

FESTIVAL D'AVIGNON 2024
À PROCURA DAS PALAVRAS
e DE MUNDOS POSSÍVEIS
ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA



← ↓ DÄMON, EL FUNERAL DE BERGMAN, DE ANGÉLICA LIDDELL, COUR D'HONNEUR, PALAIS DES PAPES, FESTIVAL DE AVIGNON, 2024, [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE, FESTIVAL D'AVIGNON.

DÄMON, EL FUNERAL DE BERGMAN

TEXTO, ENCENAÇÃO, CENOGRAFIA E FIGURINOS: Angélica Liddelli

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Borja López

INTERPRETAÇÃO: Ahimsa, Yuri Ananiev, Nicolas Chevallier, Guillaume Costanza,

Electra Hallman, Elin Klinga, Angélica Liddelli, Borja López, Sindo Puche,

Daniel Richard, Joel Valois **PARTICIPAÇÃO:** Erika Hagberg, David Abad

FIGURANTES: Ayena Adjido, Julie Benoît, Francine Billard, Alain Bressand,

Paule Coste, Maylis Calvet, Léa Delaporte, Adam Dupuis, Annette Ecckhout,

Christian Ecckhout, Bernadette Fredonnet, Marion Gassin, Pierre Hoffmann,

Dominique Houdart, Jeanne Houdart-Heuclin, Manon Hugny, Françoise

Pellevillain, Gael Maryn, Daphné Lanne, Elisa Morice, Julia Pal, Alain Sperta,

Sabino Tatulli, Victor Van Kujik Saytour, Kenza Vannoni, Corali Zaninotti, Timothée

Bosc, Odin Darlix, Victor Van Kujik Saytour **VOZ:** Jonas Bergström

VIOLONCELO: Laura Meilland **DESENHO DE LUZ:** Mark Van Denesse

DESENHO DE SOM: Antonio Navarro **TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM:**

Christilla Vasserot **PRODUÇÃO:** Gumersindo Puche /Altra Bilis – Iaquinandi SL

LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON: Cour d'Honneur

(Palácio dos Papas), 29 de junho e de 1 a 5 de julho de 2024

LOS DÍAS AFUERA

CONCEÇÃO, TEXTO E ENCENAÇÃO: Lola Arias

DRAMATURGIA: Bibiana Mendes **COLABORAÇÃO ARTÍSTICA:** Alan Pauls

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Pablo Arias Garcia

INTERPRETAÇÃO: Yoseli Arias, Paulita Asturayme, Carla Canteros, Estefania Hardcastle, Noelia Perez, Ignacio Rodriguez, Inés Copertino

CENOGRAFIA: Mariana Tirantte **COREOGRAFIA:** Andrea Servera

MÚSICA: Ulises Conti, Inés Copertino, Augustin Della Croce

DESENHO DE LUZ: David Seldes **VÍDEO:** Martín Borini **FIGURINOS:** Andy Piffer

TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM: Alan Pauls (francês), Daniel Tunnard (inglês)

PRODUÇÃO: Mara Martinez, Luz Algranti, Sofia Medici, Lola Arias Company

LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON: Opéra Grand Avignon,
de 4 a 10 de julho de 2024

MOTHERS: A SONG FOR WARTIME, DE MARTA GÓRNICKA, COUR D'HONNEUR, PALAIS DES PAPES,
FESTIVAL DE AVIGNON, 2024, [F] CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE, FESTIVAL D'AVIGNON.

MOTHERS: A SONG FOR WARTIME

CONCEÇÃO E ENCENAÇÃO: Marta Górnicka

LIBRETO: Marta Górnicka & Ensemble **MÚSICA:** Marta Górnicka

DRAMATURGIA: Olga Byrska, Maria Jasinska

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Maria Wierzbicka

CENOGRAFIA: Robert Rumas **COREOGRAFIA:** Evelin Facchini

ASSISTENTE DE COREOGRAFIA: Maria Bijak **DESENHO DE LUZ:** Artur Sienicki

VÍDEO: Michal Jankowski **FIGURINOS:** Joanna Zaleska

COLABORAÇÃO MUSICAL: Wojciech Frycz **TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM:**

Cécile Bocianowski (francês), Aleksandra Paszkowska (inglês)

PRODUÇÃO: Marta Kuzmiak, Iwa Ostrowska, Magdalena Plyszewska, The Chorus
of Women Foundation (Varsóvia), Maxim Gorki (Berlim)

LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON: Cour d'Honneur
(Palácio dos Papas), de 9 a 11 de julho de 2024



SEA OF SILENCE

CONCEÇÃO, ENCENAÇÃO E CENOGRAFIA: Tamara Cubas

COLABORAÇÃO ARTÍSTICA: Gabriel Calderón, Vachi Gutiérrez

ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: Alicia Laguna

INTERPRETAÇÃO: Noelia Coñuenao, Karen Daneida, Dani Mara,
Ocheipeter Marie, Hadeer Moustafa, Sekar Tri Kusuma, Alejandra Wolff

DESENHO DE SOM: Francisco Lapetina **DESENHO DE LUZ:** Ivana Dominguez

FIGURINOS: Brian Ojeda **ASSISTENTE DE FIGURINOS:** Agustín Petronio

PESQUISA VISUAL: Verónica Cordeiro

TRADUÇÃO PARA A LEGENDAGEM: Joana Frazão **PRODUÇÃO:** Tamara Cubas

LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON:

