Os Imaginários da Mostra dos Países e Regiões, PQ 2019: Materialidade, precariedade e *performance*

Renato Bolelli Rebouças

Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

E-mail: bolellireboucas@gmail.com

Resumo

O presente artigo analisa, por diversas vias, algumas propostas curatoriais para a Mostra dos Países e Regiões da 14ª edição da Quadrienal de Praga de Espaço e Desenho da Cena, realizada em 2019 no Palácio Industrial Vystaviste, na cidade de Praga. São abordados diferentes procedimentos de ocupação espacial e relacionamento com o público, assim como a discussão sobre diferentes compreensões sobre o fazer cenográfico contemporâneo. Ainda, analiso como algumas propostas curatoriais enfocam e abordam temas como performatividade, política, globalização, materialidade e precariedade.

Palavras-chave

Mostra Nacional. Quadrienal de Praga.
Performatividade. Materialidade. Precariedade.

Abstract

This article examines, by several ways, diverse curatorial proposals for the 14th edition of the Prague Quadrennial's Countries and Regions exhibition, held in 2019 at the Vystaviste Industrial Palace in the city of Prague. Different procedures of spatial occupation and relationship with the public are approached, as well as the discussion about different understandings about the contemporary scenographic practices. Also, I analyze how curatorial proposals focus on and discuss topics such as performativity, politics, globalization, materiality and precariousness.

Keywords

National Exhibition. Prague Quadrennial.
Performativity. Materiality. Precariousness.

Mostra dos países e regiões: geografia política global

A 14ª edição da *Quadrienal de Praga: Espaço e Desenho da Cena* de 2019 retornou ao Palácio Industrial Vystaviste, após as edições de 2011 e 2015, concentrando a maior parte das atividades da programação num único território. Apesar de não pensada *a priori* como um processo contínuo mas independente, em que o curador geral de cada edição apresenta sua proposta, a partir da qual os curadores nacionais respondem, é difícil não avaliar esta edição da PQ a partir de um olhar que carrega as edições anteriores.

A evolutiva saída para a cidade e ramificação em diversos espaços menores na região central/histórica/turística marcou definitivamente a história da PQ, mesmo que tal motivo não fosse uma escolha exatamente conceitual, e sim fruto de uma adversidade – o incêndio de uma das alas do edifício em 2008. O retorno ao Palácio, um complexo expositivo com áreas imensas, abrigou as inúmeras mostras, *performances*, *workshops* e debates, especificamente a Mostra dos Países e Regiões, que ocupou dois espaços, tida como o eixo central do evento.

Avaliar este retorno não é tão simples, e fica claro que, em suas distintas propostas curatoriais, a PQ tem criado/respondido para cada situação (espacial/temporal/social/política) um conjunto possível de questões a ser explorado. Assim, no espaço protegido do palácio, templo histórico da cenografia, pôde emergir das distintas experiências apresentadas, maneiras diversas de ocupação. O movimento de contração, neste sentido, propiciou uma experiência intensa e nova para muitos que, pela primeira vez, visitavam a PQ naquele local. Contração esta que não significou, portanto, diminuição ou perda. Ao contrário, assistimos um conjunto de potências criativas que, ao serem organizadas, dão início a processos de leitura que descortinam, em suas frestas, o mundo atual.

Por um lado, a concentração de todos os participantes facilita a troca. O encontro quase diário

com os presentes nesta arena global que se torna e se intensifica a PQ a cada nova edição, aproxima os pares e “diagonaliza” as relações entre diferentes. Por outro lado, a possibilidade de explorar a cidade de Praga junto à visita dos espaços e atividades, e experienciar a realidade urbana como parte da proposta curatorial, como aconteceu em 2015, excitou as novas gerações e possibilitou conectar de modo radical conceitos teóricos com explorações práticas individuais e coletivas, apesar de passarmos parte do tempo em deslocamento, numa intensa sequência de cruzamentos e energias urbanas, como é o centro histórico de Praga, sobretudo durante o verão.

O fato é que, além dos fatores econômicos, políticos, de logística, entre outros, que permeiam a realização de um projeto desta amplitude na cidade, a nova concentração e reproximidade dos estandes (a nomenclatura estande parece apropriada aqui) nos possibilita observá-los conjuntamente e confrontá-los. O que poderia parecer, a princípio, uma monotonia – o retorno a um modelo modernista emparelhado ordenadamente – revelou-se uma maneira de leitura do contexto global. E, consequentemente, da realidade vivida pelos diferentes países, suas lutas e processos políticos, seus privilégios econômicos, e como traduzem suas discussões estéticas, artísticas, teatrais.

Os espaços expositivos da Mostra dos Países e Regiões - que recebeu pela primeira vez a Ucrânia, Kuwait e alguns Países Africanos, expandindo constantemente o número de participantes – constituem, entre os 70 países desta edição, uma área de 25m² a ser explorada seguindo usualmente o mesmo procedimento das edições anteriores. Interessante perceber que apesar da curadora Marketa Fantova incentivar os curadores nacionais e explorarem as potências do que chamou de **fronteiras porosas** (*porous borders*), ou seja, os limites e transições entre os estandes, com o intuito de delinear uma “**paisagem cenográfica coletiva**, evitando uma série de pequenas e fechadas exposições” (FANTOVA, 2019), o resultado obtido assemelha-

-se ao formato da Exposição Universal, realizada pela primeira vez no Palácio de Cristal, em Londres, 1851, sob o título de *Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações* (figura 1).

