

Uma conversa entre cureógrafos: Helmut Batista e Tanja Baudoin

Tanja: Há algumas palavras que eu anotei na última vez que a gente se viu e que podem servir como um começo: “cureografia”, “não-curando” e “exposição de dois artistas”... A série de exposições que você está iniciando agora em parceria com o MAM Rio, sempre com dois artistas da história do CAPACETE, tem um formato que não é realmente novo para você. Você já pensou exposições dessa forma muitas vezes no passado. Quando você começou a organizar projetos no Rio de Janeiro do final dos anos 90, havia o Espaço P, onde você expôs juntos Ricardo Basbaum e Ana Infante. Foi a primeira de muitas exposições. O que você mais gosta nesse arranjo de dois artistas juntos e como isso funcionou no passado?

No caso atual da exibição de Ducha e Isabelle, eu sei que você tinha alguma ideia inicial de que trabalhos eles exibiriam – trabalhos produzidos durante o tempo deles com o CAPACETE -, mas juntamente com os artistas você determina as coisas com mais precisão. Isso diz respeito à relação entre duas pessoas e o CAPACETE ou a alguma conexão possível entre maneiras de trabalhar... Estou me lembrando da conversa entre Daniela Castro e Anne Szefer Karlsen sobre a maneira com que o CAPACETE junta pessoas, a habilidade de juntar as pessoas de maneira particular, que eu acho que, mesmo que se você tem aptidão para fazer isso, é também um experimento social cujo resultado você não tem como saber ao certo.

Helmut: Muitas perguntas... Vamos começar com a primeira, porque é algo sobre o que eu tenho pensado bastante e com o que eu tenho também brincado bastante já há algum tempo. Eu sempre me pergunto: o que um curador faz realmente? Por que eu nunca fui chamado de curador? Ou por que eu nunca fui chamado para curar uma exposição no Brasil? Eu fui chamado para fazer exposições em outros países, como a exposição no Portikus, em Frankfurt, Alemanha, entre outras! Quem pode chamar a si mesmo ou si mesma de curador ou curadora? Em que casos a terminologia é apropriada? É engraçado porque, a partir de um ponto de vista da terminologia conceitual básica, eu comecei o CAPACETE como curador; fazendo exposições com Ricardo Basbaum e Ana Infante, depois com Andrea Fraser e Marcel Dzama, Pierre Huyghe e Dominique Gonzalez-Foerster, Joachim Koester e Enrico David, etc. Na Bienal de São Paulo de 2008, eu coloquei o Harun Farocki ao lado do Rodney Graham... Dois anos depois, ambos estavam numa exposição no Jeu de Paume, em Paris, uma exposição inovadora. Em retrospecto, eu acho que naquele momento eu pensava que eu era um artista, não um curador. Sempre penso que você precisa ter uma grande experiência antes de poder se dizer curador. Então eu rejeitei a terminologia de saída.

Enquanto o CAPACETE estava crescendo de modo lento mas constante, aquelas questões ganharam importância e eu fui adquirindo um outro status no mundo da arte, diferente, mais difícil de definir. Para dizer a verdade, nunca prestei muita atenção a como o mundo da arte me definia. Eu estava apenas me divertindo com tudo, trazendo aquelas pessoas para o CAPACETE e iniciando todos os projetos e interações. Em 2004, Alanna Heiss me convidou para ser o assistente-curador dela no espaço em que ela havia criado, MoMA PS1. Foi aí que eu entendi que o vão entre artistas e curadores estava crescendo e crescendo. Megacuradores como Hans Ulrich Obrist e Klaus Biesenbach estavam na lista de personalidades mais conhecidas do mundo das artes. Algo havia acontecido desde os anos 90, quando eu era mais ativo como artista. Eu não aceitei o convite. Eu estava num