Théâtre Benoît – XII, de 4 a 9 de julho de 2024

LINE UP LIKE A CROW



JUANA FICCIÓN

CONCEÇÃO: La Ribot, Asier Puga

COREOGRAFIA E ENCENAÇÃO: La Ribot **DRAMATURGIA:** Jaime Conde Salazar

DIREÇÃO MUSICAL: Asier Puga

ARRANJOS, COMPOSIÇÃO ORIGINAL E MÚSICA ELETRÓNICA: Iñki Estrada

ESPAÇO SONORO E MÚSICA ELETRÓNICA: Álvaro Martin

INTERPRETAÇÃO: La Ribot, Juan Loriente

MÚSICOS: Emilio Ferrando, Fernando Gómez, Xavier Olivar,

Juan Germán Oliveros, Víctor Parra, Juan Carlos Segura, Zsolt G. Tottzer

CANTORES: Marcos Castrillo Sampedro, Alberto Cebolla Royo, Rubén Larrea

Perálvarez, Alberto Palacios Guardia **DESENHO DE LUZ:** Eric Wurtz

FIGURINOS: Elvira Grau **PRODUÇÃO:** Pepe García (Grupo Enigma), Íris Obadia

(La Ribot Ensemble) **LOCAL E DATA DE ESTREIA NO FESTIVAL DE AVIGNON:**

Cloître des Célestins, de 3 a 7 de julho de 2024





FESTIVAL D'AVIGNON 2024

À PROCURA DAS PALAVRAS E DE MUNDOS POSSÍVEIS

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA
INSTITUT D'ÉTUDES THÉÂTRALES – SORBONNE NOUVELLE

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 3
NOVEMBRO DE 2024

Dez dias no maior festival de teatro do mundo pode parecer muito, mas sabe sempre a pouco. A atual edição – 78.^a e a segunda sob a direção de Tiago Rodrigues – teve início no dia 29 de junho e está ainda a decorrer^[1], num contexto político em que a presença da palavra poética no espaço público faz a diferença.

No editorial (“Pourquoi chercher les mots?”^[2]), o diretor português evoca Jean Vilar, recordando o gesto fundador e empenhado que esteve na origem da criação do Festival em 1947: “On nous demande souvent pourquoi on fait ce Festival. Pourquoi le fait-on encore, depuis le geste fondateur de Jean Vilar en 1947, dans une société qui cherchait les mots pour réapprendre à être ensemble après la deuxième guerre mondiale, l’occupation nazi, la Shoah, la Résistance, la Libération?”. A resposta a estas questões talvez esteja precisamente na importância da expressão “être ensemble” (estar juntos). Em 1947, Vilar acredita que Avignon é “o berço” que permitirá constituir – e *re-unir* – uma verdadeira família teatral, graças à qual a ideia de “teatro popular” poderá prosperar: “Je me souviens que (...) assez rapidement, j’ai trouvé des gens entre vingt ans et quarante ans, des gens qui ont joué l’aventure et qui l’on très bien jouée” (*apud* Tackels, 2007: 39). Se a aventura continua há mais de 70 anos, é porque outras pessoas – a dupla Baudrier/Archambault, Olivier Py^[3], a nova dupla Tiago Rodrigues/Magda Bizarro e outros antes deles – a continuaram a abraçar, e bem.

[1] Este artigo foi escrito durante a 78.^a edição do Festival de Avignon, que decorreu entre os dias 29 de junho e 21 de julho de 2024.

[2] Programa do Festival, p. 2.

[3] Em 2014, escrevi um artigo, publicado na *Sinais de Cena*, sobre os dez anos de direção do Festival de Vincent Baudrier e Hortense Archambault, e sobre as promessas de Olivier Py (Moreira da Silva, 2014: 80–84).

Mas não é unicamente a voz do criador da “Semana de Arte Dramática em Avignon” que emerge nas questões colocadas no editorial da presente edição. Nas entrelinhas deste texto-manifesto, é com um dos maiores poetas dramáticos de língua francesa que Tiago Rodrigues dialoga, prestando-lhe, uma vez mais, homenagem: “Pourquoi des poètes du temps de la pauvreté”, escreve Jean-Luc Lagarce em 1994, “et pourquoi des artistes encore du temps de la guerre et de la haine (...) quel droit à la parole, si fragile, et mal assurée les jours de la destruction?” (Lagarce, 2008: 43).

Como é sabido, outros poetas e filósofos passaram por aqui: Hölderlin, desde logo, mas também Adorno questionaram a possibilidade da poesia em tempos de indigência. Porém, nem só de artistas e de poetas é feita esta grande “família teatral” imaginada por Vilar. Cada espectador, veterano ou iniciado, tem o seu papel nesta que é provavelmente a maior festa anual de teatro, isto é, o seu espaço e a sua liberdade para questionar, afirmar e transmitir, através de palavras, sons, gestos e imagens, as mais diversas formas de habitar o mundo. Na verdade, não foi Vilar, nem Lagarce nem Hölderlin que inspiraram o título da reflexão introdutória de Tiago Rodrigues, mas uma jovem espectadora que, pela primeira vez, assistiu ao Festival em 2023, tendo participado no projeto de formação e acolhimento de públicos “Première fois”. Ao desafio lançado pelo diretor do Festival – resumir numa única palavra a experiência de ter vivido o Festival pela primeira vez –, a jovem espectadora respondeu “Je cherche les mots”. Reconhecendo que *procurar as palavras* seria talvez a melhor maneira de descrever Avignon, Tiago Rodrigues ter-se-á comprometido a retomar a frase no seu editorial de 2024^[4]. Promessa feita, promessa cumprida. Estava aberto o Festival – e a palavra dada ao público e aos poetas.

[4] A história que aqui retomamos é contada por Tiago Rodrigues no texto “Le dernier reportage”, *Nouvelle Revue Française*, n.º 658, Paris, Gallimard, 2024, pp. 140–144.

