

## ENTREVISTA COM GUSTAVO CIRÍACO: A ARTE, O POLÍTICO E O POÉTICO NO ESPAÇO PÚBLICO COMO POTENCIALIZADORES DA IMAGINAÇÃO E DE MUNDOS

Milene Duenha<sup>1</sup>  
André Sarturi<sup>2</sup>

**RESUMO:** Quatorze de julho de 2020. Brasil em pleno avanço da COVID19 com escalada ascendente em números de casos de infecções e mortes. Portugal começava a abrir as portas com a redução do número de infectados com a doença. Paisagens ensolaradas em ambos os países que viviam, respectivamente, o inverno e o verão. Gustavo Ciríaco<sup>3</sup> nos recebeu virtualmente em sua casa para uma conversa sobre arte, seu caráter político e a inserção do poético no espaço público. Ciríaco é artista da dança que atua na transversalidade entre as Artes Performativas, as Artes Visuais e as Ciências Sociais. Em seus trabalhos o encontro, a relação com os espaços e tempos e a poesia que daí emerge são aspectos predominantes. Nossa conversa-deriva percorreu vários mundos e a possibilidade de vislumbrar muitos outros ao perceber como a arte pode se presentificar em diferentes contextos, provocando sensações, negociações e deslocamentos, sensibilizando a percepção e criando infinitas variações na paisagem que nossos olhos alcançam.

---

1 Dançarina, atriz e performer, Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora colaboradora no Curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná. Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: miduenha@yahoo.com.br

2 Ator, performer e pesquisador em dança. É Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP e professor colaborador do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: andresarturiteatro@gmail.com

3 Gustavo Ciríaco é coreógrafo, performer e artista multimídia. Com formação em Ciências Políticas, Gustavo tem desenvolvido um conjunto multiforme de obras que transitam entre o teatro visual e a dança conceitual, passando por exposições vivas e trabalhos *site-specific* onde arquitetura, paisagem e ficção encontram-se em performances marcadas pela partilha do sensível. Bailarino formado pelo Curso Técnico da Escola e Faculdade Angel Vianna e Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ. Desde 2018 é *Fellow Artist Researcher* do programa THIRD, na DAS Graduate School, Amsterdam University of Arts. Mais informações sobre o trabalho desse artista podem ser acessadas em seu site: <<http://gustavociria.co/pt/>>. Acesso em: Acesso em: 31 ago. 2020.

Figura 1 - “Aqui enquanto caminhamos”, de Gustavo Ciríaco e Andrea Sonnberger, Lisboa, junho de 2005



Fonte: imagem fotográfica de autoria de José Luiz Neves (Acervo do artista).

**Milene Duenha:** Quer falar um pouco sobre sua trajetória? Como você foi parar no espaço público, na rua com seu trabalho, por exemplo?

**Gustavo Ciríaco:** O ambiente urbano começou a aparecer para mim, sobretudo, como mundo que me rodeia. O mundo que me afeta e que cruza meu caminho, como afetamento, existência, coexistência, convivência. Me lembro muito de uma situação, na verdade de duas. Eu estava no Museu da República no Rio de Janeiro que tem um jardim imenso, é um museu muito frequentado, e tinha uma senhora abraçando uma árvore, e do lado de seus pés, as sacolinhas dela. Eu achei aquela situação muito comovente. Para mim aquilo apareceu como um desafio: como é que eu poderia fazer uma peça de dança que tivesse esse grau de realidade co-movedora como essas situações que me atravessavam no dia a dia. E outra, muito anterior a essa experiência. Eu ainda estava fazendo escola da Angel Vianna no Rio de Janeiro, por onde sou formado, e que tem uma referência somática ligada à ideia de consciência através do movimento, ou seja, não é consciência estática, parada, mas em processo. Eu estava andando e tinha um paredão perto da UNIRIO – que tinha uma escola de teatro que eu gostava de frequentar por causa das pessoas, mas não cheguei a estudar lá –, e a sensação que eu tinha era a de que o muro passava por mim. Então, tinha uma coisa daquela configuração daquele muro retangular, contínuo, uniforme que passava por mim, Era uma como se fosse uma grande forma geométrica que passava por mim, e isso me convocava a uma resposta para a qual eu ainda não tinha as ferramentas.

Então tínhamos um trabalho baseado nas materialidades que surgiam, a materialidade do passo, do transporte, do peso, a materialidade no uso da palavra, e com essa dupla fizemos uma primeira experiência na rua em um festival chamado “Dança em Trânsito” dirigido por Giselle Tápias. Estávamos muito atentos, ou ao menos tentando ficar lúcidos em relação ao que acontece, e fizemos uma peça que acontecia em um corredor de passagem que havia no Rio de Janeiro, no qual as pessoas só passavam para pegar as barcas. Não havia lojas, nada. O rol de coisas que as pessoas faziam era bem limitado: caminhadas, caminhadas apressadas e corridas, segurar o celular e trocar a mochila de lado. Então, utilizamos isso como repertório, alterando a velocidade e introduzindo pausa e repetição. Isso criava um estranhamento e às vezes um prolongamento. Se passava uma pessoa correndo, eu, Frederico e Luciana Fróes, que trabalhava conosco, saíamos correndo junto dessa pessoa, a ultrapassávamos e, de repente, parávamos. Somente ela continuava a correr. Criávamos estratégias de realçar o que estava acontecendo ali. Quando fomos apresentar no festival, o festival fez aquilo que acontece em muitos deles: mata a coisa viva. Acabou-se por produzir um círculo onde era somente reta, interrompeu o fluxo que era a gasolina da peça. Tivemos que criar estratégias para aquele público se dissipar. A peça não aconteceu. A peça aconteceu antes e depois do público do festival. Mas aí acordamos para isso, percebemos que havia esse mundo. A peça seguinte volta a lidar com o que está acontecendo na rua, que é: “Dormimosesmosaqui”, a outra se chamava: “No meio do caminho”. Essa peça fizemos em uma praça na qual as pessoas dormiam, eram pessoas