carro, a caminho da Galería Metropolitana, em Santiago, Chile, para fazer uma exposição com o Ducha – de algum modo, acho, como curador! No caminho, nós filmamos um remake do “Diários de Motocicleta”, do Walter Salles, chamado “Diários de bicicleta e aquarelas”. O projeto nunca foi completado e aquela viagem deu à luz a Residência Móvel, que continuou pelos próximos sete anos. Podemos dizer que era um trabalho colaborativo entre mim e Ducha, já que era um programa único, projetado tanto como experiência artística quanto como modelo clássico de um programa de residência. É o projeto mais orgulhoso do CAPACETE, já que aniquila todas as questões básicas que uma residência normal supostamente levanta.

Em 2010, enquanto projetava a participação do CAPACETE na Bienal de São Paulo, tentei propor o termo “coreógrafo” para substituir o termo “curador”. O programa tinha mais de 25 residências, 83 falas públicas, seis livros, sete novos trabalhos artísticos – entre eles, uma peça teatral de Adrià Julià -, a construção de uma casa com Jean-Pascal Flavien, etc. Acabei sendo chamado simplesmente de diretor do CAPACETE.

Tornou-se claro para mim que é necessário definir-se com clareza e que, se você não fizer isso, então você simplesmente não será considerado como o que de fato é. Ironicamente, muitos dos ex-residentes com quem eu tive longas conversas ao final me definiram como artista, mais que como curador. Outros me definiram apenas como curador, dependendo do projeto em que estivesse trabalhando. Para mim, isso quis dizer que eu estava habitando o limiar, uma posição da qual eu gostava simplesmente porque não tinha realmente uma definição. Quando eu atuava como artista, fazia meu trabalho principal anonimamente. Até hoje quase ninguém conhece meu trabalho artístico, mesmo que eu tenha participado de exposições em espaços importantes na Europa.

O termo “coreografia” estava crescendo na minha cabeça como uma possível definição. Um coreógrafo é alguém que coloca algo em movimento, muitas vezes em colaboração com outros. Quando pensamos em uma coreografia clássica, pensamos em dança, mas há muitas outras maneiras de entender uma coreografia; pode ser balé ou uma peça conceitual do Hélio Oiticica, com os parangolés dele, ou também peças conceituais de Jérôme Bell ou Tino Sehgal. Acho que pode ser também um programa de residência. O que une todos estes conceitos é que eles jogam e trabalham com as pessoas em uma gama vasta de ações. “Coreografia” implica entender as pessoas e sua capacidade de dançarem e se moverem no sentido amplo desta palavra. Expressarem-se. Gosto disso. Coreógrafos, neste sentido, são curadores. Eu, na verdade, penso que os curadores devem ser mais como os coreógrafos, embora eu não saiba com certeza o que isso pode querer dizer. Talvez porque ser um coreógrafo é muito mais difícil que ser um “curador”, pelo simples fato de que dança é algo que acontece ao vivo, no palco, o que é uma forma de arte bastante específica. A energia flui de uma maneira muito diferente quando você está no palco. Eu estudei ópera e trabalhei na Vienna Opera House por dois anos, e acho que isso deve ter me influenciado. Isto também impactou as três peças de teatro que eu produzi no Teatro Ipanema em 2013 com dúzias de artistas. Os artistas apresentaram seus trabalhos em cinco a dez minutos cada. Vivian Caccuri e Julien Bismuth eram residentes naquele momento e colaboraram em um destes trabalhos. Vivian também participou da performance de fala de Arto Lindsay com Lisette Lagnado. Uma das melhores coisas que nós já fizemos.

Neste sentido, quando eu penso no meu trabalho com o CAPACETE, penso em um balé infinito.

