

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CRISTINA MANUELA RICARDO DO ESPÍRITO SANTO

Curadorias de artista:
escuta e narrativas sobre contaminações e modos de fazer

São Paulo
2022

CRISTINA MANUELA RICARDO DO ESPÍRITO SANTO

Curadorias de artista:

escuta e narrativas sobre contaminações e modos de fazer

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Espírito Santo, Cristina Manuela Ricardo do
Curadorias de artista: escuta e narrativas sobre
contaminações e modos de fazer / Cristina Manuela Ricardo do
Espírito Santo; orientador, Maria Helena Franco de Araújo Bastos.
- São Paulo, 2022.
96 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Entrevistas. 2. Dança. 3. Curadoria. 4. Escuta. 5.
Processos de criação artística. I. Bastos, Maria Helena Franco de
Araújo. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome: ESPÍRITO SANTO, Cristina Manuela Ricardo do

Título: Curadorias de artista: escuta e narrativas sobre contaminações e modos de fazer.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em:

Banca examinadora

Profa. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Para Maria,

(que me fez acreditar que era possível...)

AGRADECIMENTOS

Para se tornar possível, esta pesquisa foi feita de encontros e de afetos. Sutis ou densos, cada um desses encontros proporcionou arranjos e rearranjos cujos desdobramentos ecoam nesta escrita.

Meus infinitos agradecimentos:

À querida Helena Bastos, pelo generoso empenho com que orientou esta pesquisa, me resgatou das desistências e me deu a mão para tornar possível.

À Adriana Grechi e à Claudia Müller, pela generosidade, companheirismo, colaboração e coautoria neste fazer. Suas vozes estiveram comigo durante estes dois longos anos, me deram voz.

Ao Diego Marques por, gentilmente, encontrar um espaço para a revisão e leitura do texto.

À queridíssima Samantha Arana, pela revisão final destas linhas e por sua amizade que sempre me escuta e acolhe.

Aos colegas do LADCOR, pela interlocução e partilha nas manhãs de sexta-feira, especialmente ao Marcial Macome e à Norma Gabriel.

À Maria S., amada companheira de tanto caminho e mil tempestades.

À Patrícia Pernambuco, por me ajudar a fazer corpo para suportar.

À Valentina e ao Tiê, pelas conversas ao pé da fogueira e presença sempre carinhosa.

À Andreia Nhur e à Ivana Menna Barreto, pela disponibilidade, comentários e caminhos apontados no exame de qualificação.

À CAPES pelo financiamento à pesquisa.

RESUMO

ESPÍRITO SANTO, C. M. R. **Curadorias de artista**: escuta e narrativas sobre contaminações e modos de fazer. 2022. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

A proposta desta pesquisa é investigar, a partir de entrevistas com as artistas Adriana Grechi e Claudia Müller, os procedimentos que as práticas artísticas ativam no campo da curadoria em dança, quando o/a artista é curador/a. Trata-se de perceber os processos de contaminações e experimentar como o método das entrevistas e da escuta podem evidenciar as singularidades do pensamento e das práticas curatoriais de artistas (que são curadoras) e que singularidades são essas; a partir das questões que movem a pesquisa: quando um/a artista é curador/a ele/a aciona nesse campo os procedimentos de um determinado fazer/pensamento artístico? É possível identificar nessas curadorias os modos de organização de cada artista nas suas singularidades? O que cada artista-curador/a pensa sobre suas práticas curatoriais? Como faz? O que faz? Como aporte teórico, os principais balizadores deste estudo estão diretamente relacionados com os estudos de Alessandro Portelli (2010, 2016, 2017), Antonio Negri (2019), Cecília Almeida Salles (2021), Christine Greiner (2005, 2010, 2017, 2019), Christian Dunker & Claudio Thebas (2019), Helena Bastos (2017, 2020), Helena Katz (2001, 2005) e Ricardo Basbaum (2013).

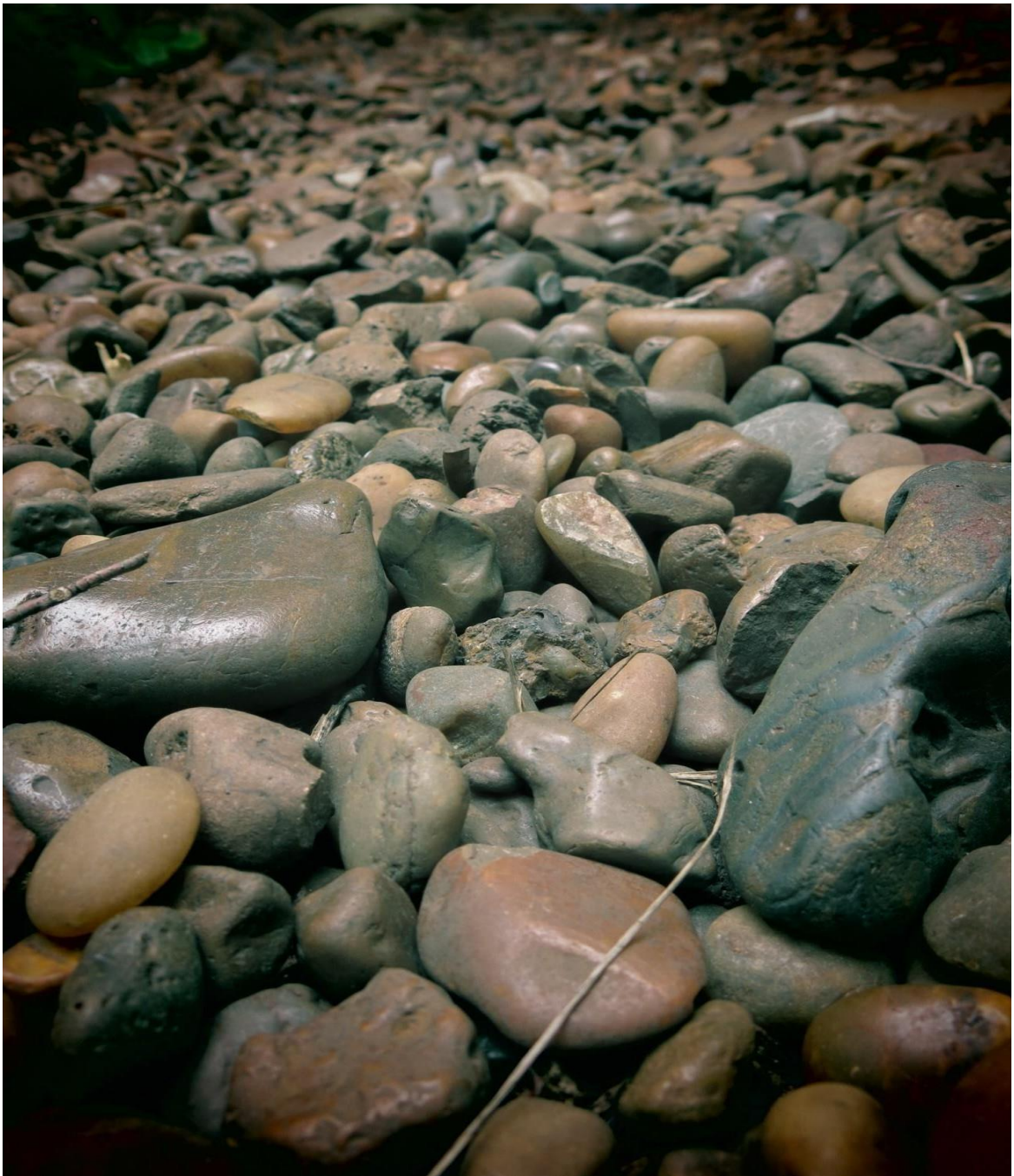
Palavras-chave: Entrevistas. Dança. Curadoria. Escuta. Processos de criação artística.

ABSTRACT

ESPÍRITO SANTO, C. M. R. **Artist's curating**: listening and narratives about contamination and ways of doing. 2022. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The purpose of this research is to investigate, from interviews with the artists Adriana Grechi and Claudia Müller, the procedures that artistic practices activate in the field of curatorship in dance, when the artist is curator. The aim is to perceive the processes of contamination and experiment with how the method of interviews and listening can highlight the singularities of the curatorial thought and practices of artists (who are curators) and what singularities these are, from the questions that guide the research: when an artist is a curator, does she/he trigger in this field the procedures of a particular artistic doing/thought? Is it possible to identify in these curating the modes of organization of each artist in her/his singularities? What does each artist-curator think about her/his curatorial practices? How does she/he do what she/he does? What does she/he do? As a theoretical contribution, the main references of this study are directly related to the studies of Alessandro Portelli (2010, 2016, 2017), Antonio Negri (2019), Cecilia Almeida Salles (2021), Christine Greiner (2005, 2010, 2017, 2019), Christian Dunker & Claudio Thebas (2019), Helena Bastos (2017, 2020), Helena Katz (2001, 2005) and Ricardo Basbaum (2013).

Keywords: Interviews. Dance. Curatorship. Listening. Artistic creation processes.



Sem título 1, 2021. Fonte: Cris Espírito Santo/arquivo pessoal

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: uma autoentrevista	11
CAPÍTULO 1: circuitos férteis	
1. Artista-etc	21
2. Artistas-curadores/as (na dança).....	25
3. Processos de contaminações.....	29
4. Escuta (como metodologia)	32
CAPÍTULO 2: Adriana Grechi: coreografia expandida e criação de contextos	
Entrevista: lugar de escuta	40
CAPÍTULO 3: Claudia Müller: trabalho dramaturgico (formação, público e instituição)	
Entrevista: lugar de escuta	54
CAPÍTULO 4: escuta: fazer existir	
1. Perguntar para o outro.....	70
2. Curadorias de artista (canteiro de contaminações)	73
3. Notas breves sobre modos de fazer	77
CONCLUSÃO: recomeço	88
REFERÊNCIAS.	91
LEITURAS COMPLEMENTARES.....	93
Anexos	95

INTRODUÇÃO

uma autoentrevista

Apresentação do tema, do problema e da possível contribuição da pesquisa



Sem título 2, 2021. Fonte: Cris Espírito Santo/arquivo pessoal

O começo é uma questão sempre complicada. Como começar? Já que quando você começa, se não há nada antes de você, você não pode sequer começar, mas se já existe alguma coisa antes de você começar, você não pode verdadeiramente começar. Em resumo, você não consegue nunca começar qualquer coisa que seja, é sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa antes de você, enquanto você não existia ou quando você ainda não sabia que algo começava (UNO, 2012, p. 65).

Esta pesquisa acontece a partir de uma escuta.

Entre os anos de 2000 e 2016, trabalhei no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, com curadoria, produção e gestão na área de artes cênicas. Participei da criação de dezenas de projetos/programas ligados à dança, à performance e ao teatro que me possibilitaram experimentar uma escuta focada em ouvir as narrativas de artistas sobre suas percepções acerca de seus processos de trabalho/criação e de seus modos de fazer. Dessa escuta surgiram curadorias e também muitas perguntas.

Dentre os programas realizados, destacou-se o Rumos Itaú Cultural Dança, que existiu/persistiu/resistiu de 1999 a 2014.

Foram 5 edições e 15 anos de um programa dedicado à dança, cujo principal objetivo era mapear (no sentido de levantar possibilidades relacionadas com seus contextos e não como amostragem do que existe) e fomentar dança contemporânea no Brasil (entendida, no Rumos Dança, como um certo modo de pensar/fazer dança e cujos princípios organizativos estão relacionados com investigação/pesquisa, testar hipóteses, processualidades e inacabamento). Tratava-se, então, de traçar mapas possíveis e provisórios além de perceber as relações entre uma certa produção artística (na dança) e os contextos locais onde foram criadas.

Para isso desenvolvemos várias estratégias, desde uma base de dados contextuais (espécie de laboratório de mapeamento e pesquisa) sobre dança em todas as regiões brasileiras (com uma equipe de pesquisadores oriundos de 13 universidades brasileiras), uma série de publicações sobre cada edição (a coleção *Cartografia da Dança*) e um compromisso de difusão das pesquisas e criações apoiadas a cada edição com parcerias nas várias regiões do Brasil.

No entanto, talvez o mais potente tenham sido os encontros realizados ao final de cada edição (que se estendiam por uma semana), não só para apresentação dos resultados, mas também como um lugar para avaliação daquela edição, um lugar de muitas falas e de muita escuta, como espaço de fricções e diálogo.

Nesses encontros, meu procedimento sempre foi o de ativar um tipo de

escuta voltada para a edição seguinte do programa Rumos Dança; os momentos de conversa, palestras, encontros de avaliação, as apresentações, as críticas e as fricções decorrentes já consistiam no material a partir do qual a edição seguinte começaria a ser pensada.

Nos anos de escuta e convivência com diversos artistas da dança sempre me chamou a atenção, no contexto brasileiro, a quantidade de artistas que exerciam (e exercem) a atividade de curadores em festivais, mostras, ações formativas, ativação de espaços não institucionais ou autogeridos, coletivos, eventos de arte, publicações, seminários e outros. É o caso de artistas como Marcelo Evelin (PI), Adriana Banana (MG), Neto Machado e Jorge Alencar (BA), Cristian Duarte (SP), Vanessa Macedo (SP), Janaína Lobo e Jacob Alves (PI), Adriana Grechi (SP), Claudia Müller (RJ), Erivelto Viana (MA), Lia Rodrigues (RJ), Thelma Bonavita (SP) e Wenderson Godoi (MG), entre muitos outros, que dedicam uma boa parte do seu tempo não à tarefa de criar obras, mas a outras práticas dentro do circuito da dança, especificamente à atividade de curadoria.

A partir destas percepções, comecei a me perguntar que tipo de contaminações e mobilizações surgiam quando a/o artista é curador/a, especialmente nesses artistas que se dedicam a ações curatoriais como um fazer constante. Essa percepção se tornou uma visão mais concreta quando descobri um pequeno texto-manifesto do artista, professor, curador e crítico Ricardo Basbaum: *AMO OS ARTISTAS-ETC*. Logo no início, o texto nos apresenta uma série de disparos e pistas:

(1) Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de “curador-curador”; quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escrevemos “curador-etc.” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor etc.);

(2) Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc.” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.);

O enunciado acima pressupõe que o “curador-curador” (ou mesmo o “curador-artista”) trabalha de modo diferente do “artista-curador”. É em torno deste ponto que gostaria de comentar a afirmação proposta: “a próxima Documenta deveria ser curada por um artista” (BASBAUM, 2013, p. 168).

Então, que diferenças são essas? Que modo diferente de trabalhar é esse? É Ricardo Basbaum que, mais uma vez, gera uma pista:

Quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto: para mim, esta é sua força e singularidade particulares, quando em tal engajamento (BASBAUM, 2013, p. 169).

Finalmente encontrei um fio condutor em um campo de tantas incertezas. O que Basbaum apontava começou a me servir como uma espécie de guia. O que eu estava tentando encontrar para nomear minhas percepções. Assim, me deparei com os sujeitos da minha pesquisa: as/os artistas-curadores/as.

O encontro com o pensamento de Ricardo Basbaum me permitiu nomear a prática desses artistas da dança (artista-curador/a) e a partir disso decidi que o trabalho teria que ser focado nesta ideia da/do artista-curador/a na dança e nas seguintes questões: quando um/a artista é curador/a ele/a aciona nesse campo os procedimentos de um determinado fazer/pensamento artístico? É possível identificar nessas curadorias os modos de organização de cada artista nas suas singularidades? O que cada artista- curador/a pensa sobre suas práticas curatoriais? Como faz? O que faz?

Com o assunto já delimitado, passei muito tempo imaginando como poderia ser construída esta pesquisa, qual o método e como fazer. Desse modo, resolvi recorrer à minha experiência como curadora/gestora/produtora no Itaú Cultural e à prática da escuta. Cabe dizer que a escuta, aqui, não é compreendida como um “ouvir” (perceber sons ou palavras pelo sentido da audição), mas como um mover-se na direção de algo (um deixar-se afetar), misturar-se com o mundo. Um processo de imersão, ético, político e estético. Quando nos disponibilizamos a escutar, toda uma estratégia de deslocamentos é acionada a partir daquilo que a outra pessoa nos

narra. Como diz a artista, pesquisadora e professora Helena Bastos:

Compreendermos que neste estado de escuta, a partir da narrativa do outro, eu mobilizo meu corpo (cognitivamente) para uma experiência provocada pela maneira como o outro me narra um episódio. Escutar é produzir experiência estética a partir da visão do outro. Se concordamos ou não com o discurso, não é uma questão aqui. Antes de tudo, precisamos nos propor a uma escuta. Escutar tem a ver com empatia (BASTOS, 2020, p. 17).

Retomando a prática da escuta, porque foi dela que nasceu esta pesquisa uma vez que ela havia me levado a essas percepções e questões, comecei a cogitar experimentá-la por meio de entrevistas, como um procedimento possível para a investigação. Decidi que abordaria essas questões por meio de entrevistas com artistas-curadores/as. Adotaria o método de recorrer às fontes orais (com recursos da história oral) em entrevistas cocriadas com os/as artistas. As perguntas seriam feitas diretamente aos/às artistas-curadores/as e focadas nas questões que me moviam, mas eles/as também poderiam modificá-las ou propor outras.

O propósito inicial da pesquisa se tornou mais complexo e passou a incluir outras questões: como o uso das entrevistas (e das narrativas das entrevistadas) pode ser um recurso para o desenvolvimento de um conhecimento que se dá a partir do fazer, quando elaborado/transmitido pelos/as artistas acerca de suas ideias, conceitos centrais e seus processos de trabalho como artistas-curadores/as na dança? Como estes artistas-curadores/as narram/performam/explicam e problematizam suas práticas curatoriais?

Portanto, escolhi artistas cujas práticas curatoriais são um fazer constante e com quem havia tido uma longa convivência e colaboração durante o período de existência do Rumos Itaú Cultural Dança (2000-2014). As artistas-curadoras que, generosamente, aceitaram embarcar junto comigo nesta investigação/experimentação, Adriana Grechi (SP) e Claudia Müller (RJ), iniciaram suas trajetórias nos anos 1990 e ao longo de suas práticas começaram a transitar por outras funções no circuito da dança para além da criação de obras, agenciando, fomentando, produzindo outros eventos enquanto artistas e com outros/as artistas. Embora seus trânsitos se deem em várias práticas no campo da dança (criação, ensino, gestão, curadoria, crítica, produção), para esta pesquisa o foco são suas

atividades como curadoras por meio de suas narrativas sobre esse fazer.

Sobre Adriana Grechi:

Adriana Grechi é coreógrafa e idealizadora de contextos para a dança, graduada na SNDO – School for New Dance Development – em Amsterdão (1994). Foi uma das fundadoras do Estúdio e Cia. Nova Dança em São Paulo (1995), movimento fundador da Nova Dança no Brasil. Dirigiu mais de 20 obras coreográficas. Recebeu ao longo da sua trajetória diversos prêmios, entre eles, cinco vezes o APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte). Em 2003 inicia o núcleo Artérias, reunindo artistas e investigadores de diversas áreas. Na direção do grupo dedicou-se de forma contínua à investigação de corporeidades urgentes e à invenção de sistemas de compartilhamento artístico (2003-2017). Apresentou seus trabalhos em diversos festivais na América do Sul, Europa e África. Coordenou o estúdio Move (2004-2007) e o estúdio Nave (2008-2017), contextos de investigação, formação e criação em São Paulo. Idealizou e coordenou seis edições do projeto Teorema (2003-2010), reunindo artistas e investigadores, e sete edições da Plataforma Exercícios Compartilhados (2011-2019) reunindo artistas e dramaturgistas da dança. É diretora artística do Festival Contemporâneo de São Paulo desde seu início em 2008 e da TRANSBORDA – 1 Mostra Internacional de Artes Performativas de Almada (PT).¹

Atualmente, Adriana Grechi mora em Portugal, onde é diretora artística (juntamente com Amaury Cacciocarro) da Casa da Dança, localizada na cidade de Almada. A Casa da Dança, criada em 2019, é um espaço inteiramente dedicado à criação e ao fomento da dança. Adriana e Amaury assumiram a direção artística em abril de 2021 com uma proposta que privilegia a formação artística local, a partilha e a difusão entendida como acionamento de dimensões afetivas entre artistas e público.

Sobre Claudia Müller:

Cláudia Müller é artista-etc.* com projetos desenvolvidos em dança, performance e vídeo. Seus processos artísticos traçam conexões entre a dança e as artes visuais por meio de obras marcadas por um particular interesse na crítica institucional, nas relações entre arte e trabalho e nas poéticas e políticas do encontro com e entre o público. Doutora e Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), é também docente do curso de Dança

¹ Texto de apresentação de Adriana Grechi. **Site Oficial – Casa da Dança em Almada**, 2022. Disponível em: <<https://www.casadadanca.pt/>>. Acesso em: 25 mai. 2022

da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atuou em cias. de dança em SP, RJ e na Alemanha (1990- 2000). Sua formação artística inclui balé clássico, dança contemporânea, performance e artes visuais. Em 2000, começou a desenvolver seus próprios trabalhos, apresentados em festivais e centros de arte no Brasil (Palco Giratório, Panorama de Dança/RJ, Mostra Sesc de Artes/SP), Argentina (Festival de Danza de Buenos Aires), Chile (Escena Doméstica, Festival Uarcis/Santiago), Colômbia (Festival de Danza Contemporânea/Bogotá), Espanha (In- Presentable/Madrid, BAD/Bilbao, La Laboral Escena/Gijón, Artium/Vitoria), Marrocos (On Marche/Marraquexe) e Portugal (Festival Al Kantara/Lisboa), entre outros. Em 2015, circulou por 22 cidades do Brasil com o trabalho Dança Contemporânea em Domicílio, apresentando-se e ministrando oficinas através do projeto Palco Giratório do Sesc Nacional. Recebeu subsídios do Programa Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007 para a realização do vídeo *Fora de Campo* e, do mesmo programa, nos anos 2012-2014, como orientadora da artista Clarissa Sacchelli. Foi contemplada nos editais de Montagem 2008 e 2011 da Secretaria de Cultura do Estado do RJ, no Fada 2012 (Fundo de Apoio à Dança da Secretaria Municipal de Cultura do RJ) e no Fundo de Ajuda para Criação Artística e Residência do programa Iberescena (2017). Participou de residências artísticas no Azala Espacio de Creación (2009, 2011, 2017), Graner – Centro de Creación de Danza y Artes Vivas (2014, 2018), Artium – Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (2011), La Casa Encendida (2006), Aula de Danza Estrella Casero (2005, 2006)/Espanha, Al Kantara – Galeria Zé dos Bois (2005, 2006), Centro de Artes Performativas do Algarve (2017)/Portugal, Espaço Sesc (2013), Centro Cultural José Bonifácio (2003 a 2006)/Brasil. Fez parte da equipe de curadoria da Bienal Sesc de Dança de 2017, sendo responsável pelas ações formativas do evento. Foi cocuradora (junto com Marcos Villas) do projeto Modos de Existir 8, realizado no Sesc Santo Amaro/SP (2018). Colaborou com textos e artigos em diversos livros e revistas e publicou, em 2013, o livro *Dança Contemporânea em Domicílio*. Dentre seus trabalhos artísticos se destacam: *Dança Contemporânea em Domicílio* (2005), *Caixa-Preta* (2006), *Exhibition* (2010) e *Trabalho Normal* (2018).

