



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLAS DE DANÇA E TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MARCELO FELIPE MOREIRA DE ASSIS

**POR UMA PRÁTICA CURATORIAL MEDIADORA E
COLABORATIVA EM ARTES CÊNICAS**

Salvador
2015

MARCELO FELIPE MOREIRA DE ASSIS

**POR UMA PRÁTICA CURATORIAL MEDIADORA E
COLABORATIVA EM ARTES CÊNICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba

Salvador
2015

MARCELO FELIPE MOREIRA DE ASSIS

**POR UMA PRÁTICA CURATORIAL MEDIADORA E
COLABORATIVA EM ARTES CÊNICAS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 10 de agosto de 2015.

Luiz Cláudio Cajaíba – Orientador _____
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.
Pós-Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Gláucio Machado Santos _____
Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Luiz Guilherme Vergara _____
Doutor em Arte e Educação pela Universidade de Nova Iorque, Nova Iorque, Estados Unidos.
Pós-Doutor pelo Center of Interpretive and Qualitative Research da Universidade de Duquesne Pittsburgh, Pensilvânia, Estados Unidos.
Universidade Federal Fluminense

Dedico este trabalho à Rita, companheira de hoje e sempre.

À Nyth Moreira Neves e Renato Assis (*in memoriam*), que me deram o gosto por olhar e aprender. À Cristina Neves Vaz, mãe valente, por ter me dado a régua e o compasso.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba, pelo acolhimento e paciência no processo de orientação.

Ao Prof. Dr. Gláucio Machado Santos e ao prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara por aceitarem o convite para compor a banca examinadora deste trabalho e com generosidade e rigor contribuírem para este trabalho.

Aos coordenadores, professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Aos colegas de mestrado.

À minha família Rita Aquino, Cristina Neves Vaz, Antônio Vaz, Renato Assis e Nyth Moreira Neves; Annie Abecassis, Diego Assis e Milena Assis; Ricardo Aquino, Michelle Borges, Neide V. Ferreira, Thiago Aquino e Kelly Pedroza e aos pequenos Vinícius e Laurinha.

Aos amigos e companheiros de aventuras Nehle Franke e Ricardo Libório.

Aos amigos de projetos Alice Libório, Ana Carla Leiva, Benin Ortiz, Irma Vidal, Joceval Santana, Jorge Baia, Lucas de Sá, Márcia Tanajura, Mônica Brandi, Monica Koester, Patrícia Carvalho, Renata Carletto, Ricardo Cavalcanti, Virgínia Da Rin e mediadores Edmar Brasil, Marvan Carlos, Marvan Carlos, Omar Leoni, Rute Mascarenhas e Taína Assis.

Aos amigos e parceiros Adelice Souza, Aldri Anunciação, Alexandre Molina, Gideon Rosa, Jorge Alencar, Léo França e Valmir Santos que proporcionaram animados debates no âmbito das curadorias da programação local do Fiac.

Aos amigos das ideias e divertimentos, Sérgio Telles, Mário Ulloa, Léo França, Ellen Melo e Gabriel Teixeira.

À Neto Machado pela generosidade e desprendimento.

Aos preciosos papos com Ricardo Aquino e aos rabiscos em sua biblioteca.

À amiga-irmã Marina Martinelli.

À Andrea Bardawil e Josué Matos que nos cursos sobre curadoria, trouxeram informações que agitaram a minha cabeça e alimentaram a discussão nesse trabalho.

Aos participantes do I Seminário Internacional de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas, no festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia, na cidade de Salvador: Alexandre Molina, Andrea Bardawil, Antonio Collados, Javier Rodrigo, Juan Dominguez, Luiz Guilherme Vergara, Marcelo Rezende, Marcos Gallon e Sidnei Cruz.

[...] escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa diferentes do que vimos sendo.

Jorge Larrosa e Walter Kohan (2005, p. 05)

ASSIS, Marcelo Felipe Moreira de. Por uma prática curatorial mediadora e colaborativa em artes cênicas. 114f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

Esta é uma pesquisa qualitativa, cujo problema é a formulação de uma prática curatorial em artes cênicas. A hipótese é que as noções de mediação e colaboração, oriundas respectivamente da curadoria em artes visuais e das práticas artísticas em artes cênicas, podem contribuir à formulação de uma prática curatorial em artes cênicas. A abordagem de caráter construtivista adotou procedimentos de teoria fundamentada. Foram identificadas transformações e tendências da prática curatorial na história da curadoria em artes visuais no Brasil e no exterior, analogias entre a curadoria em artes visuais e artes cênicas e, a partir de uma reflexão sobre a emergência da prática curatorial nestes campos, explorou-se o conceito de curador mediador. Seguindo a evidência de que a prática artística provoca transformações na prática curatorial, discutiram-se as produções de artes cênicas na contemporaneidade a partir das noções de Teatro Performativo, enfatizando aspectos da cena contemporânea tributários das *performances* e *happenings*. A questão da alteridade inscrita na participação e colaboração foi abordada na perspectiva da "arte participativa", destacando seus pressupostos políticos. Concluiu-se que a construção de uma prática curatorial atenta ao pressuposto da emancipação é um exercício de alteridades, deslocamentos constantes entre as posições usualmente estabelecidas pelos envolvidos, para a produção de um contexto tão performativo quanto o teatro com o qual dialoga. A hipótese inicial foi confirmada com a formulação de uma proposta de curador mediador colaborador em artes cênicas que promova ambientes de diálogo, potencializando múltiplas cadeias de tradução.

Palavras-chave: Curadoria. Artes Cênicas. Práticas Colaborativas. Mediação.

ASSIS, Marcelo Felipe Moreira de. Pour une pratique curatoriale médiatrice et collaborative en arts de la scène. 114 pp. ill. 2015. Dissertation (Maîtrise) – Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RÉSUMÉ

Cela est une recherche qualitative, dont le problème est la formulation d'une pratique de commissariat dans les arts de la scène. L'hypothèse est que les notions de médiation et de collaboration, provenant respectivement du commissaire en arts visuels et des pratiques artistiques dans les arts de la scène, peuvent contribuer à la formulation d'une pratique du commissariat dans les arts de la scène. L'approche constructiviste adoptée des procédures de la théorie fondée. Les changements et les tendances en matière du *curating* ont été identifiés dans l'histoire des arts visuels au Brésil et à l'étranger, des analogies entre le commissariat en arts visuels et arts du spectacle, et à partir d'une réflexion sur l'émergence de la pratique du *curating* dans ces domaines, on a exploré le concept de commissaire médiateur. Après la preuve que la pratique artistique provoque des changements dans la pratique du commissaire, on a discutées les productions en arts de la scène contemporaines les notions du théâtre performatif, en soulignant les aspects de la scène contemporaines influencé par la *performance* et le *happening*. La question de l'altérité ancré sur la participation et la collaboration a été approché du point de vue de «l'art participative", en soulignant leurs fondements politiques. Il a été conclu que la construction d'une pratique curatoriale attentif à l'émancipation est un exercice de l'altérité, les changements constants entre les positions généralement établies par les personnes concernées, pour la production d'un contexte aussi performative que le théâtre avec lesquels dialogues. L'hypothèse de départ a été confirmée par la formulation d'une proposition d'un commissaire médiateur collaborateur dans les arts de la scène que puisse promouvoir des environnements de dialogue pour potentialiser multiples chaînes de traduction.

Mots-clés: Commissariat. Arts de la Scène. Pratiques Collaboratives. Médiation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 01	Procedimentos recorrentes na prática curatorial no âmbito do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC).	18
Fotografia 01	“ <i>Sixteen Miles of String</i> ” de Marcel Duchamp, parte de sua instalação da exposição “ <i>First Papers of Surrealism</i> ” em Nova Iorque (1942).	37
Fotografia 02	Exposição “ <i>She-A Cathedral</i> ” no museu <i>Moderna Museet</i> de Estocolmo (1968).	38
Fotografia 03	“Quando as atitudes se tornam forma: Trabalhos, Conceitos, Processos, Situações, Informações”, exposição curada por Harald Szeemann em Berna (1969).	40
Fotografia 04	Na parede, “ <i>Red Earth Circle</i> ” de Richard Long e no piso, “ <i>Yam Dreaming</i> ” produzido por integrantes da comunidade Yuendumu, trabalhos da exposição <i>Les Magiciens de La Terre</i> no Centro George Pompidou em Paris (1989).	50
Fotografia 05	“Tropicália” de Hélio Oiticica, trabalho que fez parte da exposição “Penetráveis” no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro (2009).	61
Fotografia 06	Parangolés de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (1979).	61
Fotografia 07	Atividades de “Os Domingos da Criação” no vão livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1971).	63
Fotografia 08	Foto com a atriz e apresentador Regina Casé, participando do “Domingos da Criação” nos anos 1970.	64
Fotografia 09	Espectáculo “ <i>La Chambre d’Isabella</i> ” de Jan Lauwers no Festival de Avignon (2004).	75
Fotografia 10	Espectáculo “Regurgitofagia” apresentado no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (2009). Em cena, o ator Michel Mellamed.	77
Fotografia 11	Cena do espetáculo “Ensaio.Hamlet” da Cia. dos Atores (RJ), baseado na obra de Shakespeare, dirigido por Enrique Diaz, no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (2008). Em cena, Felipe Rocha, Bel Garcia e Marcelo Olinto.	78
Fotografia 12	Cena do espetáculo “Stifters Dinge” de Heiner Goebbels, apresentado na MIT-SP (2015).	79

- Fotografia 13** Imagem do espetáculo “A Falta que nos Move ou Todas as Histórias São Ficção” dirigido por Cristiane Jatahy (RJ), apresentado no Parque Laje (2005). 80
- Fotografia 14** Cena do espetáculo “*Mary Stuart*” de Denise Stoklos (PR) em 1987. 81
- Fotografia 15** Cena do espetáculo “Bom Retiro 958 Metros” do Teatro da Vertigem, dirigido por Antonio Araújo em 2012. Em cena, o ator Roberto Audio. 82

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CTN	Companhia de Teatro dos Novos
FIAC-BA	Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia
FIAF	French Institute Alliance Française
FILO	Festival Internacional de Londrina
FIRJAM	Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro
FIT-BH	Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
IDI	Instituto de Desenho Industrial
JAC	Jovem Arte Contemporânea
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
MOMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
NTW	Teatro Nacional do País de Gales
POA	Porto Alegre em Cena
PPGAC	Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas
TCA	Teatro Castro Alves
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UQUAM	Université du Québec à Montréal

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
	APRESENTAÇÃO	13
	TRAJETÓRIA PROFISSIONAL	14
	O FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS DA BAHIA	16
	PERGUNTAS PRELIMINARES A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COMO CURADOR	21
	OBJETO DE PESQUISA	26
	PROBLEMA E HIPÓTESE DA PESQUISA	26
	OBJETIVOS	27
	ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA	27
	REVISÃO DE LITERATURA	28
	ESTRUTURA DO TRABALHO	31
2	A CURADORIA NAS ARTES VISUAIS: DA FIXIDEZ DA CONSERVAÇÃO À EXPANSÃO PARA OUTROS CAMPOS	33
2.1	DAS VANGUARDAS HISTÓRICAS AO SURGIMENTO DO CURADOR INDEPENDENTE: CONTESTAÇÃO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE	34
2.2	CURADOR MEDIADOR	42
2.3	CURADOR AUTOR	48
2.4	CONSOLIDAÇÃO E EXPANSÃO DA AÇÃO CURADOR	53
2.5	EXPERIÊNCIAS BRASILEIRAS	55
2.6	POR UM CURADOR MEDIADOR EM ARTES CÊNICAS	66
3	CURADOR MEDIADOR EM ARTES CÊNICAS: UMA RESPOSTA AO TEATRO CONTEMPORÂNEO	70
3.1	TEATRO CONTEMPORÂNEO	71
3.1.1	<i>Happening e performance</i>	71
3.1.2	Teatro Performativo	73
3.1.3	Teatros do Real	81
3.2	PARTICIPAÇÃO NA ARTE	85
3.3	AS ATRIBUIÇÕES DE UM CURADOR EM ARTES CÊNICAS	88
3.4	POR UM CURADOR MEDIADOR E COLABORADOR EM ARTES CÊNICAS	97
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
5	REFERÊNCIAS	108

1. INTRODUÇÃO

Fazer curadoria de uma mostra é tarefa ao mesmo tempo desafiadora e ingrata [...], nada muito diferente de qualquer outra prática performativa, como, por exemplo, dirigir uma peça de teatro...

Antônio Araújo (2014, p. 28).

APRESENTAÇÃO

Esta é uma dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na linha de pesquisa História, Dramaturgia e Recepção, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Cláudio Cajaíba.

Este trabalho discute a prática curatorial em artes cênicas. Trata-se de uma investigação motivada pela experiência de mais de dez anos atuando como curador neste campo, na qual identificamos algumas problemáticas. No ambiente da práxis curatorial, percebemos que grande parte dos curadores de fato atua como programadores, “escolhedores” de obras artísticas que, não, raramente, utilizam como critérios lógicas de mercado ou “tendências” artísticas. Em outras palavras, em muitos casos uma programação é elaborada a partir de recomendações ou de validações que a obra adquire por parte da crítica ou dos espaços legitimadores – sobretudo festivais internacionais de renome no exterior.

Como consequências, identificamos uma reprodução dos modelos de apresentação e relação com as obras, que também parecem estar à margem das reflexões no âmbito da curadoria em artes cênicas – comumente encontramos profissionais que se fixam em posições de autoridade, pois são reconhecidos como aqueles que conhecem e, portanto, podem revelar os sentidos das obras. Outra ideia recorrente é que a produção artística contemporânea é incompreensível para não-iniciados, desta forma, deve-se criar maneiras de explicá-la ao público, reforçando a suposta distância entre obras e espectadores. Esta concepção conota uma postura hierárquica do curador, com a qual não nos identificamos.

Deste modo, pareceu-nos fundamental enfrentar o desafio de diminuir estas lacunas. Além de uma complexificação do debate, tal tarefa vai de encontro à

escassez de bibliografia especializada em nosso idioma, cumprindo uma função social de alimentar a prática curatorial em artes cênicas e sua produção no âmbito teórico.

Como esta investigação nasce de uma atuação profissional, que conjuga o trabalho de diretor, produtor e curador em artes cênicas, consideramos pertinente posicionar a discussão em relação a esta trajetória. Identificamos que esta prática de curadoria é preenchida por experiências e inquietações acumuladas no desempenho destas diferentes funções, as quais contextualizaremos brevemente a seguir¹.

TRAJETÓRIA PROFISSIONAL

Meu interesse pelo teatro se explica pelo seu caráter gregário que articula diferentes saberes. Reconheço-me na multiplicidade de conhecimentos que essa linguagem reúne e, dentre as distintas funções do teatro, escolhi como formação a carreira de diretor². Nas experiências do período de formação, destaco os trabalhos como assistente de direção, nos quais procurei vivenciar a realidade do mercado profissional e compreender as etapas de montagem do espetáculo, seus aspectos artísticos e de produção. Foram significativas as participações em “Quando a cotovia voa: ou uma fábula libertária³”, em 2001, com direção de Nadja Turenko, e no espetáculo “A Geladeira⁴”, do dramaturgo franco-argentino Raul Taborda Damonte (Copi), sob direção do francês Thomas Quillardet, a convite da Companhia de Teatro dos Novos (CTN), do Teatro Vila Velha da cidade de Salvador, em 2007.

¹ Ao longo do trabalho, optamos por utilizar a primeira pessoa do plural. Contudo, nesta breve descrição da trajetória profissional, adotamos a primeira pessoa do singular por se tratar de uma experiência pessoal.

² Desde o ingresso no curso de direção teatral da Escola de Teatro da UFBA, motivado pela curiosidade de conhecer a complexidade das diferentes funções com as quais o diretor precisa lidar, experimentei os trabalhos de contrarregra, sonoplasta, cenotécnico, assistente de direção e produtor. Fui bolsista de iniciação científica do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT) entre 1998 e 2000, e dirigi diversas leituras dramáticas no Ciclo de Leituras da Escola de Teatro, coordenado à época pelo ator e professor Gideon Rosa. Durante todo o processo de formação na Universidade, concluído em 2006, conciliei disciplinas do curso e o contato com reconhecidos profissionais atuantes na área, aliando prática e teoria, o que me conferiu um olhar transversal dentro do campo.

³ Este espetáculo estreou no Teatro XVIII no ano de 2001, na cidade de Salvador.

⁴ O espetáculo estreou no Cabaré do Teatro Vila Velha, no agosto de 2007 na cidade de Salvador.

Posteriormente, como diretor de teatro, adaptei e montei com a CTN o livro de poemas de escritora Cacilda Póvoas "O Olhar inventa o Mundo" em 2008. No processo de encenação do espetáculo procurei manter relações horizontais e permeáveis entre as funções, e estimular tanto os atores, quanto outros profissionais do espetáculo à autonomia enquanto criadores. Para enfatizar essa postura, ainda no projeto, substituímos a palavra "ator" por "inventor".

Em 2012 participei do espetáculo de dança contemporânea "Feitocal⁵", junto às artistas e pesquisadoras Rita Aquino e Daniela Guimarães. Dois aspectos foram marcantes neste trabalho: o modo de produção do espetáculo, construído através de relações de trabalho colaborativas; e o resultado artístico, que criava uma relação de cumplicidade com o público, em uma configuração estética despojada, que investigava e confundia as noções de realidade e ficção.

Nas experiências artísticas descritas, reconheço meu interesse em um ambiente colaborativo e não-hierárquico, assim como o desenvolvimento de procedimentos e soluções cênicas que posteriormente reconheceria sob as terminologias "Teatro Contemporâneo", "Pós-Dramático" e "Teatro Performativo⁶" (ARAÚJO, 2008; FERNANDES, 2010; PAVIS, 1999, 2010; LEHMANN, 2007; FÉRAL, 2015). Presentes em uma parcela da produção artística que será estudada ao longo deste trabalho, estas características parecem-nos poder contribuir para um pensamento curatorial em artes cênicas.

Outra experiência significativa foi ter assumido, em 2012, a coordenação cultural da Associação Franco Brasileira Aliança Francesa de Salvador. Os cinco anos neste instituto agregaram conhecimento de trâmites administrativos e executivos de uma rotina institucional. As relações de trabalho neste ambiente corporativo eram bastante distintas daquelas vivenciadas em um processo criativo, pois compreendiam uma organização vertical com hierarquias bem definidas. Nesta instituição, meu contato com a classe artística ganhou nova perspectiva: da posição de artista, como diretor teatral, passei para a posição de gestor cultural. Neste deslocamento, comecei a enxergar por outro ângulo questões relacionadas ao

⁵ O espetáculo, que compunha o projeto Arquipélago do Coletivo Construções Compartilhadas, estreou na área do estacionamento do Goethe *Institut*, em novembro de 2012, na cidade de Salvador.

⁶ Neste trabalho adotaremos o termo "Teatro Performativo", o qual abordaremos no Capítulo 2.

sistema de produção artística, olhando não apenas para as necessidades do artista, mas também para as demandas do espaço cultural – a gestão de recursos, comunicação e constituição de público, e a construção de um perfil de programação para o centro cultural. Ainda que não adotasse este nome, a experiência da Aliança Francesa já me trazia questões que hoje reconheço como pertinentes à prática curatorial.

O FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS DA BAHIA

Os trabalhos anteriormente citados, como artista, produtor e gestor, me proporcionaram permanente contato com a produção local e internacional, possibilitando uma aproximação com a diretora teatral e gestora Nehle Franke e o produtor cultural Ricardo Libório. Juntos, em 2008 criamos o Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC-BA) constituindo, desde a primeira edição, a equipe de coordenação geral e curadoria do mesmo⁷. Nossa prática curatorial, portanto, era fortemente influenciada pela experiência de Nehle Franke e minha, como diretores teatrais – aspecto que será desenvolvido mais adiante.

A criação do festival tinha como objetivo inserir o estado da Bahia no circuito internacional de produção e difusão das artes cênicas e, conseqüentemente, criar oportunidades locais. Nas palavras da curadora e coordenadora geral Nehle Franke “a ideia é ampliar o circuito, todos os outros festivais internacionais acontecem no centro-sul, e acredito que a gente consiga ampliar e incluir a Bahia nesse circuito importantíssimo” (DIAS, 2008).

⁷ Nos parece pertinente destacar que, desde a criação do festival, havia uma atenção especial a estas designações. O termo coordenação geral correspondia às atribuições de gestão, produção, comunicação e administração financeira. Nas palavras do curador e coordenador geral Ricardo Libório, “abrange todos os aspectos da direção do festival, para tornar a programação exequível, envolve todo o planejamento e coordenação para as 3 grandes áreas: Administração (captações de recursos, contratações, procedimentos legais, prestações de contas); Produção (logísticas para grupos, cargas e equipes, avaliações e adequações de espaços, produção de cenografia, montagens, acessos de públicos, segurança); e Comunicação” (ENTREVISTA..., 2015). A denominação curadoria, por sua vez, foi escolhida por considerarmos, na época, mais ajustada à complexidade envolvida na concepção da programação do festival. Nos parecia desde então que este trabalho correspondia, além da escolha das obras, a um posicionamento crítico e conceitual.

O surgimento do FIAC-BA foi estimulado pela gestão do Governo do Estado da Bahia⁸, que havia criado uma Secretaria de Cultura⁹ a qual tinha como gestor o diretor teatral Márcio Meirelles. A proposta do governo, alinhada às diretrizes do Ministério da Cultura, era constituída do desenvolvimento de políticas públicas que fortalecessem a institucionalidade da cultura; descentralização de recursos buscando o caminho da interiorização que considerasse efetivamente o estado como um todo; desenvolvimento da economia da cultura, transversalidades e diálogos interculturais; e desenvolvimento de uma cultura cidadã (RUBIM, 2014).

Neste cenário local, a criação do festival correspondia a uma ação estratégica em conformidade com as diretrizes da Secretaria. Franke afirma que “através de um festival, [...] [se] injeta conhecimento, informação e estímulo criativo, [o] que [...] também é um apoio ao fazer teatro na Bahia (DIAS, 2008). Enquanto evento estruturante, o FIAC-BA buscava o diálogo intercultural, estimulava a cadeia produtiva e a economia da cultura, e constituía uma ação de interiorização, visto que na primeira edição do festival, além da cidade de Salvador, a programação estendeu-se para os municípios de Camaçari e Feira de Santana. (FIAC-BA, 2014)

No âmbito nacional, o Núcleo de Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil apresentava grande interesse na criação de um novo festival na região Norte/Nordeste. Composto à época pelo Festival Internacional de Londrina (FILO-PR), Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto em São Paulo (SP), Porto Alegre em Cena (POA-RS), Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH), Cena Contemporânea em Brasília (DF) e o Riocenacontemporânea no Rio de Janeiro (RJ), era interessante para o Núcleo estender o corredor de eventos e, conseqüentemente, a abrangência dos festivais por ele representados, potencializando a circulação de obras nacionais e internacionais.

Deste modo, o primeiro passo que demos para a criação do FIAC-BA foi buscar apoio junto ao Núcleo para aprender como fazer um festival com experientes profissionais que atuavam em eventos já consolidados. Assim, organizamos um

⁸ Primeiro mandato do Governador Jacques Wagner, do Partido dos Trabalhadores, de 2007 a 2010.

⁹ Até este momento, tratava-se de uma única pasta que reunia a Cultura e o Turismo no Governo do Estado da Bahia.

workshop aberto ao público para nos capacitar a realizar o projeto, o qual envolvia atividades de captação, pré-produção, execução orçamentária, logística, comunicação e curadoria, com dimensões que até então não havíamos trabalhado. Em todos esses aspectos, tais festivais apresentavam maneiras próprias de conceituar, organizar e realizar o evento. Os depoimentos dos diferentes representantes demonstravam que cada festival construiu à sua maneira, e de forma conectada com seu contexto, os formatos, modos de gestão e programação. Assim, evidenciou-se que não havia um único modelo a seguir – sobretudo, em relação a curadoria.

O FIAC-BA foi então desenhado com mostra artística – composta por trabalhos internacionais, nacionais e locais –, atividades formativas e ponto de encontro, com duração de dez dias. Em relação ao perfil curatorial, o festival posicionou-se da seguinte maneira:

De caráter panorâmico, o FIAC-BA aposta na diversidade que fortalece a riqueza das artes cênicas e busca refleti-la em sua programação, com espetáculos de gêneros diversos, mas em conexão com a contemporaneidade. (FIAC-BA, 2014)

Ao longo de sete anos, as experiências vivenciadas nos proporcionaram reflexões sobre a prática da curadoria. Esta prática vem se constituindo em torno de alguns procedimentos, que, embora não tenham sido até então sistematizados no âmbito do festival, apresentam recorrência nas diferentes edições¹⁰. Deste modo, a prática curatorial no FIAC-BA – sobretudo relacionada a mostra internacional e nacional - se constitui de alguns procedimentos, apresentados no quadro a seguir:

Quadro 01 – Procedimentos recorrentes na prática curatorial no âmbito do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC-BA).

Procedimento	Descrição
Pesquisa	Trata-se do levantamento de espetáculos, performances e grupos artísticos para

¹⁰ Convém destacar que trata-se apenas de um quadro esquemático. As variáveis enfrentadas a cada edição interferem diretamente nestas práticas. Conforme nos lembra Libório, “a curadoria é resultado também das possibilidades financeiras e sempre há uma enorme quantidade de oportunidades que não são possíveis por restrições orçamentárias. Isso não necessariamente é um complicador pois a limitação orçamentária muitas vezes traz também soluções a dilemas de maneira bastante objetiva” (ENTREVISTA..., 2015).

	compor a programação do festival. Para tanto, são utilizadas diversas fontes, tais como: jornais, revistas, redes sociais, programas e catálogos de eventos, pesquisa em <i>websites</i> ; participação em festivais e mostras; e contato com uma rede de colaboradores (p. ex. curadores de festivais, produtores e jornalistas).
Apreciação do trabalho	Pode ser feita <i>in loco</i> ¹¹ , através de material audiovisual (dvd e <i>hiperlink</i>) ou projeto.
Discussão e avaliação	Os trabalhos apreciados são discutidos entre os curadores. Por exemplo, são trocadas impressões estéticas, debatidas as relações com outros prováveis trabalhos da programação da mesma edição; problematizadas questões a respeito da importância da participação do grupo ou trabalho no evento ¹² ; e projetado o impacto da apresentação do trabalho no contexto do festival. Além disso, se leva em consideração os espaços de apresentação - sala de teatro, espaço público -, relação de acesso do público - pagante ou gratuito. São também analisadas a viabilidade técnica-orçamentária e disponibilidade de agenda do grupo ¹³ .
Seleção	Uma vez selecionado o espetáculo, as equipes de produção, técnica, comunicação e logística dão continuidade com os encaminhamentos necessários de cada setor até a sua apresentação no festival. Durante esse período mantem-se intensa comunicação com os grupos e artistas, de modo a criar condições apropriadas para a realização deste no evento.
Reuniões específicas	Em alguns casos, são feitas reuniões entre os curadores do festival e o responsável artístico do grupo. Geralmente esses encontros são realizados quando se tratam de trabalhos que se apresentam em espaços específicos; trabalhos em processo; intervenções urbanas; sub-mostras propostas pelo festival ou em parceria com outros eventos com curadoria própria. Essas reuniões buscam além da resolução de questões técnicas e de produção, a colaboração conceitual com os artistas. Nos processos de coprodução de espetáculos essas questões podem ser acentuadas.

Fonte: autor da pesquisa

¹¹ A apreciação dos trabalhos *in loco* pode ocorrer com a participação de parte ou totalidade do grupo de curadores do festival.

¹² Em relação a questão da relevância, Libório pontua a importância do festival proporcionar uma plataforma para apresentação de trabalhos que dificilmente teriam a mesma receptividade em outros espaços (ENTREVISTA..., 2015). Esse tipo de afirmação vai ao encontro da posição da pesquisadora Josette Féral ao observar que festivais se constituem como um circuito singular, que parece influenciar a produção artística (FÉRAL, 2015a).

¹³ De acordo com Libório, “cada obra a fazer parte do conjunto é uma produção em si, exige adequações e viabilidade de logística, espaço, cenário, equipamentos, montagem e operação, e essa complexidade influi necessariamente na prática curatorial, que precisa estar ainda mais atenta a questões de viabilidade operacional e técnica” (ENTREVISTA..., 2015).