O contexto desta edição do Festival é tudo menos simples. À anunciada antecipação da “festa teatral *avignonnaise*”, cujas datas inicialmente previstas coincidiam com as da organização de um evento não menos festivo, mas rodeado de medidas de segurança draconianas – os Jogos Olímpicos de Paris –, seguiu-se, no dia 9 de junho, o inesperado anúncio da dissolução da Assembleia Nacional francesa e da consequente realização de eleições legislativas nos dias 30 de junho e 7 de julho, ou seja, em pleno Festival. Os resultados da primeira volta das eleições, a perspetiva real de um governo de extrema-direita, reforçaram o clima de instabilidade e de legítima inquietação que a decisão presidencial tinha instalado numa parte importante do público e, sobretudo, do mundo artístico profissional francês. A reação da direção do Festival não se fez esperar, a palavra de ordem foi *re-unir!* Na sexta-feira 5 de julho, a partir da meia-noite e até às seis da manhã, “La nuit d’Avignon”, com entrada livre no Palácio dos Papas, juntou o público – as longas filas no exterior do recinto durante horas mostravam bem a importância do evento –, artistas (Lola Arias, Jeanne Balibar, Boris Charmatz, Corinne Masiero, o rapper Joey Starr, entre muitos outros), figuras públicas (do meio sindical, político e associativo) e numerosos atores da sociedade civil numa longa noite de união, de mobilização, de resistência e de protesto: “(...) nous nous battons pour qu’au soir du 7 juillet, Avignon entre en célébration plutôt qu’en résistance”, pode ler-se na folha amplamente distribuída e divulgada nas redes sociais. Felizmente, foram gritos de celebração e de alívio que se ouviram nos diferentes espaços de representação da cidade dos Papas, mas também nas esplanadas, nas ruas, nas casas... A impressão – a ilusão, certamente – de ouvirmos uma só voz, um só eco, durou alguns minutos, mas teve a força imensa de nos devolver a esperança: *Vive la France!*

Quem diz palavras, diz línguas. Uma das mais belas ideias de Tiago Rodrigues foi, sem dúvida, colocar no centro de cada edição do festival uma língua – espaço privilegiado de abertura ao mundo, de descoberta do outro, de inclusão e de exercício da alteridade. O espanhol foi a língua de honra desta edição. Com 30% da programação em língua espanhola, foi não só a Espanha como grande parte da América Latina que estiveram presentes nos 21 palcos da cidade de Avignon, sem esquecer os numerosos encontros, leituras, debates e projeções que fazem já parte do ADN do Festival e às quais o público afluí em grande número. Consciente da significativa mutação do Festival e da consequente heterogeneidade dos públicos, Jean Vilar terá mesmo chegado a pensar substituir a palavra “festival” pela palavra “encontros” (“Encontros de Avignon”). Em 1967, numa entrevista a René Wilmet, o artista francês salienta a importância da evolução em curso:

(...) Aussi importantes que la représentation proprement dites sont ces rencontres (...), l'enjeu s'est déplacé vers les participants aux spectacles, les participants aux colloques, aux rencontres, à cette vie intellectuelle et sentimentale – (...) l'art est une étude des sentiments et c'est une raison de sentiment, si je peux dire...

(*apud* Tackels, 2007: 85).

Em 2023, Tiago Rodrigues cria o Café des Idées no emblemático coração do Festival, o Cloître Saint-Louis, onde decorrem debates, conferências, programas de rádio... abertos a todas e a todos. Mas outros espaços não menos emblemáticos da cidade, como o jardim do Museu Calvet, a Collection Lambert, os cinemas Utopia, a Maison Jean Vilar, são igualmente investidos por colóquios, encontros de profissionais, exposições, instalações, leituras, projeções, atividades pedagógicas, ou seja, transformados em lugares de criação, lugares de pensamento democrático, efusivo e não raras vezes divergente,

que o público, neófito ou aguerrido, prolonga nas conversas de rua e de café. É impossível ficar indiferente a este “debate sob a forma de festa que invade a cidade” (Rodrigues, 2024: 143).

Como é óbvio, não poderei enumerar, aqui, todos os eventos (alguns a decorrer em simultâneo) que, de uma forma ou de outra relacionados com a programação teatral, nos permitem, não raras vezes, levantar o véu dos espetáculos que ainda não vimos ou, pelo contrário, desvelar aqueles a que já assistimos. Os encontros com os artistas – da espanhola Angélica Liddell à argentina Lola Arias, do uruguaio Gabriel Calderón à polaca Marta Górnicka, passando pelo argentino mapuche Tiziano Cruz, ou o francês Boriz Charmatz, entre muitos outros – são o momento alto de todas as “revelações”. Porém, são as manifestações paralelas, que nos convidam ao desvio e nos descentram (ligeiramente) da arte teatral, que frequentemente mais nos surpreendem.

“Je cherche un poète...”, dizia Jean Vilar (*apud* Tackels, 2007: 16). Não faltam poetas e poesia nesta edição do Festival de Avignon – a palavra *toujours et encore*. A título de exemplo, citarei dois eventos que marcaram decisivamente a presença da língua espanhola no Festival. A estação de rádio francesa France Culture, uma das *habituées* de Avignon, apresentou, entre os dias 7 e 14 de julho, com direção de Blandine Masson, o excelente “Fictions France culture en public”, uma série de programas gravados ao vivo no jardim do Museu Calvet, prestando tributo a algumas das maiores e mais singulares vozes poéticas de língua espanhola. Assim, em eco ao belíssimo *Dämon* na Cour d'Honneur do Palácio dos Papas, a leitura de excertos das obras *El sacrificio como acto poético* e *Liebestod* de Angélica Liddell, textos onde a autora reflete sobre a violência do ato de criação e do seu próprio processo de escrita, deu a conhecer a dimensão reflexiva, menos divulgada, da obra da artista espanhola, para quem

a radicalidade da linguagem constitui um artefacto experimental cada vez mais incontornável e a violência poética uma resposta mais do que nunca necessária à violência real:

En esta época en la que todos tenemos tantas cosas que decir, en esta época de compromisos ideológicos absolutamente medíocres (...), en esta época en que las palabras *compromiso* e *denuncia* se han convertido en palabras baba asumiendo significados vacuos, en esta época inflada de reverencias à la opinión general, al gusto general (...) en esta época de verborrea supérflua el mayor mérito sería no escribir (...). Pero sigo escribiendo, inexplicablemente, roída por el profundísimo deseo de contar, suportando las aflicciones de la palabra (Liddell, 2014: 17–18).

