achavam que elas iam chegar e já estivesse lotado porque era uma peça para pouca gente.

C.M.: Pela condição do número de pessoas que você podia receber...

E.V.: Isso. E aí as pessoas achavam “ah, é só pra vinte”... por isso foi muito pouca gente, é isso. Mas, o que acontece nessa peça é que ela nunca acontece num lugar parecido em toda cidade que é feita. A gente transforma o lugar nesse ambiente que é a peça, seria a casa dela. E o que acontece também, Cláudia, que muitos lugares eu vou antes na cidade. Por exemplo, Belo Horizonte, como eu sabia que eu ia pra São Paulo, eu falei com a menina do Sesc “olha eu tô indo”... fui por minha conta mesmo... fui de ônibus porque para me interessava ver. Mas, a gente pede o *rider* do lugar, foto... a pessoa vai dizendo pra gente como é que é. No *rider* da gente ela já vai entendendo como é que é o lugar, entendeu? Mas, as alterações elas fazem parte da peça, ela não é fechada nesse sentido... só tem que entender que a peça tem que acontecer em quatro ambientes que se interligam.

C.M.: Entendi. E, me diz uma coisa, você faz questão de ter um contrato? Você normalmente tem um contrato ou isso é indiferente?

E.V.: Eu não faço questão porque todo mundo que me chamou eu sabia, eu conhecia. Por exemplo, aqui no “Conexão” eu acho que só nesses dois últimos anos que foi que eu fiz contrato. Eu acho que a gente se conhece e se confia. É uma galera que já se conhece... enfim, eu não sei se porque as pessoas estão preocupadas em conhecer os contextos, em viajar, em se apresentar do que necessariamente... também depende de quem está contratando, né? Do que necessariamente quanto vai ganhar ou como vai ganhar. Por exemplo, se é uma Bienal do Sesc, realmente, a gente pergunta logo para saber se está certo porque eles podem desistir no meio do caminho.

C.M.: Então, você acha que, por exemplo, em uma instituição mais formal você está mais preocupado com o acordo, com o contrato, com saber os detalhes, você acha que acontece isso?

E.V.: É... eu nunca tive nenhum problema. Eu não consigo nem lembrar se eu tive algum problema. Tive problema de perguntar e alguém não me dar a resposta. Isso acontece muito.

C.M.: Não dar resposta você diz... sobre uma pergunta já com uma apresentação encaminhada ou...?

E.V.: Do material, de pedir um material e não dar um *feedback*.

C.M.: Entendi. Sim. Mas, assim, por exemplo, depois que a coisa já está encaminhada, você também acha que é difícil receber esse *feedback*, manter um bom contato com festivais ou com os contextos que você vai ou varia muito?

E.V.: Então... isso é muito importante, essa tua pergunta Cláudia. Porque assim... ó, porque na verdade tu tá conversando comigo e a gente pode conversar de vários assuntos, né? Só um parêntesis: eu também tive muita oportunidade de viajar, sendo convidado por ser curador. E também é um lugar incrível para estudar, para ver as coisas. Foi incrível, foi incrível. Isso é só um parêntesis porque se estuda vendo né?

C.M.: Claro.

E.V.: Então, quando eu falo que aqui a gente não tem muita possibilidade...as pessoas viam as coisas aqui no “Palco Giratório”, na articulação do “Palco Giratório”, as coisas mais diferentes e as coisas que eu trazia no “Conexão”, entende? Ponto.

Me perdi... Ah, do *feedback* do festival... Amiga, eu realmente tenho *feedback* porque eu fico amigo de todo mundo. Ah, o que eu ia falar...

C.M.: Ah, já lembrei, era sobre você estar com uma negociação, um trabalho em andamento que pode acontecer e de repente se acontece não ter retorno, a equipe sumir, enfim... como é que você sente...?

E.V.: A gente até passou disso, que comigo dificilmente aconteceu, o que aconteceu foi de pedir o material e não darem o *feedback*. Mas, no acontecimento, de acontecer, rola, mas depois não rola uma conversa entendeu?

C.M.: Você diz o que? Depois que aconteceu a apresentação?

E.V.: É, mas pode rolar dos dois lados porque eu também posso mandar uma carta de agradecimento...

C.M.: Ou uma avaliação...

E.V.: É, mas eu acho que deveria já existir. Já tinha acordado. A gente é muito flexível aqui no Brasil, né? É muito assim...

C.M.: Você acha que a gente é muito flexível...

E.V.: É. A gente manda, a gente não manda, a gente procura... mas, por exemplo, eu quando trago gente aqui, eu mantenho relação porque eu fico amigo das pessoas. E, realmente, todo mundo que veio aqui no meu festival Cláu... as pessoas falam muito bem, Cláudia. Porque é muito diferente, é diferente porque é todo mundo junto. Todo mundo assiste às coisas juntos, todo mundo come junto, todo mundo tá na rua junto e é tudo muito perto. Nossa, a... a portuguesa...

C.M.: A Vera (Mantero)?

E.V.: A Vera... nossa, ela ficou "passada". Não sei se ela diz isso pra todo mundo. Ela disse que adorou o jeito que é de... mas, todo mundo fala, todos os amigos que vieram falam. Mas, eu acho que é uma dificuldade, no geral, manter esse *feedback*, é isso, para responder a tua pergunta...

C.M.: Agora eu vou entrar numa coisa mais específica....você enxerga, de alguma maneira, uma crítica institucional na dança contemporânea, ou pelo menos na dança no Brasil?

E.V.: Eu acho que sim, eu acho que é assim mais interessante... o que tu fala é criticar a instituição?

C.M.: Não criticar necessariamente a instituição no sentido “criticar é igual a falar mal” ou a apontar os problemas. Mas, pensar na relação dos nossos trabalhos ou dos artistas em relação a qualquer tipo de instituição, mais notadamente os espaços culturais, os festivais...

E.V.: Olha... eu vou responder a tua pergunta de várias formas. Em um desses encontros mesmo aí com o Ricardo, que faz a performance dele *Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui* e ele foi pedido pra botar a roupa dele... eu acho que tem a ver com...

C.M.: Totalmente...eu estava presente, nunca esqueci disso...

E.V.: Eu não estava. Mas, ele me conta, a gente acaba conhecendo todo mundo, como eu te falei. E eu soube de várias situações. Ele me falou dessa lá na época...

C.M.: É, por exemplo, pensar que é uma relação... nesse caso, que eu me lembro, muito limite porque isso pra mim transforma inteiramente o trabalho e como é que a gente responde a essas relações, sabe? Como é que a gente lida com isso, como é que a gente aponta isso? Se existe, se você enxerga algum tipo de movimento dos artistas para pensar essas relações com a instituição?

E.V.: Olha, eu acho que não existe um movimento para se pensar...pelo menos o pessoal da dança. Eu acho que apesar de a gente conhecer todo mundo... também o país é muito grande, eu não sei se é por isso. E também é muito pontual, por exemplo, em Curitiba tem aquelas pessoas ali... em Belo Horizonte tem aqueles dois ali... aqui você só conhece eu... eu acho que é muito...

C.M.: E você acha que isso dificulta ter uma reflexão nesse sentido?

E.V.: Eu acho, porque a gente só pode... eu não sei, a gente acaba aceitando as coisas Cláudia. Por exemplo, tem instituições que mandam na gente... Outra obra de peso, das obras que eu participei e viajei, foi o Batucada²³², né? Quando a gente estreia em Bruxelas, no dia da apresentação... e o Marcelo é “massa”, né? Eu tiro o chapéu, bicho... além das obras, ele ainda fala. Vai um monte de gente escutar ele falar nos países e é gente, estudante, não sei o que... aí, no meio disso no festival lá no Kunsten²³³, chega

uma das meninas que trabalham, antes da estreia, levando um monte de tapa-ouvido e mostrando para o Marcelo que vai ser distribuído antes porque tem muito barulho...

C.M.: Sério? Uau!

E.V.: O Marcelo ficou louco, Cláudia, ele ficou muito louco... é muito bom ver o Marcelo louco... rapaz, como assim? Não faz o menor sentido!

C.M.: E onde foi isso mesmo?

E.V.: No Kunsten Festival.

C.M.: No Kunsten? Que loucura! Ou seja, é em qualquer lugar isso...

E.V.: É em qualquer lugar.

C.M.: Que loucura...porque pensar que o Kunsten faça isso é porque, né? Chegamos ao limite...

E.V.: E tem um lugar que eu acho que não tem o mínimo de respeito pelo artista. Não tem o mínimo de respeito pela obra. A ação, o modo de existir, o Kunsten Festival ou a Mostra Sesc não sei o que...é mais importante do que aqueles 40 minutos daquela apresentação, daquela pessoa, entende?

C.M.: Sim, exatamente.

E.V.: Porque tem a ver com curadoria isso daí. A Micheline (Torres) começou a fazer *Carne* porque era para ela fazer aquilo em um espaço fechado... e aí, amiga, é muito ampla essa questão. Por exemplo: *La Bête*. *La Bête* eu trago em 2015 pra cá para o "Conexão". Mas, eu nunca botaria, eu, Erivelto, eu nunca botaria num lugar que fosse aberto, fosse entrada aberta ou fosse na rua. E claro que tem que ter uma... enfim... e foi dentro de um teatro. No ano depois, foi em 2016, foi 2016?

C.M.: Foi 2017... o do museu (MAM/SP)? Foi em 2017.

E.V.: E, nisso, eu sempre acompanho o Marcelo. Eu sempre estou lá nas residências dele. Eu entrei nessa última obra, já foi uma das últimas, o *Batucada* e eu sempre fico acompanhando. E, em 2017, eu fui pra Bienal (Sesc de Dança) e até te encontrei lá... que eu não fui convidado, mas eu fui pra São Paulo, eu fui pra lá e... e eu fiquei no quarto dos meninos²³⁴ ... eles estrearam o *Dança doente* e eles disseram "vem pra cá" e eu fiquei no quarto com eles e fiquei lá na Bienal. Olha, como a gente transgride... isso

a gente aprende, né? Isso é uma tecnologia também. Aí saí de lá e fui ver eles lá na mostra do museu que eles iam fazer alguma coisa...

C.M.: Sim, sim, sim, foi na mesma situação.

E.V.: Na mesma sala, foi na mesma sala. E a gente encontrou um monte de gente conhecida. Eu encontrei a Bete (Elisabete Finger) com a filha dela.

C.M.: Nossa, você estava nessa situação *in loco*.

E.V.: Amiga, ali, eu logo vi que aconteceu *La Bête*... amiga, a primeira coisa que eu pensei foi “eu não botaria o *La Bête* em um lugar como esse”, num museu, num espaço aberto, o fluxo está aberto. Eu pensei, tu acredita?

C.M.: Nossa...

E.V.: Eu não lembro, mas parece que tinha um papel lá na pared. Acho que sinalizava o que era a obra...porque era um museu e acho que dizia a faixa etária... eu não lembro, mas tinha uma sinalização. É que dentro desse lugar da instituição até o público é institucional. De decidir o que é certo, o que é errado, o que pode... “ah não, ele tinha que estar vestido para fazer isso”. Abre muitas possibilidades essa pergunta. E acho que a gente tem que realmente... é... não é ser rígido, né? Mas, tem que entender como a minha obra é, como negociar com a instituição. Por exemplo, na *Sintética* não tem nada, é só a Cíntia (Sapequara), não tem nada de.... não tem fala, não tem nem fala... então, eu boto 16 anos, mas qualquer criança pode assistir. E muitos pais levam porque eles me conhecem. Mas, eu boto 16 anos justamente para não ter nenhum problema na frente quando me contratam com a instituição porque... só porque é uma bicha, né?

C.M.: Isso você acha que mudou nos últimos anos? Se fosse, sei lá, antes desse momento de volta de uma censura, você acha que teria sido diferente? Isso te faz pensar? Ou você acha que você sempre teria esse cuidado?

E.V.: Não, mas eu acho que a gente vai... a ética vai acompanhando a gente. Eu não sei explicar não... mas, é... eu mesmo, eu venho de um pensamento muito tradicional. A minha criação foi muito... “tudo é errado”, entende? Acho que tem a ver com isso. “Tudo é errado, isso é errado”. Então, a arte é que foi me mudando. Até eu entender a possibilidade que eu tinha com a Cíntia, eu passei por muita coisa, entende? Eu passei por muita coisa, foi uma transformação. Eu acho que foi pra melhor. Mas, eu ainda sou

muito careta. Só pra você ter uma ideia... eu penso e acho que todo mundo é livre para fazer o que quiser entende? Cara, quando é ignorância e violência, não. Mas, eu falo coisas que antigamente, pela minha criação, era errado.

C.M.: Me conta só uma curiosidade aqui, que eu acho que eu ouvi uma coisa, mas eu não sei se é folclore. Isso de que um prefeito de São Luís só te recebia assim de Cíntia Sapequara... ou isso é folclore? Achei que eu tinha ouvido alguma coisa...

E.V.: Eu acho que o Ricardo (Marinelli) falou alguma coisa. Mas, ele super exagerou... mas, o que eu falo é o seguinte: quando a gente começou a fazer aquelas primeiras mostras lá, que era no teatro do estado que a gente fez, que essa diretora chamou era do Estado... e lá, pra gente continuar as verbas do projeto que a gente fez...o que ele quis dizer é que quando eu fazia a Cíntia o pessoal avisava, quando o Erivelto fazia a Cíntia Sapequara a polícia abria, entendeu? Se eu for, eu vou ser recebido, porque, para mim... então, eu posso fazer o que eu quiser porque eu performava já com a Cíntia, porque na verdade isso de performance é muito curto... só que agora estudando é que a gente vai dando significado às coisas que a gente já faz. Mas, eu já performava a Cíntia como um lugar, com essa peça era um lugar de improvisação performativa muito incrível que a gente tinha. E depois, estudando improvisação com o Marcelo e todos vocês, todo tipo de toda dança que vocês fazem, as pessoas que eu tive contato, as pessoas que eu só via, as pessoas que eu converso, a dança é parte de um lugar de improvisação... e que eu percebo que com a Cíntia... com as duas peças que eu estou de Cíntia, três, quatro, sei lá, é isso, é um lugar muito vasto. Mas, eu posso ir em qualquer lugar e dizer à secretária que é a Cíntia que está lá, que ela vai ser recebida... e, tem isso, é nesse lugar performativo... eu não me acho que eu sou a Cíntia. Ela é, ela existe ali, ela existe e não é um cara que está vestido de mulher, entende, não é uma bicha, é a Cíntia, saca?

C.M.: Quería só fazer uma última perguntinha para a gente acabar... você imagina que a relação com as instituições culturais vai mudar no pós coronavírus? Você já pensa assim: “olha, eu acho que vai ficar mais assim, mais assado”? Você imagina que vão existir repercussões a partir do que está acontecendo?

E.V.: Primeiro, eu tenho pensado que vai demorar, entendeu? E a gente está assim... a gente já era... mas, agora, está demais... e banalizada até a ideia de *live*. Está chato já. Todo mundo é artista, todo mundo dança... eu não sei. Eu fico com medo de ficarem

mais emburrecidas as coisas com essas questões. Porque a gente está entrando num lugar assim, a gente já estava meio que entrando... assim que o presidente (Bolsonaro) assumiu, a gente já estava entrando num lugar “encaretado”, que até os Sescs já estavam ficando mais “encaretados”. Então, eu não sei se a gente vai ter que voltar ao tipo de espetáculo que seja mais fácil de entender, tipo as coreografias mesmo, acho que essa... pode voltar a ser coreografiazinha... entende o que eu estou falando? Um tanto fácil, tanto é que essa peça que eu estreei é um campo muito fácil, é uma comédia, uma comédia de um monte de bicha, e é isso, para mim é realmente para se colocar num lugar, porque às vezes... só pra você ter uma ideia, Cláudia, vocês aí de fora me conhecem mais como uma pessoa da dança do que as pessoas aqui de dentro...

C.M.: Posso imaginar...

E.V.: Entende? Eles não me consideram uma pessoa da dança. Por exemplo, o “Conexão Dança”, se eu não fizer mais, passou batido, claro... tem aquelas pessoas ali que entenderam a dança de um outro jeito, que não eram da dança... porque não vou dizer que todo mundo aqui era da dança. Não existia... porque aqui a dança é muito das escolas, é um pensamento... até a companhia de dança que é a mais velha, o pensamento dela é de dono de escola. Então, se tem esse pensamento, qualquer outra que venha, qualquer coisa nova que venha, não presta. É coisa de doido porque ficam com medo. É bem “caretão” mesmo. Então, eu não sei se vai voltar a ser um lugar de teatro e um lugar de dança fácil... um lugar tão fácil quanto esse de você ligar a *live* e estar falando qualquer coisa...

C.M.: Você acha que pode acontecer uma banalização mesmo?

E.V.: Isso, isso. Isso. E de artista ser coitadinho mesmo.

C.M.: Você diz “coitadinho”, tipo a visão do outro, a visão da instituição de querer precarizar mais o trabalho...

E.V.: É, tipo assim, da gente precisar deles mesmo... qualquer valor, qualquer edital... por exemplo, aqui eu tinha acabado de... eu estava atrás da lei de incentivo para essa peça. Eu mandei no ano passado a lei de incentivo para o festival e para essa peça. O festival eu não fiz o ano passado, mas eu comecei a montar a peça. Essa peça que eu improvisei e tal, está na minha cabeça. Eu estava negociando o certificado da lei para eu ir atrás de patrocínio. Nisso, eu conheço o Secretário (de Cultura de São Luís), que

começa a falar... ele não me conhecia tanto, que todo mundo conhece a Cíntia, mas não sabe o que a Cíntia faz, as peças que ela faz ou que o Erivelto tem em uma outra frente... ele me recebeu, eu falei da dança, falei do festival e tal. Aí ele falou que tinha um pessoal de dança aqui que tinha ido procurar ele... só gente dono de escola. Falou que ele estava preocupado com esse teatro, que já comentei contigo antes, porque é o único teatro que tem... e as pautas de lá são caras e as escolas ganham uma grana fazendo espetáculo lá. Então, eles foram fazer. Eu perguntei para ele: “ó, eu sou um cara da dança, tenho um festival assim e tal”, aí disse para ele, mandei o meu TCC, minha monografia, em que eu falo do festival, eu falo como eu me integro nisso tudo, até falo dos editais do governo. Então, eu não sei, porque logo depois veio a pandemia. Ele nunca me deu nenhuma resposta, mas enfim... o que eu quero te dizer é que esses dois editais do estado, os dois já são antigos. Um foi o que eu fiz o primeiro “Conexão” e o outro eu consegui que era intercâmbio com o *Travesqueens* lá pra Curitiba. Então, eu financiei para ele tem tempo... tem mais de dez anos, eu acho, mais de dez, muito mais. O outro edital que eles abriram agora foi esse de *live*. Eles pagam mil reais por cada *live*...

C.M.: Céus...

E.V.: Vendo daqui, vendo eles... pra eles é uma grande ação para a gente, entendeu? Os coitadinhos, entendeu? Uma grande ação. Eles abriram a primeira etapa para cinquenta contemplados, aí eles abriram outra... até mandei já, até fiz um vídeo da Cíntia, mandei *Cíntia-se em casa*. Em vez de abrir o resultado, eles lançaram que o governador disse que todo mundo que mandou ia entrar... é bom, né? É esse lugar, de que os artistas precisam, então vão colocar todo mundo... é uma coisa de analisar o grande edital deles. Quem vai dizer que não é bom se todos os artistas entraram?

C.M.: Ai, é uma cilada, né, uma espécie de... tem mais alguma coisa que você acha que era importante de falar com relação a esse tema porque já está ótimo, já falamos ...

E.V.: Deixa te falar essa última coisa das pessoas não me considerarem uma pessoa da dança e também elas não me consideram porque acho que elas veem mais as ações do que as apresentações... os trabalhos, porque eu fiz mais fora do que aqui *Travesqueens*, *Sintética* e *Batucada*. Então, isso aí pode ser uma coisa, e está rolando muito agora das pessoas marcarem um amigo (no *facebook*) e mostrar uma foto dele dançando... eu quero saber quem vai me marcar. Você já viu esse negócio?