Se por um lado a prática curatorial da mostra nacional e internacional do festival se estabeleceu ao longo dos anos seguindo tais procedimentos, o processo de seleção da mostra local vem sendo realizado de maneira distinta, através de um grupo formado por agentes do campo que, a cada edição, constituem a comissão de seleção cuja designação é escolher os espetáculos do estado. A única exceção foi o ano de 2011. Em que a composição da mostra local coube aos curadores / coordenadores gerais. Não obtendo boa repercussão, o modelo da comissão foi retomado com revisões em 2012, mantendo-se em vigência até 2014. Este vem, desde então, constituindo o campo de questionamento que conduz a esta pesquisa, e será retomado mais adiante.

A partir da realização do FIAC-BA, convém destacar que tive a oportunidade de participar de outras experiências em curadoria, como a comissão de seleção do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz (2012), o Ponto FIAC-BA¹⁴ (2013), a elaboração do projeto Festival de Artes para Crianças com Fernanda Paquelet¹⁵ (2014), o I Seminário Internacional de Curadoria e Mediação em Artes Cênicas: diálogos, partilhas e invenções¹⁶ (2014) e o compartilhamento de experiência em curadoria na mesa “Novas Oportunidades: Trançando Ideias¹⁷” no projeto “Encontros do Cena” no âmbito do festival Cena Contemporânea (DF) em 2014. Essas vivências contribuíram para o amadurecimento de questões relacionadas às práticas curatoriais que busco aprofundar neste trabalho.

Na atualidade, identifico que a curadoria reuniu interesses que atravessaram toda minha experiência profissional, esta, forjada sob a ótica da formação artística. Desta maneira, as funções que desempenho derivam da lógica dos processos

¹⁴ Ponto FIAC-BA foi uma intervenção espacial e sonora, realizada em 2013, cidade de Salvador, no Parque Solar Boa Vista.

¹⁵ Sua ideia inicial era fazer um festival para crianças com mostra artística, oficinas, bate-papos e baile. No decorrer das discussões a respeito do projeto sugeri algumas modificações observando as variáveis que envolvia o projeto: tipo de público, local e programação. Sugeri que pensássemos não como adultos com hábitos culturais definidos e disciplinados, mas como crianças, curiosas, indisciplinadas e cheias de energia. Como adultos nos divertimos em exposições, e festivais, como crianças o parque é de diversões. E neste formato propus que escrevêssemos o projeto .

¹⁶ Durante a sétima edição do FIAC-BA, em parceria com a coordenadora das atividades formativas do festival Rita Aquino, desenvolvemos o projeto do seminário. Norteou a elaboração do projeto, a relação móvel e horizontal entre público convidados.

¹⁷ Mesa composta por Leonardo Hernandez, Fundo de Apoio à Cultura (DF), Reinaldo Gomes, Subsecretário de Relações Institucional da Secretaria de Cultura (DF) e Carlos Laredo, diretor teatro e coordenador do *Encontros do Cena* 2014.

criativos, isto é, antes de tudo sou um artista-diretor de teatro que agrega outras funções, como de produtor, gestor e curador. Deste modo, aprendi a fazer curadoria compartilhando opiniões e discutindo a respeito dos trabalhos assistidos, dividindo as questões com os outros profissionais envolvidos na realização do festival de maneira dialógica¹⁸. Portanto, é a partir dessa perspectiva que no presente estudo almejo formular o conceito de prática curatorial em artes cênicas.

PERGUNTAS PRELIMINARES A PARTIR DA EXPERIÊNCIA COMO CURADOR

Ao longo dos anos trabalhando no FIAC-BA, frequentamos festivais no Brasil e no exterior, eventos nos quais comumente são organizadas semanas com atividades especiais para curadores. Nestas, ocorrem apresentação de espetáculos (*showcase*), encontros com artistas que expõem projetos de criação em busca de financiamento (*pitch*), feiras de negócios¹⁹ e, eventualmente, encontros de reflexão sobre a prática curatorial²⁰. Nestes ambientes, constato uma diversidade de formatos e conceitos acerca da curadoria²¹.

As reuniões do Núcleo de Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil também constituem espaços de discussão, nos quais a ênfase recai sobre a importância dos festivais enquanto eventos estruturantes na cadeia produtiva das artes. Além disso, são trocadas informações a respeito de grupos, tendências, produção e fontes de financiamento, construídas estratégias e relações de parceria para a viabilização de atividades conjuntas.

¹⁸ De acordo com o sociólogo Richard Sennett: “dialógica’ é uma palavra cunhada pelo crítico literário russo Mikhail Bakhtin para se referir a uma discussão que não resulta na identificação de um terreno comum. Embora não se chega a um acordo, nesse processo de troca as pessoas podem se conscientizar mais de seus próprios pontos de vista e ampliar a compreensão recíproca” (SENNETT, 2013, p. 32). No Brasil, alguns autores veem desenvolvendo uma abordagem dialógica para a produção de conhecimento em diversos campos. Um célebre exemplo é a obra do educador Paulo Freire, marcada pela noção de diálogo como possibilidade de construção de uma educação problematizadora. A este respeito, sugerimos consultar Freire (1967, 1983, 1996).

¹⁹ Destacamos o evento “Encontro Artes Cênicas & Negócios” (2014), realizado pelo TEMPO Festival e a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAM).

²⁰ Convém ressaltar a realização do encontro de programadores Mostra Internacional de São Paulo (MIT- SP) em 2015, no qual temas de produção e programação em festivais foram tratados e a proposta de realização de um seminário internacional sobre curadoria para a edição de 2016.

²¹ Parece-nos que as reflexões sobre a prática curatorial ocorrem com mais frequência em eventos que se interessam por trabalhos que investigam formas híbridas e fronteiriças nas artes cênicas.

Também temos tido a oportunidade de verificar a importância desses eventos no sistema de produção, difusão e circulação de obras e artistas e o seu papel na criação de ambientes de experiência entre obras e público. Junto a isso, percebemos um crescimento do interesse e de discussões a respeito do trabalho do curador e seu caráter multidisciplinar.

Dentre todas estas experiências, a que efetivamente consideramos mais significativa na elaboração de perguntas preliminares para a construção desta reflexão sobre a curadoria é a vivência junto a comissão de seleção da mostra local do FIAC-BA. Reconhecemos ao longo da trajetória do festival, três momentos em que diferentes formatos foram adotados para a seleção dos espetáculos do estado da Bahia.

O primeiro, de 2008 a 2010, se assemelhava ao modelo das comissões de editais públicos, buscando uma espécie de representação democrática através da indicação de membros para compor a comissão de seleção. A comissão era formada por três membros, um de fora do estado, convidado pela coordenação do festival, e os demais indicados por instituições representativas do sistema de arte local²².

Uma vez formada a comissão, esta se reunia para apreciação dos trabalhos inscritos. Após avaliação, eram indicados por ordem de classificação os trabalhos que deveriam participar da edição do festival. Destacamos que a comissão não preocupava-se com a criação de narrativas, conceitos ou mesmo o estabelecimento²³ de relações entre os espetáculos – a seleção recaía sobre uma noção de qualidade / mérito artístico. Se por um lado, neste formato a ideia de representação parecia constituir uma forma mais democrática e justa de compor uma programação, percebemos que a mesma não se refletia na construção de discursos, reflexões. A democracia se estabelecia mais como formalidade, do que como debate. De fato, olhando retrospectivamente, percebemos que este processo tendeu a mistificar e

²² Tais como o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Escolas de Dança e de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Coordenação de Teatro e Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), Sindicato de Artistas e Técnicos da Bahia (SATÉD).

supervalorizar o papel das comissões e reproduzir uma lógica de mercado, de escolha de produtos em uma prateleira.

Outro aspecto a destacar é que a coordenação do festival não participava do processo de seleção, apenas dava prosseguimento para a contratação e realização das apresentações dos espetáculos indicados. Como o modo de compor a programação local acima descrito se diferenciava substancialmente do modo de compor a programação internacional e nacional (c.f. Quadro 01), havia certo descompasso no pensamento curatorial do festival como um todo, que não se apresentava completamente integrado.

Em 2011, para compor a mostra local, optamos por adotar a prática curatorial nos moldes da mostra nacional e internacional, isto é, coube aos coordenadores / curadores a formulação integral da programação do festival. O rompimento com o formato anterior decorreu de uma observação crítica daquilo que parecia constituir uma "cultura de editais"²⁴.

Contudo, esta mudança não passou despercebida. A proposta não foi bem recebida pela classe artística local, que questionou as forma de inscrição de trabalhos, critérios de escolha e competência da curadoria. Pareceu-nos que esta postura, a longo termo, poderia nos conduzir a um isolamento enquanto evento. O descontentamento evidenciou, portanto, a relevância da curadoria como um processo de construção de relações entre o festival e o seu contexto.

Em reação a esses questionamentos, em 2012, resolvemos criar uma comissão de seleção mais abrangente que envolvesse outros olhares a respeito da produção local, compartilhando esta responsabilidade com a comunidade. Para tanto, o novo formato avançava em dois aspectos centrais em relação as comissões anteriores.

O primeiro foi conjugar a participação de representantes da classe artística, dos curadores / coordenadores gerais do festival e do assessor de comunicação do evento na comissão de seleção local. Pois, se os artistas haviam questionado a

²⁴ Um modo de apresentação de projetos artísticos e de seleção dos mesmos. Esta "cultura" parecia se estender pelo campo artístico, orientando inclusive projetos independentes.

forma de seleção, pareceu-nos fundamental trazê-los para trabalhar conosco nesta tarefa, assumindo juntos a incumbência de pensar a própria produção local. Este processo marcou, portanto, uma aproximação com os agentes artístico-culturais da cidade, que posteriormente estendeu-se para pessoas de outros estados.

O segundo aspecto foi a abertura da possibilidade de compor a programação local tanto com trabalhos inscritos quanto com outros convidados diretamente. Deste modo, atribuímos à comissão um papel de não apenas reconhecer aquilo que lhe foi dado, mas assumir uma postura diante da produção artística local, reforçando assim as atribuições curatoriais para além da noção de seleção / escolha. Isto é, evidenciava-se, ainda que embrionariamente, o exercício e a consciência de construção de um discurso, e por consequência, tomada de decisão e posicionamento político em relação ao contexto. Cabe aqui ressaltar que quando nos referimos ao termo discurso²⁵ não pretendemos uma narrativa totalizante, temática ou linear, mas sim um posicionamento curatorial.

Atualmente, notamos que a mostra local constituiu o motor de uma discussão sobre curadoria no FIAC-BA. De certo modo, a composição da mostra local sempre constituiu o ambiente mais delicado para a programação artística do festival. Desde a primeira edição, me sinto particularmente desconfortável com esta situação por tratar-se do ambiente no qual estou diretamente inserido, do qual faço parte inclusive enquanto artista. Primeiramente, uma seleção sempre implica em exclusão, e o seu exercício exige uma postura crítica e tomada de posição em relação a produção local. Neste caso, as relações interpessoais que nos atravessam acabam tensionadas pelas decisões profissionais. É importante reconhecer também que esta implicação com o contexto, ainda que de forma sutil, forja a subjetividade presente no processo de curadoria, no qual invariavelmente expectativas prévias sobre artistas e obras estão presentes. Finalmente, com a experiência de circular nacionalmente e internacionalmente, desenvolvemos um olhar muito agudo para refletir sobre nosso próprio contexto.

²⁵ Um dos autores que se debruça sobre a questão do discurso é o filósofo francês Michel Foucault. Para um aprofundamento nesta discussão, que não será realizado neste estudo, sugerimos consultar Foucault (1992; 1996; 2008).

Diante destas tensões, buscamos diferentes respostas por meio do exercício de formatos distintos para a comissão de seleção da mostra local, o que hoje identifico como três momentos indicam tentativas de, em âmbito local, discutir curadoria. Seguindo este raciocínio, poderíamos designar o termo curadoria para nos referirmos ao trabalho realizado hoje por este grupo, que até então vinha sendo chamado de comissão de seleção? Atribuir o termo curadoria implicaria em outras atitudes? Não seria necessário que esta comissão questionasse o seu próprio formato, como por exemplo propondo o acompanhamento de processos ou outros procedimentos pertinentes para a composição da mostra? Seria necessária uma discussão sobre curadoria junto aos participantes da comissão, precedendo cada edição? Por consequência, seria necessário um período mais extenso de trabalho?

Nesta mesma direção, poderíamos nos perguntar se o fato de envolver agentes do campo juntamente com os curadores / coordenadores gerais do evento constitui uma tentativa de participação. A participação foi uma maneira de constituir um ambiente para a prática de curadoria no festival no âmbito da mostra local? Esta prática poderia ser denominada de uma curadoria participativa? Quais outros agentes do campo poderiam participar deste ambiente para complexificá-lo? Estariam estes agentes “em pé de igualdade”, isto é, todos teriam o mesmo poder de decisão?

Outra observação pertinente diz respeito ao fato de que na edição de 2014²⁶ ampliou-se o número de participantes na comissão e contamos com a participação de agentes do campo artístico de outros estados brasileiros²⁷ para a composição da programação artística baiana. Perguntamo-nos: qual a importância deste distanciamento no momento da prática curatorial? Em que os movimentos de aproximação e distanciamento da produção podem contribuir para a composição de uma programação?

²⁶ Convém observar a edição 2014 do FIAC-BA já estava sob influência do desenvolvimento deste trabalho. Não se trata de uma pesquisa ação, mas de fato a implicação do pesquisador participante não pode passar despercebida.

²⁷ O crítico independente paulista Valmir Santos do *website* Teatro Jornal (SP) e Alexandre Molina, mineiro que, apesar de ter vivido muitos anos em Salvador, havia retornado para o estado de Minas Gerais como professor dos cursos de teatro e dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Nesta mesma lógica de aproximação e distanciamento, seria possível estender este formato participativo para a curadoria das outras mostras do festival (internacional e nacional)? Finalmente, caberia aqui questionar se seria o FIAC-BA o tipo de festival adequado para este tipo de experiências?

Estes questionamentos no âmbito prático do trabalho enquanto curador nos conduziram finalmente à construção deste estudo no âmbito teórico enquanto pesquisador. Dito de outro modo, pareceu-nos evidente que para sustentar as questões acima apontadas era fundamental a formulação conceitual da prática curatorial em artes cênicas. Deste modo, surgem novas perguntas, de caráter eminentemente teórico. Por exemplo: qual acervo de ideias fundamenta essas convicções? Como formular uma definição conceitual que dê sustentação às práticas curatoriais em artes cênicas? De que maneira esta formulação pode estar atenta às obras com as quais se relaciona? Esta formulação poderia ser considerada um modelo a ser generalizado e adotado em outros contextos?

OBJETO DE PESQUISA

O objeto deste trabalho é a curadoria em artes cênicas. Por tratar-se de uma discussão emergente neste campo, nos voltamos para o das artes visuais, no qual o debate sobre curadoria encontra-se mais amadurecido. A partir da identificação de funções e tendências da prática curatorial, mergulhamos no campo das artes cênicas para abordar suas práticas artísticas, sobretudo do teatro contemporâneo.

PROBLEMA E HIPÓTESE DA PESQUISA

Constitui-se, portanto, o problema desta pesquisa, uma formulação conceitual da prática curatorial em artes cênicas. Nossa hipótese é de que as noções de mediação e colaboração, oriundas respectivamente da curadoria em artes visuais e das práticas artísticas em artes cênicas, podem contribuir para esta construção teórica.

OBJETIVOS

O objetivo geral deste estudo é elaborar uma formulação teórica da prática curatorial em artes cênicas que considere a dimensão mediadora da curadoria, identificada no campo das artes visuais, e a colaboração enquanto característica de uma parcela da produção artística contemporânea, no campo das artes cênicas. Esta formulação pretende ainda posicionar politicamente o papel do curador em artes cênicas. Para tanto, faz-se necessário:

- Identificar na história da curadoria em artes visuais transformações e tendências da prática curatorial;
- Reconhecer atribuições do curador em artes visuais;
- Explorar o conceito de mediação no âmbito da curadoria em artes visuais;
- Formular analogias entre a curadoria em artes visuais e artes cênicas;
- Identificar práticas artísticas em artes cênicas na contemporaneidade destacando aspectos recorrentes;
- Explorar as noções de participação e colaboração nas artes;
- Indicar o posicionamento político pressuposto à formulação teórica resultante deste estudo.

Deste modo, pretendemos colaborar para o desenvolvimento do campo da curadoria em artes cênicas no Brasil.

ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA

Esta é uma pesquisa qualitativa, orientada por uma concepção filosófica construtivista, conforme descritas pelo professor norte-americano John W. Creswell (2010). A adoção do termo concepção filosófica corresponde a "[...] uma orientação geral sobre o mundo e sobre a natureza da pesquisa [...]" (op. cit., p. 28).

A abordagem construtivista serve aos pesquisadores que procuram entender o mundo em que vivem e trabalham, ajudando a compreender os contextos históricos e culturais dos participantes. Neste tipo de abordagem, o pesquisador reconhece a influência de suas origens à interpretação, e como esta deriva de suas experiências

pessoais, culturais e históricas. "A intenção do pesquisador é extrair sentido dos significados que os outros atribuem ao mundo. [...] Os investigadores geram ou indutivamente desenvolvem uma teoria ou um padrão de significado" (CRESWELL, 2010, p. 31). Em outras palavras, esta abordagem possibilita compreender a construção social e histórica do assunto, seus múltiplos significados e a geração de uma proposta.

A estratégia de investigação adota procedimentos da teoria fundamentada, pois: (i) deriva de uma experiência pessoal do pesquisador em curadoria; (ii) articula teorias da prática curatorial nas artes visuais e cênicas, e das práticas artísticas participativa/colaborativa; (iii) compara e analisa criticamente as práticas.

O principal recurso técnico desta investigação é a pesquisa bibliográfica, notadamente trabalhos que discutem a história da curadoria nas artes visuais e problematizam o emergente ofício do curador nas artes cênicas. A pesquisa documental analisa impressos, relatórios e *websites*. Inclui ainda, consultas em bibliotecas e plataformas virtuais como Scielo, Academia.edu, Scribd e Banco de Teses e Dissertações da Capes, Biblioteca Digital UFBA, entre outros.

REVISÃO DE LITERATURA

A revisão de literatura deste trabalho buscou informações a respeito do curador em publicações de artes visuais, por esta ser a linguagem que originou e deu os contornos à profissão. Ainda são poucas as publicações brasileiras – a maioria dos trabalhos especializados estão em língua estrangeira, notadamente inglês e francês.

Percebemos que grande parte da produção em português é constituída de transcrições de eventos e entrevistas com profissionais do sistema da arte, o que parece indicar pertinentes esforços para atender a urgência de publicação. Um exemplo é a publicação de "Panorama do Pensamento Emergente" (2011), a partir do evento homônimo promovido em 2008 pelo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM-PE) em Recife, sob coordenação da curadora Cristiane Tejo, que desloca geograficamente a discussão, geralmente concentrada no sudeste do país. Outro exemplo é a publicação das entrevistas com críticos e curadores

atuantes a partir do final da década de 1990 em "Conversas com Curadores e Críticos de Artes" (2011), de Renato Rezende e Guilherme Bueno.

Destaca-se ainda, o livro "Sobre o Ofício do Curador" (2010), organizado por Alexandre Dias Ramos, o qual reúne artigos que abordam o trabalho de curadoria em artes visuais. Nesta publicação, o artigo "A Curadoria como Historicidade Viva", do pesquisador Cauê Alves, questiona a construção totalizadora da curadoria na história, discute as características e as implicações no ofício do curador independente e institucional, os vetores de força e interesses que o curador busca equilibrar. Além disso, são discutidos aspectos de formação e o interesse que a profissão ganhou recentemente (RAMOS, 2010). O contato com estas publicações, me introduziram na discussão da curadoria em artes visuais.

Ainda das artes visuais, convém destacar o livro "Cenário da Arquitetura da Arte" de Sonia Salcedo Castillo (2008), que discute amplamente a história das exposições articulando o seu papel político, econômico e cultural sem negligenciar as transformações ocorridas nas práticas artísticas.

Em língua estrangeira, destaco o trabalho do pesquisador, artista, educador e curador inglês Paul O'Neill, "*The Culture of Curating The Curating of Culture(s)*" (2012). A obra examina o surgimento da curadoria independente e o discurso que colaborou com o sua consolidação no ocidente na segunda metade do século XX (O'NEILL, 2012). Esse trabalho é extremamente relevante, examinando a evolução da curadoria historicamente e a construção do discurso curatorial nas artes visuais.

Muito da notoriedade que a curadoria ganhou recentemente se deve ao sucesso das exposições e publicações do curador suíço Hans Ulrich Obrist. Em "Uma Breve História da Curadoria" (2010), Obrist entrevista alguns dos nomes mais representativos da curadoria ocidental, como norte-americano Seth Siegelaub, o brasileiro Walter Zanini e o suíço Harald Szeemann. Também são do autor, títulos ainda inéditos em português que fazem parte desta bibliografia: "*Ways of curating*" (2014), "*Everything you always wanted to know about curating, but were afraid to ask*" (2011). Destaco ainda a publicação da conferência "*Qu'est-ce que le curating?*" (ELIE DURING, GRAU, OBRIST, 2011) na *École Normale Supérieure de Paris*, na qual Obrist afirma seu alinhamento a uma postura atual da curadoria contemporânea, voltada para a colaboração e escuta dos artistas.

Trabalhos que tratam especificamente do tema da curadoria em artes cênicas são o número 55 do periódico croata "*Frakcija: curating performing arts*" (2011), que reúne artigos de pesquisadores, artistas e curadores lançando um olhar longitudinal da prática curatorial nas artes cênicas, posicionam o curador no campo, observando aspectos históricos, sociais, culturais e econômicos que contribuíram para o surgimento do trabalho nas artes cênicas. Destaco nesta publicação, o artigo da alemã Beatrice von Bismarck (2011), que reflete sobre as aproximações do trabalho do curador em outras disciplinas, além dos trabalhos da alemã Christine Peters, do alemão Florian Malzacher e o glossário no qual artistas-curadores, diretores de festival, programadores e produtores elucidam algumas terminologias da curadoria. Outra importante contribuição é a recente publicação do número 44 do "*Theater Journal*" da *Yale University*, com artigos que discutem as práticas de curadoria em artes cênicas e suas contribuições para o campo através de relatos de artistas e curadores. Esta pesquisa também encontrou publicações que articulam as práticas de curadoria nas artes cênicas e audiovisual, como "*Issues in curating: contemporary art and performance*" organizado pelas pesquisadoras inglesas Judith Rugg e Michèle Sedgwick (2007).

Na linguagem teatral, os trabalhos da pesquisadora francesa Josette Féral, "Além dos Limites" (2015), diferentes publicações da brasileira Silvia Fernandes (2010; 2013; 2015), do francês Patrice Pavis, "A Encenação Contemporânea" (2010) e "Dicionário do Teatro" (2011), do alemão Hans-Thies Lehmann (2007), além dos brasileiros Renato Choen (2002) e António Araújo (2008; 2014) foram fundamentais para discutir as práticas artísticas contemporâneas.

Como referencia da participação social na arte, utilizamos nesta pesquisa os trabalhos da pesquisadora inglesa Claire Bishop "*Participation*" (2006) e "*Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*" (2011). As contibuições de alemã Carmen Morsch (2014) e de Eszter Lázár (2011) no que diz respeito a discussão sobre colaboração, também foram fundamentais para a sustentação de uma reflexão acerca dos pressuportos políticos inscritos neste debate, nos

alinhamos ao trabalho do filósofo francês Jacques Rancière²⁸, nos textos “O espectador emancipado” (2008; 2012) e “O mestre ignorante” (2005).

ESTRUTURA DO TRABALHO

O primeiro capítulo mapeia a curadoria nas artes visuais, contextualizando o leitor através da história e destacando os momentos de ebulição da produção artística, as transformações que esta proporcionou no âmbito da curadoria. Destacamos três períodos: as vanguardas históricas, as neovanguardas e as últimas décadas do século XX. Neste percurso examinamos as analogias entre as linguagens das artes cênicas e das artes visuais, a exemplo da relação entre o curador e o encenador, o curador e o *dramaturg*, o fenômeno das exposições coletivas no século XX, as experiências brasileiras e os festivais modernos de artes cênicas.

O segundo capítulo atualiza a discussão a respeito das práticas artísticas em artes cênicas, contextualizando o Teatro Performativo e os Teatros do Real (FERAL, 2015; FERNANDES, 2012, ARAÚJO, 2008). Apontamos algumas recorrências nas diversas produções que se reúnem sob tais terminologias, e avançamos na discussão das práticas colaborativas, as quais se esforçam em colapsar as distinções entre artista e público, profissional e amador, produção e recepção (BISHOP, 2006). Em seguida, discutimos os pressupostos políticos que fundamentam tais questões. Este capítulo é concluindo com a conceituação da prática curatorial em artes cênicas, destacando os aspectos de mediação e colaboração, discutindo seu papel político.

Nas considerações finais retomamos o problema de pesquisa e a hipótese elaborada, apresentando seus limites, estabelecendo ressalvas e condições restritivas. Além disso, indicamos possíveis desdobramentos para este estudo.

²⁸ Destacamos aqui que uma abordagem política da prática curatorial em artes cênicas poderia ser desenvolvida a partir da contribuição de outros autores relevantes na contemporaneidade, a exemplo do italiano Giorgio Agamben cujo texto “O que é o contemporâneo? E outros ensaios” (2009) traz questões pertinentes ao debate. Contudo, optamos pelo desenvolvimento do estudo a partir das

Nota de Esclarecimento

Todas as traduções das fontes de língua estrangeira, inglês e francês, foram feitas pelo autor da pesquisa.

Ao longo deste trabalho, fazemos referência as artes da cena utilizando diferentes termos sem colocar em relevo a distinção entre os mesmos – teatro, *performance* ou *performing arts*. Nosso entendimento se alinha à definição de Pavis (2011), ao afirmar que “as artes da cena estão ligadas à representação direta, não adiada ou apreendida por um meio de comunicação, do produto artístico” (p. 27).

Convém ressaltar que ao longo do texto, conceitos e termos específicos são utilizados no idioma das referências bibliográficas.

contribuições de Jacques Rancière, decisão que corresponde a um alinhamento teórico com a discussão proposta.

2. A CURADORIA NAS ARTES VISUAIS: DA FIXIDEZ DA CONSERVAÇÃO À EXPANSÃO PARA OUTROS CAMPOS

A própria ideia de uma exposição é que vivemos em um mundo com o outro, no qual é possível fazer acordos, associações, conexões sem palavras e gestos, e, através desta *mise en scène*, falar.
Hans Ulrich Obrist (2014, p. 32)

Ao longo da história da arte, o fazer artístico esteve implicado com suas formas de apresentação – em feiras, palácios, museus nacionais e salões. Contudo, o surgimento da curadoria conforme estabelecida hoje, está vinculado à história das exposições, no campo das artes visuais. Diversos autores localizam como marcos do princípio da história da curadoria os gestos de Courbet em 1855 e de Monet em 1874, artistas que ao se oporem às formas de apresentação da arte estabelecidas à época, criaram suas próprias condições de exibição¹ (CASTILLO, 2008; CINTRÃO, 2010; OBRIST, 2014).

Durante este período, as exposições evoluíram consideravelmente, modificando a condição de fruição das obras e se constituindo como “meio através do qual a maior parte da arte se tornou conhecida” (GREENBERG, FERGUSON, NAIRNE, 1996, p.2). Deste modo, as exposições se tornaram parte de um processo de desenvolvimento na maneira de conceituar a arte e compreender seus contextos (O’NEILL, 2012).

Estas transformações repercutiram diretamente no papel do curador. Primeiramente vinculado às instituições - sobretudo aos museus tradicionais, que operam como arquivos culturais - exercendo um papel de cuidador e zelador do acervo (GROYS, 2013), o curador passou a ocupar gradativamente uma posição mais central, “um papel mais proativo, criativo e político no desempenho da produção, mediação e divulgação da arte em si” (O’NEILL, 2012, p. 9).

¹ Embora para uma visada histórica, pudéssemos remontar à Itália de Giorgio Vasari ou aos Gabinetes de Curiosidades alemães do século XVI, passando pelos Salões de arte das Academias parisienses do século XVII (DANTO, 2006; CINTRÃO, 2010), optamos neste trabalho, em nos concentrar nas transformações relativas as história das exposições no século XX.