*Artista-etc., termo conceituado por Ricardo Basbaum, discute a natureza e a função do artista nos seus diversos papéis possíveis para além da produção de obras. Esta reflexão é apresentada no texto *Eu amo os artistas-etc.*²

² Texto de apresentação de Claudia Müller. **Claudia Müller dança contemporânea performance vídeo**, 2022. Disponível em: < <https://www.claudiamuller.com> >. Acesso em: 25 mai. 2022.

Claudia Müller, realizou (e realiza) também diversas curadorias em mostras e projetos como Circulandô, Sala Aberta, Paralela e Dramaturgias Plurais, gerados dentro do espaço acadêmico, no curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde é professora.

O propósito inicial era de entrevistar presencialmente as artistas-curadoras em seus locais de trabalho e residência. Entretanto, esta pesquisa foi atravessada pela covid-19, o que reconfigurou em alguma medida o ato de entrevistar. Precisei abrir mão do contato presencial, da conversa mais intimista e dos recursos da presença física para elaborar um modo de construir proximidades e uma troca de olhares numa conversa mediada pelo computador.

Para o primeiro contato com as artistas elaborei uma apresentação simplificada sobre as intenções, as justificativas e os procedimentos da pesquisa. Essa apresentação também tinha uma lista de possíveis questões cujo objetivo era permitir às entrevistadas se situarem e organizarem suas narrativas, mas que não era um roteiro fixo de entrevista. As entrevistadas também foram convidadas a modificar as questões ou propor outras. Acatei suas sugestões e a partir disso marcamos as entrevistas.

Após os encontros, percebi que a complexidade e extensão das reflexões nas narrativas construídas com as artistas levava a redirecionar o lugar das entrevistas na dissertação (num primeiro momento seria o de sua fragmentação ao longo do texto, por meio de citações, e na sua forma integral como anexos), por isso decidi assumir o risco de tentar corporificar na escrita da pesquisa a produção de conhecimento junto com o outro e não sobre o outro, apresentando as entrevistas na íntegra, como parte do corpo do texto e dedicando a cada entrevistada um capítulo. Portanto, os capítulos 2 e 3 são as narrativas das entrevistadas e apresentam as entrevistas na íntegra (após o processo de transcrição/transcrição), no sentido de, por meio do texto coproduzido, evidenciar o modo como organizam suas narrativas, explicitar sua autoria e propiciar um escutar de suas falas/reflexões e elaborações como agentes e articuladoras de um pensamento sobre curadoria na dança.

Assim, o primeiro capítulo busca, na sua parte inicial, investigar as ideias de

artista-etc., artista-curador/a e as possíveis contaminações entre práticas artísticas e práticas curatoriais quando o/a artista é curador/a. Depois, uma breve abordagem sobre a escuta como metodologia por meio de alguns conceitos da história oral, bem como que escuta é esta que se pretende aqui.

Os capítulos 2 e 3 são compostos das entrevistas (transcritas/transcriadas) com Adriana Grechi e Claudia Müller. O capítulo 4 é um diálogo com esses textos (resultantes das entrevistas), no qual o foco está em perceber algumas das principais inquietações que mobilizam os fazeres e as narrativas das entrevistadas.

Esta pesquisa só foi possível a partir da minha escuta e das vozes das artistas que aceitaram compartilhar seus pensamentos e construir junto comigo essa ponte. Suas vozes ecoam proposições, narrativas e modos: modos de fazer, modos de pensar, modos de existir. Nesse sentido penso que uma possível contribuição deste trabalho é a discussão/investigação/experimentação de como o método das entrevistas e da escuta pode evidenciar as singularidades do pensamento e das práticas curatoriais de artistas (que são curadores/as) na dança e que singularidades são essas.

CAPÍTULO 1

circuitos férteis

Em que se busca investigar as ideias de artista-etc., artista-curador/a e sobre as possíveis contaminações entre práticas artísticas e práticas curatoriais quando o/a artista é curador/a. Depois, uma breve abordagem sobre a escuta como metodologia por meio de alguns conceitos da história oral, bem como que escuta é esta que se pretende aqui.



Sem título 3, 2021. Fonte: Cris Espírito Santo/arquivo pessoal

1. Artista-etc.

A *artista-etc.* não se ocupa somente da produção de suas próprias obras (sem menosprezar, de forma alguma, a artista que faz essa opção, o objetivo aqui é apenas apontar as diferenças). Uma artista assim denominada cuida de arar a terra e plantar sementes num terreno muito mais amplo que o pequeno jardim onde seus trabalhos florescem. Seu desejo é imaginar e construir circuitos férteis, gerar contextos e pontos de contato, tecendo possíveis redes que engendrem possibilidades de existência, de visibilidade, de debate e de construção de espaços para produções artísticas. A *artista-etc.* emite, portanto, discursos no plural e se afeta por êxitos e fracassos que não os seus (MÜLLER, 2020, p. 137, grifos da autora).

O conceito “artista-etc.” foi cunhado por Ricardo Basbaum (artista, professor, curador, pesquisador, “artista-etc.”) em seu texto manifesto *AMO OS ARTISTAS-ETC.*. Escrito para o projeto *A próxima Documenta deveria ser curada por um artista*, que foi lançado após a abertura da Documenta 11, em 2003, pelo curador Jens Hoffman, e que convidava uma série de artistas (entre eles Ricardo Basbaum) para pensar o campo do fazer curatorial e sua relação com os/as artistas. A proposição lançada aos/às artistas era de como seria ocupar temporariamente o lugar curatorial e construir uma proposta para uma grande exposição como a Documenta. Logo no início do texto, Basbaum já expõe a sua hipótese:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc.” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.) (BASBAUM, 2013, p. 168).

O que se procura é chamar atenção para a existência dessas/es artistas que não se isolam apenas como produtores de seu próprio trabalho, mas que transitam por outros fazeres no circuito da arte. O que Basbaum procura evidenciar é a discussão sobre o papel do artista no que podemos chamar “circuito da arte” e também buscar fugir dos estereótipos e mitologias que rondam o fazer artístico como um lugar isolado de criação de obras.

A razão, o motivo desse tema, desse assunto, está relacionado à minha atuação como artista, que passa também por esse tipo de prática. Quer dizer, existem alguns artistas que não se isolam apenas enquanto produtores do seu próprio trabalho, enquanto criadores mergulhados somente em seu próprio universo poético e que também gastam seu tempo ou melhor, transformam o tempo de produção também em dedicação à fomentação, à produção, ao agenciamento de outros eventos, envolvendo outros artistas, outros criadores. Seja através do engajamento na edição de publicações, seja reunindo-se em grupos estrategicamente definidos a partir de certas demandas, seja realizando curadorias de exposições, enfim tudo isso me parece bastante importante para que a gente fuja do estereótipo, dessa imagem tradicional que ainda vigora do artista isolado na sua criação, apenas detentor de uma assinatura e de uma obra que, enfim, luta para ser bem-sucedida no circuito [...] (BASBAUM, 2013, p. 108).

Obviamente, não se trata de defender a ideia de que todos os artistas devem transitar por outros fazeres, mas de dar a ver uma movimentação nesse sentido revelada pelo grande contingente de artistas que dedicam boa parte de seu trabalho a atividades dentro do circuito, tais como ensino, curadoria, crítica e produção. Em que pesem as necessidades de sobrevivência que muitas vezes são propulsoras desse trânsito, (já que as condições para a sobrevivência das/os artistas são, em sua maioria, precárias no mundo neoliberal e, neste momento, desastrosas no Brasil); mas não me refiro aqui a esses fazeres como derivados do ambiente de precarização do trabalho dos artistas. A esse respeito, a “artista-etc.” Claudia Müller (artista, professora, curadora etc.) diz o seguinte:

Atenção: esse particular afeto pela *artista-etc.*, explicitado no texto de Basbaum, não se deve ao mero apreço por uma profissional atarefada – uma espécie de “faz tudo” da arte. Esse termo não preconiza o compromisso com inúmeras atribuições em decorrência da precariedade da profissão e das dificuldades de sobrevivência da artista. Não se trata de glamourizar o dito “empreendedorismo de si” – um tipo de *uber* ou *rappi* da arte que aceita ou mesmo defende a própria exploração, enaltecendo-a através de discursos de superação. Seria um equívoco romantizar o trabalho sem fim, sem garantias, sem pausas, sem nenhuma espécie de contrato. Essa é uma diferenciação importante a fazer entre a *artista-etc.* e a *artista faz tudo* (MÜLLER, 2020, p. 13, grifos da autora).

O recorte que proponho – sem esquecer as palavras da professora e crítica de dança Helena Katz de que “a produção artística está sempre atada às condições que regulam a sua possibilidade de existir” (KATZ, 2013) – é um exercício de foco sobre o que dizem os/as artistas a respeito do que fazem, quando curadores/as, e que contaminações suas falas evocam entre práticas artísticas e práticas curatoriais.

O que quero investigar se refere àqueles/as artistas que regularmente exercem diversos fazeres (neste trabalho, a curadoria), no circuito da dança, que desejam e buscam essa atuação diversificada e o deslocamento por diversos papéis. Nessa perspectiva, gostaria de trazer para esta pesquisa a percepção de que esse trânsito é uma tendência/aptidão em estreita relação com o fazer artístico.

Compactuo com o pensamento da pesquisadora e professora Cecília Almeida Salles em seu livro *Redes de criação: construção da obra de arte* (2008) quando joga luz à criação enquanto processo e redes de conexões em construção:

A proposta central deste livro, portanto, parte da necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade de relações que a mantêm. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas (SALLES, 2008, p. 17).

Considero especialmente relevante quando Salles aponta que o processo de criação artística “está localizado no campo relacional” (SALES, 2008, p. 26), como um modo de operar. É possível compreender, então, que este tipo de operação aciona movimentos em direção a uma multiplicidade de fazeres.

A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, [...] o processo de criação está localizado no campo relacional (SALLES, 2008, p. 26).

Percebo que esse modo de operar, relacional e conectivo (entre agentes,

entre projetos e contexto, entre trabalhos, com o público, com as instituições, entre epistemologias, entre modos de fazer, entre acontecimentos, entre ambientes, entre imagens), é não só ativador de um sem-número de deslocamentos no processo de criação, mas também ativador desse movimento em direção a uma multiplicidade de fazeres.

Sobre essa multiplicidade de fazeres, a partir de seu fazer como “artista-etc.” e de seu percurso nas artes visuais, Ricardo Basbaum aponta:

Percebe-se logo que ser (ou não) um artista não é algo de que se possa exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito, um certo deslocamento através das coisas combinado com a produção de um espaço particular de problemas (o lugar do “poético”, que Bataille associa ao “mal”), um determinado formular de questões em que objetos, situações, eventos e uma certa configuração do sensível estão envolvidos: este indivíduo (ou coletivo) insere-se (é inserido: trata-se de uma atribuição que necessariamente envolve alteridade) numa rede de dinâmicas e num contorno de espacialidade em que se movimenta, deflagrando toda uma economia própria deste conjunto de operações (BASBAUM, 2013, p. 67-68).

Para Basbaum, essa possibilidade de função múltipla do/a artista é quase uma condição para ser artista hoje. Em um sistema de relações em que a permeabilidade entre as práticas artísticas e as outras práticas no circuito da arte não permitem limites. Este artista está, portanto, em constante deslocamento/trânsito no processo criativo e no ambiente.

Não há dúvidas que a condição do artista contemporâneo comporta a possibilidade de deslocamento por diferentes papéis e locais no circuito da arte. Sejam as práticas de agenciamento, de curadoria ou crítica – isto é, a articulação de atividades diversas e seu deslocamento por variadas instâncias; a construção do evento e do acontecimento; a articulação de mediações discursivas de modalidade crítica, conceitual, teórica e histórica [...] (BASBAUM, 2013, p. 224).

Entendo que a importância de perceber essa possibilidade de deslocamentos diversos, essa predisposição para múltiplos fazeres, vai também no sentido de como a obra é inserida no mundo e como o mundo é inserido na obra, portanto, na percepção

de um contexto maior de interações e um questionamento constante sobre o fazer artístico em sua natureza e sua função. Como diz Claudia Müller:

Esse *artista-etc.* relaciona-se com todas as etapas de suas atividades. Quando em processo de criação de um projeto artístico, escreve o release de sua obra e insiste que seu trabalho, para além do que se considera “a obra em si”, está ali. Não só ali como também nas imagens para divulgação, no título que escolhe, no espaço onde a apresentação/exibição acontece, no modo como atua uma possível assessoria de imprensa (ou mesmo em sua falta), na programação na qual seu trabalho se insere, na existência ou não de um contrato formal. Nada disso é marginal ao seu processo. Esse *artista-etc.* cria de forma a complicar a vida, a complicar o ambiente, a complicar o campo onde trabalha. Como não se satisfaz com definições prévias, não se sabe exatamente o que dele esperar. Dança em qualquer lugar: de ruas, a palcos, a ambientes online, a folhas de papel. Cria livros performativos, espetáculos imperceptíveis, instalações moventes, performances digitalizáveis, etc., etc., etc. Rejeita definições permanentes e inventa operações diversas para perguntar-se que coisas está construindo e como vem sendo formado por essas tais coisas que fabrica (MÜLLER, 2017, p. 9, grifos da autora).

Proponho, então, essa ideia de tendência/aptidão para uma multiplicidade de fazeres a partir das práticas artísticas e compreendida como uma potência capaz de criar/acionar outras conexões e movimentos/pensamentos como uma das linhas para abordar/escutar as falas das artistas-curadoras que colaboram nesta pesquisa.

2. Artistas-curadores/as (na dança)

Talvez eu não goste muito da palavra curadoria por remeter a um distanciamento, e claro que a palavra pode ter diversos entendimentos diferentes, mas por ser um lugar mais centralizado, por remeter a um lugar mais centralizado, por ter um poder mais centralizado. E coreografia expandida é algo que vai se constituindo de forma processual e junto com outros. Eu acho que muitos curadores têm também esse entendimento, não é? Mas como a minha formação é formação de artista e meu pensamento vem do pensamento coreográfico eu me sinto mais à vontade para usar esses termos.³

³ Entrevista de Adriana Grechi concedida a esta pesquisa em 2021.

Entre as categorias imaginadas por Basbaum no seu texto *AMO OS ARTISTAS-ETC.* aquela que é o foco desta pesquisa é a de artista-curador/a. Refiro-me a um contingente cada vez maior de artistas, no campo da dança, que vem exercendo essa prática em diversas frentes. Durante os anos em que trabalhei no programa Rumos Dança pude observar que, principalmente a partir dos anos 1990, muitos dos mais importantes festivais, mostras e outras iniciativas de criação de contextos na/para a dança (no Brasil), foram/são criados e curados por artistas.

Para evidenciar a dimensão e importância desse fazer, no contexto da dança, cito alguns exemplos de festivais e mostras criados e curados por artistas curadores/as em várias regiões do Brasil. A maioria tem uma longa existência e mobilizou/mobiliza um intenso fluxo de informações, ativando redes, apostando na alteridade, no compartilhamento e na produção de contextos a partir de relações com outros agentes (artistas, públicos, pesquisadores, produtores, instituições):

- FID – Fórum Internacional de Dança (Adriana Banana/MG – desde 1996);
- FCD – Festival Contemporâneo de Dança (Adriana Grechi/SP – desde 2008);
- IC – Festival Interação e Conectividade (Jorge Alencar, Neto Machado/BA – desde 2006);
- JUNTA – Festival Internacional de Dança (Janáína Lobo, Jacob Alves, Datan Izaká/PI – desde 2017);
- Conexão Dança (Erivelto Martins/MA – desde 2008);
- Mostra 14 de Dança (Jailson Lima/PE – desde 2012);
- ENARTCI (Wenderson Godoi/MG – desde 2003);
- PANORAMA (Lia Rodrigues/RJ – desde 1992);
- Manga de Vento – mostra expandida de dança (Kleber Damaso/GO – desde 2014);
- FESTIVAL DE DANÇA ITACARÉ (Verusya Correia/BA – 2008);
- Festival Olhares Sobre o Corpo (Fernanda Bevilaqua – Uberlândia/MG – de 2004 a 2014).

Sem contar um número muito expressivo de artistas que criaram e criam espaços mais amplos e permanentes de exercício curatorial num sentido expandido (que podemos pensar como uma prática de curadoria mais aberta e distribuída, bastante implicada com a constituição de comunidades, criação, formação e modos de existir), como:

- Estúdio Nova Dança / 1995-2007 / SP (Tica Lemos, Lu Favoreto, Adriana Grechi, Thelma Bonavita, Cristiane Paoli Quito);
- LOTE / 2011-2018 / SP (Cristian Duarte);
- Núcleo e Galpão do Dirceu / 2006-2015 / PI (Marcelo Evelin, Elielson Pacheco, Jacob Alves, Janaína Lobo, Layane Holanda, Soraya Portela, Cipó Alvarenga, Wilena Weronez e outros);
- CAMPO / 2016 / PI (Marcelo Evelin);
- Plataforma DESABA / 2007-2011 / SP (Thelma Bonavita e Cristian Duarte);
- ALPENDRE / 1999-2012 / CE (Andrea Bardawil, Alexandre Veras, Beatriz Furtado);
- Cia. Fragmento de Dança/Mulheres em Cena / 2002 / SP (Vanessa Macedo);
- Couve-Flor minicomunidade artística mundial / 2005-2012 / PR (Gustavo Bitencourt, Michele Moura, Stéphaney Mattanó, Elisabete Finger, Neto Machado, Ricardo Marinelli, Cristiane Bouger);
- Coletivo O12 / Parque da Autonomia / Mostra Nacional Dança na Pedreira / desde 2008 / Votorantim/SP (Thiago Alixandre, Preta Ribeiro, Ariane Sampaio, Guilherme Santos, Lidi Domingues, Lucas Amorim, Lúcia Floriano, Mari Mendes, Rafael Bricoli, Tati Almeida e outros).

Ainda é importante lembrar dos/as artistas convidados/as a realizar curadorias em festivais e mostras promovidos por instituições que mostram uma mobilização no campo institucional (já há tempos experimentada nas artes visuais) de tentar incorporar os questionamentos que os/as artistas vêm fazendo em relação aos modelos tradicionais de curadorias e ao tensionamento dos papéis e das funções de artistas e curadores/as. São exemplos, a Bienal Sesc de Dança/SP (Claudia Müller/2017, Wagner Schwartz/2017, Cristian Duarte/2019) e a mostra Modos de Existir 8, no Sesc Santo Amaro/SP (Claudia Müller/2018).

Estes são apenas alguns exemplos, mas há muitos mais. É perceptível que esse movimento em direção ao fazer curatorial é um desdobramento do fazer artístico que vem se ampliando cada vez mais, seja por uma escolha e desejo de agir nesse campo ou ainda pelas condições de precarização do trabalho do/a artista. Ressalto que uma das características deste desdobramento é a própria natureza das operações implicadas nos processos de criação que, a partir das redes de relações, acionam diálogos e deslocamentos para outros fazeres.

Nessa perspectiva é importante dizer que não pretendo definir o que seja curadoria, mas, a partir de uma escuta, perceber como um determinado modo de fazer curatorial pode apontar outras formas de coexistir em artes, no caso, a dança. Curadoria, nesse contexto, é um fazer em processo, entendido no sentido que a professora e pesquisadora Christine Greiner lhe atribui: “pensar processualmente implica pensar algo enquanto está se produzindo” (GREINER, 2017, p. 41). São fluxos, de possibilidades e fazeres, que procuro entender/experimentar através de uma escuta (entrevistas) focada nos/as artistas-curadores/as. Não se trata, então, de procurar estabelecer modelos curatoriais e sim de perguntar a quem está fazendo como está fazendo e tentar perceber as especificidades, dar visibilidade às singularidades que artistas-curadores/as evidenciam em suas narrativas a respeito do que fazem. Sobre esse modo de proceder, retomo Greiner:

Há uma distinção entre pensar corpo, imagem, realidade, eu e o outro como coisas substantivas ou como *processos*. Pensar processualmente implica em pensar algo enquanto está se produzindo. Autores como William James e Gilberto Simondon, em lugares e épocas distintas, afirmaram que aquilo que existe não se refere a coisas feitas, mas a coisas se fazendo – sejam estas coisas corpos, indivíduos, imagens ou ideias. As ideias são produzidas na mente e, ao mesmo tempo, a mente é produzida através delas em um *continuum* entre corpo e ambiente. [...] Constituindo-se deliberadamente a partir das experiências, tais teorias optam por não aplicar abstrações ou categorizações dadas *a priori*, mas sim, por trabalhar com modos singulares de agir que, por sua vez, são modos de sentir e se constituir (GREINER, 2017, p. 41, grifos da autora).