Figura 1 – Interior do Palácio de Cristal, em Londres, durante a primeira Exposição Universal, 1851.

Fonte: Illustrated Catalogue, 1851¹.

Concentradas em suas propostas, porém de uma generosa e estimulante permeabilidade visual (figura 2), as representações nacionais atestam, com poucas exceções, que estamos sós diante de nossas condições no contexto global, apesar de vários países apresentarem suas produções e discussões coletivizadas durante o processo de criação e/ou os dias de mostra. O caráter competitivo, um fator fundamental para compreender tal sistema, ajuda a compreender o sentido de isolamento ou comunicação dos trabalhos e de suas propostas, entre **ilhas** ou **territórios**, *design* e *performance*, riqueza e pobreza, norte e sul, constituindo uma metáfora reveladora.

Figura 2 – Vista geral da Mostra dos Países e Regiões (asa direita do Palácio Industrial).

Fonte: Hannah Rowlands, 2019².

A fim de expandir as possibilidades de leitura desta imensa cenografia global, apresento aqui o interesse em explorar três aspectos identificados em diversos projetos, abordados de modos distintos, criando outros modos de agrupá-los e relacioná-los para além de sua identidade geográfica: a dimensão da *performance* (o caráter performativo), a perspectiva a partir dos materiais (materialidade), e, entre condição e realização, a noção de precariedade. Assim, questionamos: quais discursos estéticos, sociais e políticos podem ser lidos através destes agrupamentos? Seria possível, neste sentido, atravessar uma perspectiva dualista para discutir a questão identitária como defesa ou crítica? Quais bandeiras, portanto, carregam as ilhas e territórios formadores deste vasto arquipélago?

Modos de operar: a expansão da *performance*

Apesar da semelhança visual e organizacional com a Feira das Nações, a PQ expandiu seus modos de compreender cenografia e, desde 2011, tem incorporado as práticas performativas e explorado novas

³ Disponível em <https://rcssdtheatrematters.wordpress.com/2019/06/28/the-prague-quadrennial-of-performance-design-and-space/>, Acesso em 2019.

² Illustrated Catalogue. London: Bradbury and Evans, 1851, p. xvii.

potencialidades de expressão. Assim, a *performance* foi utilizada por vários países, geralmente associada à ideia de presença e acontecimento. Porém, seus modos de operar diferenciam suas perspectivas. A performatividade, apesar de não constituir uma oposição ao *design*, tem sido fundamental para diferenciar obras baseadas no conceito de projeto, oriundo da arquitetura, de obras originadas da *performance art*. Analisaremos a seguir alguns aspectos que se afirmam e sobrevivem após o *performative turn* (virada performativa) da cenografia entre 2011 e 2015.

No que tange às relações entre arquivos e *performances*, podemos reconhecer, a princípio, dois grandes grupos curatoriais: as que apresentam uma cenografia/cenário/instalação, seu fragmento ou outro conteúdo para ser visto, apreciado exteriormente – como em geral na experiência contemplativa da sala de espetáculos, exemplificados pela Noruega, Romênia, França (figuras 3 e 4) e Tailândia; e as que permitem acesso ao interior de seu espaço, seja para acessar seus arquivos dispostos presencial ou digitalmente (fotografias, maquetes, desenhos, vídeos e *websites*) – como no caso da Índia, Hong Kong, Armênia e Suíça; ou para explorar, interagir e manusear diretamente elementos cenográficos ali contidos, vivenciar o interior de um espaço cenográfico/instalação ou participar de um jogo, muitas vezes sensorial, como proposto por exemplo pela Bulgária, Alemanha e Catalunha.

Figuras 3 e 4 – *Microcosmo*, pavilhão francês concebido pelo também curador Philippe Quesne. Vista externa à esquerda e vista interna, à direita.

Fonte: Eva Kořínková, 2019³.

Esta segunda categoria, por sua vez, pode estar relacionada a pelo menos dois diferentes aspectos no que tange à ocupação de seus estandes: [1] aproximação dos interesses e práticas da *performance* e das artes participativas que se intensificaram a partir dos anos 1960, assim como de práticas urbanas, coletivas e comunitárias; [2] uma compreensão do pavilhão como espaço expositivo, mais próximo ao conceito museográfico de cenografia, “tornando-se uma expografia”. As propostas, muitas vezes inéditas, exploraram de modo geral a relação com o público (que ganha também outras atribuições, como ativador, colaborador ou participante). É possível identificar, portanto, um crescente interesse pelas práticas performativas nos procedimentos curatoriais e cenográficos, mantendo sua diversidade de abordagens e atualizando seus modos de contato.

Pode-se afirmar, deste modo, que a PQ tem discutido como criar cenários, apresentar cenários, e criar cenários para apresentar cenários. Porém, desde que a relação com a performatividade perfurou a teatralidade, fraturando-a, e as noções de participação e transdisciplinariedade têm ocupado significativamente as práticas artísticas, inclui-se nestas investigações o interesse pelos modos de ocupar e os espaços onde estas são instaladas, assim como a compreensão

³ Disponível em <http://www.pq.cz/projects/event-detail-en/?exhibition=24>, acesso em 21 ago. 2019.

da cenografia como um dispositivo independente, ou seja, a própria *performance* ou seu conteúdo.