Neste capítulo buscaremos responder as seguintes perguntas: observar a emergência do curador nas artes visuais nos ajuda a compreender a emergência do curador em artes cênicas? É possível estabelecermos aproximações entre os momentos históricos nas artes visuais e nas artes cênicas? Como as práticas artísticas interferem na prática curatorial? Como essa discussão aparece no contexto brasileiro?

Neste percurso destacaremos os seguintes momentos: a contestação da institucionalização da arte pelas vanguardas históricas das primeiras décadas do século XX; a desmistificação do papel curatorial e a atribuição da função de mediador ao curador a partir do final dos anos 1960; a tendência do “curador-como-autor” do final dos anos 1980; e a consolidação de um discurso centrado no curador na década de 1990; e o “curador nômade” da virada do século XX para o XXI (O’NEILL, 2012).

Através da caracterização da evolução da prática curatorial em artes visuais ao longo da história, construiremos possíveis analogias com o campo das artes cênicas. Estabeleceremos um paralelo entre a função do curador no contexto das exposições coletivas em artes visuais e o curador de festivais em artes cênicas; verificaremos a existência de possíveis marcos para o deslocamento do curador para outros campos e, especificamente, para o campo das artes cênicas; abordaremos as implicações deste deslocamento; e, finalmente, indicaremos o que nos parecem constituir funções do curador nas artes cênicas.

2.1 DAS VANGUARDAS HISTÓRICAS AO SURGIMENTO DO CURADOR INDEPENDENTE: CONTESTAÇÃO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE

No início do século XX, as chamadas vanguardas históricas – mais especificamente os movimentos Dada, Construtivismo e Surrealismo – criticaram a eficácia da prática estética das exposições como parte de uma crítica mais ampla,

da própria “instituição burguesa da arte”²(O’NEILL, 2012; GROYS, 2013). De acordo com os artistas que protagonizavam esta crítica, “a instituição de arte deveria ser negada e repensada” (O’NEILL, 2012, p. 10).

No movimento Dada encontramos o expoente mais radical desta manifestação. “Dada é uma contestação absoluta de todos os valores, a começar pela arte” (ARGAN, 1992, p. 353). Como explica o historiador italiano Giulio Carlo Argan:

Visto que existe um conceito de arte, existem objetos artísticos e existem técnicas artísticas, é preciso contestá-los a todos: a *verdadeira* arte será a antiarte. O movimento artístico que negue a arte é um contra-senso, e Dada é um contra-senso. (grifo no original) (ARGAN, 1992, p. 356).

O contexto europeu do início do século passado foi marcado pela primeira guerra mundial, o crescimento dos grandes centros comerciais e a produção em larga escala do automóvel. O consumo capitalista causava uma crise das relações e afastamento entre público e arte. Ainda nas palavras de Argan:

[...] por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte. (grifo no original) (ARGAN, 1992, p.186)

A arte tornava-se distante da vida social e as exposições ofereciam uma experiência passiva da arte em seu espaço. O pesquisador Paul O’Neill explica que “a instituição de arte era percebida como um quadro hermético dentro do qual a obra era produzida, recebida e gerado seu valor” (O’NEILL, 2012, p. 10).

Como movimentos insurgentes, as experiências dos artistas das vanguardas da ocasião expunham o contexto social, relacional e situacional da prática artística. A arte tornou-se crítica de seu próprio afastamento da vida social. Muitos artistas desse período começaram a fazer das exposições o veículo através do qual realizavam um autoexame crítico em relação a separação entre arte e público (O’NEILL, 2012). A própria situação de exposição foi radicalmente subvertida pelas

² A contestação das vanguardas modernas já preconizava a falência das categorias que viria a se acentuar ao longo do século XX, promovendo o embaralhamento entre as linguagens, entre as funções no campo artístico, e a distinção entre artistas e público.

seratas futuristas, *dada-season* e teatro *proletkult* construtivista, que colocavam como ponto central “o envolvimento corporal de espectadores individuais como parte de uma mudança geral em direção a formas mais relacionais de participação” (O’NEILL, 2012, p. 10-11).

De acordo com o pesquisador Renato Cohen, é possível identificar um elo que vincula a produção das primeiras décadas do século XX à performance contemporânea. Nas palavras do autor:

O ingrediente é o de lançar provocação contra as plateias. O surrealismo ataca de forma veemente o realismo no teatro. Inovações cênicas são testadas, como a de se representar multidões numa só pessoa, apresentar-se peças sem texto, ou personagens-cenário fantásticos. [...] As peças surrealistas acontecem tanto em edifícios de teatro, quanto em caminhadas de demonstração dos líderes do movimento, e visam, através do escândalo, chamar a atenção para as propostas do movimento, tanto a nível ideológico quanto artístico. É clara a identificação entre as atitudes dos surrealistas, nos anos 20 e os futuros happenings, dos anos 60. (COHEN, 2002, p. 42)

Esta observação de Cohen nos parece especialmente pertinente para discutirmos a convergência dos campos artísticos nos períodos históricos de ruptura e a influência da performance no teatro contemporâneo, que será fundamental para avançarmos na discussão sobre a curadoria em artes cênicas. Retomaremos esta reflexão no próximo capítulo.

Ainda em relação às vanguardas, esse processo mobilizou artistas e curadores institucionais³ em busca de uma maior interatividade física do espectador, provocando-os a uma atitude menos passiva, portanto, mais envolvidos com a obra de arte. É deste período que datam as primeiras instalações do século XX, consideradas obras concluídas apenas após a interferência do espectador (BISHOP, 2006). Claire Bishop, aponta que “um dos principais ímpetus por trás da arte participativa tem sido, portanto, uma restauração do laço social por meio de uma elaboração coletiva de significado” (BISHOP, 2006, p. 12).

³ Distinguímos como curadores institucionais aqueles profissionais vinculados aos museus, enquanto que designamos curadores independentes os profissionais que não mantêm vínculos empregatícios com museus ou outra organização financiada por fundos públicos ou grandes galerias comerciais.

Neste período, o *design*⁴ de exposições se transformou opondo-se às tradicionais estruturas fixas, criando ambientes que proporcionassem maior interatividade com o público, permitindo que as obras fossem exibidas em unidades flexíveis, podendo ser alteradas e rearranjadas. Os espaços tendiam a adaptar-se às exigências específicas dos trabalhos. Exposições significativas do período foram: “*Room for Constructivist Art*” (Dresden, 1926) e “*Abstract Cabinet*” (1927 e 1928 Landesmuseum, Hannover) ambas do artista russo Lazar Markovich Lissitzky, e “*Mile of String*” do artista francês Marcel Duchamp⁵ (incluído como parte do “*First Papers of Surrealism*” no *Whitelaw Reid Mansion*, Nova Iorque, em 1942) (O’NEILL, 2012).

Estimulados pelas novas formas de expor que artistas, designers de exposição e arquitetos estavam propondo, diretores de influentes museus transformaram este espaço, antes dedicado a arte histórica, em um local para exposições de arte contemporânea, contribuindo para um movimento que implicitamente reconfigurava o museu como extensão do mundo social exterior (O’NEILL, 2012).

Fotografia 01 – “*Sixteen Miles of String*” de Marcel Duchamp, parte de sua instalação da exposição “*First Papers of Surrealism*” em Nova Iorque (1942).



Fotógrafo: Autor desconhecido. Disponível em: <http://goo.gl/F2f8J6>. Acesso em 20 de junho 2015.

⁴ Na área da expografia, contribuições semelhantes no Brasil vieram ocorrer de maneira similar após a criação do Instituto de Desenho Industrial (IDI) (CASTILLO, 2008)

⁵ Para um debate sobre como o gesto de Duchamp modificou o entendimento da arte, sugerimos a leitura do artigo “Kant depois de Duchamp”, do filósofo belga Thierry De Duve (1998).

A força dos movimentos de vanguarda irrompeu no espaço expositivo e em sua constelação, e o curador envolveu-se com as inquietações deste período. Algumas exposições começaram a investir no uso de objetos não-artísticos ao lado de obras de arte em instalações organizadas tematicamente, em vez de estarem organizadas por período histórico, montagens interativas estabelecendo uma rede de comunicação integrando sem distinção de categorias a cultura popular, o cinema, a publicidade, gráficos, produtos de design e moda. Em Estocolmo, Pontus Hulten o curador e cofundador do *Moderna Museet*, promoveu a exposição " *Catedral*" com os artistas Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedal em 1968. O trabalho chamou a atenção por montar nas dependências do museu, a escultura de uma mulher de proporções gigantescas, no qual o público foi convidado a entrar por entre suas pernas (O'NEILL, 2012).

Fotografia 02 – Exposição " *She-A Cathedral*" no museu *Moderna Museet* de Estocolmo (1968).



Fotógrafo: Autor desconhecido. Disponível em: [http:// http://goo.gl/jXXi6q](http://http://goo.gl/jXXi6q). Acesso: 13 de fevereiro de 2015.

Foi também no final dos anos 1960 que surgiram os curadores independentes. Se até então os curadores encontravam-se predominantemente vinculados às instituições, estes profissionais passam a organizar exposições sem ter postos fixos

nos museus ou galerias⁶. De forma geral, este “novo” profissional possuía experiência no mundo da arte e conseguia influenciar a opinião pública através de suas exposições. É o início do “mundo das exposições avançadas”, que indica o “crescimento do curador como criador” (ALTSHULER apud O’NEILL 2012, p. 14).

Neste período de transformações nas linguagens artísticas através das experimentações promovidas por movimentos como *Body Art*, Arte Conceitual, Arte Povera e o aparecimento do *Happening* e a *Performance* no circuito das artes visuais, as discussões passam a se estender para além da análise da obra de arte, e/ou sobre a autonomia do artista, e incluem a crítica à práxis dos curadores⁷. Desta maneira, ganha destaque na discussão o ato curatorial, as formas de produção de arte e seus limites, a responsabilidade por sua autoria e mediação (O’NEILL, 2012).

As exposições coletivas de curadoria independente passaram a ser pensadas sob a lógica de projetos artísticos (CASTILLO, 2008), reunindo e contextualizando a produção de representantes de cenas da arte contemporânea de diferentes países e continentes – por exemplo, *Fluxus*, *Arte Povera*, Pós-Minimalismo e Conceitualismo dos Estados Unidos, Europa e América-Latina. São deste período exposições coletivas emblemáticas, como “557,087⁸” de Lucy Lippard, e “*Happening e Fluxus*”⁹ de Seth Siegelaub” (O’NEILL, 2012, p. 16).

Destaca-se o fato das obras, em sua maioria, não serem preexistentes e autônomas, prontas para serem exibidas, mas terem sido criadas especificamente para estas exposições, em um processo de organização e preparo envolvendo artistas e curadores para um momento futuro de exibição das obras, enfatizando a centralidade da apresentação da obra e sua função no espaço-tempo (O’NEILL, 2012).

⁶ Segundo o pesquisador Paul O’Neill, foi neste momento em que surgiram os termos *ausstellungsmacher* (em alemão) e *faiseur d'expositions* (em francês) para designar uma figura intelectual operando no museu, organizando exposições independentes de arte contemporânea.

⁷ Neste mesmo período, no Brasil estava sendo gestada o surgimento dos Neoconcretistas. No item 1.5, veremos como suas práticas artísticas contribuíram para essas questões. A respeito deste tema, sugerimos consultar COCHIARALE (1994), CASTILLO (2008) e ROLNIK (2007).

⁸ Exposição realizada no Seattle Museum, em 1969.

⁹ Exposição realizada em *Kölnischer Kunstverein*, em 1970, organizada com Hans Sohm.

A exposição "Quando as atitudes se tornam forma: Trabalhos, Conceitos, Processos, Situações, Informações"¹⁰ de Harald Szeemann, merece especial destaque. Nesta mostra, o curador reuniu o trabalho de 69 artistas. Segundo Castillo:

alguns presentes para a elaboração de seus trabalhos no curso da própria montagem, outros apresentando trabalhos já elaborados e documentados, e outros apenas representados, conforme as indicações constantes nos projetos enviados por eles [...]. Szeemann estabeleceu, na concepção dessa mostra, uma estreita relação entre o processo artístico e a montagem da exposição, ou melhor, entre obra e exposição. (CASTILLO, 2008, p. 218).

Fotografia 03 – “Quando as atitudes se tornam forma: Trabalhos, Conceitos, Processos, Situações, Informações”, exposição curada por Harald Szeemann em Berna (1969).



Fotógrafo: Autor desconhecido. Disponível em: <https://goo.gl/kWCvGd>. Acesso: 25 de junho 2015.

¹⁰ Exposição realizada no *Kunsthalle Bern*, de 22 de março a 23 de abril de 1969; *Museum Haus Lange*, Krefeld, de 9 de maio a 15 de junho 1969; *Institute of Contemporary Arts*, Londres, de 28 de setembro a 27 de outubro de 1969.

As mudanças propostas pelas neovanguardas transformam desde as técnicas de exibição às estratégias de comunicação das exposições, conferindo-lhes um caráter de “evento”.

O crítico de arte Boris Groys observa a tentativa por parte dos artistas desta época em “sincronizar o destino do corpo humano com o modo de sua representação histórica” (GROYS, 2013, p. 03). Ou seja, a noção de precariedade, finitude e instabilidade da existência material no trabalho em contraposição do a ideia de conservação e preservação. Conforme O’Neill ressalta, “a partir deste momento, o contexto espacial e temporal da produção artística coincidiria com o contexto da exposição” (2012, p. 18).

Este fenômeno favoreceu o reconhecimento internacional aos artistas, que passaram a estabelecer contatos entre si, “esquadrinhando-se desse modo um circuito artístico de projetos internacionais, independente do sistema de galeria comercial”¹¹. (CASTILLO, 2008, p. 205). Os curadores também se tornaram internacionalmente conhecidos. Segundo O’Neill:

A produção curatorial nesses casos consistiu no agrupamento de obras de arte e artistas relacionados, entre os quais se percebiam preocupações semelhantes, o que possibilitou à forma de exposição ser tratada como um meio em, e de si mesma. Em outras palavras, a exposição ficou claramente identificada com um organizador de exposições específico, ou com a assinatura de estilo do curador produtor por sua capacidade de contextualizar uma série de trabalhos como um todo (O’NEILL, 2012, p. 16).

Este é o momento de redefinição da exposição e do próprio curador, que começa a ter um papel significativo na conceituação da exposição coletiva, ganhando visibilidade. Neste estudo, parece-nos relevante destacar dois aspectos. Primeiramente, o paralelo entre o ambiente das exposições coletivas e o ambiente dos atuais festivais de artes cênicas – ambos plurais, diversos e internacionais. O

¹¹Embora o circuito de arte europeu reunisse numerosos museus e galerias, estas instituições pareciam muito vinculadas a uma museografia tradicional diante das formulações artísticas da neovanguarda. A historiadora Sonia Castillo destacaria que “nesse sentido, davam a impressão de ser um sistema ultrapassado” (CASTILLO, 2008, p. 206). Nessa perspectiva, curadores independentes ocuparam outros espaços de exposição, dentre os quais as *Kunsthalle* (pavilhões de cultura) alemãs tornam-se um modelo institucional ao privilegiar o circuito artístico de experimentações (CASTILLO, 2008).

outro aspecto se refere a construção de um discurso capaz de contextualizar e propor uma espécie de unidade à produção, conferindo um papel de autoria ao curador independente em artes visuais, que o aproxima da função do encenador teatral. De fato, estas habilidades – contextualizar e dar unidade – serão enfatizadas em duas tendências da prática curatorial que viriam a se desenvolver nas décadas seguintes: o curador mediador¹², sobretudo no final dos anos 1960, e o curador como autor, na década de 1980 e 1990, conforme abordaremos nas próximas sessões. Estas tendências não são excludentes, mas inerentes à prática curatorial.

2.2 CURADOR MEDIADOR

A década de 1960 foi o momento de uma nova ruptura que questionava o sistema institucional¹³. Surgia um “novo espírito de experimentação em todas as artes”¹⁴ (LEHMANN, 2007, p. 86). Nas palavras da historiadora Sônia Castillo:

Confundindo críticos e espectadores [...] a produção conceitual deslocava o foco de interesse sobre a forma artística para sua natureza como conceito. Para o artista conceitual, pois, o meio material de suas proposições (textos, fotocópias, fotografias, esquemas ou documentos) deveria ser evidenciado não como objeto,

¹² Antes de iniciarmos a sessão que aborda mais diretamente a função de mediador desempenhada por curadores. Destacamos que não se trata de uma discussão no âmbito da mediação cultural. Embora reconheçamos que esta prática (mediação cultural) tenha surgido e se desenvolvido no contexto dos museus a partir de uma reflexão sobre o potencial educativo da experiência estética, que se aproxima sobre uma discussão de criação de contexto, não é neste direção que nosso estudo se desenvolve. Abordamos aqui, a papel de articulação presente na prática curatorial que evidenciamos sobretudo a partir de meados do século XX. Sobre mediação cultural, sugerimos consultar Mörsch (2014)

¹³ Assim como o crítico brasileiro Mário Pedrosa (CASTILLO, 2008), o curador Walter Zanini viria a tecer considerações acerca das mudanças que se processavam no modelo institucional de museu. Em suas palavras: “as críticas à estrutura deste museu receptáculo e de propósito inventariais, comparável no seu elitismo ao de um júri intocável em suas decisões, redobram de intensidade depois de 1968. Reclamava-se de uma mentalidade nova, de características menos introvertidas, que se democratizasse através de uma abertura capaz de atender menos formalmente o artista e que ao mesmo tempo fosse mais dúctil em seus relacionamentos culturais com o público, sempre excessivamente dirigido e condicionado a política cultural. Por essa razão, os debates, quando do colóquio do Comitê Internacional *des Musées d’Art Moderne* (ICOM), realizado em Bruxelas em 1969, demonstrando uma situação de amplitude internacional, polarizam-se em torno da dicotomia “museu templo”, “museu fórum”, debate em que, em prol da renovação doutrinal do museu, destacaram-se as posições de Werner Hofmann e Pierre Gaudibert” (ZANINI, 2010, p. 60).

¹⁴ Convém mencionar que os movimentos contestatórios nas práticas artísticas, representados pelas neovanguardas, que assinalaram a crise institucional vão se evidenciar em momentos diferentes no hemisfério norte – Europa e América do Norte – e no Brasil, conforme discutiremos a seguir neste trabalho.

mas como ideia que, por sua própria natureza, é invisível. (CASTILLO, 2008, p. 201)

Desta forma, os artistas distanciaram-se progressivamente da noção de objeto, do quadro ou escultura como matéria exclusiva. A busca por trabalhar no ambiente *Land Art*, sobre o próprio corpo *Body Art*, ou sobre a reinvenção das relações dos indivíduos com o ambiente *Happenings* e *Performances*, provocou a desmaterialização das obras, “transformando a ideia ou conceito na nova matriz de todas as experiências artísticas” (CASTILLO, 2008, p. 221)

Instaura-se uma dificuldade de distinção entre os trabalhos de artistas e curadores. Enquanto curadores assumiam um papel cada vez mais criativo, autoral, distanciando-se da conservação de peças do acervo de um museu, os artistas se afastavam cada vez mais da arte como produção de objeto e se voltavam para a chamada arte conceitual. O’Neill esclarece:

se a arte poderia ser uma ideia, então os envolvidos na produção e emprego de ideias como o seu meio também poderiam ser aceitos como produtores de arte, independentemente de se chamarem curadores, críticos, ou artistas. (O’NEILL, 2012, p. 18)

O embaralhamento causado pela diluição das distinções dos papéis tradicionais entre artistas e curadores e a assimilação da arte como ideia se evidenciou na organização de exposições por artistas, função tradicionalmente associada à curadores (O’NEILL, 2012). Por outro lado:

o curador começou a assumir o manto criativo do artista, em que os papéis tradicionais do artista, curador e crítico estavam entrando em colapso e deliberadamente confundidos, com artistas e curadores trabalhando juntos de forma cooperativa (O’NEILL, 2012, p. 19).

O fato dos papéis de artistas e curadores se confundirem contribuiu para o questionamento dos mecanismos de produção, exibição e mediação das obras de arte. O reconhecimento e o exame deste processo foi chamado pelo galerista e curador Seth Siegelaub de “desmistificação”¹⁵. Isto é, revelar e refletir sobre os

¹⁵ A preocupação com a “desmistificação” do sistema da arte é recorrente ao longo da história. Os movimentos de ruptura das vanguardas modernas já apresentavam esta provocação desde o princípio do século, como podemos perceber nas palavras do historiador Giulio Carlo Argan: “negando o sistema de valores por inteiro, [Dada] nega-se a si mesmo como valor e também como

elementos implícitos em uma exposição - espaços e categorias estabelecidos pela história oficial da arte, os meios empregados e os gêneros reconhecidos (ROLNIK, 2007) - e tornar evidente o impacto que as ações curatoriais exercem sobre as obras e como elas foram produzidas, mediadas e distribuídas. Trata-se de desmistificar as “estruturas ocultas do mundo da arte” (SIEGELAUB apud O’NEILL, 2012, p. 19), revelando os agentes e ações na construção da arte e no valor das exposições. Em outras palavras, entende-se desmistificação como um processo que coloca em questão o que e quem constitui a obra de arte. O experimentalismo desses processos vai remeter às contribuições e questionamentos políticos contida nas ideias de Duchamp de apropriação e montagem (DUVE, 1998; CASTILLO, 2008).

De acordo com O’Neill, a “desmistificação é hoje amplamente aceita dentro do discurso curatorial como um método de definição e representação de uma posição curatorial” (O’NEILL, 2012, p. 34). Isto é, apesar de emergir como uma provocação artística, a preocupação com a contestação do sistema de arte passou a ocupar o debate também no campo da curadoria. Deste modo, o conceito também será significativo para a curadoria em artes cênicas, como veremos adiante.

Como forma de explorar as características da arte conceitual, que negou quatro elementos da prática artística - objetividade do material artístico, especificidade do meio, visualidade e autonomia -, os curadores buscaram fazer exposições que oferecessem uma estrutura curatorial mais visível, na qual as obras de arte “desmaterializadas” pudessem ser melhor apreciadas. (O’NEILL, 2012). Esta busca pela construção de uma contextualização das obras, evidenciaria a função de mediação do curador.

O galerista Seth Siegelaub trabalhou com artistas conceituais cuja produção demandava esta mediação, muitas vezes incorporada como um componente da própria obra a fim de torna-la perceptível (O’NEILL, 2012). Um desses exemplo é o trabalho “*Inert Gas Series*” de Robert Barry em 1969, cujo o título explicita a estrutura do material empregado e o processo de produção. Sua proposta envolvia o

função, sendo a função uma ação dotada de finalidade e valor. Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso **desmistificadora** em relação aos valores constituídos” (grifo nosso) (ARGAN, 1992, p. 356). Contudo, reforçaremos o marco proposto por Seth Siegelaub com intuito de evidenciar a função de mediação do curador inscrita nesta desmistificação na década de 1960, vinculada às proposições da arte conceitual.

lançamento de gases no meio ambiente. A fim de tornar o trabalho “palpável”, o curador enviou a uma lista de endereços, composta de indivíduos e instituições estratégicas, o convite no qual se podia ler o nome do artista e dos gases que compunham a obra. Impresso no convite, havia a indicação de um número de telefone, no qual era possível ouvir uma mensagem descrevendo o trabalho. O convite de Siegelaub representava um objeto real, que tanto materializava a existência do trabalho, quanto lhe conferia valor de troca.

Este exemplo enfatiza a relevância que a mediação da obra estava adquirindo enquanto elemento agenciador da compreensão do público, demandando contextualizações culturais. Nas palavras de Paul O’Neill:

Mudanças na curadoria de arte envolveram não apenas a aplicação isolada de novas técnicas de distribuição e exibição, mas também uma influência, ou até mesmo uma determinação, dos meios de apresentação, que se tornou um componente indissociável da obra de arte em si mesma. **Desta forma, a produção da obra de arte e sua mediação em um contexto de exposição pública estavam interligados.** (grifo nosso) (O’NEILL, 2012, p. 21)

Deste modo, os curadores, tornavam-se também intermediários responsáveis pela conceituação, produção e mediação das exposições contemporâneas. Ofereciam uma resposta às mudanças de condições sob as quais a arte estava sendo produzida.

O papel do curador havia se transformado em uma atividade de prática organizacional e discursiva ampliada. Este agente tornava-se central para a produção e para os artistas, os quais procuravam os organizadores de exposição capazes de compreender e expor seus trabalhos “desmaterializados”. A ênfase na função de mediador conferiu ao curador um espaço central nas exposições e uma novo patamar de visibilidade.

A partir destas reflexões, poderíamos indagar se é possível estabelecer uma aproximação entre este curador mediador, cuja incumbência é constituir um perfil curatorial e comunicá-los ao público, e o *dramaturg*¹⁶ em artes cênicas – profissional

¹⁶ Segundo Patrice Pavis (2011), o primeiro *dramaturg* Gotthold Ephraim Lessing, reuniu em sua “Dramaturgia de Hamburgo” de 1767, uma coletânea de críticas e reflexões teóricas enquanto responsável pelo teatro da cidade. A obra de Lessing contribui para a teoria do drama, reflexão crítica e teórica a partir de um repertório. (NUNES, 2005)

mais frequentemente encontrado na Europa do que no Brasil, historicamente vinculado à equipamentos culturais, tem entre as suas atribuições a responsabilidade por manter e atrair público, mas também de criar através da discussão e fortuna crítica, com intuito de mediar as peças de uma programação.

Em meados dos anos 1980, teatros e alguns espaços de dança na América do Norte e Europa incorporaram este profissional com a função de expandir o repertório de grupos residentes de teatro, aprofundar a descoberta dos atores nas salas de ensaio, enriquecer e contextualizar o público com críticas e informações sobre as obras. A este respeito, o encenador Antônio Araújo, do Teatro da Vertigem, comenta:

Buscamos um dramaturgo presente no corpo a corpo da sala de ensaio, discutindo não apenas o arcabouço textual ou a escolha das palavras, mas também a estruturação cênica daquele material. Nesse sentido, pensamos a dramaturgia como uma *escrita da cena* e não como escrita literária [...] buscamos um dramaturgo da sala de ensaio, parceiro vivo e presente dos intérpretes e do diretor (ARAÚJO apud FERNANDES, 2012, p. 317).

Sobre essa questão, o editor e curador Tom Sellar observa que um dos aspectos que distinguem o curador do *dramaturg*, é que o último trabalha predominantemente com aspectos textuais e literários, “aspectos importantes e influentes da produção teatral, mas não necessariamente geradores, ou até mesmo visíveis” (SELLAR, 2014, p. 26).

Para além desta analogia, seguimos nos interrogando se há equivalência para a desmaterialização das obras em artes cênicas, e se a prática curatorial é tão determinante na apresentação das obras nas artes da cena, assim como nas artes visuais. Neste contexto, quais seriam as formas da mediação na curadoria em artes cênicas?

Para compreender como historicamente alguns fenômenos emergem e se diluem na cultura, achamos pertinente trazer o quadro teórico do escritor Raymond Williams, enfatizando nosso alinhamento com a abordagem de O’Neill, que adota esse referencial em sua principal obra sobre curadoria. Em “Marxismo e Literatura”, Raymond Williams que divide os elementos culturais em dominantes, residuais e emergentes (O’NEILL, 2012). Em suas palavras:

Enquanto o dominante representa o *status quo*, elementos culturais residuais são aqueles que operam a alguma distância da cultura

dominante efetiva, mas ainda são parte dela. O residual compreende os elementos culturais que derivam de uma grande tradição e são empregados em legitimar as relações sociais contemporâneas, enquanto operam em um espaço em grande parte marginal.[...] Por outro lado, a inovação cultural emergente compreende práticas inovadoras que produzem novos significados, valores e inter-relações. **Emergência [...] é o local de oposição dialética ao dominante** - a promessa de superar, transgredir, fugir, renegociar, ou ignorar o dominante e não simplesmente entregar mais do mesmo de acordo com as lisonjas do 'novo' ou do contemporâneo (grifo nosso) (O'NEILL, 2012, p. 25-26).