Eu estou te falando isso porque eu estou escrevendo sobre dança. Na minha monografia, eu falo de dança e, no meu mestrado, eu ia falar sobre criação, improvisação, montar um grupo e pesquisar. Mas, acabou que ia demorar um tempo, um tempo que é uma dissertação, um tempo de uma pós-graduação é muito pouco... então não dá tempo de você aprofundar, né? Aí eu acabei mudando porque era o meu outro plano... na conversa que eu fui lá ter com o secretário, então, só para concluir, eu mandei para ele a minha monografia e falei para ele que eu tenho a proposta de criar a escola técnica de dança. Conversei porque já era um caminho e dentro do “Conexões” que eu já conversei com alguns um pouquinho mais nesse assunto, com a Thereza Rocha, com a Flávia Meireles... e disse que eu também estava fazendo dança, mas, também estava muito paralelo a graduação... porque também outra coisa que aqui é estranho... o artista e a academia. Eu acho que agora fui percebendo, aqui era muito diferente, era muito... eu sou um dos casos raros... porque eu percebi vocês, todo mundo na academia. Não sei se é uma fuga que a gente tem, não sei se é um lugar que a gente tem de fala, que é mais fácil da gente poder se posicionar do que estar junto do governo. Não sei, tem vários lugares aí. Então, no meio de conhecer a dança, eu entrei na graduação em 2009, no teatro, graduação de teatro... aqui não tem dança. Fui terminar em 2018. Então, foram quase dez anos. Mas, eu estava estudando dança com vocês, fui revendo, montando as coisas e nisso eu fiz a minha monografia sobre dança. E agora, juntando esse papo da criação da escola técnica, eu não vou criar a escola técnica sozinho, mas eu vou juntar quem... eu vou elaborar um plano, não sei se um plano pedagógico, não sei se apontar perspectivas para a criação de uma escola ou de uma graduação ou mexer na graduação. Eu tinha essas questões... mas, é criar um curso... são questões, ainda mais pensando nesse lugar de não reconhecimento...

Figura 111: Princesa Ricardo Marinelli



Fonte: Princesa Ricardo Marinelli, 2019

Princesa Ricardo Marinelli

entrevista

19 de maio de 2020

Cláudia Müller: Eu observei, ao longo do tempo, muitas situações nas relações entre artistas e instituições e aí lembrei de você... porque eu me lembro... essa Bienal (Sesc de Dança)... era o que, 2007, pode ser?

Princesa Ricardo Marinelli: Então, eu acho que 2009 Cláu, mas, é... eu acho que 2009...

C.M.: A Bienal ainda estava em Santos... e aí eu me lembrei dessa situação. Eu acho que a gente pode começar a conversar por uma coisa mais geral porque eu acho que essa situação vai aparecer de qualquer maneira. Então, queria começar te perguntando como é que é... quando você começou a fazer seus trabalhos mais autorais seja lá no Couve-Flor (coletivo Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial) ou seja depois, como é que você pensou o cuidado com o seu trabalho quando você vai negociar com uma instituição? O que você sente que você precisa demandar? Como é que você cuida? Se está num documento, se está num *rider*, se está numa conversa... como é que você cuida da integridade do seu trabalho?

P.R.M.: Nossa, guria, bom, nesse assunto é um negócio bastante é... é complexo e que, e que foi se modificando, né? De um jeito bem, bem complexo... você vai construindo a responsabilidade que você tem com o seu trabalho e também o jeito que as

instituições... porque eu sinto que foi mudando nesses dois movimentos: tanto eu fui, fui compreendendo a importância de ser mais cuidadosa em relação ao que é o trabalho, como também as instituições foram ficando cada vez mais contaminadas com uma padronização... talvez seja essa expressão... com uma padronização de tratamento. No meu caso mais específico, com uma padronização de tratamento para determinados tipos de trabalho. Então, tentando responder mais precisamente à tua pergunta... nos primeiros trabalhos que eu tive a oportunidade de circular um pouco mais, isso nem era muito uma questão, né? O que eu queria mais era vender, né? Tem esse ímpeto mesmo de você querer que a coisa circule. Isso impera, continua, né? A gente sempre fica entre a cruz e a caldeirinha de o que você pode fazer para garantir o trabalho, mas também pra garantir que ele circule que ele tenha uma vida. Mas, no começo, é uma coisa que você está muito mais ainda refém de uma estrutura, né? E... e, até naquele momento, eu fico pensando que nem era uma questão pra mim. Então, essa coisa de preparar como é que você vai conversar com a instituição passou a ser uma questão conforme as coisas foram acontecendo e conforme os problemas foram aparecendo, conforme as questões foram aparecendo. E, falando diretamente pro tipo de trabalho que eu faço, porque desde sempre eu lido com questões que não são muito, em geral, não são muito palatáveis institucionalmente... não são muito simples, assim de trato... elas acabam mexendo com coisas que a instituição precisa estar disposta a comprar a briga... as possibilidades de, de polêmica, de problema de... enfim, de situações de toda a natureza, de diversas naturezas. Então, acabou aparecendo logo... porque eu considero o meu primeiro trabalho, os meus primeiros dois trabalhos... os que eu digo “olha, isso aqui é fruto de uma investigação autoral”... sei lá, essa palavra é meio esquisita também, né? Mas, que eu estava ali, tomando conta de tudo do início ao fim, né? Tomando as decisões... são o *Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui* que é de 2003 e o *Pelo menos no país das maravilhas* que é de 2004. Eles foram criados mais ou menos juntos e são trabalhos que, imediatamente, você tem um debate... se eu vou ficar pelada em um ambiente público, a instituição precisa estar muito segura assim, em muitos aspectos, pra receber um monte de problemas vão aparecer...

C.M.: Mas, esse trabalho era pra um ambiente público?

P.R.M.: Era, era, sempre foi. É, na verdade, eu fiz nos meus dois anos de bolsista na Casa Hoffman ²³⁵ ... 2003, 2004, que foi quando eu gerei esses primeiros trabalhos. A

Casa fica no centro histórico da cidade, bem no núcleo do centro histórico, na parte mais assim mais viva do centro histórico. Na frente da Casa, é um calçadão assim como todos os nossos centros históricos..., e que tem um movimento muito grande de pessoas. A Casa tem o primeiro andar que é no nível do térreo, que era o nível da rua, e tem o primeiro andar que tem um estúdio grande que é normalmente onde acontecem as experiências cênicas. Normalmente, acontecem aí nesse primeiro andar e esse primeiro andar tem um balcão pra rua. É uma sacada enorme e aí uma vez eu estava no meio desses processos todos, fazendo uma *performance* com um artista, com um colega daqui... que a gente usava o balcão como camarim e trocava de roupa muitas vezes durante o negócio. Então, a gente ficava pelado no balcão e era uma coisa que a gente já sabia que ia rolar um *frisson*. Mas, a gente não imaginou o tamanho que ia ser porque tem a uns cinquenta metros um cursinho e era tipo umas sete horas da noite. Então, o cursinho parou, a galera gritando... parou todas as aulas. Tinha mais gente assistindo a gente lá fora do que dentro da Casa... a ponto de chamarem a Guarda Municipal e a Guarda Municipal chegou, só que chegou e a gente já estava terminando... não chegou a ter nenhum movimento para parar porque a gente já estava terminando e tal... e isso marcou muito assim a minha... o que significa, né? Por que as pessoas se sentem tão ofendidas? Eu *Tenho autorização*... foi “gatilhado” a partir daí...

Os processos que foram acontecendo. Mas, ele... mas aí o trabalho ele acontecia no calçadão na frente da Casa... era na porta da casa. Bem na frente tem dois bares que a partir das seis horas da tarde... bom, enfim, é isso... então acontecia sempre, sempre aconteceu na rua... porque eu já ia falar mesmo de como a minha relação com esse trabalho foi se constituindo...

Mas, mais genericamente, antes de entrar especificamente no *Eu tenho autorização*... eu poderia dizer que tem sido mesmo um exercício muito... difícil. Eu fiz uma obra lá na última vez que a gente se encontrou na ANDA ²³⁶ e eu também tive muitos problemas. Tive muitos problemas do ponto de vista do: “ah você pode... não com essa coisa moral que eu tenho com o *Eu tenho autorização*. Lá não era isso... mais uma coisa assim: “ah, mas, você precisa mesmo disso pra fazer o trabalho?”

C.M.: Mas, você diz, mais com relação ao que você precisava pra efetivar o trabalho ou uma questão de que esse tipo de trabalho não cabe num encontro ou...

P.R.M.: Não, não... mas, nesse caso específico, era mais uma questão de produção mesmo de... de logística para o trabalho acontecer. Mas, que também é um cuidado porque, pensando no que significa essa negociação, você vai aprendendo a quantidade de detalhes que você precisa oferecer, a quantidade de informações que você precisa, um jeito de apresentar da melhor maneira... quais são as características que o trabalho precisa manter para que ele continue sendo ele – que, às vezes, passa por uma questão mais estrutural. Eu preciso que essa parede seja branca, eu preciso que...,mas, às vezes é o jeito que o trabalho vai ser anunciado, o jeito que as pessoas vão ter a oportunidade de experimentar...,tem tudo isso. A cada circunstância, a cada evento, a cada instituição você aprende uma coisa, você tem que ir adicionando um detalhezinho nessa negociação...,e aí... é doido porque eu fiz o *Eu tenho autorização...* mais de cento e cinquenta vezes. A última vez que eu fiz, foi no “Modos de existir”²³⁷... pelo menos até 2015-2016, eu fazia pelo menos uma vez por semestre. É... teve um ano que eu devo ter feito uns quatorze eventos, quinze eventos. Só que a partir desse ano aí, que foi o ano do “Modos de existir”, que foi a ultima vez que eu fiz e que foi também muito problemático, no Sesc Santo Amaro, o trabalho parou de ser convidado. A gente sabe que um trabalho que dura 10, 12 anos no contexto que a gente tem é...

C.M.: Vitorioso.

P.R.M.: Vitorioso, né? Eu fiquei tentando entender o que que significou essa parada... abruptamente... inclusive, contatos que já tinham sido iniciados... então, claro, tem a ver com... para mim, tem a ver mesmo com a mudança muito, muito significativa que a gente está vivendo nesses padrões morais... todas implicações a partir do “Queermuseu” (Porto Alegre, 2017).Todas as implicações do *La Bête* (MAM/SP, 2017), né? A gente está vivendo de fato uma retomada de um medo... a negociação com as instituições acabou fragilizando demais o trabalho... então, essa circunstância aí que... que você está lembrando do Sesc, eu acredito mesmo que foi em 2009... o que aconteceu é assim... o material do *Eu tenho autorização...*, bom... olha o nome do trabalho: *Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui...*

C.M.: Mas, é exatamente isso que me chamou a atenção...

P.R.M.: Já tinha tido questões em outras circunstâncias, tipo “ai você não pode fazer com uma malha?”, “ai você não pode fazer só tirando essa parte?” Então, todos os materiais que eu tenho do *Eu tenho autorização...* são repletos de fotos nu... e, você viu

o trabalho... assim, normalmente, pode ser que eu faça, fique lá uma hora e meia e nem chegue a ficar pelado de fato... porque depende da combinação de coisas que acontecem ali, do sorteio que as pessoas fazem, do desejo que elas têm quando vão escolher as roupas... então, tem um monte de fatores ali que tornam a situação de ficar pelada bem randômica... mas, ainda assim, eu faço questão de mandar os materiais com bastante imagem com a descrição de como as coisas acontecem... a discussão que eu faço quando eu apresento ali, nos textos que eu apresento do trabalho eu apresento como que ele foi gestado, os motivos pelos quais ele foi concebido, que cruzamentos que me interessam quando eu estou falando de nudez pública e tal... e, ainda assim, quando eu cheguei lá... eu já estava lá, que naquela Bienal a gente fez... eu fiz o duo com a Michelle (Moura) – o *Mais uma peça seleta*. A gente estava lá, trabalhando ainda no *Mais uma peça seleta* é que vieram falar comigo... para dizer, na verdade, foi para comunicar que... aí já começou assim... no processo de negociação já “aí, queria muito que fosse na área de convivência”. “Por que na área de convivência?” “Ah porque a gente está tentando trazer a programação para cá...” Foi um discurso que tinha a ver com o jeito que se fala, né? Tinha a ver com uma escolha de programação mesmo, com uma ideia de um perfil que eles estavam querendo pro evento... chamar a coisa para os diversos espaços da unidade e, realmente, isso aconteceu naquela edição. Eles foram construindo essa noção de que os eventos precisam acontecer habitando todos os espaços e tal... isso já muda um pouco o eixo de interesse do trabalho... mas, é possível... até porque daí eu, normalmente, quando decido fazer uma situação mais, que eu chamo de “semipública” – que são esses ambientes que não são exatamente públicos, mas que também tem um fluxo... eu posso colocar outras questões ali no meu trabalho, como também o trabalho é permeável, eu posso gerar ali outras reflexões nessas circunstâncias. Até aí, tudo bem... mas, o que rolou foi que nesse dia me disseram: “não vai dar pra ficar sem roupa” ... que eu fizesse tudo não tirando a cueca. Essa era a negociação e aí quando eu resisti... porque daí a minha história é essa também, eu sou a chata dos eventos, se você falar com os produtores aí... sabe? “ah, não, menina, não manda a Marinelli não, pelo amor de Deus”. Porque a minha primeira reação é ficar ali, né? Foi, foi, foi, até que chegou na responsável pela Bienal na unidade (Sesc Santos)... e daí ela disse: “ah, está bom... se você não quiser fazer, você não precisa fazer. Mas, sem roupa você não vai fazer.” Isso tudo aconteceu em 2009, então, agora em 2017... no “Modos de existir” de artistas solo (mote de uma das programações do evento “Modos de existir”)... aí o

Villas (Marcos Villas Boas, programador do Sesc Santo Amaro/SP) convidou o trabalho de novo. Eu mandei o trabalho já mais recheado de detalhes. E aí o que aconteceu: estava programado pra fazer duas vezes na comedoria no Sesc Santo Amaro à tarde. O primeiro dia foi assim incrível, as pessoas gritando, gente se pendurando na escada e tudo parou pra ver o negócio... eu achei que foi ótimo a gente tava achando ótimo... só que aí, no dia seguinte, veio de novo o Villas : “olha, é o seguinte, foram reclamar e aí a minha chefe está falando que não dá pra fazer. Se você não quiser fazer, tudo bem... mas, não vai dar pra ficar pelado de novo na comedoria” e... isso dez anos depois, né? Com o mesmo trabalho, na mesma instituição. Nesse caso, eu escolhi fazer, mas aí destruí com tudo, Cláudia... “não pode tirar a calcinha, né?” A única coisa que eu não fiz foi tirar a calcinha, o resto... só faltei derrubar um pedaço da parede, reorganizei as coisas que aconteciam dentro do trabalho pra isso ser...

C.M.: Mas, queria saber uma coisa: nessas duas situações, você se arrependeu de ter aceitado? Teve aquele momento assim: “ai, erro”... ou não?

P.R.M.: Lá de Santos, sim... porque, eu não sei se você se lembra do trabalho... mas, o único momento que é possível de fato eu ficar pelada é assim: que tem um dos papéis que a pessoa sorteia, caso ela coloque moeda ali na... eu vou lembrar pra você ter a dimensão que faz sentido aqui nesse contexto. Eu fico sentadinha ali com o livro, né? E têm duas placas, uma de cada lado assim, dois pratos embaixo... de um lado está escrito: “deixe aqui a sua contribuição monetária e em troca ficarei um pouco mais desnuda diante de você. Deixe aqui sua contribuição monetária. Em troca, farei uma linda dança diante de você”. Se a pessoa coloca a moeda aqui e tem um saquinho que ela sorteia um papelzinho que são quatro opções e uma das opções é: “você tem o direito de escolher um conjunto completo de roupas pra me ver vestida”. Aí ela vai lá atrás e tem uma pilha de cuecas, uma pilha de calças e bermudas, uma pilha de camisetas e eu falo: “você pode escolher ou nenhuma peça, ou até uma peça de cada pilha.” Então, se ela pega uma peça de cada pilha vai ter um momento que eu vou tirar uma roupa e colocar outra. Eu fico momentaneamente pelada. Ou então se ela pedir : “não eu quero que você fique pelada”, pode ser. Lá (em Santos) eu imprimi um ponto de interrogação enorme, coloquei na pilha de cuecas e daí, quando a pessoa ia, eu falava: “olha, normalmente, você poderia escolher aqui uma... mas, porque o Sesc não deixa eu ficar...” eu falava essa... o texto da impossibilidade pra a pessoa ali... sei lá... minimamente tornar visível a questão. Mas, eu achei mesmo que barateou o trabalho,

de um jeito, que acaba que as questões mais importantes do trabalho acabam desaparecendo. No Santo Amaro, como eu fui... também já escolada de ter passado por outras experiências e mais madura também do ponto de vista da presença performática, eu já consegui fazer dessa impossibilidade a questão ali. O jeito que eu articulava as coisas, o jeito que eu falava com as pessoas, as músicas que eu dancei... só dancei músicas da censura, da época da censura... então, a questão foi visibilizada, né? Mas, as questões estão ficando muito complexas e estão só piorando...

C.M.: Eu fiquei pensando nesse trabalho lá atrás e... nossa, esse trabalho agora... porque ele é praticamente uma impossibilidade, né?

P.R.M.: É... porque o que que acontece... na verdade, eu nem lembro de circunstâncias do público realmente incomodado. Porque tem uns canais ali de empatia que fazem com que a coisa, que não tem a agressividade, que vai nesse lugar da nudez... são situações bastante pontuais de pessoas que ficaram muito incomodadas. Mas, agora, há pessoas que conectam todas as *fake news* na cabeça delas e têm um juízo que precisa jogar uma pedra ou chamar a polícia. E as próprias instituições estão apavoradas com qualquer tipo de trabalho que possa gerar algum tipo de situação incontrolável como as que a gente tem visto aí. A gente tem falado muito isso entre as dissidentes, entre as bizarras porque, ao mesmo tempo, quando eu comecei a trabalhar com essas questões delicadas do ponto de vista da moral elas eram meio invisíveis assim. Elas eram meio tangenciais. Agora, ao mesmo tempo, a gente tem uma hipervisibilidade das questões, está em todo lugar, todo mundo é *queer*, todo mundo é estranha, todo mundo tem uma coisa pra dizer a respeito de gênero, sexualidade, dissidência e violência... mas, ao mesmo tempo, há esse pânico e esse desejo de silenciamento dessa visibilidade que vem com uma força muito... eu tenho outro trabalho de rua que também é bastante delicado... é o *Não alimente os animais*. Esse eu já fiz com essa preocupação. O *Eu tenho autorização*... ele tem ali essa coisa, a nudez pública, ela está nas jurisprudências, né? É uma coisa que existe, uma prerrogativa da relação entre o código penal e as jurisprudências mesmo que tornam possível o policial me prender se eu tiver pelada na rua... porque há aí uma contravenção penal mesmo. Então, quando eu fiz o *Não alimente os animais* que já é de 2011, 2010 pra 2011, já tendo passado por muitas coisas com o *Eu tenho autorização*, eu falei: sempre é a bixa pelada na praça. No *Não alimente*... eu queria que outras questões que eu considerava mais importantes, naquele momento, ficassem mais

evidentes do que isso. Então, eu uso mesmo uma roupa que não... é só de calcinha, é uma calcinha com uma meia calça arrastão, mas é uma calcinha bem organizada de modo não tem nenhum ângulo que dê pra ver alguma coisa. Eu estudei o que vou fazer de modo a garantir, entre aspas, tentar garantir que não tenha nenhum motivo pra polícia me... só que é assim... eu não fiz nenhuma vez sem algum tipo de represália institucional rolar. Se não é a polícia mesmo é a Guarda Municipal, se não é a Guarda Municipal é o segurança da loja, se não é o segurança da loja é o pastor. Já teve pastor acompanhando, sabe? Mas, sempre tem uma força de lei, uma força institucional querendo parar o negócio. Em 2017, rolou uma coisa. Eu tive uma participação bem, bem atribulada no Sesc Consolação... todo Sesc, né? Era um evento massa chamava, eles chamaram de “Outros Curitibanos”.

