

Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958


Curadoria ou autoria na criação de documentários cênicos biográficos: Os casos de Lola Arias e Jérôme Bel

Rafaella Uhiara

Denise Cobello

Para citar este artigo:

UHIARA, Rafaella; COBELLO, Denise. Curadoria ou autoria na criação de documentários cênicos biográficos: Os casos de Lola Arias e Jérôme Bel. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101402021e0115>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

Curadoria ou autoria na criação de documentários cênicos biográficos:
Os casos de Lola Arias e Jérôme BelRafaella Uhiara¹Denise Cobello²

Resumo

Quais os limites entre um trabalho criativo de encenação e um trabalho curatorial? A partir da observação de duas séries de espetáculos documentários biográficos – *Mis documentos* (2012-2017), de Lola Arias, e os solos de dançarinos do coreógrafo Jérôme Bel (2004-2009) –, propusemos uma reflexão sobre autoria e curadoria nesse gênero de espetáculos, pois, mesmo realizando trabalhos similares, Lola Arias designa seu trabalho como “curadoria” e Jérôme Bel, não. O estudo se interessou por esse modo de produção cênica, principalmente pelos diferentes caminhos que levaram os dois artistas ao uso dessa forma e as relações autorais entre o encenador e o sujeito que compõe e interpreta sua biografia.

Palavras-chave: Curadoria. Dança contemporânea. Teatro conceitual. Lola Arias. Jérôme Bel.

Curatorship or authorship in the creation of scenic biographical documentaries:
The cases of Lola Arias and Jérôme Bel


Abstract

What are the boundaries between a creative staging work and a curatorial work? Based on the observation of two series of biographical documentary plays – *Mis documentos* by Lola Arias (2012-2017) and the Jérôme Bel documentary solos (2004-2009) – we propose a reflection on authorship and curatorship. Even doing similar works, Lola Arias designates her work as "curatorship" while Jérôme Bel does not. This study is interested both in the creative process and in the different paths that led these artists to this form, as well as in the authorial relationships between the stage director and the subject who composes and interprets his biography.

Keywords: Curating. Contemporary dance. Conceptual theatre. Lola Arias. Jérôme Bel.

¹ Bacharel em Teatro com habilitação em Direção Teatral (USP) Mestre e doutora em Estudos Teatrais (Université Sorbonne Nouvelle. Editora de seção da revista Sala Preta (USP). rafa.uhiara@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/5857775051423096>  <https://orcid.org/0000-0002-8939-1655>

² Mestre em Estudos Teatrais pela Université Sorbonne Nouvelle. Doutoranda da UNA (Universidad nacional de las Artes, Buenos Aires) com uma bolsa da CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). denisecobello@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-5631-2260>

Curaduría o autoría en la creación de documentales biográficos escénicos: Los casos de Lola Arias y Jérôme Bel

Resumen

¿Cuáles son los límites entre la creación colectiva y el trabajo de curaduría? A partir de la observación de dos series de espectáculos documentales biográficos – Mis documentos de Lola Arias (2012-2017) y los solos de bailarines del coreógrafo Jérôme Bel (2004-2009) –, proponemos una reflexión sobre autoría y curaduría en esta clase de espectáculos, porque, incluso realizando trabajos similares, Lola Arias designa su trabajo como “curaduría” y Jérôme Bel, no. Este estudio se interesa tanto por el modo de producción escénica de estos artistas y por los diferentes caminos que condujeron al uso de esa forma como por las relaciones autorales entre el director escénico y el sujeto que compone e interpreta su biografía.

Palabras clave: Curaduría. Danza contemporánea. Teatro conceptual. Lola Arias. Jérôme Bel.

Me parecia interessante tomar o lugar de curadora e enfrentar os desafios que significam com que artistas trabalhar, por quê, de que maneira...

(Lola Arias sobre seu trabalho na série *Mis documentos*)

Todas as peças levam o nome de seu intérprete. O que eu digo? Eles não são somente intérpretes, eles são autores.

(Jérôme Bel sobre sua série de solos de dançarinos)

Este artigo apresenta o resultado de um estudo sobre a autoria nos processos de criação de séries de documentários cênicos autobiográficos. Nossa reflexão partiu da observação de duas séries de espetáculos documentários biográficos: *Mis documentos* (2012-2017), da artista argentina Lola Arias, e os solos de dançarinos do coreógrafo francês Jérôme Bel: *Véronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009) e *Cédric Andrieux* (2009). Esses dois ciclos despertaram nosso interesse, pois, ainda que seus criadores realizem processos de criação similares, Lola Arias designa seu trabalho como “curadoria” e Jérôme Bel, não. Esse contraste explicitou a necessidade de pensar o campo das artes cênicas à luz dessa noção proveniente das artes visuais que tem se mostrando cada vez mais presente na produção cênica contemporânea.