A curadora anterior, Sodja Lotker (2008-2015), explorou a ênfase no que chamou de “cenografia líquida”, compreendendo a cenografia como “um meio: um modo de fazer coisas, assim como um modo de pensar, uma estratégia” (LOTKER, 2016, p.07). A maioria das produções, abrigadas sob a ideia de “cenografia expandida”, neste sentido, tomam a cenografia como *performance*, como acontecimento, situação, experiência. Como lugar e imagem, vista externa e internamente.

Cenografia expandida (*expanded scenography*) é um termo que tem sido utilizado na área a partir de 2010 aproximadamente, oriundo da definição dada por Rosalind Krauss (*A escultura em campo expandido*), em 1979, para classificar práticas que ultrapassam a noção clássica da cenografia, tornando-se o elemento generativo da *performance* ou a própria. Organizados pela acadêmica e curadora Thea Brejzek em 2010 numa série de seminários realizados na Europa a fim de apresentar pesquisas e discussões sobre o tema, seguida pela publicação do livro *Expanded Scenography* pelos pesquisadores Joslin Mcnney e Scott Palm em 2017, a discussão sobre o tema tem sido ampliada. Questiona-se: toda manipulação dos/nos arquivos constitui uma *performance*?

Performance-manifestos

O interesse pela *performance* ou por um caráter performativo carrega, entre inúmeros aspectos, uma afirmação identitária e constitui um dispositivo de comunicação direta. O “performativo”, termo criado por L. Austin, em que “a emissão de um enunciado é também a realização de uma ação” (TAYLOR, 2013, p.30), é tomado aqui como operação determinante para se compreender tais processos. O gesto performativo, assim, acaba por presentificar as ideologias ético-políticas de seus países. Nas regiões do sul, como a América Latina, por exemplo, os artistas possuem práticas

muitas vezes distintas do contexto europeu ou ainda, realizam as mesmas operações porém como resultado de outros fatores, tanto estéticos como de ordem prática e de produção técnico-financeira.

Neste sentido, carregados do complexo processo de (des)colonização, o conceito de *performance*, por sua vez, também possuiria uma compreensão própria. *Performance* aqui, acredita-se, cuja potência encontra-se mais ligada à sua dimensão política do que como categoria de linguagem ou expansão dos limites da representação. *Performance*, pois, “como uma prática e uma epistemologia, uma forma de compreender o mundo e uma leitura metodológica”, como defende Daiana Taylor (TAYLOR, 2012, p.31). *Performance* como urgência de comunicação.

Austrália, Brasil, Reino Unido, Dinamarca e Macedônia do Norte – que recebeu a Triga de Ouro – apresentaram propostas performativas, com a realização de *performances* com presença de público dentro dos stands, com formatos diferentes. O primeiro, apresentou uma *performance* solo era realizada dentro de uma vitrine/dispositivo. Já a curadoria brasileira, em processo iniciado em 2017, convidou os artistas de todo o país a “deflagrar processos criativos nos quais o desenho da cena resulte em *performance*”, de acordo com a curadora geral Aby Cohen (COHEN, 2018).

Tendo o corpo como paradigma, como um elemento entre a ação e o cenário, o projeto *O Corpo como Espaço, Território e suas Fronteiras* operou em dois formatos, integrando *Arquivos*, que apresentou a recente produção com trabalhos selecionados por júri; e *Intersecções*, resultado de residências artísticas realizadas em 2018 – cuja primeira, coordenada por mim e Cohen, foi realizada junto à programação da MITsp⁴ no Memorial da Resistência – e apresentadas como diferentes *performances* diárias compartilhadas pelo coletivo formado (figura 7).

Apesar de constituírem realidades diferentes, as proposições do Brasil e Reino Unido apro-

4 Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

ximam-se em suas intenções. Talvez pelo mesmo momento político marcado pela extrema direita e a divisão da sociedade, ambas realizaram convocatórias públicas, o que atraiu artistas de novas gerações, assim como a criação de um projeto em colaboração, explorando a noção de coletividade. O Reino Unido, por sua vez, apresentou seu pavilhão como um espaço de debates, arena nacional-internacional para, além de apresentar seus arquivos selecionados (que traziam diferentes categorias de representação, como maquetes, desenhos, vídeos e objetos, como o Brasil), funcionou como um *locus* de encontro e discussões (figura 5). *Performance* como abertura e ocupação de espaços, como arena viva.

Figura 5 – *Staging Places, Pavilhão do Reino Unido na Quadrienal de Praga.*

Fonte: site do projeto, 2019⁵.

Reunidos sob o *menu* de almoço e jantar, os debates aconteceram diariamente com mediadores e convidados, incluindo estudantes. Conceitos como *We build the content/ We make the memories/ We are the storytellers now* (Nós criamos o conteúdo/ Nós criamos as memórias / Somos os contadores de histórias agora), foram apresentados no projeto *Staging Places (Encenando Lugares)*, focado na diversidade da produção do Reino Unido e suas diferentes regiões, a partir de uma convocatória aberta

a todos os interessados, com especial interesse nas relações entre teatro e comunidade. Assim como o Brasil, envolveu um longo processo de criação anterior conectado com uma rede de projetos em seu território. Poderíamos defini-los ainda como *Performing Places – Performando Lugares*, tomando as relações que aconteceram nos estandes como *performances*.