C.M.: Lembro.

P.R.M.: E tinha uma programação grande de pessoas, de gente, de pessoas de Curitiba e tal... a gente foi com Travesqueens²³⁸ ... e com o *Transperformance coletiva* que é um laboratório que eu faço há algum tempo. Aí por um lado rolou... só fazendo uma observação que acho que tem sentido aqui um pouco com essa conversa... por um lado rolou uma movimentação da Renata Carvalho... que é do movimento com *trans fake* porque, na leitura dela, naquele momento, eu não seria *trans* o suficiente pra lidar com questões do mundo *trans*. Então, eu estaria fazendo *trans fake* nos trabalhos que estavam na programação. Ela tentando boicotar a programação por um lado e o Sesc tentando se defender daqui... o Sesc me dando muito suporte “não, não, fica tranquila a gente está tranquilo, a gente vai se mantendo...” Aí, no dia seguinte: “escuta... esse negocio aí do *Não alimente*... não dá pra você fazer aqui mesmo na unidade...”

C.M.: Porque o lugar original, o lugar acordado era qual?

P.R.M.: A gente já tinha feito um percurso na rua, a gente já tinha mandado uma possibilidade de percurso. Porque também, o *Não alimente os animais* o que que é? É a bixa, rastejando pelas calçadas. Então, a gente sempre lembra um percurso antecipadamente. A gente estava conversando, você sabe ali o (Sesc) Consolação, né? Saindo ali do Consolação, descendo lá embaixo tem uma praça, né? A ideia era descer a rua, dar uma volta na praça e voltar. E voltar pela rua de trás e entrar pelo estacionamento do... que é do outro lado, né... que é só uma porta... de entrega, sei lá, na quadra de trás. Acabou rolando isso. Era uma coisa que a gente tinha combinado.

Mas, depois de muita pressão durante o pré... e durante, a polícia foi acionada e os policiais queriam me parar de qualquer jeito. Eu, normalmente, eu não saio não saio do chão, né? “Não, não, só tô indo, só tô indo” e eu vou tentando me desvencilhar, me mover... aí um deles, claro, já me parou com o pé e rolou toda uma pressão. Já começou a gritaria e tal... só que o que acontece: eu estava ali e a gente já tinha falado sobre isso com a galera, a equipe do Sesc... que tem essa possibilidade... que se acontece... meu combinado é que sempre tem alguém da produção que fica meio que acompanhando longe porque é um trabalho que já passei assim... já me machuquei mesmo, já tive que sair correndo, já levei pedrada... essas coisas, né? Então, sempre tem alguém. Mas, eu sempre deixo muito claro que, se eu precisar de ajuda, se eu perceber que eu estou precisando de ajuda, eu vou pedir, você vai ver. Porque é importante pra mim negociar, né? Tudo isso foi passando a fazer parte do trabalho: a polícia parar e aí ter ali tipo 10 a 15 pessoas... algumas defendendo, algumas querendo mesmo que eu saia e eu tentando negociar a minha possibilidade de continuar o caminho. Esse é o trabalho. E aí, quando começou esse negócio, começou o “vuco-vuco”, já veio alguém correndo lá do Sesc com uma camiseta... e com a autorização, sabe? A autorização da Secretaria de Urbanismo. Essa *performance* está autorizada. É *performance*, é *performance*, está autorizada. Que é um banho de água fria, né?

C.M.: Exato.

P.R.M.: Que é um banho de água fria pra proposta. Claro que a gente entende tudo isso. A posição que a instituição fica numa circunstância como essa. Mas, estava muito longe ali de ser um problema de fato ou, pelo menos, o problema que estava acontecendo ali era o problema que o trabalho merecia ter absorvido pra ser problematizado mesmo. Porque é isso ó, é isso... são dois policiais brutamontes em cima da bixa, né?

C.M.: Mas, nessa situação, estava muito claro para o Sesc que você... se precisasse, era você que ia pedir ajuda e que não era pra pessoa se aproximar?

P.R.M.: Estava, estava muito claro.

C.M.: Isso faz parte do seu acordo...

P.R.M.: Depois, porque essa pessoa que veio era alguém da produção que era a pessoa que estava cuidando de mim na programação... sabe? Depois ele veio pedir desculpas,

né? Porque, de fato, ficou ali também assustado com a situação... não está habituado. Mas, essa negociação foi muito claramente feita, né? Há mais um detalhe sobre essa programação: a *Transperformance coletiva* é uma semana de programação, de trabalho com o grupo, tipo um laboratório mesmo. No final, a gente vai pensando essa coisa de se montar de um ponto de vista performático, transformar em alguma coisa e vamos experimentando coisas. E a ideia é que, no último dia, a gente monte todas essas figuras e faça um cortejo. Esse cortejo não teve negociação, mesmo, pra acontecer na rua. A gente teve que fazer no Sesc... é isso, né? Vou encontrando, vou tentando encontrar as brechas porque daí a gente ia... a gente foi... assim, eram umas doze pessoas tudo, tudo monstruosamente montadas passando... bem na beira mesmo, na escada, no parapeito, sabe? Tem aquela escada... a gente assim bem penduradinha, interagindo com a população... é isso que a gente tem falado, que já eu falei antes, de como que você mantém o trabalho sendo possível de ser feito é... mas, também não vender tão barato. As fotos que eu mando da *Transperformance*, nem tem, na verdade, nem tem fotos de dentro, as imagens são das bixa tudo na rua, sentadas no meio fio... sabe assim?

Então, então são escolhas complexas... que é muito difícil de... porque o que acontece, o que eu sinto que, às vezes... às vezes tem uma coisa que é... em alguns casos, a instituição... ela vai se preocupar mesmo com o teu trabalho quando chega ali duas semanas antes do negócio. Aí que ela se dá conta de toda a treta que vai dar, sabe assim? Quando, na verdade, toda essa análise já tinha que ter acontecido lá no momento em que a gente vai, sabe? Esse cuidado com o material que a gente envia nessas ocasiões todas, eu sempre falo: “escuta, você não leu o material que eu te mandei? Dois meses, três meses, quatro meses atrás?”, “Você sabia o que você estava curando?” “Você se lembra que foi você que escolheu esse trabalho?” Porque... orra, né? “Agora que você se deu conta que ia dar problema?”

C.M.: É curioso você falar isso porque vem com uma pergunta que eu ia te fazer. É curioso... eu não ouvi nenhuma artista que não tenha tocado no assunto de que a equipe não leu o que era o trabalho ou o *rider*. E aí é interessante... porque a experiência se repete. E eu queria te perguntar: você tem essa sensação? Como é que você prepara o material que você manda? Varia muito de lugar pra lugar? Se a pessoa lê? Como é que é esse compilado: é um *rider*? E como é que você sente a recepção disso?

P.R.M.: É... ah, eu acho que vai mudando e depende um pouco de trabalho pra trabalho também. Na época que a gente fez até...na época do Couve (coletivo Couve-Flor), teve uma época que a gente fez uns *kits*. Mandava uma caixa com umas coisas que as pessoas pegavam... aí tinha uma coisa meio que uma caça ao tesouro, um negócio, né? Porque tinha a ver também com o trabalho em si. Mas, em geral, eu fico tentando, tentando... fui desenvolvendo essa estratégia de tornar visível o máximo possível tudo aquilo que pode dar problema, né? Eu faço uma coletânea de imagens que eu acho que podem falar melhor a respeito do trabalho, tento “historicizar” um pouco como ele foi construído... os textos foram diminuindo de tamanho... no decorrer dos tempos... porque você vai sacando que as pessoas habitualmente não vão ler de verdade. Então, o que é importante mesmo, é você falar pra esse cara, pra essa pessoa que está nesse lugar mais gerencial do negócio... também tenho trabalhado com fazer edições de vídeo... fazer esses *teasers*²³⁹ ... agora tem uns *teasers* que... tipo, tem 4-5 minutos. Mas, tem também eu falando um negocinho daí aparece uma imagem, falo um negocinho, aparece uma imagem... porque, no fim das contas, eu sinto mesmo que são raras as vezes que você sabe... é bom falar das experiências boas, né? Porque...

C.M.: Do tipo, tudo funcionou?

P.R.M.: É... não, de a pessoa estar super preocupada com cada detalhe. Meu Deus, você realmente...

C.M.: Você sabe o que está trazendo...

P.R.M.: Sabe e debatendo assim...“olha, mas, pra isso aqui que você está querendo que aconteça acontecer, talvez aqui seja melhor que faça dessa...”... porque realmente é muito raro. Infelizmente é mais raro do que o contrário. É um mistério também pra mim como é que essas programações acontecem. O que motiva? Tem alguma outra coisa que motiva essa seleção, essa programação que não tem a ver com o material que a gente manda. Não tem a ver só com o material que a gente manda. Senão, a gente não teria tantas questões. Por um lado, eu acho que há uma desconsideração mesmo desses materiais, dos pedidos e das características, enfim... mas, por outro, há uma coisa... eu tenho a sensação de que, em alguns casos, a pessoas sabe, mas ela acha “não, imagina, na hora que chegar aqui a gente faz”. Na cabeça dela, pode ser. Ela lê ali que é de um jeito, mas, na cabeça dela, “não, mas, ela rastejar aqui pela comedoria vai estar tudo certo, né?”, “o negocio é rastejar no chão, não é isso?”, “no

meio de várias pessoas, não é isso?”. Mas, às vezes, ela acha que tem uma compreensão de que a instituição pode tomar algumas decisões em relação ao trabalho, quando, na verdade, não pode. E aí a gente vai ficando numa posição muito difícil porque... agora na ANDA foi isso... chegou uma hora que eu falei: “gente, sabe, não é possível que aqui nesse evento eu tenha que ficar negociando cada detalhe, abrindo mão de um monte de coisa pra fazer o meu trabalho acontecer. É o que tenho de mais precioso pra oferecer pro mundo.” Pode não ser uma coisa muito incrível. Mas, é o que eu tenho de mais precioso pra oferecer pro mundo. A cada concessão que eu faço é um pouco menos eu e eu estou me traindo, eu estou traindo as coisas nas quais eu acredito, eu estou traindo a possibilidade que esse trabalho tem de ser alguma coisa no mundo. É muito difícil, né? Porque é isso também, a gente sabe que no limite... se eu não tivesse na universidade²⁴⁰, eu ia ter que estar fazendo outra coisa porque o meu trabalho não tem tido possibilidade. Nenhum trabalho tem tido possibilidade. A gente está num momento muito árido pra todo mundo, mas é... eu estou num momento que, eu sinto que ou eu mudo a perspectiva do trabalho que eu faço pra apontar ele pra outras direções que sejam mais possíveis do ponto de vista da relação institucional ou vai ser cada vez mais difícil, pelo menos... como é que é encontrar o espaço porque a gente sabe que a gente não faz sozinha... então, é muito doido isso pra gente... essa relação, como você falou no começo da conversa, porque é um molde que nunca acaba, né? Você começa pensando o teu trabalho pra um edital, depois você pensa pro festival, depois você repensa pro próximo festival, que repensa pra próxima instituição pra próxima, pra próxima programação, sabe? Então, já é, habitualmente, já é muito problemático. Mas, agora é assim: eu sinto que, isso não sou só eu falando, têm várias pessoas que tão nesse campo mais... que estão discutindo mais diretamente questões relativas à moral. Se havia pouco espaço, não existe mais. E, às vezes, é um medo... não é que a instituição não ache o trabalho interessante, não ache o trabalho importante... não está com coragem pra “peitar” as possibilidades de consequências que eles podem gerar, né?

C.M.: Como é que você vai percebendo, com esses acontecimentos todos, essa possibilidade até de “ah preciso mudar alguma coisa no futuro do meu trabalho”. Como é que você vai descobrindo o que é negociável, o que que é inegociável em cada situação, cada trabalho... o que te baliza aí? Depende? Como é?

P.R.M.: Nossa, guria, isso aí não sei, viu? É foda... porque, às vezes, é... no fim das contas, eu vou dizer que foram raras as... eu brigo, brigo, brigo, brigo... mas, eu tenho a tendência de querer encontrar a solução pra tornar possível. Eu tenho essa tendência, né? Assim, às vezes, encontrar a solução pra tornar possível, é tornar possível uma vez – que é como eu estou falando aí que algumas instituições que nunca mais vão me querer. Mas, é mais difícil eu dizer não, não vai acontecer. É... então, eu acho que é um exercício que vai acontecendo a cada circunstância. Eu vou dar uma resposta provisória, tá? Eu gosto muito de pensar mesmo que eu faço o que eu faço porque têm coisas no mundo que me movem e coisas no mundo que eu quero mover, né? Faço com a dança que eu sou é meio que um... uma ferramenta, que um instrumento pra dar conta dessas duas coisas: das coisas que me empurram e daquilo que eu quero empurrar no mundo. É... então, acho que essas coisas que me ajudam a tomar uma decisão, a tomar decisões... “o que eu vou continuar movendo? Como é que eu vou continuar movendo, eu vou continuar movendo? Têm coisas a serem movidas e tal?” E acho que isso vai mudando também. A gente vai amadurecendo e vai percebendo coisas que antes a gente não percebia. Portanto, a gente vai conseguindo dar respostas mais radicais a essas questões e outras tantas... provavelmente, se a gente conversar daqui a dez anos sobre isso, eu vou olhar pra essa minha tomada de decisão aqui em 2017 no Sesc Consolação... talvez eu já encontre um monte de fragilidades em como eu consegui negociar essas coisas e que tomadas de decisão eu tive. No caso da *Transperformance*, por exemplo, não deu pra gente sair com a manada. Mas, eu sabia que ia ser importante pra aquelas pessoas ter aquela experiência de se montar e estar em uma circunstância “semi-pública”, fazendo alguma coisa. Estar ali, no meio das pessoas almoçando, na escada que seja... então, tem uma coisa o trabalho perde em potência do ponto de vista do que ele poderia ser, mas a gente ganha na possibilidade que algumas pessoas tiveram de... o que eu coloco em movimento? O que eu não colocaria em movimento caso eu tomasse a decisão de não fazer? E, tentando trazer isso pra essa circunstância mais atual e mais ampla da produção, da minha produção, é um desafio mesmo. O problema é que eu tenho essa tendência, né? Então, por exemplo, eu já começo a pensar como uma oportunidade tipo: mas, se você abrir uma janela aqui pra ver uma outra coisa, sabe? Pra perceber algum outro jeito de lidar com o mundo, outras coisas que estão te empurrando que não estão nesse campo aqui com o qual que você está tão familiar... acha que você tem uma contribuição pra dar, só que isso é um problema em certa medida, né? Pode ser que seja mais difícil do que

eu estou imaginando, mas é... eu sei que eu estou sacrificando uma trajetória. Não sei se sacrificando... estou ali abrindo mão de coisas nas quais eu continuo acreditando. Que é diferente de você já ter desistido da questão. É você meio que se obrigando a desistir. É complexo assim. Mas, não sei como lidar com isso ainda não, sabe? Por enquanto é só um diagnóstico mesmo. Até porque, realmente, eu estou mais nessa situação privilegiada entre aspas, né? De estar com a conta paga, né? Porque, eu fico pensando... se isso fosse há cinco, seis anos atrás, dez anos atrás, dez anos atrás eu não ia ter muita opção assim, sabe? Eu ia ter que estar fazendo uma outra... sei lá... não sei...

C.M.: E você faz questão de ter um contrato quando você vai fazer uma apresentação ou quando você vai fazer uma residência, uma oficina, um trabalho? Pode ser qualquer tipo de contrato.

P.R.M.: Faço, faço sim, faço sim... é, na verdade, eu sinto que essas coisas todas passam a fazer sentido na experiência. Então, eu comecei a me preocupar com demandar um contrato, algum termo de negociação oficializando aquela negociação depois de levar dois calotes. O primeiro parecia só uma coisa ocasional... depois percebi: "opa, tem aí um modo..."

C.M.: Mas, eram duas situações nas quais você não tinha nenhum contrato?

P.R.M.: Não tinha, não tinha. Tinha acordos assim: tem *e-mails*, tem um registro. A gente sabe hoje que a gente tem, legalmente, diversos outros instrumentos que servem como prova. Mas, não com o peso de um contrato e com a normatização que um contrato oferece. E acho que essa coisa está mudando. Essa coisa da formalização eu sinto, não sei se é impressão minha, mas eu sinto que há 20 anos atrás era muito, muito mais precário do que o que a gente vive hoje, né? Hoje é mais raro, continua acontecendo, mas, já é mais raro rolar... acontece, mas com muito menos frequência do que acontecia há 20 anos atrás. Eu lembro, nesses primeiros anos aí, o raro era ter alguém que fosse negociar coisas com você já pensando na contratação. Até porque a gente nem era, ninguém era... tinham só duas ou três companhias que eram, formalizadas. Acho também que isso mudou um pouco. Mas, de qualquer maneira, ainda tem muito essa dinâmica, né? De que o artista é o último a ser pago, o último a ter direito...

C.M.: Ou, por exemplo, talvez você tenha um contrato... tem um contrato que chega na hora da apresentação, uma coisa assim, né? Que ele existe, mas ele não é posto na mesa antes.

P.R.M.: Em certos casos, eu só vou se os contratos vierem com toda a negociação de produção já no contrato, com tudo... com todos os detalhes de *rider*, do que que a gente vai precisar, onde vai acontecer... porque têm eventos que eu chorei de raiva...

C.M.: Acredito, acredito...

P.R.M.: Mas, acho também que gente vai aprendendo que... e também no fim das coisas a gente sabe que os contratos não garantem muita coisa, né? Eu estou agora completando dois anos de um... eu trabalhei como banca de editais do Fundo Estadual de Cultura lá em Goiás... três bancas, um “trabalho do cão”, e a gente não recebeu até hoje com contrato e tudo...

C.M.: É... questões e questões, né? Você identifica algum tipo de movimento, alguma iniciativa ou artistas, discutindo as questões das instituições, não só em trabalhos teóricos... mas, artistas atuando, não necessariamente contra a instituição, mas questionando o papel, o lugar, problematizando... na dança no Brasil?

P.R.M.: Você... a louca!

C.M.: A coisa me interessa, né?

P.R.M.: Não, eu sinto que... eu acho que, organizadamente, de um modo mais explícito... eu acho que não consigo reconhecer... eu sinto assim, circunstâncias em que eu vi pessoas, é... problematizando circunstâncias... acho que esse é um movimento que tem rolado, assim... até como estratégia de sobrevivência. Estar numa situação em que a instituição está sendo um problema para que o trabalho aconteça e aí responder a isso. Mas, de pensar nisso como... bom, posso estar falando bobagem porque realmente eu não leio essas coisas... mas, eu sinto que nas artes visuais, por terem se constituído de um jeito diferente, os elos das cadeias produtivas, há também uma definição, ainda que em movimento, de papéis que é diferente do nosso que é meio metamórfico, meio grudado... você não sabe direito o que significa o curador em relação ao programador, em relação ao produtor, em relação... que eu acho normal, acho até interessante assim. Mas, nas artes visuais, eu sinto que a instituição tem um papel muito significativo no que significa o controle do mercado, o controle da

possibilidade de circulação, que eu acho que é um pouco diferente da gente... mas, que também não justifica o fato da gente ficar nesse movimento tão subserviente mesmo. Eu fico nessa, né? Eu, pessoalmente, não me vejo fazendo... no máximo, quando a gente consegue fazer algum tipo de organização coletiva é pra... é num jeito de pensar a política, pensar como que a gente preenche a instituição tipo... precisa de um novo coordenador de dança na Funarte. Acontece, mas daí a perceber e tentar problematizar o que significa a própria coordenação de dança, a própria Funarte... no que diz respeito à nossa produção, no que diz respeito às nossas possibilidades de continuar fazendo as coisas que a gente quer continuar fazer e tal, isso é complexo. Não sei se foi isso que você perguntou na verdade...

C.M.: Sim. Total, total. Você acha que tem mais alguma coisa que você queria me falar, que você acha importante, que você queria que entrasse aí na discussão...

