

Stefan Kaegi é diretor e dramaturgo e compõe, junto com Daniel Wetzel e Helgard Haug, o Rimini Protokoll. O grupo foi criado no começo dos anos 2000, em Giessen, e é de uma geração pouco posterior à descrita por Hans-Thies Lehmann em “Teatro Pós-Dramático” (2007). O grupo se caracteriza pelo trabalho com múltiplas linguagens e gêneros artísticos, tais como: teatro documentário, teatro com não atores, performance, instalação, peça radiofônica, entre outros. Junto com outros grupos importantes na renovação da cena de teatro documentário alemã, o Rimini Protokoll foi muitas vezes produzido no começo de sua trajetória pelo teatro *HAU Hebbel am Ufer* e hoje apresenta suas peças nos cinco continentes. Inclusive, nos últimos anos, apresentou ou produziu projetos em Buenos Aires, Caruaru, Havana, Lima, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Salvador, Santiago do Chile e São Paulo.

Nessa entrevista - realizada nas proximidades dos *Ufer Studios* em Berlim, onde fazia os ensaios finais de “Granma. Trombones from Havana” - Kaegi afirma seu posicionamento crítico e teórico sobre teatro e comenta, especialmente, essa peça com não atores cubanos, que estreou em 2019, e a peça com robô “Uncanny Valley” (2018). Para contextualizar essas duas peças dentro da trajetória criativa do Rimini Protokoll, é importante destacar a história do grupo como vinculada a dois princípios de criação: teatro com não atores e teatro com o público e os sistemas. Esses princípios podem aparecer sozinhos ou podem estar combinados e, segundo Kaegi no decorrer da entrevista, não se configuram como momentos históricos definidos.

De toda forma, desde o seu surgimento no cenário profissional com as quatro senhoras moradoras de um asilo protagonistas de “Kreuzwörtertsel Boxenstopp” (2000), o Rimini Protokoll faz teatro com atores não profissionais (DREYSSE, 2016). O grupo prefere chamar essas pessoas, que são chamadas por parte da crítica de não atores, de especialistas do cotidiano (MENDES, 2017). Desse modo, os diretores do grupo buscam enfatizar o saber, e não a falta de prática artística, das pessoas comuns que representam o papel de si mesmas no palco.

Além de “Kreuzwörtertsel Boxenstopp”, outras peças do grupo criadas com atores não profissionais fazendo o papel de si mesmos têm como protagonistas: pessoas que dedicaram sua vida a estudar ou tiveram sua vida afetadas pela interpretação do livro homônimo ao título da peça “Karl Marx: Capital, Volume One” (2006); ex-policiais militares que querem dar sua versão do que

é a instituição policial em “Chácara Paraíso” (2007), (SOLER, 2015); e trabalhadores e políticos com biografia com histórias similares aos personagens do clássico de Friedrich Schiller em “Wallenstein” (2008), (BAUMGARTEL, 2008).

É interessante, no contexto brasileiro, lembrar também da série “100% City” (GARDE, 2016), que teve sua versão “100% São Paulo” produzida pela MITsp de 2016. Nesse caso, cem não atores foram escolhidos de modo a refletir as estatísticas de gênero, idade, lugar de moradia e raça da população de São Paulo (TELES LEÃO E SILVA, 2015). No palco, os cem não atores contavam sucintamente suas biografias, faziam alguns movimentos performáticos sobre seus cotidianos, além de participar de vários jogos de perguntas e respostas que demonstravam suas opiniões sobre questões sociais.

Sendo assim, a peça “Granma. Trombones from Havana”, que estreou em 2019, é um resultado de vinte de anos de pesquisa da criação de teatro com não atores. Essa peça coloca quatro jovens cubanos no palco para contar a história dos seus avôs e da Revolução Cubana dos anos sessenta até os dias atuais. A peça é construída por procedimentos amadurecidos de problematização da construção da narrativa histórica, como a exibição de pontos de vista discordantes entre os não atores, como a exposição de camadas de questões contraditórias sobre as relações entre as pessoas e os governos de Cuba e de fora da ilha, além de ter momentos de interpelação direta do público.

Por sua vez, o teatro com o público e os sistemas é uma prática que remonta aos experimentos dos integrantes do grupo na Universidade de Giesen, quando ainda não trabalhavam em conjunto. Nesse tipo de criação, o que importa é a relação direta do público com um sistema, um mecanismo organizador de um evento social. O Rimini Protokoll fez uso, nas suas criações, de vários tipos de sistemas, dos aparentemente simples aos seguramente complexos.