Tendo como referencial a arte contemporânea e as expressões da pós-modernidade nas artes cênicas, os caminhos que conduzem Arias e Bel a um procedimento de criação similar para essas séries é ligeiramente diferente. Se Arias afirma que sua intenção com a utilização de materiais desenvolvidos por outros artistas faz parte de sua militância pelo “contágio e hibridação de disciplinas” buscando “fraturar os nichos artísticos compartimentados de Buenos Aires” (Arias, 2014), Jérôme Bel, assumidamente filiado a Marcel Duchamp, chegou ao mesmo procedimento pela problematização das noções de autoria e autenticidade. A observação comparada dessas duas séries traz à tona um importante questionamento sobre a cena contemporânea e sobre os problemas que dela emanam, principalmente no que toca a questão da autoria cênica. Qual a parte de autoria de cada um dos criadores da cena?

Mis documentos, uma série “curatorial” de Lola Arias

Lola Arias denomina “curadoria” seu trabalho em algumas das séries espetáculos documentais. Exprimindo-se por meio de uma linguagem híbrida entre teatro, instalação, performance, vídeo, cada peça dessas séries é criada por um artista convidado por Arias. Em *Mis documentos*, um ciclo de conferências performáticas realizado em cinco edições anuais (2012-2017), escritores, diretores de cinema, artistas visuais apresentam suas ideias: exposições de processos criativos ou outras questões escolhidas pelo conferencista.

Figura 1 - *Campo de Mayo* (2013), de Félix Bruzzone



Uma das conferências mais reconhecidas pela crítica na segunda edição da série (2013) foi a do escritor Félix Bruzzone, que em numerosas obras trabalha com procedimentos da autobiografia e do depoimento. Dentro do ciclo curado por Arias, ele lê um texto em processo de escrita cujo personagem principal é um corredor que persegue a figura de sua mãe desaparecida na ditadura. O personagem, Fleje, cujo nome é nitidamente semelhante ao do autor, se muda

com sua família para um bairro vizinho ao Campo de Mayo, base do exército argentino que foi guarnição militar, depósito de lixo e campo de extermínio durante a última ditadura militar. A leitura do texto é ilustrada com imagens de seu trabalho de campo: entrevistas, fotos de *google maps* etc. A enquete começa com uma investigação com vizinhos, depois se transforma em crônica e em conferência performática. A novela é repetida de maneiras distintas, trazendo à história transformações similares às do Campo de Mayo para seus vizinhos.

É possível notar uma evolução na escolha das obras do ciclo *Mis Documentos*, ou empregando o termo escolhido por Arias que problematizamos mais adiante, na “curadoria” do ciclo. Com o passar do tempo, a série se orienta mais claramente na escolha por projetos mais marginais que questionam o cânone artístico, buscando dar visibilidade para questões de atualidade não resolvidas. A edição de 2015, por exemplo, é composta por obras como *Informe SM*, apresentada pelo Foro Danza en Acción em parceria com o TIM (Teatro Independiente Monotributista). Trata-se de uma pesquisa sobre a situação do teatro San Martín e de outros teatros públicos, então fechados há mais de mil dias. A conferência, com mais de uma hora e meia de duração, denuncia a precarização dos trabalhadores do Teatro San Martín a partir de depoimentos de artistas e técnicos, marcando a “articulação sincrônica [da peça] com problemáticas que excedem à esfera do campo artístico e se projetam para a luta contra as políticas econômicas de austeridade” (Vallejos, 2020, p. 8, nossa tradução). O jornalista Alejandro Cruz avalia a obra como “a ação performática mais contundente dos últimos tempos” (Cruz, 2015, nossa tradução).

Outros trabalhos que compõem as últimas edições trazem esse cruzamento evidente com a esfera sociopolítica. Em *¿Cómo me convertí en feminista? Mi causa judicial*, a artista Fátima Pecci aborda o processo judicial que ela e outras mulheres ativistas enfrentam naquele momento. *Fake news* consiste em uma pesquisa sobre o perigo da informação falsa. Ainda que esses trabalhos sejam baseados em memórias individuais dos artistas, eles geram empatia e reconhecimento por parte dos espectadores, pois tratam de memórias coletivas e trazem à cena um modo

de ver o mundo em uma determinada geografia e temporalidade que marcam a história de toda uma geração.