P.R.M.: Eu estou tentando encontrar um jeito de falar que... sintetizar algo que talvez eu tenha falado de outra maneira que... tem uma coisa que é meio: “qual será o segredo de Tostines...” Você lembra dessa propaganda? O segredo de Tostines? “Vende mais porque é fresquinho ou é fresquinho porque vende mais?” Tipo... e, que... que é esse bolo... existe sobrevida fora da instituição? Existe sobrevida artística fora da subserviência institucional? Como é essa tensão de você, para que você possa produzir e se manter como artista produzindo o discurso crítico, você, em alguma medida, precisa criar suas estratégias de relações institucionais ou não? É possível? Eu fico mesmo me perguntando, o que... como que a gente redesenha as regras do jogo se a gente precisa estar o tempo inteiro jogando.

Figura 112: Dudude Herrmann



Fonte: Alex Ribeiro, 2015

Dudude Herrmann

entrevista

27 de maio de 2020

Cláudia Müller: Quando você vai negociar com qualquer instituição – instituição que eu digo pode ser um festival, pode ser um espaço cultural, pode ser um Sesc ou pode ser a mostra do seu amigo – como é que você cuida dos seus trabalhos? O que que você acha que tem que cuidar?

Dudude Herrmann: Eu acho que tem lugar e lugar. Estou quase sempre fazendo adaptação. Sou uma pessoa flexível... assim, quando vou me apresentar em algum lugar, solicito o mapa do palco, fotos do lugar, para que eu possa sentir e imaginar o trabalho. Quando não é o que poderia ser mais viável, eu ofereço outro trabalho mais adaptável... e sempre vou me adaptando porque uma coisa é você ser chamada por uma instituição tipo Sesc, que lida com trabalhos artísticos diversos. Quando fiz “Palco Giratório” sabia que pegaria lugares e lugares, mas sabia também que a equipe já estava ciente das necessidades do trabalho e tudo correu como devia ser. Faço questão que as relações prezem pela gentileza e educação. Nesse tempo todo do exercício deste ofício, ganhei amigos e aprendi tanto com os equívocos como com os acertos, sempre na relação de pessoa para pessoa. Então, se eu chego por cima, coisa que eu não gosto, exigindo, não vai dar certo mesmo. Acho que essas relações humanas, de gentileza, são fundamentais. O Sesc, no “Palco Giratório”, ele tem um

cachê que é (o mesmo) para todo mundo, e sabemos que é um super investimento nos artistas e para o Brasil. Por incrível que pareça, o ano que participei no “Palco Giratório” foi o único ano que trabalhei com agenda. Eu sabia de minha agenda até o final do ano. Isso é chique demais... e também um luxo, porque nesse terreno movediço que é o Brasil e que agora está na areia movediça, você precisa e sabe da necessidade de se adaptar. A *Projetista interrompida*²⁴¹ foi um dos modos onde foi necessário a adaptação do trabalho em si, para que pudesse ir em lugares que não teriam condição financeira para a apresentação do trabalho na íntegra. De minha parte, também tenho interesse de ir em lugares que nunca poderia ir se não fosse nesta condição colaborativa. Esta experiência mudou a minha lógica. Quando fui fazer um projeto desses que tinha da lei estadual daqui de Minas e que a gente tinha que levar material, luz, por exemplo, porque os espaços já sabíamos que eram deficitários e a maioria não tinha equipamento de luz, som etc, apenas o espaço físico adaptado... com certeza, uma escola de criatividade. Resolvi não levar o material como o trabalho foi pensado e criado. Mais uma vez adaptação. Eu pensei: “eu preciso escancarar a pobreza em que estamos”. Você nunca leva o que você realmente precisava levar porque não há dinheiro para este item. Nesta época, estava gerindo a Benvinda Cia de Dança, então levávamos o básico do básico. Às vezes, eu levava quatro refletores e era com esses que a gente fazia... com certeza nos reinventávamos e divertíamos, pois, sem dúvida, é um aprendizado. O técnico e a produtora ficavam meio tontos quando eu dizia: “escancara, todos precisamos ver e sentir esta falta”. Nestas circulações, ao final de cada apresentação, nós conversávamos com a plateia, sobre esta deficiência pública, a falta de espaços sensíveis, e era simplesmente maravilhoso poder conversar, gerando reflexões sobre onde a arte habita em cada cidade. Isso faz parte também do meu trabalho. Aí a gente vai lidar com a ignorância sobre esse assunto, com a falta de oportunidade de se ir ao teatro. Vi muitos gestores sem saber muito ao certo do que se tratava, com um conhecimento da área raso, e me pergunto: o tal de curso de gestão. O que este curso de gestão ensina?

C.M.: Você diz das pessoas que estão fazendo gestão cultural?

D.H.: É. Outro dia estava ouvindo aqueles comentaristas políticos e acho que algum artista havia falecido... eles falando da arte dele... era simplesmente impressionante. Que cultura é essa que nos permeia, a todos? Falar de política... no meu entender a cultura é essencial, não é? Então, eu acho que, aqui no Brasil, a gente sempre está

batendo de frente com a falta, no sentido mais amplo, saber do seu povo, da sua cultura. Por outro lado, tem espaços sensacionais, são raros, mas existem, eu me espanto...

C.M.: O que é o “espaço sensacional” pra você?

D.H.: Por exemplo, quando apresento *A projetista*²⁴², o ideal é um teatro com pé direito grande... aí chego no teatro e ele está completamente montado, limpo, os técnicos todos de cara boa, eu digo “meu deus, que que é isso?!” Eu tenho histórias e mais histórias... você sabe que toda vez que eu vou dançar, eu varro o palco... varro como ritual, mas esse ritual que eu amo, surgiu como necessidade... a tal da varridinha que faziam era simplesmente terrível. Para mim, o teatro é nossa primeira casa e faço questão de cuidar o melhor que posso de todas as casas que me apresento. De um bom tempo para cá, a vassoura fica comigo sem o menor problema. “Pode deixar que eu vou varrer”. Uma vez fomos dançar lá em João Pessoa, Caravana Funarte, e era um trabalho... *Planície*²⁴³, que trabalhava a natureza... a natureza do corpo, a natureza do corpo do teatro. Então, precisávamos fazer uma faxina, tirar tudo, a tralha que fica acumulada atrás da Rotunda, a luz iluminava a natureza nua do teatro. E, para isso, ele precisava ser imenso... para que ficássemos bem pequenininhas... o teatro imundo... os técnicos ficaram muito mal humorados. Deu trabalho, mas o prazer de dançar em um teatro cuidado não tem preço. E este era simplesmente maravilhoso, mas mal cuidado. Foi uma batalha. Disse para os técnicos: “vocês precisam limpar”. Então, tinha uma janela no palco, no bastidor do palco... eles começaram a jogar tudo pela janela. “Que é isso? Nós estamos limpando aqui e sujando lá? Não pode!”. Para mim espaços sensacionais são aqueles que cuidam, mesmo sendo mais despojados, sem ou quase nenhum equipamento, mas existe uma energia de “vamos fazer” e cada um faz o seu melhor, usa da criatividade para que saia tudo como deve ser. O espaço é vivo e isso tem uma energia afirmativa. Muito lindo! Qual foi a pergunta mesmo?

C.M.: A gente estava falando do espaço que era ideal...

D.H.: Foram poucas vezes em que o espaço foi o ideal, que eu me senti na profissão de artista e de igual para igual, de igual para igual com o outro. A arte é um lugar de trabalho, como outro qualquer. Fico com esperança de que este trabalho seja normal como qualquer outro ofício, trabalhar, que é normal trabalhar...

C.M.: Você falou que você é muito flexível, normalmente, até porque a gente não tem essas condições. Mas, tem coisas que você sente “isso eu não abro mão”? Tem algum tipo de coisa, qualquer coisa que seja...

D.H.: Olha, eu acho que eu me adapto tanto que... por exemplo, de vez em quando fico triste, chateada. Fui dançar no interior. Eles me mandaram as especificidades do teatro. Eu já o conhecia e fiquei tranquila. Mas, quando estava lá, mudaram o espaço. Fiquei meio desconfortável e toda hora eu lembrava: “olha, eu preciso de um linóleo preto”. Este trabalho... realmente precisava deste linóleo. Eu preciso de um linóleo preto. Fui dar uma oficina lá também, de “varrição”: vassoura, chapéu e saco de lixo para a gente exercer o cuidado comum. A oficina foi linda: o grupo atento nesta conexão de mundo corpo e cuidado. Já o espaço que faria o trabalho, era pequeno, não era o teatro que gostaria... como era um festival, surpresas acontecem, e assim eles me mudaram e falaram: “ah, esse teatro (que iria apresentar primeiramente) já está ocupado nessa hora”. Fui ver o espaço, fiquei apreensiva, mas como sou flexível, disse: “vou fazer”. Um dia antes, no encerramento da oficina, lá fomos limpar uma ilha... e foi lindo ver o envolvimento do grupo, tudo funcionando bacana. Ampliar a percepção e responsabilidade com o lixo que produzimos, ver o entendimento de cada participante se alargar... foi sensacional. Nesse dia, vi umas apresentações na ilha e também vi um linóleo horrível, cheio de areia, impressionante. Passou. No outro dia, quando chego no teatro, o linóleo estava lá, cheio de coraçõzinho daqueles de *durex*. Estava todo pintado, sujo, menina, vendo aquilo eu tive um ataque. Aí falei: “não estou acreditando. Eu cheguei aqui, há mais de uma semana e toda hora falando para vocês que precisava de um linóleo e vocês me dão isso aqui. Isso aqui é uma merda, eu não vou fazer”. Dei um ataque, achei ultrajante! Depois, tempo passa, você respira e novamente se adapta. O que que acontece? Ficam de mau humor e de cara feia pra você, entendeu? Foi horrível. Fiz o trabalho, sem linóleo mesmo. Usei da energia de minha tristeza, raiva, indignação para fazer o trabalho. Mas, uma sensação de falta de graça... me deixou sem lugar. Agora se eles perceberam ou não perceberam, o problema não é meu mais. Mas, fiquei muito desapontada porque nós estamos trabalhando num país que é desapropriado. Eu acho que os artistas têm que se adaptar porque a pobreza é tão grande! Eu não estou falando na pobreza do ter. É a pobreza do ser, da condição de escolha, de um certo cuidado consigo, de uma certa valia. É uma coisa assim: para onde você vai, você vê aquele povo dançando só de frente única, aquela dança... eu

acho que a minha missão é tão urgente que eu ultrapasso essa questão, entendeu? Eu me adapto.

Teve uma vez que eu fui em um outro festival lá no Cacilda Becker²⁴⁴. Ia ganhar também um salário básico... isso já faz anos. Aí você fala: “mil mais mil, dois mil mais mil, três mil...ok”. E, se me interessa, eu vou. Era uma improvisação que eu faço que chama *Pedação de um lembrança*. Foi uma improvisação de 1976, que revisito com o corpo de agora. É um trabalho fácil porque é simples para a técnica do teatro, se não tiver luz, ok. Ele acontece. Preciso de um som porque o apoio é na música. Quem estava? Eu, Sonia Mota e Holly Carvrell. O espetáculo fazia essa referência ao passado... de danças lá de trás que chegam aqui. O sonoplasta era de uma grosseria absurda. No dia, vi ele gravando e disse: “olha você está gravando...”. Ele não gostou do meu computador. Disse a ele: “grava no seu, então”. Aí ele começou a gravar de trás pra frente e eu falei: “presta atenção... você não vai fazer isso comigo hein?” “Brucutu”, cantei a bola... a trilha sonora começou de trás para frente. Eu fiquei me sentindo invadida, desrespeitada, maltratada... enquanto dançava, tudo na minha cabeça. Quando terminou, a plateia bate palma... eu disse “gente, vou falar um negócio pra vocês...vocês estão satisfeitos?” As pessoas: “sim”. “Mas, eu não estou porque esse trabalho é um trabalho de improvisação, mas o sonoplasta...”. Era lá no Cacilda Becker...

C.M.: Aqui no Rio?

D.H.: Pois é... ele, em vez de soltar a trilha corretamente, ele não soltou. E o trabalho, pode ser solo ou grupo, é de equipe: a luz, o som, tudo aqui precisa estar “*together*”, junto. “Então, vocês imaginam como é que eu estou me sentindo? Péssima...eu vou fazer de novo, vocês suportam ver?”. Todo mundo: “claro”. “Então, vai ser agora, ouviu?” Menina, fiz de novo...

C.M.: E rolou de novo?

D.H.: Rolou...

C.M.: E foi bom dessa vez?

D.H.: Foi ótimo. Mas, ali eu tive que segurar o boi pelo chifre porque eu não ia admitir ser maltratada desse jeito. E era uma coisa horrível porque nesse dia já estava assim... uma produtora sem educação que estava fazendo aqueles projetos de Ocupação

Funarte²⁴⁵, sabe? Junto com a minha produtora. Nós no palco, aquecendo e ouvindo... uma brigaiada, que eu cheguei naquele camarim e falei aos berros: “você vão calar a boca. Vocês estão aqui por nossa causa. Vocês estão trabalhando para a arte e nós estamos lá embaixo trabalhando. O seu trabalho só vai existir porque a gente está lá. Cala a boca!”

C.M.: Fora que ali dá para ouvir tudo, né?

D.H.: Com certeza. Dá para se ouvir tudo e certamente não cabe isso. Mas, o Cacilda Becker é um teatro com muita história e gosto muito de me apresentar nele. Aliás, foi um dos lugares que recebeu o primeiro trabalho da Benvinda Cia de Dança nos idos 1992. Toda vez que eu vou fazer alguma coisa... por exemplo, me chamaram para inaugurar o espaço do Museu do MAR (Museu de Arte do Rio) que era aquela sala para palestras que a cabine é uma cabine de tradução... então ela não tem... ninguém ouve... a pessoa tem que sair para ver e para voltar (para operar o som e a luz)... mas, ali era um espaço que estava novo. Estava fresco e tinha um engajamento para ser o melhor. E ali eu ganhei bem... quando eu ganho o que eu deveria no normal ganhar, eu me assusto! Um amigo me disse sobre *pró-labore*, valores...

C.M.: E o que que ele disse?

D.H.: Ele disse assim: “Dudude, eu acho que nós todos artistas deveríamos saber mais ou menos dos valores que estão no mercado para mantermos uma cumplicidade entre nossa comunidade”. Isso é seríssimo. Acho esta questão difícil de se tratar. A economia muitas das vezes é de foro íntimo, velado... e você conversa sobre isso com produtores que estão mais cientes e com amigos colegas. Mas, é uma coisa que a gente poderia ter esse respeito ao colega e caminhar junto porque agora as coisas só estão baixando (valores de cachês)... trabalho muito em ações colaborativas e vejo as condições para realização de vários festivais, mostras, eventos etc. Se é do meu interesse, se quero estar colaborando, com certeza vou por um cachê mais baixo porque sei que estamos juntos, acordados, é coisa de trabalho... a pessoa fala “olha, eu tenho dez mil para esse projeto e eu posso te pagar tanto, eu vou chamar o outro por tanto, o outro tanto... você fala: “bom, se estamos todos iguais, está maravilhoso”. Agora, quando há discrepância, “*no good*”... né? Então, eu fico sempre atenta a isso. Sempre tem um ponto de negociação que é chato. De minha parte não sei qual seria, qual será o valor de um trabalho, nesse campo tão instável. Tenho uma produtora, agradeço demais. É

ela que negocia, avalia e coloca valor nas coisas. E isso é uma tranquilidade. Trabalhamos em equipe. Depois de anos, eu consegui uma produtora que tem essas planilhas claras de tudo: daqui do ateliê, por exemplo. De uns tempos pra cá que eu comecei a trabalhar com ela, eu comecei a tirar um dinheiro pra mim... porque ela mapeia tudo. Ela é exata. Isso é um alívio. Ela que discute valor. Agora, é claro que a gente tem uma flexibilidade. Se é um festival que você sabe que esse festival tem um tom profissional, que tem um dinheiro injetado nisso, a gente põe um valor equivalente que a gente supõe da normalidade.

C.M.: Mas você lembra, por exemplo, de situações que você aceitou trabalhos, aceitou uma condição e depois se arrependeu?

D.H.: Esse do linóleo. Eu me arrependi e fiquei triste. Uma parte foi linda e a outra esquisita. Mas, a gente aprende. Fiquei com uma cara de tacho, fiquei triste e a pessoa fugiu de mim. Você volta acabada, é uma coisa inesquecível. Eu realmente não sou muito... me dá uma preguiça, nossa senhora, você tem que convencer, né? Aí eu estou colocando a Patrícia (produtora) na minha linha de frente. E, também quando alguém liga e fala “eu queria saber...”, eu falo: “olha, eu vou te passar pra minha produtora” porque eu não sei falar do valor do meu trabalho.

C.M.: Mas, por exemplo, atualmente quando você vai mandar um *rider*, acertar detalhes técnicos do trabalho... é tudo com ela atualmente?

D.H.: Não, daí somos nós duas. Eu converso com a pessoa e, dependendo do lugar, eu sei que ela pode fazer. Dependendo do lugar, sou eu que entro na área.

C.M.: Entendi... hoje tem essa divisão.

D.H.: É... ano passado eu dancei muito pouco. Esse ano eu acho que eu quase não vou dançar e você também, né?

C.M.: Dudude, você sente muita diferença... e que diferença você sente entre lá atrás quando você começou e agora?

D.H.: Piorou, piorou... porque antes era uma coisa mais normal, mais humana de assim: “ai que bom que nós estamos juntos... ah ok, vamos fazer”. O Sesc sempre foi muito correto. Eu acho o Sesc um dos melhores lugares, adoro apresentar lá porque eu sou bem tratada. Tem uma discussão de pagamento, mas eles sempre pagam. Eu não estou na faixa de “*star*”, mas eu estou inserida. Aí eu gosto de trabalhar. Eu não tive nenhum

problema em relação ao Sesc. Eu nunca tive. Não me senti assim preterida, a artista que ganha pouquinho. Eu estou dentro de um bojo que me parece que é mais ou menos comum. A não ser que venha o “*the best of America*”. Que aí é uma coisa... pra ele você paga 100, 200... pra nós você paga... isso é chato. É colonialismo. Teve uma vez que eu fui assistir o Bob Wilson. Eu saí daquele teatro tão arrasada porque eu olhava... os contrarregras eram mais de 11... uma luz assim que você fala “uau”... eu falei: “gente, olha a nossa realidade...” Eu saí na rua e vi aquele cheiro de esgoto que vem do rio que podia ser limpo, vi a nossa condição de artista... e ver um trabalho daquele... o Sesc está pagando muito dinheiro... ok, eu acho que esses trabalhos têm que rodar muito. Não tem problema nenhum, mas é muita discrepância...

Agora, eu estou montando esse trabalho... você acha que eu tenho dinheiro pra montar? Não tenho. *A projetista*, eu não tive. *A Sublime travessia*, eu tive o prêmio... um dos últimos prêmios Funarte, lembra dele? Mas, a maioria dos meus trabalhos é sem dinheiro que eu monto. Eu sou uma improvisadora. Eu acho que quando eu tinha... lá no começo... eu ainda era da turma da porcentagem nos anos 70, nos anos 80... eu já fiz livro de ouro pra fazer dinheiro pra montar. Eu nem pensava que a gente podia receber por um trabalho. Eu acho que nos anos 90 começou a melhorar, circular mais. Abri uma firma porque tinha que ter a tal da nota fiscal. Então, você começa a se moldar dentro do esquema, dentro dos modos de trabalho. Eu fiz a minha empresa, que se nomeava associação sem fins lucrativos Companhia de dança Dudude Herrmann e em 1998 passou a ser chamar a Benvinda Cia de Dança com CNPJ. E a Benvinda era isso: eu dançava, coreografava, eu escrevia, fazia tudo. Não era paga por isso, porque, na hora que você vai apresentar, é um só cachê pra a companhia. Éramos cinco. Eu dividia por seis porque tinha uma parte que tinha que ficar, um dinheiro que tinha que ficar na Benvinda. Mas, o que me salvava era que eu dava aula. Carreguei um tempo até um dia em que disse: “opa, que que estou fazendo? Deixa eu trabalhar por minha conta, eu comigo...” Fechei a associação, zerei tudo e recomecei com uma empresa de uma pessoa. Abri uma ME (micro empresa). O que eu posso te dizer, onde eu tive a condição mais bacana, foi quando eu estreei *A projetista*. E olha que eu já tinha mais de 50 anos. Mas, eu não reclamo disso não. Eu trabalhei muito em festival de inverno, dava muita aula, muito curso, *workshop* e faz isso, faz aquilo, faço isso também, faço aquilo também... então, era muita diversidade. Agora, eu estou escrevendo, faço livro. Eu acho que os anos 90 e o começo dos anos 2000 foram bem

bacanas. Eu desapareci com a Benvinda em 2007, desapareci com ela, fiz uma festa. Eu não sei o que acontece que eu faço as coisas porque preciso e eu tenho muitos amigos... sempre entra um dinheiro que é muito curioso... não é um dinheiro... mas, é um dinheiro que vai me salvando, sabe? Agora, eu não sei como é que faço, mas eu vou fazendo. Ano passado a gente fez o festival aqui em Casa Branca. Zero centavos. Foi muito doido e o festival foi lindo...