invisíveis, os mendigos. Pegamos essa ação dos mendigos e colocamos na vertical. Então, fazíamos sinal de pegar ônibus [gesto de dormir em pé] e dormíamos. Parávamos e dormíamos.

Mais adiante, fiz uma peça chamada “Aqui enquanto caminhamos” a convite do “Festival Alcantara” juntamente com o “Festival Panorama”. Nesta peça fazemos uma caminhada em silêncio dentro de um elástico branco. O público só tem uma opção para essa performance, que é participar dessa caminhada em silêncio dentro do elástico. O elástico vai ganhando forma por onde vamos caminhando e, também submetidos pela dinâmica instaurada pelo próprio grupo em termos de ritmos, velocidades, comunicação com o exterior, cuidado com o elástico, cuidado com as pessoas. Se tem uma pessoa que caminha mais lento, se tem uma criança, se tem um cachorro dentro como o grupo reage? Essa foi a grande peça que abriu a minha percepção para as materialidades vigentes na cidade. As implicações do plano urbanístico, as implicações das convenções sociais, as implicações das diferenças sociais, das questões socioeconômicas, das questões de gênero – tem um grupo que tem mais mulheres, tem um grupo que tem mais homens –, implicações das relações de poder, de relações de inclusão e exclusão, questões raciais, questões de diferença de faixa etária, então, a caminhada se tornou um reagente. Na medida em que ela ia reagindo às coisas que íamos encontrando, arquiteturas, seus usos pelo hábito e também por esses planos que mencionei: urbanístico, político, etcétera... Hoje em dia, o que seria fazer essa caminhada dentro de uma pandemia e dentro do recrudescimento de uma direita, de repressão, de constrangimento da liberdade de expressão?

Figura 2 - “Aqui enquanto caminhamos”, de Gustavo Ciríaco e Andrea Sonnberger, Lisboa, junho de 2005



Fonte: imagem fotográfica de autoria de José Luiz Neves (Acervo do artista)

**Milene Duenha:** Dentro dessa primeira questão você já trouxe um pouco uma discussão que eu gostaria de ampliar que é: como as questões da ideia de público (aquilo que é público e espaço público) apareceram para você? E sobre o que é da ordem do político? No “Aqui enquanto caminhamos” há uma estrutura, um modo de organização, por exemplo: todas as pessoas entram no elástico e vão percorrer um espaço na cidade, mas deve haver algumas restrições do tipo: tempo de caminhada, percurso, enfim, como você articula isso? Como a questão vai operando no seu trabalho e como você vai descobrindo e desdobrando? Como se dá a descoberta desses modos?

**Gustavo Ciríaco:** Em relação a “Aqui enquanto caminhamos”, essa é uma peça muito emblemática nesse sentido porque ela faz a transição, de fato, das minhas peças, do meu olhar para o espaço público, do espaço público, mas “privado” do teatro para o espaço externo. Essas peças que eu citei antes, nelas não havia a menor intenção de irmos para o teatro, elas eram mesmo ligadas à materialidade do lugar, mas em “Aqui enquanto caminhamos”, curiosamente havia, no seu início, essa preocupação de ela ser mais uma peça do que uma intervenção, não era uma ação performativa no espaço – como eram as duas outras peças –, ela tinha um tempo, uma duração mais específica. Havia uma estrutura que implicava o início, meio e fim. [Havia também] algumas coisas como a minha presença e a presença da Andrea Sonnberger – minha parceira nesse trabalho, pois é um projeto feito em coautoria. Pensávamos: como levamos essas pessoas como é meu tônus muscular, como eu des-invisto no meu tônus muscular para que, no meu ato, não se veja a promessa de uma performance, dessa ordem do performativo. A caminhada que gerava a performatividade, mas não era o modo e sim as condições de. Enfim, foi uma peça em que ficamos nos atentando à retidão ao tônus e, no fim, não se tratava de nada disso [risos], era justamente “desaparecer” [destaca com a voz]. Estar ali, vendo, mas não olhando para trás, não tomando conta. Curiosamente como Andrea morava na Alemanha, tem uma palavra que surgiu, e que eu nem imaginava que pudesse surgir. O Hitler era chamado de *Führer*, aquele que lidera, aquele a quem você segue. [Nessa peça fazemos] uma caminhada na qual as pessoas não sabem para onde elas vão, porque não revelamos para elas a trajetória, o fim da caminhada. Faz parte não dizer, uma vez que se costuma pré-ver, pré-estar, pré-experienciar, ir na experiência do mapa. Você segue uma pessoa, [e isso] faz pensar: o que eu sou? A que você segue? Essas explicações políticas foram surgindo à medida que aprendíamos com a peça.