Já a República da Macedônia do Norte, antiga Iugoslávia, com o projeto *This Building Truly Talks (Este edifício fala de verdade)*, fundiu de maneira extraordinária exposição e *performance*, ao apresentar uma estrutura móvel que atuava não apenas como cenografia, mas sua manipulação constituía a própria *performance* (figura 6). Nas apresentações, uma pequena plateia reunia-se e experienciava, junto a uma **condutora** (que se dizia não *performer*), a ocupação da estrutura em aproximadamente sete diferentes movimentos espaciais, convidando ao convívio e compartilhamento de narrativas, à possibilidade do encontro. Além da não *performer*, dizia-se, aquele era um não cenário. Ao evidenciar o aspecto representacional, a *performance*/presença funciona como um dispositivo de acesso ou aproximação ao **real**.

Figura 6 – *Pavilhão da Macedônia do Norte, que recebeu a Golden Triga.*

Fonte: site da Quadrienal de Praga⁶.

⁵ Disponível em <http://www.pq.cz/awards-winners/>, acesso em 2019.

⁶ Disponível em <http://w-ww.orer.eu/en/allcategories-en-gb/72-hy-am/6740-the-prestigious-golden-triga-for-the-prague-quadrennial-2019-goes-to-the-republic-of-north-macedonia.html>, acesso em 2019.

Aqui, além da *performance* relacional, a possibilidade de reunir pessoas de diferentes partes do mundo para ouvir seu protesto, seu manifesto, oferecia a oportunidade de experienciar num curto período a situação do *Railway Residential Building*, uma unidade habitacional na cidade de Skopje, construída nos anos 1940 pelo arquiteto Le Corbusier, e sua relação com o modo de vida das comunidades que nele vivem.

De acordo com o júri, o trabalho foi colaborativo em muitas camadas, reunindo muitas formas de cenografia: “espaço, palco, exposição, memória, comunidade e comunicação. Demonstra como a *performance* ativa um espaço de exposição, como o projeto instiga a narrativa e a cenografia torna-se ativismo dentro e fora do contexto político.”⁷ Como se declarassem: antes de mostrar cenários, precisamos compartilhar nossa história, ela está sendo destruída. Antes do teatro, vida (ou sua impossibilidade).

Diferentemente da Macedônia do Norte, que realizou a *performance* dentro do dispositivo, ativando-o, as *performances* brasileiras atravessaram o espaço do pavilhão, apenas mantido com um piso vinílico branco, que ia acumulando restos e pequenas memórias, rastros e depoimentos produzidos diariamente pelo atrito com os materiais, exibindo seus embates (figura 8). Quando tomavam o espaço, a exposição – montada sob cavaletes de madeira – era desmontada e literalmente carregada pelos *performers*. O carimbo *We are all immigrants* (*Somos Todos Imigrantes*), aplicado nas estruturas, afirmava um sentido de fluxo e identidade, referindo-se à presença de múltiplas nacionalidades que formam a mestiça brasileira, e praticado pela ação migratória dos homens-placa por toda a PQ, criando configurações e situações diversas.

Figuras 7 e 8 – Acima, Pavilhão Brasileiro e abaixo, detalhe dos fragmentos/restos acumulados no estande, resultado das performances diárias.

Fonte: foto do autor, 2019.

A exposição brasileira definiu-se como “um manifesto político delineando questões locais e globais” (COHEN, 2019), propondo uma reflexão sobre “os conflitos migratórios, seu estado de apreensão e incerteza diante das recentes propostas políticas, que têm conduzido a um cenário devastador, colocando em perigo o meio ambiente, os direitos humanos e a subjetividade da arte” (*ibid.*). Porém, não apresentou um discurso direto, como a Macedônia, preferindo o poético como expressão através dos corpos e materiais, acabando por traduzir mais a agonia diante da realidade do que a denúncia de seus mecanismos.

⁷ Disponível em <http://www.pq.cz/awards-winners/>, acesso em 2019.

A França, uma das premiadas como Melhor Exposição com *Microcosm (Microcosmo)*, uma instalação de Philippe Quesne (figuras 3 e 4), encenou uma *performance* dos materiais, da cena, onde o conjunto atuava produzindo movimentos, sons e sugerindo narrativas de um mundo distópico. Depois dos homens, as coisas.

Atiçando o fetiche de um mundo vazio e flertando com o real, a Dinamarca apresentou *Virgin*, uma instalação que trazia um/a virgem não binário/a, criatura mágica do folclore europeu, adormecida num sarcófago/vitrine transparente. Na frente da luxuriante fachada com neons azuis e a data de seu nascimento, 1987, um quiosque lateral oferecia a possibilidade de ganhar no sorteio um ‘amuleto’ em forma de coração com um pouco do sangue virginal, cujos poderes incluem a alegria e a cura. Sucesso de público, que disputava inúmeras vezes na fila o brinde ‘sagrado’.

Imaginários: perspectivismos, resistências, precariedade

Apesar da variedade das propostas performativas, é possível agrupar os trabalhos através de outros imaginários, como sua dimensão material, conteúdo, modo de exibição e lugar de fala (perspectivismo). A precariedade, tema presente indiretamente em diferentes curadorias, foi discutida através da precarização das relações socioeconômicas globais, como por exemplo na discussão sobre os refugiados e imigrantes pela Costa Rica e República Tcheca. Ainda, a precariedade das condições de vida em países ou regiões em conflitos étnicos foram apresentados pela Macedônia do Norte, Catalunha e Brasil, como já dito, aproximando os dois temas - *performance* como uma ação do precário.