Dentre as peças de interação direta do público com os sistemas, podem ser destacadas: o *tour* com divisão de grupos em tempo real por faixas de áudio em “Remote X” (2013); a sincronização de *tablets* em “Situation Room” (2013), (SATURNINO, 2017); a simulação da Conferência do Clima da ONU em “World Climate Change Conference” (2014); o dispositivo impressor das regras do jogo em “Brasil em casa” (2017); e a simulação do Fórum Econômico

de Davos em “Davos State of the World” (2018); até chegar à criação da peça com robô “Uncanny Valley” (2018).

“Uncanny Valley” é uma peça atuada exclusivamente por um robô humanoíde construído a partir do corpo do escritor, que colaborou com o processo de criação, Thomas Mellen. A peça discute, na elaboração dramática dos temas da palestra dada pelo robô, quais são os limites entre homem e máquina. Ainda que uma pequena parte da cabeça do robô esteja deliberadamente aberta e com os fios à mostra, a eloquência do robô sentado causa, pela sua similaridade com um ser humano na movimentação do rosto, uma impressão muito forte no espectador. Assim, a peça possibilita ao espectador refletir sobre o futuro próximo em que robôs humanóides poderão estar circulando, em meio aos humanos, quase sem ser notados.

Abaixo segue a entrevista, em que Stefan Kaegi expõe seus posicionamentos, tanto sobre as peças “Granma. Trombones from Havana” e “Uncanny Valley”, quanto sobre seus procedimentos de trabalho e suas escolhas artísticas em geral.

Em qual questão você mais se interessou para fazer “Uncanny Valley”?

Eu tenho experiência com projetos sem protagonistas. Depois de ter feito muitos trabalhos com não atores, temos nos últimos dez anos um enfoque do Rimini Protokoll, ou ao menos dos meus interesses, em trabalhos que põem o público no centro da peça. Trabalhos como “Situation Rooms”, “Nachlass” e “Remote” são também sistemas. Sistemas que de alguma forma deixam o público na situação, numa posição, bastante central. O público se confronta com, por exemplo, uma cenografia no caso de “Nachlass”, com os mortos, que não estão lá. Essa ausência do protagonista me interessa. “Nachlass” foi um projeto com oito pessoas que logo iam morrer e um sistema. Isso é uma entrada.

A outra é que teatros hoje em dia são lugares altamente tecnologizados, são pré-programados em muitos aspectos, luz, som, microfonação, hoje em dia tudo funciona com muita tecnologia, mas normalmente no centro disso fica o ser humano. O ser humano então é o *live*, arte viva, *live art* se diz em inglês, em francês *art vivant*. Essa confrontação (será que podemos substituir essa última parte de vida que pretende ser *live*?) também no sentido de que reage, mas, na maioria dos casos, é também pré-programada. Em ensaios com

atores, tentamos encontrar a perfeita forma para quase fazer algo que hoje um filme talvez poderia fazer melhor. Então, essa é uma outra entrada.

E uma terceira entrada é Thomas Mellen. Ele é uma pessoa que escreve, então, escrever o texto foi um desafio novo de trabalhar em colaboração com outro autor. Na Alemanha, ele é bastante conhecido como autor por várias peças que escreveu, várias novelas, ganhou vários prêmios. O último livro que realmente fez ele muito famoso, que está sendo traduzido em múltiplas línguas, é o livro sobre o qual ele fala na peça. É muito especial porque o livro é altamente autobiográfico, fala da bipolaridade dele e a lógica dessa enfermidade que o faz altamente sensível à repetição. Porque ele se revolta contra a repetição. O que me interessou nele é que, de alguma forma, ele tinha uma razão para dizer: “Minha mente é tão instável. Minha psicologia é tão perigosa para mim mesmo e para outros que me apavora estar em público ou também me entedia. Vários aspectos que eu não gosto da repetição de, por exemplo, dar entrevistas é sempre a mesma coisa. Por isso, comecei a estudar a possibilidade de encontrar um meio contra isso, primeiro para combater problemas psicológicos. Veio essa ideia de investigar próteses e como próximo passo a substituição do corpo inteiro.”

O projeto de “Unheimliches Tal” foi criado por você ou por Mellen?