Momentos altos desta programação foram também as justíssimas homenagens a Fernando Arrabal, na presença do autor de 92 anos, a quem Angélica Liddell reconheceu no dia anterior a “importância fundacional”, e em cuja obra de um absoluto experimentalismo, da qual foram lidos alguns excertos paradigmáticos – *Baal Babilónia* (1959), *Teatro pânico IV* (1967) ou ainda *Carta ao general Franco* (1971) –, continua a revelar-nos a força da arte e da liberdade; a Federico García Lorca, poeta celebrado por Arrabal no seu filme *Viva la muerte* (1971), e de cuja obra foram lidos excertos do emblemático *Juego y teoría del duende* e de *Sonetos del amor oscuro*; ou ainda a Santa Teresa de Ávila, através da leitura de excertos da obra inédita de Julia Kristeva *La passion selon Thérèse d’Avila*.

O reencontro do escritor e ensaísta Enrique Vila-Matas e da carismática artista Sophie Calle marcou o fim de dez anos de silêncio entre os dois artistas, na sequência do desentendimento instalado em torno do conto *A viagem de Rita Malú*. “Você escreve uma história

e eu vivo-a”, tal terá sido o pacto estabelecido, mas não respeitado pela artista francesa. Mais tarde integrado por Vila-Matas na novela *Porque ela não pediu isso* (Vila-Matas, 2008), foi precisamente esta última que Sophie Calle leu em direto, em Avignon, interpretando o seu próprio papel, acompanhada pelos atores Audrey Bonnet e Jérôme Kircher. Aos dois artistas juntou-se também a autora brasileira Carla Miguelote, que, retomando o “projeto falhado” de Vila-Matas e Calle, vestiu a pele de Rita Malú, uma artista que dedicava a sua vida a imitar Sophie Calle, tendo visitado, entre outras deambulações, a ilha do Pico em busca de um escritor desaparecido. Resumindo: Vila-Matas escreve um conto para ser performado por Sophia Calle, que, anos mais tarde, acabaria por ser performado por Carla Miguelote, a qual viveu a vida de Rita Malú, personagem que, na história de Vila-Matas, queria ser Sophie Calle. Os três (Vila-Matas, Calle e Miguelote) reúnem-se no (e graças ao) Festival de Avignon. Haverá algo mais teatral?

Talvez... ou, no mínimo, igualmente teatral: na sessão “Portrait d’artiste”, Mohamed El Khatib escreveu e apresentou *um* retrato de Tiago Rodrigues, que o próprio descobriu ao mesmo tempo que o leu para os espectadores reunidos no jardim do Museu Calvet e para os auditores da France Culture. Com o humor *décalé* que caracteriza o seu trabalho e recorrendo a pessoas e a histórias reais da vida do diretor do Festival de Avignon, El Khatib revela-nos o lado mais íntimo do artista português, onde a constante alusão ao seu gosto pelos “discursos” mais não é do que a metáfora de um amor incondicional pelas pessoas e pelas palavras. Disso mesmo nos fala o belíssimo e já citado texto “Le dernier reportage”, que Tiago Rodrigues escreveu para o último número da NRF (*Nouvelle Revue Française*), publicado este verão, e que, de alguma forma, parece responder a Mohamed El Khatib: “Je sais bien que je mélange tout: le Festival et la famille,

le théâtre et l'intimité. Cela peut sembler confus mais il n'y a pas de causes collectives sans une multitude d'urgences individuelles. Tout peut se brouiller lorsque nous cherchons les mots" (Rodrigues, 2024: 144). Não será Vila-Matas, para quem “tudo é verdade e ficção ao mesmo tempo”, que virá contradizer o autor português.

O desejo de organizar um Festival fiel aos seus valores fundacionais, ou seja, um Festival “democrático, popular, republicano, mas também feminista, ecologista, antirracista”^[5], está claramente presente na seleção de espetáculos apresentados^[6], bem como nos múltiplos debates pensados no âmbito do Café des Idées. Interessa-me destacar o encontro intitulado “Réalités transgenres”, organizado em parceria com a Amnistia Internacional, que propôs uma reflexão sobre os desafios e as violências que enfrentam quotidianamente as pessoas transgénero. O evento contou com a presença de nomes sonantes e incontornáveis da abordagem e da problematização destas questões: a psicóloga e ativista boliviana Maria Galindo, o escritor e ativista espanhol Paul B. Preciado e a artista argentina Lola Arias.

Se partirmos do princípio de que um espetáculo procura propor mundos alternativos, parece ser claro que, hoje em dia, esses mundos se assumem essencialmente como espaços mobilizadores e inclusivos. Como entender, então, o grito de Maria Galindo – foi literalmente um grito que a ativista boliviana fez ouvir no Cloître Saint-Louis – “Não queremos inclusão, queremos revolução!”^[7]? Para Galindo e Preciado, a ideia de inclusão conduz necessariamente à sobre-identificação

[5] Citamos aqui as palavras utilizadas por Tiago Rodrigues na conferência de imprensa que teve lugar no Palácio dos Papas no dia 24 de junho.