Deste modo, destacamos o papel político da emergência da curadoria no fim dos anos 1960, favorecendo práticas inovadoras, capazes de produzir novos significados, valores e inter-relações; promovendo o discurso contestatório dos artistas, de oposição à ordem dominante e a transgressão sob a perspectiva da desmistificação e do papel de mediador. Contudo, conforme O'Neill afirma:

o momento emergente da práxis curatorial do final dos anos 1960 agora opera como um **elemento residual** do discurso curatorial contemporâneo, na medida em que se relaciona com formas para as quais as formações sociais e fases da cultura anteriores geraram certos significados e valores (grifo nosso) (O'NEILL, 2012, p. 26).

Em outras palavras, o curador na atualidade é parte do sistema, gerando valores e significados da arte que carregam traços deste momento de emergência, contudo já assimilados pelo discurso dominante.

Neste trabalho, o conceito de Williams parece um instrumental teórico pertinente para refletirmos de uma forma distanciada sobre a emergência da prática curatorial em artes cênicas na atualidade. Há equivalência nas artes cênicas do momento de emergência da prática curatorial independente em artes visuais? A emergência do curador em artes cênicas também se relaciona com a contestação do sistema de arte? Trata-se de uma resposta à prática artística atual? Sua função é de desmistificação e mediação? Quais as instâncias, em quais ambientes discutem-se as características da prática curatorial em artes cênicas na atualidade? Essas questões nos parecem fundamentais para a formulação de um curador em artes cênicas.

2.3 CURADOR AUTOR

Nos anos 1980 o curador é visto como elemento do sistema da arte capaz de apontar novos direcionamentos e espaços institucionais para a sua exibição. As exposições coletivas são o seu material de trabalho, e a crítica especializada trata a exposição como meio de apresentação, reforçando o caráter autoral do curador. A exposição passa a constituir-se enquanto uma estrutura narrativa produzida pela relação entre as obras reunidas e por ele relacionadas. (O'NEILL, 2012)

O'Neill (2012) sugere que as práticas curatoriais deste período permitiram uma “remistificação” do papel do curador tal qual um “*auteur*-solo” das exposições de arte. Tratavam-se de exposições temáticas ou a-históricas, incluindo objetos pré-existentes ou comissionados, o que ressalta o papel do curador de conceituar a exposição dando-lhe unidade narrativa. Segundo o autor:

[...] as exposições [deste período] incluíram obras de diferentes épocas, lugares e culturas que foram selecionadas com base em suas relações formais, temáticas ou contextuais. O que as exposições tinham em comum era um agrupamento de diversas obras, apresentadas como se houvesse um diálogo mútuo entre si e mediadas como uma narrativa pessoal oferecida por um único autor-curador (O'NEILL, 2012, p. 30).

As exposições organizadas por Harald Szeemann são exemplos marcantes deste pensamento vigente, articulando conceito e práxis para “criar um mundo autossuficiente”, como descreveu Obrist (2014, p. 31). Em 1983, na *Kunsthaus* de Zurique, Szeemann realizou a curadoria de *Der Pendure zum Gesamtkunstwerk* - traduzida do alemão como “tendência para a obra de arte total”. Obrist descreveu-a como “uma exposição enciclopédica e uma tentativa não-didática para criar [...] 'poemas no espaço'” (2014, p. 29). Nas palavras de O'Neill:

As exposições de Szeemann foram algumas dentre muitas em grande escala que criaram interstícios complexos entre a arte de diferentes épocas, movimentos, mídias e estilos, em que os resultados gerais pretendiam um trabalho unificado, realizado a partir de uma combinação de numerosas obras de arte, exibidas juntos sob uma única visão. ‘*Der Pendure zum Gesamtkunstwerk*’ propôs a autoproclamação de um sistema de valores curatoriais. (O'NEILL, 2012, p. 29)

Observamos a prática curatorial de Szeemann de construir exposições utilizando obras e objetos como fragmentos de narrativa. Os significados produzidos pelo arranjo das obras adquirem valores simbólicos pelas decisões abertamente subjetivas de Szeemann, atribuindo a responsabilidade pela geração de significados da obra de arte quase totalmente ao curador (O'NEILL, 2012).

Outra exposição emblemática nesta mesma linha foi “*Les Magiciens de la Terre*”, realizada no Centre George Pompidou e na Grande Halle La Villette em 1989, por Jean-Hubert Martin (GREENBERG, FERGUSON, NAIRNE, 1996; BOURRIAUD, 2011; O'NEILL, 2012). Nas palavras do curador Nicolas Bourriaud:

Cai o Muro de Berlim em 9 de novembro de 1989. Seis meses antes, precisamente em 18 de maio, era inaugurada a exposição ‘Les Magiciens de la Terre’ [Os mágicos da Terra], que tinha como subtítulo ‘A primeira exposição mundial de arte contemporânea’, pelo fato de reunir artistas plásticos de todo os continentes: um artista conceitual americano estava ao lado de um sacerdote de vodu haitiana, e um pintor de placas de Kinshasa expunha com grandes nomes da arte europeia¹⁷. Em todo caso, desse imenso liquidificador que foi ‘Les Magiciens de la Terre’, pode-se datar a entrada oficial da arte nesse mundo globalizado e destituído de ‘grandes relatos’¹⁸ que agora é o nosso. Essa súbita irrupção na esfera *contemporânea* de indivíduos originários de países então qualificados como periféricos corresponde ao surgimento da etapa do capitalismo integral que, vinte anos mais tarde, assumiria o nome de *globalização*. (grifo no original) (BOURRIAUD, 2011, p. 9)

O procedimento de Jean-Hubert Martin é o mesmo utilizado por Szeemann: a inter-relação dos trabalhos como fio condutor de uma narrativa pessoal deste “curador-autor”. Esta característica aproxima o curador das atribuições de um regente (OBRIST, 2010) ou do encenador teatral moderno, exercendo a responsabilidade pela unidade da encenação.

¹⁷ Concebida por Jean-Hubert Martin, no Centro George Pompidou e na Grande *Halle de la Villette*, Paris, 1989.

¹⁸ A este respeito deste tema, sugerimos DANTO (2006) conforme mencionado neste trabalho.

Fotografia 04 – Na parede, “Red Earth Circle” de Richard Long e no piso, “Yam Dreaming” produzido por integrantes da comunidade Yuendumu, trabalhos da exposição *Les Magiciens de La Terre* no Centro George Pompidou em Paris (1989).



Foto: AGENCIA. Disponível em: <https://goo.gl/RHVQGO>. Acesso em: 03 de julho de 2015.

A comparação entre o curador e o encenador decorre da noção de “unidade”, ponto de convergência entre as referidas práticas. Na história da curadoria em artes visuais, o conceito estético de obra de arte total do romantismo alemão - *Gesamtkunstwerk*¹⁹ - foi atualizado por alguns curadores do final do século XX como a responsabilidade de dar sentido e unidade discursiva à exposição, aproximando-se da práxis artística (O’NEILL, 2012; GROYS, 2013), Em outras palavras, a atividade destes curadores consistia de:

[...] determinar o conteúdo da exposição, normalmente obtido por meio de agrupamentos e articulações de semelhanças ou diferenças visuais ou conceituais que as obras possam revelar. Para isso, geralmente determina-se um conceito ou tema, a partir do qual,

¹⁹ Ao ser perguntado em entrevista para Hans Ulrich Obrist, a respeito da sua transição do teatro para as artes visuais, Harald Szeemann explicou: “Quando eu tinha dezoito anos, organizei um cabaré com três amigos, dois atores e um músico. Mas em 1955, cansado das intrigas e ciúmes, comecei a me afastar do trabalho coletivo, até fazer tudo sozinho, algo como um teatro de um homem só, que refletia minha aspiração a concretizar a *Gezamtkunstwerk*” (OBRIST, 2010, p. 105)

funcionando como fio condutor, elabora-se o processo para obtenção de unidade na mostra” (CASTILLO, 2008, p. 300)

A pesquisadora assinala que a articulação da unidade interna e externa da exposição depende da ênfase que se pretende dar a mostra. Esse manejo de sentidos através do tema preestabelecido pode “estimular o espectador a tecer analogias entre os objetos expostos, buscando identificar os nexos que os reuniram” (CASTILLO, 2008, p. 300).

O encenador Antônio Araújo, por sua vez, reflete sobre a noção de “unidade” nas artes cênicas remetendo-a, entretanto, à outro momento histórico. Conforme o pesquisador:

A unidade artística da representação surge com o teatro realista, no final do século XIX. Tratava-se, ali, de uma unidade não apenas visual ou cenográfica, mas também do registro de interpretação dos atores. Essa busca da unidade estilística e rítmica do espetáculo no seu conjunto, de um eixo estético no discurso da encenação, da conformação de um todo orgânico e harmônico, é o que veio a configurar a noção de *ensemble*, que atravessará todo o século XX. (grifo no original) (ARAÚJO, 2008, p. 256)

A noção de unidade estabelece, portanto, uma articulação direta entre um debate da curadoria em artes visuais e uma parcela da encenação em artes cênicas, posto que esta noção será problematizada no próprio teatro. A este respeito, o pesquisador Patrice Pavis declara:

o apogeu da encenação como escritura cênica nos anos de 1960, coincidiu com o começo de sua crise: ela se transformou em um sistema muito fechado, muito ligado a um autor, a um estilo e a um método de atuação (PAVIS, 2010, p. 49).

Conforme discutiremos no próximo capítulo, desde a década de 1970, diversas produções da cena contemporânea, fortemente influenciadas pela performance, passaram a questionar justamente esta noção de unidade e das grandes narrativas ao se opor à encenação enquanto escritura cênica. Neste sentido, a perspectiva de curadoria em artes cênicas sobre a qual nos deteremos ao longo deste estudo está vinculada às transformações no campo da arte decorrentes dos discursos contestatórios das neovanguardas: produções teatrais tributárias das influências da performance denotadas por termos como Teatro Pós-Dramático, Teatro Performativo e Encenação Contemporânea. Por este motivo, nos distanciaremos neste trabalho da discussão do curador-autor, embora em nossa experiência

profissional no FIAC-BA, esta questão permaneça atual. Com frequência, enquanto curadores somos cobrados pela expectativa da imprensa, e mesmo do público, que o festival apresente uma narrativa linear, totalizante a cada edição.

Retomando a história da curadoria, o final da década de 1980 consolida a mudança paradigmática de afastamento do curador da função tradicional de conservação vinculada aos museus. Essa modificação é notadamente assinalada pelas transformações ocorridas no emprego do termo “curador” e “curadoria” no idioma inglês. Como explica o crítico de arte Alex Farquharson, o substantivo “curador” (em inglês *curator*) ficou vinculado ao profissional institucional atuante nos museus, enquanto que o verbo “*curating*” passou a representar uma prática de construção narrativa através da relação entre obras de arte²⁰ (O’NEILL, 2012).

Esta noção ampliada do curador como o responsável pela exposição é afirmada pela expressão “com curadoria de”, que evidencia uma assinatura, reforçando o papel autoral e relativamente autônomo do curador. Em outras palavras, “a exposição é uma forma do vocabulário curatorial com sua própria gramática”. (O’NEILL, 2012, p. 32).

Nos anos 1990, com a consolidação do capitalismo em escala global, os processos de atravessamento das fronteiras nacionais se intensificaram, “integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2006, p. 67). A compressão das coordenadas de espaço-tempo implicou diretamente no crescimento da mobilidade física dos agentes da arte.

O barateamento dos custos de transporte, a possibilidade de viagens e de comunicação através da internet, possibilitou aos profissionais de curadoria ampliar o acesso a lugares, povos e culturas. Essa internacionalização transformou o universo da arte contemporânea, de modo que a curadoria passou a ser entendida como uma prática global. O discurso dominante em torno da figura do curador criou um mercado para um tipo de “curador nômade” (O’NEILL, 2012).

²⁰ Não existe verbo equivalente em português, pois “curar” remete ao sentido de restabelecimento da saúde e não expressa o trabalho de montagem de exposições. Para designar este trabalho em português, emprega-se o termo “curadoria”.

2.4 CONSOLIDAÇÃO E EXPANSÃO DA AÇÃO DO CURADOR

Na década de 1990 e na virada do século XX para o XXI, dois fenômenos se notabilizam em torno da prática de curador. O primeiro deles foi a sua consolidação enquanto um campo nas artes visuais, constituído não apenas de práticas, mas de reflexões teóricas em âmbito acadêmico. Aliado a esta situação, a função de curador ganhou força de expansão, migrando gradativamente para outras linguagens, em uma espécie de trânsito simbólico interdisciplinar. A seguir, abordaremos estes dois fenômenos, para investigarmos a emergência do curador em artes cênicas.

Conforme destaca O'Neill (2012), a partir de 1987 o Centro de Artes *Le Magasin* em Grenoble, França, lançou o primeiro programa de pós-graduação dedicado a curadoria na Europa, chamado *l'École du Magasin*. Neste mesmo ano, nos Estados Unidos, a disciplina "História da Arte/ Estudos Museológicos" do *Independent Study Program* (ISP), vinculado ao *Whitney Museum of American Art*, foi renomeada para "Curadoria e Estudos Críticos". Como consequência, tanto o programa de *Le Magasin* quanto do *Whitney Independent Study Program* serviram como modelos para diversos cursos de pós-graduação em curadoria de toda a Europa e América do Norte. Desta forma, 1987 é o ano de referência no qual a prática curatorial tornou-se uma área de estudo acadêmico, assim como uma escolha de ocupação profissional.

Desde então, há um aumento de publicações sobre a história das exposições que examinaram as práticas curatoriais e suas tendências, como por exemplo o livro *"Thinking about Exhibitions"*, publicado em 1996, e *"The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art"*, em 1998. Essas publicações contribuíram para o crescimento de discussões em torno da práxis curatorial, e proveram conteúdo sistematizado para uma nova geração de curadores. Os catálogos das exposições produzidos por galerias e centros culturais também constituíram um espaço para esta produção de conhecimento.

Neste período, eventos internacionais de reflexão como debates e conferências constituíram espaços para que curadores de grandes centros da arte ocidental marcassem posições individuais através do relato de suas práticas curatoriais e a singularidade de seus projetos dentro de um discurso mais amplo.

Consequentemente, houve uma superexposição ou hipervisibilidade em torno do curador, identificada pelo pesquisador e crítico Michael Brenson como o "momento do curador" (O'NEILL, 2012). Os eventos "*Meta 2: The New Spirit in Curating*" realizado em 1992, em Stuttgart, e "*Rotterdam Dialogues: The Curators*", em 2009, na cidade de Rotterdam, ilustram estas situações.

Com as funções da prática curatorial estabelecidas no campo – seleção, coprodução, exibição e difusão da arte -, a profissionalização nos anos 1990 da curadoria foi percebida como um processo dinâmico, atraindo pessoas que exerciam múltiplas atividades de mediação, produção e crítica. A convergência da profissionalização, oferta de formação, a hipervisibilidade marcadamente na Europa e Estados Unidos, favoreceu a expansão da prática curatorial para outras linguagens, como a dança ou o teatro.

A crítica de arte e pesquisadora Beatrice von Bismarck (2010), assim como Paul O'Neill (2012), identifica que a história e a prática curatorial nas artes visuais estabeleceu uma forma independente de produção e comunicação de significado, que se expandiu para disciplinas vizinhas "como dança, teatro, cinema, literatura, música, e, eventualmente, também as ciências naturais" (BISMARCK, 2010, p. 51). Na virada no século XX para o século XXI:

A combinação e inter-relação dos objetos, informações, pessoas e espaços têm se mostrado não só como tarefas constitutivas na concepção, criação e apresentação das exposições, mas também como as competências-chave nas relações sociais, políticas e econômicas marcadas pela globalização e pós-fordismo. (BISMARCK, 2010, p. 51)

Ainda segundo a autora, a atividade curatorial revelou-se como uma prática que poderia ser exercida não somente por curadores mas também por:

artistas de várias disciplinas, críticos, galeristas, dramaturgos e teóricos de diferentes campos, não só das áreas estabelecidas de história da arte e estudos culturais, mas também da filosofia, por exemplo, ou da teoria literária, cinema, teatro e dança, da etnologia, ciências políticas, ou sociologia - todos têm os procedimentos curatoriais à sua disposição, se quiserem participar nos processos de produção de sentidos (BISMARCK, 2010, p. 52).

Na atualidade, a curadoria em artes cênicas, assim como nas artes visuais, já constitui objeto de investigação acadêmica. Destacamos o *annual summer Institut*

for Curatorial Practice in Performance (curso de verão para a Prática Curatorial em Performance) na Wesleyan University; e o I Simpósio Internacional “*Illumination: symposium international sur le commissariat des arts de la scène, une pratique à consolider*” (Iluminação: simpósio internacional sobre curadoria em artes cênicas, uma prática a consolidar) em Montreal (2014), promovido pela Associação de Curadores de Artes do Québec e organizada pela *Université du Québec à Montréal* (UQAM), que pretendeu examinar a prática de curadoria em artes cênicas (SELLAR, 2014).

É notável como a discussão sobre curadoria vem se fortalecendo, sobretudo no hemisfério norte. Faz-se necessário, portanto, estabelecer uma aproximação desta discussão com nosso contexto local – brasileiro e nordestino -, uma vez que é notória a diferença do processo de construção da modernidade em nosso país, em relação aos Estados Unidos e Europa. Nas palavras do curador Marcelo Rezende (SEMINÁRIO..., 2014), “a modernidade no Brasil vinha caminhando em outro ritmo”.

2.5 EXPERIÊNCIAS BRASILEIRAS

Até o presente momento, viemos discutindo neste estudo o processo de desenvolvimento da curadoria a partir da história das exposições no século XX na América do Norte e Europa. Ao considerar a indissociabilidade de uma contextualização geográfica das cidades brasileiras, fica evidente que não é possível importar a crise institucional estabelecida no hemisfério norte e mais fortemente combatida a partir de meados do século, já que na ausência de uma malha institucional cultural no Brasil até este momento, tal crise não apresentava correspondência direta com a nossa realidade. O artista e crítico Fernando Cocchiarella aponta com precisão este momento em nosso país:

Entre 1947 e 1951 o circuito de arte brasileiro passou por transformações radicais: num período tão curto de tempo foram criadas instituições culturais de ponta, tais como o Museu de Arte de São Paulo (1947), os museus de arte moderna de São Paulo (1948) e do Rio de Janeiro (1948) e, finalmente a Bienal de São Paulo (1951). (COCCHIARALE, 1994)

A criação destas instituições está contextualizada no período pós-guerra, no qual havia notável efervescência política e econômica – fruto inclusive das divisas

acumuladas pelo país. Conforme Castillo explica, este cenário, “reorganizando o mercado de consumo capitalista, favorecia um surto de expansão não só industrial, mas sobretudo urbana, além de gerar um fortalecimento cultural brasileiro em termos internacionais” (CASTILLO, 2008, p. 130).

Como parte da política de boa vizinhança dos Estados Unidos em relação ao Brasil, era estratégico o estabelecimento de um alinhamento cultural entre estes países. A apropriação do modelo institucional norte-americano do MOMA²¹ fez parte deste interesse, envolvido pelo espírito empresarial que tomou o contexto artístico. Deste modo, para Castillo:

podemos reconhecer que não faltaram motivos para o MOMA se transformar num modelo e tornar-se, assim, o narrador oficial desses fatos, não só nos Estados Unidos como em outros países, a exemplo do Brasil. (CASTILLO, 2008, p. 124).

O principal agente deste processo foi o empresário norte-americano Nelson Rockefeller, dono de grande fortuna e responsável à época pelo *Bureau Inter-Americano*. Este, criado pelo presidente Roosevelt “com o intuito original de promover a cooperação e solidariedade hemisférica, visava realmente influenciar a intelectualidade internacional contra o comunismo” (CASTILLO, 2008, p. 130). Isto é, enquanto um “símbolo de superioridade, sofisticação e elitização” (CASTILLO, 2008, p. 123), a arte era utilizada como propaganda política capaz de neutralizar o discurso soviético.

O impacto destas ideias no Brasil é assim comentado por Cocchiarale:

O triunfo norte-americano influenciou-nos ao ponto de determinar a substituição definitiva dos paradigmas culturais europeus, sobretudo franceses (que haviam dominado a vida brasileira desde o reinado de D. Pedro II), pelos americanos. Tal como os empresários estado-unidenses, os empresários brasileiros quiseram, ainda que por um breve período, participar diretamente da renovação cultural do país. (COCCHIARALE, 1994)

²¹ O modelo institucional do MOMA articulava um dos maiores acervos do mundo organizado em departamentos, grandes exposições itinerantes internacionalmente reconhecidas, produção de publicações e um programa de aquisição de obras. O MOMA constituiu uma narrativa hegemônica da própria arte, “uma lógica museal capaz de conciliar a máquina empresarial museológica com a tradição clássica dos ensinamentos modernos” (CASTILLO, 2008, p. 120). Atualmente, de acordo com o curador Marcelo Rezende, a TATE, em Londres, ocupa esta posição de referência internacional no âmbito dos museus (SEMINÁRIO..., 2014b). O trabalho de Sir Nicholas Serota, diretor da instituição, tem se constituído um novo marco na história das exposições (BARBOSA, 2009).

A relação da elite brasileira com a efervescência cultural nacional foi ainda mais evidente no estado de São Paulo, onde “as classes dominantes assumiam sua responsabilidade cultural, tradicionalmente delegada ao Estado” (COCCHIARALE, 1994). A criação do MAM-SP foi marcada pelo interesse da iniciativa privada, através da participação direta do empresário Ciccilio Matarazzo, um dos responsáveis por colocar em evidência a arte moderna brasileira, enquanto lucrava com os negócios impulsionados por esta iniciativa. A atuação do empresário paulista resultou não apenas na criação do MAM-SP em 1948, como favoreceu o surgimento da I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. Nas palavras de Castillo:

A partir dessa parceria empresarial museológica, a produção nacional não teria o MAM apenas como cenário, mas também como palco para apresentar internacionalmente o espetáculo moderno: a I Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna (1951). [...] Desde sua inauguração já demonstrava ser um palco não só artístico, como também econômico e, acima de tudo, político. (CASTILLO, 2008, p. 130)

Concomitantemente à criação do MAM-SP, surgia também o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, à época, capital da república. Apesar de sofrer a mesma influência do MOMA, o contexto carioca era distinto. Enquanto em São Paulo percebemos o protagonismo da iniciativa privada no desenvolvimento do sistema da arte, no Rio de Janeiro predominava o envolvimento do estado, que abrigava em seus quadros os intelectuais favoráveis à criação do museu.

O museu carioca refletia o projeto político desta intelectualidade, “alinha-se à ideia de destino brasileiro rumo ao progresso” (CASTILLO, 2008, p. 132). O MAM-RJ apresentava uma vitalidade inscrita na pluralidade de atividades desenvolvidas por artistas e críticos junto ao museu desde de sua criação²², à exemplo de exposições, cursos e palestras, filmotecas, arquivo de arte, fotografia e intercâmbios, que permitiram uma oxigenação da produção, potencializada também pelo contato com referências internacionais.

Contudo, o museu não instalou-se de princípio no local onde hoje o conhecemos. O MAM-RJ teve dois endereços anteriores – o Banco Boa Vista da

²² Mais tarde, essa pluralidade do museu viria a convertê-lo em um ambiente para o desenvolvimento de experiências artísticas das décadas de 1960-70, como os Domingos de Criação, projeto concebido pelo curador Frederico Morais.

Candelária (1948-1952) e as dependências do Palácio Gustavo Capanema (1952-1958). A partir de 1954, teve início o projeto arquitetônico de seu endereço definitivo, assinado por Affonso Reidy, funcionário da prefeitura.

Antes ainda de sua instalação no atual Aterro do Flamengo, o MAM-RJ promoveu a I Exposição Nacional de Arte Abstrata (1953)²³, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis. Trata-se de um marco histórico, pois ao apresentar a transição da arte figurativa ao abstracionismo, esta exposição contribuiu para a criação do Concretismo e Neoconcretismo brasileiro, oxigenando a produção local que até então era caracterizada pelo Realismo Social. A respeito do abstracionismo no Brasil, Cocchiarale comenta:

Avessos à tematização, os abstracionismos obrigaram-nos, enfim, a cumprir o "serviço militar da forma" condição indispensável para a consolidação do modernismo brasileiro e de sua posterior superação na passagem dos anos 50 para os 60. (COCCHIARALE, 1994)

Em 1958, com a finalização do Bloco Escola (primeira parte da obra de Reidy), as atividades do museu passaram a ser desenvolvidas no novo prédio, o qual foi definitivamente concluído em 1968, com a entrega do Salão de Exposições. As características deste projeto arquitetônico – por exemplo, horizontalidade, integração entre interior e exterior, indistinção entre limites paisagísticos e arquitetônicos - seriam fundamentais para o desenvolvimento do experimentalismo artístico nas décadas seguintes, marcado pela dispersão, liberdade e integração entre arte e vida. De fato, as notas projetivas de Reidy indicam uma sintonia com as práticas artísticas de seu tempo. Nas suas palavras:

Uma extensa área conquistada ao mar [...] rodeada por uma belíssima paisagem. Conservando livre grande parte do pavimento térreo, os jardins prolongar-se-ão até o mar, através do edifício. A galeria de exposição ocupará uma plataforma elevada que proporcionará ao público, no pavimento térreo, uma ampla área coberta, de dispersão. (REIDY apud CASTILLO, 2008, p. 135)

O professor e curador Guilherme Vergara chama atenção para a coragem contida no projeto de Reidy como uma crítica institucional radical, a qual designa

²³ Organizada por Ivan Serpa, a exposição contou com uma comissão de premiação formada por Mário Pedrosa, Niomar Muniz Sodré e Flávio de Aquino.

como uma “desobediência”. Para Vergara, o gesto do arquiteto de integrar dentro e fora convoca o corpo de forma similar à afirmação do artista Hélio Oiticica, na célebre frase “o museu é o mundo” (SEMINÁRIO..., 2014). A aproximação com Oiticica é lembrada também por Castillo (2008), que se refere aos seus relevos espaciais ao comentar a relação do prédio com a natureza.

No momento de surgimento do MAM-SP e do MAM-RJ, a produção brasileira era marcada por dois grandes grupos de artistas, cujas ideias e projetos divergiam entre si²⁴. O grupo Ruptura, criado em São Paulo em 1952, era formado por artistas como Lothar Charoux, Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Judith Lauand, Luiz Sacilotto, Waldemar Cordeiro. Por sua vez, o grupo Frente, criado no Rio de Janeiro no ano seguinte (1953), foi protagonizado por Amílcar de Castro, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape e Franz Weissmann, entre outros. Se em São Paulo predominava uma inclinação aos princípios formais, cromáticos e espaciais, no Rio a ênfase recaía sobre a subjetividade das experiências (COCCHIARALE, 1994). Nas palavras do autor:

Se a fidelidade aos princípios da Arte Concreta situava a produção do Ruptura na órbita da razão, a valorização da experiência pelo Frente fazia com que seus integrantes transitassem entre razão e sensibilidade, sem hierarquizá-las. Tal diferença de raiz, ainda que consideremos seu denominador comum geométrico, determinou desde sempre um relacionamento tenso e polêmico entre esses grupos. (COCCHIARALE, 1994)

Na virada do ano 1956 para 1957, foi realizada a I Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo e Rio de Janeiro, na qual as tensões entre os grupos Frente e Ruptura se acirraram. Após um debate público, houve o definitivo rompimento entre os artistas, tendo o grupo Frente constituído, em 1959, o Neoconcretismo brasileiro. Segundo a publicação do Manifesto Neoconcreto de 22 de março de 1959 no Jornal do Brasil:

A expressão neoconcreto marca uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escolar de Ulm) e particularmente em face da arte

²⁴ De acordo com Cocchiarele (1994), o embrião dos referidos grupos já vinha sendo gestado desde os anos 1940.

concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista (CASTRO, GULLAR, *et al.*, 1992, p. 406)

Para Cocchiarale, o principal legado do Neoconcretismo foi metodológico, marcado pela valorização dos aspectos experimentais contidos nos processos artísticos, em oposição ao caráter formal normativo, compreendido como fator limitador da invenção. Deste modo, o autor destaca que a importância “das obras de Lygia Clark, Helio Oiticica e Lygia Pape²⁵ [...] deve ser creditada antes à experimentação, que lhes permitiu transcender as questões formais do Concretismo e depois do próprio Neoconcretismo” (COCCHIARALE, 1994).