Descrito o ciclo de obras, refletamos sobre a escolha da artista de denominar sua ação nele como “curadoria”. Partindo da ideia do crítico de arte e filósofo russo Boris Groys (2011) de que o trabalho do curador se difere do trabalho do artista na medida em que o primeiro se preocupa em colocar no espaço expositivo determinados objetos que têm *a priori* o estatuto de arte, enquanto o segundo tem o direito de exibir objetos que não têm esse estatuto, ou seja, eles adquirem esse estatuto pelo ato de sua exposição. Ainda que os participantes escolhidos para compor a série *Mis documentos* sejam artistas, podemos dizer que essas conferências já tinham o estatuto de arte antes de serem expostas na série *Mis documentos*?

Figura 2 - ¿Cómo me convertí en feminista? Mi causa judicial, de Fátima Pecci, 2017



É importante notar que é a partir do convite de Arias que essas conferências são criadas, em um intercâmbio artístico entre ela e o/a convidado/a. Ela “[se] coloc[a] a serviço do artista para pensar e criar essa performance com ele” (Arias, 2013). Segundo Arias, sua função se relaciona à “necessidade de ter alguém observando de fora quando se está sozinho no palco” e que, portanto, ela é “um primeiro espectador”:

Estou interessada em ver o corpo, a subjetividade, a pessoa real no palco. Isso é o mais divertido para mim: prestar serviço. Ser uma espécie de consultor, assistente, psicóloga ou frontón. Há necessidade de ter alguém observando de fora quando se está sozinho no palco. Um primeiro espectador. E essa sou eu (Arias, 2014).

Ora, ainda que ela compreenda sua função como um trabalho de curador de exposição, a atividade que ela descreve existe no campo das artes cênicas e é desempenhada pelo/a encenador/a. Inclusive a imagem que ela evoca, de “primeiro/a espectador/a” é celebrenemente utilizada para descrever essa função.

O que levaria, portanto, a artista a inscrever sua ação no campo das artes plásticas e não das artes cênicas? Ou melhor: o que essa relação com as artes plásticas teria a agregar a suas ações artísticas?

Lola Arias consolida sua carreira no meio do teatro contemporâneo³. O interesse pelo documentário, que vem acompanhado pela influência de outras linguagens artísticas, surge em sua obra em 2007, em uma espécie de virada, se manifestando em seus primeiros trabalhos autobiográficos e no início de sua colaboração com Stefan Kaegi, membro do coletivo alemão Rimini Protokoll. Seu modo de fazer documentários tem uma dupla filiação: a do teatro neo-documentário europeu e da arte política argentina dos anos 1960-70.

A primeira emerge de seu diálogo com a cena europeia, estabelecido pela parceria com Kaegi e reforçado por sua entrada no mundo dos festivais internacionais de teatro com *Mi vida después* (2009), proporcionando a Arias o contato com o movimento contemporâneo herdeiro do teatro documentário

³ Para uma descrição mais detalhada da sua produção cênica ver o trabalho de tese de mestrado de Cobello, Denise. *L'acteur-document dans le théâtre du réel argentin*.

histórico, cujo principal expoente é o Rimini Protokoll, seu principal parceiro de criação, mas se manifesta igualmente no trabalho de outros artistas e coletivos europeus como She she pop, Groupov, Milo Rau, Tim Etchells, Jérôme Bel, entre outros.

Seu desejo de filiação à arte política argentina dos anos 1960-1970 pode ser percebido nas parcerias que ela estabelece em suas curadorias. As primeiras edições de *Mis documentos* contam com artistas como o cineasta Andrés Di Tella, membro do Conselho Diretor da Universidade Torcuato Di Tella, instituição herdeira da visão artística e social do Instituto Di Tella, considerado por críticos e historiadores como o epicentro da vanguarda durante os anos 1960. Arias convoca também artistas que trabalham no campo da performance, tais como Tálata Rodríguez, Liza Casullo ou o renomado Roberto Jacobi, que expôs no Instituto Di Tella no ciclo “Experiencias Visuales 1968” junto com obras paradigmáticas da época como “La Familia obrera” (1968), de Oscar Bony, que expõe “una familia obrera, sentada en un pedestal en medio de la sala, rodeada por el ruido de la vida cotidiana” (King, 2007, p. 199). Todos os artistas dessa lendária exposição compartilhavam um forte interesse por levar ao museu o real, a vida e com isso, imprimir em suas obras um claro conteúdo político e social.