Trata-se, portanto, de um movimento de ir ao encontro (escuta) de narrativas que se constituem na experiência. Essas narrativas, que estão sempre se fazendo e refazendo, dizem sobre um fazer/saber singular, mas também evidenciam a

multiplicidade de relações que constituem essas singularidades. Nas palavras de Antonio Negri, singularidade “é qualquer coisa criada na relação. Não é um em si. É o conjunto de relações que constituem um sujeito” (NEGRI, 2019, p. 170-171). Logo se percebe que trabalhar com singularidades não permite buscar um modelo de curadoria, mas investigar e explicitar modos de fazer/pensar, que se constroem nas relações através de processos de contaminação e que apontam multiplicidades.

3. Processos de contaminações

As informações estão no mundo, agindo, contaminando e sendo contaminadas. (GREINER & KATZ, 2001, p. 74).

Dentre as inquietações que movem esta pesquisa, resalto aqui duas questões: quando um/a artista é curador/a ele/a aciona nesse campo os procedimentos de um determinado fazer/pensamento artístico? É possível identificar nessas curadorias os modos de organização de cada artista nas suas singularidades? Na direção destes questionamentos, retomo as palavras de Ricardo Basbaum:

Quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto: para mim, esta é sua força e singularidade particulares, quando em tal engajamento (BASBAUM, 2013, p. 169).

Compreendo que Basbaum fala sobre contaminações, sobre o que diferencia este fazer particular (artista-curador/a) e sobre a impossibilidade da condição de ser artista não contaminar seus outros fazeres (e eu acrescentaria que o contrário também). Para lidar com o entendimento da dinâmica das relações entre a prática artística e curatorial (quando o/a artista é curador/a) na direção das questões acima, convoco a ideia de contaminação a partir de disparos da Teoria Corpomídia:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si

mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER & KATZ, 2005, p. 131).

É importante explicitar que, aqui, o “corpo” é compreendido como “aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional, etc.” (GREINER & KATZ, 2005, p. 132) e “evolução” se refere ao processo de transformação que não cessa. Quando falo de contaminação, refiro-me a um fluxo corpo-ambiente contínuo que é o modo de operar que pauta o vivo (e o não vivo) em um processo de transformação constante em que tudo é atravessado e modificado a todo instante. Nesse sentido, posso pensar que as relações entre as práticas artísticas e as práticas curatoriais dos/as artistas-curadores/as se dão por processos de contaminação.

Ao pensar/fazer a partir da ideia de contaminação, pode-se dizer que as inquietações (os focos investigativos) e os modos de fazer de cada artista (no processo de criação) não ficam em suspensão quando o/a artista é curador/a. Ao contrário, são também mobilizadores do seu fazer curatorial. É justamente nessa diferença (entre ser curador/a ou artista-curador/a) que procuro identificar outros modos e entendimentos singulares de curadoria quando realizada por artistas.

Quando convoco a ideia de contaminação também me interessa explicitar suas possíveis conexões políticas, no sentido dos deslocamentos que promovem entre práticas artísticas e curatoriais, criando outras conexões, alterando e reconfigurando práticas, cujas implicações se multiplicam em todas as direções. É todo um sistema que se mobiliza, numa perspectiva de transformação, a partir de experiências/fazeresses/as artistas-curadores/as. Mas, é quando convocamos as falas dos/as artistas que essas dinâmicas se tornam mais evidentes, como, por exemplo, a fala da artista, professora, pesquisadora e atualmente diretora do Teatro da Universidade de São Paulo (Tusp) Helena Bastos, que em seu livro *Corpo sem vontade* (2017), diz o seguinte:

Como artista do corpo, enuncio *corpo sem vontade* que está sempre se aprontando. São em ações que vamos definindo provisoriamente quem somos e onde estamos. Na minha trajetória enquanto artista, professora e pesquisadora desejo tocar outros na construção de um mundo socialmente mais justo. Esta dimensão só se torna possível, a

partir do meu compromisso e implicação nas minhas vivências e experiências, apesar das minhas contradições. Dançando, pesquisando, intervindo na rua e trocando com outros amplio minha noção de mundo. Em estado de prontidão, entre ação e escuta, desejo ser capaz de criar distâncias em relação a soluções que o corpo precisa resolver (BASTOS, 2017, p. 47).

Ao enunciar que seu movimento na direção de construir um outro modo de existir, a partir de uma certa visão/ação e desejo de agir no mundo, só é possível a partir do seu compromisso e implicação nas vivências e experiências (“dançando, pesquisando, intervindo na rua e trocando com outros” (BASTOS, 2017) e, porque não dizer, realizando curadorias ou sendo diretora de um teatro, Bastos também enuncia um modo de fazer em que o conhecimento/saber do mundo se dá pelo experienciar o mundo. No caso dos/as artistas, experienciar o mundo é um procedimento vital do fazer no processo criativo. A partir da concepção de que “a informação se transmite em processo de contaminação”, como apontam Greiner & Katz (2005), reconheço que as inquietações e os modos de operar das/os artistas (no processo de criação) não são apartados quando estão em outros fazeres (como, por exemplo, curadorias).

É o que explicita Claudia Müller quando perguntada (durante a entrevista concedida a esta pesquisa) sobre como vê a relação entre seu fazer artístico e seu fazer curatorial:

Ao longo do tempo fazendo meu trabalho artístico eu descobri uma recorrência de interesses que às vezes são trabalhados de maneira muito diferente, mas eu acho que quase todos os meus trabalhos, ou todos, tem um foco muito forte no quem é o público, onde está o público, de onde esse público me vê, como ele se relaciona, como ele dá significado para esse trabalho. Então, isso é uma coisa que sempre tem e, paralelamente, essa relação com o circuito e a instituição, e como isso tem uma interferência direta com o que chega ao público. Pensar onde, como, que contexto, que instituição. Então eu vejo esses dois focos muito grandes de interesse que se relacionam. E aí não tem jeito de você se descolar disso para fazer uma curadoria. Não é no sentido de que o meu trabalho tem uma cara e eu faço curadoria com essa cara. Eu não me pergunto nada sobre estética, formatos, mas eu acho que eu sou a mesma pessoa que carrega esses interesses para onde for, até para fazer curadoria de trabalhos que são absolutamente

diferentes dos meus, mas eu posso entender que esses trabalhos acessam o público de outra forma.⁴

Trabalhando a partir de outras inquietações, outros focos de pesquisa, aparecem aqui questões semelhantes e um mesmo entendimento de que esses trânsitos se efetuam em processo de contaminação. Como também aponta Adriana Grechi:

Acho que eu posso me apresentar como uma artista da dança e criadora de contextos pra dança. Eu acho que o meu trabalho artístico está sempre muito conectado ao trabalho que eu nem chamo de curadoria, porque eu penso quase como um modo de coreografia expandida, porque para mim o trabalho de curadora está totalmente conectado ao meu modo de fazer artístico, por ser um trabalho processual em que eu não parto de uma ideia ou de um tema ou de uma questão mais geral pra depois meio que encaixar trabalhos ou relacionar trabalhos. Eu faço parte de uma comunidade ou de algumas comunidades artísticas e sendo parte destas comunidades eu estou sempre em contato com questões, com sensações, com percepções, com reconhecimento de necessidades comuns; então meu trabalho é de criação de contextos, eu prefiro chamar assim, até porque eu não sei exatamente o que seria um trabalho específico de curadoria.⁵

As palavras destas artistas ecoam e ativam, em mim, a percepção das contaminações que se dão entre os modos do fazer artístico e os modos de fazer curadoria. Assim, a ideia de contaminação colabora para dar visibilidade às questões desta pesquisa no sentido de que é na chave da contaminação que se dão as dinâmicas das relações entre práticas artísticas e curatoriais (quando o/a artista é curador/a).

4. Escuta (como metodologia)

A verdadeira escuta é um ato político, porque ela suspende os lugares constituídos para colocar todo centro e poder nas palavras que estão efetivamente sendo ditas, independentemente de quem as está pronunciando (DUNKER & THEBAS, 2019, p. 72).

⁴ Entrevista de Claudia Müller concedida a esta pesquisa em 2021.

⁵ Entrevista de Adriana Grechi concedida a esta pesquisa em 2021.

Meu movimento em direção à escuta, como metodologia, se dá a partir de minha prática com curadoria, gestão e produção numa instituição cultural. De um jeito intuitivo, percebi que escutar (os/as artistas) permitia acessar um conhecimento/saber que emerge da experiência e vai se construindo nela.

Muitas vezes esse conhecimento/saber se encontra invisibilizado e excluído por não ter acessado instâncias de sistematização de discursos e reconhecimento de saberes (pela via acadêmica, por exemplo) e pelos processos de exclusão que definem quais saberes são legítimos a partir de um aparato institucional de legitimação (o que talvez explique a quase inexistência de material – teses, dissertações, artigos, livros, ensaios – sobre as práticas de artistas-curadores/as na dança). Ao mesmo tempo é preciso lembrar que hoje muitos artistas já ocupam o mundo acadêmico, encontrando um modo de reconhecimento de suas falas e saberes e contribuindo para uma aproximação, mediação e fricção entre modos diferentes de organizar o conhecimento.

No entanto, nesta pesquisa, trata-se de abraçar a ideia de que o que me interessa saber está também, e fundamentalmente, na operação/ação de escutar as falas de artistas (artistas-curadores/as) através de suas narrações sobre o que fazem. Ir ao encontro de um pensamento/ação sobre as curadorias realizadas por artistas e ir ao encontro de como narram o que fazem. Para isso, tornou-se necessário buscar/pensar uma metodologia em que a escuta ocupasse um lugar central. A metodologia, aqui, é entendida, de acordo com o pesquisador Cássio Viana Hissa (2017), como um modo de fazer que não é uma linha reta que une dois pontos (as questões e o resultado da pesquisa), mas como modo de fazer no qual se aprende enquanto se faz. Uma metodologia que se constrói no fazer. Portanto, não se espera que seja encontrada pronta, mas reinventada, transformada e sonhada.

Daí veio minha aproximação com a prática da entrevista, como modo de fazer a partir da escuta, como método aberto a exercícios/experimentos, como lugar de ser afetada e modo de produção de discursos. A entrevista consta como método para produção de conhecimento em diversas áreas e com diversas abordagens (jornalismo, história, ciências sociais, antropologia etc.), mas aqui procurei me aproximar da história

oral (que não apresenta receitas de como fazer) pelo cuidado dedicado aos procedimentos no preparo, realização e tratamento das entrevistas, a ênfase nas questões éticas, a abordagem qualitativa, assim como o extenso material disponível e os debates e entendimentos diversos que ela mobiliza. Dentre esses entendimentos, aquele que me interessou é o do professor, pesquisador e historiador oral Alessandro Portelli, que propõe o entendimento da entrevista como arte da escuta:

Uma entrevista é primordialmente uma situação de aprendizado para o entrevistador, especialmente se a motivação é (de modo amplo) política. É difícil, para mim, localizar com precisão as maneiras pelas quais fazer história oral e coletar canções folclóricas me modificou: tenho feito isso por 35 anos, e acho que posso dizer que a maior parte de quem sou e do que sou é um resultado deste trabalho. Talvez a coisa mais importante que eu aprendi seja a arte da escuta e o respeito às motivações e prioridades das outras pessoas (PORTELLI, 2016, p. 24-25).

Portelli também aponta a prática da entrevista como um modo de interação que aciona modificações/mudanças e ressalta a ação cognitiva envolvida nesse fazer. Dessa forma, ao compreender a entrevista como lugar de escuta, aprendizado e transformação (para o entrevistador) percebo que sobressaem as vozes das/os entrevistados/as em primeiro plano e não a do/a pesquisador/a. Portanto, trata-se de um encontro, de uma relação de diálogo e de colaboração. Na prática das entrevistas, os aspectos relacionais e colaborativos são fundamentais nessa “metodologia da escuta”, porque a entrevista, como a entende Portelli (2016), é uma relação de diálogo para construir uma narrativa que só pode existir a partir do encontro entre pesquisador/a e narrador/a e da abertura da/o entrevistador/a para a escuta e da/o entrevistado/a para falar.

Trabalhar com entrevistas, entretanto, é uma ação de risco, no sentido de que não temos controle sobre o acontecimento que se dá no ato da entrevista. Ligamos o gravador (no caso das entrevistas online, o aplicativo) e disparamos uma série de questões, cujas respostas, muitas vezes, não coincidem com o que esperávamos ouvir:

Fontes orais são geradas em uma troca dialógica, a *entrevista*: literalmente uma troca de olhares. Nessa troca, perguntas e respostas não vão necessariamente em uma única direção. A agenda do

historiador deve corresponder à agenda do narrador; mas o que o historiador quer saber pode não necessariamente coincidir com o que o narrador quer falar. Como consequência, toda a agenda da pesquisa pode ser radicalmente revista (PORTELLI, 2016, p. 10).

Se focado na escuta, esse processo instigante é ativador de um sem-número de reorientações e novas percepções no trabalho da pesquisa, sobretudo quando parte do princípio de que o/a entrevistado/a detém um conhecimento/saber que eu não tenho. Ao entrevistar Adriana Grechi e Claudia Müller, por exemplo, percebi (no momento mesmo da entrevista) que suas respostas para algumas de minhas questões me levaram a novas perguntas não previstas no roteiro das entrevistas. Poderia optar por me agarrar ao roteiro previamente estabelecido, mas escolhi seguir o fluxo do diálogo, da escuta, e incorporar o inesperado reorientando minhas perguntas. Assim, durante a realização das entrevistas, procurei manter essa percepção ativa e me colocar num lugar de aprendiz. E, por outro lado, entendi que a minha presença, minhas questões e minha escuta não eram uma interferência, mas acionadoras de um processo de colaboração. Para Portelli, uma “dança a dois”:

Eu penso que a coisa mais importante da entrevista não seja tanto aquela de saber fazer as perguntas, mas seja aquela de saber escutar as respostas e aceitar quando o narrador fala de coisas diversas daquelas que lhe perguntamos. Porque tem coisas que nós queremos saber e tem coisas que os narradores querem dizer, que nós lhes perguntamos ou não. E, portanto, aceitar essa negociação, essa espécie de dança a dois (PORTELLI, 2010, p. 34).

Desse modo, a entrevista é uma troca onde um/a narra (o/a entrevistado/a) e um/a escuta para depois escrever (o/a entrevistador/a), cujo objetivo é cocriar narrativas. O que me leva a pensar a escuta como a principal implicada na constituição e organização dos materiais e conhecimentos gerados pelo encontro entre a/o pesquisador/a e a pessoa entrevistada. Nesse sentido, tanto a narrativa gerada pelas entrevistas quanto o texto final da pesquisa são resultado de um processo de colaboração e são cocriados pela/o pesquisador/a e pela/o entrevistada/o.

Parece-me que a noção de coautoria, no que se refere às entrevistas e às narrativas que se aprontam ao final da entrevista (texto transcrito/transcriado), é facilmente compreendida: só existe o texto da entrevista porque alguém pergunta e alguém responde e depois a fala é passada para um texto escrito. Mas gostaria de trazer também para esta pesquisa a proposta de uma coautoria, no que se refere ao texto final da pesquisa. Sem abrir mão da minha presença no texto e da minha autoria como sujeito/a que fala, me deparei com as implicações de falar através das palavras do/a outro/a (as entrevistadas), como diz Portelli:

Porque a palavra que recebemos é uma palavra alheia; porém a palavra que escrevemos, essa é nossa, essa está em nosso nome, aquele que aparece na capa dos livros que escrevemos. Mas essa palavra nossa, esses livros que levam nossos nomes não os produzimos somente com nossas palavras; nós os produzimos com as palavras alheias que os entrevistados nos confiaram no encontro dialógico. Pois a relação entre o entrevistador e o entrevistado não se acaba ao desligar o gravador ou a câmera de vídeo; ela continua, continua na responsabilidade que nos confiam no momento em que nos dão de presente ou nos emprestam essas palavras, esses contos que não nos pertencem (PORTELLI, 2010, p. 6).

Para mim, o problema após as entrevistas serem realizadas e transcritas/transcriadas era o fato de que o encaminhamento mais convencional para a utilização de entrevistas em dissertações, teses e ensaios consiste na ampla citação (por meio de fragmentos num processo de desmontar e remontar) e análise das mesmas ao longo do texto – e só estarem integralmente disponíveis nos anexos.

No entanto, esse modo de construção do texto final me parecia muito limitado no caso específico das entrevistas realizadas. Em primeiro lugar, porque eu queria dar a ver (neste caso, escutar) o modo singular de cada entrevistada narrar o que faz (uma das questões que moveu esta pesquisa); em segundo lugar, porque eu queria corporificar no texto a experiência do processo colaborativo no qual produzimos juntas(cocriamos) essa narrativa.

O modo que proponho para evidenciar o texto cocriado é redirecionar o lugar das entrevistas na dissertação (deixam de ser anexos) e assumir o risco de tentar corporificar na escrita da pesquisa a produção de conhecimento junto com o/a outro/a

e não sobre o/a outro/a, apresentando na íntegra as entrevistas como parte do corpo do texto e dedicando a cada entrevistada um capítulo. Portanto, os capítulos 2 e 3 são compostos pelas entrevistas (transcritas/transcriadas) com Adriana Grechi e Claudia Müller.

O sentido é de, por meio do texto coproduzido, evidenciar o modo como organizam suas narrativas, explicitar sua autoria e propiciar um escutar de suas falas/reflexões e elaborações como agentes e articuladoras de um pensamento sobre curadoria na dança e seus modos de fazer. Apesar de estar ciente de que a forma do documento que resulta da entrevista é de um diálogo/conversa (discurso oral) e de que a forma do texto da pesquisadora é a de um ensaio escrito e do monólogo, tentei experimentar e arriscar tornar esta pesquisa um texto a seis mãos com suas formas de discurso diferentes.

Sobre esta “metodologia da escuta”, aponto que não se trata de procurar generalizar esses fazeres, nem de buscar estabelecer “verdades”, mas trata-se de experimentar como o uso das entrevistas (as narrativas das entrevistadas) pode ser um recurso para o desenvolvimento de um conhecimento/saber que se dá a partir do fazer, quando elaborado/transmitido pelos/as artistas, acerca de suas ideias, conceitos centrais e seus processos de trabalho como artistas-curadores/as (na dança). Trata-se de procurar escutar como essas artistas curadoras narram/performam/explicam e problematizam suas práticas curatoriais a partir das suas elaborações e autorreflexões a respeito dos acontecimentos, de como acreditam que fizeram, como acreditam que fazem. Dos porquês do ponto de vista da experiência pessoal de quem fala (a/o entrevistada/o) e percebendo que a narrativa que se vai aprontando “não é um texto fixo e um depósito de informações, mas sim um processo e uma performance” (PORTELLI, 2016, p. 19).

Com essas percepções, proponho experimentar uma escuta do pensamento destas artistas-curadoras por meio de suas falas/narrativas sobre o que fazem, como fazem e porque fazem (ou: como imaginam que fazem, como imaginam o como fazem, como imaginam o porquê fazem). Como diz o pesquisador, professor e historiador (oral) de arte, Eduardo Ferreira Veras:

O que a entrevista com um artista poderá nos oferecer, é portanto,

uma versão provisória, parcial e não definitiva do ato criador, mas uma versão construída por quem estava lá no momento decisivo [...]. Talvez mais ainda: a entrevista será inevitavelmente uma versão do artista sobre o mundo e sobre si mesmo (VERAS, 2006, p. 27).

CAPÍTULO 2

ADRIANA GRECHI: coreografia expandida e criação de contextos

Em que se apresenta a narrativa de Adriana Grechi acerca de seus fazeres



Sem título 4, 2021. Fonte: Cris Espírito Santo/arquivo pessoal

Entrevista: lugar de escuta

Esta conversa/entrevista foi gravada online no dia 18 de setembro de 2021. Adriana em Almada (Portugal) e eu em São Paulo (Brasil).

Cristina: *Pronto, estamos gravando! Então, uma das coisas que eu pensei é assim: se a fala é tua, a primeira coisa pra gente entrar um pouco nesse clima seria Adriana Grechi apresenta Adriana Grechi.*

Adriana Grechi: Tá bem... Acho que eu posso me apresentar como uma artista da dança e criadora de contextos pra dança. Eu acho que o meu trabalho artístico está sempre muito conectado ao trabalho, que eu nem chamo de curadoria, porque eu penso quase como um modo de coreografia expandida, porque, para mim, o trabalho de curadora está totalmente conectado ao meu modo de fazer artístico, por ser um trabalho processual em que eu não parto de uma ideia, ou de um tema, ou de uma questão mais geral, pra depois meio que encaixar ou relacionar trabalhos. Eu faço parte de uma comunidade ou de algumas comunidades artísticas, e sendo parte destas comunidades eu estou sempre em contato com questões, com sensações, com percepções, com reconhecimento de necessidades comuns; então meu trabalho é de criação de contextos, eu prefiro chamar assim, até porque eu não sei exatamente o que seria um trabalho específico de curadoria. Eu penso mais em criar contextos. Nessa criação de contextos eu parto muito de uma escuta, escuta do meu meio, de quais são os desejos, as necessidades, do que as pessoas estão criando e a partir daí vão se desenhando diálogos com vários artistas, é um trabalho processual que vai tomando forma na relação. Na relação com o que eu vou percebendo que tá acontecendo na minha comunidade, no meu meio. Só que [criar contextos/curadoria] tem uma diferença do fazer artístico, de uma criação com um grupo, porque [criar contextos/curadoria] envolve toda uma complexidade, tem um outro lado do trabalho que seria impossível sem esse trabalho conjunto com o Amaury [Cacciacarro], que seriam as outras redes, não é? Eu acho que eu estou nessa rede de contato com os artistas, pensando o que é necessário, quais são as necessidades, quais são os desejos, quais são as vontades, o que tá acontecendo, o que tá movendo, o que tá motivando os artistas, porque eu faço parte

desse meio, mas ao mesmo tempo tem um outro lado que é viabilizar, porque é algo que necessita de uma estrutura muito maior do que a criação de um trabalho, de um trabalho com um grupo. Criar um contexto, um festival ou uma programação toda depende de todo um outro lado que é um tornar possível, que é essa relação com os apoiadores, com os patrocinadores. Então, por um lado, eu mantenho a mesma estrutura do meu modo de fazer artístico mas, por outro lado, tem uma outra rede de conexões que é criada pelo Amaury e seria um tanto difícil sem essa outra rede de conexões. É muito também um trabalho de parceria com ele de criar os meios possíveis para que esse contexto possa ser construído, é muito um trabalho de dupla nesse sentido, porque a gente sempre faz projetos independentes no sentido de que não são iniciados numa instituição ou num local, mas são projetos que a gente vai desenhando e vai buscando os apoiadores, os patrocinadores pra viabilizar. Tem toda essa questão da sustentabilidade aí. Essa parte é diferente do fazer artístico porque é uma sustentabilidade muito mais complexa do que a sustentabilidade, por exemplo, de um grupo.