O modo como estes artistas procederam nos impede de encaixar sua obra no esquema da arte ocidental pós-guerra, como uma versão brasileira das narrativas europeias e norte-americanas. Vergara refere-se aos seus procedimentos afirmando que “ali está encapsulada toda nossa inquietude” (SEMINÁRIO..., 2014). Para Cocchiarale (1994), estes artistas “valiam-se da realidade brasileira para tentar resolver alguns dos dilemas contemporâneos mais profundos”, a exemplo da superação do dualismo corpo/mente, e propuseram inovações que se tornaram referências internacionais em relação à participação do espectador²⁶. Castillo também se refere a esta questão, como no trecho a seguir:

Nas experiências brasileiras – além dos [...] *Bichos*, de Lygia Clark -, as propostas de Cildo Meireles, como *Eureka/ Blindhotland* e *Blindhotlad/ Gueto*, ou ainda os *Penetráveis* e os *Parangolés*, de Oiticica, são exemplares no que se refere à contraposição ao modelo tradicional passivo e contemplativo do espectador diante da obra. Tais exemplos reformulavam esse confronto, propondo a participação ativa do espectador no âmago de seu processo artístico e assim concorrendo para profundas transformações da “experiência estéticas”, uma vez que, conseqüentemente, promoviam mudanças comportamentais significativas no público tradicional. (CASTILLO, 2008, p. 197)

²⁵ Segundo Cocchiarale (1994), “a investigação de Clark encaminhou-a para a interação sensorial e a de Oiticica, levou-o à procurar a pintura fora do quadro, aproximando-o da vivência espacial e social das comunidades marginalizadas e marginais, Pape, ao longo de sua obra, trabalhou a integração das esferas estética, ética e política”. Destacamos que a obra Lygia Pape retoma o movimento antropofágico de Oswald de Andrade (1928), associando a valorização do processos e o experimentalismo à apropriação e digestão da cultura do outro, metáfora inspirada nos rituais de canibalismo de algumas tribos indígenas (COCCHIARALE, 1994). A respeito desta referência, sugerimos consultar o “Manifesto Antropófago” (TELLES, 1992).

²⁶ A questão da participação será retomada no capítulo 2.

Fotografia 05 – “Tropicália” de Hélio Oiticica, trabalho que fez parte da exposição “Penetráveis” no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro (2009).



Fotógrafo: Autor desconhecido. Disponível em: <http://goo.gl/wQeltL>. Acesso em: 03 de julho de 2015.

Fotografia 06 – Parangolés de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (1979).



Fotógrafo: Ivan Cardoso. Disponível em: <https://goo.gl/LGaK6Y>. Acesso em : 03 julho 2015.

As iniciativas do MAM-RJ compartilhavam o experimentalismo das propostas artísticas da época, a exemplo dos Domingos de Criação (1971), promovidos pelo crítico Frederico Moraes. De acordo com Moraes (UM DOMINGO com Frederico Moraes, 2011), o surgimento dos Domingos da Criação foi um desdobramento de sua atuação como professor e diretor de cursos do museu. Sua intenção foi problematizar os domingos enquanto dias de descanso de um trabalho burocrático, de um lazer social pré-estabelecido coletivamente – o futebol, a cerveja, o churrasco. Deste modo, entre janeiro e julho de 1971, o crítico e curador convidou diversos artistas para realizar manifestações no último domingo de cada mês. De caráter participativo, estas manifestações propunham ao público experiências estéticas a partir de materiais, tais como papel, terra, tecido e fios. Ao se referir ao evento da década de 1970, o site do MAM-RJ, conta:

Cada Domingo tinha seu título ligado a um questionamento crítico sobre o dia da semana consagrado ao ócio inerte das famílias. A proposta era oferecer novas formas de lazer criativo para a população da cidade, aliando arte e participação pública. Sucesso de público e crítica, os Domingos da Criação chegaram a reunir milhares de pessoas em suas edições e foram amplamente registrados na imprensa da época.

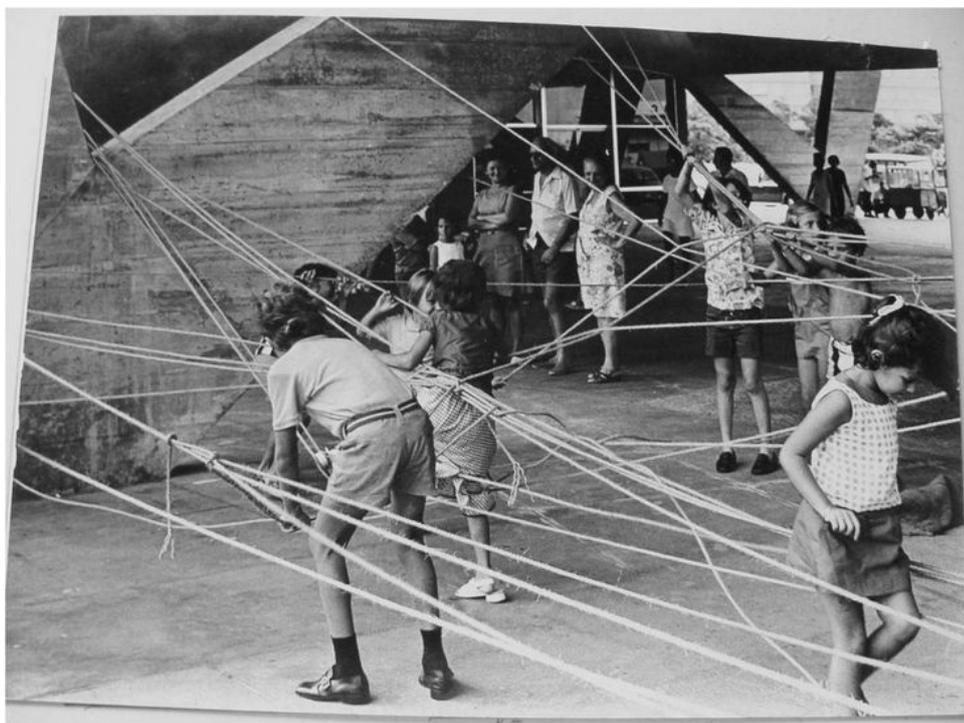
Castillo (2008) destaca nesta experiência a consonância da dissolução das fronteiras artísticas com aquelas entre o museu e o espaço urbano, presentes na arquitetura de Reidy. Poderíamos acrescentar a dissolução das fronteiras entre artista e espectador, posto que não havia uma condução propriamente dita, mas um ambiente de criação aberto e inacabado, que conferiu nome ao evento. Em depoimento, Moraes afirma que:

Nos Domingos da Criação os artistas iniciavam processos com o público e não orientavam. Faziam juntos com as pessoas de maneira horizontal. (UM DOMINGO com Frederico Moraes, 2011)

O posicionamento do Domingos de Criação colocava em questão a um só tempo o discurso acadêmico sobre a arte e a crítica sobre o espaço do museu em relação a cidade e seus habitantes. Convém ressaltar o impacto desta proposta em meio ao regime de ditadura militar em nosso país, o que torna o evento irreproduzível nos dias atuais. “Sua força política provinha daí, dessa dupla tensão entre o fazer, o pensar, o exhibir e o guardar a arte no Brasil em um momento de efervescência intelectual e censuras de opinião” (DOMINGOS no MAM).

O Domingos de Criação permanece ainda hoje como uma importante referência da prática curatorial brasileira, ao integrar o museu e a arte ao contexto da cidade. O próprio MAM-RJ convidou artistas para ocupação do vão livre do museu em 2010, na série “Encontros com os Domingos da Criação”²⁷. Outro exemplo é a retomada conceitual desta experiência pelo curador Guilherme Vergara, o qual se refere a esta proposta como um “anti-museu”, uma dentre a “Coleção de Experiências” cunhada por ele no processo de invenção do MAC Niterói (SEMINÁRIO..., 2014b).

Fotografia 07 – Atividades de "Os Domingos da Criação" no vão livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1971).



Fotógrafo: Autor desconhecido. Disponível em: <https://goo.gl/pzq0qc>. Acesso em 13 de junho de 2015. Contribuição: Luiz Guilherme Vergara.

²⁷ A referida série investiu em três encontros que buscaram atualizar a discussão proposta por Moraes no contexto do princípio do século XXI: “Encontros com a memória: passado e presente dos Domingos; Encontros da invenção: modos de usar; e Encontros do lado de fora: som, palavra e ruídos” (DOMINGOS no MAM).

Fotografia 08 – Foto com a atriz e apresentador Regina Casé, participando do "Domingos da Criação" nos anos 1970.



Fotógrafo: Autor desconhecido. Disponível em: <http://goo.gl/xjrDwC> . Acesso em 13 de junho de 2015.

Outra referência da prática curatorial brasileira é o trabalho do curador Walter Zanini. Em seu texto publicado em 1974, à época diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Zanini discute o papel dos museus de artes moderna, que sob sua ótica “como um órgão crítico/ organizador de natureza retrospectiva”, não se distinguindo daqueles que se dedicavam à arte antiga “por atuar ulteriormente a um fato definitivamente consumado que é a obra” (ZANINI, 2010, p. 59). Para o autor, era necessário “imaginar um museu que se organiza tendo em vista sua participação diretamente ativa no ato criador” (op cit., p. 59). Neste contexto, Zanini busca posicionar-se estabelecendo o museu como espaço de criação:

A propósito, reporto-me aqui à experiência realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em fins de 1972: a exposição anual destinada às novas gerações, a Jovem Arte Contemporânea – JAC. Alterando o regulamento anterior ao transferir a ênfase colocada na obra para o processo e eliminando o princípio da seleção dos candidatos, foi proposto aos participantes um programa de atividades que transformava o próprio museu em centro das atividades. (ZANINI 2010, p. 60-61)

Finalmente, não poderíamos de mencionar o caso do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), um dos três principais museus do gênero²⁸ no Brasil., que nasce sob a perspectiva de integração entre erudito e popular (DOMINGOS no MAM). Idealizado pela italiana Lina Bo Bardi, o museu criado pelo Estado em 1960²⁹ não segue o modelo europeu, tampouco a referencia do MOMA. Lina propôs uma noção de museu-escola para imprimir na instituição a dimensão da criação. Nas palavras de Rezende:

Ela coloca em dúvida o fato de que aquilo deveria se chamar um museu. Então ela entende naquele momento [em] que aquele espaço que hoje chamamos de Museu, ele deveria ser na verdade um campo de trabalho. E ela começa até a alinhar alguns nomes que poderia se chamar: centro, campo.... até o momento em que ela chega à ideia de que aquilo é uma escola. (SEMINÁRIO..., 2014b).

A intenção era de que o espaço museal se integrasse à comunidade através de cursos de formação voltados para crianças jovens e adultos, artistas e não-artistas. A instituição trabalharia assim “a partir da cultura e não necessariamente da arte. Ou seja, o artista [...] é parte do processo, ele não está mais ocupando o palco, ou o lugar central desse processo” (REZENDE, 2014).

Este mesmo pensamento está impresso na curadoria de Lina Bo Bardi no pavilhão Bahia, na V Bienal Internacional de São Paulo (1959³⁰). Na ocasião, ao invés de enfatizar a apresentação de obras icônicas, a curadora dedicou-se à construção de um ambiente que pudesse evidenciar a cultura em seus diferentes aspectos – do artesanato aos cheiros das plantas.

A experiência de Lina na Bienal e no Museu-Escola, ao lado dos dois casos anteriormente descritos – Domingos da Criação e Jovens Artistas Contemporâneos

²⁸ Destacamos que a discussão sobre modernismo proposta por Lina Bo Bardi singularizava esta instituição em relação às anteriormente citadas. A este respeito, sugerimos consultar Rezende (SEMINÁRIO..., 2014b).

²⁹ Destacamos que este foi um período de efervescência cultural na Bahia, com a criação da universidade e suas escolas de arte, e de influência intelectual de Anísio Teixeira, cujas ideias marcariam o próprio pensamento de Lina (SEMINÁRIO..., 2014b). Ainda hoje as escolas de arte da universidade desempenham papel fundamental na produção cultural do Estado.

³⁰ A arquiteta italiana realiza esta exposição com o diretor de teatro Eros Martim Gonçalves, da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Neste mesmo ano, é convidada pelo governador da Bahia para assumir a direção do MAM-BA (INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI).

– constitui exemplo de como o pensamento curatorial brasileiro proposto por diretores de instituições, críticos e curadores lidou com as emergentes questões da arte e do sistema da arte a partir da década de 1960. Tirando a obra de seu lugar central na exposição e no museu, estas iniciativas evidenciam outras formas de relação com a arte – através de manifestações coletivas, do foco sobre o processo criativo em detrimento do resultado, das vivências sensoriais e/ou formativas enfatizando elementos da cultura. Apesar de distintos, os exemplos podem ser triangulados, apresentando como denominador comum a ênfase na criação.

Interessa-nos aqui colocar esta dimensão em relevo para a formulação de um pensamento curatorial em artes cênicas, ampliando o sentido da função de mediador referida na sessão anterior a partir deste legado brasileiro. Propomos assim o entendimento de um curador mediador que não apenas cria contextos para obras artísticas, mas pode ser expandido para a construção de ambientes de criação que mobilizem o público em sua experiência estética.

2.6 POR UM CURADOR MEDIADOR EM ARTES CÊNICAS

Neste capítulo, observamos não apenas a emergência do curador em artes visuais, mas o seu desenvolvimento ao longo do século XX.

O primeiro fato que se evidenciou nesse estudo foi a relação entre a prática curatorial e as práticas artísticas dos diferentes períodos - parafraseando Obrist (2014), podemos concluir que o curador sempre segue o artista. Desde os diretores de museus até os atuais curadores independentes, a prática curatorial responde as inquietações de seu tempo, e por natureza, são os artistas os disparadores dessas engrenagens. Deste modo, acompanhando as ebulições do campo artístico, a prática curatorial passou por transformações, desenhando diferentes tendências. Colocamos em destaque nesse capítulo três períodos: vanguarda, neovanguarda e as últimas décadas do século XX.

O primeiro período, das vanguardas, se caracteriza por uma contestação dos modos de fazer arte e conseqüentemente, seu modo de apresentação. Ainda vinculado aos curadores institucionais de museus e galerias, esse movimento abre caminho para novas concepções do espaço expográfico, alterando as relações entre

obra, público e instituição. Este percurso concorreu para a emergência do curador independente em meados do século.

As exposições coletivas organizadas por estes curadores independentes se configuraram como o terreno no qual seriam identificadas duas funções principais para a prática curatorial: curador mediador e curador autor. Enquanto que o curador mediador se volta para as práticas artísticas, o curador autor se volta para as exposições como um projeto artístico, no qual as obras estão a serviço do discurso curatorial. Estas funções não são excludentes, coexistindo no tempo, contudo notam-se ênfases em diferentes momentos e abordagens curatoriais.

Na neovanguarda a função predominante do curador foi de mediador, em decorrência de uma arte que se desmaterializava em ideias e conceitos, ao passo que os próprios artistas se confundiam com os organizadores de exposição. Esse embaralhamento de funções favoreceu o questionamento do sistema de arte – quem produz e lhe confere valor –, denominado de desmistificação. Diante disso, o curador mediador articulava a prática artística, compreendendo as obras e criando contexto para que o público experienciasse essa nova forma de arte. Neste momento, há uma significativa ligação entre criação e mediação.

A segunda tendência que observamos é do curador autor que atendendo a uma internacionalização progressiva do ambiente artístico, sobretudo no final do século XX, constrói uma narrativa subjetiva da exposição coletiva, conferindo sentido e unidade às obras divergentes, a partir de temas, conceitos ou relações formais. Esta posição autoral confere visibilidade e distinção ao curador estimulando a discussão a respeito da autonomia do discurso curatorial.

A segunda evidência deste capítulo foi que a prática curatorial em artes visuais não apenas se consolidou com o amadurecimento de práticas e teorias, mas expandiu-se em direção a outros campos há pelo menos duas décadas. Nesse processo de expansão interessa-nos especificamente discutir a emergência da prática curatorial em artes cênicas na contemporaneidade.

Constatamos na experiência brasileira que a efervescência na década de 1960, produziu inovações internacionalmente relevantes na prática artística – a exemplo dos neoconcretistas – como do pensamento curatorial que privilegiava um sentido ampliado de experiência estética que não se restringia a uma relação com obras

mas investia no processo e na experiência, a exemplo dos Domingos de Criação, da JAC e as proposições de Lina Bo Bardi. O modo como essas iniciativas refletiram as relações entre artistas, curadores e público, interessa-nos para a conceituação de uma curadoria em artes cênicas.

Diversas outras aproximações entre o campo das artes cênicas e artes visuais foram identificadas ao longo desta reflexão sobre a história da curadoria. Parece-nos relevante ressaltar quatro aspectos. O primeiro deles é que nos momentos de efervescência artística as fronteiras entre as linguagens se afrouxam. A medida em que obras e seus modos de apresentação se modificam, convocando novas maneiras de participação que envolvem o corpo do artista e/ou do espectador, o curador de artes visuais é confrontado com problemáticas que, ainda que não se soubesse à época, estariam na origem da performance, elo de ligação entre as linguagens.

O segundo aspecto relaciona as exposições coletivas, sobretudo aquelas de larga escala de caráter internacional, aos festivais internacionais de artes cênicas. Ambos tem por fim a mostra de trabalhos artísticos em um determinado espaço-tempo. Com isso, independente da intenção do curador de constituição de uma unidade narrativa, a natureza desses eventos implica no estabelecimento de possíveis inter-relações entre as obras por parte do público.

O terceiro aspecto é a relação entre função de mediador do curador e do *dramaturg*, enquanto contextualizadores de uma produção artística. Este último, profissional mais frequentemente encontrado na Europa do que no Brasil, historicamente vinculado à equipamentos culturais, tem entre as suas atribuições a responsabilidade pela produção crítica, com intuito de mediar as peças de uma programação.

O último aspecto diz respeito a aproximação o entre curador-autor e o encenador teatral, responsáveis pela unidade narrativa respectivamente da exposição e da peça teatral. Contudo, conforme mencionamos anteriormente, convém destacar que esta analogia diz respeito a um tipo de prática artística, posto que, existem propostas de encenação que questionam a noção de unidade.

Diante de todas essas reflexões, nos propomos a observar a relação entre os campos das artes visuais e das artes cênicas observando o fenômeno de

emergência do curador na contemporaneidade, com intuito de discutir a prática curatorial em artes cênicas sob a perspectiva da função de mediador.

Fundamentamos este recorte no quadro teórico oferecido por Williams (O'NEILL, 2012), optando por um entendimento que privilegia o elemento cultural emergente em detrimento do tempo histórico, que poderia sugerir paridades cronológicas lineares. Compreendemos que na contemporaneidade, a emergência do curador em artes cênicas se conecta diretamente com o fenômeno de emergência do curador independente em artes visuais em meados do século XX. Ou seja, hoje as artes da cena, assim como o fizeram as artes visuais da década de 1960, promovem práticas inovadoras capazes de produzir novos significados, valores e inter-relações (O'NEILL; SELLAR; FELDMAN).

Por isso nos parece relevante a formulação de uma prática curatorial em artes cênicas na contemporaneidade que atualize a função de mediação da produção artística. Para tanto, precisaremos nos indagar sobre as práticas artísticas de nossa época. Que questões elas trazem? Esta produção questiona seus modos de apresentação e sua relação com o público? Seria possível afirmar que esta produção aponta para uma desmaterialização do teatro?

Nesta perspectiva, seguiremos para o próximo capítulo no qual analisaremos a prática artística das artes cênicas atuais afim de formular o conceito de uma prática curatorial com função mediadora na cena contemporânea.

3. CURADOR MEDIADOR EM ARTES CÊNICAS: UMA RESPOSTA AO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Mais do que apenas um "programador" ou "apresentador" que viaja pelo mundo para escolher trabalhos e remendá-los juntos, [o curador] é aquele que questiona pressupostos pré-concebidos que formatam os trabalhos artísticos, assim como o seu próprio papel na formulação desse discurso.

Bertie Ferdman (2014, p. 17)

Discutimos no capítulo anterior a prática curatorial em artes visuais relacionando-a às produções artísticas e formas de apresentação em seus contextos. Neste capítulo pretendemos observar a produção contemporânea em artes cênicas e “apreender o território movediço da criação teatral de hoje” (FERNANDES, 2015, p. 18), a fim de compreender suas implicações na prática curatorial.

Neste campo, segundo Ferdman (2014), existe uma redefinição constante do papel do curador por aqueles que exercem tal atividade. A variedade de profissionais que se dedicam a esta função - artistas, produtores, programadores de festivais, diretores artísticos -, evidencia a diversidade e o crescimento do campo de atuação¹, e “dá testemunho de uma prática cujas metodologias e abordagens são tão diversas quanto as obras de arte que elas apresentam” (FERDMAN, 2014, p. 17).

Diante desta multiplicidade, vamos orientar nossa abordagem para um recorte da produção artística. Reconhecendo na teorização do teatro contemporâneo dois percursos distintos - um que persegue o conceito de teatralidade e outro que se

¹ Poderíamos acrescentar ainda que o crescimento do campo vem envolvendo cada vez mais a própria instituição universitária. O fluxo entre pesquisa e prática artística, acentuado nos últimos anos, caracterizam o que o curador Ricardo Basbaum denomina “artista pesquisador” (2013). Especificamente no âmbito da produção teatral, Fernandes ressalta que “um fenômeno recorrente nos anos 2000 é a presença cada vez mais comum de criadores de teatro em departamentos de graduação ou pós-graduação em artes cênicas das universidades brasileiras. Em geral são encenadores-pedagogos que associam o ensino do teatro à criação colaborativa, feita em seus próprios grupos, estabelecendo trânsito profícuo entre princípios de criação e métodos pedagógicos” (FERNANDEZ, 2010, p. 366).

orienta pelo conceito de performatividade -, optaremos pelo segundo caminho, nos alinhando sobretudo ao pensamento de Féral (2015), Fernandes (2012) e Araújo (2008). Em seguida, avançaremos na formulação de uma prática curatorial mediadora em artes cênicas que seja, aos nossos olhos, coerente com as características da produção contemporânea no campo. Nosso objetivo, ao final do capítulo, é esboçar uma definição desta prática.

3.1 TEATRO CONTEMPORÂNEO

3.1.1 Happening e *Performance*

Assim como os movimentos da neovanguarda nas artes visuais desencadearam configurações artísticas sem precedentes, nas artes cênicas as rupturas deste período geraram novas formas, que viriam a receber diferentes denominações como *Experimental Theatre*, *Free Theatre*, *Time-based Art*, *Live Art*, Teatro Pós-Dramático ou Teatro Performativo. Seu caráter transgressivo criou passagens entre as linguagens ou “territórios miscigenados”, conforme Fernandes (2010, p. 11). Esse espírito de contestação identificou toda a década de 1960. De acordo com o pesquisador norte-americano Richard Schechner:

Os Anos Sessenta, mais do que uma época, são um conceito. [...] É um período marcado por um certo tipo de pensamento utópico, um sentimento de que as coisas podiam mesmo mudar e ser melhores; e por uma explosão de cultura juvenil. [...] Havia uma cultura jovem, com o otimismo que lhe está associado. E o confronto direto com a autoridade *em si* – os vários tipos de autoridade, o governo, os militares [...]. (SCHECHNER, 2012, p.23)

A força deste movimento atravessaria as práticas artística de forma geral. O pesquisador Patrice Pavis (2010) indica o efeito perturbador da *performance* sobre as convenções teatrais, notadamente nos países de língua inglesa a partir dos anos 1960 e 1970. O pesquisador assinala este momento de “diálogo” entre *performance* e encenação como uma “curva na evolução da atividade teatral” (PAVIS, 2010, p. 48), sobretudo em relação aos aspectos da encenação e autoria. Em oposição a uma noção de encenação como escritura cênica, como um sistema de sentido fechado - conforme mencionamos no capítulo anterior -, a *performance* passou a ser

“uma ferramenta cômoda para compreender a abertura do teatro ao mundo, ao espaço vazio, ao princípio da incerteza” (op. cit, p. 49).

De fato, a forma não convencional dos *Happenings* e *Performances* desafiava os modelos de produção e apresentação estabelecidos até então, questionava as convenções da arte, e ao mesmo tempo fazia uma crítica institucional. Pode-se relacionar uma série de outros pontos comuns, entre esses movimentos, desde aspectos temáticos, organizacionais, estilísticos, etc. O pesquisador Renato Cohen nos indica que:

De uma forma estrutural, *happening* e *performance* advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apoiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra. (COHEN, 2002, p. 135)

Deste modo, pode-se afirmar que *Happening* e *Performance* são duas versões de um único movimento. Para Cohen, “a performance está para os anos 70, assim como o happening esteve para os anos 60” (2002, p. 134), de modo que grande parte da divergência que permeia esses dois movimentos se deve à defasagem temporal de uma década. O pesquisador afirma que aquilo que os difere é o fato de que o *happening* está marcado pelo que se chamou de radicalização do “teatro mítico” e pelo trabalho em grupo, enquanto na *performance*, nota-se um aumento da esteticidade e o trabalho individual (COHEN, 2002). Em suas palavras:

De 1960 para 1970 mudanças radicais acontecem em todos os níveis; o movimento que está por trás do happening é o movimento hippie externado pela contracultura. Em 70 já não se fala mais em sociedade alternativa. Todo um niilismo será incorporado à expressão artística. As *action paintings*, os ritos comunitários, todo tipo de experimentalismo não cabem nos anos 70. São caminhos já trilhados e, em se tratando de expressões de vanguarda, não tem sentido o déjà vu, deve-se ir sempre para a frente (COHEN, 2002, p. 135-136).

Neste estudo, entretanto, não reforçaremos essa distinção, pois o que nos interessa é a força irruptiva e questionadora de ambos enquanto “fazer” e “acontecimento”, nos referindo preferencialmente a estes movimentos sob o termo de *performance*, assim como outros autores o fazem (FERAL, 2015; FERNANDES, 2012).

Localizamos o caráter contestatório comum em alguns princípios estruturais que estas expressões compartilham. São eles: (a) maior interesse pelo processo, rito e interação em relação ao resultado estético; (b) ênfase na atividade criadora, sem considerar se a mesma agrada ou possui valor de venda; (c) busca pela superação das dicotomias sujeito e objeto, observador e observado, explorador e explorado, espectador e ator, colonizador e colonizado e a relação de frontalidade entre público e obra, dominante e condicionante da arte moderna (COHEN, 2002).

Esses movimentos desafiavam e rompiam com as convenções, se apoiando em práticas na busca de formas que confundissem os limites entre o ficcional e o real por meio de situações imprevisíveis, nas quais o público não sabia o que iria acontecer. Ou ainda através da revelação do *performer* de sua representação e da convenção que a constrói. Deste modo, questionaram a um só tempo a lógica da apresentação e comercialização das obras, dispensando as condições de espaço e sentido tradicionais de apresentação, como também desestabilizaram a hierarquia de produção, diluindo o poder do diretor.

A partir de então, os artistas experimentariam formas de utilização do corpo, privilegiando a presença e a relação com o público. Explorariam temas não-dramatúrgicos e o uso da voz fora dos padrões técnicos de impositação. Na atuação, não existiriam mais limites estético-qualitativos. Este processo anárquico permitiu diferentes experiências de artistas como Andy Warhol, Steve Reich, John Cage, Yves Klein e Bob Wilson. “Toda essa experimentação provoca uma ruptura na chamada convenção teatral, na medida em que não existe uma preocupação com a encenação, nem com a representação” (COHEN, 2002, p. 133).