C.M.: E você convidava as pessoas?

D.H.: Convidei meus amigos, convidei as pessoas que estão na causa... porque Brumadinho está sofrendo com essa mineração danosa e a gente fez um festival... eu mais dois amigos daqui. Um festival de reparação e restauração. Nós chamamos artistas daqui, de Belo Horizonte... a gente também recebeu da Vale²⁴⁶ um salário mínimo por mês, em forma de reparação. Eu falei: “gente eu vou usar esse dinheiro pra trabalhar pra esse festival, você também está sendo paga”. O que que a gente fez? Chamamos um menino que é da dança que mora aqui pra ele fazer uma *performance*. Eu tinha coreografado pro Sesc, pra Cia. Sesc, o *Em algum lugar do mundo* que é um trabalho pra praça. É só espiralar, espiralar, espiralar... eles vieram e foi a última vez que eles dançaram porque depois a companhia sumiu. Aí eles vieram dançar aqui. Zero cents. Também chamamos um coral “Vozes do Paraopeba, o rio que se encheu de lama”, uma amiga minha que faz uma mesa de café linda.. a gente tinha que correr atrás era do pão e do café. Chamei o Marco Paulo (Rolla), o meu amigo e parceiro artístico, tocou, chamei meu filho pra tocar violão, um outro pra tocar violoncelo. A cidade deu vale-refeição, as pousadas falaram: “ah eu posso dar dois quartos”. Teve gente que ficou aqui na minha casa. “Ah vamos passar aquele filme X...”, o diretor do filme veio, passou. Tinha um outro ator que eu falei assim: “você vai fazer poesia” e ele falou: “vou fazer e tal...”, entendeu? E a gente armou umas barraquinhas com as cervejas, de outro que faz caldo, de outro que faz pão... essas barraquinhas deram dinheiro que deu pra pagar o vigia. A prefeitura de Brumadinho cedeu o banheiro químico, cedeu microfone. Menina, nós fizemos sem dinheiro e foi tão lindo, tão reparador. Nós fizemos uma mandala pra jogar luz para os que se foram. Eu precisava de espada de São Jorge. Um monte de gente pegou essas espadas de São Jorge, eu peguei essas espadas de São Jorge e plantei tudo aqui em casa... e nós fizemos uma mandala de espadas de São Jorge. Então, foram dois dias de “uhuuuu”. E, era pra acontecer agora, mas agora nós estamos todos desanimados. Como é que vai fazer agora?

Teve uma vez que iam fazer uma homenagem pra minha professora dentro de uma instituição onde todo mundo recebe. E chamaram alguns, entre eles eu, pra fazer essa homenagem. Eu falei: “gente, eu não possa fazer de graça, vocês estão entendendo? A minha professora não me ensinou isso... ela me ensinou um ofício e eu sou profissional. Eu não posso não receber porque todos vocês estão recebendo”. Menina, foi um caos, porque “Dudude é metida, Dudude é isso, Dudude é aquilo...” Então, fora isso, você tem que lutar por uma causa que você fica completamente isolada... você já sentiu isso? Então, se um está ganhando, todos estão ganhando. Agora, se todo mundo estiver sem ganhar, eu posso fazer várias coisas...

C.M.: Você sente, Dudude, que existe no Brasil alguns artistas ou alguma geração de dança que tenha pensado em fazer algum tipo de crítica às instituições, que tem alguma iniciativa, seja nos próprios trabalhos artísticos ou em uma atividade de escrita, de docência...o que que você sente?

D.H.: Ah, eu sinto que isso é uma caixa de Pandora. É interessante porque essas críticas às instituições, a gente precisa mudar o tom porque talvez seja um hiato, uma falta de concordância entre nós mesmos. O Centro Cultural aqui do Banco do Brasil, ele tem uma diferença na lida entre os artistas de fora, principalmente do Rio... o Rio é assim tapete de ouro e com os daqui... O que que eles estão fazendo agora? Eles dão um espaço pra você, você agradece... cheio de regras. E você é obrigada a fazer uma assessoria de imprensa bacana e a bilheteria fica sua com um pouco de desconto pro espaço. Vale a pena. Eles não te pagam cachê nem nada e só recebem estreias. Então, você tem que ficar inventando a roda o tempo inteiro e você não pode deixar um trabalho circular, amadurecer para que um maior numero de pessoas possam... essa coisa da estreia é uma coisa assim tão chatinha... não seu qual foi o idiota que inventou isso. Deve ser um gestor cultural... curso de gestão. Eu acho que isso é uma coisa a se pensar, conversar sobre isso. Se eu te chamo pra você dar um curso aqui, você não vai receber igual a uma instituição. Mas, por outro lado, tem tanta coisa de troca que vai acontecer que aí você fala: “vale a pena”. Eu não estou me fazendo com o nome das pessoas. Não tem essa. Ao passo que as instituições ficam meio que só cumprindo. São poucas as que têm um refinamento, um interesse comum de fazer com que o trabalho artístico seja uma coisa normal, seja um alimento normal, em vez de só tela plana. É normal ir ao teatro, é normal ir à uma exposição. Eu fico pensando nessas coisas sazonais... porque depende muito daquele que está à frente dela (da

instituição). Se ele for uma pessoa sensível e interessada nessa melhoria da qualidade do humano, ele vai fazer com que aquela instituição aceite o trabalho X ou Y. Cláudia... eu não tenho como colaborar muito com você porque eu não sou uma pessoa muito convidada não...

C.M.: Como assim?

D.H.: Ano passado... eu dancei no ano passado?

C.M.: Eu fiquei pensando também que era muito importante ouvir pessoas que estão em lugares muito diferentes e que tiveram experiências muito diferentes. Por exemplo, você atravessa várias gerações. Trabalhou com pessoas que, provavelmente, já pararam ou estão em um outro contexto. Você continua e cria o teu espaço... que você não considera uma instituição mas, que eu diria, é uma nova ou uma outra possível institucionalidade...

D.H.: Aqui você conversa diretamente com a diretora...

C.M.: Você atravessou uma série de percursos que são muito diferentes, né?

D.H.: O Trans-forma²⁴⁷, há muitos anos, ele estava pra acabar e a gente recebeu um convite pra dançar em uma cidade aqui perto. Hoje, eu sou amicíssima desse que nos convidou. Mas ali ele era só um bem-intencionado e desejoso de levar arte para sua cidade. Nós fomos de ônibus, levamos as coisas todas, chegamos na rodoviária, cadê a pessoa? Passa o tempo, passa o tempo e cara não aparecia. Aí, depois de um bom tempo, o cara aparece. Nisso, todo mundo mal humorado. Fomos para o teatro. Quando eu cheguei no teatro, o teatro estava todo sujo. Tinha tido um show. Nós íamos dançar à noite. Já devia ser umas duas, três horas da tarde... eu falei: "olha, nós vamos voltar... a gente não vai fazer". Mas, aí você entende que era uma falta de noção tão grande... era anos 70. A pessoa queria mas não tinha... naquela época não tinha fax, era telefone, telefone fixo... menina, deu aquele mal estar, você fica a chata... mas, a hora que a coisa tá demais eu não saio calada não. Teve uma vez que eu dancei em um Festival Conesul²⁴⁸, você lembra?

C.M.: Lembro. Porto Alegre?

D.H.: Porto Alegre. Aquele teatro é lindo, Dom Pedro, lindo.... eu acho que eu demorei dois anos pra receber. Pagaram os estrangeiros e os brasileiros ficaram à deriva. Eu fui lá com o *Maria de Lourdes em tríade*. Isso foi no começo dos anos 2000. Mal estar de

novo. Tinha muita gente, tinha um monte de gente assim como eu, clima estranho, cheiro de alguma coisa estranha no ar. Foi complicado, não desistimos e recebemos. Trabalhamos em conjunto o que foi importante.

O festival que não me adequei foi o Panorama, aí do Rio. Ele não cumpre seu papel de encontro e contato.

C.M.: Eu sou cria de um outro momento de Panorama. Eu vivi uma outra relação, uma outra geração...

D.H.: Tinha um outro envolvimento, né?

C.M.: Tinha uma coisa de fomentar os artistas do Rio e pensar a cidade...

D.H.: Eu fui no começo. Aliás, o Panorama surgiu com a Lia (Rodrigues), com o João (Saldanha)... a Lia me chamou pra fazer o *Iphigênia* lá que foi em 1996. Aí depois teve um crescimento do Panorama e ficou bacana, envolvendo todo mundo... e depois aconteceu o que aconteceu. A Lia cansou, né? Foi mudando...

C.M.: Mudou...

D.H.: Mas, já fui em vários lugares... eu tenho que cavocar na minha memória as histórias... teve aquele festival Mova-se lá em Manaus... que eu acho estranho. Mas, agora tem muito tempo que eu não vou em festival. Fui numa Bienal (Sesc de Dança). Foi muito bacana. Aí você vê os seus colegas... o festival é bom pra isso... pra você ver os seus colegas, ver artisticamente e na transmissão do afeto. Por exemplo, eu tenho amigos da Oficina de Dança de Salvador²⁴⁹ ...

C.M.: Olha que legal...

D.H.: E era... você falava assim: “opa, nós vamos”. Não era só pra “mostrar” o meu trabalho... você ia pra poder ver o trabalho dos outros, encontrava, trocava. O festival²⁵⁰ que a Verusya (Correia) faz em Itacaré é lindo. Ela faz com quase nada de dinheiro. Mas, é encantador. Você fala assim: “nossa Verusya, conta comigo”. Nesse tipo de evento, eu tô dentro. Eu venho pra somar, pra trocar, pra ver como cada um está. Eu não sei se pode ter a ver com a entrada desses editais que começaram a aparecer... muitos editais e você não tem muitas frentes de trabalho e vai entrando aquele monte gente. Eu não sei o que aconteceu. Só sei que tem uma certa decadência... até os trabalhos... muito vitimados, muito ensimesmados. Então, isso, pra mim, é falta de

estudo. Eu fiz uma vez um trabalho, me chamaram pra orientar um trabalho já feito, já montado. Eu achei a proposta maravilhosa. Fomos bem pagos pelo Sesc lá de Vitória. E eu caí em um grupo de dança que eles se desacostumaram a trabalhar. Eles só ficaram na mesa dos editais... e, naquele momento, quando a gente ia ensaiar, eu ia assistir o ensaio deles... cara, era uma brigalhada... tinha um menino muito mal humorado, um mal humor horrível... um dia eu disse assim: “olha, sinceramente, trabalhar com gente mal humorada, não dá, né? Eu saí lá da minha casa, eu não vou interferir no trabalho de vocês, eu vim aqui somar ou apontar coisas distraídas que vocês não estão prestando atenção. A assinatura é de vocês, não é minha. Eu estou de fora, com muita cautela e cuidado, porque eu sou uma pessoa educada”. Menina, dei um esculacho. Imagina a pessoa mal humorada? Era um trabalho deles e eles caíram a ficha que eles não trabalhavam mais. E ainda tinha uma separação no grupo. Os diretores estavam se separando. Então, tinha uma crise.

Tem uns trabalhos que são interessantes porque a pessoa te chama e ela já te fala sobre o pagamento. Isso eu acho sensacional. Aqui, isso acontece, a pessoa te convida e não fala nada sobre o pagamento e é você que tem que entrar...eu falo: “é o *pró-labore*?”. Porque, quando eu faço qualquer coisa aqui, a primeira coisa que eu coloco é isso, são as condições... porque é isso que eu queria saber também. A pessoa fala: “ah eu vou te chamar e vai ser muito bacana” e te obriga a falar: “é aí? Porque é um trabalho, como outro qualquer...”. Você sabe que vai ser de graça. Aí você agradece, fala muito obrigada.

Figura 113: Clarissa Sacchelli



Fonte: Haroldo Saboia, 2018

Clarissa Sacchelli

entrevista

28 de maio de 2020

Cláudia Müller: Gostaria que você me contasse sobre o caso específico que você comentou: o do festival que fez todo o contato com você através de mensagens de *whatsapp*.

Clarissa Sacchelli: Toda a negociação, desde o convite, foi feita por *whatsapp* mas, ainda hoje, eu considero o *whatsapp* meu meio de comunicação mais pessoal. Eu acho que tem muita gente e muitas empresas que têm *whatsapp* profissional. Mas, para mim, é um meio de comunicação pessoal. Mas, desde o início, toda comunicação foi toda feita pelo *whatsapp*... acho que por uma agilidade, por todo mundo da produção dessa mostra ter mais facilidade com o *whatsapp*. Então, eu sempre fiquei um pouco à espera de qual seria a formalização que me viria por *e-mail*. Eu sempre pedindo “ah, a gente se fala por *e-mail*”, “se puder me manda por *e-mail*”, mas a gente, desde convite para participar até o *rider* técnico, sempre foi por *whatsapp*. Até o momento que eu recebi assim... a gente acordou as datas de apresentação por *whatsapp*, eu recebi uma carta convite no *whatsapp* e a carta convite tinha o meu nome, mas estava com outro dia de apresentação, um dia que não era o acordado e, no fim, tinha informações sobre o pagamento, com uma informação que, pra mim, dava um exemplo de como deveria ser emitida a nota. E aí, na sequência que eu recebi, eu falei assim: “só confirmando: a

data que a gente combinou não foi essa, foi tal data, é isso?” E eu entendi que aquela... eu acho que nessa minha... ingenuidade, entendi que... aquela carta convite era algo um pouco mais informal e que o contrato viria por *e-mail*, e fiquei, desde então, pedindo “ah, quando for o contrato, me manda por *e-mail*... ah, estou indo viajar, o contrato vai chegar por *e-mail* ou não?” Até que, antes de viajar, me mandaram uma mensagem falando que eu poderia emitir a nota, por *whatsapp*, e aí eu confirmei: “mas eu emito a nota com aqueles dados que estão naquela carta convite?”, porque, até então, eu estava esperando uma formalização por *e-mail*. Eu não tinha entendido que a carta era uma contratação formal pelo simples fato de que eu considero o *whatsapp* um meio de comunicação confuso e não muito profissional e, até então, ninguém nunca tinha me dito que não teria contrato. Mas me falaram: “pode emitir a nota com os dados que estão naquela carta convite”. Eu falei: “bom, tudo bem, estou indo viajar hoje, estou indo para aí”, que a gente ia apresentar... “e aí emito depois, peço para a empresa que me representa emitir depois”. Depois que eu apresentei, emiti a nota, e aí descobri que, na verdade, os dados que vieram naquela carta convite não eram para mim. Teve um engano com aqueles dados e me foi enviada uma carta convite que estava com o meu nome, mas que tinha sido, tinha... aconteceu um engano de vir com outro valor, um valor que era mais alto que o que deveria ser. Agora, desde o início da negociação, aceitei minha participação e fiz meu orçamento em cima daquilo, em cima desse valor e combinei com a minha equipe quanto cada um iria ganhar, o quanto eu podia gastar de produção, em cima daquele valor. E aí, depois que eu mandei a nota, fiquei sabendo desse problema, que houve um engano e que me mandaram uma carta convite que não dizia respeito ao valor real que seria proposto para minha apresentação. E foi muito chato, né? Primeiro porque a apresentação, em si, eu acho que apesar de todas as dificuldades de comunicação, apesar de eu ter essa dificuldade de fazer toda a comunicação via *whatsapp*, pra mim isso foi difícil, porque me parece que tudo fica um pouco informal e as conversas ficam perdidas, eu não consigo achar, as conversas vêm por áudio, aí você não consegue achar mais uma informação. Apesar de tudo isso, a apresentação em si e o contexto dessa apresentação me são muito caros. Foi muito legal apresentar nesse lugar e o contexto que essa mostra constrói me é muito caro no sentido artístico e no sentido formativo. Então, acho que o lugar que me foi ainda mais desconfortável de enfrentar essa situação foi um lugar de estar entre esse lugar artístico afetivo, de compreensão de um contexto e um lugar que é “o meu trabalho é, sim, profissional e, sim, temos um problema aqui, porque passei antes,

durante e depois pedindo um contrato, e nunca entendi se esse contrato existiria ou não”. Em algum momento, me pedem para mandar a nota, eu mando a nota e aí eu me deparo com esse problema. Aí tiveram algumas trocas de *e-mails* e, em alguns *e-mails*, sinto que tive que me posicionar mais dura... num lugar que eu nem gostaria de ser tão dura... por essa questão afetiva que eu tenho com a mostra. Mas, tive que me colocar para dizer, “olha, isso aqui é resultado de um trabalho profissional, como é o trabalho de todos os envolvidos no festival. E se eu digo para a minha equipe que existe tal orçamento, eu preciso cumprir com a minha palavra e agora eu não posso acabar com esse déficit”. E, no fim das contas, até agora eu ainda não sei o que aconteceu porque, por esses problemas de Secretaria (de Cultura) repassar a verba, a gente ainda não recebeu a segunda parcela. Então, eu não sei ainda, eu até hoje, mais de seis meses, cerca de seis meses depois, eu ainda não sei o quanto vou receber na segunda parcela, porque não era uma diferença de valor tão alta entre o valor escrito na carta convite e o valor que supostamente deveria ter sido proposto, mas eu ainda não sei se eu vou receber a segunda parcela com o valor da carta convite ou com outro valor. Ao fim da última conversa que a gente teve, acho que a gente conseguiu, a produção da mostra e eu, acho que a gente conseguiu entrar num entendimento do problema. Acho que entenderam o problema de não haver o contrato. Acho que eu entendi, enquanto artista, o problema de não ter cobrado esse contrato, deveria falar assim: “eu não pego um avião sem um contrato” porque acho que agora é isso. Eu não pego avião sem contrato e eu não faço negociação por *whatsapp*. Não respondo, simplesmente não respondo ou minimamente eu não respondo *whatsapp* de voz porque no *whatsapp* de voz eu não consigo nem ler algo por escrito. Eu preciso colocar *play* em todos os áudios, vira quase uma *performance*. Então, não dá para eu ter uma negociação via *whatsapp* de áudio. Enfim... acho que cada uma das partes conseguiu entender o que lhe cabia naquela situação e o que lhe cabe para situações futuras. Ficamos com um entendimento de que “vamos fazer o nosso melhor”, e de que “sim, vamos cumprir o que estava escrito naquela carta convite”. Mas, ainda assim, eu não sei ao certo. E nesse meu lugar de estar lidando com uma mostra que eu sei, eu, enquanto pessoa física, sei das dificuldades da produção daquela mostra e sei das dificuldades da formação daquele contexto, fico sempre me perguntando como é que eu conseguia colocar o meu ponto de vista e, ao mesmo tempo... porque, para mim, não dava para ter a mesma... nesse contexto, eu fiquei me perguntando, até onde eu poderia ter a mesma rigidez, talvez rigidez não seja a palavra...

C.M.: Rigor, talvez...