Eu queria fazer um robô que atuasse e comecei a investigar qual poderia ser o centro, o original com o qual eu desenvolveria o texto. Quem poderia ser? Então, encontrei ele. Para os dois foi desafiador. Os dois tínhamos um certo medo de fazer isso. Ele porque normalmente defende uma forma de teatro muito mais tradicional. Eu porque nunca tinha colaborado com um autor. Eu tinha ainda o risco de produzir um duplo dele que depois ficaria nas minhas mãos.

Você tem interesse em continuar pesquisando nessa direção?

Acabei de começar a pensar num projeto que ainda está muito vagamente desenvolvido, mas seria um trabalho com um elenco de dança, de bailarinos e um elenco de drones. Novamente, seria sobre os sistemas. Em “Uncanny Valley”, um sujeito, ou objeto, fica no centro, todas essas questões de identificação, de complacência, de empatia com um robô, uma pessoa, ou o substituto de uma pessoa. A tecnologia, além de ser utilizada para aumentar a nossa efi-

ciência individual, de facilitar nosso deslocamento, de prolongar nossa vida, também se desenvolve muito entre as pessoas. Os *networks*, os social media e os sistemas são também um encontro entre nós. O aspecto social me interessa. Do desenvolvimento do ballet clássico, que é altamente hierárquico, para talvez um modelo muito mais democrático entre bailarinos, com a inteligência da horda, nisso volta uma temática do “Remote”. Ainda está bem no começo, mas é que isso me interessa como, de uma certa forma, uma continuação de “Uncanny Valley”.

Como se pode dividir a história do Rimini Protokoll? Uma primeira etapa focada no trabalho com não atores e uma segunda com dispositivos de interação direta com o público?

Não sei se tem capítulos tão claros. Como eu falei, no começo houve um momento em que realmente o nosso impacto, ou nosso ato inovador para o teatro alemão, foi introduzir os especialistas do cotidiano, em algum momento foi o que na recepção foi importante. Hoje em dia, isso não é nada especial, tem muitos grupos que trabalham assim e nós começamos por uma outra pista, que está mais no centro do nosso trabalho no momento que é a interação direta com o público. Isso é o que talvez reúne muitos de nossos trabalhos, é que o espectador toma algum papel, seja entrar na pele de um daqueles traficantes de armas em “Situation Rooms” ou ser um delegado de uma conferência sobre o aquecimento global na “Clima Conference” ou em “Davos - State of the World” ser um manager da PepsiCo, que então faz o papel como naquele jogo teatral de pretender, de ser um outro. Invés de ser isso o que faz o ator, nesse caso, é o espectador que o faz.

O Rimini Protokoll já produziu peças em lugares tão diferentes como o Irã e a Coreia do Sul. Como se dá a relação com as instituições desses lugares?

Como entramos em contato com eles? É raro nós entrarmos em contato com alguém que não conhecemos. Já aconteceu, mas não é comum. Quando nós temos uma ideia muito fixa que queremos realizar, às vezes procuramos co-produtores. Porém, na maioria daqueles lugares mais distantes, como na Coreia do Sul, as pessoas viram nosso trabalho e nos convidaram para realizar.

Montar espetáculos em países não usuais é uma coisa que de alguma forma você busca?

Primeiro, eu tenho que dizer que na Alemanha há duas formas estruturais de produzir teatro. Há o teatro estatal, que consome algo como oitenta e cinco por cento dos subsídios, que têm seus elencos fixos e basicamente estão lá para, dentro da cidade, fazer sempre novas peças com uma rotina que tem padrões muito definidos daquela quase indústria de produção, em que cada peça tem seis semanas de ensaio, tem a cenografia, no centro estão um elenco e às vezes um texto contemporâneo, às vezes um clássico. Então, basicamente eles têm uma tarefa de produzir formatos que são bastante pré-definidos.

De outro lado, há a cena livre, que não tem subsídios fixos, mas pode encontrar co-produtores, pode buscar dinheiro por certos mecanismos. Então, as peças dentro da cena livre vivem também do fato de que se movem entre cidades, hoje em dia mais do que antes. Antes havia mais peças *site-specific*, que eram feitas para um lugar. No momento, tenho impressão que quase desapareceu esse modelo.