3.1.2 Teatro performativo

A incidência radical que a prática da performance teve sobre a cena atual é objeto de análise da pesquisadora Josette Féral (2015). Uma parcela significativa do teatro contemporâneo é designada por ela sob o termo “teatro performativo”. Desta forma, Féral destaca não somente a filiação às neovanguardas como opera uma ruptura epistemológica, observando que estas produções carregam em seu cerne as noções da performatividade e performance:

O interesse da evocação desses dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vem do fato de que emergem, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade das características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramáticas, mas para o qual eu gostaria de propor a denominação “teatro performativo”, que me parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais. (FÉRAL, 2015, p. 117)

Féral retoma os trabalhos do pesquisador Richard Schechner para discutir o termo *performer*. Ela identifica dois sentidos: “superar ou ultrapassar os limites de um padrão” e “se engajar num espetáculo, num jogo ou num ritual” (FÉRAL, 2015, p. 117). Estas duas acepções implicam em três operações: ser/ estar; fazer; e mostrar. Para a pesquisadora o teatro performativo teria como aspecto fundamental a ênfase no “fazer”, valorizando a ação em detrimento da representação. Em suas palavras:

Performer no sentido schechneriano, evoca a noção de *performatividade* (antes mesmo daquela de teatralidade) utilizada por Schechner e por toda a escola americana. Mais recente que a noção de teatralidade, e de uso quase exclusivamente norte-americano (mesmo que Lyotard utilize o termo), sua origem poderia ser retraçada nas pesquisas linguísticas de Austin e Searle, que foram os primeiros a impor o conceito pelo viés dos verbos performativos que *executam uma ação*. (FÉRAL, 2015, p. 118)

Com esse posicionamento a autora se afasta do conceito de teatralidade, pois o mesmo está vinculado ao drama, à ilusão cênica que se distancia do real, “à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem” (FÉRAL, 2015, p. 118).

Mesmo reconhecendo que a operação do “fazer” está presente em toda forma teatral e que houveram na história do teatro artistas que questionaram a representação, como Antonin Artaud, a pesquisadora reafirma que ainda assim o teatro permanece atrelado a uma narrativa, a uma ficção. A autora enfatiza que no teatro performativo “esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance” (FÉRAL, 2015, p. 119).

Para demonstrar a importância do “fazer” no teatro, a pesquisadora traz o exemplo do espetáculo *La Chambre d’Isabella* (O Quarto de Isabella), de Jan Lauwers estreado em 2004 no Festival de Avignon. Féral, sublinha na obra a colocação em primeiro plano da execução das ações:

[os] *performers* que cantam, dançam, contam, às vezes encaram a personagem, mas que saem dela completamente na sequência. O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando ao sabor das imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutor. A narrativa incita a uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, dependem da proeza e, longe de buscar um sentido para a imagem, o espectador se deixa prender por essa *performatividade em ação*. Ele performa. (FÉRAL, 2015, p. 120).

Fotografia 09 – Espetáculo “*La Chambre d’Isabella*” de Jan Lauwers no Festival de Avignon (2004).



Fotógrafa: Éveline Vanasshe

A partir do entendimento que o fazer é a principal característica que dá nome ao teatro performativo, passaremos agora a explorar outras recorrências que identificamos nessa produção. Ressaltamos que neste caso, é prudente não generalizar, pois se trata de uma produção marcadamente diversificada nas quais as práticas não são uniformes. Seria uma ingenuidade proceder desta maneira, o que intencionamos aqui é colocar em relevo alguns aspectos da prática artística a fim de pensar a nossa prática curatorial em artes cênicas.

O segundo aspecto que destacamos é a noção de acontecimento, noção fundamental da performance, que caracteriza o rompimento com a continuidade e a valorização do presente, o instante. Segundo Féral, esta noção tende a revelar o processo:

Uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo que tem maior importância do

que a produção final, mesmo quando esta for meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance. O desenrolar da ação e a experiência que ela traz, por parte do espectador, são bem mais importantes do que o resultado final obtido. (FÉRAL, 2015, p. 130)

Estas produções são reconhecidas pelo investimento em longos processos de pesquisa e por privilegiar os eventos pontuais em detrimento de um texto ou espetáculo. As criações geralmente são apresentadas em workshops e ensaios públicos, caracterizadas como inacabadas e expressando recusa à formalização. Deste modo, os processos por vezes se desdobram em microcriações no âmbito de um projeto maior. Chamamos a atenção de que este tipo de teatro se desvia das intenções tradicionais e aponta para uma valorização do processo e da experiência. Fernandes complementa:

[...] um tal processo exige naturalmente a existência de um projeto artístico e um tempo mais elástico para que a dinâmica de trabalho se instale produtivamente.[...] A duração estendida do processo é da própria natureza da metodologia. (FERNANDES, 2012, p. 318)

Outra recorrência é que este tipo de processo não se restringe a evocar personagens, mas opera com a própria subjetividade do *performer* e, deste modo, “impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria” (FÉRAL, 2015, p. 129). Féral enfatiza que este diálogo envolve os *performers* e também outros elementos que dividem com ele a cena e com os quais ele deve aprender a compor – denominados pela autora de máquinas performativas, tais como vídeos, instalações, cinema e artes visuais. A cena performativa “amplifica, portanto, o aspecto lúdico dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam (*performers*, objetos ou máquinas)” (FERAL, 2015, p. 122).

Deste modo, há uma convocação a um engajamento total do artista, que não se compara ao modelo grotowskiano de intensidade energética, mas afirma fortemente a presença e “vivacidade” (*liveness*) dos *performers*, o que pode ser traduzido por um risco real e um “gosto pelo risco” (FÉRAL, 2015, p. 128). Inclusive, a noção de risco na obra performativa é tão fundamental que coloca em questão a possibilidade da própria obra atingir ou não os seus objetivos. Nas palavras da autora: “o ‘valor de risco’, o ‘malogro’, tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei” (op. cit. p. 122).

Podemos perceber tais aspectos no trabalho “Regurgitofagia” (2004), de Michel Melamed (RJ), que convoca a participação do espectador através de um aparato tecnológico, conectando diretamente o *performer* ao público por meio de fios elétricos. Desta maneira, as reações do espectador interferem diretamente no artista em cena sob a forma de choques elétricos, possibilitando “agredi-lo quando gosta e poupa-lo quando fica indiferente” (FERNANDES, 2012, p. 349).

Fotografia 10 – Espetáculo “Regurgitofagia” apresentado no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (2009). Em cena, o ator Michel Mellamed.



Fotógrafo: Autor desconhecido.

O compromisso do teatro performativo é radicalmente com o acontecimento, com o presente, com a ação. A peça se constrói a partir de uma “lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior à uma mimese precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação” (FÉRAL, 2015, p. 131). Reiteramos, portanto, que:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a “mostrar o fazer”, em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura. (FÉRAL, 2015, p. 131)

Esta ostensão da presença é explorada no trabalho da Cia. dos Atores (RJ)², em cujo “centro do processo criativo está o *performer*, que funciona como a fusão de diversas propostas contemporâneas de atuação” (FERNANDES, 2012, p. 345).

Fotografia 11 – Cena do espetáculo “Ensaio.Hamlet” da Cia. dos Atores (RJ), baseado na obra de Shakespeare, dirigido por Enrique Diaz, no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (2008). Em cena, Felipe Rocha, Bel Garcia e Marcelo Olinto.



Fotógrafo: Paulo Lacerda

O gênero não dramático rompe com a narrativa³ linear e com a ideia de unidade. “Para Lepage, com intuito de estar de acordo com sua época, o teatro deve dar conta da evolução dos modos de narração, dos modos de percepção e

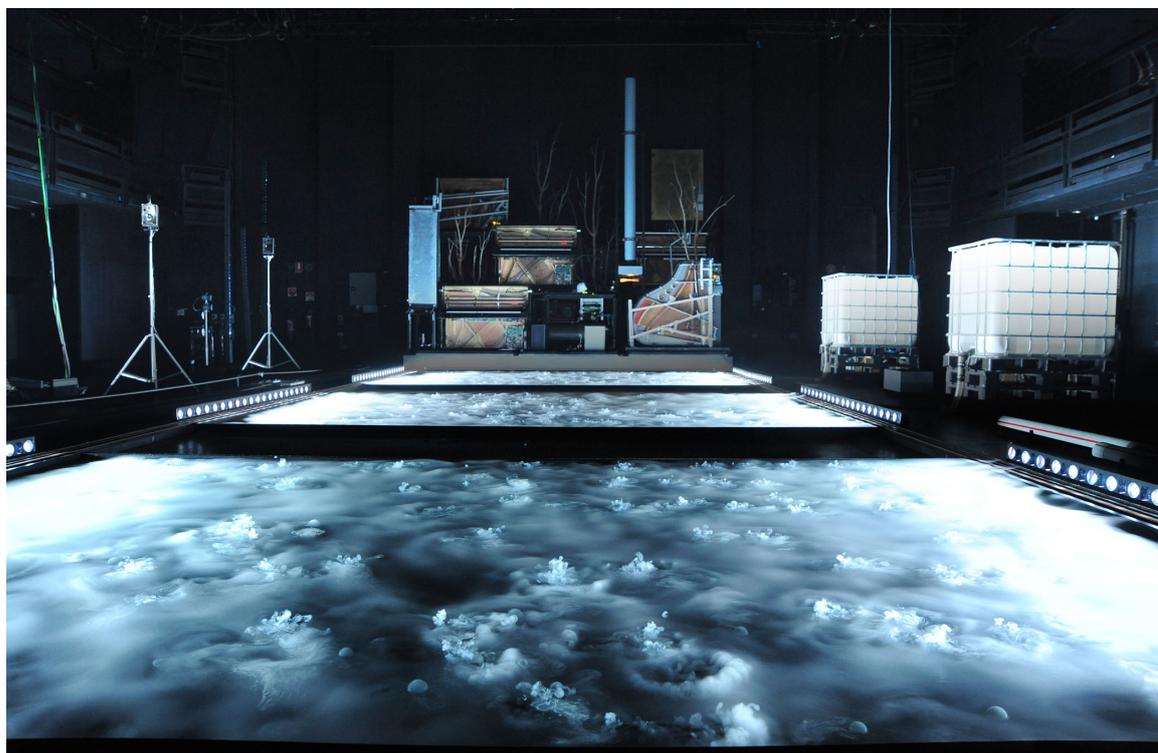
² Ao final do século XX, diversos grupos e coletivos teatrais surgiram no Brasil, a exemplo da Cia. dos Atores (RJ) e do Teatro da Vertigem (SP). Segundo Fernandes trata-se de “um fenômeno que surpreende e estimula todos aqueles que acreditam no caráter socializado da criação teatral” (FERNANDES, 2012, p. 352).

³ A respeito de uma discussão sobre as narrativas, sugerimos consultar a obra do filósofo norte-americano Arthur C. Danto (2006). O autor declara que “as narrativas mestras que primeiro definiram a arte tradicional, e após a arte modernista, não só chegaram a um fim, mas que a arte contemporânea não mais se permite ser representada por narrativas mestras de modo algum. [...]. É uma das muitas coisas que caracterizam o momento contemporâneo da arte - ou o que denomino o “momento pós-histórico” - que não há mais limites da história. Nada se encontra interdito [...]. O nosso é um momento, pelo menos (e talvez unicamente) na arte, de profundo pluralismo e total tolerância. Nada está excluído” (DANTO, 2006, p. 16).

compreensão do mundo” (FÉRAL, 2015, p. 123). A busca por novas maneiras de contar estabelece um jogo narrativo feito de encaixes e inversões. “O teatro é uma arte da transformação em todos os níveis’, ele escreveu (op. cit., p. 123).

Diante disso, o propósito dos *performers* não é mais o de elaborar signos bem delineados, definidos e assertivos. Ao contrário, nas palavras de Féral, “o *performer* desfaz o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto -, a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena” (FÉRAL, 2015, p. 123).

Fotografia 12 – Cena do espetáculo “Stifters Dinge” de Heiner Goebbels, apresentado na MIT-SP (2015).



Fotografia: Autor desconhecido. Disponível em: <http://newronio.espm.br/teatro-e-cinema-dialogos-possiveis-segundo-ato/>. Acesso em: 12 de julho de 2015.

Deste modo, os diversos procedimentos de transformação dos signos e estratificação dos sentidos - fragmentação, paradoxo, sobreposição, colagens-montagens, citações e *ready-mades* - produzem uma multiplicidade diante do espectador.

A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as

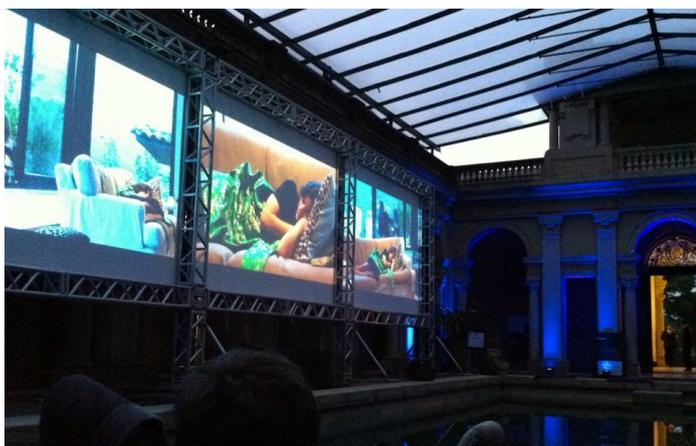
capacidades do espectador. [...] Tal desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos*, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. (FÉRAL, 2015, p. 122)

A performatividade opera em cena desmontando habilmente a ilusão que constitui a teatralidade por meio de um jogo, que a um só tempo constrói e revela seus artifícios, mesclando o real e a ficção. Féral destaca que o trabalho do encenador e compositor alemão Heiner Goebbels cria um:

jogo com os sistemas de representação, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali onde o espectador crê estar no real, ele descobre que tinha sido enganado e que o que era dado como real, era apenas ilusão. [...] Houve ao mesmo tempo uma derrota do real e da representação. (FÉRAL, 2015, p. 125).

O que notamos é uma combinação de “um forte impulso de aproximação com o real à rejeição da representação da realidade nos moldes realistas” (FERNANDES, 2012, p. 353). Por exemplo, na peça “A Falta que nos Move ou Todas as Histórias São Ficção” (2005), a diretora Cristiane Jatahy (RJ) “investiga realidade e ficção a partir de fragmentos produzidos pelos atores no processo de ensaio” (FERNANDES, 2012, p. 348), os quais são costurados a partir de uma linha temática relacionada à memória.

Fotografia 13 – Imagem do espetáculo “A Falta que nos Move ou Todas as Histórias São Ficção” dirigido por Cristiane Jatahy (RJ), apresentado no Parque Laje (2005).



Fotógrafo: Autor desconhecido. Disponível em: <http://christianejatahy.com.br/project/a-falta-que-nos-move#gallery>. Acesso em: 12 de julho de 2015.

A artista Denise Stoklos (PR), por sua vez, tende a explorar a inclusão de material autobiográfico como um procedimento performativo, sobretudo após o período de suas pesquisas iniciadas no *American Mime Institute*, o que acentua a dissolução das fronteiras entre vida e arte, público e privado, psicológico e político.

Fotografia 14 – Cena do espetáculo “*Mary Stuart*” de Denise Stoklos (PR) em 1987.



Fotografia: Autor desconhecido. Disponível em: http://www.hemisphericinstitute.org/eng/publications/stagesofconflict/marystuart/marystuart_about.html. Acesso em: 12 de julho de 2015.

Outra forma de lidar com a realidade em cena é a introdução de escritos testemunhais (cartas, depoimentos, entrevistas) na obra, “o que Flora Süssekind chama de ‘neodocumentalismo’ da ficção brasileira, marcado pela imbricação entre etnográfico e ficcional” (FERNANDES, 2012, p. 360).

3.1.3 Teatros do real

Em uma parcela do teatro contemporâneo, a investigação das relações entre realidade e ficção se acentua de tal maneira que Féral reúne estas produções sob a

terminologia “teatros do real”. Para a ensaísta, esses trabalhos se caracterizam pela “emergência do real em cena, feita em geral de forma violenta, por interpelar o espectador com brutalidade (FERNANDES, 2015, p. 17). A pesquisadora Silvia Fernandes se debruça sobre os trabalhos de grupos como o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (SP), Cia São Jorge de Variedades (SP), Nós do Morro (RJ), Teatro da Vertigem (SP), entre outros, para analisar estas características que frequentemente estão associadas à modos de produção e criação que privilegiam o caráter colaborativo.

Fotografia 15 – Cena do espetáculo “Bom Retiro 958 Metros” do Teatro da Vertigem, dirigido por Antonio Araújo em 2012. Em cena, o ator Roberto Audio.



Fotógrafo: Flávio Portela. Disponível em: <https://horizontedacena.files.wordpress.com/2013/02/3c209-vertigem.jpg?w=640&h=425>. Acesso em: 12 de julho de 2015

A irrupção da realidade na produção artística parece ser decorrente da exploração da alteridade, da busca por abordar questões relativas à subjetividade, gênero e geografia, de forma atenta às diferenças sociopolíticas e culturais. Deste modo, ocorre o deslocamento do ambiente artístico tradicional da cena, do “domínio relativamente seguro da experimentação cênica e da dramaturgia engajada dos anos de 1960” (FERNANDES, 2012, p. 353), em busca de outras relações e experiências com a cidade através da ocupação dos espaços urbanos ao encontro

do “outro” de caráter “social” – o excluído, o estigmatizado. Conseqüentemente, a “inserção política aparece agora na investigação das realidades sociais do outro e na interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social” (op. cit., p. 353).

Este interesse pelo “outro” se evidencia também na relação entre os agentes envolvidos no processo de criação. Nas palavras de Fernandes:

Neste sentido, pode-se afirmar que o teatro de grupo inaugura uma criação em rede, que se desvincula da pesquisa específica da linguagem cênica para envolver-se em questões políticas e culturais em sentido amplo. É a partir do contato com outros pontos de vista que o novo teatro coletivo se constrói. (FERNANDES, 2012, p. 353)

Essas produções se aproximaram do estabelecimento de processos colaborativos no sentido de uma socialização do fazer artístico, que implica em relações de coautoria. Fernandes define este tipo de processo da seguinte maneira:

O modo colaborativo de construção do espetáculo, prática que começou a ganhar contornos teóricos e exemplos práticos a partir de meados dos anos de 1990, constitui-se pelo princípio de que o processo de criação – do projeto artístico ao produto final – é partilhado por todos, mas sem que haja troca de papéis ou anulação das especialidades (FERNANDES, 2012, p. 317).

Para tanto, é necessária a abertura de cada agente envolvido no processo para lidar com questões que ultrapassem os limites de sua competência, configurando um sistema de cooperação. “Como desdobramento dessa condição de produção, a pluralidade de vozes amalgamadas na prática de escrita do espetáculo acaba também por introduzir novas noções de autoria criadora” (FERNANDES, 2012, p. 317-318). Neste jogo de desapego e apropriação, ocorrem sucessivos processos de filtragem e edição. Nos procedimentos colaborativos, “as fricções e as dissonâncias são bem vindas, pois garantem a expressão singular no discurso coletivo” (op. cit., p. 353). Desta forma:

O processo colaborativo tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, ideias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação coletiva dos anos de 1970: uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador (MIGUEZ apud FERNANDES, 2012, p. 318).

O interesse pela alteridade chega, por fim, à provocação de outras formas de relacionar-se com o espectador, colocando em xeque as fronteiras tradicionais do fenômeno teatral que separam artistas e públicos. De fato, “os ‘teatros do real’ colocam em ação novas estratégias perceptivas, que obrigam o espectador a experimentar e viver o teatro em lugar de recebê-lo apenas visualmente” (FERNANDES, 2015, p. 17). A participação do espectador é, portanto, a característica que sintetiza tais produções nestes territórios de experimentação e jogo. Para Féral: “o denominador comum das diferentes formas de real no teatro é o caráter participativo, que define uma ruptura decisiva nos modos de recepção” (op. cit., p. 17).

Por exemplo, o trabalho “*Clean Room*” de Juan Domingues, apresentado no *Laboratoires d’Aubervilliers* em 2010, é constituído de seis episódios cuja proposta é criar aos moldes das séries televisivas, uma comunidade fiel que acompanha o desenvolvimento de uma narrativa. Neste trabalho não há atores, o público é o protagonista da obra e responsável pela sua construção.

Diante das questões expostas, poderíamos nos indagar se o rompimento com as convenções teatrais encontrado nos teatros do real e teatro performativo produz resistência no público. Este tipo de teatro cumpre temporada ou eles necessitam um acontecimento / evento para existir? Como a característica de participação presente nos teatros do real e teatro performativo repercute na prática curatorial em artes cênicas? Quais as implicações de circular ou produzir obras como estas para um curador? Como apresentar estas obras que buscam formas estendidas de experiência? Como tornar visíveis obras que nem sempre estão comprometidas com um resultado estético? Como torná-las comercializáveis?

Diante do conjunto de recorrências identificadas nos teatros do real / performativo, optamos por nos debruçar sobre a questão da participação / colaboração, pois este procedimento tão enfatizado em tais produções, parece vir ao encontro da prática curatorial em sua função mediadora tal como a descrevemos no capítulo anterior.

A seguir, nos aprofundaremos na discussão desta questão a fim de ampliar esta reflexão a partir da contribuição de outros autores. Visamos, deste modo,

verificar quais as implicações proporcionadas pela adoção desta característica na prática curatorial.

Assim como o teatro performativo busca ultrapassar as relações de consumo e constituir-se enquanto experiência, é possível a uma curadoria também se estruturar como uma experiência?

3.2. PARTICIPAÇÃO NA ARTE

O interesse pela participação não se restringe ao teatro performativo. Diversas denominações vem sendo utilizadas para designar formas de arte que se organizam em torno desta questão: *socially engaged art*, *community-based art*, *experimental communities*, *dialogic art*, *littoral art*, *new genre of public art*, *interventionist art*, *participatory art*, *collaborative art*, *contextual art* e *social practice*. Nos alinhamos ao posicionamento da pesquisadora Claire Bishop, que elege o termo “*participatory art*”, traduzido por “arte participativa”, para designá-las sob a seguinte justificativa:

uma vez que este termo conota o envolvimento de muitas pessoas (em oposição à relação de um-para-um da 'interatividade') e evita as ambiguidades do 'engajamento social', que pode se referir a uma ampla gama de trabalhos, da pintura *engagé* [engajada] para ações intervencionistas em meios de comunicação; de fato, na medida em que a arte sempre responde ao seu ambiente (até *via negativa*), que artista não é socialmente engajado? (BISHOP, 2012, p. 01-02)

Trata-se, portanto, de uma definição de participação relativamente ampla, “em que as pessoas constituem o meio artístico central e material” (BISHOP, 2012, p. 01-02), o que sem dúvida abarca as formas teatro performativo. Neste tipo de prática:

O artista é concebido menos como um produtor individual de objetos discretos do que como um colaborador e produtor de *situações*; o trabalho da arte como finito, portátil, [...] produto é repensado como um *projeto* em andamento ou de longo prazo, com um início e fim incertos; enquanto o público, previamente concebido como um 'espectador' ou 'observador', agora é reposicionado como um coprodutor ou *participante*. (BISHOP, 2012, p. 02)

Estas características vêm ao encontro das discussões sobre processo e produto, e o lugar do espectador ao qual nos referimos na sessão anterior. A pesquisadora em história da arte e antropologia cultural Eszter Lázár reconhece que:

Hoje em dia, artistas interessados em colaboração, em vez de trabalhar dentro da tradição modernista centrada no autor de criar objetos de arte autônoma, olham para projetos com base na participação ativa do público. Graças às redes globais, esses projetos podem ultrapassar as fronteiras geográficas, e pode até mesmo consistir em fases de colaboração virtuais. (LÁZÁR, 2011)

A pesquisadora Claire Bishop também afirma que a orientação para o contexto social parece constituir um fenômeno global, sobretudo nos países europeus com forte tradição de financiamento público para as artes. Nota-se a dificuldade de comercialização de trabalhos desta natureza, embora tratem-se de produções que “ocupam lugar de destaque no setor público: em comissões públicas, bienais e exposições com temáticas políticas” (BISHOP, 2012, p. 02).

Convém ressaltar que “essas mudanças são muitas vezes mais potentes como ideais do que como realidades atualizadas, mas todos eles têm como objetivo colocar pressão sobre os modos convencionais de produção artística e consumo no capitalismo”. (BISHOP, 2012, p. 02).

A ascensão do engajamento social na arte é um marco na contemporaneidade, sobretudo após a queda do comunismo no leste europeu. Quando o “projeto de esquerda parecia ter desaparecido do imaginário político”, o foco em projetos como “veículo privilegiado e utópico de experimentação” ganhou novo fôlego (BISHOP, 2012, p. 04). Bishop afirma que trata-se de um “retorno ao social, parte de uma história em curso de tentativas de repensar a arte coletivamente” (op. cit., p. 03). Nas palavras da autora:

[...] a preocupação de artistas com a participação e colaboração não é desprovida de precedentes. Do ponto de vista da Europa Ocidental, a virada social na arte contemporânea pode ser contextualizada por dois momentos históricos anteriores, ambos sinônimos de agitação política e de movimentos para a mudança social: a histórica *avant-garde* na Europa por volta de 1917, e a chamada '*neo*' *avant-garde* que se refere principalmente a 1968. O notável ressurgimento da arte participativa na década de 1990 me leva a postular a queda do comunismo em 1989, como um terceiro ponto de transformação. Trianguladas, estas três datas formam uma narrativa do triunfo, última posição heroica e colapso de uma visão coletivista de sociedade. (BISHOP, 2012, p. 03)

Destacamos que estes três momentos históricos são os mesmos aos quais nos referimos com maior frequência ao longo deste estudo, tanto ao tratar da história da curadoria em artes visuais (cf. itens 1.1; 1.2; 1.3; 1.4; 1.5 e 1.6), quanto na

abordagem dos precedentes do teatro performativo (cf. item 2.1). Isto reafirma a força irruptiva do questionamento do sistema da arte e das fronteiras entre as linguagens, uma vez que notam-se nestes três momentos desejos compartilhados de “derrubar a tradicional relação entre o objeto de arte, o artista e o público” (BISHOP, 2012, p. 03). Deste modo:

Cada fase tem sido acompanhada por um repensar utópico do relacionamento de arte com o social e do seu potencial político - que se manifesta em uma reconsideração das maneiras em que a arte é produzida, consumida e debatida. (BISHOP, 2012, p. 03)

O teatro e a performance têm um papel significativo nas práticas participativas de orientação social, pois tendem a expressar com mais força o encontro “encarnado”, ao vivo, entre os atores em contextos particulares. Desta maneira, Bishop (2012) propõe a possibilidade de pensar a história da arte do século XX a partir do teatro e da performance, ao invés da pintura.

É prudente, contudo, estabelecer aqui uma ressalva. Se historicamente a participação na arte esteve vinculada à uma conotação política reivindicatória, de oposição ao capitalismo e ao consumo, atualmente este princípio foi absorvido pelo mundo corporativo, exemplificado na apropriação de ideais de coletividade por empresas como estratégia de aumento da produtividade e estímulo moral aos seus funcionários, ou mesmo na comunicação de massa através de *realities shows* televisivos (BISHOP, 2006).

Independentemente do seu momento histórico, “quase todas as tentativas artísticas de incentivar a participação em arte desde os anos 1960” (BISHOP, 2006, p. 12) tendem a conjugar em diferentes proporções uma agenda da qual fazem parte os seguintes aspectos: ativação dos sujeitos, autoria coletiva e reestruturação dos laços comunitários. A autora explica de forma detalhada:

O primeiro diz respeito ao desejo de criar um sujeito ativo, aquele que vai ser empoderado pela experiência de participação física ou simbólica. A expectativa é que os sujeitos recém-emancipados da participação sejam capazes de determinar sua própria realidade social e política. Uma estética da participação, portanto, deriva da legitimidade de uma (desejada) relação de causalidade entre a experiência de trabalho artístico e o agenciamento individual/coletivo. (BISHOP, 2006, p. 12)

O segundo argumento, por sua vez, diz respeito a autoria. Com frequência, a criação compartilhada é tida como mais igualitária e democrática, e portanto, mais positiva e não-hierárquica. Deste modo, assume o risco e a imprevisibilidade do resultado estético.

O terceiro aspecto provém da percepção de uma crise na comunidade e na responsabilidade coletiva. De acordo com Bishop, “um dos principais ímpetus por trás da arte participativa tem sido, portanto, uma restauração do laço social por meio de uma elaboração coletiva de significado” (BISHOP, 2006, p. 12)

Diante dessas preocupações apontadas, sublinhamos o potencial político que uma discussão em curadoria pode adquirir ao dialogar com esses princípios da prática participativa⁴. Ativação, coautoria e reestruturação dos laços comunitários são tentativas de resposta a uma sociedade que se vê cindida. Portanto, nessa perspectiva, curadoria pode torna-se uma prática consciente de sua implicação com alteridade e potencial de transformação das relações sociais.