[6] A programação do Festival pode ser consultada em <https://festival-avignon.com/fr/edition-2024/programmation/par-date?cat=1001>.

e, portanto, ao isolamento e à “domesticação”. Por outras palavras, “A exceção identitária não resolve o problema estrutural das sociedades neoliberais (...) que nos normalizam e nos reduzem a um corpo reprodutivo”. Por isso mesmo, Preciado defende que “só uma crítica profunda e transversal das instituições permitirá *desbinarizar* e descolonizar a sociedade”. Esta transformação radical pressupõe, para os dois ativistas, “mudar o foco”, ou seja, o discurso identitário e inclusivo “é conservador”, reduz as minorias ao estatuto de vítima, centrando o seu discurso na questão da violência e da dor (migrantes, mulheres, pessoas trans, homossexuais..).

Ora, “a violência é sobretudo institucional, pelo que é necessário fazer falar as instituições”; o modelo neoliberal do discurso dos direitos não é, segundo os dois ativistas, suficiente para questionar as estruturas de dominação. Mais do que dar a palavra às pessoas em causa, importa perceber que a mudança da sociedade, “as práticas das liberdades” dizem respeito a todos e a todas. Mais do que um problema identitário – “de nada serve colocarmo-nos perante o poder como um cliente que vem pedir um direito”, afirma Galindo –, trata-se de uma questão coletiva e transversal, de “democracia radical”^[8]. Nesta perspetiva, a dificuldade não estará tanto em fazer-se aceitar, mas muito mais em mudar as regras. Como referiu Paul B. Preciado, “estivemos concentrados na produção de identidades e na sua normalização, produzimos muitas identidades que se segmentaram

← [7] O encontro “Réalités transgenres”, animado por Sébastien Tüller, responsável da comissão para a orientação sexual e identidade de género da Amnistia Internacional, teve lugar no dia 6 de julho às 11h30, no Cloître Saint-Louis (Café des Idées) e contou com a participação de Maria Galindo, Lola Arias e Paul B. Preciado. As citações e paráfrases referentes ao encontro são extraídas da sessão, a partir de notas pessoais da autora.

[8] Referência ao pensamento do teórico político argentino Ernesto Laclau e da cientista política belga Chantal Mouffe.

e se fragmentaram, mas não inventamos práticas de liberdade. Mais do que o poder, importa a mudança dos regimes de representação, e isto depende de nós, coletivamente”. Uma pergunta essencial fica no ar: como podemos inventar práticas de liberdade se ainda não (re) aprendemos a estar juntos?

A seleção de espetáculos que aqui apresento é naturalmente subjetiva e tem como propósito refletir sobre alguns objetos artísticos encenados por artistas mulheres. Numa edição em que a paridade é totalmente atingida, em que os palcos mais emblemáticos são ocupados por encenadoras *habituées* do Festival, como Angélica Liddell, presente em Avignon pela 7.^a vez, mas estreante na Cour d’Honneur, ou, pelo contrário, por artistas estreantes no evento, ainda que consolidadas noutros palcos e geografias, como a bailarina e coreógrafa La Ribot, num momento em que a representatividade das mulheres nas artes cénicas *parece*, finalmente, ser vista como uma evidência, como um dado adquirido, e não como um problema, interessa-me perceber como têm vindo as próprias artistas a ocupar este espaço, a utilizar esta visibilidade da qual só muito recentemente começaram a usufruir. Como muito bem lembrava a encenadora Jeanne Champagne em julho de 2023, no Café des Idées^[9], até 1986, ano em que o então diretor do Festival Alain Crombecque^[10] programou dez espetáculos encenados por dez artistas mulheres, a quase total ausência de encenadoras nos palcos de Avignon nunca fora verdadeiramente contestada.

[9] “La place des femmes dans l’art: une invisibilité systémique”, encontro animado por Laure Adler no dia 18 de julho de 2023 no Cloître Saint-Louis (Café des Idées) com Carole Thibaut, Aurore Évain e Jeanne Champagne.

[10] Uma exposição em torno da figura de Alain Crombecque (1939–2009), comissariada por Antoine de Becque e Kenza Jernite, esteve patente ao longo de todo o Festival na Maison Jean Vilar.

Pelo segundo ano consecutivo^[11], Tiago Rodrigues confia a abertura do Festival na Cour d’Honneur do Palais des Papes a uma mulher: Angélica Liddell, artista insubmissa e figura maior da cena contemporânea. Com *Dämon, el funeral de Bergman* (segunda peça da “Trilogia dos funerais”), Liddell evoca a figura de Ingmar Bergman a partir do guião escrito pelo cineasta sueco para o seu próprio funeral. Entre cerimónia fúnebre e ritual de necromancia, Liddell convoca o sagrado para dar lugar à profanação e explorar a “pornografia da alma”: “parler de ce dont personne ne parle dans les dîners”^[12]. No palco imenso da Cour d’Honneur inteiramente coberto de vermelho – referência óbvia ao filme de Bergman *Lágrimas e suspiros* –, um Papa circunspeto percorre o espaço onde a artista espanhola virá mostrar-nos, e sobretudo dizer-nos, tudo o que não queremos ver nem ouvir sobre a vida e sobre a morte: “Je ne cherche ni la provocation ni le scandale. Je cherche la complicité du public. (...) Je me sens parfois comme une sorcière, telle Médée, qui vient sur un plateau pour parler de l’enfer. Personne ne veut voir l’enfer”^[13].

Ao fundo, alinhados e adossados à fachada gótica do palácio pontifical, um urinol, um bidé e uma sanita imaculadamente brancos lembrar-nos-ão, ao longo de todo o espetáculo, quão insignificante é a nossa passagem pelo mundo – ao mesmo tempo que evocam o massacre que, em 1781, teve lugar numa das torres do Palácio, a Tour de la Glacière, anteriormente designada Tour des Latrines [Torre das Latrinas]^[14]; nas janelas, sombras humanas espectrais convocam medos e fantasmas – os da artista, os do público e em particular os da história

[11] Em 2023, a encenadora francesa Julie Deliquet abriu o Festival com o espetáculo *Welfare*.