Em relação às outras peças que eu havia feito, tem uma provocação do Cristophe Wavelet em uma das residências que aconteceram no “Festival Panorama”, situação na qual ele pergunta sobre qual a minha relação com a modernidade brasileira. Isso foi uma provocação. Fez-me pensar: nossa como é que eu dialogo com a história, com a modernidade brasileira? Porque uma chave de acesso à entrada no contemporâneo é saber como lidamos com o moderno nos nossos países, na história da arte. A outra provocação dele foi, na verdade, a apresentação de um autor francês, o Jacques Rancière, “A partilha do sensível”, que é a compreensão do compartilhamento do sensível, do fato de você contribuir para que algo seja partilhado, nos termos que ele está ali para ser compartilhado, e que não necessariamente se trata de uma partilha na mesma instância. É porque estou em uma

instância diferente da sua que aquela circunstância é possibilitada: é porque sou performer e você espectador, sou cliente e você caixa do banco, que a circunstância da partilha acontece. Partilha do sensível que nos permeia e que nos atravessa. Isso, a partilha do sensível, o sensível na instauração desse aqui-agora, junto das experiências citadas aqui faz o político chegar [no trabalho], nessa relação de co-agência: no perceber o que acontece, enquanto acontece, nas suas materialidades múltiplas de movimento, de percepção, do passo. É algo da minha personalidade, uma vez que gosto de notar, ou como Fernanda Eugenio – que é uma parceira de trabalho – traz: o reparar, o parar de novo, o notar. A outra coisa é o “Viewpoints”, que é um sistema de improvisação desenvolvido por Anne Bogart – ao qual eu tive acesso através do Diretor Enrique Diaz e da Mariana Lima no Coletivo Improviso e do João Fiadeiro através do método de “Composição em Tempo Real” –. Esses são métodos que me ajudaram a perceber as diferentes instâncias das materialidades que eu atravesso, e daí a configuração política nas minhas peças, a qual passa pela partilha do sensível, pela percepção da construção de um aqui-agora e pela a construção de ficções. E [além disso, tem] a minha formação em Ciências Políticas, a minha relação com os contratualistas, [Charles de] Montesquieu, [John] Locke, o interesse em saber como é que se estabelece o contrato social. Ultimamente estou lendo bastante [Jean-Jacques] Rousseau, “O Contrato Social”. A coisa do contrato foi surgindo a cada peça, um laboratório de descobertas.

**André Sarturi:** O Fausto Ribeiro<sup>4</sup> me contou um “causo”: disse que quando vocês estavam em Montevideo para apresentar um dos trabalhos, houve a situação de uma greve dos servidores do teatro. Como você lida com a questão da política, essa que entendemos no campo mais convencional (ou institucional) e a política dentro do campo do poético, como se dá esse cruzamento?

**Gustavo Ciríaco:** A política ligada à conjuntura ligada à acordos, à trabalho você que dizer não é?

**André Sarturi:** Sim.

**Gustavo Ciríaco:** No caso de Montevideo, estávamos lá para apresentar um trabalho chamado “Entre cães e lobos” que faz parte da trilogia que inclui “Gentileza de um gigante”. Eles [os servidores do teatro] estavam fazendo o que eles chamam de “paro”. Eles param por 2 horas para demonstrar a presença deles, ou seja, eles ameaçam, param e, a partir da última hora, você corre, monta tudo e apresenta. Na primeira peça [que apresentamos no festival], tivemos que mudar tudo na última hora e correr para outro teatro que funcionava por outro regime. Os técnicos do festival fizeram outra montagem – duas montagens no mesmo dia – para conseguirmos apresentar a peça. Na outra ocasião nós havíamos montado tudo e, cinco minutos antes, houve essa mesma situação: vamos parar. Nesse caso foi seríssimo porque eles utilizaram a situação de um festival independente, com uma dificuldade de existir, então não houve uma reunião de esforços, não nos elegeram como cúmplices, mas como vítimas, para ter sua ação mais visível. Nesse caso, a eficácia política do gesto deles se perdeu. Todos sentiram, mas não convocou. Houve uma burrice estratégica, porque é

<sup>4</sup> Fausto Ribeiro é artista e doutorando pelo Instituto de Artes da Unicamp. Participou de alguns trabalhos com Gustavo Ciríaco.

muito mais forte fazer isso com eventos de grande porte, ou ligados a figuras políticas, por exemplo: vai ter tal concerto com esse político lá e vamos fazer juntamente com os músicos.