3.3. AS ATRIBUIÇÕES DE UM CURADOR EM ARTES CÊNICAS

A evolução dos formatos cênicos estimulou a preocupação com “novas formas de apresentar, interpretar, programar, produzir, financiar e experienciar o trabalho [artístico]” (FERDMAN, 2014, p. 07). Conforme Fernandes afirma:

É visível que as práticas cênicas tornaram-se difusas e difíceis de conter em categorias específicas e códigos estáveis, com uma nítida desfronteirização de atividades artísticas e campos culturais que, muitas vezes, gera uma sensação de perda de território fixo e desorientação na análise. A verdade é que as invenções de artistas, escritores, encenadores, arquitetos e *performers* contemporâneos ampliam a visão do que o teatro pode ser. (FERNANDES, 2012, p. 353)

Ou seja, na perspectiva da autora, o teatro performativo parece indicar a necessidade de conexões, enquadramentos e formatos, isto é, de um processo de

⁴ Em entrevista, o curador e coordenador geral Ricardo Libório aponta que esta prática pode “oxigenar” o olhar, ampliar a percepção de contexto e a pertinência do que se faz na cidade e para esta cidade” (ENTREVISTA..., 2015).

contextualização das obras para o público, aqui compreendido como a função de mediação exercida pela curadoria. Conforme temos reforçado ao longo deste estudo, caberia, ao curador mediador: acompanhar compreender e dialogar com o artista; posicionar a obra em relação a linguagem e a outras obras e comunicá-la; criar contextos para aproximar obra, artista e público e expandir experiências estéticas⁵.

Esta concepção é reforçada pelo curador Florian Malzacher (2010), ao afirmar que as novas formas de teatro e a cena cada vez mais internacionalizada e diversa, acentuam a necessidade de profissionais especializados, capazes de criar contextos específicos, que geralmente escapam às estruturas convencionais, pois possuem uma “caligrafia artística” que exige abordagens distintas. Observa também que a comunicação dessas estéticas se torna uma questão premente.

Beatrice von Bismarck (2010) reconhece ainda que, as competências sociais e organizacionais também são consideradas pré-requisitos básicos da função do curador. A autora sugere que a curadoria se define fortemente por sua capacidade de simbolização e produção de contextos. De fato, este trabalho é bastante complexo. Nas palavras de Tom Sellar, pesquisador da curadoria em artes cênicas:

Curadores administram orçamentos e podem propor projetos. Movimentam-se com fluidez entre dramaturgia⁶ e curadoria e têm investido em atrair colaborações de outros campos do conhecimento para a produção artística em artes cênicas (SELLAR, 2014, p. 26).

Deste modo, o autor se pergunta: “poderia a curadoria de teatro, dança e performance se tornar um catalisador para o rejuvenescimento e desenvolvimento

⁵ Na trajetória do FIAC-BA, foram desenvolvidas algumas ações nesta direção. O “Caderno de Entrevista”, publicação elaborada com o depoimento dos artistas participantes da edição a respeito do seu trabalho (2011-2014); oficinas artísticas e técnicas; e ações de mediação cultural junto ao público do festival. Estas últimas, concebidas inicialmente como atividades de formação de público, ganharam importância e qualificação, se tornando em 2013 um projeto autônomo e independente do festival. Instaura-se um novo questionamento: o que se deve enfatizar, a informação ou a experiência? Dito de outro modo, o excesso de documentação para “criação de contexto” pode criar uma nova distância, entre a própria obra e a documentação para “acessar” a obra. Como lidar com este impasse? Valorizar a fruição e a experiência com a obra, e ao mesmo tempo, o encontro com outras “traduções”? Ou seja, criar um ambiente de troca, horizontal, não-hierárquico capaz de compartilhar traduções? Como fazer isso no FIAC-BA?

⁶ Embora na tradução do texto original seja utilizada a palavra dramaturgia, ela deve ser compreendida aqui em seu sentido amplo, que abrange o trabalho do *dramaturg*, ao qual nos referimos anteriormente.

dessas formas no século XXI?” (SELLAR, 2014, p. 21). Avancemos um pouco mais nesta direção.

A curadoria é vista como possibilidade de articular simultaneamente diferentes aspectos do sistema da arte – discursos críticos relacionados à política cultural, engajamento social, história da arte e dramaturgia. O curador têm sido compreendido como um elemento de conexão, portanto, articulador entre teoria e práticas, capaz de unir vertentes disciplinares antes apartadas. Tratam-se de “negociadores de categorias” em um momento no qual as instituições estão revendo seus limites, artistas ultrapassam fronteiras e os discursos se constituem cada vez mais interdisciplinares (SELLAR, 2014).

Uma variedade de profissionais da performance⁷ têm assumido funções de curadoria nas últimas décadas, alguns preferindo chamar-se curadores e outros não. [...] Os programadores assumiram um papel fundamental ao alimentar um setor vital de coletivos, produtores independentes de teatro, artistas de instalação, dança conceitual e outras formas, fora e além do repertório dramático encenado em casas tradicionais de produção. (SELLAR, 2014, p. 22)

Sellar identifica o fenômeno de ascensão de centros culturais multidisciplinares ocorrido na América do Norte como fundamental ao desenvolvimento das práticas de curadoria em artes cênicas. O autor menciona os centros *Wexner* e *Walker Art Center* como espaços nos quais a multiplicidade de formas artísticas híbridas constituíram uma demanda para que curadores trabalhassem como consultores e/ou assumissem a função de *dramaturg*, intensificando a comunicação com o público.

Curadores de performance têm vindo à tona, em parte, porque eles podem fazer repensar - a conexão entre arte e público em uma época em que a ligação está sob tensão. Na era dos orçamentos austeros e diminuição de programas sociais, instituições de arte vulneráveis temem perder contato com seus públicos e procuram maneiras de ativar e povoar seus edifícios. As mídias sociais e a enorme proliferação de formas culturais em uma época hipermediatizada têm tornado difícil atrair e manter a atenção do público para os eventos ao vivo - e ainda mais difícil criar um diálogo contínuo com um público coerente. (SELLAR, 2014, p. 25)

⁷ No sentido anglo-saxão, o termo performance é utilizado pelo autor nesta citação de modo a abranger as diversas manifestações das *Performing Arts*, isto é, das artes cênicas.

Para tanto, os programadores destes centros envolvem-se com artistas e seus projetos, se responsabilizando por criar um público através da afirmação de um perfil curatorial. Por exemplo:

A Brooklyn Academy of Music's Next Wave Festival [...] trouxe Pina Bausch, Anna Teresa de Keersmaeker, Peter Brook, e outros artistas desta geração para um público que poderia considera-los reunidos sob uma bandeira da inovação estética. (SELLAR, 2014, p. 22)

Sellar afirma que na atualidade, nos Estados Unidos, instituições difusoras investem no envolvimento com artistas através de coproduções que proporcionam condições de trabalho para os projetos mesmo antes de começarem os ensaios, estabelecendo um planejamento conjunto para a carreira de tais espetáculos e a programação dos centros culturais, o que se traduz em temporadas e possibilidades de circulação. O termo curadoria ganha outras camadas e sentidos: ao apoiar os artistas através de coproduções, a instituição proporciona solidez ao seu trabalho ao mesmo tempo em que constitui o perfil curatorial destes espaços, definindo uma programação, cultivando uma comunidade, animando o centro cultural e oferecendo supervisão artística e orientação para produtores (SELLAR, 2014).

Nos permitimos uma pequena digressão para comentar o contexto institucional brasileiro. Evidentemente, estratégias são fundamentais para a viabilidade econômica deste tipo de prática, que poderia ser comparada no Brasil às iniciativas de algumas unidades do SESC ou o projeto “TCA Núcleo”, do Teatro Castro Alves, em Salvador (BA). Convém destacar, o papel que desempenha o sistema SESC, sobretudo na região sudeste do Brasil, através de sua rede de equipamentos culturais, na qual promove apresentação e difusão de espetáculos, realiza festivais, financia e coproduz novos trabalhos. Através de sua regularidade, as unidades desse sistema criaram um perfil de programação, relação com seus artistas e público.

Com a força para promover ações culturais de abrangência nacional equiparáveis a um Ministério, o SESC desde 1998 realiza o Palco Giratório e desde então se posiciona enquanto curadoria institucional. Segundo Sidnei Cruz, coordenador do projeto de 1998 a 2007, o processo de curadoria sempre foi “coletiva e horizontal praticada por todos os representantes dos vinte e sete Departamentos Regionais e do Departamento Nacional em um encontro anual de

programação” (2009, p. 71). O curador destaca o papel político e dialógico no âmbito da curadoria do Palco:

[...] a primeira coisa que a gente teve que fazer foi se situar como ser político, fazer política no país, fazer política nacional. Ouvir as vozes, fazer com que as pessoas se relacionem com a produção local. Estabelecer um espaço de ver o que está acontecendo pelo país. [...] A função primordial do curador é ser espectador, é ver, tomar conhecimento, saber de tudo, ir onde as coisas possivelmente poderão estar acontecendo ou ainda não aconteceram, se antecipar às coisas e aí dar notícia para os outros na assembleia sobre essas coisas que ele viu. (SEMINÁRIO..., 2014a)

Este processo parece ter desencadeado em seus participantes, um pensamento mais abrangente enquanto agente da cultura e parte do sistema da arte. A respeito do seu papel de curador institucional, Sidnei fala da importância do papel de articulação que curador permite ter, conectando artista, obra e espectador:

A função mais interessante do curador para mim hoje é ele se tornar invisível. É ele sair da pele do pavão e se tornar invisível. [...] Sem ser tutor, mas apenas um meio. Como se fosse uma ponte, que pode ser desativada a qualquer momento. O curador é um lugar provisório. Você ESTÁ curador, você não é curador. (SEMINÁRIO..., 2014a)

No contexto local, o projeto de montagem TCA.Núcleo, do maior teatro da cidade de Salvador, o Teatro Castro Alves, vem se constituindo como o exemplo mais regular de coprodução institucional. A cada ano, através de uma chamada pública, é selecionado um projeto artístico que é desenvolvido através de oficinas técnicas e artísticas para profissionais nas dependências do teatro. O TCA, dentre os equipamentos públicos para as artes cênicas, é o único com um projeto regular desta natureza. Os demais teatros, privados da cidade não possuem nenhum eixo de desenvolvimento de criações com os artistas locais. De forma pontual, algumas instituições, investem e coproduzem em projetos artísticos. A programação desses espaços, geralmente se constitui através do aluguel das salas. Contudo, neste tipo de cenário também a prática e o pensamento curatorial podem se constituir em uma ferramenta para esses equipamentos. Em função dos propósitos deste estudo, não nos estenderemos nestes exemplos, mas acreditamos que outras pesquisas possam se aprofundar em questões relativas a curadoria institucional.

Voltando ao âmbito da curadoria independente, outro exemplo notável foi a proposta do curador Florian Malzacher para o festival *Steirischer Herbst* em Graz,

em 2012, na Áustria: a realização de um acampamento ao longo de uma semana, reunindo artistas, ativistas, especialistas e o público para dialogar sobre a cidade, a partir do legado de *Occupy Wall Street* e outros movimentos urbanos. Esta proposta de engajamento cívico expandido insere dimensões populares que desestabilizaram o ambiente de apresentações tradicionais e elitistas de dança e teatro⁸. (SELLAR, 2014, p. 25-26)

Christine Peters, curadora *freelancer*, observa as limitações de festivais e bienais – principal ambiente de difusão das artes cênicas -, pois duram apenas por algumas semanas e não necessariamente fazem novas descobertas culturais. Em publicação na revista croata *Frakcija* (2010), ela afirma:

Particularmente, festivais e exposições tematicamente orientados frequentemente têm o problema de serem incapazes de superar a sua adesão ambiciosa a palavras-chave e teses, e uma vez que a arte apresentada não pode responder a estas reivindicações, parecem injustamente deficientes e pequenos. (PETERS, 2010, p. 81)

A autora sugere que seria mais pertinente, por exemplo, dedicar mais tempo para o diálogo com os artistas e especialistas, proporcionando um discurso mais complexo e duradouro em torno dos trabalhos artísticos, e a inclusão do público local em uma formulação processual, ao invés de oferecer apenas uma imersão rápida no formato de evento.

Sellar destaca que os artistas de teatro e dança – com frequência nômades e itinerantes -, “querem que seus trabalhos sejam vistos e recebidos em fóruns significativos, e gostariam de contribuir para algo durável e com valor permanente” (SELLAR, 2014, p. 29). O autor prossegue:

Em todo o setor progressista da performance - seja de dança, teatro, ou da performance socialmente engajados - artistas e curadores

⁸ Esse tipo de ação que desloca e amplia a instituição/evento e promove ambientes e encontros, também é observada pelo curador Luiz Guilherme Vergara nas artes visuais, através da noção de micro-geografias. Em suas palavras: “o que emerge geograficamente como acontecimentos de solidariedades, onde potencializar presença e processos de subjetivação significa territorializar ações artísticas formando ou ativando corpos em um corpo temporal de múltiplas vozes, de polifonias. [...] dando lugar ao que apresentamos como micro-geografias dos encontros, esculturas caminho (caminhadas coletivas à deriva); proposições artísticas com formatos de aulas e escolas de arte; intervenções coletivas; fóruns; re-ativações ou ocupações de espaços urbanos e terrenos baldios; trabalhos em hospitais e presídios ou acompanhamento de famílias com caso de suicídio ou Alzheimer” (VERGARA, 2013).

ênfatizam o desejo de um discurso reforçado, ideias para animar a arte e vice-versa, ao invés de um tema ideal para comercialização de turnês imposto pelo programador. (SELLAR, 2014, p. 29).

Para esta reinvenção de festivais em uma plataforma de encontros e experiências, o curador seria o principal agente de transformação, operacionalizando uma “negociação ágil entre a arte, o público, e o festival como instituição” (SELLAR, 2014, p. 29). O curador colombiano José Roca aponta para uma curadoria cuja ênfase recaia sobre a construção de relações. Em suas palavras: “entendo a curadoria como a criação de uma comunidade temporária. Artistas e curadores entram em um diálogo que acontece por um convívio prolongado e uma meta mais ou menos comum a todos” (ROCA, 2011, p. 21).

Nesta perspectiva, este curador mediador assimila a própria característica de participação dos projetos com os quais ele se envolve. **Em outras palavras, o curador mediador é um colaborador na cena atual.**

A colaboração entre o artista e curador é baseada em sua posição autoral compartilhada. O artista não cria a obra de arte para uma comissão; em vez disso, ele ou ela trabalha com um curador dentro ou talvez fora do quadro institucionalizado de colaboração, no sentido de um objetivo mútuo. Na articulação do "espaço criativo", o artista e o curador trabalham em conjunto como parceiros iguais e autores (*collaborateurs*), em um diálogo constante. (LÁZÁR, 2011)

O autor sugere que “colaboração é o nome genérico para obras de arte, exposições, ou projetos em que um grupo de pessoas trabalham para desenvolver um conceito juntos” (LÁZÁR, 2011). Para ele, termos como “cooperação, interação, ato coletivo ou práticas de participação” são muito próximos e por vezes indicam sobreposição de métodos, motivo pelo qual afirma que frequentemente são admitidos como sinônimos.

A pesquisadora Carmen Mörsch (2014), que se debruça sobre a temática da mediação, sugere cinco categorias que representam diferentes níveis do que estamos nos referindo como participação: receptivo, interativo, participativo, colaborativo e reivindicativo. Nos parece significativo examiná-los, a fim de qualificar o sentido de colaboração que estamos propondo para o curador mediador em artes cênicas.

No primeiro nível, a participação do público diz respeito a recepção ativa de informações, envolvendo percepção, assimilação e interpretação. Por exemplo,

apreciação estética, contato com material informativo, palestras, etc. A dimensão interativa, por sua vez, pressupõe manipulação e interferência, como perguntar algo, manipular objetos ou equipamentos, experienciar o espaço cênico, entre outros. A categoria participativa sugere a intervenção nos conteúdos, formas e procedimentos. No âmbito colaborativo, por sua vez, os participantes se engajam no desenvolvimento de uma proposta comum, definindo conjuntamente os temas e métodos para uma determinada ação. Neste sentido, um curador mediador colaborador seria aquele que trabalharia junto a outros agentes sociais – artistas, público, especialistas, etc. – de maneira a construir conjuntamente e em uma relação de corresponsabilidade os modos de apresentação das obras ou projetos em artes cênicas. Na dimensão reivindicativa, finalmente, o principal propósito é tornar visível um grupo ou questão que está excluído(a) do debate. Isto implica não apenas a apresentação do grupo / questão, mas a construção de seus formatos.

Embora proponham categorizações distintas, ambos os autores destacam que, apesar do crescimento e popularidade das práticas colaborativas, algumas vezes têm pontuado críticas em relação às suas estruturas e motivações. Mörsch (2014) observa que projetos com um grau de envolvimento colaborativo devem estar atentos à reflexão e gestão das relações de poder e conflitos de interesse entre os participantes. Isto é particularmente importante nos casos em que instituições culturais colaboram com grupos que possuem menos capital econômico ou simbólico, pois neste tipo de processo há risco de que a instituição instrumentalize o grupo em benefício de sua própria imagem. Lázár (2011), por sua vez, indaga: “por exemplo, quem pode ser visto como um autor dentro de um projeto realizado em cooperação com imigrantes? Quem define, e como, quais as linhas de ação a serem empregadas e quais as formas de usar?”.

Estes autores propõe solucionar tal paradoxo com o equilíbrio dos participantes através da constituição de um ambiente igualitário que evite situações de constrangimento ou frustração. Caso contrário, complementam, as boas intenções da instituição podem converter-se em tutela e paternalismo, ainda que de forma sutil. Por isso, Lázár afirma que “considerações éticas devem ser vistas como aspectos importantes neste tipo de projeto – e não necessariamente substituir critérios estéticos” (LÁZÁR, 2011). Decerto, esta prescrição requer uma atitude

problematizadora por meio de informação, tomada de decisões conscientes e desejo de descentralização do poder. Como a própria autora complementa:

Coletividade, no entanto, não é apenas um método para trabalhar em conjunto [...], é também uma estratégia alternativa pertinente para um ponto de vista crítico sobre as instituições de arte, que é, neste caso, uma crítica do artista único e genial, ainda que este prevaleça nos mercados de arte. Alguns grupos [...] consideram a coletividade, além disso, uma posição política. (LÁZÁR, 2011)

Do mesmo modo em que a colaboração na prática artística desestabiliza politicamente uma posição de poder exercida pelo artista, o mesmo pode ocorrer na prática curatorial caso haja um investimento nesta direção:

Pode-se ver hoje em dia, iniciativas curatoriais cada vez mais alinhadas com a noção e o aspecto político da arte contemporânea e a prática ativista gira em torno dos conceitos de auto-organização e colaboração. (LÁZÁR, 2011)

É necessário, portanto, observar não somente as inclinações políticas declaradas pelo artista mas, como sugere o filósofo Walter Benjamin, a “posição que o trabalho ocupa nas relações de produção de seu tempo” (BENJAMIN apud BISHOP, 2006, p. 11).

Diante disso, trazemos a discussão novamente para a curadoria do FIAC-BA. Desde 2012 a coordenação geral do festival vem buscando maior participação, ampliando o número de integrantes do grupo que compõe a programação local, incluindo agentes da cultura local e de outros estados, além da inclusão de seus curadores/ coordenadores gerais. Contudo, nos indagamos o quão é possível verticalizar nessa opção? Qual a viabilidade ou mesmo o quão desejável seria para o festival, adotar um modelo mais participativo em sua curadoria, tanto para a programação local quanto para a nacional e internacional? Como fazê-lo, quais participantes? Como mobilizar os agentes em torno desse processo? Uma vez feita esta opção, o modelo a ser seguido poderia ser elaborado pelos próprios participantes? Haveriam predeterminações ou seriam problematizadas as questões a respeito da orientação curatorial: temas, técnicas, estímulo à produção e ao intercâmbio ou fazer uma escolha elaborando criticamente e tomando uma posição a partir da produção existente? Deste modo, dedicaremos a próxima sessão à estruturação dos pressupostos que sustentam a dimensão política da formulação

conceitual de uma curadoria em artes cênicas em uma perspectiva mediadora e colaborativa.

3.4. POR UM CURADOR MEDIADOR COLABORADOR EM ARTES CÊNICAS

O filósofo Jacques Rancière propôs uma discussão sobre o teatro e a condição do espectador a partir das ideias de emancipação intelectual, desenvolvidas pelo autor no livro “O mestre ignorante” (2005). Em suas palavras:

Eu fiquei com a impressão que de fato era possível que esta relação fizesse sentido, contanto que tentássemos reconstituir a rede de pressupostos que colocam a questão da condição do espectador numa interseção estratégica na discussão da relação entre arte e política e tentássemos esboçar o principal padrão de pensamento que por muito tempo emoldurou as questões políticas em torno do teatro⁹ e do espetáculo. (RANCIÈRE, 2012, p. 108)

Rancière afirma que toda a história das críticas às quais o teatro deu ensejo está vinculada a uma formulação a qual o autor se refere como “paradoxo do espectador”: por um lado, não existe teatro sem espectadores, enquanto que, por outro, ser espectador é algo “ruim”. Nas suas palavras:

Ser um espectador significa olhar para um espetáculo. E olhar é uma coisa ruim, por duas razões. Primeiro, olhar é considerado o oposto de conhecer. Olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela. Segundo, olhar é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Ser um espectador significa ser passivo. (RANCIÈRE, 2012, p. 108)

Deste modo, “o espectador está separado da capacidade de conhecer, assim como ele está separado da possibilidade de agir” (RANCIÈRE, 2012, p. 108).

Este paradoxo vêm sendo interpretado ao longo da história por diferentes perspectivas. Para Platão, o fato do teatro ser palco da ilusão e passividade lhe sentenciava ser banido em favor daquilo a que ele se opunha: conhecimento e ação.

⁹ Destacamos que o autor está se referindo ao termo teatro para designar todos os tipos de espetáculos em que há uma relação de corpos que atuam diante de um público coletivo, seja a dança, performance, circo, ópera, etc.

Seguindo este mesmo pressuposto, a prática artística buscou enfrentar o problema buscando um “novo” teatro, um teatro sem espectadores:

um teatro onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos. (RANCIÈRE, 2012, p. 109)

Para tornar os espectadores ativos, retirando-os de sua ilusão e passividade, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht propunha em seu teatro épico o abandono do papel de observador através da acentuação do distanciamento crítico, o questionamento distante como modo de desfazer o fascínio pela aparência em um processo de tomada de consciência.

Por outro lado, o teatro da crueldade do dramaturgo francês Antonin Artaud estabelecia a eliminação radical de qualquer distância entre público e ator em um processo de incorporação vital. Na proposta de Artaud, o espectador “deve ser arrancado de seu domínio delirante, trazido para o poder mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de fazer as vezes de observador racional pela experiência de possuir as verdadeiras energias vitais do teatro” (RANCIÈRE, 2012, p. 110).

Estas duas formas, aparentemente antagônicas, de fato apresentam-se postuladas sobre um mesmo pressuposto, e com frequência são confundidas na prática teatral e em sua legitimação. Segundo Rancière:

Os reformadores do teatro reapresentaram a oposição platônica entre *khorea* e *teatro* como uma oposição entre a essência viva e verdadeira do teatro e o simulacro do “espetáculo”. Assim o teatro se tornou um lugar onde a condição passiva do espectador teve que se transformar no seu oposto – o corpo vivo de uma comunidade que desempenha o papel do seu próprio princípio. (RANCIÈRE, 2012, p. 110)

O teatro constituiria um lugar de confronto do público como coletividade. Enquanto “forma comunitária exemplar”, o teatro seria capaz de reestabelecer laços sociais por meio da ativação de espectadores. Neste sentido, desde o romantismo alemão, “teatro” continua sendo o nome para uma ideia de comunidade como um corpo vivo. Ele transmite a ideia de comunidade como uma presença de si mesma em oposição à distância da representação”. (RANCIÈRE, 2012, p. 110) O autor prossegue:

O teatro é uma assembleia onde as pessoas adquirem consciência da sua condição e discutem os seus próprios interesses, diria Brecht depois de Piscator. O teatro é uma cerimônia onde se dá à comunidade a posse das suas próprias energias, afirmaria Artaud. Se o teatro é defendido como o equivalente da verdadeira comunidade, como o corpo vivo da comunidade em oposição à ilusão da mimesis, não é de se surpreender que a tentativa de restaurar o teatro à sua verdadeira essência tenha tido como pano de fundo teórico a crítica do espetáculo (RANCIÈRE, 2012, p. 111).

A crítica do espetáculo, que tem em Guy Debord um de seus expoentes, baseia-se na atitude contemplativa do espectador enquanto sujeito passivo que observa a atividade do ator diante de seus olhos. Esta separação entre atores e espectadores, ativos e passivos, capazes e incapazes, é o fundamento do espetáculo sobre o qual recai a crítica de Debord.

A contemplação que Debord denuncia é a contemplação teatral ou mimética, a contemplação do sofrimento provocado pela divisão. 'A separação é o alfa e o ômega do espetáculo', escreve. Aquilo que o homem contempla neste esquema é a atividade que lhe foi roubada; é a sua própria essência que lhe foi arrancada, que se tornou alheia, hostil a ele, que consente com um mundo coletivo cuja realidade não é nada além da desapropriação mesma do homem (RANCIÈRE, 2012, p. 111).

Todas estas formulações aqui elencadas baseiam-se, portanto, em um princípio de distinção e fixação de posições que, ao longo da história, recebe apenas novas denominações para uma mesma estrutura. O que Rancière propõe, no entanto, é uma revisão dos pressupostos que fundamentam tais abordagens: a distância que se estabelece entre os agentes.

De fato, devemos questionar o próprio fundamento no qual estas ideias estão baseadas. Estou falando de toda uma gama de relações, firmando-me em equivalências e oposições-chaves: a equivalência entre teatro e comunidade, entre o ato de ver e a passividade, entre externalidade e separação, mediação e simulacro; a oposição entre coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, consciência de si e alienação. (RANCIÈRE, 2012, p. 111).

O autor começa então por questionar: "por que não virar as coisas ao contrário? Por que não pensar, neste caso também, que é exatamente este esforço para suprimir a distância que constitui a própria distância?" (RANCIÈRE, 2012, p. 115). Deste modo, o filósofo começa a desmontar as associações entre o fato de alguém estar imóvel com a inatividade, ou entre o ato de olhar e a passividade.

Todas estas oposições - olhar/saber; olhar/agir; aparência/realidade; atividade/passividade - são muito mais que oposições lógicas. Elas são o que eu chamo de partilha do sensível, uma distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a estes lugares. Em outros termos, são alegorias da desigualdade. (RANCIÈRE, 2012, p. 115).

Rancière denuncia que tais oposições pertencem a uma estrutura de dominação e sujeição, pois de fato o espectador também age ao observar, selecionar, comparar e interpretar aquilo que vê.

Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo - por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou. Estes são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância. (RANCIÈRE, 2012, p. 115)

Espectadores e atores são autores de suas próprias histórias, e contempladores do mundo ao redor, portanto, igualmente ativos. “Os espectadores veem, sentem e entendem algo na medida em que fazem os seus poemas como o poeta o fez, como os atores, dançarinos ou *performers* o fizeram” (RANCIÈRE, 2012, p. 116). Consequentemente, não se trata de fixar suas posições tampouco uma distância que de fato não existe entre os mesmos. Na lógica da emancipação, eles partilham uma mesma condição. E o que há entre eles é a obra em sua autonomia, estranha a ambos e com a qual cada um vai se relacionar a sua maneira. A obra não é um saber a ser transmitido, um “sopro” do artista ao espectador. “É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 19). A operação realizada por atores e espectadores é uma operação de tradução poética do conjunto de signos com os quais estão permanentemente em contato.

O deslocamento desta discussão para o campo da curadoria implica em assumir a condição de igualdade entre curadores e demais agentes envolvidos em um processo curatorial – artistas, públicos, especialistas, etc. Trata-se de assumir o

pressuposto de que a curadoria não é um saber dado pelo curador aos demais, mas sim a proposição de um elemento que, com sua própria autonomia, produzirá estranhamentos a todos os que com ele se relacionarem. Deste modo, se desmontam as discussões baseadas nas posições de poder (dominação e sujeição), desestabilizando possíveis hierarquias para enfatizar a dimensão da experiência que uma prática curatorial pode provocar.