Geralmente associada à técnica, materialidade e seus modos de execução, a precariedade manifesta-se quase invisível. Tanto Holanda como República Tcheca apresentaram neste sentido trabalhos provocativos, que dividiram o público pro-

piciando inúmeras discussões. A primeira trazia uma loja-conceito real de sabonete feito com restos de gordura humana vindos de cirurgia cosmética, segundo seus criadores, “para lavar a dor”. Na compra, parte do valor era revertido em ajuda humanitária aos africanos em condições de miséria.

A segunda propunha uma experiência imersiva no CAMPQ, um campo de refugiado para “aliens”, que abriga seres vindos de vários planetas, acessado por um ônibus que levava o público até um complexo, envolvendo muitos artistas tchecos. Ao questionarem: “Eles têm o direito de estar entre nós? Somos hábeis para integrá-los?”⁸, os projetos inserem-se numa perigosa linha entre ironia e crítica, vista como um aspecto negativo, especialmente pela ótica das teorias decoloniais. Porém, as polêmicas trouxeram à tona temas tidos como tabus ou abordados de modo desconfortável, encorajando discussões.

Já os países africanos e árabes, curiosamente, tomados como dois grandes grupos, estavam presentes em pavilhões diferentes, ocupando antagonicamente suas extremidades, apresentando uma pequena mostra de suas produções, feita com impressões fotográficas instaladas em painéis plásticos. A qualidade dos espaços expositivos, muito parecidos, não demonstrava, contudo, a diversidade destas produções. Assim como a própria nomeação – *Países Africanos e Países Árabes (The Now-Arabia/ A Arábia Agora)* não valorizava suas identidades, as exposições permaneceram desalmadas, em geral sem grande interesse pelo público, mais interessado nos jogos, novidades e surpresas.

Em contraponto, a Mongólia apresentou relações criativas com sua cultura nômade original, investigando o imaginário e mentalidade cultural de sua tradição na exposição *Asi-Opa*, uma afirmação de identidade a partir de um olhar descolonizado e livre, fazendo de uma suposta precariedade, uma

8 “Do they have a right to be among us? Are we able to integrate them?” Disponível no catálogo da exposição tcheca *Enter the CAMPQ and experience a night on island among aliens!*, 2019, p.06.

potência criativa para imaginar outros mundos/modos de operar diferentes. E a Catalunha, vencedora do prêmio de Melhor Exposição, apresentou *Prospective Actions (Ações Prospectivas)*, uma instalação multimídia participativa em que discutiu força e contra-força, poder e resistência, aproximando duas gerações de cenógrafos para avaliar os conflitos sociais que ocorreram na Catalunha nos últimos 15 anos, e que mostram “uma forte tensão entre o controle policial e o abertura de novas formas de utilização e produção de espaço público” (PROSPECTIVE, 2019)⁹.

Assim como a Macedônia e o Brasil, a Catalunha questionou a situação política de seus países, apresentando *performances precárias* pois menos interessadas na noção de espetáculo, e diretamente conectadas com questões identitárias. Lidas como manifestos, podem agrupar-se pela performatividade, por proporem situações entre corpos, espaços, dispositivos cenográficos e público, assim como pela ideia de precariedade, dada às condições de seus países e suas lutas.

A América Latina esteve representada com Brasil, México, Chile, Peru e Costa Rica. Com projetos distintos, mas aproximados pela exploração de diferentes materialidades, o Chile levou *Monstros Menores* – um bestiário miniatura do Museu de História Natural com os cenógrafos representados como animais exóticos, premiado como exposição colaborativa. O Peru apresentou *K.H.O.N.*, uma instalação com impressão digital para criar objetos rituais; Costa Rica, uma instalação com peças de roupa em diferentes tons de verde chamada *Scenographic Hyphotesis of a Green Territory (Hipóteses Cenográficas de um Território Verde)*, evidenciando sua proximidade estratégica com os Estados Unidos e a imensa produção de materiais (roupas) enviados e deixados no país pelos que ali passam (figura 9).

Figura 9 – Pavilhão da Costa Rica: *Scenographic Hyphotesis of a Green Territory (Hipóteses Cenográficas de um Território Verde)*.

Fonte: foto do autor, 2019.

Neste contexto de presentificação de exumações e processos de destruição que também tanto caracterizam sua cultura, performando mais uma vez o imaginário de uma das situações críticas mundiais, o pavilhão do México encontrava-se lado a lado com o dos Estados Unidos. Tal vizinhança, simbólica e real, criou uma situação, criou uma fenda, espaço crítico, fraturado apesar de contínuo, contrapondo tais países não apenas por suas posições políticas enquanto nações, mas também por seus conteúdos. Diante dos processos forenses mexicanos, os Estados Unidos apresentaram *#dramatic imagination* (imaginação dramática), resgatando através de diferentes projetos a ancestralidade de mais de 500 tribos nativas que formaram o país e sua diversidade cultural e da paisagem, organizados sob uma torre representativa do ataque ao *World Trade Center* com textos aplicados em fragmentos de acrílico, que representavam os estilhaços do atentado ocorrido 11 de setembro de 2001 em Nova Iorque.