A utilização de um termo das artes plásticas nos parece, desse modo, enfatizar a inscrição de sua ação artística na linhagem histórica dessa arte, lembrando que, para além do teatro documentário, esse tipo de conferência tem outra raiz histórica no gênero Lecture Performance, forma artística que nasce nos anos 1960 com Joseph Beuys e Robert Smithson como forma de converter um discurso em uma obra de arte. Além disso, a função de curador traz uma dimensão simbólica importante: o da ênfase na dimensão conceitual. A curadoria é uma atividade baseada em um trabalho conceitual e tem menos relação com o trabalho sobre a matéria do que sobre um conceito que se une a ela para problematizá-la e rerepresentá-la de outro modo (Lippard; Chandler, 1968). Com efeito, Lola Arias denomina seu teatro como um “teatro conceitual” que a teórica do teatro Julia Elena Sagaseta (2013) define como um teatro de pesquisa que se interessa mais pelo trabalho com conceitos artísticos do que com a narração de histórias com

personagens em um “cruzamento interartístico, mistura, ruptura de limites” (Sagaseta, 2013, p. 138).

A série de solos autobiográficos de Jérôme Bel: um trabalho curatorial?

O coreógrafo francês Jérôme Bel compõe uma série de espetáculos semelhante ao gesto afirmadamente curatorial de Lola Arias, mas ele chega a esse mesmo lugar dentro de outra disciplina e trilhando outro caminho: o da problematização da ideia de autor.

O questionamento sobre a autoria se esboça desde o título dos primeiros espetáculos. O primeiro, *Nome dado pelo autor* (Nom donné par l’auteur) (1994), é curiosamente batizado pela definição de “título” do dicionário, e o segundo, Jérôme Bel (1995), evidencia em seu nome a subjetividade da criação. No entanto, é somente a partir de *Le dernier spectacle* (1998) que a questão da autoria começa a ser colocada em xeque. Este espetáculo consiste em “um *copy-paste* de outros espetáculos/representações pré-existentes”. Sendo assim, ele já não teria “um único autor, segundo Jérôme Bel, mas vários”⁴ (Bel, 2007). Esse jogo se radicaliza em *Xavier Le Roy* (1999), que, apesar de ser criado pelo artista que dá nome ao espetáculo, é apresentado e vendido como uma criação de Jérôme Bel. Em suas palavras:

Xavier Le Roy (1999) é uma peça que eu apenas assino (e, portanto, recebo os direitos autorais), mas ela será inteiramente realizada, coreografada, encenada de A a Z por meu colega Xavier Le Roy. O importante é o que é dito e não quem diz⁵ (Bel, 2007).

⁴ *Le dernier spectacle* (1998) est un copié/collé d’autres spectacles/représentations préexistants, il n’y a pas un auteur, moi-même, mais plusieurs. (Tradução nossa)

⁵ *Xavier Le Roy* (1999) est une pièce que je ne fais que signer (et donc toucher les droits d’auteurs) mais elle sera entièrement réalisée, chorégraphiée, mise en scène de A à Z par mon collègue Xavier Le Roy. L’important, c’est ce qui est dit, pas qui le dit. (Tradução nossa)

Figura 3 - Xavier Le Roy (2000), RB Jérôme Bel. Foto: Katrin Schoof



O que nos parece intrigante nesse trabalho é que nele a função de Jérôme Bel se aproxima da função curatorial: ao emprestar seu nome para os créditos do espetáculo, além de dar legitimidade à obra, ele propõe que o espectador a considere como parte de um conjunto, no caso, o dos espetáculos assinados por ele.

O questionamento sobre a autoria dos espetáculos chega em seu paroxismo na série de solos de dançarinos da década de 2000. Para Jérôme Bel, são esses trabalhos – e não *Xavier Le Roy* – que marcam “seu desaparecimento completo”, pois ele seria ali “apenas um dispositivo que permite [os solistas] de tomar a palavra”⁶ (Bel, 2007, idem, nossa tradução). O solo que inaugura a série, *Véronique Doisneau* (2004), surge em resposta a um convite do Balé da Ópera de Paris ao

⁶ *Véronique Doisneau* (2004) signe mon entière disparition au profit du sujet même de la pièce, Véronique Doisneau, son unique interprète. Elle parle en son nom. Je ne suis qu’un dispositif lui permettant de prendre la parole. (Tradução nossa)

coreógrafo, cujo perfil é diametralmente oposto à estética comumente associada à tradicional instituição francesa. Após a recusa da primeira proposta de Bel – o de fazer um espetáculo com a pior bailarina –, a Ópera de Paris oferece, em contrapartida, a possibilidade de uma criação com uma dançarina do meio da hierarquia do balé a oito dias de se aposentar: Véronique Doisneau.