A política tem várias instâncias, mas há uma que é de equilíbrio de forças, de par-tido [reforça a divisão da palavra], de tomar partido, de juntar interesses, reforçar interesses, o jogo da polis, da relação, de como você junta outros e potencializa os diferentes interesses através da união. Isso é inerente à política. Não há política sem jogo de interesses, par-tido, blocos que se juntam. É a possibilidade disso que faz a política, mas também de o jogo de interesses não estar acima do democrático. A diferença no meu trabalho é que eu não trabalho a política tematicamente ou em relação às circunstâncias que estão acontecendo. Tem alguns trabalhos em que talvez isso se evidencie mais, por exemplo: “Aqui enquanto caminhamos”, é uma peça extremamente política. Ela pode não tratar de política, mas ela é inerentemente política, porque ela lida com um grupo que não se conhece, que caminha junto em silêncio, e que gerencia o estar junto. Tem as pessoas que não querem se tocar, que querem se destacar em relação ao grupo, tem outras que não querem estar dentro do elástico, não querem seguir a ninguém. Às vezes é o adolescente. Às vezes é o diretor do teatro, ou da galeria. Às vezes é o rico. Ele não quer estar naquela foto. É porque ali se explicita a estrutura que está em jogo, tem certa exposição, mas ele [ao mesmo tempo] percebe também a dimensão do veto.

O veto é um dos principais poderes no regime presidencialista. Em uma família, quando você decide dar poder de voz aos filhos, uma das primeiras coisas que a criança utiliza é o poder de veto. Ela grita: “Não! Não!” O “não”, ela reconhece muito rapidamente. Reconhece o poder que emana do dizer “não”. Nas peças, a política não está como tema. Eu não vou falar sobre o Bolsonaro, não vou falar da política brasileira ou da política [institucional]. No entanto, dentro dela há mecanismos que criam lucidez, diz sobre quem somos, o que utilizamos para dialogar com os outros, como vemos os outros. Ela vai estar lá. Então, não há uma discussão da política como conjuntura, mas mais da eleição de protocolos, percepções, contratos. Há assuntos, por exemplo que me afetam, me puxam, que me tiram de mim, como: a questão indígena; as cosmogonias diferentes como as ameríndias; a ecologia; a injustiça social me afeta muito, mas nas minhas peças eu lido com isso através da poesia. Utilizo a poesia como ferramenta política. Tem uma peça futura que eu quero fazer que é “O amanhã de ontem”, que vai se inspirar em dois educadores: Friedrich Frauber, criador dos jardins-de-infância e o Paulo Freire, conhecido pela “Pedagogia do Oprimido”. A ideia é a de potencializar o conhecimento que cada pessoa já tem.

**Milene Duenha:** Como é o nome?

**Gustavo Ciríaco:** “Amanhã de ontem”, que é hoje [risos].

**Milene Duenha:** Eu gosto muito dos nomes dos seus trabalhos, eles produzem uma síntese incrível.

**André Sarturi:** Aliás, há uma crítica [positiva] muito forte do seu trabalho que se refere à escolha dos nomes.

**Gustavo Ciríaco:** Não foi sempre, mas, cada vez mais, eu gosto de escolher um título. Gosto muito de notar, de anotar o que se fala. Eleição do nome tem a ver com o encantamento. Há grupos aborígenes australianos e neozelandeses que percebem a morte como encantamento, a maior parte das mortes é resultado de encantamento, trata de uma morte proferida. Se você falar algo assim: você é horrível, quero mais que você morra, por exemplo, a pessoa vai definhar e vai morrer. Ela pode ter quatorze anos, ela pode ter sessenta. Então, há uma força no encantamento das palavras e eu acho que a poesia tem esse encantamento. O encantamento pela poesia veio antes da escolha das palavras e isso foi me contaminando. Eu fui gostando mais de ler poesia. Escolher um nome, nomear, é muitas vezes para mim a primeira parte de uma construção.

**Milene Duenha:** O nome já aparece como um convite a se ingressar no campo do poético. Quando você aceita o convite, acessa o que ali contém – que inclui essa lógica do político –, não trata a ideia de política como instituição ou tema, mas nas relações, como se vivencia no corpo. É interessante pensar isso como dança, como se vivencia a política em nós. Vivemos isso o tempo inteiro, mas não temos essa percepção de modo tão evidente.

**Gustavo Ciríaco:** Isso.

**André Sarturi:** Dentro do campo do poético, parece caber a questão da seleção dos espaços de criação. Gostaria de saber um pouco sobre como você seleciona os espaços? E também saber como você lida em condições diversas, como em situações que você já citou e a mediação com as instituições.

**Gustavo Ciríaco:** A escolha do espaço passa também pelos agentes que ocuparam/ocupam esse espaço. O fato de ele nos escolher também. A Luciana Lara, coreógrafa de Brasília e que eu chamo de minha irmã contextual, com quem eu tenho muita afinidade no encantamento pelo espaço público – sabendo que ele é construído, não é dado, mas constantemente instaurado, negociado –, ela diz uma coisa assim: Você vai lá para um espaço descampado, parece que não é de ninguém, começa a fazer alguma coisa [breve pausa]. Vai surgir o dono do lugar. Não o dono de papel passado, mas aquele senhorzinho dono do território. Aquele é o território dele, da jurisprudência dele, e você terá que lidar com ele, mesmo que seja uma jurisprudência daquela hora. Às vezes pode ser uma criança também quem define que ali é seu espaço [imita esse personagem]: “O que você está fazendo aqui? Estou te achando estranho”. Como um cão que ladra até o fim da quadra. Então, essa relação com espaço se dá de modo a não tratá-lo como amorfo, não vivido, mas como já ocupado. A minha escolha dos espaços passa por uma série de coisas. É claro que tenho muito apreço pela arquitetura, pela construção formal do espaço. A estética arquitetônica me atrai, mas me atrai o que acontece nesse espaço, sua vitalidade e pelo que eu posso fazer. Se esse espaço não tiver vida, o que eu for fazer nele pode estar somente ligado a um jogo formal. O espaço contém também muitas camadas, incluindo as camadas da história. A eleição do espaço passa por uma diversidade de coisas que eu consigo reconhecer, perceber ou intuir, pois também há muitos limites, ainda mais se a relação é com uma cultura sobre a qual você não tem muito conhecimento. Por exemplo, você