C: *Você diz que o teu trabalho de curadora está totalmente conectado ao teu modo de fazer artístico, e essa é uma questão que me chama muito a atenção e que também está num texto que você fala no Caderno de Artista⁶. Você diz assim: “estúdio nova dança e cia. nova dança, teorema, estúdio nave, núcleo artérias, projeto conexões, plataforma exercícios compartilhados, festival contemporâneo de São Paulo, mostra transborda 2021, vejo todos esses projetos como tentativa de configurar, desenhar, experimentar campos relacionais. Cada um lidando com circunstâncias, necessidades e tempos diferentes. Formas de coreografia expandida, arranjos em colaboração com muitos”. Então, aparece aí essa ideia de um continuum desses trabalhos sem estabelecer distinções entre trabalhos de criação artística e trabalhos curatoriais e essa noção de coreografia expandida que me parece que é como você pensa a curadoria e o que é ser uma artista/curadora. Nesse trecho você cita trabalhos artísticos, projetos de*

⁶ Projeto realizado pelo Centro Cultural São Paulo (CSSP) entre 2020 e 2021.

residências, uma mostra, um festival, o estúdio e a cia. nova dança, quer dizer, tem uma visão de que nada disso é separado e todas essas coisas estão ali se afetando e misturadas... tudo junto e misturado. Eu acho muito interessante essa sua ideia que é a coreografia expandida... curadoria de certa forma é uma coreografia expandida?

AG: É... no meu entendimento. Talvez eu não goste muito da palavra curadoria por remeter a um distanciamento, e claro que a palavra pode ter diversos entendimentos diferentes, mas por ser um lugar mais centralizado, por remeter a um lugar mais centralizado, por ter um poder mais centralizado. E coreografia expandida é algo que vai se constituindo de forma processual e junto com outros. Eu acho que muitos curadores têm também esse entendimento, não é? Mas como a minha formação é formação de artista, e meu pensamento vem do pensamento coreográfico, eu me sinto mais à vontade de usar esses termos.

C: *Outra fala tua muito instigante é a ideia de criação de contextos. Porque lá nas perguntas que te enviei tinha essa pergunta, mas no sentido de quais as implicações das ações/processos que artistas acionam como curadores em seus contextos e também, juntando essa pergunta com aquela outra: numa perspectiva contextual/local, os artistas/curadores estão mais próximos do diálogo com as comunidades locais? Então, acho que de certa maneira você já falou um pouco sobre isso, mas me parece que seria bom se pudesse falar mais sobre essa ideia de criar contextos, criar mundos e ao mesmo tempo ser afetado por esse contexto pré-existente. Essa questão de criar contextos e estar dentro de um contexto e ser afetada por ele.*

AG: Eu acho que eu vou falar um pouco de uma forma bem concreta sobre isso... por exemplo, como eu faço parte dessa comunidade eu sei o quanto é importante criar boas condições de trabalho. Então, uma coisa que a gente batalha muito desde o início e é sempre também uma fricção e uma discussão o como a gente faz isso, porque não é fácil... mas a gente procura sempre criar boas condições de trabalho para os artistas, o que foi ficando cada vez mais difícil no Brasil, que é: não fazer muitos trabalhos mas criar condições decentes, pagar um cachê decente, que o artista tenha tempo pra realizar o trabalho, que tenha tempo de montagem, que possa estabelecer uma relação com os públicos. Por exemplo, a gente sempre batalhou para não existir essa necessidade da

estreia e da novidade e sim por criar um relacionamento contínuo com as obras e com os artistas, um relacionamento dos públicos com as obras e com os artistas. Então, muitas vezes, no Festival Contemporâneo de São Paulo a gente levou vários artistas por três anos seguidos, mostramos várias obras, obras antigas; a gente nunca teve a preocupação com a estreia e sim com esse relacionamento contínuo e com a partilha do pensamento do artista, porque eu acho que é isso que realmente interessa para os artistas... criar relações com os públicos e ter boas relações de trabalho. Só que isso foi se tornando, no Brasil, cada vez mais difícil pelos editais exigindo uma quantidade enorme (de trabalhos) e, o que é avaliado no fim, é a quantidade e não exatamente a qualidade do encontro. Então, por eu estar inserida nessa comunidade eu sei a diferença, pela minha própria experiência, eu sei a diferença de ter boas condições de trabalho. E boas condições é tempo de relação também com os públicos.

C: *Quando você fala sobre o que faz e como faz, outra questão que me parece importante é a contaminação que se dá entre as linhas de pesquisa/questões que atravessam seus processos de criação e esses outros fazeres como a curadoria (criação de contextos), e que, no Caderno de Artista, você especifica muito claramente essas linhas de pesquisa: “testar procedimentos colaborativos de criação e testar movimento como prática de desorientação de padrões corporais para inventar outros modos de perceber, outros modos do corpo operar, outras perspectivas”...*

AG: São os focos investigativos, são esses dois... exatamente esses dois.

C: *... então eu tenho a percepção de que quando você está nesses outros lugares como curadora e agora como gestora da Casa da Dança, em Almada (Portugal), esses focos investigativos são também os modos como você ativa esses outros fazeres.*

AG: Exatamente... são os dois focos investigativos do meu trabalho como artista que estão também presentes nos meus trabalhos de criação de contextos por mais diferentes que sejam. Acho que desde a Plataforma Exercícios Compartilhados até o Festival Contemporâneo de São Paulo são esses dois focos sempre. Que um é, você já disse em outras palavras, esse foco no corpo, na maneira como o corpo opera, na

maneira como o corpo se inventa no mundo e como o corpo se relaciona. Esse foco no corpo, que é como cada artista vai trabalhando e mudando os hábitos e provocando e deslocando hábitos perceptivos, como cada artista inventa linguagem a partir da experiência do corpo, ou cria formas de estar no mundo, de se relacionar com os outros corpos. Partir de um corpo que questiona seus hábitos, sua maneira de estar, e um corpo que propõe outras possibilidades. Essa invenção de linguagem no corpo, esse questionamento a partir da prática do corpo eu acho que tá presente em tudo. E, também, eu acho que eu sempre trabalho com artistas que estão inventando linguagem no corpo, que têm esse foco. E o segundo foco investigativo acho que está na exploração das ferramentas de colaboração artística, de modos de colaboração e de criar mesmo ferramentas. Porque, mesmo no trabalho com o grupo, com o Núcleo Artérias, é um trabalho de cocriação, e na Plataforma Exercícios Compartilhados o que eu fui buscando nesses anos foi criar ferramentas de partilha, de troca, de maneiras de provocar, de ativar questões e isso acho que é algo que está presente em todos os trabalhos (artísticos e curatoriais), essa forma colaborativa. Mesmo agora, a gente tá descobrindo como na Casa da Dança. Nós iniciamos a programação, ou a gestão, em abril de 2021. A gente tinha um ano de programação para fazer, já tinha um pré-desenho de uma programação que tínhamos que cumprir por um ano, e daí fui desenhando ali quatro eixos de atuação que também se conectam. Mas, assim que a gente levantou essa programação, que tinha que estar ali já anunciada e feita, a primeira coisa foi começar a chamar os artistas e fazer reuniões e escutar, escutar as várias comunidades de artistas e não só artistas, de gestores também, de pessoas ligadas à produção, à gestão, programação e escutar, escutar, escutar pra gente começar a desenhar um segundo ano a partir dessa escuta e não de uma forma mais fechada, como fizemos no primeiro ano, porque era uma necessidade, precisávamos ter uma programação de um ano. Agora já estamos desenhando o segundo ano, mas de uma forma mais colaborativa. E vamos fazer convocatórias abertas, o que não foi possível no primeiro ano. Como tinha que ser tudo muito rápido a gente teve que fazer convites. Então é sempre também um equilíbrio entre o que é possível, e construir com o tempo, o como a gente gostaria de atuar de forma mais colaborativa, e claro que colaboração precisa de tempo, precisa de muito tempo, não é algo rápido.

C: *Tem algo que você falou que é sobre a busca de apoiadores e patrocinadores para viabilizar os projetos que vocês vão desenhando. Essa relação a gente sempre esquece e ela é extremamente importante. Essa conversa que às vezes parece da ordem do impossível porque é uma negociação, um diálogo com outros modos de pensar e fazer. Você pode falar um pouco mais sobre a construção dessas relações?*

AG: É uma construção conjunta e depende de muitas redes diferentes. E, claro, que tem um lado todo que o Amaury segura mais, que o Amaury cuida mais desse lado. Tanto da conversa com as instituições como com os possíveis apoiadores. Só que nós já trabalhamos juntos há mais de 15 anos, também eu fui aprendendo com ele e ele aprendendo comigo. Então, às vezes, a gente inverte um pouco os papéis... Mas, uma das tuas perguntas, tinha a ver também com autogestão dos artistas e eu acho que não são só os artistas, porque uma comunidade só de artistas... não sei... eu sempre achei importante uma comunidade que reúna pessoas que têm conhecimentos diferentes, entendimentos diferentes. Então, desde lá do Estúdio Nova Dança, a Dorinha [Dora Leão] era superimportante também, porque tinha um entendimento da produção. Eu penso mais que a autonomia só é possível se você forma uma comunidade toda com diferentes conhecimentos. Porque o conhecimento artístico é um, o conhecimento do produtor é outro, o conhecimento do gestor é outro, o conhecimento do crítico também é outro e eu acho importante reunir esses diferentes conhecimentos. E trabalhar em equipe de forma colaborativa, mas muitas vezes com diferentes funções. Como também a função da comunicação é fundamental nesses projetos, porque sem comunicação a gente também não cria essa ligação com os públicos. Eu acho que são muitas funções diferentes e eu acredito no trabalho colaborativo, mas que reúna pessoas com conhecimentos diferentes para que os projetos tenham sustentabilidade.

C: *Eu perguntava ali sobre autogestão no sentido de não estar ligada a nenhuma instituição e também pensando nos artistas como disparadores e aglutinadores de uma comunidade autogerida. Por exemplo, o Nova Dança foi uma iniciativa de cinco artistas: você, a Tica Lemos, a Thelma Bonavita, a Lu Favoreto e logo depois entrou a Quito [Cristiane Paoli Quito]. Então, é nesse sentido do artista como disparador e aglutinador. Mas é lógico, que esse processo só existe formando rede. Uma rede de pessoas com*

diferentes conhecimentos trabalhando colaborativamente. Essa me parece uma questão importante para nosso atual momento.

AG: Nós fomos as iniciadoras, mas depois ali foi formada uma comunidade e todos eram fundamentais para a existência. A Dora, depois a Pepita na gestão, o Cristian Duarte, que além de ser artista era ótimo de comunicação, de pensar toda a comunicação do projeto. Tinha muita gente. Só que, talvez as dificuldades da continuidade do Nova Dança tenham relação com o fato de a maioria do grupo ser de artistas. Talvez a gente precisasse de mais gente de gestão ali para poder levar adiante o projeto.

C: *Mas mesmo assim ele existiu por muitos anos...*

AG: Sim, conseguiu por muito tempo... é que a gente era muito jovem e tinha muita energia também. Conseguíamos manter o espaço com festas que viravam a noite. Isso dá para fazer até os trinta e poucos anos. A gente carregava desde tijolo pra fazer parede, a gente arrumava o piso, fazia um pouco de tudo. Talvez se a gente tivesse algumas pessoas mais ligadas à gestão, o projeto talvez pudesse existir até hoje. Mas era sempre uma luta, essa parte era exaustiva, a parte administrativa e de sustentabilidade do estúdio pesava muito.

C: *Essa é uma questão fundamental, como garantir essa sobrevivência, essa sustentabilidade de um projeto, de um espaço. Essa é uma questão que me parece que está atravessando todo mundo e o quanto cada vez mais a gente tá amarrado ao modo de funcionamento, às lógicas do capitalismo... do mercado.*

AG: No Brasil, eu não sei atualmente. É complicado mesmo, porque a gente teve por mais de uma década o fomento que criou uma forma mais estável de sustentabilidade... e é muito difícil porque teve uma geração toda que começou a trabalhar quando já existia [o fomento], e quando você tem uma experiência anterior em outras formas de autogestão talvez seja mais fácil, mas para uma nova geração que já nem é tão nova assim, mas que já começou a trabalhar nessa estrutura de fomento com uma certa estabilidade... vai ter que reinventar, vai ter que inventar outras formas. A minha

geração, a gente começou numa época em que não havia os prêmios. Existia um ou outro, existia a bolsa Vitae. Mas eram superpontuais, e depois a gente teve um período todo em que existiam muitas possibilidades de sustentabilidade diferentes e teve uma geração que começou a trabalhar dentro dessa estrutura e agora é essa geração que eu acho que vai ter que inventar, que criar outras formas.

C: Vai ter de olhar também para a tua geração, para algo que se construiu no passado. Porque quando eu olho para a tua história eu vejo o Estúdio Nova Dança como um acontecimento que se estendeu em muitas direções. Você vê esse continuum no teu trabalho ao longo destes anos todos, tem algo lá do Nova Dança que continua como uma conversa? Alguma coisa que persiste?

AG: Eu acho que o desejo de trabalhar em grupo, em comunidade e o exercício constante da escuta, do diálogo, de gostar de trabalhar com gente e de formar grupo, equipe, de conectar os projetos, de conectar as pessoas. Eu acho que isso é desde sempre. Aqui [em Portugal], quando a gente chegou, já conhecíamos vários artistas, muito por causa do Festival Contemporâneo de São Paulo, porque já tínhamos levado vários artistas para São Paulo e o Amaury conhecia muitos produtores. Mas, nos dois primeiros anos eu fiquei meio sem vontade de trabalhar, porque para mim o trabalho sempre veio do encontro com o outro e de repente eu estava num outro ambiente, com outras pessoas. Então teve um tempo também de conhecer, de entender, de escutar esse ambiente, de conhecer melhor as pessoas para iniciar. Mas nos dois primeiros anos eu não tinha por que... o trabalho artístico então... porque pra mim o que fazia sentido era estar com um grupo e estar partilhando com o grupo de forma constante. Agora, mudando um pouco de assunto, eu vejo que tem uma geração que... porque as pessoas hoje em dia fazem muito solos e trabalham de forma mais pontual. Existem pouquíssimos grupos contínuos, na Europa também... são projetos. As pessoas vão se agrupando em projetos, estão num momento aqui depois num outro projeto, vão pulando de projetos. Eu acho que a gente tá num momento muito diferente, as pessoas estão mais focadas num trabalho individual ou participando temporariamente de projetos. Um trabalho contínuo de grupo é raro, é bem raro. Não sei como tá no momento no Brasil, mas no Brasil ainda existiam... eu acho que no teatro existem mais

grupos, mas na dança os trabalhos são um tanto quanto individuais, projetos de artistas que agrupam outros, mas por momentos muito limitados, não tem ali uma discussão constante, um convívio constante. E acho que isso é muito diferente. Então acho que são outros tempos.

C: *Para finalizar gostaria de te fazer uma proposta, aliás duas: primeiro que você indicasse algum artista/curador para esta série de entrevistas e em segundo lugar que lançasse uma pergunta para os próximos entrevistados.*

AG: Eu acho que dois artistas que são também curadores, e que eu admiro muito o trabalho deles, um é o Marcelo Evelin e o outro é o Cristian Duarte. Inclusive, a gente fez uma série de conversas com curadores que está no site da Casa da Dança. São quatro conversas, convidamos a Silvia Temer, que é aqui da Universidade Nova de Lisboa, e é também coreógrafa, e a gente a convidou para mediar essas conversas e são conversas com quatro curadores. Um é o Marcelo Evelin, que fala do Núcleo do Dirceu e fala do Campo, o outro é o Mateo Feijó, que fazia curadoria do Matadero de Madri, que foi uma das curadorias mais incríveis que eu já vi, e ele tá criando agora um projeto na Galícia. O Mateo é incrível, a conversa com ele super vale a pena escutar. Daí, tem mais uma conversa com a Helena Carmona, do Graner, de Barcelona, que também é um espaço muito bacana, ela foi gestora de lá e agora ela está num outro espaço, o Graner era um espaço voltado muito para residências, e tem também uma conversa com a Maria José Cifuentes, do Nave, de Santiago do Chile. A pergunta, que eu fiquei pensando o que pode ser, é... a curadoria ou a coreografia expandida, pelo menos pra mim, é sempre uma relação com um local, são muitas redes de relações diferentes, mas eu sempre penso muito nessa ativação também dos públicos e das comunidades locais, próximas dos acontecimentos, tanto as comunidades de artistas quanto os possíveis públicos. No Festival Contemporâneo, a nossa preocupação sempre foi muito como criar relações com aquele público do centro da cidade [São Paulo], parte já frequentava a Galeria Olido, mas com o tempo a gente foi conhecendo ali muita gente, desde moradores de ocupações a professores de cursos para adultos lá no centro. E aí fomos também aos poucos fazendo um trabalho mais contínuo com essas pessoas. Então eu acho que é sempre importante essa relação com o local, com as comunidades locais e ao mesmo

tempo com uma comunidade também internacional de artistas que tem questões um pouco próximas, parecidas. São sempre redes de conexões. Talvez essa possa ser uma pergunta: como/que ferramentas eles criam ou pensam para ativar e criar essas diferentes comunidades? Porque eu acho que cada comunidade exige também uma forma de comunicação um pouco diferente. São relações diferentes, e isso, o contexto, vai se construindo, eu acredito que nessa teia de conexões, de relações.

C: *Posso pedir para você responder essa pergunta que você lança para os próximos entrevistados, como uma pergunta para você mesma também?*

AG: Sim... nós gostamos de criar continuidade, de criar relacionamento, tanto na recorrência do artista, porque a gente não está buscando a estreia de um artista, e daí já apresenta, e pronto, já é a próxima estreia... não... nós procuramos trazer o mesmo artista várias vezes para que o público, os públicos, possam se relacionar de uma forma mais profunda. E aí, eu acho que meu trabalho também sempre foi muito ligado à formação, mas a formação num sentido de partilha, de práticas, de processos. Então são todas essas ferramentas que vão criando relação mais contínua, com mais profundidade, com mais tempo. Isso tá muito ligado à formação, tanto formação de públicos quanto formação artística. A Plataforma Exercícios Compartilhados era um projeto que muitas vezes durou cinco meses, era uma formação em que um ia aprendendo ali com o outro e colocando questões para o outro, e provocações, e desafios, e isso a gente ia aprendendo junto, todo mundo que fazia parte dessa comunidade ia aprendendo uns com os outros. Acho que esse aspecto da continuidade do tempo da formação, do relacionamento e da fricção é mais trabalhoso, mas eu acho que isso vai criando uma consistência nessas comunidades que se conectam. Uma consistência no relacionamento.

C: *Tem mais alguma coisa que você pensou e gostaria de falar antes de encerrar esta conversa?*

AG: Eu pensei numa coisa agora, que é uma preocupação minha cada vez maior, que é formar comunidades, mas que sejam diversas e não bolhas, não grupos que pensam da

mesma maneira. Eu acho que quanto mais diverso o ambiente, e isso foi algo que eu também fui testando ao longo do tempo na Plataforma Exercícios Compartilhados, que quanto mais diferentes as pessoas são, quanto mais elas vêm de linhagens, de entendimentos, de gerações diferentes e de realidades sociais diferentes, é mais importante o encontro. Isso é algo que a gente tá pensando bastante agora também para a Casa da Dança, porque aqui eu vejo nos teatros um público também muito o mesmo, um público bem específico e mais especializado, e o que a gente quer também é criar relações com os moradores, com a população, com outras pessoas de outras condições sociais. Então, estamos iniciando um projeto aqui, de oficinas para a população de mais de 55, que é enorme aqui, acho que 30% da população de Almada é acima dos 55 ou dos 60 anos. E também para a população jovem. Então, quanto mais mistura e quanto mais gente diferente estiver participando de um ambiente, eu acredito que esse ambiente tem muito mais potência de vida. Acredito que a gente tem que ter cada vez mais um olhar muito voltado pra diversidade, mas não a diversidade por identidades, onde você vai incluir um tema porque agora tem que incluir... não... mas é ter esse interesse mesmo por outras gerações, por pessoas que vêm de condições sociais diferentes, de experiências diferentes, e o interesse em escutar, conhecer o outro. Então, quanto mais diversas as comunidades que a gente pode ir formando, achoque mais interessantes elas são. Porque, para mim, cada local e cada momento histórico têm questões. São questões um pouco diferentes... quando criamos o Nova Dança, penso que a questão da formação era fundamental, e trazer informação diferente, também. Uma formação que não fosse só do bailarino, mas que fosse mais ampla, uma formação enquanto artista. A questão da formação era muito importante. Eu acho que cada local tem as suas necessidades... então, para a gestão aqui na Casa da Dança estamos fazendo de novo o exercício da escuta, da observação... percebendo quais são as necessidades, o que dá para potencializar. Cada local é muito específico e cada momento histórico também. A gente quer misturar gente e quer trazer gente diferente também [para a Casa da Dança], e claro que temos esse foco de tornar a Casa da Dança um centro internacional de investigação, mas conectado à população local. Então, estamos pesquisando, estamos pensando, testando formas de fazer isso. Vamos organizar agora a vinda de dois trabalhos que são mais voltados para artistas, não só dadança mas das artes performativas, que estamos chamando de oficina performance. São

dez dias de imersão com o Gustavo Ciríaco e, depois, mais dez dias de imersão com a Nacera Belaza, que é uma artista franco-argelina, que nasceu na Argélia, mas vive e trabalha na França. Esses dois projetos são voltados para a partilha das práticas desses artistas e são mais voltados não só para as pessoas de dança, mas pra todos que trabalham com artes performativas ou com práticas corporais. E estamos também fazendo um outro programa, de oficinas voltadas para a população, a pessoa pode nunca ter praticado nada de dança, mas basta ter interesse de desenvolver um potencial físico, criativo, relacional. Então, a gente tá pensando neste momento nessa população acima dos 55 e, também, na população jovem com dois artistas que já trabalham há muito tempo com essas duas populações diferentes, com esses recortes diferentes. Queremos misturar, misturar, e vamos testando como misturar.