A obra, apresentada no imponente Palais Garnier, é um singelo depoimento da bailarina, com roupa de ensaio, sozinha no imenso palco despido de qualquer tipo de cenografia. Suas falas são ilustradas por algumas das danças citadas em seu depoimento, em sua maioria executadas por ela mesma, muitas vezes musicada apenas por sua respiração amplificada pelo microfone de lapela ou pela tímida voz da bailarina que marca seus passos cantarolando os balés executados com sílabas infantis como “pam-pam-pim”, ta-ti ta-ti” ou “tadati-tati”, o que cria uma impressão de intimidade e delicadeza.

O contraste entre essa fragilidade de Doisneau e a opulência do prédio principal da Ópera de Paris traz uma chave de compreensão para o funcionamento da dança em uma instituição grande e hierárquica. Uma cena que evidencia sua pequenez dentro dessa estrutura esmagadora é o momento em que ela fala sobre a dança que ela menos apreciou executar em toda a sua carreira: uma passagem do Lago dos Cisnes, uma das mais belas do balé segundo ela, mas na qual o corpo de baile compõe uma espécie de “cenário humano” para dar destaque ao duo dos primeiros bailarinos. Os dançarinos do corpo de baile ficam imóveis durante momentos muito longos e isso dava a Véronique uma enorme “vontade de gritar e deixar o palco”. Após a confidência, ela pede para o técnico do teatro colocar a música. Quando o grandioso balé de Tchaikovski ressoa nas caixas de som do Palais Garnier, Véronique executa sua parte da coreografia. Sozinha. Vemos, portanto, o imenso palco praticamente vazio, ocupado por uma única bailarina praticamente imóvel em um canto. O vazio evidencia a ausência dos primeiros dançarinos e faz sem dúvida pensar no papel subalterno de Véronique nesse balé.

Figura 4 - Fachada do Palais Garnier, prédio da Ópera nacional de Paris.
Crédito da foto: Jean-Pierre Delagarde



Cenas como essa instigam à reflexão sobre a carreira artística dentro de uma instituição tão hierarquizada e sobre o fantasma do fracasso que assombra os ofícios criativos. Essa cena certamente evoca a lembrança de uma fala no início do espetáculo na qual ela menciona que nunca se tornou primeira-dançarina: “Não pensei nisso. Acho que não tinha talento o suficiente e era muito frágil fisicamente”⁷. É interessante que Doisneau atribui o fato de não ter chegado ao almejado lugar de protagonismo a ela mesma ou a sua insuficiência (“eu não tinha talento o suficiente”). A instituição ou o elitismo desse tipo de hierarquia não são problematizados. Essa cena é crucial dentro do que Jérôme Bel busca nesses solos. Para ele, fazer um espetáculo na Ópera de Paris passa necessariamente pela necessidade de questionar esse tipo de instituição e o problema do pensamento que a permeia, como a noção de talento, que induz o dançarino a se

⁷ La question ne s'est pas posée. Je pense que je n'étais pas assez douée et trop fragile physiquement. (Tradução nossa)

responsabilizar por seu fracasso dentro de uma estrutura que prevê poucos protagonistas e uma grande maioria invisibilizada, relegada ao canto do palco, reduzida à imobilidade e ao silêncio.

Figura 5 - *Véronique Doisneau* (2004), RB Jérôme Bel.
Crédito da foto: Anna Van Kooij



O simples fato de que o espetáculo se interesse pela trajetória de uma dançarina que não seja a primeira-bailarina já evidencia um aspecto do mundo da dança raramente levado em consideração: os discursos que costumam chegar ao público são o de uma pequena minoria que tem o privilégio de ocupar um espaço de protagonismo, enquanto, na realidade, o mundo da dança é composto majoritariamente por pessoas com um perfil similar ao de *Véronique Doisneau*. Ainda que sua carreira esteja longe de ser um fracasso – ela tem um emprego fixo em um grande balé prestigioso –, ela é relegada à sombra por não estar no topo da pirâmide da instituição.

