

O CURADOR EM ARTES CÊNICAS: UM COLABORADOR DA CENA ATUAL

Felipe de Assis¹

Resumo: Frente a evolução dos formatos cênicos das últimas décadas, a curadoria em artes cênicas tem investido em um processo de contextualização das obras para o público, aqui compreendido como a função de mediação exercida pela curadoria. Trazemos para este debate as práticas artísticas enfatizando a colaboração, no qual participantes se engajam no desenvolvimento de uma proposta comum, definindo conjuntamente temas e métodos para uma determinada ação e a construção de seus formatos. Neste sentido, o curador mediador colaborador seria aquele que trabalharia junto a outros agentes sociais de maneira a construir conjuntamente os modos de apresentação das obras ou projetos em artes cênicas, em uma relação de corresponsabilidade. Atentos ao pressuposto da emancipação sugerido por Jacques Rancière, o processo de construção de uma prática curatorial é um exercício de alteridades, deslocamentos constantes entre as posições usualmente estabelecidas entre os envolvidos. Neste sentido, 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.

Palavras-chave: Curadoria. Artes Cênicas. Colaboração. Mediação. Emancipação.

Abstract: Facing the evolution of the scenic formats of the last decades, curatorship in performing arts has invested in a process of contextualization of works for the public, understood here as the mediation function exercised by curators. We bring to this debate the artistic practices emphasizing collaboration, in which participants engage in the development of a common proposal, jointly defining themes and methods for a given action and the construction of their formats. In this sense, the curator as a collaborating mediator would be the one who would work alongside other social agents in order to build together the modes of presentation of works or projects in the performing arts, in a relationship of co-responsibility. Aware of the assumption of emancipation suggested by Jacques Rancière, the process of constructing a curatorial practice is an exercise of otherness, constant displacement between the positions usually established among those involved. In this sense, the curatorial practice must question its own conventions to give way to the event, or rather, combine realities and fictions to reinvent itself.

Keywords: Curatorship. Performing Arts. Collaboration. Mediation. Emancipation.

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)

¹ Diretor teatral, produtor cultural e curador em artes cênicas. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA e graduado em Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA. Desde 2008 é um dos curadores e coordenadores gerais do FIAC Bahia - Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia.

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 atuação, 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).

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 a pesquisadora Sílvia 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, o teatro performativo Féral (2015), Fernandes (2012) e Araújo (2008), parece indicar a necessidade de conexões, enquadramentos e formatos, isto é, de um processo de contextualização das obras para o público, aqui compreendido como a função de mediação exercida pela curadoria. Neste sentido, o curador mediador deve 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 estéticas.

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.

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. Portanto, o curador têm sido compreendido como um elemento de conexão, 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).

Para esta reinvenção, festivais se tornam 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. Percebendo a curadoria como uma forma de criação de uma comunidade temporária, no qual “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.**

No âmbito colaborativo, por sua vez, os participantes se engajam no desenvolvimento de uma proposta comum, definindo conjuntamente temas e métodos para uma determinada ação e a construção de seus formatos. **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.**

Embora proponham categorizações distintas,



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.

Uma maneira de gerir esses paradoxo seria promover o equilíbrio dos participantes através da constituição de um ambiente igualitário que evite situações de constrangimento ou frustração. Caso contrário, 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 “a posição que o trabalho ocupa nas relações de produção de seu tempo” como sugere o filósofo Walter Benjamin (BENJAMIN apud BISHOP, 2006, p. 11).

As perspectivas aqui elencadas de uma igualdade de posições dos agentes implicados, baseiam-se, no trabalho de Rancière relacionado a emancipação do espectador. Propomos 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. Cabeiria, 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.



Referências Bibliográficas

- ARAUJO, A. A Encenação Performativa. *Sala preta*, São Paulo, n. 8, 2008. 253-258.
- ASSIS, M. F. M. *Por uma prática curatorial mediadora e colaborativa em artes cênicas*. 114f. II. 2015. Dissertação (mestrado) – Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- BISHOP, C. *Artificial bells: participatory art and the politics of spectatorship*. London; Nova York: Verso, 2012.
- 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.
- 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.
- FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, v. 1, 2015.
- FERDMAN, B. From Content to Context: the emergence of the performance curator. *Theater*, Durham, n. 44, p. 5-19, 2014.
- FERNANDES, S. O Teatro Contemporâneo. In: (DIR.), J. R. F. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, v. 2, 2013. p. 492.
- LÁZÁR, E. COLLABORATION. *Tranzit.org*, 2011. Disponível em: <<http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/collaboration/>>. Acesso em: 17 janeiro 2015.
- 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>>.
- 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.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, v. 1, 2012.
- ROCA, J. Ensaio de geopoética. *Ensaio 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.
- SELLAR, T. The Curatorial Turn. *Theater*, Durham, n. 44, p. 20-29, 2014.