[12] Angélica Liddell, programa do espetáculo.

[13] Angélica Liddell, “Redonons la scène aux poètes, aux fous”, entrevista a Marie-José Sirach, *L’Humanité*, 28, 29, 30 de junho 2024, p. 19.

trágica daquele espaço: “Les fantômes que cette nuit viendront vous harceler (...) sont nés de corps torturés, / frappés, transpercés, violés, égorgés, eviscerés et piétinés (...)”. Abertura. Estava dado o tom.

O mote viria a seguir: um curto texto de Bergman sobre os críticos e a crítica que será citado ao longo de todo o espetáculo: “Quand ma pièce commence, le comédien descend dans la salle, il étrangle un critique et lit à voix haute dans un petit carnet noir toutes les humiliations subies qu’il a notées là. Puis, il vomit sur le public. Après quoi il s’en va et se tire une balle dans la tête”^[15]. Seguem-se uma série de citações de críticas a vários espetáculos de Liddell da autoria de críticos franceses (“Humiliations subies”) – o que valeu um triste e incompreensível processo à artista espanhola no dia da estreia – e um monólogo de 45 minutos (“Puis elle vomit sur le public. L’heure de l’homélie féroce”) que a artista assume sozinha, microfone em punho, dirigindo-se ao público, ocupando inteiramente o imenso palco da Cour d’Honneur, denunciando de forma visceral, quase xamânica, a violência e a hipocrisia das relações humanas.

De xamã, Liddell passa, na segunda parte do espetáculo, a mestre de cerimónias, convidando a entrar em cena quinze octogenários. Há nestes corpos uma estranha espetacularidade... a espetacularidade transgressiva da degradação física a que todos estamos destinados, mas que preferimos não ver. Liddell mostra-nos a nudez dos corpos envelhecidos, nós vemos a dependência, a fragilidade,

← [14] Alusão ao conflito entre revolucionários e papistas que, em 1781, degenerou e teve como consequência o massacre de 60 pessoas presas numa das torres do Palácio dos Papas – a Tour de la Glacière ou Tour des Latrines.

[15] Como indicado na projeção do texto, trata-se de uma citação de *Carnets de travail* (1964), de Ingmar Bergman.

a imobilidade, o fim, o nosso fim. No terceiro e último momento do espetáculo, sentada ao lado de uma urna, Angélica Liddell é a sacerdotisa que prepara o funeral de Bergman, dando lugar a uma cerimónia íntima em que, ao dialogar com o artista sueco, mas também com Strindberg – cuja peça *Um sonho* Bergman encenou cinco vezes –, Liddell afirma “Je suis une Bergman. Ingmar Bergman, c’est moi”. No entanto, é Agnes, personagem strindberguiana, filha do deus Indra, que desce à Terra para perceber o estado do mundo, que ouvimos ao longo de todo o espetáculo: “Triste destin que celui des gens, comme je les plains”. Na fachada do Palácio dos Papas lemos: “Elle s’en va et se tire une balle dans la tête”. Fim.

Enganam-se aqueles que pensam que o teatro de Angélica Liddell é puramente autobiográfico, autocentrado e narcísico. A partir daquilo a que eu chamo a “matéria íntima”, Liddell atravessa a história do teatro, de Bergman a Strindberg, passando por Castellucci^[16], confrontando-nos com a tragédia universalmente humana: estar vivo é morrer todos os dias. Só a beleza da arte permite olhar de frente para esta realidade sem ficar paralisado.

Já todos percebemos que há uma tendência narrativa no teatro contemporâneo. Narrativa e (auto)biográfica, precisamente. O teatro documental de Lola Arias mergulha na vida real de pessoas “normais”, cujos percursos têm algo de *extra-ordinário*. Argentina a viver em Berlim, a antiga colaboradora de Stefan Kaegi (Rimini Protokoll) desenvolveu um teatro que pressupõe um intenso trabalho de pesquisa e de terreno (entrevistas, consulta de arquivos...) do qual resulta um texto que será encenado e *interpretado* pelos verdadeiros protagonistas

[16] Em *Dämon*, Angélica Liddell cita pontualmente o espetáculo *Inferno* que o artista italiano Romeo Castellucci apresentou neste mesmo espaço, em 2008.

da história: em geral, atores não profissionais, oriundos de horizontes bastante diversos. *Los dias afuera*, apresentado na Opéra Grand Avignon, tem como “performers” quatro mulheres e duas pessoas transgênero ex-detidas. O projeto vem de longe: em 2019, Lola Arias anima um *workshop* na prisão de mulheres de Ezeiza, nos arredores de Buenos Aires, a partir do qual surge a ideia de realizar um filme^[17] e, posteriormente, um espetáculo de teatro sobre a vida fora da prisão, interpretado pelas mesmas protagonistas. Numa encenação que reinveste os códigos da comédia musical, Yoseli, Paula, Carla, Estefania, Noelia e Nacho contam-nos alguns episódios da vida na prisão e sobretudo como viveram (e vivem ainda) o tempo da liberdade, ou seja, a readaptação ao quotidiano fora dos estabelecimentos prisionais, o reencontro com a família, a procura de emprego, a vida... Através de canções inspiradas nas suas próprias histórias, de danças que reproduzem alguns dos momentos de fantasia possíveis na prisão, e de testemunhos, o objetivo é dar conta – sem no entanto reproduzir – de uma violência de que raramente se fala mas que existe: a da estigmatização dentro e fora da prisão.