O resultado obtido na experiência com a bailarina do tradicional corpo de baile francês desperta em Bel o interesse pelo documentário cênico. Ele vislumbra

trabalhar por meio dessa estética a “transmissão de saberes”, ou mesmo de um “patrimônio” da dança (cf. Bel; Charmatz, 2013, p. 24). Por essa razão, o espetáculo encomendado pelo Balé da Ópera de Paris acaba inaugurando uma longa série de espetáculos documentários. Após *Véronique Doisneau*, Jérôme Bel repete o procedimento em *Isabel Torres* (2005), solo de uma dançarina do balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro⁸; *Lutz Förster* (2009), solo de um dançarino da Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch, e *Cédric Andrieux* (2009), solo de um dançarino da companhia de Merce Cunningham. Cada um deles compartilha com o público sua experiência pessoal, que se inscreve de modo direto com a história recente da dança. Muito longe da ambição de oferecer uma palestra sobre a dança, esses intérpretes abordam suas experiências de modo subjetivo, despretensioso, sempre alternando falas e danças, exprimindo suas lembranças e experiências tanto pelo verbo quanto pelo corpo.

Figura 6 - *Cédric Andrieux* (2009), RB Jérôme Bel.
Foto: Marco Caselli Nirmal



⁸ Para uma análise mais aprofundada sobre essa criação, indicamos o artigo de Paola Secchin Braga: *La créatrice cachée: de Véronique Doisneau de Jérôme Bel à Isabel Torres de Silvia Soter*. (Tradução nossa)

Criação de séries de espetáculos autobiográficos: autoria ou curadoria?

O trabalho de Jérôme Bel nessa série de solos é similar ao de Arias no sentido em que seu gesto criativo se exprime na escolha desses sujeitos: a que dançarinos dar a palavra? Assim como ela, Bel também reconhece cada solista como “autor” de seu solo. Segundo ele, é por essa razão que os espetáculos são nomeados segundo os intérpretes, como citamos em epígrafe: “Todas as peças levam o nome de seu intérprete. O que eu digo? Eles não são somente intérpretes, eles são autores”. Além disso, nas fichas técnicas posteriores a *Véronique Doisneau*, ele assina o “conceito”, cuja menção é sucedida por “de e por” com os nomes do intérprete e de Bel. Ele declara inclusive se arrepender que a ficha técnica do primeiro solo, a dançarina que empresta seu nome ao espetáculo conste apenas com “intérprete” na ficha técnica, mas, como era a primeira peça da série, ele reconhece que não se dava completamente conta na época da natureza do que estava sendo criado. Inclusive, nos espetáculos posteriores, ele diz ter ido além desse reconhecimento, dividindo em partes iguais os direitos autorais com esses dançarinos (Bel, Charmatz, 2013, p. 26-27). Realizando um trabalho similar ao de Lola Arias, Bel não nomeia seu trabalho como uma curadoria. Fica evidente, pela comparação, que o gesto artístico de ambos é similar: eles assinam uma série de obras cênicas coerente composta por peças criadas por diferentes autores.

No entanto, se Jérôme Bel assina cada um dos espetáculos da série dando seu lastro a essas obras e permitindo, portanto, que eles entrem com facilidade em determinadas programações contemporâneas, Arias estaria se colocando na posição de “autora secundária”, se pensarmos na reflexão de Claire Bishop a respeito do papel de curador. Segundo a professora de História da Arte da Universidade da cidade de Nova Iorque (CUNY), o curador “vem substituir a autoria primária de cada artista”, gerando, por conseguinte, a “uma eliminação da autonomia artística [visto que] a ideia curatorial torna-se o centro das atenções” (Bishop, 2011). Deste modo, Arias se posicionaria de modo similar a Bel dentro de seu campo artístico, pois é sua assinatura e o agrupamento dessas conferências dentro de seu ciclo que legitimaria essas conferências dentro das programações

de teatro contemporâneo. No entanto, diferentemente de Bel, há no trabalho de Arias um outro efeito operante: ao reunir artistas já estabelecidos e artistas "alternativos" num espaço cultural oficial como o Centro Cultural San Martín (edições 2012-2015) ou o Centro Cultural Recoleta (2017), notamos uma legitimação partilhada por meio da qual os agentes podem legitimar artistas que se encontram à margem ou manter e alimentar a sua posição canônica na estrutura desta distribuição. Além disso, a artista também desfruta da legitimidade de alguns convidados em determinadas linguagens artísticas nas quais ela busca se consolidar (autobiografia, documentário, arte experimental e performance). Essa operação se dá por meio do que Rimoldi compreende como uma estratégia associativa de produção por amizades e afinidades sociais (Rimoldi e Monchietti, 2016: 117). Sendo assim, o ciclo levanta tensões entre o centro e a periferia do campo artístico de Buenos Aires, entre o canônico/oficial/legitimado e aqueles grupos, artistas teatrais e tendências que se situam fora dos parâmetros estabelecidos.