No que tange a outros gestos de presença e resistência, países da Europa Oriental e América, de um modo geral, por suas condições sócio-político-econômicas, tendem a apresentar propostas mais politizadas e com caráter de protesto, com posicionamentos éticos – e geralmente estéticos

9 “[...] a strong tension between police control and the opening up of new forms to use and produce public space”. Disponível em <http://www.pq.cz/projects/event-detail-en/?exhibition=13>. Acesso em 2019.

– claros e bem demarcados. Neste sentido, vale destacar o retorno da França que desde 2003 não participava da mostra e a atitude das curadorias brasileiras nacional e dos estudantes em aderir à greve nacional realizada em 14 de junho, fechando os estandes e denunciando a causa de tal ato.

Outro aspecto da precariedade contemporânea refere-se aos processos de aquecimento global e destruição do meio ambiente e as políticas de sustentabilidade, que incluem, obviamente, o fazer cenográfico e seu consumo de materiais de modo constante e efêmero. Quebec, através do projeto *Après/After (Depois)*, explorou as transformações que permitem a emergência de uma cenografia do futuro no contexto da crise ecológica. Apresentando a produção de 20 *designers* em totens com materiais empilhados e questionando as tensões entre visão artística e consciência ambiental (“podemos criar hoje sem destruir o amanhã?”¹⁰), a proposta incluía um questionário virtual respondido pelo público, investigando seus hábitos e disponibilidade à transformação de padrões de criação e uso de materiais, gerando um espaço de diálogo para novas ideias e ações sobre uma possível **ecocenografia**, tema que tem recebido crescente interesse, sendo abordado também pelo Reino Unido e a Austrália.

Figura 10 – Detalhe do Pavilhão belga *Rien N'est Fini Tout Commence*.

Fonte: foto do autor, 2019.

Somando-se aos projetos que discutiram as condições do meio ambiente, o pavilhão francês, mencionado anteriormente, exibia em sua parte inferior a frase *No Nature, No Future (Sem Natureza, Sem Futuro)* com lâmpadas de tubo fluorescentes, anunciando um mundo distópico numa triste frieza esbranquiçada, onde não há mais humanos, apenas materiais. E a Bélgica, com a instalação “*Rien N'est Fini Tout Commence*” (*Nada Está Terminado Tudo Está Começando*), propõe uma meditação sobre o mundo em vias de mutação, trazendo um percurso de árvores calcinadas e um espaço rodeado por detritos produzidos pelo trabalho do próprio cenógrafo (figura 10).

— Materialidades globais: do **fake** brilhante às texturas do ambiente virtual

A partir dos modos de operar e performar dos/nos espaços e cenografias, e da constatação de uma condição de vida precária, chegamos ao terceiro elemento a ser analisado: os materiais. Seu uso, questão fundamental do fazer cenográfico, pode por fim oferecer também uma outra possibilidade de leitura (assim como os procedimentos de montagem dos estandes e seus modos de produção, não discutidos aqui), investigando materiais diferentes e parecidos, seus contextos socioeconômico e cultural, e sua representação ou simbologia. O conceito do “novo materialismo” (*new materialism*)¹¹, poderia ser aplicado aqui, apresentando uma abordagem de escuta dos materiais e da exploração destes a partir de suas propriedades.

Presentes nos estandes nacionais e de estudantes, as superfícies metalizadas e brilhantes (não necessariamente metálicas), prata e dourado,

¹¹ (*New materialism*) novo materialismo é um termo cunhado na década de 1990 para descrever um afastamento teórico dos dualismos persistentes nas tradições modernas e humanistas cujas influências estão presentes em grande parte da teoria cultural. Jane Bennett, uma de suas principais pensadoras, no livro *Vibrant Matter* (2010), argumenta que o “poder das coisas” exemplifica a capacidade dos objetos de manifestar um tipo de agência.

¹⁰ “can we create today without destroying tomorrow?” Informação contida no catálogo da exposição.

representam inicialmente uma produção artificial. O imaginário associado ao metalizado, ao ferro, ao industrial, pode referir-se tanto à uma ideia de futuro (ainda inspirado pela ideia de uma evolução tecno-revolucionária, materializada e naturalizada por Hollywood durante o século XX; como ao Modernismo e a Revolução Industrial, outro momento de imensa transformação das técnicas e modos de operar; como ainda à ideia de passado, memória e falência, referindo-se ao abandono de grandes estruturas industriais, cuja corrosão, apodrecimento e dissolução criaram melancólicas paisagens.

Porém, cada país utilizou os materiais com diferentes intenções: Portugal apresentou um conjunto de elementos espelhados onde estavam instaladas maquetes, criando um território vibrante, expansível pelas imagens multiplicadas e borrado pelas reflexões das mesmas; enquanto Macau criou um belíssimo piso dourado ritual, espacializando uma tradição local de prosperidade, em que a terra se torna dourada, numa meditação sobre seu processo de descolonização, construção e destruição. A instalação da África do Sul utilizou rebatedores de fotografia, compondo superfícies refletoras, de exposição e captura, sempre mantendo vivo seu passado com a presença de uma poça de sangue pelo espaço.