C: *Queria te pedir também, se for possível, uma lista de referências que fazem sentido pra você, as tuas referências (livros, performances, espaços, músicas, de um tudo) desses anos de trabalho com as quais você dialogou ou dialoga nos teus processos de criação artística e de criação de contextos/curadoria.*

AG: Isso é uma coisa bacana para perguntar para todos. Porque o trabalho da gente sempre vem de outros trabalhos... tem uma continuidade, não vem do nada. Vem de muitos outros que estão presentes... as referências. Sabe que esse era o primeiro exercício que eu fazia na Plataforma Exercícios Compartilhados, que era localizar cada um... que falasse um pouco, que levantasse o seu, ou os seus focos investigativos e as suas referências. Cada um escolhia ali três ou cinco referências. Até para a moçada mais nova olhar para a história um pouco porque nenhum trabalho vem do nada e a moçada mais nova às vezes diz “tive uma ideia incrível e tal”..., mas é muito importante esse respeito, essa valorização às referências, porque vem toda uma população anterior que vai construindo nosso pensamento. A Silvia Federici, acho que até cito isso no *Caderno de Artista*, eu acho incrível isso... ela fala que a ancestralidade é a memória coletiva e o quanto é importante a gente conhecer quem veio antes e quem lutou antes. Era o primeiro exercício da plataforma e cada um falava sobre suas referências, até para tirar um pouco dessa coisa do gênio criador que tá tendo ideias. Sempre você tá em diálogo

com outras ideias e quanto mais claro é esse diálogo mais possibilidade tem de dar um passo adiante.

C: *Muito, muito, muito obrigada pela generosidade desta conversa.*

CAPÍTULO 3

CLAUDIA MÜLLER: trabalho dramaturgico (formação, público e instituição)

Em que se apresenta a narrativa de Claudia Müller acerca de seus fazeres



Sem título 5, 2021. Fonte: Cris Espírito Santo/arquivo pessoal

Entrevista: lugar de escuta

Esta entrevista/conversa foi gravada online no dia 11 de outubro de 2021. Claudia Müller em sua casa provisória (devido à covid-19) em São Paulo, eu também em São Paulo.

Cristina: *Para começarmos, a fala é tua: eu te peço para apresentar Claudia Müller.*

Claudia Müller: Dependendo do lugar, do contexto e do momento eu me apresento de um jeito. Aí eu pensei: nossa, como é que eu me apresento para esta dissertação? Eu diria para você que eu sou uma artista e sou uma recém-curadora, porque eu tenho essa reflexão sobre, e faço coisas de curadoria há bastante tempo. Tem coisas que eu fiz já faz uns 15 anos, mas me entender como curadora tem pouco tempo. Talvez uns 5 anos por causa de convites mais formais e porque eu comecei a pensar sobre esse assunto com mais rigor, com mais cuidado, por estar às vezes insatisfeita, às vezes sem entender como as curadorias se davam para além do gosto ou não gosto de fulano ou sicrano, e por que é que algumas pessoas ficam dentro ou fora de uma programação. Por entender que muitas coisas que chamam de curadoria não são curadoria. Elas são escolhas de coisas que eu gosto. Isso me levou a pensar, me levou a também procurar e ser procurada por contextos que tinham esse interesse nessa maneira de pensar. E quanto mais eu penso, faço e vou falando sobre isso, pessoas que se identificam com o que eu estou pensando começam a me chamar para fazer curadoria. Isso acabou acontecendo mais, sobretudo depois que eu fiz a curadoria das ações formativas da Bienal Sesc de Dança, porque ali você ganha um protagonismo, todo mundo sabe, porque é um evento importante e grande. E depois, outras coisas vieram um pouco nessa esteira, fiz o Modos de Existir, no Sesc Santo Amaro e na Universidade [Universidade Federal de Uberlândia – UFU], fiz um evento chamado Paralela, e recentemente fiz a curadoria de um evento chamado Sala Aberta. Então, eu diria que tem esse aspecto, mas eu sou também uma artista, eu venho de uma formação de dança, mas tenho trabalhos que são performance, trabalhos que são dança, trabalhos que são vídeo. E como eu não determino de antemão qual é a mídia ou o formato do trabalho, que sempre chamo de dança, porque é a minha formação e o meu circuito, não tenho pré-estabelecido que é uma dança mais com cara

de performance ou uma instalação até porque, conhecendo meus trabalhos, eu não tenho nenhum pressuposto de que eu vá trabalhar dentro de uma configuração A, B ou C. Tem gente que gosta de trabalhar muito com palco e plateia, mas não é algo que eu sei fazer ou que faço bem. Também sempre dei aula, sempre fui professora, mas de oito anos pra cá eu sou docente efetiva numa universidade, num bacharelado em dança, o que para mim também é uma característica bem particular e bem singular, porque seria totalmente diferente se eu fosse professora na licenciatura ou numa licenciatura e bacharelado. Com isso, uma das características desse fazer é que eu trabalho muito perto [numa outra função] mas muito perto da minha prática artística, o que me faz pensar a docência, muitas vezes, como orientação de processos de trabalho artístico, de dramaturgia, de produção e até como modo de pensar a questão arte e instituição que é muito presente no meu trabalho. E no meio de muitas crises, entre burocracias e fazeres da universidade, sobretudo depois do doutorado, fico me perguntando muito que docente eu quero ser, sendo artista. Eu tinha um amigo que falava: “Será que eu faço performance quando dou aula?”. Pela minha maneira de trabalhar, eu acho que sim. Não é óbvio que você vá ser docente e você continue sendo artista e, no meu curso, sou das poucas pessoas que segue fazendo isso, e gasto um tempo, é uma loucura, é muito difícil. Mas, ao mesmo tempo, eu fui entendendo esse trânsito fora e dentro, porque não são dois lugares que se equivalem, mas eles podem ser ricos para um lado e para outro. Agora, são muitos fazeres, é muito etc. como diz o Ricardo Basbaum. Mas acho que estou lidando melhor com isso, com esses vários aspectos. Até porque eu sinto que não é uma obrigatoriedade do artista ser esse múltiplo, que muitas vezes é por uma questão financeira. No meu caso, eu gosto de fazer todas essas coisas. Eu não acho que isso é obrigatório, mas fico muito feliz. E quando eu me descobri curadora efetivamente, fiquei muito feliz de estar lá com as “coisas na parede”, pensando nas relações. É muito bom quando você encontra com pessoas bacanas que abraçam suas ideias, e que você passa semanas discutindo qual é o melhor ajuste, combinação e relação entre aquilo. Eu entendo que [a curadoria] é uma dramaturgia, é uma outra obra que se cria e eu comecei a ficar muito feliz fazendo coisas que não são coisas da cena. Eu acho que isso explica um pouco o fato de eu estar aqui [nesta conversa/entrevista] e muitas das relações que eu vou fazendo.

C: *Você citou duas curadorias realizadas em eventos na universidade (Paralela e Sala Aberta) mas tem também o projeto Circulandô...*

CM: O Circulandô é um projeto que a gente tem numa disciplina, que são na verdade três. São blocos em que uma [disciplina] depende da outra e os alunos ficam em um processo de criação longo e a última [disciplina] é para uma circulação. Quando cheguei na universidade era a primeira vez que ia ser dada essa disciplina e eu peguei a primeira turma. Então, eu e um outro professor, o Alexandre Molina, criamos uma estrutura para que esses trabalhos circulassem, que aquilo fosse uma espécie de passagem para a vida fora. E isso virou um projeto, um programa do curso, que existe, segue existindo. Não necessariamente somos eu ou o Alexandre que estamos à frente, mas isso persiste. É uma proposta onde a gente acompanha os trabalhos artísticos que vão sendo gestados ali pelas/os alunas/alunos, e a gente coloca em contato com o público seja como for, em um campus da universidade, ou em outras instituições. Já cheguei a ir pra Bahia com alunos. Não é o tipo de curadoria no sentido de escolha de trabalhos, porque todos vão estar lá, mas no sentido de como a gente organiza, de como a gente dá a ver esses trabalhos. É esse tipo de projeto em que a questão é mais qual é o todo que se forma, mesmo que eu não vá escolher trabalhos. E eu entendo que isso também é um modo, o como você compartilha esses trabalhos, pode ser também entendido como uma forma de curadoria.

C: *E o Paralela e o Sala Aberta?*

CM: O Sala Aberta é um evento do curso que quando eu cheguei já existia, era uma mostra dos alunos. A cada ano, a gente faz anualmente, tem uma característica diferente. A deste ano, que são dez anos do curso, tem uma pegada de trazer egressos que apresentam trabalhos, fazem falas, dão perspectivas do que o curso propiciou em termos de formação para a atuação que elas/eles tiveram depois, que coisas sentiram falta no curso, e vai ter um debate sobre quem esteve na formulação do primeiro programa do curso e sobre o que a gente está mudando. Então, tem uma característica muito particular, porque é dentro do curso, e inclusive durante essa semana as aulas

são nesse evento. Eu já participei de diferentes formas na organização e este ano eu fiz a curadoria. E o Paralela é um evento que nasceu numa disciplina do Alexandre Molina, que chamava performances do corpo, e ele quis fazer um evento de performances que começasse a incluir trabalhos de alunos, mas também gente que é convidada fora, que vai se apresentar e que vai dar oficina. Com o tempo essa mostra cresceu, e ele começou a ter parcerias como a prefeitura de Uberlândia e outros, e começou a ter mais dinheiro. Não é só restrito ao curso, mas inclui sempre uma perspectiva de que é um braço de uma disciplina, mas ficou bem grande e envolve muita gente. Então é uma coisa que faz mais trânsito no dentro e fora. Já o Sala Aberta é bem ali de dentro da universidade, é um ambiente protegido de trabalho. No Paralela já fiz de tudo, já apresentei uma parte do *Trabalho Normal*, já fiz curadoria, já dei oficina, já me apresentei com a *Biblioteca de Dança*. Eu e o Alexandre, a gente se conheceu em 2004, na mostra Rumos Itaú Cultural Dança, quando ele foi ser iluminador do Wagner Schwartz. Acho que é interessante pensar como curadorias também fazem conexões/relações, foi assim com a Clarissa Sacchelli, com quem eu trabalho há dez anos. Ou seja, eu tenho laços com pessoas que eu via durante todo o café da manhã dos eventos. Eu já participei como curadora de outros eventos que tem na universidade, e vira e mexe a gente também faz umas coisas informais, porque é um jeito também de minimizar a aridez da cidade de Uberlândia e de levar coisas que os alunos dificilmente podem ver. Agora no online é diferente, mas ainda assim a gente movimentou muito, a gente movimenta bastante. Então tem muitas ações, que tem caras diferentes, e como tenho muito essa coisa relacional, sou sempre quem pode ligar para as pessoas na cara de pau. Uma coisa interessante é como esse lugar do fazer do artista cria relações com pessoas que às vezes não iriam num lugar e vão porque você é parceira. Você não é só a curadora, você é aquela que sentou no café da manhã e sabe dos perrengues que todo o artista tá passando, sabe, pelo menos no meu caso, o que é justo oferecer e o que não é. Você tem um outro canal de contato, que eu acho que são papéis diferentes, mas também criam relações. Eu viajo, fazendo trabalho de dança, há mais de 30 anos, e em muitos lugares, como a Bienal de Dança do Sesc, eu vou há 20 anos. Então isso cria também relações, de você conhecer um contexto pela perspectiva de quem está com problema na montagem e saber se colocarno lugar do outro, porque eu acho que na hora de fazer um convite eu sei quais são os possíveis problemas porque isso me interessa. Então eu sei que a pessoa não abriria

mão de várias coisas para uma instituição com mais dinheiro, mas comigo tudo bem. E acho que também tem esse lugar de uma compreensão de que a universidade pública no Brasil tá precisando de todo o suporte, e estar dentro da universidade também nos dá o aval de fazer coisas e pedir coisas que fora seria mais difícil. Eu sinto que determinados lugares, o lugar de ser docente e o lugar de ser artista, me dão uma condição diferente do que se eu fosse a programadora do Sesc. É diferente nesse sentido, até institucionalmente, eu também estou numa instituição, mas é uma instituição de outra ordem, de outro funcionamento, com outro tipo de recurso.

C: *E o projeto Dramaturgias Plurais, você pode contar um pouco sobre ele?*

CM: Quando eu estava para retomar o trabalho na universidade, após o doutorado, a Daniela Aguiar, uma outra professora que também conheci no Rumos, tinha um grupo de pesquisa que não queria continuar sozinha, e eu queria fazer um grupo de pesquisa. Então a gente conversou sobre se juntar e criar um grupo que teria um desdobramento que é esse projeto de extensão, o Dramaturgias Plurais [o grupo tem o mesmo nome]. Começamos a pensar que as duas disciplinas de dramaturgia no curso eram voltadas para o entendimento da dramaturgia no teatro e, em como, a gente na dança pensa totalmente diferente. Então, eu, a Daniela e o Alexandre, que muitas vezes assumimos essas disciplinas, a gente começou a ler e a pensar muito dramaturgia pra dança e a partir daí a gente começou o projeto. Estamos acabando agora a terceira edição. A ideia da primeira edição era mapear onde pode ter essa dramaturgia mais expandida, que a gente chama de plural, recebemos a Olivia Ardui para falar sobre a exposição, que não aconteceu, que era a *Histórias da Dança*, no Masp. Recebemos também a Mariana Pimentel para falar sobre o projeto dramaturgias do Sesc, onde as pessoas viajavam e davam oficinas. Tivemos ainda artistas como o Cristian Duarte que veio falar sobre o que é pensar o Lote e pensar as próprias obras. A gente queria mapear. A partir dessa primeira edição, começamos a entender que se podia tirar daí recortes mais específicos, e achamos que era melhor fazer um recorte para a segunda edição. Na segunda edição o recorte era pensar os fazeres das/dos dramaturgistas, o que é que a pessoa faz? Aí chamamos pessoas que tem essa prática. E agora, nessa terceira edição que estamos chamando de “dramaturgias do sul”, é pensar o que é ser dramaturgista dentro dessa

perspectiva do Boaventura de Souza Santos, das epistemologias do sul. Faz sentido usar esse nome? Somos ou não somos [dramaturgistas]? Fazemos ou não fazemos [dramaturgia]?... então chamamos pessoas que têm essa perspectiva, que trabalham no Brasil ou na América do Sul. Entre os convidados teve a Silvia Soter, do Brasil, e a Lucía Yáñez que tá no Uruguai. Nesse processo tem muita avaliação e feedback e tem muita gente que está participando de todas as edições. Isso é legal para nos ajudar a entender qual é o próximo e qual é a curadoria e, também, qual é uma certa curadoria/dramaturgia entre um e o outro, quem convidar para falar, de que maneira falar. Acho que em janeiro de 2022 vamos para a quarta edição. Tem uma coisa que a gente ainda não conseguiu que é publicar. Eu entendo essa curadoria como um ir criando sentido em cada edição, mas também entre as edições. Em tudo: como funciona, que horas funciona e seus desdobramentos. Por exemplo, na primeira edição a gente tinha uma pessoa convidada e depois um dia na outra semana para discussão sobre aquele tema ou discussão de texto. Agora, já entendemos que um dia pra discutir e decantar o que a pessoa trouxe é muito pouco, e aí começamos a ter um encontro com a pessoa e dois ou três para discutir. E qual é o formato dessa discussão? Aí a gente tinha 50 pessoas, e as pessoas não falam se forem 50. Então, tem que dividir em grupos, e os grupos têm de ser como? Aí, criamos enunciados para cada grupo. A gente foi criando os modos de fazer, que também criam, não só uma dinâmica, não só uma estrutura pensando em estudo, mas eles criam dramaturgias do encontro. A curadoria está em tudo isso. Então, o Dramaturgias Plurais é isso. Ele está com um ano e meio, e a gente vai entendendo cada vez mais que a partir da última edição já vamos tendo coisas para perceber qual é o sentido de fazer o próximo, e qual é o tema, qual é o norte que a gente vai tomar.

C: *Como faz para participar do Dramaturgias Plurais? Tem de fazer uma inscrição...*

CM: A gente faz como um projeto da universidade, de extensão, e aí abrimos para inscrições, mas não selecionamos. Então faz inscrição, mas não tem seleção, é por ordem de inscrição. A única preocupação que a gente tem é reservar 15% ou 30% (não lembro exatamente) das vagas para a comunidade UFU do curso de dança, ou da pós, o resto é para um público fora da universidade. Então você tem desde artistas mais

conhecidos até a aluna que está no segundo período, e funciona superbem. Às vezes a gente abre 50 vagas, e atualmente estamos com 20 a 25 pessoas. Mas é muito legal acompanhar as/os alunas/os que estão fazendo há três semestres e que eu sinto que já mudaram muito por esse contato com artistas que estão na estrada há muito tempo. E também tem situações contrárias, de gente que tá na estrada há muito tempo e tem menos reflexão sobre isso do que as/os alunas/os. A gente se organiza, dá uma trabalhadeira, a maior loucura responder todo o mundo, fazer tudo... mas é bom, o Dramaturgias Plurais foi uma descoberta.

C: *O Dramaturgias Plurais acontece só no ambiente virtual, ele nasceu durante este período de covid-19, como pensar isso para as próximas edições?*

CM: Tem umas coisas que eu fico me perguntando, que no momento que a gente puder fazer presencial, como a gente tem de fazer? Porque é óbvio que essa é uma questão de muitas pessoas e muitos programadores. Acho que não vai dar para abandonar o virtual porque tem um público que a gente criou. Um ano e meio cria muito público, ainda mais no caso do Dramaturgias Plurais, porque discute dramaturgia em dança e pouca gente está discutindo isso de forma tão sistemática. Ao mesmo tempo, se a gente vai para o presencial, é o público que tá ali naquele lugar que pode ir. Porque, por exemplo, uma coisa que nos deixou surpresas é que a gente achava que viria muito mais gente da universidade do que realmente veio no online. Porque você bota lá na rede e vem um monte de gente de tudo o que é lugar. Mas talvez no presencial isso um pouco se inverta e aí eu fico pensando que vamos ter que alternar porque a gente não quer perder essas relações. Mas a dimensão do presencial também é importante e basta alternar, são outros formatos.

C: *Escutando o que você falou até agora vejo aí um recorte interessante porque esses projetos que você fez e faz na universidade [UFU] tem esse foco na formação e quando você foi curadora da Bienal Sesc de Dança foi das ações formativas, como é isso?*

CM: Eu brinquei na bienal, porque eu falei “gente, a coisa da curadoria das ações formativas, ela sempre parece uma coisa menor, que vem lá atrás com a foto pequena”.

É um adendo daquela megaprogramação. Eu acho que isso é um problema, porque já estabelece o que você espera e como as coisas acontecem. Se tivesse toda a autonomia do mundo, a primeira coisa que eu colocaria num catálogo são as ações formativas. Só que aí tem uma instituição que não quer, não deixa, é delicado, porque o espetáculo é o carro-chefe. Tanto que, uma coisa bastante curiosa, é que de 800 propostas pra espetáculos, performances etc. se receberam 60 para ações formativas no ano em que eu fiz a curadoria. Por quê? Porque o artista vê que aquilo está lá atrás, que aquilo é considerado menor, porque aquilo é considerado uma coisa a mais, uma coisa que é um puxadinho. Tem também uma coisa que é o artista perceber isso, e da parte da instituição ver qual é o lugar em que ela coloca as ações formativas e o quanto se remunera. Outra questão que eu coloquei, foi “gente, vocês fizeram uma semana de trabalho para a curadoria das ações artísticas, depois vim eu para fazer as ações formativas, não dá isso, tem de fazer tudo junto porque dependendo do que se escolhe aqui, se escolhe ali. Tem que pensar nas relações que se traçam, eu acho que pode ter duas pessoas, uma para curadoria artística e outra para curadoria das ações formativas, mas não devia ser feito separado [o trabalho de curadoria]”. Falei várias coisas sobre as ações artísticas porque eu não entendia como dava para pensar isso separado. Agora, claro, você pode fazer uma perspectiva didática nisso, mas eu acho estranho. Eles concordaram comigo, disseram que era verdade, que não tinham pensado nisso e que institucionalmente não sabiam como lidar com isso. Tem outras coisas em jogo, mas eu fico tentando pensar que, nesse aspecto da formação, até que ponto uma coisa é artística e até que ponto uma coisa é formação. Porque quando eu vejo, por exemplo, Jorge Alencar e Neto Machado dando uma oficina para preparar as pessoas para fazer a Biblioteca de Dança isso é artístico ou formativo? É tudo. Por exemplo, uma coisa curiosa, quando a gente criou o *Precisa-se Público*, o trabalho foi tipo uma encomenda, faça o que quiser com o público lá no Centro Cultural São Paulo. Depois a gente fez na bienal e ele tinha que entrar lá como uma ação formativa. E aí eu fico pensando, pra mim, tanto é uma ação artística quanto uma ação formativa e não dá para separar. Agora, como não aparece como uma performance, ou um espetáculo, é difícil colocar assim na primeira opção, mas eu não tenho como dizer que aquilo é só uma ação formativa. Eu penso como é a cara daquele lugar, qual é a cor, qual é a logo, como vai, quem recebe, o que diz, e depois como publica, como é o site. Mas é uma coisa que é

difícil. É difícil como você lidar e vender o peixe dessa forma, e tá tudo bem, dá pra fazer de outro jeito... vamos fazer. Mas aí você vai perfurando e um pouco discutindo também, porque é que tem que explicar que isso é isso, que aquilo é aquilo. Às vezes, é por questão de defesa de mercado, porque o público não vai entender, porque eu tenho que tornar isso mais palatável, eu tenho que localizar, e tudo isso é compreensível, mas a gente tem de saber o que está em jogo. Então, nessa medida, eu olho e penso que público e instituição são duas coisas que estão o tempo inteiro se relacionando. Não tem público que cai de paraquedas sem mediação de nada e entra com o olhar fresquinho para olhar o seu trabalho. Realmente não existe, ele é mediado o tempo inteiro.