vai para o Vietnã – como fui com a Fernanda Eugenio para um projeto relacionado a *site specific*, o projeto “City Labs” –, e muita coisa você não entende, como o motivo de uma lixeira estar voltada para a rua, e não para a calçada, mas em seguida vai percebendo. Então, a escolha do espaço começa por esse mistério também. Vou percorrendo o espaço e, na medida em que vou descobrindo esse espaço, vou tomando decisões. Tem um aspecto da etnografia que está também no trabalho que eu faço com a Fernanda Eugenio. Temos essa relação com a antropologia, que tem essa dimensão do observar, anotar, tentar perceber para além daquilo que aparentemente é, ou você pensa que é, porque, obviamente, utilizamos nosso campo de referências. Tem uma parte da antropologia, que é a etnografia – que é o levantamento de tudo o que você pode levantar em termos numéricos, quantificáveis, qualitativos, que são possíveis de desenhar –. E que é um processo no qual você realiza muita negociação para descobrir mais sobre a cultura, sobre os contextos os quais você está estudando. Na parceria com Fernanda ela traz a ideia de etnografia como performance situada. Na minha prática já havia algo de entender o trabalho do antropólogo, pois na minha prática eu não tinha realizado isso, pois estava nas Ciências Políticas, mas tínhamos muitas coisas em comum.

**Figura 3 - “Cortado por todos os lados, aberto por todos os cantos”, de Gustavo Ciríaco, (IMECC –UNICAMP) Campinas, junho de 2017**



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Maycon Soldan (Acervo do artista)

**André Sarturi:** No trabalho chamado “Cortado por todos os lados, aberto por todos os cantos”, realizado na Unicamp em 2017, foram selecionadas diversas obras artísticas da história do teatro e da dança do Brasil, que foram homenageadas numa apresentação em espaços urbanos no Instituto de Matemática e Computação Científica daquela instituição [IMECC – UNICAMP]. Como você lida com a questão das diversas memórias sobrepostas neste trabalho (memória artística brasileira; memória do próprio espaço; memória dos artistas criadores envolvidos). Até faço uma ponte com o que você falou antes que é como você lida com a modernidade, e isso foi possível de perceber nesse processo do qual eu também fiz parte.

**Gustavo Ciríaco:** Ótima pergunta. O processo que tivemos do “Cortado” em Campinas foi único. Primeiro, eu tive um período alargado no processo que me permitiu debruçar no fundamento desse projeto. Eu tomei a liberdade de mapear [referindo-se ao aspecto da história], fiz entrevistas com a Claudia Guimarães, professora de História da Dança do Departamento de Dança da Unicamp, e com outros artistas para entender que peças fariam sentido nesse contexto: Campinas, uma cidade do estado de São Paulo. Depois, pesquisei com vocês as histórias relacionadas ao teatro que os haviam impactado. No projeto em Campinas eu tomei a liberdade de fazer esse mapeamento de quais foram as peças mais marcantes, de teatro e de dança, nos últimos 30 anos, junto com as memórias de cada participante. Eu estava interessado em saber o que havia marcado a ida ao teatro. Depois quando eu trago esse projeto para Portugal, ele muda totalmente de contorno. Embora eu tenha feito várias entrevistas com várias pessoas sobre quais seriam esses espetáculos que haviam lhes impactado em Campinas, com várias pessoas, das mais diversas experiências, limitadas ou expandidas de teatro e de vida de espectador. Em Lisboa, eu entrevistei pessoas que eram figuras-chaves do teatro e da dança e, curiosamente, as peças que essas pessoas elegeram não eram necessariamente as melhores peças dos últimos trinta anos de cultura lisboeta [exemplifica]: era uma peça na qual havia uma vendedora de balas que, em determinado momento, o espetáculo vai começar, e ela entra e se torna uma trapezista; ou outra em que uma atriz olha para uma criança e fala o texto para essa criança, e ela se vê sendo endereçada pela atriz, e [acontece a] quebra da quarta parede. Essa é uma peça que ela viu quando eu tinha 12 anos no subúrbio de Lisboa. Aquela peça, talvez, tivesse todas essas qualidades, mas não necessariamente era uma peça fundamental na história do teatro de Lisboa. Então, eu fui confrontado com isso: as melhores peças não eram as peças mais marcantes na história do teatro, na história dos espetáculos, um divisor de águas. Resolvi, então, investir no que as pessoas haviam descoberto na dança e no teatro, e menos na história do teatro e da dança. Houve uma grande mudança aí. No entanto, tenho ainda muita vontade de fazer o “Cortado” nos moldes relacionados à história do teatro e dança. Se o COVID passar e se tudo der certo, vamos fazê-lo em algum Sesc.