Agora, mover uma peça pode significar muitas coisas diferentes. Uma estratégia que talvez também poderia ser descrita naquele trajeto de Rimini Protokoll é que, a partir de mais ou menos 2006, começou a ideia de inventar formatos que viajam, sem repetir exatamente a mesma peça, mas reinventando uma certa ideia em outros lugares. Digo 2006, porque em 2006 eu fiz “Cargo Sofia-X”, que então foi uma peça muito *site-specific*, mas que se realizou em função de certos padrões estabelecidos em Berlim. Fizemos uma outra peça, mas com a mesma dramaturgia, com a mesma narração, em Essen, em Avignon, em muitas cidades. Esses projetos são um pouco *site-specific* e precisam de mais tempo do que viajar com uma peça, como vamos viajar com “Granma”, como é o padrão *standard* dentro da cena livre que move-se de um teatro a outro. Temos dois dias, ou um dia de *set-up* e no segundo dia à noite tem o show. Depois no outro dia o segundo show e viajamos para outra cidade. Esse é um modelo e esses formatos que eu digo são muito diferentes porque viajam às vezes poucas pessoas. Por exemplo, no caso de “100%”, viajamos três, no caso de “Remote”, também três, são dois *audio-designers* e um escritor. Mas eles ficam durante duas semanas na cidade para realizar a nova versão, para investigar detalhadamente, para adaptar à língua, ao contexto, à geografia do lugar e para recriar uma nova versão local do mesmo projeto.

Isso foi chamado de *city-specific*?

Sim. Mas, classicamente, o *site-specific* sempre foi uma peça que não era transportável. Inclusive fundamos um festival, com Lola Arias, que se chama “Ciudades Paralelas”, que era justamente para formatos transportáveis de cidade a cidade. O título “Ciudades Paralelas” implicava de certa forma que havia certos mecanismos muito parecidos, de cidade a cidade. Podemos aproveitar o fato de que a globalização nos fez parecidos e, se podemos nos permitir a ter suficientemente tempo, observar quais são as diferenças locais.

Você tem interesses específicos em trabalhar com e na América Latina?

Uma razão pessoal é que fui casado com Lola Arias e trabalhamos durante um longo tempo juntos. Também eu falo espanhol e português e isto me dá uma afinidade que talvez outros artistas alemães não tenham para trabalhar na América Latina. Sempre fiquei curioso sobre como se desenvolvem o Brasil, a Argentina e os outros países.

Dentro disso, como foi o começo do projeto “Granma. Trombones from Havana”?

Deve fazer dez anos que eu vou de tempos em tempos para Cuba em diferentes ocasiões, por ser convidado a participar de um festival ou para dar *workshop* e sempre fiquei curioso se seria possível realizar algum projeto. Há artistas lá que trabalham no teatro que são um pouco frustrados pelo fato de que a geração mais velha ocupa, como é o caso também na sociedade em geral, os lugares centrais. Eles são os diretores, foram os diretores dos teatros ao menos durante muitos anos, são homens velhos brancos e não deixaram espaço para os jovens que têm um novo interesse. Esses jovens têm um interesse documental, têm um interesse de inovação de formas, que encontram um pequeno público, mas não encontram suporte institucional. Então, começamos a pensar como poderíamos inventar um projeto em que certos desses jovens diretores pudessem entrar numa pesquisa e, por um lado, aprender como se faz teatro documentário e também colaborar e contribuir com suas ideias.

Como foi o processo de trabalho? Como escolheram a questão, o tema e a estrutura?

Deve fazer uns dois anos e meio desde quando eu fui a Cuba pela primeira vez com a intenção de trabalhar com cinco diretores jovens. Nós entrevistamos muitas pessoas e com essas entrevistas definimos que tipo de pessoas estaríamos procurando e eles procuraram mais pessoas, fizeram mais entrevistas e me mandaram muitos materiais. Nós, então, pré-selecionamos as entrevistas, depois fomos para lá, escolhemos entre os pré-selecionados algumas pessoas, que no final agora vieram para cá e com os quais trabalhamos seriamente sobre o tema da geração dos avós. Essa conexão pessoal que muitos cubanos têm com seus avós é por conviverem na mesma casa, por isso mudar de casa não é tão fácil assim em Cuba. Isso me parece interessante no mesmo momento em que na geração jovem há muitos revoltados com o que a geração dos velhos criou com sua Revolução, com as suas utopias, que se complicaram mais tarde por diferentes razões. É uma forma de contar a história do país e, ao mesmo momento, contar a história de um lugar de projeção para a esquerda mundial. O Brasil acaba de expulsar os médicos cubanos, mas durante o tempo do PT no governo, estive muito conectado com Cuba, com uma amizade e com a projeção de uma forma de justiça e de segurança social, que é bastante única na América Latina.

Normalmente no início desses projetos com não atores você já tem um objetivo de contar determinada história ou o processo é aberto para o que surgir na pesquisa?