C: *Fala um pouco também da tua curadoria no Modos de Existir/Sesc. Que ano foi mesmo?*

CM: Foi em 2018, na 8ª edição. O Modos de Existir foi um evento criado pelo Marcos Villas lá no Sesc Santo Amaro e ele tinha essa característica de ter temáticas, questões que o Marcos apresentava e em torno das quais ele desenvolvia toda uma programação, seja de oficinas, falas, espetáculos. E eu não me lembro quando foi, talvez 2016 ou 2017, ele começou a conversar comigo porque ele estava fazendo uma especialização em curadoria. Ele é um cara que estuda e ele estava interessado na questão do artista-etc., do Ricardo Basbaum. Ele conversou comigo sobre a possibilidade de fazermos alguma coisa ao redor disso. E aí a gente foi trabalhar nessa curadoria, que era o Dançando com Artistas-etc. O recorte era trazer pessoas que fizessem seu trabalho artístico, mas também fizessem alguma coisa de curadoria, seu evento, sua programação. Tinha desde conversas até espetáculos com pessoas com a dimensão, por exemplo, do Erivelto Viana [Manaus], que também é um formador. Era bem múltipla a programação e teve uma coisa que foi superbonita, a gente fez um trabalho que o Ricardo Basbaum faz, que é uma oficina em que ele propõe questões para artistas conversarem, e a partir daí ele cria uma partitura sonora de falas com uma construção do que as pessoas vão trocando sobre uma série de assuntos, mas aquilo vira uma partitura mesmo com uma série de artistas que tem esse mínimo duplo fazer. Então, tinha desde a Janaína Lobo, o Kleber Damaso, eu, a Ivana Menna Barreto, o Paulo Caldas. Aquela composição era um monte de gente que se conhece, mas nunca tinha feito alguma coisa junto. Ficamos uma semana criando

essa partitura e a apresentação é ler essa partitura, que era um jeito superinteressante de dar concretude a essa discussão. Foi uma troca maravilhosa e eram uns dez fazendo essa coisa. E o que é muito interessante é que essa conversa da gente, ela não precisou se dar numa mesa-redonda, num debate. Ali estava posta a discussão de um jeito artístico, que eu acho que é bem particular, uma discussão que é também trabalho artístico, e que tinha tudo a ver com Dançando com Artistas-etc. Então a ideia no Dançando com Artistas-etc. foi juntar essas pessoas, que por uma razão ou por outra, seja porque tem de criar contexto nos seus lugares, seja porque gostam de fazer isso, seja porque também atuam na formação e na produção, se veem identificadas com múltiplos fazeres. Foi muito legal acompanhar e fazer. Claro que teve momentos em que a instituição dizia, isso não entra, isso não cabe; mas com o Villas teve muita conversa interessante para formatar isso. Para além das limitações, para mim, foi um exercício de pensar como estamos lidando com isso de fazer muitas coisas, que às vezes é uma questão econômica. Mas tem gente fazendo muitas coisas porque acredita que tem que criar o terreno, criar o contexto, e porque gosta muito de fazer isso. Foi assim, que eu fui encontrando os projetos da Soraya Portela, projetos da Layane Holanda, coisas que eu não sabia e fui sacando. Aí tem fulano que tá fazendo tal coisa, tem um que faz uma programação num teatro da universidade, tem alguém que fez um projeto e não tá mais fazendo, mas que tem esselugar que não é só de apresentar o trabalho artístico, mas pode ter outros aspectos, é um outro trabalho e por meio desse trabalho se criam outras possibilidades. Mas aí eu vejo que curadoria é essa que é totalmente diferente daquela da bienal, que é diferente do Paralela. Então, eu acho, que é sempre se perguntar: que cara tem essa curadoria? Para onde? De que jeito? Pra que público? Tem ou não tem um tema predeterminado? Onde isso é visto? É muito específica cada coisa. E aí, por exemplo, eu olho e vejo coisas que às vezes são muito legais pra um contexto, pra um jeito de ver de uma instituição, e não vão ser muito legais em outro contexto. Então não é o trabalho em si, é toda uma combinação. Por exemplo, eu estava fazendo o Sala Aberta e estava um pouco aflita porque tinha vários trabalhos, e os critérios eram que cada curador daria uma nota, e a escolha se daria pela média das notas, e então propus outra coisa que era pensar qual é a lógica, qual é a cara, porque é importante ter esse evento com dez anos, que trabalhos vão se relacionar com isso e vão enriquecer essa discussão do que é ter dez anos de um curso. Aí foi ótimo, mudou tudo. Eu sinto que são

coisas que acontecem, mas eu acho que também é uma falta de experiência de estar na curadoria, e estar pensando na curadoria não como escolha de obras. E não é obrigado a saber, não é obrigado a pensar nisso, mas se eu estiver envolvida eu vou cutucar, porque já há bastante tempo que euestou pensando como e com quem me interessa fazer uma curadoria.

C: *Pensando nos seus trabalhos artísticos e pensando nos trabalhos de curadoria que você tem realizado, os projetos curatoriais nos quais se envolveu, você consegue identificar as contaminações, o que seu trabalho artístico aciona quando você faz curadoria? Como você vê essa relação?*

CM: Ao longo do tempo fazendo meu trabalho artístico eu descobri uma recorrência de interesses que às vezes são trabalhados de maneiras muito diferentes, mas eu acho que quase todos os meus trabalhos, ou todos, tem um foco muito forte no quem é o público, onde está o público, de onde esse público me vê, como ele se relaciona, como ele dá significado para esse trabalho. Então isso é uma coisa que sempre tem e, paralelamente, essa relação com o circuito e a instituição e como isso tem uma interferência direta com o que chega ao público. Pensar onde, como, que contexto, que instituição. Então eu vejo esses dois focos muito grandes de interesse que se relacionam. E aí não tem jeito de você se descolar disso para fazer uma curadoria. Não é no sentido de que o meu trabalho tem uma cara e eu faço curadoria com essa cara. Eu não me pergunto nada sobre estética, formatos, mas eu acho que eu sou a mesma pessoa que carrega esses interesses para onde for, até para fazer curadoria de trabalhos que são absolutamente diferentes dos meus, mas eu posso entender que esses trabalhos acessam o público de outra forma. Mas é fato, fato. Por exemplo, eu fiz um trabalho superlegal, que era uma coisa completamente diferente. No ano que eu fiz a curadoria das Ações Formativas na Bienal Sesc, eles me chamaram para fazer uma assessoria do que eles chamam de ponto digital. E o ponto digital é realizado por uma galera que escreve o tempo inteiro, enquanto a Bienal está acontecendo e posta coisas, filma, faz entrevistas... a gente fez até uma série, que se chama cadernos de artista, que eram pequenos vídeos de 6 minutos, e eu fiz os argumentos daquilo. Eu trabalhei durante a bienal inteira com três técnicos de comunicação do Sesc, lendo o texto que eles escreviam, dando texto para

eles lerem, dando pauta, fazendo entrevistas, é um outro jeito de pensar. E eu amei fazer aquilo. Me chamaram porque alguém da comunicação do Sesc falou “a Claudia ama público, ela gosta de pensar isso e ela vai fazer uma espécie de formação com esses caras da comunicação que escrevem sobre outras coisas, ela vai fazer uma formação porque eles não podem escrever qualquer coisa e ela faz um acompanhamento das pautas”. E eu fiz também muitas intermediações por conhecer os artistas, eu chegava e pedia para os artistas darem entrevistas para mim, e eles aceitavam porque aí tem também o lugar do artista que é o meu colega. Fiz entrevistas com vários artistas. O que, pra mim, também é um jeito, é um outro braço do trabalho que tem a ver com pegar as coisas que me saltam aos olhos sempre, que é pensar o contexto do trabalho, a recepção do trabalho, a instituição que abriga o trabalho, como aquele artista se relaciona com tudo isso, qual é a poética que ele desenvolve, que relações ele faz com outras áreas, porque isso tá tudo no meu trabalho. É assim que eu consigo ver a curadoria, sempre em relação a quem convida, se aquele evento já tem uma história ou não, se é o primeiro, o segundo, qual é a cidade. E eu vou com tudo isso, que é como chegar para o meu trabalho artístico e falar que não é ‘tábula rasa’, no sentido de que eu não começo o meu próximo trabalho do zero, como eu não vou começar uma curadoria do zero. Tem uma coisa que já tá ali nos meus interesses, independente de eu programar um trabalho que eu não faria assim, tento ver qual é o sentido que aquilo cria dentro da minha perspectiva porque eu sou uma estudiosa, eu sou público, eu sou sobretudo muito público desde criança. E aí eu tento olhar com distância e penso: mas se for esse público é assim, mas isso não vai funcionar assim, isso em outro espaço acho que é muito melhor, não tá funcionando isso aqui. E, no todo, uma curadoria se dá no tempo, a maioria não vai ver todos os dias, mas se alguém vier assistir todos os dias o que é que isso compõe? Tem também uma coisa de eu olhar a curadoria como se essa curadoria fosse uma grande peça de dança minha e daí vem questões: o que é que tá em jogo? O que é a dramaturgia disso? Se mudar de ordem é diferente? Se a pessoa tá nesse dia será que ela acompanhou o dia inteiro, eu não sei se ela acompanhou, mas faz diferença? E se tiver essa mesa que dá um gancho e essa oficina, tem uma relação? É claro, isso pra mim é um pouco o trabalho de quando eu faço colaboração dramaturgica, dramaturgia pra mim ou pra outras pessoas. Então, não num sentido de assuntos do interesse do meu gosto, mas de compreensão de como a coisa se articula pra mim é

totalmente relacionado ao meu trabalho artístico com meu trabalho de curadora.

C: Sobre esse foco do teu trabalho que é a relação com instituições que operam com outras lógicas/modos de pensar, como é isso pra você?

CM: É uma super, super questão. Porque tem mil exemplos de como uma regra que é dada pela instituição que é apoiada por A mais B mais C te permite fazer essa e não aquela coisa. E aí eu acho que é muito importante, quando você entra em qualquer tipo de trabalho, você saber o que está em jogo, e às vezes você sabe que pode manejar mais, e pode flexibilizar mais, e às vezes você sabe que não. E você vai topar aquela condição ou não vai topar pensando numa equação que é o respeito ao meu trabalho, ética e geladeira vazia. Não dá para ser preciosista, porque a gente trabalha, sobretudo no Brasil, sempre fora das condições ideais. Agora, também sei que para mim, hoje, é diferente porque eu tenho um salário e tem coisas que eu posso recusar que antes não podia. Mas sei que teve coisas que eu não recusei porque não tinha consciência do que estava em jogo. Há também uma certa ingenuidade da minha parte e da parte de muita gente. Por exemplo, quando comecei a apresentar trabalhos eu não lia os contratos de cabo a rabo. Até que comecei a ler, mas ainda tenho muitos amigos que não leem. E aí tem coisa que você pensa, não concordo com isso, mas vai ser uma dor de cabeça para mudar e não é tão importante, e tem coisa que eu não concordo porque pode ser muito grave para mim e para o meu trabalho, e eu tenho que pelo menos falar. A questão é que não é um tudo ou nada. Tem coisas que você prepara um terreno para se modificarem daqui a cinco anos, se todo mundo também preparar esse terreno. Agora, se não falar nada e só aceitar porque a instituição é assim, o mundo é assim, o patrocinador é assim, nada muda. E eu sou um pouco otimista, não muito, mas sou no sentido de que acho que alguns lugares já se modificaram, até fisicamente. Por causa dos trabalhos que vão chegando naquela programação, naquela instituição. Tem lugares que já assumem que não vão mais fazer palco italiano porque os trabalhos que chegam estão querendo espaços multiúso, ou coisas que não podia e agora já pode. Acho que é um exercício de o tempo inteiro negociar. E sabe de uma coisa muito curiosa? Eu tenho tido negociações muito melhores depois que eu defendi minha tese. Tem gente que leu

minha tese e aí fica menos esquisito eu pedir as coisas que eu peço, porque a pessoa entende o que tá em jogo. Tem curador que leu minha tese, ou leu um pedaço, e sabe do que eu falei. Tem um amigo meu que falou que agora vai para as negociações com a minha tese. É curioso, né? Porque o que eu tentei ali era me colocar diante de qualquer instituição que fosse, não como eu sou cricri porque sou cricri, mas olha tudo o que está em jogo. Uma coisa que eu aprendi muito com o meu orientador, Ricardo Basbaum, é que você tem de saber o que está em jogo, mesmo que você não consiga manejar tudo. E que vai ter aquela negociação onde você percebe que as condições são inaceitáveis, e que você pode recusar porque ainda não tá passando fome, mas tem gente que não pode se dar ao luxo. Talvez eu possa lutar hoje por coisas, tenho pares que não podem, e eu sinto que eu tenho um pouco essa responsabilidade de abrir outros caminhos. Porque também é ingenuidade dizer eu vou quebrar o pau e dizer que eu não quero tudo. Eu acho que, quanto mais você vai ganhando um espaço, melhor você consegue conversar e, para mim, também tem a ver com uma maturidade de como conversar, e com quem conversar. Porque a instituição é muito importante, eu trabalho numa instituição. Ela me protege, ela dá um contorno, ela dá um aval. É fundamental.

C: *Só uma provocação e uma curiosidade, pensando na ideia de autocuradoria que vem lá das artes visuais, o Trabalho Normal é uma curadoria? E o Dança Contemporânea em Domicílio, quando você fez no projeto Uma Coreografia de Relações, é uma curadoria?*

CM: Eu acho, que no caso do *Dança Contemporânea em Domicílio*, quando eu faço um projeto que eu vou escolhendo tudo, onde vou e lanço um livro e tal, ele é uma programação com uma curadoria nesse sentido expandido. O *Trabalho Normal* eu acho que é um pouco diferente, porque mesmo que eu escolha esses cinco artistas, nos outros trabalhos eu também escolho quais são minhas referências, elas só não estão explícitas, mas eu também estou escolhendo com que artistas vou dialogar. Então eu entendo que ele pode ser visto como uma curadoria nesse sentido, mas, pra mim, eu entendo que esses artistas que compõem a obra, esses trabalhos que me alimentam, eles fazem parte de qualquer processo artístico que eu fizer. Claro, ele se estende nos cinco dias, e até já me perguntaram: “Você vende um ou dois dias do *Trabalho Normal*?” [[risos]]. Porque a instituição pensa: “Vou pagar cinco dias, fica mais caro”. Eu tenho que

explicar, essa obra são 40 horas, senão não é trabalho normal. Então, eu entendo esse trabalho, realmente, como uma obra composta de várias coisas que permeiam, inclusive esses artistas, mas também os teóricos e os colaboradores. Eu entenderia mais como uma dramaturgia da obra do que curadoria neste sentido. Claro que você pode ampliar até o limite, mas eu acho que em todo o trabalho eu faço esta operação.

C: *Muito, muito obrigada pela generosidade desta entrevista.*

CAPÍTULO 4

escuta: fazer existir

Em que se dialoga com as narrativas das entrevistadas e se procura identificar (através da escuta) algumas das suas principais inquietações, conexões e desdobramentos



Sem título 6, 2021. Fonte: Cris Espírito Santo/arquivo pessoal

1. Perguntar para o outro

É preciso estar disponível, mudar a maneira de aprender. Permitir que a informação seja um lugar de autonomia e não de domínio de saber. Observar o outro é perguntar para o outro. Estar aberto para um novo vocabulário, por vezes feito com caracteres que parecemos conhecer, mas em que a combinação não nos é nada familiar. Como tentar entender uma nova língua? Olhar para o outro é uma possibilidade de se reinventar (AHMED, 2014, p. 31).

Como eu dizia lá no começo, iniciei esta pesquisa, de cunho prático/teórico, a partir de inquietações surgidas da escuta. A escuta me guiou/guia durante todo este processo de investigação e, assim, ela foi/é minha prática, meu fazer, meu experimentar o mundo. As perguntas que eu trazia, eu as perguntei à Adriana Grechi e Claudia Müller. É com seus dizeres sobre seus fazeres e suas questões que procuro dialogar neste capítulo.

Se, durante as entrevistas, o diálogo se deu muito pautado pelas perguntas que me moviam, após as entrevistas percebo que me foram encaminhadas outras tantas questões. Mas, não é assim um bom encontro? Um desdobrar-se e refazer-se com o outro. O fazer existir, com o outro, o que ainda não existia.

Para fazer existir o após as entrevistas, foi necessário lidar com o como transcrevê-las. A transcrição, que é uma etapa da escuta mobilizada para a criação de uma escrita, é o momento da passagem da oralidade para um texto escrito, em que a fala das entrevistadas passa a ser escrita por mim. Este fazer não é nada simples porque “na oralidade não estamos lidando com um discurso finalizado, mas com o discurso em processo (na verdade, com o discurso *dialógico* em processo)” (PORTELLI, 2016, p. 19, grifo do autor), o que implica lidar com diversas tonalidades da fala e ênfases, além de uma multiplicidade de sentidos (polissemias). Dar conta do transcrever se deu em três etapas: iniciar com uma transcrição simples das entrevistas (simplesmente digitando tudo o que estava no áudio); a partir desse material fiz uma primeira textualização, conferindo-lhe uma forma mais próxima do discurso escrito mas mantendo um formato perto do falar, tomando o cuidado de retirar o excesso de redundâncias presentes numa

narrativa oral, reordenando algumas falas e as lógicas gramaticais; e, por último, uma transcrição (uma tradução/recriação/refazer) no sentido de buscar um padrão textual para a apresentação final do texto, procurando, através do texto escrito, evidenciar os eixos narrativos das entrevistadas, mas tentando manter os modos particulares de construção de discurso de cada entrevistada. Após este processo, os textos foram enviados às entrevistadas para as devidas concordâncias, discordâncias e autorizações.

A partir desses textos finais, estava agora diante da angústia de como abordá-los. Para pensar/fazer esse exercício de análise dos textos (das entrevistas), é preciso lembrar que a proposta deste trabalho não é estabelecer um modelo do que seja curadoria, nem um levantamento quantitativo sobre esse fazer. O que eu procuro é escutar de quem faz (neste caso as artistas-curadoras) o como faz e perceber os processos de contaminação entre o fazer artístico e o fazer curatorial. Interessam-me as singularidades desses fazeres e as mobilizações que eles promovem. Nesse percurso, se tornou evidente que os materiais com os quais me proponho a trabalhar (as entrevistas) são formulações de caráter provisório e subjetivo, então não se trata de procurar verdades ou elencar fatos, mas de perceber alguns dos operadores de um modo particular de pensar e fazer. Lembrando também que esta investigação se fez na cocriação das fontes (as entrevistas), na construção do diálogo e no compartilhamento de vozes entre sujeitos/as (eu, Adriana e Claudia), em que as entrevistadas não são passivas, mas participantes ativas da pesquisa.

Não queria, portanto, optar por abordagens que se referissem a coisas estanques (não permeáveis), anunciassem como pressuposto a dualidade sujeito-objeto (eu sou o sujeito da pesquisa e o outro é o objeto de estudo) e implicassem num distanciar-se do mundo. Procurei seguir ao encontro das palavras do pesquisador Cássio Viana Hissa:

A pesquisa é a arte de construir possibilidades de diálogo. Para isso, será preciso conceber, antes de tudo, a pesquisa como texto que comunica e, simultaneamente, como texto feito com o outro, no mundo e com o mundo. São imagens difíceis que, no âmbito da epistemologia convencional, são recusadas como pertencentes à ciência. Será preciso distância. Mas distância é inimiga desse *fazer com o outro*, dessa arte de fabricar diálogos, durante a pesquisa e para além dela. Há determinadas espécies de pesquisa – se é que, sem constrangimentos, poderíamos classificar pesquisas conforme sua

espécie – que, por princípio, deveriam conduzir o pesquisador para o mundo e para o diálogo (HISSA, 2017, p. 38-39, grifos do autor).

Portanto, encontrar um modo de construir texto com o/a outro/a. O que procurei neste capítulo, foi um diálogo com esses textos (resultantes das entrevistas), em que o foco está em perceber algumas das principais inquietações que mobilizam os fazeres e as narrativas das entrevistadas, pautada pela noção de tradução como um processo de recriação. O diálogo, como o entendo ao longo desse processo, é pensamento compartilhado, uma troca em fluxos de fala, um encontro, um ser tocado pelo outro, um evocar a voz do outro. Neste fazer/sentido, identifico também os traços de uma operação de tradução marcada pelas etapas apontadas por Greiner:

Do ponto de vista político e com todas as dificuldades que giram em torno das relações de alteridade, identifico pelo menos quatro estratégias que marcam as diferentes etapas da tradução, alimentando níveis de transformação mais ou menos estáveis: a aproximação (a comunicação com o outro), a imitação (que pode refletir o fetiche pelo outro), a devoração (a apropriação do outro) e a exposição (a abertura para o outro) (GREINER, 2010, p. 16).