Já os Estados Unidos aplicaram chapas recortadas de alumínio com nomes e frases em seu memorial. Um dos destaques, a Hungria criou uma instalação cenográfica também premiada, uma caixa suspensa (e surpresa), em que era preciso elevar-se e colocar a cabeça dentro de um dos buracos disponíveis para acessar/contemplar onde só é possível estar sozinho. O mundo interior criado, uma paisagem meditativa entre areia e espelhos hesitava entre o espetacular e o artifício. E, ainda, Dinamarca e Bulgária, entre outros, utilizaram os materiais para revestir parte dos estandes, não sendo o material principal. Apesar da escolha pelo mesmo tipo de efeito, em cada caso habita um motivo distinto.

Em contraponto com um suposto efeito brilhante, a Rússia preencheu seu pavilhão com uma

floresta onírica composta por árvores secas e figuras fantásticas desenhadas com tinta preta e recortadas em chapas de madeira imensamente altas, com traços e desenhos singulares, assim como as expressões das figuras. *Theatre of a Madman (Teatro de um Homem Louco)* defendeu a liberdade criativa como futuro inevitável, num teatro sem regras, atores, diretores ou plateia. Num sentido de integração com o natural sem, contudo, apresentar um discurso ambiental, os traços e pinceladas na madeira, comoventes, contrapunham-se às cores e materiais dos demais estandes, criando um contraste com seu entorno, remetendo à um registro da memória **rural**, anterior às grandes cidades, dada sua materialidade e técnica.

Como descrito anteriormente, a Costa Rica, ao apresentar uma *assemblage* de roupas verdes de segunda mão, formando uma ilha, materializou e personificou os cidadãos e suas experiências, contrapondo-se à Tailândia que, instalada não muito distante, utilizava, além de objetos plásticos, camisetas “novas” penduradas em varais com o conteúdo da exposição impresso nas próprias peças, criando *Same Same But Different (Igual Igual mas Diferente)*, que discutia a identidade oriental e sua singularidade, porém acabou por trazer o tema do consumo ao ser analisado em relação.

Em discussão com a figurinista e pesquisadora Arianne Vitale, numa visita à exposição, observou-se que a Mostra dos Países e Regiões – e a Mostra das Escolas, como espelhamento – expõem em vários aspectos o momento que o mundo vive: de um lado, uma riqueza ostensiva e espetacular em materiais perfeitos, superfícies refletivas e acrílicas, ambientes tecnológicos, e virtuais; e de outro, a precariedade, uma certa tradição periférica, do contexto do Sul, de manualidade, à ancestralidade.

O México, premiado pelo trabalho de excelência de seus artistas, expôs *Forensic Approaches: Memory Dissections for Our Creative Process (Abordagens forenses: Dissecações da memória para nosso processo criativo)*, num espaço concebido como sala de arquivo/laboratório, apresentando o

trabalho de cenógrafos/as e figurinistas descrevendo e detalhando suas etapas de investigação prática, experimentações com materiais e cores, documentados como um estudo forense, metódicos e precisos.

Com etiquetas acompanhando as obras, a exposição de fragmentos parecia vestígios e testemunhos que confirmam as evidências do processo criativo, num sentindo visceral de expor o artista em seu fazer do modo mais íntimo, em suas entranhas. Como num gabinete de curiosidades, destacavam-se máscaras e outras partes do corpo de criaturas monstruosas, associadas com o imaginário dos filmes de ficção feitas pela figurinista Jerildy Bosch em moldes plásticos com resina em diferentes cores e texturas, personagens fantásticos que refletem e atualizam a cultura mexicana e sua celebração da Festa dos Mortos.

No que se refere ao campo virtual, países como Bulgária, Finlândia, Líbano, Irlanda e Suíça dedicaram-se à exploração do tema, com o uso de dispositivos digitais como *smartphones*, fones de ouvido e a criação de sistemas de realidade virtual. Materialidade recriada e destruída de inúmeras maneiras, cores e composições, pois livre dos limites práticos da construção cenográfica, o ambiente virtual tem propiciado experiências imersivas com impressionantes resultados, como foi apresentado na seção 360°. Concebido como um laboratório digital de projeções e realidade virtual destinado a aplicar tecnologia com enfoque artístico, além de ampliar as possibilidades de criação de jovens profissionais em contextos digitais, apresentou a experiência de criação de espaços cenográfico virtuais. Ainda, *Artificial Arcadia: Measured and Adjustable Landscapes* (*Arcadia artificial: paisagens medidas e ajustáveis*), da Suíça, apresentou uma paisagem cenográfica performativa, interativa, ao elevar o público numa arquibancada suspensa para experienciar as paisagens e refletir sobre o impacto humano sobre o planeta.

Considerações finais

É preciso salientar que a presente análise não pretende esgotar os modos de apreensão e compreensão da Mostra de Países e Regiões. A vivacidade das criações desafia a leitura, dadas as suas complexidades. Porém, a diversidade das propostas curatoriais confirma que, apesar de algumas tendências classificantes, os pavilhões constituem experiências singulares, com tamanhas especificidades que torna-se delicado reduzi-los a temas. Desta maneira, ativaram diferentes imaginários em públicos igualmente diferentes, produzindo impactos também distintos nas percepções de seus participantes. Cada proposta representa, como foi aqui descrito, um tipo de manifesto, um modo de ler a realidade, de posicionar-se, de celebrar e perceber o fazer artístico, da criação e compartilhamento.