Tanja: Eu acho muito interessantes as conexões que você faz entre coreografia e curadoria, especialmente pensando que o seu trabalho no CAPACETE não é centrado em

fazer exposições, como se espera de um curador 'clássico', mas em criar condições para que as pessoas se encontrem e compartilhem experiências. Concordo que é algo como uma dança de corpos que se movem juntos em um espaço e tempo determinados. Então pensei: se estamos falando de coreografia, então o formato da exposição de dois artistas é comparável a um dueto? Muitas vezes, o dueto, na dança e na música, envolve afeto e química entre duas pessoas. É bom pensar em si mesmo como um tipo de "casamenteiro", neste sentido. Mas acho que tudo isto acontece num nível intuitivo. Não se trata de juntar as pessoas para que elas trabalhem os mesmos temas com os mesmos meios; trata-se mais de uma possível "faísca". O que também é complicado, porque pode não funcionar, e aí não tem onde se esconder.

Você menciona algumas coisas – nunca se identificar totalmente com o papel de curador, rejeitar algumas oportunidades de carreira, ser um artista anônimo – que sublinham que você gosta de jogar com essa posição indefinida. Lembra o Ducha em como ele integra o trabalho com a vida até o ponto em que se torna um desafio conhecer o trabalho dele. Talvez não seja coincidência que ele seja um dos primeiros artistas nesta programação de exposições históricas. Você pode falar um pouco sobre o desejo de apresentar o trabalho dos artistas dos vinte anos do CAPACETE? Isso tem a ver com o fato de que muitos destes trabalhos nunca estiveram expostos no Rio antes?

Helmut: "Casamenteiro" old style. Quando o CAPACETE foi para Atenas, para a Documenta14, eu fiquei impressionado porque muitas pessoas tinham um encontro marcado com alguém em Atenas já nos primeiros dias depois que a gente chegou. Todos esses apps. O estilo antigo era mesmo o de dar condições para uma experiência de vida especial, que para mim é a essência de um programa de residência. Se as pessoas se juntariam ou não era algo que não estava sob controle de modo algum. Mas o CAPACETE era bem sucedido nisso e ficou conhecido por esta perspectiva afetiva, como você definiu.

Quando o MAM Rio convidou o CAPACETE no final do ano passado, 2019, e antes de a pandemia mudar tudo, eu disse ao diretor, Fabio Szwarcwald, que faria sentido que a gente se dirigisse a um público maior se a gente pudesse também fazer uma leitura histórica do que aconteceu no CAPACETE nos últimos 23 anos. Poucas pessoas conhecem o CAPACETE e menos pessoas ainda sabem o que nós de fato produzimos. Embora nós tenhamos sempre insistido na premissa segundo a qual um residente não deveria ficar focado em alcançar um resultado, acabamos produzindo bastante, com residentes que retornavam para se aprofundarem nas pesquisas que eles haviam começado. Nestes caso, é preciso que haja afeto.

Dito isso, decidi retornar ao modelo com que o CAPACETE começou no Rio em 1998: exposições mostrando os trabalhos de dois artistas ao mesmo tempo. De uma perspectiva curatorial, que na época me intrigava mais do que hoje, eu achava que não havia experiência curatorial mais experimental do que colocar dois artistas lado a lado. Eu via exposições grandes como um jeito de se esconder atrás do caos. Hoje estas exposições, bienais, etc. têm outras implicações políticas, mas esta é outra história.

Tanto Ducha como Isabelle colaboraram com o CAPACETE muitas vezes. Ducha é local e a Isabelle, francesa, volta ao Rio com frequência, tem sua própria relação com a cidade, independente do CAPACETE. Mas uma das regras do CAPACETE é que os residentes podem retornar se precisarem. Alguns voltam o tempo todo. O afeto costuma ser um dos ingredientes dessas escolhas, mas eu argumentaria que não é suficiente. Como profissional, você faz suas escolhas com base nas premissas de que partem o caminho da arte ou da história da arte. Não dá pra pensar fora disso. Eu acho que, como artista e

curador, você acumula uma espécie de “permissão” durante sua carreira que te dá uma certa legitimidade para resolver as coisas, mesmo que a chance de fazer algo errado seja inerente à ação e às escolhas que você fizer. Neste sentido, eu me dou permissão para experimentar com a minha própria história.