C.S.: Rigor, isso, o mesmo rigor que eu teria, o rigor que eu teria com um contrato do Sesc seria completamente diferente do rigor e da minha disponibilidade em tentar entender a situação nesse contexto. Foi muito diferente. Eu tive uma disponibilidade imensa em alguns *e-mails* e fiquei realmente furiosa diante de algumas coisas que me foram colocadas que me pareciam pessoais, que não cabiam terem sido colocadas para mim. Resoluções para o problema que eram muito pessoais... “vamos ter que tirar a diferença do dinheiro do salário de uma produtora para poder pagar o seu cachê”... coisas que realmente... eu não quero fazer isso com ninguém, mas também não posso tirar o meu próprio cachê nem tirar do cachê previsto para minha equipe. Mas, tive vontade e disponibilidade imensa de tentar entender esse contexto, pelo fato desse contexto não ser um contexto como o Sesc, por exemplo, que para mim é uma instituição que tem todas as condições de ter um protocolo completamente profissional. Então, foi isso... não sei se eu fui muito clara.

C.M.: Foi clara. Só para complementar isso... você acha que nas negociações, às vezes, essa mistura do pessoal e do profissional pode atrapalhar acordos e procedimentos?

C.S.: Pode... acho que completamente... porque eu mesma me peguei questionando isso enquanto eu tive esse problema. Acho que, enquanto artista, a gente está sempre clamando por um lugar que seja a construção mais ética possível. E construir uma ética está sempre diante de você compreender um contexto. Uma ética não existe a priori. Ela está sempre diante de você entender um contexto. Quando aconteceu essa situação, por exemplo, eu me peguei super pensando, falando assim: “mas até onde eu posso deixar e até onde não deixar?”... que um entendimento do que eu acho que é super profissional seja cortado por um entendimento afetivo que eu não sei nem se eu considero exatamente pessoal.

C.M.: Corta o que? A conversa?

C.S.: Eu acho que muitas vezes eu já tive discussões com programadores que, à princípio, eu não me senti no direito de ser muito rigorosa, ir muito direto ao ponto por ter uma relação mais afetiva, no sentido mais íntima, sabe? De tentar dar volta, de tentar fazer entender, me colocar num lugar de ultra disponibilidade e generosidade, mas esse lugar nem sempre é uma via dupla. Me parece que, como a gente é o lado mais fraco da corda, a gente está sempre mais disponível a ser disponível, a ser

generoso na escuta... muitas vezes, porque é preciso ser mesmo porque senão eu vou me queimar ou não será possível fechar a apresentação. E, outras vezes, porque talvez a gente tenha mesmo um hábito ruim que faz com que a gente ache que a gente precise sempre estar muito disponível para se adaptar e se eu disser algo de uma maneira muito... “olha, isso só pode ser feito assim” ou “isso está muito errado”, a outra pessoa vai se sentir doído pessoalmente, sabe? Vai se sentir atacada pessoalmente quando você só está colocando quais são as situações de trabalho que precisam ser cumpridas para que o trabalho não seja precário para nenhuma das partes. Então, acho que sim, acho que ela se confunde muito. Eu já tive experiências com programadores... de estar em uma negociação para a programação de um trabalho meu que fazia parte de uma mostra maior, que iria acontecer em um determinado espaço que acolheria parte dessa mostra e essa negociação estava acontecendo por meio de *e-mails*, com todo mundo envolvido... eram algumas pessoas envolvidas para fazer aquele trabalho acontecer dentro daquela mostra e naquele espaço... tinha minha equipe, equipe do espaço e a equipe dessa mostra nessa negociação. Então, essas três partes... aí, por um tempo, a equipe da mostra e a minha equipe, ficamos sem ouvir nada de como, sem *e-mails* da equipe do espaço, confirmando se a apresentação aconteceria ou não, porque tudo dependia da confirmação do espaço que acolheria. Mas, parecia que iria acontecer. Mas, um dia, eu na fila para assistir uma peça, o programador do espaço estava na fila e disse pra mim: “olha, vou dizer só aqui pra você como amigo, que não vai rolar”. E essa foi a confirmação que eu recebi. Eu nunca recebi nada por *e-mail*. Eu recebi uma espécie de... assim, vou dizer uma palavra que talvez seja ruim: fofoca. Mas, era como se fosse isso: uma fofoca. Nenhuma das outras partes envolvidas ficou oficialmente sabendo. Eu fui pedida para não contar pra mais ninguém e eu pensei: “nossa, mas, eu tenho que contar para minha equipe. E eu acho que eu tenho que contar para a equipe desse festival.” Eles já estavam me pedindo, inclusive, fotos para fazer o programa do festival. E e eu faço o que? Acho que eu preciso contar pra eles que eu sei que a peça não será programada pelo espaço.

Eu acho muito curioso porque isso não quer dizer que eu não quero ter uma relação pessoal ou mais íntima com as outras esferas que fazem parte do meu trabalho... com programadores, com produtores de espaços, com a equipe técnica de um lugar. Eu quero ter com quem eu tiver que ter e acho que o nosso trabalho cruza muito isso

mesmo... esferas pessoais e profissionais. Geralmente, a gente é muito amigo das pessoas da nossa equipe com quem a gente trabalha. Como a gente passa muito tempo, e muito tempo em situações precárias, a gente se torna mesmo mais do que só colega de profissão. Mas, o que acho um problema é que parece que a gente não faz mesmo uma separação ou não tem claro quais são os limites profissionais do nosso fazer, porque eu posso ser muito amiga e ao mesmo tempo ter clareza dos limites profissionais, quando me chega uma coisa eu entendo que aquele *feedback* é profissional, aquele pedido é profissional. E quando eu respondo e aquela pessoa também entende que aquele *feedback* ou aquele pedido é profissional. Se for pessoal eu vou mandar no seu *e-mail* pessoal, no seu *whatsapp* ou vou falar na mesa de bar...

Eu me lembro desse dia da fila... eu estava literalmente entrando na peça quando esse programador me avisou isso. E eu me lembro que eu sentei e passei a peça inteira pensando “nossa, mas eu não queria que você fosse meu amigo agora. Eu queria que você me tratasse profissionalmente... porque eu acho que eu merecia receber um *e-mail* oficial: “olha, as negociações não vão acontecer como elas estão parecendo que elas vão acontecer” porque se não fica sempre esse dito pelo não dito. A gente sempre passa por um lugar de quem tem a sua rede de contatos pessoais consegue entrar em tais lugares ou não em tais lugares. Mesmo em montagem, por exemplo, eu acho muito curioso como... quando a gente está durante uma montagem, o quanto, às vezes, a gente precisa usar de artifícios que muitas vezes eu acho bastante manipulativos, eu me sinto mal pessoalmente com isso. Tenho um sentimento que muitas vezes a gente precisa chegar e fazer um papel de que é super amiga da equipe, de uma equipe que eu nunca vi. Ser super amiga e ser respeitosa, tratar bem como você gostaria de ser tratada, são coisas diferentes. Ser respeitosa importa. Eu vou respeitar todo mundo que está trabalhando comigo e espero que todo mundo me respeite. Mas, às vezes, eu sinto que isso no nosso meio não é suficiente. Muitas vezes, sinto que, em uma montagem, eu tenho que parecer que eu sou muito amiga da equipe do local para poder fazer com que a cortina seja colocada completamente esticada porque senão eu não posso simplesmente pedir: “gente, olha, essa cortina precisa estar sem ruguinhas”. Eu preciso dar uma volta para conseguir pedir porque parece que as nossas profissões não estão delimitadas.

C.M.: Eu queria que você me contasse um pouco, como você puder, se puder, a situação de um *pitch*²⁵¹ que você fez em um festival

C.S.: Essa também foi uma outra situação...recebi um *e-mail* dos organizadores de um festival me dizendo que haveria uma espécie de reunião que teriam muitos curadores que viriam para esse festival e que eles estavam chamando alguns artistas para conversar com esses curadores de uma maneira muito informal. Poderia ser uma conversa no parque, poderia ser uma conversa aqui na minha casa... que era um modo de fazer as pessoas entrarem em contato, de colocar artistas da cidade em contato com esses curadores e programadores de outros lugares. E até tinha... já não me lembro, tinha algo na minha cabeça que tinha uma lembrança de ter algum nome, sei lá eu vou chutar agora “sala de estar”... algum nome que me parecia serem conversas bastante informais. Encontros assim: “ah o artista escolhe onde é... ou a gente vai tomar um café ou se a gente vai fazer uma conversa na minha casa ou a gente vai fazer um ensaio em algum lugar...”. O artista escolhe que maneira que ele acha que ele poderia encontrar com esses curadores e programadores e a gente cria essa situação porque a gente está interessado em propor esse encontro. Achei legal. Aí fiquei um tempo sem *e-mail* sobre isso até que eu recebi de novo uma nova comunicação dizendo: “ah então tá bom, você me manda uma foto, uma biografia sua que a gente vai divulgar para as *pitch sessions*” e eu falei: “mas eu não sabia eu estava em uma *pitch session*...eu até agora entendi que eram encontros informais”. Uma *pitch session*, para mim, era uma coisa muito diferente. Inclusive, carrega um termo que eu nem corroboro esse termo. Eu não corroboro o entendimento desse termo, principalmente, no momento atual da cidade onde eu estou agora onde entrou um governo que mudou alguns dos editais de financiamento e agora, todos os editais de financiamento têm uma ideia de economia criativa que, inclusive, financiam *pitch sessions*. *pitch session* é um termo emprestado de um outro tipo de mercado, mercado o qual a nossa produção está questionando de alguma maneira. Então, eu acho que eu precisava saber desde o início que eu estava em uma *pitch session* e não descobrir quando as coisas já estão divulgadas que eu estou numa *pitch session*. Entrei na internet e vi que já tinha sido divulgado como *pitch sessions* na assessoria de imprensa com nomes de artistas que estavam nessas sessões e até, inclusive, escrevi para alguns outros colegas de trabalho que estavam também nessas *pitch sessions*, perguntando para eles se eles também tinham sido avisados que era uma *pitch sessions*. E eles me disseram que não. Alguns me disseram: “ah, eu tô achando tudo muito curioso”. E mais, para alguns foi atribuído uma ideia de ensaios abertos, enquanto para outros, *pitch sessions*... quando, a princípio, eu tinha entendido que cada

um poderia escolher a sua forma de apresentação. Eu sei que eu continuei em uma conversa por *e-mail* com a organização do festival, uma conversa que foi passando por momentos ríspidos como se eu estivesse tocando o dedo onde eu não deveria tocar... e fiquei em uma crise imensa até a apresentação mesmo... até ir fazer a *pitch session*. E, só no dia, eu descobri, porque também tinha perguntado diversas vezes, desde o primeiro *e-mail*, eu perguntei com muita clareza: “esses encontros são só entre mim e esses curadores, são encontros informais mesmo, ninguém mais vai ver”?... quando eu fiquei sabendo que era uma *pitch session*, perguntei outras vezes, em muitos desses *e-mails*, “esses encontros são só entre eu os curadores, certo?” Porque a *pitch session* parte do pressuposto que você tem uma plateia assistindo. E, na hora que eu cheguei, depois de pensar muito para descobrir como é que eu poderia fazer uma apresentação que ela por si só pudesse friccionar a própria ideia de *pitch sessions*, quando cheguei lá, descobri que a apresentação não era tão privada assim. Na hora que eu cheguei lá, a apresentação era para todos os outros artistas que iam fazer a *pitch sessions* junto com esses curadores. Tudo bem, todos são meus colegas de trabalho, alguns amigos íntimos, inclusive, mas me lembro de respirar fundo e pensar: “nossa, nenhum dos nossos acordos...” Eu fiz questão de perguntar porque, desde o início, eu estou sentindo que existia um tipo de situação à qual eu talvez não quisesse estar vinculada. Então, eu estou perguntando tudo com muita clareza: “como é que chama isso? Será que não é interessante pensar em outro nome porque isso, por aquilo?” E aí tudo bem, já estava lá, eu era a primeira a fazer... vamos lá e fiz. Mas, fiquei depois pensando... e também, esse é um outro caso de mostra, festival que também me coloca em um paradoxo porque não é um festival ou mostra financiado por uma instituição como o Sesc, uma instituição que tem grande estrutura de trabalho. É um festival feito por artistas, o que me faz querer estar mais disponível para entender todos os problemas e todas as resoluções que são dadas para fazer o festival continuar ou entender as boas intenções dessa ação. Mas, por outro, me colocava ainda mais dúvida de “putz, a gente mesmo fazendo isso com a gente mesmo”. Ah... foi isso.

C.M.: Eu queria que você me falasse um pouco das dificuldades de ter um trabalho como o *Sem título*²⁵² que não tem *release*.

C.S.: Nossa... deixa eu pensar se eu consegui isso com o *Sem título*... eu acho que a única vez que eu consegui colocar...porque, à principio, o sonho de consumo dele é

Sem título é o título do trabalho e “sem descrição” é a descrição do trabalho. Eu acho que eu consegui em um contexto só fazer isso – que é um contexto de apresentação gerido por artistas dentro de uma estrutura bem pequena de apresentação... um festival pequeno gerido por artistas no meio de uma cidade pequena. Já tentei e sempre tive: “não é possível, precisamos escrever alguma coisa.” Aí eu colocava frases muito simples. Nem me lembro que frases que eu já tentei colocar... “*Sem título* é uma reunião de pessoas...” Bom, “você precisa de uma descrição então vou fazer uma única frase”, mas “uma única frase também não pode...” E aí é tentar criar um *release* que seja muito coerente com o que eu poderia dizer sobre esse trabalho, já que eu gostaria que a informação que a pessoa tivesse fosse “sem descrição” porque é um trabalho muito imagético. Então, a partir do momento em que você dá uma descrição pra ele, você faz com que a pessoa só olhe aquilo. A partir do momento em que você coloca ali “estou trabalhando sobre paradoxos da dominação e submissão...” você já está vendo a relação entre artista e público, você já nomeou e o público pode não ver mais nada para além disso. Então, por isso, o trabalho não tem um título também. É para que você conseguisse ver o que puder ser visto. Ele é uma *performance* muito simples. E acho que eu já tive, inclusive, situações de mandar duas ou três linhas de *release*: “então tá bom, são essas três linhas.” E, quando o material é publicado, é publicado um outro texto que as pessoas foram procurar coisas que tinha escrito sobre esse trabalho na internet. Não é nem o que me pediram, é outro material. Assim, a assessoria de imprensa, a programação do festival, da mostra ou espaço de apresentação foi procurar na internet outras informações... ou pegou informações do dossiê de venda que... todo mundo sabe que em um dossiê de venda levanta pontos que você só levanta em um dossiê de venda. Não é para o público. Não é pegar aquelas frases que estão em um dossiê de venda. E acho que foi isso: eu nunca consegui... mas, esse é um problema... eu acho que o *Sem título* leva talvez, ao extremo. Mais do que isso, seria só o *Isso não é um espetáculo*²⁵³ que o *release* era uma foto...que só conseguimos deixar assim no Rumos Uberlândia²⁵⁴ ... nosso *release* era uma foto de montagem. Eu acho que esses casos levam ao extremo essa questão do *release*. Mas, eu acho que em casos muito menores, como a maior parte dos meus trabalhos, dificilmente o *release* que eu mando é o *release* que é divulgado na internet ou num caderno divulgação do espaço... eu já tive até problemas da ficha técnica ser outra, de no caderno de divulgação cortarem a ficha técnica ao meio porque era muito longa. Mas ninguém me perguntou: “quem podemos cortar da ficha? Você tem uma

ficha técnica resumida?” Simplesmente, pessoas muito importantes para o trabalho ser feito e acontecer não entraram porque: “eu cortei, só cabia quatro nomes e eu coloquei só quatro primeiros”.

Então, eu acho que essa é sempre um questão muito capciosa mesmo porque, dentro de toda a minha disponibilidade de tentar entender o contexto das instituições, das mostras e dos festivais, eu consigo vislumbrar o problema da comunicação. Eles querem que aquele texto chegue a mais pessoas... mas, não consigo vislumbrar como isso não pode ser feito junto com o artista. Tive alguns poucos caso de terem instituições, festivais que houve essa conversa entre instituição e artista para a formulação de um texto que estivesse dentro do que o artista acha que é importante ser divulgado sobre sua obra e dentro de uma ótica que é: “ó, temos esse formato de escrita ou precisamos que isso chegue em tal tipo de publico...”. Mas, são raros. Eu sinto que é sempre um problema isso. É como se todas as informações que vêm acopladas à sua peça não fossem a sua peça... “eu posso mudar porque ela não é a sua peça”... mas o que a pessoa lê previamente ou durante a minha peça é tanto minha peça quanto minha peça, tanto aquilo que você vê.

C.M.: Eu tenho uma última pergunta para você que é uma pergunta mais geral. Eu presenciei uma situação de te encontrar com tinta na mão para pintar a parede de uma instituição porque você tinha uma condição precária para se apresentar no ano passado... e eu queria que você me contasse um pouco como é que foi e como é que é você ter que reformular o espaço ou dar conta desse tipo de situação...

C.S.: É muito triste. Essa situação começa assim... é dessas situações onde a gente percebe a precariedade do nosso trabalho e como a gente é o elo fraco da corda e o quanto a gente pode... é aquele momento que você fala “o quanto eu posso negar realmente tudo ou o quanto eu tenho que entender ao que eu sucumbo e o que não”... porque, realmente, respeito pleno com o meu trabalho e uma conversa profissional... parece que, para a gente chegar nesse lugar, a gente precisa de muita construção crítica das duas partes. Eu não estou dizendo, quando eu digo isso, respeito pleno porque eu não acho que as partes envolvidas tenham vontade de ser desrespeitosas com o meu trabalho. É que eu acho que a gente não construiu criticamente o que é respeito profissional...

C.M.: “A gente” você diz a dança ou...

C.S.: Eu acho que eu digo o nosso contexto. Eu acho que é um problema tanto dos artistas quanto das instituições, contexto de organização de mostra, festival... eu diria essa cadeia de produção que não inclui o público por agora. Mas, a cadeia de produção entre artistas, instituição, espaços de apresentação, festivais, mostras... eu acho que a gente não conseguiu construir isso...

C.M.: Mas, na dança ou em geral?

C.S.: É que a minha prática está situada na dança. Então, eu acho que eu digo da dança porque a minha prática está aí. Mas, conversando com amigos da música, das artes visuais acho que até tem problemas que esbarram em todas as áreas... mas, eu digo da dança.

Voltando à questão das *pitch sessions*... a partir do momento que eu não sou a única que estou achando estranho essas *pitch sessions*, porque quando eu converso intimamente com meus colegas de trabalho e mais gente acha estranho mas, se só eu falo, a gente não consegue construir um diálogo... todos poderiam encontrar uma maneira respeitosa de falar do desconforto. E aí, o festival, a mostra, a instituição vai ter que se colocar diante disso. E, do outro lado também, o festival, a mostra, a instituição, elas sempre se colocam de uma maneira que nunca expõem o real problema pra gente. Se o festival, a mostra, a instituição me colocarem o real problema... eu acho que, por exemplo, agora durante o coronavírus, com todos esses cancelamentos que tiveram, que simplesmente todas as instituições viraram e falaram assim: "não podemos pagar". Mas, se você vira para o artista e fala assim: "olha, eu não posso pagar porque meu orçamento está destinado pra isso, porque eu vou ter que fazer um adiantamento, porque eu tenho um problema de contrato que não consegue realizar o pagamento de algo que não aconteceu...". Mas, parece que os problemas nunca são esclarecidos mesmo. Então, eu tenho que dar por suficiente o que você me disse, que eu não posso dizer mais ou, se eu disser, provavelmente vou ser uma das únicas que diz.