Assim, buscamos escavar seus processos de criação e construção como uma percepção em relação, panorâmica, que provisoriamente atravessa o campo e nos desenha uma paisagem complexa. É preciso lembrar sempre que, apesar desta amostragem constituir um conjunto precioso, que foi selecionado na maioria das vezes para chegar até Praga, a produção artística mundial ultrapassa estes agrupamentos desafiando nossos limites e, deste modo, inspirando novos movimentos de transformação e de ações para além das fronteiras. Cada projeto, neste sentido, é único, pois traduz a cultura e perspectiva de um país ao mesmo tempo que a expande. Esta é a intenção e a celebração realizada quadrienalmente na PQ.

Para concluir, vale destacar a Alemanha, que homenageou o grande cenógrafo e figurinista Bert Neumann, co-diretor do *Volksbühne Theatre* em Berlim junto ao diretor Frank Castorf de 1992 a 2015, quando morreu repentinamente. Foram remontados, em espaço interno e externo, fragmentos de dois cenários reais das peças *Tal der fliegenden Messer*, de 2008, *Der perfekte Tag, Spektakel XX*, de 2010, com direção de René Polleschs.

De acordo com o júri, que concedeu um prêmio especial à exposição, “sua prática criou um impacto no teatro alemão, bem como globalmente, com uma interseção única entre teatro e arquitetura”¹². Realizado com autenticidade, o trabalho revolucionário e radical de Neumann expunha nosso imaginário doutrinado e corroído pela cultura de massa americana, sendo considerado um dos maiores artistas do teatro do século XXI. Na exposição *Service/No Service*, o público podia adentrar a cenografia, ali permanecer, ouvir a trilha sonora e tocar diretamente sua materialidade (figura 11).

Figura 11 – *Love and Hate: os trailers de Bert Neumann para Tal der fliegenden Messer, dirigida por René Pollesh (2008/2010).*

Fonte: foto do autor, 2019.

Na área externa, a presença real e fantasmagórica de Neumann iluminava suas profecias: parte do cenário, com dois trailers, um com o interior azul e o outro, vermelho, em cuja parte posterior abria-se um pequeno palco vazio, traziam as palavras *LOVE* (amor) e *HATE* (ódio) estampadas nas fachadas. Na plateia, as cadeiras de plástico bicolores, lembranças dos circos e parques de atrações – elemento cenográfico real da cultura de

massa que Bert tanto criticou e celebrou em seus cenários, e o cartaz *North East South West* (Nor-te Sul Leste Oeste), criado pelo coletivo gráfico-visual LSD, responsável pelas ousadas campanhas de divulgação do Volksbühne, colado na parede.

Como parte de *Tal der fliegenden Messer*, os trailers funcionavam como guarda-roupa e troca de roupas, cozinha, salas de descanso e palcos para cenas filmadas em vídeo. No canto interno de um deles, junto à extremidade do piso vinílico estampado com quadrados imitando ladrilho preto e branco, um ventilador portátil de plástico azul tenta camuflar-se na parede azul de outro tom, traduzindo o gesto contrastante e humanizante do grande artista alemão cuja obra transformou o recente fazer cenográfico teatral. É possível dizer que, de alguma, maneira, todas as gerações seguintes foram influenciadas pelo uso de elementos reais da arquitetura, representantes da cultura ocidental, como parte da linguagem cenográfica.

Neste sentido, o legado que Neumann deixa remete ao imaginário inesquecível das montagens que participava, com sua visualidade extravagante, plástica, uma ‘imitação da vida’ como ele chamava, propondo cenários surpreendentes que eram desarranjados, “bagunçados”, até mesmo destruídos pelos atores. Dizia: “deve-se mudar as formas de tempos em tempos, a fim de ser capaz de aludir novamente para o objeto (cenário) com um certo frescor. A arte não funciona sem perturbações. Se ela está indo muito bem, torna-se segura e bloqueada”¹³. Que suas provocações continuem inspirando os artistas¹⁴.

¹³ Conversa com Bert Neumann, registrada em 2014.

¹⁴ Agradeço às instigantes percepções compartilhadas por Aby Cohen, Arianne Vitale, Camila Vieira, Claudia de Bem, Denise Fujimoto, Erika Schwarz, Desirée Bastos, Marcelo D’Avilla, Marine Segaut, Rafael Blas, Renato Hofer, Roderick Steel, Rosane Muniz, Sávio de Araújo, Keity Valença e a todos os artistas que participaram da Mostra Brasileira que me inspiraram com seus olhares atentos a discutir algumas questões presentes neste texto.

¹² “His practice made an impact in his local theatre as well as globally, with a unique intersection between theatre and architecture”. Informação coletada no site da Quadrienal de Praga, disponível em - <http://www.pq.cz/awards-winners/>, Acesso em 21 ago. 2019.

Referências

COHEN, Aby. *Projeto de Curadoria para a PQ2019*. Website da Mostra brasileira. 2017. Disponível em <https://pqbrasil.org/curadoria>. Acesso em 2019.

COHEN, Aby. Catálogo da exposição brasileira. *O corpo como espaço, território e suas fronteiras*. São Paulo: Funarte, 2019.

Illustrated Catalogue. London: Bradbury and Evans, 1851, p. xvii.

LOTKER, Sodja. *Introduction to Shared Space: Music Weather Politics – New Approaches to Scenography* Prague Quadrennial 2015. Praga: Arts and Theatre Institut, 2016.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido: 29/09/2019

Aprovado: 17/02/2020