Quando os artistas são bons, o trabalho deles é quase sempre político em algum nível e “legível” de muitas perspectivas. É o que eu quero sugerir com essa abordagem histórica. Cabe ao público decidir se os artistas fazem sentido juntos. Eu acumulei minha “permissão” de não ser definido como curador, então eu deveria aproveitá-la. Ela me dá o crédito para ir até o fim e me legitimar como coreógrafo em vez de curador. É como criar arte. Você usa alguma peça indefinida de pano com um plástico e isso vira um parangolé; só o Hélio Oiticica pode fazer isso.

Tanja: Sim, é uma característica especial do CAPACETE que os residentes não sejam obrigados a apresentar um novo trabalho ao final da estadia. Isso resulta em que eles possam usar esse tempo para se aprofundarem na pesquisa, muitas vezes se conectando a algum aspecto específico local, da cidade, e acabarem produzindo ótimos trabalhos. Alguns residentes estrangeiros voltam várias vezes ou ficam por mais tempo, o que, claro, também tem a ver com as economias globais e processos históricos que muitas vezes colocam o artista ou curador europeu em vantagem. O CAPACETE conseguiu sobreviver como a primeira e mais longa residência do Brasil já por mais de vinte anos valendo-se de parcerias com governos e instituições estrangeiras, mas sempre envolvendo artistas locais juntamente com os estrangeiros e redirecionando algo deste dinheiro de fora para a estrutura local.

Sem entrar muito no aspecto financeiro, eu quero te ouvir falar sobre o que você acha deste equilíbrio entre artistas estrangeiros e brasileiros no programa de residência, o que também vai se refletir na programação de exposições históricas. Eu vejo isso como algo que foi sempre uma preocupação para você. Nos últimos anos, sob a direção da Camilla Rocha Campos, esse investimento na comunidade artística local ficou ainda mais acentuada, com foco nos artistas de contextos mais diversos no tocante a gênero, raça e condição socioeconômica.

Helmut: A decisão de me afastar e formar um conselho tinha como intenção direta criar oportunidades mais iguais para profissionais locais e regionais (incluindo sul-americanos). Isso quer dizer que apenas por meio desta estrutura nós fomos capazes de lidar com esta nova situação que está agora sob a direção da Camilla até o final deste ano. Mas se o CAPACETE não tivesse sua história com os parceiros estrangeiros, teria provavelmente sido impossível fazer o que estamos fazendo agora, já que as políticas culturais locais não dão as condições para solidificar um programa de residência. Olhe ao seu redor e você só vai ver festivais e espaços independentes que estão prestes a fechar.

Por outro lado, sempre me impressiona como as coisas são mal lidas quando se examina nossa história de uma perspectiva política crítica. O CAPACETE teve brasileiros na sua residência desde o início. Na verdade, abrimos o CAPACETE com dois cariocas, Ricardo Basbaum e Ana Infante. Ricardo fez ali, três anos depois, outro trabalho importante. Depois disso, vieram Andrea Fraser e Marcel Dzama, e depois o artista paulista Rubens Mano... Ao longo dos anos, fizemos várias coisas, que talvez você não conheça, com artistas brasileiros. Marepe, Laura Lima, Carla Zaccagnini, Camilla Sposati, Camila Rocha (de São Paulo), Amilcar Packer, Jorgge Menna Barreto, etc. A exposição do Ducha é um tipo de testamento do envolvimento dele com o CAPACETE, em vários níveis.