Então, esta abordagem se dá como um diálogo com os textos transcritos, em que a “comunicação com o outro”, “a apropriação do outro”, “a abertura para o outro” e “a imitação” (do outro) não estejam ocultas, mas explícitas.

Ao ler/escutar as respostas das entrevistadas às minhas indagações percebi que evidenciam uma rede complexa de percursos, um pensamento articulado sobre como pensam a curadoria que fazem, expõem os processos de contaminação e são exercício constante de reflexão/autorreflexão sobre esse fazer. Realizar uma análise que possa dar conta da complexidade que emerge destas narrativas é tarefa gigantesca que percebo não ser possível realizar aqui. O que procuro é, então, identificar algumas das suas principais inquietações, conexões e desdobramentos, partindo das questões que movem a pesquisa: quando um/a artista é curador/a ele/a aciona nesse campo os procedimentos de um determinado fazer/pensamento artístico? É possível identificar

nessas curadorias os modos de organização de cada artista nas suas singularidades? O que cada artista-curador/a pensa sobre suas práticas curatoriais? Como faz? O que faz?

É importante dizer que nesse processo as etapas não se deram de modo sequencial e se misturaram o tempo todo. Não necessariamente por escolha, mas pelos atravessamentos inescapáveis e implícitos na própria dinâmica do fazer, do viver. Como diz o dançarino e coreógrafo Alejandro Ahmed:

Pesquisar é uma deriva. Uma disponibilidade no tempo e com o tempo. Não é cortejar a novidade. [...] Um processo não de ordenamento, mas de desorientação. Uma deriva na qual bússola, embarcação e meio são um corpo só. Uma fusão num crescente de transformação, moldada nas correlações e no trânsito entre funções das variáveis implicadas. Uma reinvenção (AHMED, 2014, p. 21).

2. Curadorias de artista (canteiro de contaminações)

Quando um/a artista é curador/a ele/a aciona nesse campo os procedimentos de um determinado fazer/pensamento artístico?

Retomo aqui algumas percepções já abordadas no capítulo 2, a respeito dos processos de contaminação. Lá eu dizia que ao pensar/fazer a partir da ideia de contaminação pode-se dizer que as inquietações (os focos investigativos) e os modos de fazer de cada artista (no processo de criação) não ficam suspensos/em suspensão quando o/a artista é curador/a. Ao contrário, são também mobilizadores do seu fazer curatorial. Quando leio/escuto as narrativas das artistas entrevistadas identifico alguns marcadores muito claros desse entendimento. Adriana Grechi, por exemplo, diz que seu trabalho, como curadora, é de “criação de contextos”, e nomeia o fazer (curadoria) como “coreografia expandida”:

Acho que eu posso me apresentar como uma artista da dança e criadora de contextos pra dança. Eu acho que o meu trabalho artístico está sempre muito conectado ao trabalho, que eu nem chamo de curadoria, porque eu penso quase como um modo de coreografia expandida [...].

Já, Claudia Müller, se refere a esse fazer como “dramaturgia”:

Eu entendo que [a curadoria] é uma dramaturgia, é uma outra obra que se cria, e eu comecei a ficar muito feliz fazendo coisas que não são coisas da cena.

Estes modos de nomear suas práticas curatoriais como “coreografia” e “dramaturgia” chamam atenção por serem termos do campo da dança. Nesse sentido, tanto Adriana como Claudia, ao explicarem que esses nomeares se dão porque suas formações e atividades de criação são na dança, já anunciam processos de contaminação entre práticas artísticas e curatoriais. Diz Adriana que **“como minha formação é formação de artista e meu pensamento vem do pensamento coreográfico eu me sinto mais à vontade de usar esses termos”** e para Claudia:

Tem também uma coisa de eu olhar a curadoria como se essa curadoria fosse uma grande peça de dança minha e daí vem questões: o que é que tá em jogo? O que é a dramaturgia disso? Se mudar de ordem é diferente? Se a pessoa tá nesse dia será que ela acompanhou o dia inteiro, eu não sei se ela acompanhou, mas faz diferença? E se tiver essa mesa que dá um gancho e essa oficina, tem uma relação? É claro, isso para mim é um pouco o trabalho de quando eu faço colaboração dramatúrgica, dramaturgia para mim ou para outras pessoas.

Ao ler/escutar as entrevistas transcritas, percebo que esses processos (o fazer artístico e o fazer curatorial) são indissociáveis quando a artista é curadora, e que, para essas artistas, não se constituem como dois campos do fazer separados por limites muito bem delimitados. Ao contrário, eles se misturam e se informam mutuamente o tempo todo. Esse proceder vai muito além de um nomear (curadoria como “coreografia expandida” ou como “dramaturgia”) e em muitos momentos das entrevistas esses modos foram apontados. Adriana fala que

meu trabalho de curadora está totalmente conectado ao meu modo de fazer artístico por ser um trabalho processual, em que eu não parto de uma ideia, ou de um tema, ou de uma questão mais geral pra depois meio que encaixar ou relacionar trabalhos.

O que aponta para um modo de pensar curadoria bastante implicado com seus focos investigativos no trabalho de criação artística. Esses focos que mobilizam sua criação e que ela identifica também em seu trabalho de curadora:

[...] são o foco no corpo, na maneira como o corpo opera, na maneira como o corpo se inventa no mundo e como o corpo se relaciona. [...] esse foco no corpo que é como cada artista vai trabalhando e mudando os hábitos e provocando e deslocando hábitos perceptivos, como cada artista inventa linguagem a partir da experiência do corpo, ou cria formas de estar no mundo, de se relacionar com os outros corpos; partir de um corpo que questiona seus hábitos, sua maneira de estar, e um corpo que propõe outras possibilidades. Essa invenção de linguagem no corpo, esse questionamento a partir da prática do corpo eu acho que tá presente em tudo. [...] e o segundo foco investigativo acho que está na exploração das ferramentas de colaboração artística, de modos de colaboração [...]. Porque mesmo no trabalho com o grupo, com o Núcleo Artérias, é um trabalho de cocriação, e na Plataforma Exercícios Compartilhados o que eu fui buscando nesses anos foi criar ferramentas de partilha, de troca, de maneiras de provocar, de ativar questões, e isso acho que é algo que está presente em todos os trabalhos [artísticos e curatoriais], essa forma colaborativa.

É importante notar como Claudia também relaciona os focos investigativos de seu trabalho artístico com seu trabalho de curadora:

Ao longo do tempo fazendo meu trabalho artístico eu descobri uma recorrência de interesses, que, às vezes, são trabalhados de maneira muito diferente, mas eu acho que quase todos os meus trabalhos, ou todos, tem um foco muito forte no quem é o público, onde está o público, de onde esse público me vê, como ele se relaciona, como ele dá significado para esse trabalho. [...] e, paralelamente, essa relação com o circuito e a instituição e como isso tem uma interferência direta com o que chega ao público. Então eu vejo esses dois focos muito grandes de interesse que se relacionam. E aí não tem jeito de você se descolar disso para fazer uma curadoria. Não é no sentido de que meu trabalho tem uma cara e eu faço curadoria com essa cara. Eu não me pergunto nada sobre estética, formatos, mas eu acho que eu sou a mesma pessoa que carrega esses interesses para onde for, até para fazer curadoria de trabalhos que são absolutamente diferentes dos meus, mas eu posso entender que esses trabalhos acessam o público de outra forma.

Esta percepção das artistas a respeito das relações entre suas práticas artísticas e suas práticas curatoriais está presente em vários momentos das entrevistas. Ao

descreverem, por exemplo, seus movimentos em direção ao trabalho curatorial, evidenciam como os operadores de suas pesquisas artísticas, suas lógicas de organização operam também quando realizam curadorias.

Para Adriana, esses operadores são a “invenção de linguagem no corpo”, o “questionamento a partir da prática do corpo” e a “exploração das ferramentas de colaboração artística, de modos de colaboração”. O que se distende na direção de focos nas relações, no diálogo, na escuta, no compartilhamento, mas também no comprometimento com a comunidade artística da dança e a partilha do pensamento artístico. É interessante olhar para esse lado, que diz respeito à comunidade artística, e perceber que essas relações longas e produtivas com os outros artistas do campo da dança são também modos que mobilizam a relação entre as obras quando em projeto curatorial. Ela nos diz:

Eu faço parte de uma comunidade artística ou de algumas comunidades artísticas e sendo parte destas comunidades eu estou sempre em contato com questões, com sensações, com percepções, com reconhecimento de necessidades comuns; então meu trabalho é de criação de contextos [...]. Nessa criação de contextos eu parto muito de uma escuta, escuta do meu meio, de quais são os desejos, as necessidades, do que as pessoas estão criando e a partir daí vão se desenhando diálogos com vários artistas, é um trabalho processual que vai tomando forma na relação. Na relação com o que eu vou percebendo que tá acontecendo na minha comunidade, no meu meio.

Para Claudia, estes operadores:

[...] tem um foco muito forte no quem é o público, onde está o público, de onde esse público me vê, como ele se relaciona, como ele dá significado para esse trabalho [e], paralelamente, essa relação com o circuito e a instituição e como isso tem uma interferência direta com o que chega ao público.

Aqui o movimento se dá na relação entre artistas, públicos e instituição. Os focos estão na percepção dos diferentes agentes, dos diferentes contextos, nas dinâmicas das relações entre os agentes, na recepção dos trabalhos artísticos, o sistema da arte, o circuito e a inserção da obra e do artista.

Reforço, então, que as questões que mobilizam os fazeres artísticos de Adriana e Claudia são também as questões que mobilizam seus fazeres curatoriais. Esses processos de contaminação, revelados em suas narrativas, ativam no fazer curatorial interrogações que, por serem pertencentes a um modo particular de fazer (os fazeres artísticos), partilham, com este modo, um tipo de radicalidade organizativa cujos princípios estão relacionados com a experimentação, a transformação, o processo, o relacional, a não linearidade. Nessa perspectiva, este fazer (curadoria) é político.

3. Notas breves sobre modos de fazer

O que as artistas-curadoras entrevistadas pensam sobre suas práticas curatoriais? Como fazem? O que fazem?

Como mostrei anteriormente, para Adriana Grechi e Claudia Müller o entendimento do que é curadoria, do como fazem e o que fazem, está muito conectado com seus operadores artísticos. Procuro, aqui, identificar alguns desses operadores, perceptíveis nas entrevistas que mobilizam suas práticas curatoriais.

3.1. ADRIANA GRECHI

nota 1

Para Adriana, a curadoria é “criação de contextos” para a dança, principalmente no que se refere aos artistas (comunidade da dança) e aos públicos. Quando indagada, sobre o que seria essa “criação de contextos”:

Como eu faço parte dessa comunidade (de artistas) eu sei o quanto é importante criar boas condições de trabalho. [...] a gente procura sempre criar boas condições de trabalho para os artistas, o que foi ficando cada vez mais difícil no Brasil, que é: não fazer muitos trabalhos mas criar condições decentes, pagar um cachê decente, que o artista tenha tempo para realizar o trabalho, que tenha tempo de montagem, que possa estabelecer uma relação com os públicos. Por exemplo, a gente sempre batalhou para não existir essa necessidade da estreia e da novidade e, sim, por criar um

relacionamento contínuo com as obras e com os artistas, um relacionamento dos públicos com as obras e com os artistas. Então, muitas vezes, no Festival Contemporâneo de São Paulo, a gente levou vários artistas por três anos seguidos, mostramos várias obras, obras antigas; a gente nunca teve a preocupação com a estreia e sim com esse relacionamento contínuo e com a partilha do pensamento do artista, porque eu acho que é isso que realmente interessa para os artistas... criar relações com os públicos e ter boas relações de trabalho. [...] Então, por eu estar inserida nessa comunidade eu sei a diferença, pela minha própria experiência, eu sei a diferença de ter boas condições de trabalho. E boas condições é tempo de relação também com os públicos.

Este fazer (criar contextos/curadoria) vai se construindo de forma processual, junto com outros e se dá pelo experimentar na relação, no diálogo, na colaboração e na escuta, conectando projetos e conectando pessoas. Em outro trecho da entrevista essa noção de “criar contextos” fica ainda mais ampliada:

A coreografia expandida, pelo menos para mim, é sempre uma relação com um local, são muitas redes de relações diferentes, mas eu sempre penso muito nessa ativação também dos públicos e das comunidades locais, próximas dos acontecimentos, tanto as comunidades de artistas quanto os possíveis públicos. No Festival Contemporâneo, sempre a nossa preocupação foi muito como criar relações com aquele público do centro da cidade [São Paulo], parte já frequentava a galeria Olido, mas com o tempo a gente foi conhecendo ali muita gente, desde moradores de ocupações a professores de cursos para adultos lá do centro. E aí fomos também, aos poucos, fazendo um trabalho mais contínuo com essas pessoas. Então, acho que é sempre importante essa relação com o local, com as comunidades locais, e ao mesmo tempo com uma comunidade também internacional de artistas que tem questões muito próximas, parecidas. São sempre redes de conexões. [...] Porque eu acho que cada comunidade exige também uma forma de comunicação um pouco diferente. São relações diferentes e isso, o contexto, vai se construindo, acho que nessa teia de conexões, relações.

Também chamo atenção para o conceito de redes (“redes de relações, redes de conexões”) que aparece bastante no trecho acima. A ideia de rede como uma construção que se dá no campo relacional e de conexões, como aponta Adriana, pressupõe também um entendimento de contexto como algo que está sempre se transformando, não é estático, e se refaz constantemente em função das relações e

das conexões estabelecidas (que estão sempre se modificando). Nesse sentido, “criar contextos”, implica numa percepção de que o ambiente/contexto é produzido e modificado o tempo todo e está em atualização constante. Ao reconhecer seu trabalho de curadora, como “criação de contextos”, Adriana evidencia um modo de operar que pressupõe trocas constantes de informações, mobilidade, mutabilidade, transformações, encontros, incerteza e um foco no porvir, no fazer existir em ação, possibilidades, algo que ainda está latente.

nota 2

Conectada à ideia de “criação de contextos”, a questão da diversidade/alteridade também aparece na entrevista com Adriana como um operador importante das suas práticas (artísticas e curatoriais):

Eu pensei numa coisa agora, que é uma preocupação minha cada vez maior, que é formar comunidades, mas que sejam diversas e não bolhas, não grupos que pensam da mesma maneira. Eu acho que quanto mais diverso o ambiente, isso foi algo que eu também fui testando ao longo do tempo na Plataforma Exercícios Compartilhados, que quanto mais diferentes as pessoas são, quanto mais elas vêm de linhagens, de entendimentos, de gerações diferentes e de realidades sociais diferentes, é mais importante o encontro. [...] Então, quanto mais mistura e quanto mais gente diferente estiver participando de um ambiente, eu acredito que esse ambiente tem muito mais potência de vida. Acredito que a gente tem que ter cada vez mais um olhar muito voltado pra diversidade, mas não a diversidade por identidades, onde você vai incluir um tema porque agora tem que incluir... não... mas é ter esse interesse mesmo por outras gerações, por pessoas que vêm de condições sociais diferentes, de experiências diferentes, e o interesse em escutar, conhecer o outro. Então, quanto mais diversas as comunidades que a gente pode ir formando, acho que mais interessantes elas são.

Pensando a diversidade/alteridade, como um lidar com tudo aquilo que não é o mesmo (GREINER, 2017), é possível compreender esse “criar contextos” também, em sua dimensão política, na medida em que desloca o fazer (curadoria) do sujeito que faz para o fazer com o coletivo, o formar coletivos, o conectar coletivos. Uma das formas como essa dimensão política é ativada, o modo de fazer colaborativo, é um procedimento que aparece ao longo da entrevista como um dos principais operadores

do seu fazer curatorial e artístico. Essa investigação sobre modos de fazer colaborativos, presente em seus processos artísticos, aciona procedimentos semelhantes no processo de construir uma curadoria.

nota 3

Esse experimentar e testar de formas de colaborar e de construção em colaboração geram algumas estratégias no sentido de ativar o fazer colaborativo como, por exemplo, a escuta. A importância da escuta é apontada por Adriana em vários momentos da entrevista. Como quando ela se refere ao processo de construir uma programação para a Casa da Dança em Almada/Portugal, local onde atualmente é diretora artística:

[...] o que eu fui buscando nesses anos foi criar ferramentas de partilha, de troca, de maneiras de provocar, de ativar questões e isso acho que é algo que está presente em todos os trabalhos [artísticos e curatoriais], essa forma colaborativa. Mesmo agora, a gente tá descobrindo como na Casa da Dança. Nós iniciamos a programação, ou a gestão, em abril de 2021. A gente tinha um ano de programação para fazer, já tinha um pré-desenho de uma programação que tínhamos que cumprir por um ano, e daí fui desenhando ali quatro eixos de atuação que também se conectam. Mas, assim que a gente levantou essa programação, que tinha que estar ali já anunciada e feita, a primeira coisa foi começar a chamar os artistas e fazer reuniões, e *escutar, escutar* as várias comunidades de artistas e não só artistas, de gestores também, de pessoas ligadas à produção, à gestão, programação e *escutar, escutar, escutar* pra gente começar a desenhar um segundo ano a partir dessa *escuta* e não de uma forma mais fechada, como fizemos no primeiro ano [...] [grifo nosso]

A escuta, como modo de fazer que possibilita construir/“desenhar” uma programação, é uma forma de conhecer e acessar as dinâmicas locais, as necessidades locais, os saberes locais e, também, uma forma de fazer em colaboração e compartilhamento.

nota 4

Outras estratégias que ativam o fazer colaborativo são partilhar e compartilhar preocupações e referências constantes na narrativa de Adriana. O colaborativo, para

Adriana, está também relacionado com “criar continuidade, criar relacionamento” com os artistas, com os públicos e entre os artistas e os públicos. Esse “criar relacionamento” se dá, para ela, através da partilha e do compartilhamento que também são operações de formação:

Nós gostamos de criar continuidade, de criar relacionamento, tanto na recorrência do artista, porque a gente não está buscando a estreia de um artista, e daí já apresenta, e pronto, já é a próxima estreia... não... nós procuramos trazer o mesmo artista várias vezes para que o público, os públicos, possam se relacionar de uma forma mais profunda. E aí eu acho que meu trabalho também sempre foi muito ligado à formação, mas a formação num sentido de partilha, de práticas, de processos. Então são todas essas ferramentas que vão criando relação mais contínua, com mais profundidade, com mais tempo. Isso tá muito ligado à formação, tanto formação de públicos quanto formação artística. A Plataforma Exercícios Compartilhados, era um projeto que muitas vezes durou cinco meses, era uma formação em que um ia aprendendo ali com o outro e colocando questões para o outro, e provocações, e desafios, e isso a gente ia aprendendo junto, todo mundo que fazia parte dessa comunidade ia aprendendo uns com os outros. Acho que esse aspecto da continuidade do tempo da formação, do relacionamento e da fricção é mais trabalhoso, mas eu acho que isso vai criando uma consistência nessas comunidades que se conectam. Uma consistência no relacionamento.

Cabe dizer que Adriana tem uma longa experiência com formação e a formação sempre esteve muito implicada com seu modo de fazer. Destaco os projetos Teorema (2003-2010) e a Plataforma Exercícios Compartilhados (2011-2019), focados na formação e difusão de pesquisa artística. Mas, ao longo de mais de 20 anos de trabalho, as ações de formação sempre estiveram conectadas ao seu trabalho de criação artística. Entendo que a formação é fundamental no seu fazer como modo de pesquisar e como modo de construção de seus trabalhos artísticos. Então formação cria relacionamento, é compartilhamento, partilha e modo de pesquisar.

nota 5

Entretanto, colaborar, compartilhar, partilhar e formação não são modos de construir rápidos, pois precisam de tempo. Se constroem no tempo. Esse tempo é uma

outra dimensão desse “criar contextos” (curadoria). Tempo também é uma questão de recursos financeiros para tornar possível. Patrocinadores, apoiadores e instituições são parte importante nesse tornar possível porque é com seus recursos que se viabiliza esse existir, um outro lado do trabalho (de curadora). Esse trabalho, para Adriana, marca a diferença entre o fazer artístico e o curatorial:

Só que [criar contextos/curadoria] tem uma diferença do fazer artístico, de uma criação com um grupo, porque [criar contextos/curadoria] envolve toda uma complexidade, tem um outro lado do trabalho que seria impossível sem esse trabalho conjunto com o Amaury [Cacciacarro], que seriam as outras redes, não é? Eu acho que eu estou nessa rede de contato com os artistas, pensando o que é necessário, quais são as necessidades, quais são os desejos, quais são as vontades, o que tá acontecendo, o que tá movendo, o que tá motivando os artistas, porque eu faço parte desse meio, mas ao mesmo tempo tem um outro lado que é viabilizar, porque é algo que necessita de uma estrutura muito maior do que a criação de um trabalho, de um trabalho com um grupo. Criar um contexto, um festival ou uma programação toda depende de todo um outro lado que é um tornar possível, que é essa relação com os apoiadores, com os patrocinadores. Então, por um lado, eu mantenho a mesma estrutura do meu modo de fazer artístico, mas, por outro lado, tem uma outra rede de conexões que é criada pelo Amaury e seria um tanto difícil sem essa outra rede de conexões. É muito também um trabalho de parceria com ele de criar os meios possíveis para que esse contexto possa ser construído, é muito um trabalho de dupla nesse sentido, porque a gente sempre faz projetos independentes no sentido de que não são iniciados numa instituição ou num local, mas são projetos que a gente vai desenhando e vai buscando os apoiadores, os patrocinadores pra viabilizar. Tem toda essa questão da sustentabilidade aí. Essa parte é diferente do fazer artístico porque é uma sustentabilidade muito mais complexa do que a sustentabilidade, por exemplo, de um grupo.