Por fim, ainda na discussão sobre a escolha do termo "curador" para nomear esse gesto artístico, nós compreendemos, à luz do postulado supracitado de Boris Groys, que as funções desempenhadas por Bel e Arias nessas séries de espetáculos autobiográficos se diferenciam de uma curadoria propriamente dita no sentido em que as obras que compõem a série não preexistem à ação deles. Um exemplo que evidencia essa imprescindibilidade para a existência da obra é o relato de Jérôme Bel sobre o projeto de solo com David Hallberg, primeiro-dançarino do American Ballet Theatre (Nova Iorque) e do Ballet Bolshoi (Moscou). Segundo o coreógrafo, o processo flui até a pergunta "Por que você se tornou primeiro-dançarino?". Ao obter como resposta "porque eu tinha talento" e perceber que não conseguiria desconstruir a noção de "talento" junto ao dançarino, ele opta por abandonar o projeto:

[...] o que [David Hallberg] não conseguiu desdobrar, ou melhor, o que nós não conseguimos desdobrar, é o processo de reconhecimento do talento. Qual é o processo que se esconde por trás dessa palavra "talento"? Eu queria mostrar as engrenagens de reconhecimento que supõe esse suposto "talento". E sobretudo QUEM decide esse talento (os

professores? os diretores de companhias? os críticos?) (Bel; Charmatz, 2013, p. 30).⁹

Fica evidente que se Jérôme Bel abandona o solo, esse não é criado, portanto, não se realiza. Este aspecto também aparece no caso de Arias, que, como vimos, exerce uma função similar ao encenador em seus processos criativos. Arias, ainda que se defina como “curadora” nos parece, não assumir, de certo modo, sua coautoria nas obras. Acreditamos que seu gesto autoral nessas palestras fique evidente em sua descrição sobre sua participação no processo criativo como encenadora. Nos dois casos analisados, essa autoria é sempre compartilhada, aproximando, finalmente, mais de um processo de criação teatral do que puramente conceitual.¹⁰

Abertura conclusiva: sintoma de uma tendência conceitual

Observamos duas séries de espetáculos documentários cujos ciclos são assinados por artistas cênicos: uma do teatro e um da dança. Os procedimentos são bastante similares, mas uma das artistas nomear seu trabalho como “curadoria” e o outro, não. Esse emprego inusual do termo nos fez pensar sobre as artes cênicas à luz desse conceito das artes plásticas. Os artistas estudados se aproximam da função de curador quando pensamos que a curadoria de uma atividade é baseada em um trabalho conceitual e tem menos relação com o trabalho sobre a matéria do que sobre um conceito que se une a ela para problematizá-la e rerepresentá-la de outro modo. As duas séries estudadas manifestam, portanto, uma importante tendência da cena contemporânea, que é a valorização da criação do conceito em detrimento do trabalho artesanal sobre a

⁹ “Mais, ce qu’il n’a pas réussi à déplier, ou plutôt ce que nous n’avons pas réussi à déplier, c’est le processus de reconnaissance du talent. Quel est le processus qui se cache derrière ce mot ‘talent’ ? Je voudrais montrer les rouages de la reconnaissance que suppose ce prétendu ‘talent’. Et surtout QUI décide de ce talent (les professeurs ? les directeurs des compagnies ? les critiques ?)”. (Tradução nossa)

¹⁰ A poética de Jérôme Bel tem sido amplamente abordada por Rafaella Uhiara em trabalhos tais como: *Le métathéâtre contemporain : la quête paradoxale d’une société perdue* (2018) ou *Sobre o legado de uma arte efêmera: breve reflexão sobre a fugacidade do evento teatral e sua perenidade na memória do espectador a partir do espetáculo “Cour d’honneur”, de Jérôme Bel* (2013).