Quando o CAPACETE fez parte da Bienal de São Paulo de 2002, apresentei um projeto com o artista carioca Marssares e a artista francesa Marie-Ange Guilleminot. Na Bienal de São Paulo de 2010, apresentamos um programa enorme e metade dele era de brasileiros. Começamos nosso programa de um ano em São Paulo só com artistas e curadores locais. Nosso show na Portikus, em Frankfurt, era só de brasileiros. O grupo do CAPACETE na Documenta14, em 2017, era metade de brasileiros, e a outra metade era de sul-americanos!

Claro que nem sempre conseguimos oferecer as mesmas condições que os governos norueguês ou holandês oferecem a seus residentes, mas acho que as pessoas subestimam o grande impacto que tivemos na produção de arte local. Sobre gênero e raça, esta é uma outra questão. Acho que demos um grande passo nessa direção, ainda mais com a Camilla como diretora.

Desde o governo Lula e as cotas, no começo dos anos 2000, estas questões estão sendo enfrentadas diretamente e os resultados aparecem em todos os pontos do espectro cultural. Acho que esta é a maior contribuição e conquista do governo Lula. Estas e muitas outras questões são pontos muito recentes e necessitam urgentemente de ação e atenção. Acho que o Brasil está sempre atrasado, talvez porque tenha sido o último a abolir a escravidão; talvez porque seja o único país que não prendeu nenhum de seus ditadores militares e não parece interessado em fazer nada do tipo. O movimento negro que agora se fortalece mais a cada dia está lidando com uma dentre várias questões candentes. O drama indígena só está na mesa porque a floresta está queimando; o aspecto racial da escravidão deles ainda não é muito compreendido. Sobre os nordestinos, outra população do norte do Brasil, eles enfrentam muito preconceito e deveriam fazer parte de todas estas discussões, mas não fazem!

O CAPACETE é pequeno demais para lidar com isso tudo. Estamos dando passos e sim, com apoio estrangeiro, ou de outro modo não teríamos brasileiro nenhum, já que nunca houve dinheiro público para este tipo de atividade.

Estou feliz que tenhamos chegado a uma “situação sem volta”, não podemos ter um programa que trate profissionais de nenhuma outra maneira. Não há mais espaço para a maneira como as coisas funcionavam no passado e as coisas tampouco deveriam ter sido deste jeito no passado; mas construir algo que tenha legitimidade não é algo fácil de se fazer aqui. Não existe filantropia no Brasil. Isso exige tempo e muitas manobras políticas. O CAPACETE sempre enfrenta um beco sem saída no final de cada ano.

E, claro, eu sou um homem branco alto que vem de um contexto burguês. Não é possível se esconder dessas questões que causaram muitas das desgraças que vemos hoje no mundo. Acho que temos que encarar o momento e aprender.

Mas agora quero inverter nossa conversa e fazer uma pergunta para você. Em 2010, para a Bienal de São Paulo, convidei Jorgge Menna Barreto para ser meu “assistente psicológico” pessoal. O trabalho pelo qual ele era pago consistia em comparecer a tudo que estivesse acontecendo durante todo aquele ano da bienal. Tínhamos um programa de um ano, um espaço de exposição com um teatro de 150 cadeiras onde tiveram lugar 83 conversas e performances, um bar noturno e 25 residentes ao longo do ano. Eu estava dirigindo o programa destinado a absorver a nossa lógica do CAPACETE – a mistura de vida real com trabalho -, o que queria dizer ele era infiltrado por muitos movimentos e produções diferentes. Ao mesmo tempo, o Jorgge me dava o ponto de vista dele sobre o que ele estava testemunhando. Eu acho que era um “emprego” que não existia antes e ainda acho que não existe. Ele era uma espécie de psicanalista das minhas decisões. Eu precisava de alguém que me desse esse retorno para que eu pudesse tomar as decisões

conforme tudo acontecia. Isto era muito importante para mim e a gente tinha discussões muito boas. A administração da bienal, que pagou ele, considerava isto um assistente. Mas o trabalho dele passava longe disso; na verdade, eu tinha outra assistente, Adriana Pineda, da Colômbia. Realmente acho que eventos grandes como as bienais deveriam normalizar este trabalho. Ajudaria muito os curadores.