Os vestidos compridos, os fatos escuros, as lantejoulas, o brilho e sobretudo o brio com que entram em cena conquistam imediatamente um público que as ovacionará ao longo de todo o espetáculo. Entre o *voguing* e a *soap opera*, num cenário (totalmente dispensável) que reproduz uma paisagem banal dos arredores de Buenos Aires (parte de um carro que será ocupada pelas protagonistas de forma intermitente – uma é realmente taxista – e cujas imagens serão projetadas, um andaime que será rotativamente investido – metáfora de reconstituição?), é ao som da cumbia que vamos conhecendo a realidade dura de

[17] *Reas*, apresentado no Festival de Berlim em 2023 e projetado nos Territoires Cinématographiques (Festival d’Avignon/Cinema Utopia) no dia 5 de julho.

um quotidiano que o teatro, aqui assumido como espaço de esperança e de reparação, transforma em sonho, durante uns meses, uns dias, algumas horas. Mas... e depois? No dia 4 de julho, no Café des Idées, Lola Arias não hesita em falar de “projeto de reinserção social”, evocando o acompanhamento de advogados, psiquiatras e assistentes sociais que o projeto pressupôs. Mas... e depois? Quem vai acompanhar estas pessoas (taxistas, trabalhadoras do sexo, auxiliares, desempregadas...) fora dos palcos, quando despirem as lantejoulas e os fatos escuros e voltarem à vida bem menos brilhante do quotidiano real? Não sendo exatamente a mesma prática, este espetáculo teve o mérito de me fazer refletir sobre a atualidade de Boal e das técnicas do Teatro do Oprimido – assunto eventualmente a explorar num outro artigo.

Foram também vozes femininas que, na Cour d’Honneur, fizeram repercutir o eco da tragédia que assola a terra e o povo ucranianos. Marta Górnicka reuniu e uniu vinte e uma mulheres bielorrussas, polacas e ucranianas, com idades compreendidas entre os nove e os setenta e dois anos, num espetáculo coral onde entoa a dor, a revolta e a consternação face a uma guerra que parece infundável. Como um coro antigo, *Mothers: a song for wartime* fez-se ouvir no Palácio dos Papas, magistralmente dirigido desde a plateia pela artista polaca. Fundadora da The Chorus of Women Foundation (Varsóvia) e do Political Voice Institute (Berlim), Górnicka reivindica um teatro que invente novos rituais e novas formas de solidariedade. Neste espetáculo, a artista cruza, entre outros, o testemunho de mães e de crianças refugiadas, excertos de Sófocles e de Eurípides, poemas da poeta ucraniana Lessia Oukraïka, canções pop, ou ainda o *chtchedryvka*, canto tradicional ucraniano que celebra a felicidade e o renascimento. Verdadeiras guerreiras, troianas de uma guerra contemporânea, armadas com *t-shirts*, calções, vestidos camiseiros e sapatilhas em tons neutros, evocando certas fardas militares, estas

vinte e uma mulheres cumprem milimetricamente uma coreografia simples, quase marcial, partilhando o horror e a brutalidade da guerra sem sentimentalismos, decididas a combater o desaparecimento gradual, no discurso político, mediático e institucional europeu, do drama ucraniano. No palco nu e imenso do Palais des Papes fica a voz do poeta ucraniano contemporâneo Serhiy Jadan: “Aujourd’hui, nous n’avons besoin que de mots qui sauvent des vies”.

Foi também a forma coral que a uruguaia Tamara Cubas escolheu para evocar as memórias de sete mulheres que, um dia, decidiram partir, mas que, por razões diversas, acabaram por permanecer nos seus países de origem. Uma forma singular de abordar a questão das migrações contemporâneas, tema que tem estado no centro dos últimos trabalhos (instalações, performances...) da artista uruguaia – e não só. No palco do Teatro Benoît-XII inteiramente coberto por um mar de sal, onde uma raiz invertida e suspensa lembra a impossibilidade de “criar raízes” em solos áridos e hostis, sete atrizes oriundas dos quatro cantos do mundo – Nigéria, Brasil, México, Indonésia, Uruguai, Chile e Egito – alternam movimentos coreográficos, sons guturais e ásperos e momentos discursivos em línguas diferentes (mapuche, edo, árabe, espanhol, português...), entre a lamentação e a reivindicação. *Sea of silence* faz eco da parábola bíblica da mulher de Loth (mulher sem nome), transformada em sal ao olhar para ver Sodoma, cidade em chamas de onde fugira. Neste ritual intranquilo, a causa feminina e feminista transformará, ao longo do espetáculo, o discurso em manifesto. Inicialmente vestidas com túnicas fluidas, as sete atrizes não-exiladas aproximam-se do estado de transe, realizando uma dança tribal que evoca o conflito interno, a indecisão, a violência de um possível e talvez necessário desenraizamento: “Quelles que soient les raisons de partir, elles sont toujours douloureuses”, afirma Cubas no programa do espetáculo. De forma igualmente ritualizada, as atrizes

vão desenterrar do sal roupas e joias com que se adornarão, ao mesmo tempo que, em solos mais ou menos longos, mas sobretudo simplistas e de um didatismo aflitivo, evocam a emancipação feminina. Perde-se totalmente aquele que parecia ser o fio condutor de Tamara Cubas e no qual residia o interesse do espetáculo: a hesitação, profundamente humana, entre ficar/resistir e partir/sobreviver.

Termino com o sublime *Juana ficción* da bailarina e coreógrafa La Ribot e do músico e maestro Asier Puga. Em 1992, ano da comemoração espanhola dos 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América, La Ribot cria o espetáculo *El triste que nunca os vido* – no qual participava já o ator Juan Oriente – ditando um gesto forte e contrário ao da programação da efeméride, que contava essencialmente com obras de artistas homens. Através da figura esquecida de “Juana la loca” (Juana I de Castilla, 1479-1555), erudita e enigmática rainha de Castela que, a partir de 1509, foi afastada do poder (pelo pai, Fernando el Católico, e depois pelo filho, Carlos V) e fechada em Tordesilhas durante 46 anos, La Ribot aborda a questão do “patriarcat comme une force de contrôle, d’effacement et d’oubli à l’oeuvre dans l’histoire”^[18]. No espetáculo apresentado em Avignon, a coreógrafa regressa à história de Juana I com o maestro Asier Puga, sete músicos do grupo Enigma e um coro gregoriano, que interpretam uma criação original de Iñaki Estrada a partir do *Cancionero de Juana*, um conjunto de canções oferecidas a Juana I e a Felipe el Hermoso na celebração do seu casamento.