Dito de outro modo, ao invés de um curador mediador cuja função é explicar algo desconhecido para a maioria da comunidade, um curador mediador pode investir-se em ambientes de diálogo, potencializando as cadeias de tradução de todos – incluindo a si mesmo –, as quais podem ou não convergir entre si. Assim, enfatizamos o entendimento de mediação não como condução a uma compreensão assertiva, mas à multiplicidade da estratificação de sentidos. Caberia, nestes termos, ao curador, muito mais sustentar uma indagação a ser compartilhada do que oferecer molduras, enquadres ou narrativas totalizantes. Isto implica a operacionalização do deslocamento de papéis, permitindo a abertura de outros tantos pontos de vista e o deslizamento entre estes tantos polos binários anteriormente citados. O pesquisador francês Bernard Darras nos fornece uma perspectiva sobre esta questão:

No domínio cultural e artístico podem se distinguir duas grandes abordagens da mediação. A primeira é diretiva e, em sua forma mais pobre, fornece só um sistema interpretativo, impondo um único tipo de compreensão do objeto cultural. Em sua forma mais rica, produz sistemas interpretativos que tentam se articular, ou não, e trabalhar conjuntamente. (DARRAS, 2009, p. 37-38)

A produção destes sistemas interpretativos é consequência de uma espécie de jogo, um fazer que demanda presença, colaboração, abertura para o inesperado e, portanto, o risco.

O processo de construção de uma prática curatorial atenta ao pressuposto da emancipação sugerido por Rancière é um exercício de alteridades, deslocamentos constantes entre as posições usualmente estabelecidas entre os envolvidos, para a produção de um contexto que efetivamente seja tão performativo quanto o teatro com o qual ele dialoga. A prática curatorial precisa questionar suas próprias convenções para dar lugar ao acontecimento ou melhor, conjugar realidades e ficções de si mesma para reinventar-se.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo nos propusemos a responder ao problema da formulação da prática curatorial em artes cênicas.

Este problema foi motivado por perguntas preliminares decorrentes de uma práxis como curador em artes cênicas – primeiramente atuando de forma institucional, no Instituto Franco-Brasileiro Aliança Francesa de Salvador, e posteriormente como curador independente no Festival Internacional de artes Cênicas da Bahia.

Organizamos este estudo em dois capítulos. No primeiro capítulo observamos o desenvolvimento da curadoria em artes visuais, campo na qual esta prática surgiu, ao longo do século XX, nomeadamente a partir dos trabalhos de O'Neill (2012), Castillo (2008), Argan (2002), Obrist (2010, 2012), Cocchiarale (1994). Nosso intuito foi identificar tendências e/ou características da prática curatorial.

O primeiro fato que se evidenciou nesse estudo foi a relação entre a prática curatorial e as práticas artísticas dos diferentes períodos. Desde os diretores de museus até os atuais curadores independentes, a prática curatorial responde as inquietações de seu tempo, e por natureza, são os artistas os disparadores dessas engrenagens. Deste modo, acompanhando os momentos de crise / ebulição do campo artístico, a prática curatorial passou por transformações, desenhando diferentes tendências. Destacamos três momentos: vanguarda, neovanguarda e as últimas décadas do século XX, associando-os respectivamente aos fatores que levaram ao surgimento dos curadores independentes, às principais tendências da curadoria: mediação e autoria. Destacamos que, enquanto o curador mediador se volta para as práticas artísticas, o curador autor se volta para as exposições como um projeto artístico, no qual as obras estão a serviço do discurso curatorial. Estas funções não são excludentes, coexistindo no tempo, contudo notam-se ênfases em diferentes momentos e abordagens curatoriais.

O segundo fato evidenciado neste capítulo foi que a prática curatorial em artes visuais se consolidou com o amadurecimento de práticas e teorias, e expandiu-se em direção a outros campos.

A partir daí, traçamos paralelos que nos ajudam a compreender e problematizar a prática atual no campo das artes cênicas – inclusive com as singularidades que este campo demanda. O primeiro deles é que nos momentos de efervescência artística as fronteiras entre as linguagens se afrouxam. O segundo aspecto relaciona as exposições coletivas, sobretudo aquelas de larga escala de caráter internacional, aos festivais internacionais de artes cênicas. O terceiro aspecto é a relação entre função de mediador do curador e do *dramaturg*, enquanto contextualizadores de uma produção artística. O último aspecto diz respeito a aproximação entre curador-autor e o encenador teatral, responsáveis pela unidade narrativa respectivamente da exposição e da peça teatral.

Diante de todas essas reflexões, nos propomos a observar a relação entre os campos das artes visuais e das artes cênicas destacando o fenômeno de emergência do curador na contemporaneidade, com intuito de discutir a prática curatorial em artes cênicas sob a perspectiva da função de curador mediador. Fundamentamos este recorte no quadro teórico oferecido por Williams (O'NEILL, 2012), optando por um entendimento que privilegia o elemento cultural emergente em detrimento do tempo histórico, que poderia sugerir paridades cronológicas lineares. Compreendemos que na contemporaneidade, a emergência do curador em artes cênicas se conecta diretamente com o fenômeno de emergência do curador independente em artes visuais em meados do século XX. Ou seja, hoje as artes da cena, assim como o fizeram as artes visuais da década de 1960, promovem práticas inovadoras capazes de produzir novos significados, valores e inter-relações.

Por isso nos parece relevante a formulação de uma prática curatorial em artes cênicas na contemporaneidade que atualize a função de mediação da produção artística. Para tanto, nos indagamos sobre as práticas artísticas de nossa época, o que nos conduziu ao segundo capítulo.

Neste analisamos a prática artística das artes cênicas atuais afim de formular o conceito de uma prática curatorial com função mediadora na cena contemporânea. Identificamos sob o termo teatro performativo, em acordo com Féral (2015), a parcela da cena contemporânea cujo aspecto fundamental é a dimensão do fazer, isto é, a valorização da ação em detrimento da representação – aproximando-se portanto do conceito de *performatividade*, desenvolvido no campo da linguística por Austin e Searle. Trata-se, portanto, de um teatro tributário das inovações da

performance, um trajeto que percorremos brevemente a partir das contribuições de Cohen (2002).

Ainda que reconheçamos a impossibilidade de compreender este tipo de teatro por meio de categorias fixas, propusemos neste capítulo a identificação de recorrências que apontassem alguns traços desta produção. Deste modo, identificamos os aspectos do acontecimento (momento presente), exploração da presença dos *performers*, disponibilidade para o risco, estratificação de sentidos, valorização dos processos em detrimento dos produtos, exploração de jogos que articulam realidade e ficção. Seguindo as contribuições de Fernandes (2015, 2013, 2010), buscamos relacionar estes aspectos ao trabalho desenvolvido por artistas e grupos no Brasil, e nos aprofundamos no que a autora refere-se como Teatros do Real, denominação que reúne trabalhos que problematizam a alteridade. A partir deste tópico, examinamos a relação com o “outro” inscrita na ocupação de espaços urbanos e no desenvolvimento de processos colaborativos, colocando a questão da participação no cerne de tais produções.

Em seguida, aprofundamos a discussão sobre a “arte participativa”, termo adotado para designar o envolvimento de muitas pessoas em projetos nos quais estas constituem o meio artístico central e material. Esta formulação, proposta por Bishop (2012, 2006), abarca as produções artísticas cuja agenda inclui ativação dos agentes, autoria coletiva e reconstituição de laços comunitários. A autora pontua três momentos históricos que, triangulados, explicitam a relação entre a arte participativa e contextos de transformação política, sugerindo que o debate sobre meios democráticos de produção em tais obras reflete questões de seu tempo.

Morsch (2014) e Lázár (2011) qualificam esta discussão ao analisar níveis de participação e sinalizar problemas encontrados nas práticas colaborativas. Tais problemas, de natureza política, refletem os pressupostos sobre os quais tais práticas e discursos se apoiam. Com esta perspectiva crítica do teatro performativo e da arte participativa, seguimos para a próxima sessão com intuito de retomar a discussão do entendimento de mediação contido na proposta de um curador mediador em artes cênicas.

Inicialmente, identificamos que o teatro performativo, ao desestabilizar categorias e convenções, parece demandar novas conexões, enquadramentos e formatos para sua apresentação, isto é, de um processo de contextualização das

obras para o público. Neste sentido, caberia, portanto, ao curador mediador: acompanhar compreender e dialogar com o artista e articular seus interesses; posicionar a obra em relação a linguagem e a outras obras e comunica-la; criar contextos para aproximar obra, artista e público e expandir experiências estéticas.

No decorrer do estudo, as contribuições de Malzatcher (2010), Ferdman (2014), Sellar (2014) e Peters (2010) desestabilizaram um pouco este entendimento inicial, complexificando a questão. A partir destes autores, compreendemos que um curador mediador colaborador seria aquele que trabalha junto a outros agentes – artistas, público, especialistas, etc. – de maneira a construir conjuntamente e em uma relação de corresponsabilidade os modos de apresentação das obras ou projetos em artes cênicas. Dito de outra maneira, o curador como um colaborador de seu tempo.

Para tanto, foi necessário examinar os pressupostos políticos da relação de colaboração / participação estabelecida entre curadores e demais agentes. Nos apropriamos assim do estudo de Rancière (2005) sobre a condição do espectador. Segundo o autor, as críticas ao teatro baseiam-se em um princípio fundamental, o qual designou como “paradoxo do espectador”. Composto de duas ideias centrais – a de que não há teatro sem espectadores e a de que ser espectador é uma coisa “ruim” -, este paradoxo estaria por trás da crítica ao teatro como ilusão e passividade, que atravessou a história desde a Grécia Antiga. Rancière desmonta esta equação ao identificar um equívoco na relação estabelecida entre olhar e passividade, posto que a contemplação é também ativa em si mesma. Deste modo, o autor propõe uma outra relação, que substitui o abismo que separa espectador e ator, reconhecendo a condição de igualdade entre ambos no processo de observação, comparação e interpretação de signos. Dito de outra maneira, Rancière destitui a estrutura de dominação contida nesta relação entre posições pré-fixadas.

Ao deslocarmos esta discussão para o campo da curadoria, assumimos a condição de igualdade entre curadores e demais agentes envolvidos em um processo curatorial – artistas, públicos, especialistas, etc. Com isto, pressupomos que a curadoria não é um saber dado pelo curador aos demais, mas sim a proposição de um elemento que, com sua própria autonomia.

Nos interessa assim um curador mediador que promova ambientes de diálogo, potencializando cadeias de tradução, as quais podem ou não convergir entre si.

Assim, enfatizamos o entendimento de mediação não como condução a uma compreensão assertiva, mas à multiplicidade da estratificação de sentidos. A produção destes sistemas interpretativos é consequência de uma espécie de jogo, um fazer que demanda presença, colaboração, abertura para o inesperado e, portanto, o risco.

O processo de construção de uma prática curatorial atenta ao pressuposto da emancipação sugerido por Rancière é um exercício de alteridades, deslocamentos constantes entre as posições usualmente estabelecidas entre os envolvidos, para a produção de um contexto que efetivamente seja tão performativo quanto o teatro com o qual ele dialoga. A prática curatorial precisa questionar suas próprias convenções para dar lugar ao acontecimento ou melhor, conjugar realidades e ficções de si mesma para reinventar-se.

Finalmente, concluímos que a principal indicação para uma prática curatorial mediadora colaboradora em artes cênicas é manter-se em vigília, não acomodar-se – tal como as práticas artísticas –, diante do estabelecido.

Deste modo, confirmamos a hipótese do estudo, de que as noções de mediação e colaboração, oriundas respectivamente da curadoria em artes visuais e das práticas artísticas em artes cênicas, podem contribuir à formulação teórica de uma prática curatorial em artes cênicas.

É prudente contudo, ressaltar que este é um estudo em processo e parcial, de forma que não pretendemos aqui estabelecer um modelo curatorial, mas sim elementos para reflexão teórica que contribuam para desdobramentos no âmbito da curadoria em artes cênicas. Observamos ainda que, apesar do crescimento dos eventos e publicações, há uma carência de literatura específica para a curadoria em artes cênicas.

Como desenvolvimentos futuros, sugerimos a investigação aprofundada das analogias estabelecidas entre o curador e o encenador e/ou *dramaturg*; como a prática curatorial pode contribuir com estratégias de financiamento para projetos artísticos; abordagem da curadoria no âmbito das políticas culturais; debates que confrontam a singularidade da curadoria institucional e curadoria independente; experiências curatoriais em eventos / festivais nacionais e internacionais; e as práticas curatoriais como estratégia de criação artística.

Por fim, destacamos nosso interesse em pensar a comissão de seleção da mostra local do FIAC-BA enquanto uma curadoria, tornando-a mais complexa, dinâmica e participativa, compartilhando responsabilidades para o desenvolvimento de um processo curatorial que discuta critérios, formatos, investimentos e estratégias para programação local do festival conectada com os agentes do seu contexto.

Deste modo, apontamos a realização de um laboratório de curadoria sob a forma de pesquisa-ação como investigação futura do conceito de curador mediador colaborador em artes cênicas. O desenvolvimento dessa proposta, constituiria assim, um estudo aplicado no próprio FIAC-BA com foco na mostra local. Desta maneira, daríamos continuidade a este trabalho formulando novas questões, como por exemplo: é possível adotar outros modelos de composição de programação artística? Como compor este grupo de curadoria? Quem poderia fazer parte deste? Quais regras poderiam nortear o processo de trabalho? Parece-nos interessante que fizesse parte das preocupações deste grupo a formulação de critérios e definição de seus interesses, na perspectiva de que um novo modo de trabalho pudesse estreitar ainda mais as relações entre o festival e seu contexto.

O aumento da participação dos diferentes agentes do sistema da arte no processo de elaboração da mostra local do festival através de uma prática curatorial mediadora e participativa/colaborativa, poderia permitir a construção de um canal direto entre o evento e seu contexto. Nossa hipótese para este futuro estudo é de que este modelo, se aplicado, tornaria o processo mais consistente, complexo, transparente, acessível e dinâmico.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicanor Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.
- ALBERTIM, B. Curadoria atrai os jovens, 09 junho 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/o9viC>>. Acesso em: 5 maio 2014.
- ALCOBIA, C. **O dilema do curador: entre consenso e conflito, o agonismo e a sua importância dentro da prática curatorial**. Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes. Lisboa, p. 101. 2012.
- ALVES, C. Curadoria como historicidade viva. In: DIAS, A. **Sobre o ofício do curador**. Coleção Arte: ensaios e documentos. ed. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.
- AMORIM, B. Encontros Contemporâneos da Arte voltam a fazer história no Rio. **Último segundo**, 10 outubro 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/encontros+contemporaneos+da+arte+voltam+a+fazer+historia+no+rio/n1237814646190.html>>. Acesso em: 2015 julho 02.
- ARAUJO, A. A Encenação Performativa. **Sala preta**, São Paulo, n. 8, 2008. 253-258.
- ARAUJO, A. Intensidades à mostra. **Cartografias.mitsp_01**, São Paulo, 2014. 28-29.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709 p.
- BARBOSA, A. M. Mediação cultural é social. In: (ORGS.), A. M. B. E. R. G. C. **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- BARDAWIL, ANDREA. **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010. 96 p.
- BASBAUM, R. O artista curador. In: FERREIRA, G. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- BEÖTHY, B. AUTHORSHIP. **Tranzit.org**, 2011. Disponível em: <<http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/authorship/>>. Acesso em: 17 janeiro 2015.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BISHOP, C. **Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship**. London e Nova Iorque: Verso, 2012. 386 p.
- BISHOP, CLAIRE. **Participation**. Cambridge e Londres: The MIT Press & White chapel, 2006.
- BISMARCK, B. V. Relations in motion: the curatorial condition in visual art - and its possibilities for the neighbouring disciplines. **Frakcija - performing arts journal**, Zagreb, v. 1, n. 55, p. 50-57, 2010.
- BONDIA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber experienciar. **Revista brasileira de educação**, Campinas, n. 19, 2002. 20-28. Disponível em:

<<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>.
<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.

BOUDIER, L. Telerama. **http:** //www.telerama.fr/, 06 junho 2013. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/scenes/curateur-ce-nouveau-metier-du-monde-de-l-art,99573.php?xtatc=INT-41>>. Acesso em: 07 maio 2014.

BOURRIAUD, N. **Radicante**. Tradução de Dorothee Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 2011.

CAJAÍBA, C. **Teorias da recepção: a encenação dos dramas de língua alemã na Bahia**. São Paulo: Perspectiva, 2014. 214 p.

CASTILLO, S. S. D. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins Editora, v. 1, 2008.

CASTRO, A. D. et al. Manifesto Neoconcreto. In: TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1992. p. 446.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 2005.

CHAPUIS, F. **Art contemporain: les dix commandements du curateur**, 06 junho 2013. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/scenes/art-contemporain-les-dix-commandements-du-curateur,99885.php>>. Acesso em: 05 julho 2014.

CINTRÃO, R. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao Moma. In: (ORG.), A. D. R. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Editora Zouk, v. 1, 2010. p. 15-41.

COCCHIARALE, F. Lygia Pape: entre o olho e o Espírito. **Lygia Pape web site**, 1994. Disponível em: <<http://www.lygiapape.org.br/pt/>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, v. 1, 2002. 176 p.

COHEN-CRUZ, J. An Introduction to Community Art and Activism. **Community arts network**, February 2002. Disponível em: <http://library.upei.ca/sites/default/files/an_introduction_to_community_art_and_activism_cohen_cruz.pdf>. co-edited.

CRESWELL, J. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução de Magda França Lopes. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, v. 1, 2010.

CRISTIANA TEJO. **Panorama do pensamento emergente**. 1ª edição. ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CRUZ, S. **Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas**. Fortaleza: SESC, 2009.

CUNHA, A. G. D. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, v. 1, 1986.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp, 2006.

DARRAS, B. As várias acepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: (ORGS.), A. M. B. E. R. G. C. **Arte/ educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, v. 1, 2009. p. 23-52.

DIAS, M. A inquietude me move. **Revista muito**, Salvador, v. 1, n. 20, 2008 agosto 2008. p. 12-17. Disponível em: <http://issuu.com/revistamuito/docs/_20>. Acesso em: 29 junho 2015.

DOMINGOS NO MAM. Encontros Domingos no Mam. **Encontros contemporâneos da arte**. Disponível em: <<http://encontros.art.br/domingos-no-mam>>. Acesso em: 22 junho 2015.

DUMENCO, S. **Why calling yourself a curator is the new power move**, 1 março 2011. Disponível em: <<http://www.details.com/culture-trends/critical-eye/201103/curator-power-move-trend>>. Acesso em: 4 agosto 2014.

DUVE, T. D. Kant depois de Duchamp. **Revista do mestrado em história da arte EBA UFRJ**, Rio de Janeiro, 1998. p. 125-152.

ELIE, D. et al. **Qu'est-ce que le curating?** Paris: [s.n.], 2011.

ENTREVISTA com o coordenador geral e curador Ricardo Libório. Entrevistador: Marcelo Felipe Moreira de Assis [S.l: s.n] 28 jun. 2015. Meio: digital.

FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, v. 1, 2015.

FÉRAL, J. **Trecho da fala da professora Josette Féral em ocasião do evento Zonas de Intersecção: matrizes da cena atual**. Mit SP. São Paulo: [s.n.], 2015.

FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro**. São Palulo: Editora Perspectiva e Edições SESC SP, v. 2, 2013. 493 p.

FARIAS, S. blog Sergio Coelho Borges Farias. **Blog Sergio Coelho Borges Farias**, 2010. Disponível em: <<http://sergiofarias.blogspot.com.br/2010/07/mit-disciplinaridade-como-desafio-para.html>>.

FERDMAN, B. From Content to Context: the emergence of the performance curator. **Theater**, Durham, n. 44, p. 5-19, 2014.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010. 277 p.

FERNANDES, S. O Teatro Contemporâneo. In: (DIR.), J. R. F. **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, v. 2, 2013. p. 492.

FERNANDES, S. Introdução. In: FÉRAL, J. **Além dos limites**. São Paulo: Perspectiva, v. 1, 2015. p. 13-18.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS. **Catálogo 2012**. Salvador: Realejo Projetos, 2012.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS. **Catálogo 2008**. Salvador: Realejo Projetos, 2008.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS. **Catálogo 2009**. Salvador: Realejo Projetos, 2009.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS. **Catálogo 2011**. Salvador: Realejo Projetos, 2011.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS. **Catálogo 2013**. Salvador : Realejo Projetos e 7Oito Projetos & Produções, 2013.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS. **Catálogo 2014**. Salvador: Realejo Projetos e 7Oito Projetos & Produções, 2014.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS DA BAHIA. **Catálogo 2010**. Salvador: Realejo Projetos, 2010.

FIAC-BA, S. Fiac Bahia. **Fiac Bahia**, 2014. Disponível em: <www.fiacbahia.com.br>. Acesso em: 03 junho 2014.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. [S.l.]: Ltc - Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999. 688 p.

GROYS, B. Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk. **E-fluxus**, 08 novembro 2013. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/>>. Acesso em: 15 junho 2015.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, v. 1, 2006.

HAY, P. P. T. <http://culturebox.francetvinfo.fr/le-blog-de-thierry-hay/2013/07/01/nouvelles-vagues-au-palais-de-tokyo-un-puzzle-creatif.html>. **Culturebox**, 2013 julho 2013. Disponível em: <<http://culturebox.francetvinfo.fr>>. Acesso em: 12 janeiro 2015.

INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI. **Instituto Lina Bo e P.M. Bardi**. Disponível em: http://www.institutobardi.com.br/linha_tempo.asp. Acesso em: 03 julho de 2015.

LÁZÁR, E. COLLABORATION. **Tranzit.org**, 2011. Disponível em: <<http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/collaboration/>>. Acesso em: 17 janeiro 2015.

LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007. 440 p.

LEQUEUX, E. Le Monde. **Curateur, le plus jeune métier du monde**, 19 junho 2013. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/19/curateur-le-plus-jeune-metier-du-monde_3432833_3246.html>. Acesso em: 7 maio 2014.

MÖRSCH, CARMEN. **What is cultural mediation?** [S.l.]: [s.n.], 2012. Disponível em: <[http://kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1\(=e\)](http://kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1(=e))>.

- MALAGUETA. Malagueta Comunicação. **Curadoria para eventos**. Disponível em: <<http://www.malaguetacomunicacao.com.br/servicos/curadoria-para-eventos-gastronomicos/>>. Acesso em: 2015 jan. 15.
- MALZACHER, F. Cause & Result: about a job with an unclear profile, aim and future. **Frakcija curating performing arts**, Zagreb, 1, n. 55, 2010. 10-19.
- MATERNO, Â. O Olho e a Névoa, considerações sobre teoria do teatro. **Revista sala preta**.
- MELO, A. **Sistema da arte contemporânea**. Lisboa: Documenta, v. 1, 2012.
- NUNES, M. Introdução. In: LESSING, G. E. **Dramaturgia de Hamburgo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, v. 1, 2005. p. 207.
- OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. Tradução de Ana Resende. São Paulo: Bei Comunicação, 2010. 304 p.
- OBRIST, H. U. Curating, Exhibitions and the Gesamtkunstwerk. In: OBRIST, H. U. **Ways of curating**. Londres: Penguin Books, v. 1, 2014. p. 22-35.
- O'NEIL, P. The Curatorial Turn: From Practice to Discourse. In: SEDGWICK, J. R. E. M. **Issues in curating contemporary art and performance**. Chicago: Intellect Bristol, 2007. p. 13-28.
- O'NEILL, P. **The culture of curating and the curating of culture(s)**. Cambridge: MIT Press, 2012.
- OSCAR CORNAGO. **Manual de emergencia para prácticas escénicas: comunidad y economías de la precariedad**. Madrid: Continta me Tienes, 2014. 329 p.
- PÁDUA, E. M. M. D. **Metodologia da pesquisa: abordagem teórico prática**. Campinas: Papyrus Editora, v. 1, 2012.
- PALAIS DE TOKYO. **Relatório de atividades do Museu Palais de Tokyo 2013**. Palais de Tokyo. Paris, p. 41. 2013.
- PAVIS, P. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. 365 p.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de Guinsburg e Maria Lúcia Pereira J. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PETERS, C. Break it, stretch it, crush it, crack it, fold it: for a different culture of seeing, reflecting and producing. **Frakcija curating performing arts**, Zagreb, 1, n. 55, 2010. 79-85.
- RAMOS, M. Ecommerce Brasil. **Como a curadoria pode melhorar a experiência de compra, aumentar a conversão e diferenciar sua loja da concorrência**, 8 janeiro 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/HBy34G>>. Acesso em: 2015 janeiro 2015.
- RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, v. 1, 2005. 192 p.
- RANCIÈRE, J. O Espectador Emancipado. **Urdimento - revista de estudos em artes cênicas**, Florianópolis, Semestral 2010. 107-122.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, v. 1, 2012.

- REESA, G.; BRUCE, W. F.; SANDY, N. **Thinking about exhibitions**. Londres: Routledge, v. 1, 1996.
- REZENDE, R.; BUENO, G. **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, v. 1, 2011.
- ROCA, J. Ensaios de geopoética. **Ensaios de geopoética**, Porto Alegre, p. 11-17, 2011. Disponível em: <http://www.osorio.ifrs.edu.br/site/midias/arquivos/20119241377196bienio_do_mercosul_-_programacao_e_exposicoes.pdf>. Acesso em: 18 junho 2015.
- ROLNIK, S. Memória do corpo contamina museu. **European institute for progressive cultural policies**, jan 2007. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>>. Acesso em: 29 jun 2015.
- ROSENBAUM, S. Curation: What is This? In: ROSENBAUM, S. **Curation nation: How to Win in a World Where Consumers are Creators**. [S.l.]: McGraw-Hill Books, 2011. p. 3-4.
- ROSENBAUM, S. A. Descrição na no website Amazon do Livro Curation Nation: How to Win in a World Where Consumers are Creators. **Amazon.com**, 2014. Disponível em: <<http://www.amazon.com/Curation-Nation-World-Consumers-Creators/dp/0071760393>>. Acesso em: 13 janeiro 2015.
- RUBIM, A. Carta à Comunidade. **Portal Secult**, 29 dezembro 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2014/12/29/carta-a-comunidade-cultural/>>. Acesso em: 12 junho 2015.
- RUGG, J.; SEDGWICK, M. **Issues in curating contemporary art and performance**. [S.l.]: Intellect Books, 2007.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2002.
- SARRAZAC, J.-P. **O Futuro do Drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo Letras, 2002.
- SARRAZAC, J.-P. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosacnaify, 2013.
- SELLAR, T. The Curatorial Turn. **Theater**, Durham, n. 44, p. 20-29, 2014.
- SENNETT, R. **Juntos**. Rio de Janeiro: Record, v. 1, 2013.
- SCHECHNER, R. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, v. 1, 2012.
- STEAM. Steam. **Curadores steam**, 15 jan. 2015. Disponível em: <<http://store.steampowered.com/curators/?l=brazilian>>.
- SZAKÁCS, E. Curatorial Dictionary: Unpacking the Oxymoron An Introduction. **tranzit.org**, 2011. Disponível em: <<http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/>>. Acesso em: 17 janeiro 2015.
- TEJO, C. Não se nasce curador, torna-se curador. In: (ORG.), A. D. R. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Editora Zouk, v. 1, 2010. p. 149-163.

TOKYO, PALAIS DE. Palais de Tokyo. <http://palaisdetokyo.com/>, 2015. Disponível em: <<http://palaisdetokyo.com/fr/informations-pratiques/le-palais-de-tokyo>>. Acesso em: 12 jan 2015.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010.

UM DOMINGO com Frederico Morais. Direção: Guilherme Coelho. Produção: MATIZAR. [S.l.]: Mariana Ferraz, Nathaniel Leclercy, Alessandra Perret. 2011. (60min.), som, cor & PB.

VERGARA, L. G. **Curadoria educativa**: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar. Encontro da ANPAP. São Paulo: [s.n.]. 1996. p. 05.

VERGARA, L. G. Dilemas éticos do Lugar da Arte Contemporânea. Acontecimentos Solidários de Múltiplas Vozes. **Visualidades**, p. 59-81, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/28184>>. Acesso em: 22 junho 2015.

ZANINI, W. Novo comportamento do museu de arte contemporânea. In: (ORG.), A. D. R. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.