execução. Ambos os artistas se interessam por operações intelectuais ligadas à cena. Lola Arias denomina seu teatro como um “teatro conceitual”; Jérôme Bel admite ter “sacrificado a dança, ou o movimento, pois [seu] trabalho é principalmente discursivo”¹¹ (Bel, 2013, p. 53). Podemos pensar que as noções de diretor e curador se hibridizam e que é preciso estudar e caracterizar cada trabalho desses artistas de forma particular considerando os cruzamentos e nuances em que transitam. A questão sobre até que ponto suas funções não se assemelhariam com as de um encenador se impõe. O trabalho de Arias nesse projeto como “consultora” ou “ajudante” dessas conferências, é puramente um trabalho de curadoria? Quais os limites entre um trabalho criativo de encenação e um trabalho curatorial? As artes cênicas passam atualmente por um processo de abertura para a influência de outras disciplinas e práticas artísticas. O encenador tem se dedicado cada vez mais a selecionar materiais de diversas naturezas e fontes heterogêneas na criação de uma montagem, o trabalho do criador cênico enquanto rapsodo (Sarrazac, 2012), que costura diferentes elementos para construir uma peça e marcando cada vez mais a intenção do gesto na interpretação da arte, história, política e sociedade. A pergunta mais importante que nos parece emergir da observação dessa tendência conceitual está menos relacionada ao nome que se dá às funções do que com a constatação do declínio do artesanato. Qual o futuro da direção de atores, da coreografia, dos dançarinos e dos atores? Haverá espaço para uma coexistência do artesanato nesse futuro que se anuncia altamente conceitual?

Referências

ARIAS, Lola en HALFON, Mercedes. Lo que guarda una carpeta amarilla. *Suplemento Radar*. P. 12, Buenos Aires, sep. 2014.

ARIAS, Lola en Ranzani Oscar, “Son documentos personales atravesados por lo histórico”. *Suplemento Cultura y Espectáculos*. P. 12, Buenos Aires, 2013.

¹¹ Il a fallu que je sacrifie la danse, ou disons le mouvement – car mon travail entretient toujours un rapport à la danse, mais il est principalement discursif – pour que les opérations, que j’ai produites, puissent être visibles. (Tradução nossa)

BEL, Jérôme. Je ne fais pas de différence entre le théâtre et la danse. Entrevista concedida a Clyde Chabot. *Théâtre/Public*, nº 184, p. 38-41, jan. 2007.

BEL, Jérôme; CHARMATZ, Boris. *E-mails 2009-2010*. Dijon: Les Presses du Réel, 2013.

BISHOP, Claire. ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur. *Denken Pensée Thought, Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo del Centro Teórico-Cultural Criterios*, nº 7, 2011, p. 105-119.

COBELLO, Denise. *L'Acteur-Document dans le Théâtre du Réel Argentin*. 2015. Thèse (Master en Arts, Lettres, Langues, Mention Théâtre) – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2015.

CRUZ, Alejandro. Intimidades del San Martín. *Suplemento Espectáculos Diario La Nación*, 1 de noviembre de 2015,

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/intimidades-del-san-martin-nid184159>

GROYS, Boris. *El curador como iconoclasta. Criterios*, La Habana, nº 2, 15 febrero 2011.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. The Dematerialization of Art, *Art International*, vol. 12, nº 2, février 1968, p. 31-36.

RIMOLDI, Lucas e MONCHIETTI, Alicia. Uma coorte de artistas-gestores. *Taller de Letras*, nº59, p. 111-123, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne et contemporain*. Paris: Seuil, 2012.

SAGASETA, Julia Elena. Performatividades: experimentaciones en la escena de Buenos Aires. *Pitágoras 500*, Unicamp, nº5, agosto 2013. P. 131-143. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/viewFile/146/149>. Acesso em: 7 jan. 2021.

SECCHIN BRAGA, Paola. *La créatrice cachée*: de Véronique Doisneau de Jérôme Bel à Isabel Torres de Silvia Soter. *Mobiles*, nº 2, 2011, p. 139-152.

UHIARA, Rafaella. *Le métathéâtre contemporain : la quête paradoxale d'une société perdue*. 2018. Tese (Doutorado em Teatro) – ED 267 Arts & Médias – Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2018.

UHIARA, Rafaella. Sobre o legado de uma arte efêmera: breve reflexão sobre a fugacidade do evento teatral e sua perenidade na memória do espectador a partir do espetáculo “Cour d'honneur”, de Jérôme Bel (2013). *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 121-129, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69081>. Acesso em: 4 jan. 2021.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Historicidad, sincronía y activismo de lo sensible: el Congreso Escena Política en Buenos Aires. *Revista Aisthesis*, 2020. (No prelo)

Video de espectáculos

Lola Arias

¿Cómo me convertí en feminista? Mi causa judicial, de Fátima Pecci, 2017.
<https://vimeo.com/248319329>

Retrato de una artista adolescente, de Denise Groesman, 2017
<https://vimeo.com/248298406> Contraseña: misdocs17

Jérôme Bel

Véronique Doisneau (completo): <https://youtu.be/OluWY5PInFs>

Outros fragmentos de vídeos se encontram na página de Jérôme Bel:
<http://www.jeromebel.fr/>

Recebido em: 16/01/2021

Aprovado em: 19/04/ 2021

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte - CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br