Voltando à questão do político, fazer isso seria interessante agora, a história da dança e do teatro é muito presente para as pessoas que fazem, mas ela ainda está muito ausente para as demais pessoas, deveria ficar mais presente, é muito importante o teatro e a dança terem sua

história reconhecida e difundida no Brasil como ferramenta política. “Rei da vela” apresentado hoje tem tanta força, quanto na ditadura, e como teve na origem daquele texto. Ele precisa ser feito e precisa ser reconhecido. Se assistirmos “Rei da vela” veremos todos aqueles personagens. O “Cortado” estaria aí, nessa relação de memória compartilhada.

Figura 4 - “Cortado por todos os lados, aberto por todos os cantos”, de Gustavo Ciríaco, (IMECC –UNICAMP) Campinas, junho de 2017



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Maycon Soldan (Acervo do artista)

**André Sarturi:** Você está falando bastante sobre memória e composição. Gostaria de saber como você trata a questão da autoria nos seus processos de criação? Como você entende essa proposição dos artistas, como elas entram, como entra o seu trabalho? E vou aproveitar para juntar mais uma questão: qual é o papel do público [espectadores] nesse processo de composição e o que você entende como composição nesse contexto?

**Gustavo Ciríaco:** Autoria. Bom, para mim é muito claro o desenho conceitual nas peças. Esse é meu primeiro investimento. Por mais que haja elementos que me inspirem, eu pergunto o que eu estou desenhando, o que estou propondo nessa peça? Esse desenho pode ser tão presente, quanto possibilitador de liberdade. Quando trabalhamos no “Cortado” cada um [dos performes] ficou um pouco responsável pela realização de sua memória, e eu dava-lhes espaço e ia dirigindo. Era um trabalho que tinha uma perspectiva educativa. Estávamos dentro da universidade, então, era importante que eu fosse uma espécie de mentor. Era importante oferecer as condições para vocês

perceberem por onde aconteciam algumas decisões, quais eram as decisões centrais do projeto para [as coisas] convergirem. Algumas pessoas me desafiam dentro do conceito e me fazem pensar até que ponto é o desenho que determina tudo. Até que ponto o desenho pode e deve ir e até que ponto ele não deve ir para que ele possa acolher. O que eu trabalho [nesse sentido] também me ajuda a perceber quem vai ser um possível espectador. Ele [o performer] é um primeiro espectador, logo depois deles, os participantes. São as pessoas que estiverem ali, o faxineiro, o iluminador, o técnico, a gerente, o namorado que alguém que veio e está ali esperando passar o tempo. Ao entender como o trabalho acontece com essas pessoas é que eu entendo o trabalho. As parcerias vão surgindo daí. Existem alguns momentos em que os limites de autoria, de poder, podem surgir. Em peça de formatura, por exemplo, isso é uma questão. Outro exemplo é quando o foco não é o trabalho, é utilizar o trabalho em favor de um determinado contexto. Então, se você tem um ator de quarenta anos de casa, que já tem uma imagem construída, o que ele vai fazer ali tem implicações que não estavam no desenho do projeto, mas que eu vou ter que lidar, porque faz parte de entender o meu eleitorado, e com a possibilidade de não dar certo de aquele desenho não seguir, de o foco não ser na peça ou, às vezes, o foco das duas partes pode estar na peça, mas não em como se entende aquela peça.

**Milene Duenha:** Parece-me que tem a dissolução mais evidente de alguns limites, do tipo: se abre mão de uma lógica de direção para pensar a lógica de proposição, começa a se deslocar os limites entre o que é [atribuído ao papel] do público e aquilo que é a proposição. Você implode esse lugar. Não há aquele que assiste com tanta distância – como se uma distância fosse mesmo possível –. O que você propõe vem, de cara, implodir essas barreiras [entre espectador e artista]. São posições diferentes, porém em relação fluida.

**Gustavo Ciríaco:** Totalmente. Elas não podem ser muito rígidas, pois tem uma coisa que é a escolha. Tem o pacto, o contrato. Dentro do contrato para mim, mais do que a obrigação, o que interessa é o desejo. Tem que ter desejo. O desejo é capaz de tornar o ator mais amador em um incrível performer. O público também, se há uma situação do tipo: colocaram-me aqui para assistir isso e se não gostar eu vou embora, faz-me lembrar do veto: o “não”. Essas proposições são móveis, em diálogo, conversacionais, mas também há um perigo, elas podem falhar redondamente pelos mais diversos motivos.

**Milene Duenha:** Quanto mais maleabilidade, mais as coisas são postas em risco. Não há o que assegure, por mais que você elabore pense os caminhos, sempre tem algo que escapa.

**Gustavo Ciríaco:** Uma frase da Camille Claudel: “há sempre alguma coisa de ausente que me atormenta”. E outra frase, que eu também gosto muito e que faz um contraponto, é a que está no filme “Querelle” do Jean Genet em que a madame canta: “todo homem mata aquilo que ama”. Isso é para mim a relação que você tenta dissecar demais, aquilo que você gosta de fazer pode se tornar uma espécie de problema também.