Os músicos instalam-se no belíssimo espaço do Cloître des Célestins, que data do século XIV, protegidos pelas arcadas em pedra e por dois plátanos imponentes que se elevam no espaço cénico. Trazem com eles

[18] La Ribot, programa do espetáculo.

os instrumentos e um rasto do figurino translúcido de Juana (trabalho sensível, de uma grande criatividade da estilista Elvira Grau): colete, faixa, capa, óculos de sol..., primeiro gesto contra o esquecimento. A música (antiga, contemporânea e eletrônica) começa, comove-nos. Ao fundo, um corpo espectral, um rosto, apenas, impresso no figurino amplo e leve, e um chapéu em forma de medusa, move-se graciosamente por entre as arcadas de pedra e vem, finalmente, sentar-se no trono improvisado e frágil, um simples banco, no centro da orquestra. Uma sombra encapuçada e escura ronda e pesa neste espaço onde, apesar de tudo, impera a leveza poética. Sentada, La Ribot-Juana executa uma curiosa dança: pernas imóveis – símbolo da prisão, da ausência de liberdade –, só a parte superior do corpo se movimenta. Entre graça e violência, naturalidade e artifício, a rainha saúda e/ou pede ajuda. Vestida e enfeitada pelo seu carcereiro – magnífico Juan Loriente –, Juana aceita, indiferente, os numerosos e inúteis atributos do poder. Num inesperado gesto de revolta, Juana retira violentamente os acessórios que lhe foram impostos. Ao mesmo tempo, o público é convidado a utilizar o telemóvel – gesto contrário ao habitual – e a visualizar um curto vídeo realizado há trinta anos: num lento movimento circular, o corpo nu da artista helvético-espanhola faz-nos entrar na longa reclusão de Juana, ao mesmo tempo que convoca a pintura dos mestres do Renascimento europeu e o espetáculo de 1992.

O momento da fuga e da perseguição de Juana nas bicicletas-cavalo que galopam entre as arcadas, os músicos e as árvores conduzem-nos à queda e morte da rainha espanhola. À volta do corpo inerte, unicamente iluminado pelo ténue farol da bicicleta pousada no chão, o homem encapuçado instala tecidos negros, dedicando-se depois a um longo e ritualizado labor de pintura do corpo, fazendo-o desaparecer sob um manto de tinta negra que o cair da noite delicadamente acompanha – iluminado pela luz do dia, o espetáculo pressupõe uma

adaptação aos horários do pôr do sol. O público hesita em abandonar o espaço. Pouco a pouco, um espectador, depois outro, aproximam-se do corpo que a noite apagara, transformando a saída dos espectadores em vigília fúnebre e silenciosa. Sublime apoteose feminista, política e poética, trans-histórica e transversal, sem discursos nem manifestos.

“[U]ne société (pour ‘faire société’) a besoin d’un moteur à trois temps” (Hartog *apud* Boucheron/Hartog, 2018: 77). O que, no fundo, nos traz este magistral trabalho performativo, musical, plástico e coreográfico é a espessura do tempo. Só a espessura do tempo nos permite perceber que, como reconhece Paul B. Preciado, não somos apenas simples testemunhas do que se passa, somos os corpos através dos quais as mutações acontecem e se instalam. Só a espessura do tempo nos permite sair da tendência “presentista” atual que, não raras vezes, confunde “teatro político” – que nos interpela, trazendo à luz do dia os possíveis do passado por acontecer, iluminando as ações presentes e futuras – e “teatro conjuntural” – que nos encerra num presente limitado e imediato, apelando à empatia e à identificação. Em 1975, Jean Vilar antecipava algo que acrescento a esta reflexão, e que não posso senão subscrever:

(...) je suis de ceux qui pensent qu’on ne doit pas séparer un théâtre engagé d’une certaine forme esthétique. Un théâtre engagé (...) qui ne se présente pas avec un pouvoir de séduction intellectuelle et aussi bien visuelle, à mon sens, est un théâtre qui est contre-révolutionnaire, c’est-à-dire qu’il dessert son idée (*apud* Tackels, 2008: 92).

No próximo ano, o Festival voltará a ter lugar em julho e a honra será dada ao teatro em língua árabe. A bailarina e coreógrafa cabo-verdiana Marlene Monteiro Freitas abrirá a Cour d’Honneur e será também a artista cúmplice de Avignon 2025. *Hâte!* [Ansiosa!] +++

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOUCHERON, P. / F. Hartog (2018), *L'Histoire à venir*, Paris, Anacharsis Éditions.

LAGARCE, Jean-Luc (2008), "Pourquoi des poètes du temps de la pauvreté",
in Du luxe et de l'impuissance, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

LIDDELL, Angélica (2014), *El sacrificio como acto poético*, Segovia, La Uña Rota.

MOREIRA DA SILVA, Alexandra (2014), "L'on y joue, l'on y danse: quatre dates e um novo director sur le pont d'Avignon", *Sinais de Cena*, n.º 21, junho, pp. 80–84.
<https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2014.0017>.

RODRIGUES, Tiago (2024), "Le dernier reportage", *Nouvelle Revue Française*, n.º 658,
Paris, Gallimard.

TACKELS, Bruno (2007), *Les voix d'Avignon*, Paris, Seuil.

VILA-MATAS, Enrique (2008), "Porque ela não pediu isso", *in Exploradores do abismo*,
Lisboa, Teorema.