É muito diferente em cada projeto. Em “Davos”, por exemplo, nós sabíamos antes de procurar os nossos protagonistas exatamente como ia ser a cenografia e sabíamos como ia ser o sistema de atribuir a cada espectador um papel, enquanto que em “Granma”, apenas o formato era definido, que ia ser frontal, mas mudou muito o enfoque. No começo, na verdade, queríamos fazer uma peça com velhos, que eram daquela geração dos avós e estando lá me dei conta de que não tinha muita vontade de trabalhar com essas pessoas, que na sociedade cubana de todas formas sempre dominam o discurso. Ter os jovens como protagonistas me pareceu mais interessante.

No lado oposto ao de Cuba, temos tido a radicalização dos discursos fascistas na Europa e na América Latina. Que formas teatrais retomar nesse momento mundial de radicalização política?

Tem formas de radicalização artística, tem formas de escape e tem formas de mediação. A forma de radicalização aqui na Alemanha se pode observar, por exemplo, no “Zentrum für Politische Schönheit!”, entre outros grupos que utilizam o teatro realmente como um lugar de ativismo. Eles saem em muitos casos do teatro, criam uma forma de *media sculptures*, que tem essa tradição desde Christoph Schlingensiefel, um diretor muito importante que foi altamente político e altamente midiático também, que em algum momento teve até seu próprio *talk-show* e era muito polêmico. Essa polêmica e contra-polêmica é uma atitude possível. Eu vejo no momento também muito escapismo, um teatro que realmente não se desfaz da política completamente, mas procura mais um formalismo, que trabalha com uma forma de cyber-estética, mitologia e muitos trabalhos em torno de mágica, coisas que fazia muito tempo que eu não via.

Nesse contexto, o nosso trabalho permanece uma forma de entender, de gerar uma compreensão, de ser integrativo. Se você toma um trabalho como “100%”, você vê o desejo de integrar toda a sociedade durante o *casting* para encontrar essas cem pessoas. Então, se pode ver nessa obra também o desejo de ter as pessoas da direita no palco. Às vezes mais, às vezes menos, mas queremos ter os não racistas e os racistas, tanto as pessoas que acreditam no aquecimento global e outras que dizem que é uma invenção conspiratória de sei lá quem. Queremos ter pessoas a favor do casamento gay e pessoas que acham que deixar os gays adotar um filho seria o fim do mundo. A convivência de todas essas atitudes, me parece criar a possibilidade de uma força social, de um movimento social muito interessante, porque vejo um limite da paciência das pessoas em escutar os outros e um desejo de formar opiniões muito rápido. Eu sempre me interessei mais pelo outro lado da sociedade do que pela afinidade com os que entendo, mas vejo que nas tecnologias com as quais operamos hoje em dia na nossa comunicação, as mídias sociais, a sociabilidade dessas medias consiste justamente em unir-nos com aqueles que pensam igual e excluir os que têm outra opinião. Tenho a impressão que o Brasil também é um lugar onde a possibilidade de escutar o outro lado teria muito potencial.

Referências

BAUMGARTEL, Stephan. **A peça histórica no âmbito das formas teatrais pós-dramáticas**. Revista Fênix, v. 5, ano V, n. 4. 2008.

DREYSSE, Mirian. et. MALZACHER, Florian. (org). **Experts of the everyday: the theatre of Rimini Protokoll**. Berlin: Alexander Verlag, 2008.

GARDE, Ulrike. Mungford, Meg. **Theatre of real people: diverse encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and beyond**. London and New York: Bloomsbury Publishing, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MENDES, Júlia. **Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea**. Tese (Doutorado em Teatro) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2017.

RIMINI PROTOKOLL. **Granma. Trombones from Havana**. Estréia em Maxim Gorki Theater, Berlin, 21/03/2019. Disponível em: <<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/granma-posaunen-aus-havanna>> Acesso em: 02/12/2019.

_____. **Uncanny Valley**. Estréia em Münchner Kammerspiele, Munique, 04/10/2018. Disponível em: <<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/granma-posaunen-aus-havanna>> Acesso em: 02/12/2019.

SATURNINO, Andrea Caruso. **Ligeiro deslocamento do real: experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea**. Tese (Doutorado em Teatro) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2017.

SOLER, Marcelo. **O Campo do Teatro Documentário: morada possível de experiências pedagógicas**. Tese (Doutorado em Teatro) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2015.

TELES LEÃO E SILVA, Maicyra. **Conceição**, v. 4, n. 2, p. 100-110. 2015.