**Milene Duenha:** Vamos falar desse risco de morte? Como você trabalha bastante com a noção de paisagem e de arquitetura, que paisagens o horizonte de 2020 revelam do seu ponto de observação/afetação? O que vai aparecendo para você como realidade, mas também como possibilidade de articulação nesse campo da arte e do poético?

**Gustavo Ciríaco:** O que se revelou para mim, de modo muito forte, é o que está perto, bem perto: os espaços da casa, a busca pelo sol, as materialidades, o que você convida para sua casa, o que você não quer que entre na sua casa. O dentro e o fora ficaram muito fortes também, um fora ameaçador amedrontador, um campo radioativo, e no dentro a necessidade de segurança, de saber que ele não está sujo, de que não está infectado. Eu comecei a plantar. A dimensão da coisa que cresce. Ver de perto o que tem acontecido e, ao mesmo tempo, o longe, muito longe. O meio não existe. Primeiro, como todo artista, eu pensei: pronto: como é que eu vou fazer o que eu faço? Peça interativa, teatro, o tocar, a sedução do aqui-agora. Então, comecei a fazer um projeto com pessoas que estão muito longe: uma pessoa que está em Uganda; outra que está em Berlim; outra que está em Buenos Aires; outra que está em Santiago; outra que está em Macaé; outra que está em Almada, aqui do outro lado do [rio] Tejo. Essa relação da distância está presente.

E sobre o espaço público, essa nova normalidade é, na realidade, o novo diferente porque há a questão do onde você come, com quem você fala, em que distância você fala, como você anda pela rua, de quem você quer ficar perto, quem você tem que evitar. Eu não vejo isso como uma possibilidade de restrição apenas, mas como possibilidade de expansão da matéria, a matéria da dança, mas não necessariamente a matéria da dança indo para o cinema ou para vídeo. Eu acho que tem coisas aí. Tenho feito aulas de dança por vídeo e o *feedback* é incrível, porque obriga-se a olhar o aluno por um quadrado deste tamanho [faz gesto de tamanho pequeno com as mãos], então, eu consigo ver [detalhes]. Não há o constrangimento do que é o meu olhar passar pelo seu corpo diante do seu olhar. Para mim, há coisas muito grandes acontecendo. E coisas muito horrorosas também. Todo mundo está com a imagem, está captando todo nosso material. É possível perceber como se age e reage. O espaço público precisa considerar a morte. Não estamos considerando a morte, estamos considerando o morto, não a possibilidade da morte.

**Milene Duenha:** Aqui no Brasil, nem o morto, não é?

**André Sarturi:** [em tom irônico] E daí? Não é?

**Gustavo Ciríaco:** A morte tem o velório, o lamentar, o compartilhar o luto. É um processo não só de desligamento e de possibilidade de continuar, mas é um processo de aprendizado. Você aprende com o nascimento e você aprende com a morte. Sobretudo, a respeito da dimensão humana. A performer criadora alemã Siegmund Zacharias, com quem eu tenho prazer de ser colega de curso em Amsterdam (um curso para artistas interessados em realizar um doutoramento prático em artes), ela escreveu um texto para falar sobre a volta ao teatro. Ela fala que essa volta do teatro tem que ser junto com a aceitação da morte, da morte na pandemia, mas também da morte daquele

mundo que nós conhecíamos, daquela experiência de teatro que nós conhecíamos, daquela ação com o público, com aquele teatro com aquela programação específica.

Aqui em Portugal, os teatros tem uma programação que delinea o que vai passar naquele teatro, que experiências o seu público vai ter e, por conseguinte, qual a história da arte, do teatro e da dança será inscrita nessa cidade. Muitos deles [teatros] ficaram tomados por reprogramar, por fazer o melhor para que a volta fosse o mais próxima possível do que era, ou seja como se nada tivesse sido perdido. No entanto, foi perdido. Você vai entrar em um teatro e a ideia de morte vai estar lá com você, porque você pode pegar vírus dentro de um teatro, alguém pode pegar vírus por você – você pode estar veiculando a morte de alguém, ser responsável por cessar a existência de outra pessoa –. Junto com isso, a possibilidade de você perder pessoas que você tem, que te acompanham na sua biografia, que acompanha a história da arte, a história do teatro. Isso não está sendo considerado. É quase como se precisasse ter um aviso: “Esse espaço mata” ou “Esse espaço te dá vida”. Curiosamente, as palavras mais usadas ultimamente são: morto e *live*. Há inúmeras pessoas fazendo *Lives* no *Instagram*, no *Facebook*. E morto, sobre quantos morreram, a informação sobre a quantidade de mortos.

**Milene Duenha:** Talvez haja a necessidade de um tempo para a acomodação de tudo isso, desse tipo de morte, de viver um pouco esse luto. Porque, às vezes, parece haver um imperativo para, de repente, criarmos. Agora vamos fazer teatro na TV, agora a gente tem que se virar com o que tem para sobreviver na arte, para dar aulas, mas tem algo do tempo, o tempo de voltar a plantar para ver um pouco de vida e encontrar algo que te devolva a respiração naquele momento para depois sair olhando o mundo e percebendo o que é possível. Isso tem contaminado o que você está pensando sobre continuidade no seu trabalho?