Com isso em mente, eu convidei você para acompanhar a exposição que estamos agora co-coreografando ou co-cureografando! Como você se sente sobre isso?

Tanja: Haha, acho que agora eu finalmente entendo melhor o que você me pediu para fazer! Mas sério... Acho que normalmente me ajuda muito quando os papéis são claramente definidos, mas no caso da colaboração com você e com o CAPACETE talvez eu também sinta mais daquilo que você chama de “permissão” para ir com o fluxo. Também é verdade que o papel do curador não me cabe totalmente. Eu tenho trabalhado em muitos aspectos de projetos diferentes - produção de performances, publicações, oficinas, comunicação - e o que me dá muito prazer é acompanhar um projeto por todos os seus estágios e estar envolvida em tudo isso junto com outras pessoas. Ser capaz de atentar para os detalhes e acompanhar ao mesmo tempo o cenário mais amplo. Se isso é possível ou não depende muito do tamanho e do desenho institucional do projeto – acho que é por isso que eu adorei organizar eventos na Biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage: a escala e o contexto são perfeitos para mim.

É muito bom ouvir essa história sobre o Jorgge Menna Barreto e a maneira como você formulou o cargo dele. Eu acho que ter uma testemunha é algo incrivelmente valioso, cria uma relação instantânea. Muitas das vezes em que estamos organizando as coisas para um público futuro, até que isso chegue de fato ao público nós já estamos tão profundamente envolvidos que não conseguimos mais tomar distância e não sabemos o que funcionou ou não. Imagino que, quando se é “observado” durante o processo e pode-se conversar com a testemunha, isso dá uma perspectiva diferente e uma oportunidade para reflexão...

Você mencionou a Bienal de São Paulo e eu fiquei curiosa também a respeito destas relações institucionais. Esta Bienal aconteceu em 2010; em 2017, o CAPACETE fez parte da Documenta14, em Atenas, e agora está em uma parceria de dois anos com o MAM Rio. Como você vê o envolvimento do CAPACETE em relação a estas instituições maiores? Ele é um ocupante temporário, um parasita, um irmão menor...? Ou pode ser que o CAPACETE funcione como uma testemunha para a instituição? Lembro que em Atenas havia essa ideia de acompanhar todo o programa e refletir sobre ele... Como isso tem sido definido pelo MAM? Ou talvez não tenha sido definido?

Helmut: Estas são questões muito grandes e eu precisaria do espaço de um livro para cada uma dessas experiências. Cada uma foi muito diferente devido aos contextos muitos diferentes. Cada uma partiu da permissão acumulada pelas experiências anteriores. O CAPACETE já havia participado de duas outras bienais de São Paulo (em 2002 e 2008), com participações de escala similar, porém menor. Eu tenho a impressão de que em 2010 havia uma espécie de competição com o CAPACETE, já que nós tínhamos tido um número maior de comparecimento do público ao Teatro Arena, no centro de São Paulo, do que a própria Bienal havia tido no Pavilhão do Parque do Ibirapuera. Chegou ao ponto em que isso virou um problema interno. Nosso programa era enorme e nós produzimos muito.

Na Documenta14 nós estávamos na posição de testemunhar; nós éramos os estrangeiros que só observavam e absorviam tudo o que estava sendo produzido. Um luxo

total que todos no sistema educacional de arte deveriam poder experimentar. Nosso grupo viu tudo. Estou certo de que fomos as únicas pessoas que de fato viram a Documenta14 inteira. A experiência de Atenas poderia ser definida como uma situação parasítica. Nossas intenções estavam em aberto e acho que é assim que o CAPACETE trabalha, de qualquer forma. Era um programa único, que provavelmente nunca acontecerá uma segunda vez naquelas mesmas condições. Eu adorei e aprendi muito. Metade dos doze participantes ainda estão na Europa... Todos os participantes eram da América Latina.