3.2. CLAUDIA MÜLLER

nota 1

Claudia entende que a curadoria (seu modo de fazer) “é uma dramaturgia, é uma outra obra que se cria”. Para tentar compreender qual é a trama que essas definições apontam, retomo os dizeres de Claudia sobre como se articula esse fazer:

Tem também uma coisa de eu olhar a curadoria como se essa curadoria fosse uma grande peça de dança minha e daí vem questões: o que é que tá em jogo? O que é a dramaturgia disso? Se mudar de ordem é diferente? Se a pessoa tá nesse dia será que ela acompanhou o dia inteiro, eu não sei se ela acompanhou, mas faz diferença? E se tiver essa mesa que dá um gancho e essa oficina, tem uma relação? É claro, isso, para mim, é um pouco o trabalho de quando eu faço colaboração dramaturgica, dramaturgia para mim ou para outras pessoas.

Então a curadoria como dramaturgia, em uma primeira escuta, diz respeito a um criar/fazer sentido para quem é público, um modo de organizar para dar a ver. Mas, pergunto mais para Claudia, e percebo que essa dramaturgia tem também outros agentes:

Ao longo do tempo fazendo meu trabalho artístico, eu descobri uma recorrência de interesses, que, às vezes, são trabalhados de maneira muito diferente, mas eu acho que quase todos os meus trabalhos, ou todos, tem um foco muito forte no quem é o público, onde está o público, de onde esse público me vê, como ele se relaciona, como ele dá significado para esse trabalho. [...] e paralelamente, essa relação com o circuito e a instituição e como isso tem uma interferência direta com o que chega ao público. Então eu vejo esses dois focos muito grandes de interesse que se relacionam. E aí não tem jeito de você se descolar disso para fazer uma curadoria.

Nesse trecho é possível perceber que há três eixos muito evidentes nessa trama: o público, as instituições e o circuito. Isso fica ainda mais explícito quando diz:

É assim que eu consigo ver a curadoria, sempre em relação a quem convida, se aquele evento já tem uma história ou não, se é o primeiro, o segundo, qual é a cidade. E eu vou com tudo isso, que é

como chegar para o meu trabalho artístico e falar que não é ‘tábula rasa,’ no sentido de que eu não começo o meu próximo trabalho do zero, como eu não vou começar uma curadoria do zero. Tem uma coisa que já tá ali nos meus interesses, independente de eu programar um trabalho que eu não faria assim, tento ver qual é o sentido que aquilo cria dentro da minha perspectiva porque eu sou uma estudiosa, eu sou público, eu sou sobretudo muito público desde criança. E aí eu tento olhar com distância e penso: mas se fosse público é assim, mas isso não vai funcionar assim, isso em outro espaço acho que é muito melhor, não tá funcionando isso aqui. E no todo, uma curadoria se dá no tempo, a maioria não vai ver todos os dias, mas se alguém vier assistir todos os dias o que é que isso compõe?

Portanto, os operadores mais perceptíveis são o contexto dos trabalhos, a recepção dos trabalhos e a instituição que vai abrigar os trabalhos ou a percepção dos diferentes agentes, dos diferentes contextos, as dinâmicas das relações entre os agentes, a recepção dos trabalhos artísticos (os públicos), o sistema da arte, o circuito e a inserção da obra e do artista. E, como já apontei, essas são também as principais inquietações (os operadores) nos seus trabalhos artísticos. Em outro trecho da entrevista, por exemplo, ela ressalta a questão da importância de se perceber que as curadorias se dão em espaços institucionais diferentes, com públicos diferentes e da importância de perceber e se relacionar com essas diferenças:

Mas aí eu vejo que curadoria é essa que é totalmente diferente daquela da bienal, que é diferente do Paralela. Então eu acho que é sempre se perguntar que cara tem essa curadoria? Para onde? De que jeito? Pra que público? Tem ou não tem um tema predeterminado? Onde isso é visto? É muito específica cada coisa. E aí, por exemplo, eu olho e vejo coisas que às vezes são muito legais para um contexto, pra um jeito de ver de uma instituição e não vão ser muito legais em outro contexto. Então não é o trabalho em si, é toda uma combinação.

nota 2

Esses agentes (o circuito, a instituição e o público) não são estáticos, estão em relação constante e se modificam e afetam o tempo todo, assim como essas relações e os tipos de afetação não são nada pacíficos e demandam negociações constantes. Quando perguntada sobre como vê a relação com as instituições:

É uma super, superquestão. Porque tem mil exemplos de como uma regra que é dada pela instituição, que é apoiada por A mais B mais C, te permite fazer essa e não aquela coisa. E aí eu acho que é muito importante, quando você entra em qualquer tipo de trabalho, você saber o que está em jogo, e às vezes você sabe que pode manejar mais, e pode flexibilizar mais, e às vezes você sabe que não. E você vai topar aquela condição, ou não vai topar pensando numa equação que é o respeito ao meu trabalho, ética e geladeira vazia. Não dá para ser preciosista, porque a gente trabalha, sobretudo no Brasil, sempre fora das condições ideais. Agora, também sei que, para mim hoje, é diferente porque eu tenho um salário e tem coisas que eu posso recusar que antes não podia. Mas sei que teve coisas que eu não recusei porque não tinha consciência do que estava em jogo. Há também uma certa ingenuidade, da minha parte e da parte de muita gente. Por exemplo, quando comecei a apresentar trabalhos eu não lia os contratos de cabo a rabo. Até que comecei a ler, mas ainda tenho muitos amigos que não leem. E aí tem coisa que você pensa, não concordo com isso, mas vai ser uma dor de cabeça para mudar e não é tão importante, e tem coisa que eu não concordo porque pode ser muito grave para mim e para o meu trabalho, e eu tenho que pelo menos falar. A questão é que não é um tudo ou nada. Tem coisas que você prepara um terreno para se modificarem daqui a cinco anos, se todo mundo também preparar esse terreno. Agora, se não falar nada e só aceitar porque a instituição é assim, o mundo é assim, o patrocinador é assim, nada muda. E eu sou um pouco otimista, não muito, mas sou no sentido de que acho que alguns lugares já se modificaram, até fisicamente. Por causa dos trabalhos que vão chegando naquela programação, naquela instituição. Tem lugares que já assumem que não vão mais fazer palco italiano porque os trabalhos que chegam estão querendo espaços multiúso, ou coisas que não podia e agora já pode. Acho que é um exercício de o tempo inteiro negociar.

O negociar é um conceito chave que aparece na entrevista com Claudia. Em sua tese de doutorado (MÜLLER, 2020), ela aponta que as negociações estabelecem as condições de apresentação dos trabalhos artísticos nas instituições, nessa relação/negociação as obras artísticas se transformam continuamente, de modo que essa relação/negociação é “parte constitutiva da obra”. Não é possível separar as obras artísticas das mediações e relações a que estão sujeitas até chegarem ao público. Negociar é, então, relação. E são múltiplas as negociações envolvidas nesse fazer: desde a relação/negociação com seus pares (os artistas), a relação/negociação com as instituições, a relação/negociação com os públicos, a relação/negociação dos públicos

com as instituições, a relação/negociação dos artistas com as instituições, a relação/negociação dos artistas com os públicos. Nesse sentido, pensar a curadoria como obra é compreendê-la também inserida nessa multiplicidade de relações/negociações. No trecho da entrevista que se segue, por exemplo, é possível perceber os agenciamentos que se dão entre ser artista e ser artista-curadora:

Uma coisa interessante é como esse lugar do fazer do artista cria relações com pessoas que às vezes não iriam num lugar e vão porque você é parceira. Você não é só a curadora, você é aquela que sentou no café da manhã e sabe dos perrengues que todo o artista tá passando, sabe (pelo menos no meu caso) o que é justo oferecer e o que não é. Você tem um outro canal de contato, que eu acho que são papéis diferentes, mas também criam relações. Eu viajo, fazendo trabalho de dança, há mais de 30 anos, e em muitos lugares, como a Bienal de Dança do Sesc, eu vou há 20 anos. Então isso cria também relações, de você conhecer um contexto pela perspectiva de quem está com problema na montagem e saber se colocar no lugar do outro, porque eu acho que na hora de fazer um convite eu sei quais são os possíveis problemas porque isso me interessa. Então eu sei que a pessoa não abriria mão de várias coisas para uma instituição com mais dinheiro, mas comigo tudo bem. [...] Eu sinto que determinados lugares, o lugar de ser docente e o lugar de ser artista, me dão uma condição diferente do que se eu fosse a programadora do Sesc.

nota 3

Outra dimensão fundamental no fazer curatorial de Claudia é a formativa. Na entrevista ela fala sobre seis curadorias realizadas, dessas, quatro foram/são dentro da universidade, decorrentes de atividades formativas ou voltadas para formação e do momento em que também foi curadora das atividades formativas na Bienal Sesc de Dança (2017). Sua fala a sobre a curadoria realizada na Bienal Sesc de Dança evidencia o seu modo de perceber o que seriam as ações formativas em curadoria e questiona aspectos da curadoria como pensada/feita nas instituições:

Eu brinquei na bienal, porque eu falei “gente, a coisa da curadoria das ações formativas, ela sempre parece uma coisa menor, que vem lá atrás com a foto pequena”. É um adendo daquela megaprogramação. Eu acho que isso é um problema, porque já estabeleceu que você espera e como as coisas acontecem. Se tivesse toda a autonomia do mundo, a primeira coisa que eu colocaria num catálogo são as ações formativas. Só que aí tem uma instituição que não quer, não deixa, é delicado, porque o espetáculo é o carro-chefe.

Tanto que, uma coisa bastante curiosa é que de 800 propostas pra espetáculos, performances etc., se receberam 60 para ações formativas no ano em que eu fiz a curadoria. Por quê? Porque o artista vê que aquilo está lá atrás, que aquilo é considerado menor, porque aquilo é considerado uma coisa a mais, uma coisa que é um puxadinho. Tem também uma coisa que é o artista perceber isso, e da parte da instituição ver qual é o lugar em que ela coloca as ações formativas e o quanto se remunera. Outra questão que eu coloquei foi “gente, vocês fizeram uma semana de trabalho para a curadoria das ações artísticas, depois vim eu para fazer as ações formativas, não dá isso, tem de fazer tudo junto porque dependendo do que se escolhe aqui, se escolhe ali. Tem que pensar nas relações que se traçam, eu acho que pode ter duas pessoas, uma para curadoria artística e outra para curadoria das ações formativas, mas não devia ser feito separado (o trabalho de curadoria)”. Falei várias coisas sobre as ações artísticas porque eu não entendia como dava para pensar isso separado. Agora, claro, você pode fazer uma perspectiva didática nisso, mas eu acho estranho. Eles concordaram comigo, disseram que era verdade, que não tinham pensado nisso e que institucionalmente não sabiam como lidar com isso.

Aqui, a formação não é entendida como um complemento ou uma programação paralela da ação curatorial, ela é a própria ação curatorial. Ela também é o próprio trabalho artístico para muitos artistas. São fronteiras e divisões que Claudia interroga:

Tem outras coisas em jogo, mas eu fico tentando pensar que, nesse aspecto da formação, até que ponto uma coisa é artística e até que ponto uma coisa é formação. Porque quando eu vejo, por exemplo, Jorge Alencar e Neto Machado dando uma oficina para preparar as pessoas para fazer a Biblioteca de Dança isso é artístico ou formativo? É tudo. Por exemplo, uma coisa curiosa, quando a gente criou o *Precisa-se Público*, o trabalho foi tipo uma encomenda, faça o que quiser com o público lá no Centro Cultural São Paulo. Depois a gente fez na bienal e ele tinha que entrar lá como uma ação formativa. E aí eu fico pensando, pra mim, tanto é uma ação artística quanto uma ação formativa e não dá para separar. Agora, como não aparece como uma performance ou um espetáculo, é difícil colocar assim na primeira opção, mas eu não tenho como dizer que aquilo é só uma ação formativa. Eu penso como é a cara daquele lugar, qual é a cor, qual é a logo, como vai, quem recebe, o que diz, e depois como publica, como é o site.

Entendo estas fricções como também constitutivas desse fazer, e este entendimento dá também um sentido para as afirmações de Claudia quando fala que curadoria não é uma escolha de coisas que eu gosto ou não gosto, “não é uma escolha de obras”. Trata-se de mediação e relações/negociações que se dão o tempo todo.

CONCLUSÃO: recomeço



Sem título, 7 2021. Fonte: Cris Espírito Santo/arquivo pessoal

Isto é: quando exclamas num ponto da tua investigação: cheguei ao fim! deverias exclamar: cheguei ao início!
[e não é por humildade ostensiva que o deves dizer, pelo contrário: é por um ego ostensivo. Cheguei a mim – é o que deverias exclamar – e como é difícil chegar a mim!] (TAVARES, 2010, p. 61).

Chego ao começo com as palavras de Adriana Grechi,

o trabalho da gente sempre vem de outros trabalhos... tem uma continuidade, não vem do nada. Vem de muitos outros que estão presentes... as referências. Sabe que esse era o primeiro exercício que eu fazia na Plataforma Exercícios Compartilhados, que era localizar cada um... que falasse um pouco, que levantasse o seu ou os seus focos investigativos e as suas referências. Cada um escolhia ali três ou cinco referências. Até para a moçada mais nova olhar para a história um pouco porque nenhum trabalho vem do nada e a moçada mais nova às vezes diz “tive uma ideia incrível e tal...”, mas é muito importante esse respeito, essa valorização às referências, porque vem toda uma população anterior que vai construindo nosso pensamento. A Silvia Federici, [...] ela fala que a ancestralidade é a memória coletiva e o quanto é importante a gente conhecer quem veio antes e quem lutou antes. Era o primeiro exercício da Plataforma e cada um falava sobre suas referências, até para tirar um pouco dessa coisa do gênio criador que tá tendo ideias. Sempre você tá em diálogo com outras ideias e quanto mais claro é esse diálogo mais possibilidade tem de dar um passo adiante.⁷

Esta pesquisa, atravessada por muitas aflições, desistências e recomeços, pretendia a partir da escuta e com a escuta responder a algumas questões que se constituíram na... escuta. Era bem simples: eu tinha algumas questões, perguntaria às artistas e obteria respostas. Mas o simples nunca é uma linha reta, um ir de um ponto a outro por uma estrada plana. Neste fazer, que se pretendia um fazer com o outro, o objetivo se mostrou muito mais árduo e acidentado do que parecia. Fazer com o outro é uma operação bastante mais complexa do que aparenta. É um trabalho de relação que vem sempre de outros trabalhos (como diz Adriana), de muita escuta e muito diálogo. Não é algo que se começa e depois se termina. É mais um *continuum* do dizer sobre o dizer, ininterrupto, em que não é muito possível saber onde se começou nem onde termina.

Apesar de tudo isso, ou por causa de tudo isso, esta pesquisa se fez. Deixando muitas lacunas, muitos não ditos e não escritos. Esses não ditos e não escritos nada têm a ver com a falta de material obtido nas entrevistas (as narrativas de Adriana e Claudia). Trata-se, ao contrário, de um excesso. Um fluxo de informações, de pensamentos, de sentidos, de interrogações. Eu trazia algumas questões e as entrevistadas me

⁷ Entrevista de Adriana Grechi concedida a esta pesquisa em 2021.

encaminharam um sem número de outras.

Mas algumas coisas se evidenciaram, entre elas a dimensão da entrevista como um lugar de escuta privilegiado e possível para acessar os modos de pensar/fazer dos artistas; o método da entrevista e a escuta como modo de conhecer e de produção de conhecimento; as possibilidades e potências, ainda pouco testadas, do uso das entrevistas e sua contribuição para o pensamento e a memória da dança pelo viés das narrativas.

Outras coisas se apresentaram como problemas: a necessidade de buscar formas de abordagem, que não sejam modelos interpretativos, para lidar com a etapa de tratamento do material (os textos transcritos das entrevistas); o como corporificar em um texto de pesquisa essa escuta e o fazer com o outro.

Resta dizer que eu tinha algumas questões, perguntei às artistas e elas me responderam.

REFERÊNCIAS

Livros e revistas:

BASBAUM, Ricardo. **[manual do artista-etc.]**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade**. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

_____. Corpo sem vontade imerso em coisas vivas. **Revista Rascunhos**, Uberlândia, UFU, v. 7, n. 2, p. 5-22, jul.-dez. 2020.

DUNKER, Christian; THEBAS, Cláudio. **O palhaço e o psicanalista**: como escutar os outros pode transformar vidas. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos**. São Leopoldo, Unisinos, v. 3, n. 2, p. 65-74, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo, pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Editora Annablume, 2005.

GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014**: formação e criação. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

HISSA, Cassio E. Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

MÜLLER, Claudia. **Dançar, trabalho normal**. Tese (doutorado em artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Artes. Rio de Janeiro, p. 354, 2020.

_____. Dançando como artista-etc. In: XAVIER, Jussara; CESAR, Marta (org.). **Múltipla Dança**: festival internacional de dança contemporânea: 10 anos em encontros. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2020.

NEGRI, Antonio. **Deleuze & Guattari**: uma filosofia para o século XXI. Org. Jefferson Viel. São Paulo: Editora Politeia, 2019.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. Trad. bras. de Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

_____. Um trabalho de relação: observações sobre a história oral. **Revista Trilhas da História**. Três Lagoas, v. 7, n. 13, p. 182-195, jul.-dez. 2017.

PORTELLI, Alessandro et al. Entrevista com Alessandro Portelli. **História, historiadores, historiografia**: projeto história. São Paulo: PUC-SP, v. 41, ago.- dez. 2010.

_____. História oral e poder. **Mnemosine**. UERJ, Rio de Janeiro, v. 6, p. 2-13, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre ciência**. Florianópolis: Editora UFSC: Editora da Casa, 2010.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VERAS, Eduardo Ferreira. Entrevistas com artistas: canteiro virgem de conteúdo fértil. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, jul.-dez. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80130>.

Vídeos em sites:

GRECHI, Adriana. **Caderno de artista**. São Paulo: Lisboa: CCSP, 2021. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2021/06/25/11-caderno-de-artista-adriana-grechi-danca/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Matérias de jornal:

KATZ, Helena. Reflexões dentro e fora dos palcos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 dez. 2013, Caderno 2, C 3. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91388267584.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Sites:

CASA da dança. **Adriana Grechi**. Disponível em: <https://www.casadadanca.pt/direccao-artistica/>. Acesso em 20 jun. 2022.

MÜLLER, Claudia. Dançando como Artista-Etc. **Seminário Internacional Trans-Incorporados**, série Trans-In-Corporados, v. 2, 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/trans-in-corporados-2017/papers/dancando-como-artista-etc->. Acesso em 25 jun. 2022.

MÜLLER, Claudia. **Claudia Müller**. Disponível em: <https://www.claudiamuller.com/biografia/>. Acesso em 20 jun. 2022.

LEITURAS COMPLEMENTARES

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

ASSIS, Felipe de. O curador em artes cênicas: um colaborador da cena atual. **Revista Repertório**. Salvador, n. 27, p. 85-89, fev. 2016.

B. MEIHY, José Carlos Sebe; SEAWRIGHT, Leandro. **Memórias e narrativas: história oral aplicada**. São Paulo: Contexto, 2020.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2020.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz editor: Edusp, 1987.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume Editora, 2015.

GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010: mapas e contextos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume Editora, 2010.

GREINER, Christine; KATZ, Helena (org.). **Arte e cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume Editora, 2015.

GREINER, Christine; NEUPARTH, Sofia (org.). **Arte agora: pensamentos enraizados na experiência**. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

GUARATO, Rafael (org.). **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume Editora, 2018.

MÜLLER, Claudia (org.). **Dança contemporânea em domicílio**. Rio de Janeiro: s. e., 2012.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014.

_____. **Entrevistas**. 6 v. Rio de Janeiro-BeloHorizonte: Editora Cobogó-Inhotim, 2009-2012.

ROLIM, Michele. **O que pensam os curadores de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2017.

SANTHIAGO, Ricardo. **História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios**.

Revista História Oral, v. 16, n. 1, p. 155-187, jan.-jun. 2013.

VERAS, Eduardo Ferreira. **Entre ver e enunciar**: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. Tese (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, p. 199, 2006.

ANEXOS

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu, Adriana Leite Ribeiro Grechi,
portadora do documento de Identidade Nº: 16.323.034-1, declaro ceder à
pesquisadora **Cristina Manuela Ricardo do Espírito Santo**, portadora do documento de
Identidade Nº: **W508947-E**, de maneira total e definitiva os direitos autorais do depoimento
(áudio) e da transcrição do mesmo, de caráter histórico e documental que prestei à referida
pesquisadora em **18 de setembro** de 2021, num total de 1:30 horas gravadas. A referida
pesquisadora ficará com a custódia desta entrevista e poderá disponibilizá-la para consulta e
utilização por outros pesquisadores através de acervo eletrônico e arquivístico.

Almada, 12, de julho de 2022.

Adriana Leite Ribeiro Grechi

Assinatura da Entrevistada

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu, Cláudia Góes Müller, portadora do documento de Identidade Nº: 12.270.736, declaro ceder à pesquisadora **Cristina Manuela Ricardo do Espírito Santo**, portadora do documento de Identidade Nº: **W508947-E**, de maneira total e definitiva os direitos autorais do depoimento (áudio) e da transcrição do mesmo, de caráter histórico e documental que prestei à referida pesquisadora em **11 de outubro** de 2021, num total de 1:30 horas gravadas. A referida pesquisadora ficará com a custódia desta entrevista e poderá disponibilizá-la para consulta e utilização por outros pesquisadores através de acervo eletrônico e arquivístico.

Uberlândia 22/07/2022



Cláudia Góes Müller