**Gustavo Ciríaco:** Sim, estou pegando a onda como todo mundo, levamos um “caixote”, “engolimos areia”, E é claro que tem essa imediatez, porque tem a sobrevivência, mais do que a sobrevivência financeira, a sobrevivência de futuro. Eu tinha uma peça toda encaminhada para a qual iria tentar os apoios e estreiar no ano que vem, mas o modo de acontecer essa peça está todo impossibilitado que é: residência, viagem internacional, dividir quarto. É criação para público em teatro. Como se faz? Em cada lugar que vou apresentar eu fico duas semanas isolado, ninguém sai do hotel? Quando voltar, duas semanas também? A primeira coisa foi pensar: vou ter que lidar com tudo que é de uma pandemia, que é próprio, e com a morte de quem você ama. Por outro lado, me fez apostar para fora do meu campo. Estou fazendo um projeto que é uma coleção de instalações que vão buscar resgatar, traduzir, transduzir, transportar, uma experiência marcante de paisagem de alguns artistas que têm uma poética espacial, singular. É um trabalho de instalação: Artes visuais, Arquitetura, Música. Não necessariamente coreografia. Comecei fazer o projeto que, de cara, me coloca em outro lugar, exige outros conhecimentos, outras parcerias, autorias, diversas camadas de autorias. O artista que partilha comigo a experiência e juntos tentamos pensar como a experiência pode acontecer em outros termos, junto com a equipe que vai trabalhar comigo para

realizar concretizar e reajustar essa experiência. A relação com os parceiros institucionais para os quais eu tenho que explicar e tornar o projeto receptível. De repente, na quarentena eu mudei de campo. Passei por jardineiro, padeiro, cozinheiro, mas em termos profissionais eu comecei a deixar aflorar, desenhar, pintar, montar maquetes. Hoje eu inauguro uma instalação nos Açores, tudo feito remotamente, ou seja, enviei para eles a imagem da maquete, as orientações e eles buscaram modos de concretizar. É tudo muito excitante como possibilidade, mas tem que bater, tem que ir, tem sorte, mas também tem que fazer. Então, tem a imediatez, a busca por fazer alguma coisa, mas também é necessário ter tempo para poder entender o que isso pode ser.

Para mim, a pergunta é mais forte nos projetos que eu sabia fazer do que nos projetos que eu não sabia fazer. Esses são mais fáceis porque eu estou em descoberta, talvez mais inocente. O encanto nessa parte do sensível tem outros corresponsáveis. E eu dependo da assunção deles de que o mundo não é mais o mesmo, e que tem implicações. Talvez, não terá uma peça linda ali acontecendo, mas o campo ali acontecendo. Talvez, seja melhor eu não convidar aquele grupo maravilhoso da França, que faria aquela diferença no contexto local, se metade dos atores no contexto local vai ter que desistir daquele campo artístico. Talvez, seja melhor não gastar o dinheiro com aquele grupo e usar esse dinheiro para criar outras ações que criem sim um lastro de existência, de existência mesmo: vida e morte. Esse tema, as pessoas não estão entendendo ainda, elas não estão ligando programação com vida e morte, simbólica e real.

**Milene Duenha:** Tem alguma coisa que você gostaria de dizer e que não contemplamos nas perguntas?

**Gustavo Ciríaco:** Sim, tem uma coisa do espaço. É muito fácil a gente pensar que ele é fixo, mesmo na sua diversidade. Seja porque aquela calçada é cuidada por uma determinada pessoa, ou porque o modo de transitar nela está de acordo com determinadas regras sociais. Acho que existe nessa possibilidade do uso do espaço, não apenas a facilidade do uso daquilo que existe no lugar, mas o surgimento daquilo que não existe, não existiria e, talvez, nunca existirá. Isso tem a ver com a criação de erupções, com força de erupção. A erupção surge e destrói, não tem como você ficar incólume. Esse momento pede por atos extremados. Que sejam extremados não por serem radicais, mas porque conseguem construir novos referenciais: fortes o suficiente para permanecerem e flexíveis o suficiente para não ficarem incólumes. Muitas dessas séries de ficção científica do tipo “Star Wars”, “Star Trek”, na verdade, não são ficções científicas. Se fossem, não estariam na ficção, mas no exterior, na história, naquilo que torna o futuro, futuro. Se não me engano, é em um romance chamado “A Terra Imperial”, de Arthur C. Clark, que se vê isso [nos conta a história do romance, mas não vamos revelá-la para não darmos *spoiler*]. A ficção científica não é ficção científica porque tem foguete, XPTO, mas porque deflagra o pertencimento de época do leitor, e a cisão desse com aquela ficção, é esse poder de cisão de uma boa ficção científica que a arte pede, o poder de conseguir fugir à nossa própria época, e de lançar uma coisa não que seja pautada pelo nosso tempo, mas

principalmente por aquilo que não deveria ser. Para mim, esse é um desafio. [Canta um trecho da música de Chico Buarque “O que será? (À flor da terra)”]:

“O que será que será  
Que andam suspirando pelas alcovas  
Que andam sussurando em versos e trovas”.

**Recebido em: 10/08/2020**

**Aceito em: 20/08/2020**