Nesse caso dessa situação que eu tive que pintar a parede, emassar a parede, não só pintar, tinha que emassar também... era em um festival... eu deixei muito claro, na minha inscrição, o tipo de espaço que eu precisava para o trabalho. Inclusive, com dimensões de pé direito... claro que, depois dessa situação, aprendi a deixar o *rider* ainda mais específico. Mas, recebi a proposta de um espaço assim muito, muito, muito

ruim para o trabalho. Quando o eu vi o espaço, quando eu vi a foto do espaço eu falei: “não vou fazer, nesse espaço não faço”. Aí depois respirei fundo e pensei: “é um contexto importante. Talvez seja importante estar nesse contexto. Vou respirar fundo e vou pedir uma visita técnica”. Não respondi o *e-mail* e pedi uma visita técnica. Fui na visita técnica e achei o espaço terrível. Mas, me disseram: “não, mas esse espaço vai ser reformado, vai ser todo pintado de preto e estamos com muito problema de espaço nesse festival. Não há outros espaços possíveis para te propor...” e aí estou lá na visita técnica tentando imaginar qual é o milagre da reforma que aconteceria naquele espaço, porque... isso a um mês e dez dias de acontecer a apresentação... não é nem que estamos assim, com muito tempo pra... um mês e dez dias... volto pra casa e penso: “deveria escrever para quem está na curadoria desse festival e dizer que esse espaço não é possível para o meu trabalho”. E depois me peguei nesse lugar de: “nossa, mas não foi a curadoria desse festival que me escreveu falando que era esse espaço. Estou passando por cima de alguém.” Já sei que estamos a um mês antes dessa apresentação, não tem outro espaço... vai ser esse espaço que é dado ao meu trabalho. Pelo tom dos *e-mails* que me chegavam, me senti um tanto coagida de não poder... de achar que não podia, porque poder eu podia... mas senti que não deveria escrever falando: “esse espaço não contempla o trabalho. Quem programou meu trabalho pra esse espaço não viu nem o vídeo do meu trabalho porque se tivesse visto... dá pra me explicar melhor porque você escolheu isso?”. Se eu recebo um *e-mail*: “olha, tem todos esses outros trabalhos e não dá para fazer em nenhum outro”... o que é mais absurdo é que, quando eu vejo a programação toda, eu vejo pelo menos uns cinco outros trabalhos que aconteceram em outros espaços do festival que aconteceriam melhor naquele espaço que foi atribuído para minha peça. Mas, por um problema de visibilidade de nome de artista, de tempo de carreira, eu preciso dar os espaços melhores para trabalhos... é... melhores, melhores... porque eu mesma agora já estou entrando na mesma lógica que o festival... preciso dar os espaços maiores que, eu enquanto organização desse festival, estou nomeando como mais importantes, para os artistas que eu considero mais importantes e, nesse espaço precário, eu vou programar jovens coreógrafas que eram a maioria mulheres ou negros ou ainda corpos que questionavam o modelo de corpos dominantes. Então, eu acho bem sintomático. Quem foi programado pra esse espaço precário, uma estufa sem nenhum ar condicionado... foram duas coreógrafas jovens – embora eu já não me considere assim tão jovem... meus óvulos já estão apodrecendo... então, já não sou mais tão

jovem... mas bem, duas coreógrafas ditas jovens mulheres, um coreógrafo negro e uma outra coreógrafa mulher, também jovem, que, apresentava um trabalho que questionava padrões dominantes de corpo. Ou seja, diferentes grupos minoritários juntos na sala mais precária do festival. E começamos uma negociação. Eu respirei fundo, achei que eu devia tentar. Conversei com a equipe e pensamos: “a gente vai conseguir encaixar a peça aqui, vai ficar bom, vamos refazer toda luz”. É um trabalho que a principal estrutura que eu preciso é de uma vara de oito metros. Eu preciso disso porque eu tenho um cenário de oito metros para ser preso. É um cenário pesado. Era uma sala que não tinha vara nenhuma e não tinha possibilidade de ter vara... então, o que mais preciso de estrutura, que não era muito, a sala não tinha. “Bom, gente como é que faço, então, pra apresentar aqui? Vai ter que fazer não sei... milagre, né? Meu orçamento, *a priori*, não contempla um cenotécnico, nem material, vou ter que chamar isso...” Me responderam: “ah, tudo bem, pode rever o seu orçamento.” O cenotécnico então vai lá, a gente faz mais uma visita técnica, vê, mede, pensa... “ah, pode furar a parede?”. O pessoal do festival diz: “não pode furar a parede de jeito nenhum”. “Então, como é que eu prendo o cenário? Se não pode furar a parede? O cenário não voa...” Eles dizem: “Faz uma estrutura de chão.” Nessa sala pequena, se eu faço uma estrutura de chão, eu ocupo a sala inteira. Eu não tenho como fazer uma estrutura que ocupe ainda mais espaço no chão porque senão não tem peça. A sala é pequena. Chegamos então numa situação que era a menos ruim: era o cenário suspenso num super balanço de fios presos em estruturas que davam pra prender no teto. Ficaria torto, definitivamente. Conversando de novo com a equipe, pensamos: “Cla, vai lá, você, enquanto artista, propositora, conversa de novo com essa equipe do festival e diz assim: se não pode mesmo furar a parede, manda essa ultima solução.” Fizemos um novo desenho técnico planejando um mínimo de furos na parede possível e... “ah, não pode, não pode.” “Gente, será que então se a gente furar a parede e tampar depois, pode?” e “peraí, vamos ver... ah, se vocês furarem a parede e depois se comprometerem que o espaço vai estar perfeito pra próxima apresentação, pode”. Aí eu, como artista, a duas semanas de apresentar, depois de passar por cinco projetos técnicos para conseguir prender o meu cenário numa sala que não tem a estrutura mínima que uma sala precisa para o meu cenário, eu digo o que? “Aceito”. Essa é a minha última opção de fazer o trabalho acontecer com uma instalação minimamente razoável. Depois que a gente saiu da montagem, que eu me peguei nisso, junto com a equipe emassando parede. No dia seguinte de manhã, acordando às seis da manhã

para ir para o espaço pra dar a segunda mão de tinta no espaço... eu pensei: “eu não podia ficar responsável por isso.” Primeiro, porque essa instituição tem uma equipe de infraestrutura que pode fazer isso. Segundo, porque essa instituição me deu um espaço que eu não tinha condições minimamente razoáveis de apresentação.

Então, eu acho que entra nesses lugares de novo... pra mim é um problema misto nesse caso específico, é um problema misto de... as responsabilidades, no fim das contas, vão sempre cair para o artista que vai tentar instalar ou realizar o seu trabalho da melhor maneira possível e, muitas vezes, eu acho que inconscientemente ou conscientemente a instituição sabe disso. Ela conta com isso. Junto com um problema maior de curadoria, eu acho. E curadoria que não está acompanhando de perto como os trabalhos que foram escolhidos estão sendo instalados... porque, ter um espaço adequado para um trabalho, significa que ele possa ser apresentado adequadamente ou não adequadamente. Então, não adianta você curar um trabalho que você gostou muito mas que não tem espaço pra ele.

C.M.: E você se arrependeu de ter aceitado esse convite?

C.S.: Me arrependi. No fim das contas, eu me arrependi... muito. Cheguei à conclusão de que, em uma próxima situação, eu não posso ter receio de escrever pra quem quer que seja. Se eu tiver que escrever pro papa, eu tenho que escrever pro papa, dizendo que eu estou prevendo esse problema porque eu previ esse problema no primeiro *e-mail* que eu recebi as fotos do espaço. Eu sabia, meu trabalho não cabe aqui... meu trabalho não cabe e eu estou tentando fazer o milagre de... acho que eu estou querendo muito participar desse festival... então, eu acho que eu me arrependi muito. Acho que foi um aprendizado. Tanto de saber que eu tenho que me colocar com quem quer que eu precise me colocar, e, é claro que... é sempre possível adaptar, mas é preciso entender os limites. Eu acho que, nesse caso, pra mim também ficou claro... eu preciso ter quais são os limites mínimos e máximos de adaptação do um trabalho porque, nesse caso, eu não consegui alcançar a experiência mínima do trabalho instalado nesse espaço.

C.M.: Você lembra de uma situação, alguma coisa que você acha que você acha importante acrescentar?

C.S.: Eu acho que eu tive um outro caso que, pra mim, também... eu acho que ele é mais exemplar no sentido de ser mais extremo. Mas, eu acho que os artistas da dança,

pelo menos o contexto que eu conheço, passam por ele com frequência em intensidades menores. Mas, ele se assemelha um pouco com o problema da comunicação por *whatsapp*, eu acho.

Em um outro contexto, de um outro festival, eu recebi um convite para participar. Era um trabalho que eu apresento em espaços alternativos – esses “ditos espaços alternativos”. Porque me parece que espaços alternativos podem ser qualquer coisa: desde o restaurante até a rua são espaços alternativos e, tanto faz, porque, se você está dizendo que você pode apresentar em espaço alternativo, você pode apresentar no restaurante ou na rua. E não é... espaço alternativo é um espaço que não é a sala de teatro ou algo assim, mas os espaços alternativos têm necessidades específicas também. Recebi o convite para ir pra esse festival e estou perguntando: “qual é o espaço, qual é o espaço, como é o espaço?” Me ligam e falam: “ah, então, o espaço vai ser aqui na entrada...” Aí eu pergunto: “do lado de dentro ou do lado de fora?” “Do lado de dentro, junto com uma exposição que vai ter...”. E eu digo: “ah tá, é no mesmo espaço da exposição? Puxa, legal porque, de fato, o trabalho lida com a imagem de corpos no espaço. Então, é ideal mesmo que esteja dentro de uma exposição com coisas que estão penduradas na parede, penduradas em suportes. Perfeito o espaço”. Continuamos por *e-mail* com todas as coisas burocráticas e isso nunca foi formalizado: nem por mim mesma, que deveria ter escrito um *e-mail* na sequência falando “conforme conversado, nosso espaço será esse”. Mas, eu era muito jovem e acho que eu ainda não tinha passado... cada vez mais, a gente vai aprendendo as coisas que a gente precisa se cercar, né? A cada má experiência, a gente aprende pra próxima. Cheguei no espaço e a programadora falou pra mim: “ah, o seu espaço de apresentação é aqui.” E era o vidro do lado de fora da instituição. E eu falei: “desculpa, eu não apresento esse trabalho na rua.” “Ah, mas tanta gente vai passar. Aqui não é a rua. Aqui é só o lado de fora do espaço. Mas, aqui não é a rua...” Eu falei: “aqui é a rua já pra mim. Eu quero o espaço dentro da instituição, conforme a gente combinou no telefone, dentro da exposição, entrando dentro do prédio e dentro da exposição. Eu não combinei fora do prédio. Não importa se eu estou embaixo da marquise, do lado de fora. Embaixo da marquise não foi o meu acordo.” E eu tive um super problema... até literalmente rasgar o contrato: “eu não vou apresentar do lado de fora porque esse trabalho... toda a minha equipe fica muito exposta porque a equipe se submete... é um trabalho que a equipe fica de fato submetida ao público, submetida à vontade do

público. Então, fazer dentro de um prédio ou estar fora, faz muita diferença para o que um público pode pensar que ele pode fazer, o respeito que ele vai ter comigo enquanto *performer*.” Então, em primeiro lugar, é o respeito à segurança das minhas *performers*. Elas não podem estar do lado de fora porque isso desrespeita, em primeiro lugar, a segurança delas. Eu não vou colocar nenhuma delas nessa situação. Em segundo lugar, não responde conceitualmente ao trabalho. Então, eu também não posso estar do lado de fora. E foi uma super discussão até que eu senti que, na verdade, o interesse do trabalho ser programado era muito menos o interesse pela questão conceitual dele e muito mais como o trabalho poderia funcionar como um atrativo de público. Então, pra ser um atrativo de público, coloca gente distribuindo balão, sei lá... coloca gente distribuindo algodão doce... isso atrai público também... tem outras maneiras... não deturpa um trabalho artístico pra ele virar isso, sabe? Existem milhares de outras maneiras de fazer... existem trabalhos específicos de mediação artística, inclusive, trabalhos que trabalham sobre... que estão pensando sobre isso... chama um desses trabalhos, comissiona um artista para fazer um trabalho sobre isso. No primeiro dia que a gente apresentava – a gente fazia cinco apresentações desse trabalho... o primeiro dia eu consegui que todas as *performers* estivessem dentro da exposição e eu ainda estava na porta. Porque uma ia precisar estar na porta. Eu, enquanto artista, me coloquei uma ação que era... porque é um trabalho que precisa do público pra ele acontecer, se o público não fizer nada ele não acontece, então, eu, enquanto artista, eu me coloquei num lugar de que eu não acionaria o público passante. O único público que eu acionei eram trabalhadores da instituição. E, no segundo dia, a programação me disse: “ah, acho que é melhor mesmo todo mundo ficar dentro da exposição.” Eu tive que me colocar um dia nesse lugar... como é que se diz quando você... boicotar o meu próprio trabalho... de falar: “é isso que você quer? Então, haverá uma espécie de boicote crítico. Quem vai ser acionado pra fazer esse trabalho aqui... a instituição quer fazer esse trabalho aqui? Então, só quem for trabalhar na instituição vai fazer aqui comigo. Aqui não é o lugar desse trabalho e aqui não foi acordado.” Não é porque eu sou...

C.M.: Intransigente?

C.S.: É, isso. Não estou colocando regras aqui. É porque acordamos que aqui não seria... só que acordamos por telefone e agora, como acordamos por telefone, você se esqueceu. E, mesmo que eu te lembre, você me faz me passar de louca. Inclusive,

algumas vezes, durante essa situação, subi pra conversar com a programação e a programadora dizia pra mim: “eu não vou conversar com você.” Então, era uma situação muito... por ser tão jovem, eu era mais jovem... pra mim, foi uma das situações mais estressantes que eu tive... eu era muito jovem e o trabalho envolvia mais gente. Então, eu acho que o estresse de ter que cuidar de outros *performers*, garantir a segurança deles e garantir o trabalho e estar diante dessa situação muito inconveniente... acho que foi das situações mais estressantes pra mim.

Figura 114: Thiago Granato

**Thiago Granato**

Fonte: Sebastian Gabsch, 2019

depoimento por whatsapp

29 de maio de 2020

Cláudia Müller: Você poderia me falar sobre a situação vivida com a Bienal Sesc de Dança (2019) em relação ao texto do catálogo?

Thiago Granato: Eles não haviam confirmado minhas apresentações na Bienal e começaram a pedir material para divulgação... porque são várias pessoas na equipe e cada uma é responsável por um departamento. Então, a pessoa do programa ou do jornal começou a me pedir material: foto, texto, queria fazer uma entrevista. E eu falei: “eu não posso continuar essa comunicação com você antes de ter as apresentações confirmadas. A gente pode evitar um trabalho extra tanto pra mim quanto pra você”. Não foi nem com relação ao contrato. Foi em relação ao *e-mail*. Antes disso, eles mudaram muitas coisas, mudaram o trabalho de espaço e eu tinha sempre que verificar tudo de novo. Já havia um trabalho enorme antes do próprio trabalho em si. E os outros setores começaram a pedir outros materiais pra mim... e eu disse: “não, eu preciso de uma confirmação de que as apresentações vão acontecer”. Era uma estratégia pra obrigá-los a me confirmarem. Até que chegou um *e-mail* confirmando. E aí eu continuei a comunicação com outras pessoas. Na verdade, foi uma certa estratégia da minha parte para obrigar uma clareza na comunicação. A necessidade era deles em relação ao prazo. E eu também disse: “olha, eu te dou isso e preciso disso”. Foi uma espécie de negociação.

Figura 115: Ricardo Alvarenga



Fonte: Daniel Lisboa, 2013

Ricardo Alvarenga

*depoimento por whatsapp
01 de junho de 2020*

Cláudia Müller: Você comentou comigo sobre a questão do texto para o catálogo da Bienal Sesc de Dança (2019)... como foi isso?

Ricardo Alvarenga: A pessoa responsável (pelo catálogo) me fez uma entrevista. A partir dessa entrevista, ela escreveu o texto. O texto veio pra mim, fiz correções e voltou pra ela. Voltou pra mim, eu fiz mais uma correção... pra mim, não teve uma conversa que direcionasse o texto para a divulgação no *site*. Me incomodou o fato do texto explicar demais o que eu faço durante o trabalho. Como o trabalho é muito minimalista, é uma mesma ação que se repete, não fica justo colocar no *site* de divulgação porque conta todo o trabalho...f az com que o outro deixe de ir porque ele já sabe o que vai acontecer. Então, para mim, é um tipo de *spoiler* que não favorece. Em momento nenhum isso foi dito ou negociado. Quando eu vi no site que eles repetem o mesmo texto do catálogo, para mim ficou inapropriado. Não teve um discernimento do que é o texto do catálogo – um material que é quase... o catálogo é um material quase permanente, impresso, que fica e pode segr acessado a qualquer momento depois da Bienal (Sesc de Dança)...t anto que eles distribuíram o catálogo nos últimos dois dias. Acho que ele tem essa função de um registro do trabalho e aí pra mim é interessante que diga o que foi feito no trabalho. Agora, como um texto de

divulgação para quem ainda iria ver o trabalho, para mim, é inapropriado porque conta demais. Se eu tivesse sido consultado em relação ao texto de divulgação no site, seria outro texto. Eu suprimiria essa parte que conta detalhadamente o que eu faço. Tem um descompasso aí. Para mim, deveriam ser textos diferentes. Antecipa o que o espectador vai ver. Para mim, não foi interessante que o mesmo texto fosse divulgado como divulgação. Achei inapropriado que o texto fosse replicado.

C.M.: E, com relação ao espaço onde você se apresentou, como foi a negociação?

R.A.: Quando a Bienal entrou em contato... sempre os contatos foram assim: “não sabemos se o seu trabalho vai entrar porque depende da infraestrutura... foi selecionado, mas...”. Os contatos eram sempre assim. Quando me anunciaram a Casa de Vidro (espaço cultural na cidade de Campinas), eu não vi nenhuma margem de opção. Soou como uma imposição e não vi espaço para dizer: “então, existe uma outra possibilidade?” Eu talvez não tenha bancado, assumo minha *mea culpa*... não vi espaço para dizer que o espaço era inadequado. O que senti era “o espaço é esse. Se você quiser, bem. Se não quiser, não tem outro”. Eu queria estar na Bienal, então me sujeitei a esse espaço. Acho que a Bienal não soube tratar o meu trabalho como instalação. Abriram uma convocatória e dividiram espetáculos e instalações. Mas, na hora de produzir o trabalho, acho que não souberam tratar o trabalho como instalação e trataram como espetáculo. Nessa parte, não entendo porque se divide em categorias diferentes na convocatória e na produção se faz tudo como uma coisa só. Acho que meu trabalho, que era uma instalação, foi tratado como espetáculo. Tanto que, colocaram os programadores numa van e levaram as pessoas até antes de começar... e ficaram lá nos primeiros 20 minutos do trabalho. Quando eu mandei a proposta, mandei pensando no (espaço do) Sesc, num espaço de circulação. Inclusive, eu cheguei a cogitar que poderia ser num corredor, numa sala branca... eu mandei um trabalho para ser executado por três horas seguidas. Não em 20 minutos como fizeram com os programadores. Minha ideia de instalação era um lugar no qual as pessoas entram e saem quando e quantas vezes quiserem. Para mim, a situação ideal seria estar em um lugar de circulação, no próprio Sesc, onde a pessoa passasse lá, me visse, depois fosse assistir a um espetáculo e passasse lá... que ela pudesse ver as pequenas diferenças. Eu repito o trabalho. Tem vários ciclos. Mas, a cada ciclo tem uma diferença na roupa que eu tô usando... tem camadas que eu vou retirando e recolocando a cada ciclo. O ideal é que as pessoas pudessem ver a permanência do trabalho no tempo. Como vai

permanecendo e se diferenciando ao longo das três horas. Cada ciclo dura, em média, de dez a 15 minutos. A ideia é que o ciclo se repete e a pessoa pode ver por três horas... não direto comigo... vai fazer outra coisa e passa lá de novo. Isso pra mim é a ideia de instalação. Eu me instalo lá e as pessoas vão e voltam. Seria a situação ideal do trabalho.

A Casa de Vidro foi inadequada porque tinha uma parede de vidro. Quando eu descrevi o espaço, pedi uma quina de paredes brancas e o que eu tive foi uma parede branca e uma parede de vidro que interferiu bastante no trabalho. Além do lugar ser de difícil acesso, distante e impossibilitava essa condição do trabalho: ser visto ao longo dessas três horas de duração.