Quanto ao MAM Rio, a história é ainda mais complicada. Acho que o MAM e o CAPACETE estão se parasitando mutuamente de uma maneira positiva. Ainda é cedo demais para dizer; tínhamos acabado de começar e a pandemia exigiu que fizéssemos diversas mudanças à primeira versão da nossa proposta, e tudo bem com isso. Coloquei na mesa essa discussão para os diretores artístico e executivo: grande parte da nossa colaboração são as questões intrigantes que vão aflorar desta interação; muita da atenção deveria ser dada a estes aspectos políticos institucionais. O que acontece a um pequeno espaço independente como o nosso quando é absorvido por uma instituição maior como o MAM? Isso nos ajuda ou nos mata? Isso pode realmente ajudar? Ou leva à decadência das instituições menores?

Só saberemos no futuro próximo. Mas, se estamos cientes destas forças, ambos os lados podem aprender algo. Se virmos isso como algo dado, o CAPACETE certamente será consumido como churrasco. Tenho dito aos diretores artísticos que nossa participação só pode durar um período curto de tempo; talvez dois anos, no máximo três. Depois disso, outra instituição pequena deve ter aquela oportunidade. O MAM Rio tem, acerca disso, muito mais a ganhar do que a instituição pequena da vez. A beleza mesmo seria encontrar o equilíbrio especial, que é tão raro de encontrar atualmente... até mesmo entre bons amigos... as prioridades atualmente giram em torno de ganhos políticos, o que é muito triste e destrutivo.

Mudando de assunto: você trabalhou para uma instituição pequena, flexível e importante antes de vir para o CAPACETE em 2015. Acho que esta experiência transparece na programação que você encampou na EAV Parque Lage e na maneira com que você tomou decisões no nível artístico. O If I Can't Dance não estava coreografando também? Na verdade, até o nome If I Can't Dance...

Tanja: Sim, eu trabalhei para o If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution por cinco anos, nos quais o foco principal era produzir e apresentar arte de performance contemporânea e apoiar projetos de pesquisa em práticas performáticas. É uma instituição flexível que tem uma metodologia específica. Sempre colaboramos com outras instituições, grandes e pequenas, e cada projeto seguia mais ou menos seu próprio caminho. Eu me lembro de que a ideia de coreografia estava sempre no ar - mesmo que o If I Can't Dance atue no contexto de artes visuais, era parte do nosso vocabulário. Claro que a performance tem uma relação com a dança e com o teatro, e em certos pontos das histórias elas estiveram intimamente misturadas; mas a noção de coreografia, num nível curatorial, nos ajudou a pensar muito sobre como lidar com a organização do tempo e do espaço. Estou falando, por exemplo, sobre como conceber a duração de um evento, a maneira como ele começa e termina e todas as flutuações intermediárias; como os corpos vêm e vão, continuam seu trajeto e assumem perspectivas diferentes... Penso também sobre o público e sobre como as pessoas podem experimentar um certo ritmo na maneira como são guiadas ao longo de um programa ou de um espaço de exposição – ficávamos muito tempo

trabalhando nisso no If I Can't Dance e a sua noção de 'cureografia', para mim, tem muito a ver com isso.

O que ficou comigo disso foi um senso de que todos esses aspectos, que são muito facilmente pressupostos, tomados como dados, podem se beneficiar de uma maior atenção. Acho que eles são também ingredientes importantes na mistura do CAPACETE. Trata-se de colocar os corpos em movimento e de tudo o que acontece ao redor disso. Então podemos também chegar à velha discussão sobre onde termina a arte e começa a vida - que é impossível de responder, mas que acho que é também relevante para muitas das práticas dos artistas da história do CAPACETE e as experiências que eles tiveram no Rio.

Mas hey, por que não falamos do Ducha e da Isabelle?!