Achei que faltou sensibilidade à minha proposição que era muito clara quanto à descrição e a intenção conceitual... que é essa autoprodução de si, autopoiese de uma forma cíclica e constante, ininterrupta. Que é a condição de estar vivo. Que acontece num tempo de duração prolongado. É a própria vida. Para mim, o fato de ter esse tempo de duração tinha a ver com isso. Com o próprio conceito do trabalho. Da forma que foi feito, o trabalho que teria duração de três horas se resumiu a 20 minutos... essa van que foi lá no começo do trabalho. Inclusive, se eu tivesse controle dessa van, o horário que ela chegaria lá não seria no começo, seria no meio do trabalho. Para mim, de fato, eles não souberam tratar o trabalho como instalação. Tanto é que, embora tenha tido público depois dessa van... um público reduzido porque o lugar era de difícil acesso e pouco conhecido na cidade... a maioria das pessoas com quem eu conversei nem sabia dessa casa.

notas

- ¹⁹³ Dirigido por Cristian Duarte e estreado na Casa do Povo em 2014.
- ¹⁹⁴ Fundo de ajuda para as Artes Cênicas Ibero-americanas IBERESCENA, criado em 2006, é um programa de fomento, intercâmbio e integração das atividades de artes cênicas ibero-americanas. Os países integrantes do programa atualmente são: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Chile, Costa Rica, Equador, El Salvador, Espanha, México, Panamá, Paraguai, Peru e Uruguai.
- ¹⁹⁵ Título do trabalho apresentado na ocasião.
- ¹⁹⁶ Trabalho estreado em 2017 e intitulado O que está realmente acontecendo quando algo acontece?
- ¹⁹⁷ André Boll, iluminador paulistano, que frequentemente colabora com Cristian Duarte.
- ¹⁹⁸ Felipe Stocco e Aline Bonamin – performers em Ó.
- ¹⁹⁹ Laboratórios com artistas convidados a acompanhar o processo de criação.
- ²⁰⁰ Bruno Levorin, assistente de direção.
- ²⁰¹ Estreado em 2006 e remontado em 2016.
- ²⁰² Estúdio Nova Dança, localizado em São Paulo, foi um espaço efervescente para formação, criação e difusão da dança nos anos 1990.
- ²⁰³ Morena Nascimento é bailarina, coreógrafa, diretora e professora de dança. Integrou o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, de 2007 a 2010. É mestranda do PPGdança dança pela Universidade Federal da Bahia.
- ²⁰⁴ Tino Sehgal (Londres, 1976) é dançarino, coreógrafo e artista visual. Formou-se em dança na Folkwang Schule/Essen. Desde 2000, atua majoritariamente nas artes visuais, exibindo em museus do mundo todo suas obras intituladas “situações construídas”.
- ²⁰⁵ Hans Ulrich Obrist (Zurique, 1968) – curador, crítico e historiador de arte. É diretor da Serpentine Galleries/Londres desde 2006. Autor de um extenso projeto de entrevistas e publicações com artistas e pensadores internacionais.
- ²⁰⁶ Boris Charmatz (Chambéry, 1973) é dançarino, coreógrafo e curador. Autor do Manifesto for a Dancing Museum (1978).
- ²⁰⁷ Um dos mais conhecidos balés de repertório.
- ²⁰⁸ Bailarina, coreógrafa e ex-assessora de dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo que fez acusações ao Secretário de Cultura na ocasião.

-
- ²⁰⁹ Projeto de autoria de Clarissa Sacchelli e minha que se propõe a comprar e publicar críticas redigidas pelo público.
- ²¹⁰ Apresentação da performance La Bête no MAM/SP.
- ²¹¹ Bandeira branca, obra de Nuno Ramos exposta na 29ª Bienal de São Paulo (2010), causou reações indignadas de ambientalistas e parte do público em função da presença de urubus.
- ²¹² Estúdio para aulas e apresentações de dança na capital paulistana.
- ²¹³ Jukebox é um aparelho eletrônico geralmente acionado por dinheiro ou cartão que toca músicas escolhidas de seu catálogo.
- ²¹⁴ Instituição cujo presidente de honra é Luís Inácio Lula da Silva – ex-presidente brasileiro.
- ²¹⁵ Eduardo Batalha Viveiros de Castro (Rio de Janeiro, 1951) é antropólogo brasileiro e professor do Museu Nacional da UFRJ.
- ²¹⁶ Conceito desenvolvido por Andrew Hewitt.
- ²¹⁷ Biblioteca de dança (2017) é uma instalação coreográfica na qual artistas ocupam uma biblioteca e compartilham suas memórias a partir de suas relações com espetáculos de dança.
- ²¹⁸ Chroma key é uma técnica de efeito visual cujo objetivo é eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse e recombiná-los com outro fundo.
- ²¹⁹ Alta tecnologia.
- ²²⁰ Nayse Lopez é diretora do Festival Panorama (RJ) desde 2006.
- ²²¹ Centro Georges Pompidou em Paris.
- ²²² Dimenti Produções Culturais dirigida por Ellen Mello, Fábio Osório Monteiro, Jorge Alencar e Neto Machado.
- ²²³ O Circuito Brasileiro dos Festivais Internacionais de Dança, criado em 2006, era formado por quatro festivais: o Festival Panorama (RJ), a Bienal Internacional de Dança do Ceará (CE), o Cena CumpliCidades Festival Internacional de Dança (PE) e o FID – Fórum Internacional de Dança (MG).
- ²²⁴ Fórum Internacional de Dança idealizado e dirigido, desde 1996, pela coreógrafa e curadora Adriana Banana em Belo Horizonte.
- ²²⁵ Festival Internacional de Dança de Joinville.
- ²²⁶ Bienal Sesc de Dança, que, na ocasião, era realizada na cidade de Santos/SP.
- ²²⁷ Grupo artístico e produtora cultural fundado em Salvador em 1988 e atualmente liderado por Ellen Mello, Fábio Osório Monteiro, Jorge Alencar e Neto Machado.

- ²²⁸ Projeto idealizado pelo Festival Panorama/ RJ.
- ²²⁹ Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial (2003-2012) foi um coletivo de artistas formado por Michelle Moura, Elisabete Finger, Neto Machado, Ricardo Marinelli, Stéphaney Mattanó, Gustavo Bitencourt, Cândida Monte e Cristiane Bouger.
- ²³⁰ Festival de dança maranhense idealizado e coordenado por Erivelto Viana desde 2008-2009.
- ²³¹ Persona criada por Erivelto Viana.
- ²³² Espetáculo de Marcelo Evelin.
- ²³³ Kunstenfestivaldesarts, dedicado à dança, performance e teatro que acontece anualmente, desde 1994, em Bruxelas.
- ²³⁴ Performers de Batucada.
- ²³⁵ Inaugurado em 2003 na cidade de Curitiba, é um espaço para o desenvolvimento de estudos e investigações relacionadas ao corpo, movimento e dança.
- ²³⁶ Encontro da Associação Nacional de Dança.
- ²³⁷ Evento de dança idealizado por Marcos Villas Boas e realizado anualmente no Sesc Santo Amaro desde 2012.
- ²³⁸ Espetáculo de Ricardo Marinelli e Erivelto Vianna.
- ²³⁹ Vídeo curto, apresentando uma prévia do espetáculo. Normalmente, o teaser é usado para divulgação.
- ²⁴⁰ Princesa é professora da Universidade do Estado do Paraná.
- ²⁴¹ Versão do espetáculo A projetista de Dudude Hermman.
- ²⁴² A projetista (2011), concebido e interpretado por Dudude Hermman sob direção de Cristiane Paoli Quito.
- ²⁴³ Na planície, logo montanha, aparece o mar estreou em 2006. O espetáculo foi concebido e dirigido por Dudude e interpretado pela Benvinda Cia. de Dança.
- ²⁴⁴ Teatro da Funarte na capital carioca situado no bairro Catete.
- ²⁴⁵ A Ocupação da Funarte implementou editais para seleção de projetos que realizaram programações em sua rede de teatros a partir de 2010.
- ²⁴⁶ Vale do Rio Doce, responsável pelo maior acidente de trabalho no Brasil em perda de vidas humanas e o segundo maior desastre industrial do século após o rompimento de barragem em Brumadinho em 25 de janeiro de 2019.
- ²⁴⁷ Grupo Trans-Forma, criado em 1971 por Marilene Martins, foi um grupo de dança moderna e experimental pioneiro sediado na capital mineira.

-
- ²⁴⁸ Festival de Dança Conesul (Porto Alegre/RS), criado e dirigido pela coreógrafa Eva Schul desde 1996.
- ²⁴⁹ Iniciada em 1980 na Universidade Federal da Bahia (UFBA), a Oficina Nacional de Dança Contemporânea teve 16 edições (a última realizada em 2014).
- ²⁵⁰ Festival de Dança de Itacaré.
- ²⁵¹ Pitch é uma apresentação rápida e concisa de um produto ou um negócio, com a intenção de vender um projeto para patrocinadoras, investidoras, clientes. É um termo que se popularizou no empreendedorismo para comercializar produtos ou ideias, foi adotado pelo cinema e, recentemente, por outras artes.
- ²⁵² Sem título, trabalho artístico de Clarissa Sacchelli estreado em 2011.
- ²⁵³ Isso não é um espetáculo (2014) – peça de autoria de Clarissa Sacchelli e Cláudia Müller.
- ²⁵⁴ Difusão do projeto Rumos Dança/Itaú Cultural que ocorreu na cidade de Uberlândia, em 2014, em parceria com o Curso de Dança da UFU.

referências

A DANÇA se move. Site. Disponível em: <https://dancasemove.blogspot.com>. Acesso em: 18 ago. 2019.

ADER, Bas J. Bas Jan Ader . Disponível em: <http://www.basjanader.com/>. Acesso em: 10 set. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). Institutional critique: an anthology of artist's writings. Londres: The MIT Press, 2009.

ALÏS, Francis. Site. Disponível em: <http://francisalys.com>. Acesso em: 15 ago. 2018.

ASHER, Michael. September 21–october 12, 1974. Los Angeles, Califórnia: Claire Copley Gallery, [1974]. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). Institutional critique: an anthology of artist's writings. Londres: The MIT Press, 2009.

BALTAR, Brígida. Conversas através de e-mails [inverno de 2001]. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, ano 14, n.14, 2007.

BARENBLIT, Ferran et al. Los Torreznos: cuatrocientos setenta y tres millones treiscentos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos. Madri: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

BARRETO, Ivana. Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

BARRIO, Artur. Artur Barrio: a metáfora dos fluxos – 2000 / 1968. São Paulo: Paço das Artes, 2001.

BASBAUM, Ricardo. Entrevista. In: REZENDE, Renato; KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (org.). Experiência e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2012. p. 68-84.

BASBAUM, Ricardo. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2013.

BASBAUM, Ricardo. Seminário longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil. São Paulo: [s. n.], 12 maio 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7YkPPAP44ew>. Acesso em: 13 ago. 2018.

BASBAUM, Ricardo. Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP). 2008. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de

São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2008/2008-do-basbaum_ricardo.pdf. Acesso em: 08 ago. 2018.

BROODTHAERS, Marcel. Musée d' Art Moderne, departement des aigles. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). Institutional critique: an anthology of artist's writings. Londres: The MIT Press, 2009.

BUCHLOH, Benjamin H. D., Conceptual Art 1962-1969: from the aesthetics of administration to the critique of institutions. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. Conceptual art: a critical anthology. Cambridge and London: The MIT Press, 2000.

BULEGOA Z/B. El Contrato. Disponível em: <http://bulegoa.org/el-contrato/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

CANGUILHEM, Georges. O normal e o patológico. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CEDILLO, Raúl Sanchez. Hacia nuevas creaciones políticas. Movimientos, instituciones, nueva militancia. In: Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura em la crítica institucional. Madri: Traficantes de sueños, 2008.

CENA 11. Site. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

COMERON, Octavi. Arte y postfordismo: notas desde la fábrica transparente. Madri: Trama Editorial, 2007.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). Escritos de artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A sobrevivência dos vagalumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ECO, Umberto. Quase a mesma coisa: experiências de tradução. São Paulo: Record, 2007.

EICHHORN, Maria. The artist's contract: interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Sieglaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

ESSEX STREET. The Contract. Disponível em: <http://www.essexstreet.biz/exhibition/67>. Acesso em: 12 fev. 2019.

FABIÃO, Eleonora. Conversa com Eleonora Fabião, por Luiz Camillo Osorio. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em: 01 fev. 2019.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/276/256>. Acesso em: 10 dez. 2018.

FARIA, Bruno. Site. Disponível em: <https://www.brunofaria.org/>. Acesso em: 10 mar. 2020.

FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos aires: Caja Negra Editora, 2014.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. Concinnitas, Rio de Janeiro, v.9, n.13, p.178-87, dez. 2008.

FRASER, Andrea. O que é crítica institucional? Concinnitas, Rio de Janeiro, n.15, p.1-4, dez. 2014.

FREITAS, Artur. Arte conceitual e conceitualismo: uma síntese teórica. Concinnitas, Rio de Janeiro, v.12, n.18, jun. 2011.

GARCIA, Dora; MEDINA, Isidoro Valcárcel. Preferiría sí hacerlo. El País, Madri, 16 abr. 2018. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2018/04/12/babelia/1523544312_107232.html. Acesso em: 10 ago.2020.

GIELEN, Pascal. Criatividade & outros fundamentalismos. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, Christine; SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Itau Cultural, 2010.

HEATHFIELD, Adrian; HSIEH, Tehching. Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh. Massachusetts: The Mit Press, 2009.

HEWITT, Andrew. Social choreography: ideology as performance in dance and Everyday Movement. Durham/London: Duke UNiversity Press, 2005.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. Concinnitas, Rio de Janeiro: v.9, n.12, p.8-13, jul. 2008.

HSIEH, Tehching. Tehching Hsieh: um mestre da arte radical. Público, Lisboa, 7 fev. 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/02/07/jornal/tehching-hsieh-um-mestre-da-arte-radical-18695574>. Acesso em: 01 out. 2020.

KOMESU, Cris. Os trabalhos normais da Bienal. Disponível em: <https://bienaldedanca.sescsp.org.br/os-trabalhos-normais-da-bienal/>. Acesso em: 10 out. 2020.

KUNST, Bojana. Artist at work: proximity of art and capitalism. Winchester; Washington: Zero Books, 2015.

KUNST, Bojana. Danza y trabajo. In: NAVERÁN, Isabel; ÉCIJA, Amparo. Lecturas sobre danza y coreografía. Madri: Artea Editorial, 2013.

KUNST, Bojana. Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La paradoja de la visibilidad. In: ROZAS, Ixiar; PUJOL, Quim. Ejercicios de ocupación: afectos, vida y trabajo. Barcelona: Mercat de les flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2015.

LAKKA, Vanilton. Site. Disponível em: www.lakka.com.br. Acesso em: 01 ago. 2020.

LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, jan. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em: 05 ago. 2019.

LEPECKI, André. Exaurir a dança: performance e política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, André. Perspectivas anos 20: conversa com André Lepecki. Comunica Escola de Arte Dramática EAD ECA USP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lMeByhGMxfQ&t=3718s>. Acesso em: 24 set. 2020.

LESAGE, Dieter. Portrait of the artist as a worker. Lubliana: Maska, 2006.

LOREY, Isabell. Gubernamentalidad y precarización de sí: sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. In: TRANSFORM. Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura em la crítica institucional. Madri: Traficantes de sueños, 2008.

LOTE. Site. Disponível em: <https://lote.cristianduarte.net/lote/>. Acesso em: 15 ago. 2020.

MACHADO, Mario Neto. Reencarnação: registro em dança como coreografia na obra “retrospectiva” de Xavier Le Roy. 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MARCONDES, Renan. I'm a live or I am a live? Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/98>. Acesso em: 05 out. 2020.

MEDINA, Cuauhtemóc; RUSSEL, Feguson; FISHER, Jean. Francis Alÿs. Londres: Phaidon, 2007.

MELVILLE, Herman. Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MOUFFE, Chantal. Estratégias de política radical e resistência estética. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/estrategias-de-politica-radical-e-resistencia-estetica/33990>. Acesso em: 25 jan.2019.

MÜLLER, Cláudia Góes. Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual. 2012. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André. Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004.

ONO, Yoko. Para o pessoal da Wesleyan (que compareceu ao encontro) – uma nota para minha palestra do dia 13 de janeiro de 1966. In: O que é Fluxus? O que não é! Porquê. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que 'não existem'. In: CATÁLOGO da 31a Bienal de São Paulo. [São Paulo: s.n., 2014]. p. 250-265.

PUCU, Izabela. Arte como trabalho (e vice-versa). 2018. 265 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

RAINER, Yvonne. Final letter to Jeffrey Deitch and MoCA regarding Annual Gala. Disponível em: <https://www.artforum.com/news/final-letter-to-jeffrey-deitch-and-moca-regarding-annual-gala-29378>. Acesso em: 28 set. 2020.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, 2001.

RAUNIG, Gerald. Prácticas instituyentes: fugarse, instituir, transformar. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es>. Acesso em: 20 ago.2018.

RAUNIG, Gerald. 2002. Temporary Overlaps. Disponível em: <http://eipcp.net/institute/reflectionzone/raunig/en.html>. Acesso em: 15 abr. 2019.

RIVAS, Pilar Tompkins. Bas Jan Ader: suspended between laughter and tears [catálogo de exposição]. Claremont: Pitzer Art Galleries & Claremont Museum of Art, 2010.

ROCHA, Lucas Valentim. Processos colaborativos em dança e teatro: entre nós e as relações de poder. 2019. 268 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da Cafetinagem. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>. Acesso em: 20 jan.2019.

ROLNIK, Suely. Memória do corpo contamina o museu. Concinnitas, v.9, n.1, p.17-29, jul. 2008.

SHEIKH, Simon. Notas sobre la crítica institucional. Transversal Texts, Vienna, n.1 [Do you remember institutional critique?], 2006. Disponível em: <http://transversal.at/transversal/0106/sheikh/es>. Acesso em: 21 ago. 2018.

SOBRAL, Sonia. Artista e instituição: uma parceria idealizada? [S. l.]: Portal idança.net, 2016. Disponível em: <http://idanca.net/artista-e-instituicao-uma-parceria-idealizada/>. Acesso em: 23 jan. 2019.

SMITHSON, Robert. Cultural Confinement. October, Londres, v.11, n.2, 1972.

TERREYRO COREOGRÁFICO. Site. Disponível em: <http://terreyrocoreografico.cc/>. Acesso em: 20 jul. 2019.

THOMPSON, Nato. Living as form: Socially Engaged art from 1991-2011. Massachusetts; Londres: MIT Press, 2012.

TRANSFORM. Prácticas instituyentes. Disponível em: <http://transform.eipcp.net/transversal/0707>. Acesso em: 02 fev. 2019.

TRANSFORM. Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional. Madri: Traficante de Sueños, 2008.

TRANSFORM Project. Do you remember institutional critique? Transversal Texts, Vienna, n.1, 2006. Disponível em: <http://transform.eipcp.net/transversal/0106>. Acesso em: 21 ago. 2018.

TRÍADE. Bichos da seda deslocados? Disponível em: <https://triade-bichosdadedeslocados.blogspot.com/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

TUPINIQUIM, Isaura. Dança Contemporânea entre a crise como potência mobilizadora e a normatização das suas variações. In: ANAIS da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2014. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2014-7.pdf>. Acesso em: 15 jan.2019.

VERAS, Alexandre. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Alpendre_Casa_de_Arte. Acesso em: 27 ago. 2020.

VIRNO, Paolo. The dismeasure of art. Disponível em: https://chtodelat.org/wp-content/uploads/2009/10/Virno_Dismmeasure.pdf. Acesso em: 28 set. 2020.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 113-117, 2001.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOKEY, Sarah. Carta aberta de uma bailarina que se recusou a participar na performance de Marina Abramović no MOCA. *Performatus*, v. 9, n.3, mar. 2013. Disponível em: <http://performatus.com.br/traducoes/carta-aberta/>. Acesso em: 02 out. 2020.