



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**ATOS ARTÍSTICOS DO REAL: BIODRAMA, *REMAKE* E AUTOESCRITURAS
PERFORMATIVAS DE VIVI TELLAS, LOLA ARIAS E JANAÍNA LEITE**

EVELYN FERNANDA MAGUETA

Foz do Iguaçu

2022



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**ATOS ARTÍSTICOS DO REAL: BIODRAMA, *REMAKE* E AUTOESCRITURAS
PERFORMATIVAS DE VIVI TELLAS, LOLA ARIAS E JANAÍNA LEITE**

EVELYN FERNANDA MAGUETA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada. Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria

Foz do Iguaçu

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na fonte. UNILA- BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA-
PTI

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

M213

Magueta, Evelyn Fernanda.

Atos Artísticos do Real: Biodrama, Remake e Autoescrituras Performativas de Vivi Tellas, Lola Arias e Janaína Leite / Evelyn Fernanda Magueta. - Foz do Iguaçu, 2022.

122 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu - PR, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria.

1. Teatro documental. 2. Biodrama. 3. Performance autobiográfica. 4. Memória. 5. Identidade. I. Faria, Prof. Dr. Fernando Mesquita de. II. Título.

CDU 792:316.4(81:82)

EVELYN FERNANDA MAGUETA

**ATOS ARTÍSTICOS DO REAL: BIODRAMA, *REMAKE* E AUTOESCRITURAS
PERFORMATIVAS DE VIVI TELLAS, LOLA ARIAS E JANAÍNA LEITE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino- Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada. Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria UNILA

Prof.a. Dra. Debora Cota
UNILA

Prof.a. Dra. Marília Carbonari
UFSC

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço ao professor Dr. Fernando Mesquita de Faria, não só pela orientação neste trabalho, mas sobretudo por ter se empenhado no meu ingresso no programa, além da amizade e dedicação.

Sou especialmente grata ao professor Emerson Pereti, por seus conselhos, apoio, gentilezas e críticas, cuidadosamente construtivas, para além da banca de qualificação.

Agradeço a professora Dra. Débora Cota pelas orientações nas bancas de qualificação e defesa, sobretudo, pela disponibilidade em conversar sempre.

As amigas Debora Nunes Palomo e Kayanna Pinter que com seus ensinamentos técnicos pude desbloquear a escrita e seguir adiante.

A amiga Silvia Scandalo que me socorreu no momento mais difícil de toda essa jornada e sempre me apoiou em cada espetáculo que realizei.

Aos colegas do programa Cintia R. Girelli, Diego Canever e Leonardo Pontes, uma rede de apoio mútuo e de reflexões, que me mantiveram motivada na pesquisa.

A família: Lunah, minha filha adorada, motivo de força e inspiração, a minha mãe Diva, que acolheu por tantas vezes minha angústia, aos meus irmãos Andrea e Christian, tio Jessé e primos Marcelo e Marta, pelo apoio durante toda essa jornada.

A memória de meu pai Toni e minha tia Mirian, que mesmo ausentes se mantiveram presentes para que esse projeto, que por muito tempo foi um sonho, se tornasse real.

Sobretudo a arte, que por algumas vezes quis deixá-la, e voltamos a nos encontrar, não se separa do corpo o que está na alma e no coração, seguiremos! Evoé!

*Pedimos agora, a você, ator do nosso tempo
Do tempo das revoluções, e, da domesticação da
natureza humana, que nos mostre o mundo tal qual ele
é: obra dos homens e que por ele pode ser
transformado. Sua aprendizagem deve começar entre os
homens e que sua primeira escola, seja escola, o lugar
do trabalho, a casa, o quarteirão, as ruas, as lojas.
Observe cada um. O estranho como se fosse conhecido,
o homem conhecido como se fosse estranho.
Seu papel, ator, é estudar e ensinar a arte de agir sobre
os homens. Descobrimos sua natureza e mostrando - a,
ensinará desse modo, a grande arte da vida social.
Poderá então, aprendendo e ensinando por seu trabalho
criador intervir em todas as lutas dos homens de nosso
tempo. E, pela seriedade de seu estudo, pela serenidade
de seu saber, ajudar a fazer da experiência da luta o
bem de todos, e da justiça, uma paixão.*

Bertolt Brecht

RESUMO

O teatro como representação da vida e dos processos de resistência inspirou, na Argentina, artistas e diretoras teatrais como Vivi Tellas e Lola Arias, e no Brasil, Janaína Leite, a trazerem para o palco biografias de pessoas vivas que, com suas performances, promovem aos espectadores, reflexões críticas, a fim de que novas sociedades possam surgir com mais igualdade e menos injustiça, fomentando um modelo de teatro que produz memórias sociais atravessadas por contextos políticos e históricos. Os marcos teóricos que conduzem a presente investigação são as teorias de Michael Foucault (1984), acerca da constituição do sujeito para compreender a construção das biografias de pessoas vivas; Diane Klinger (2006) e a escrita de si como fundamento para a autobiografia e criação de arquivo próprio; Aleida Assmann (2011), para a abordagem sobre o acesso as memórias e a materialização da memória social. Ao estabelecer análises comparativas das autoras-diretoras, mencionaremos os seus processos na esfera do “teatro real”, ou “teatros do real”, conceito fundamentado, primeiramente, pela psicanalista e filósofa francesa Maryvonne Saison (1998). Ao final, busco conclusões do trabalho artístico, vindo das inspirações das diretoras, ao criarem vertentes do teatro do real influenciadas pelos ideais feministas, articulados por Margareth Rago, em diálogo com os discursos de Foucault. As considerações demonstram a compreensão dos teatros do real como procedimentos de afirmação da identidade – formas de ser e existir –, bem como o teatro como um espaço de liberdade de criação e construção de memória social de um povo.

Palavras-chave: Teatro Documental; Biodrama; Performance Autobiográfica; Memória; Identidade.

ABSTRACT

The theater as representation of life and resistance processes inspired, in Argentina, artists and theater directors such as Vivi Tellas and Lola Arias, and in Brazil, Janaína Leite, to bring to the stage biographies of living people who, with their performances, promote critical reflections to the audience, so that new societies can emerge with more equality and less injustice, fostering a model of theater that produces social memories crossed by political and historical contexts. The theoretical frameworks that conduct the present investigation are the theories of Michael Foucault (1984), about the constitution of the subject to understand the construction of biographies of living people; Diane Klinger (2006) and the writing of the self as a foundation for autobiography and creation of one's own archive; Aleida Assmann (2011), for the approach and access of memories to ground the materialization of social memory. By establishing comparative analyses of the author-directors, we will mention their processes in the sphere of the "real theater", or "theaters of the real", a concept first grounded by French psychoanalyst and philosopher Maryvonne Saison (1998). At the end, I seek conclusions of the artistic work, coming from the inspirations of the directors, as they create strands of the theater of the real influenced by feminist ideals, articulated by Margareth Rago, in dialogue with Foucault's discourses. The considerations demonstrate the understanding of the theaters of reality as procedures of identity affirmation - ways of being and existing -, as well as the theater as a space of freedom of creation and construction of social memory of a people.

Keywords: Documentary Theater; Biodrama; Autobiographical Performance; Memory; Identity.

RESUMEN

El teatro como representación de la vida y de los procesos de resistencia inspiró, en Argentina, a artistas y directores de teatro como Vivi Tellas y Lola Arias, y en Brasil, a Janaína Leite, a llevar a la escena biografías de personas vivas que, con sus actuaciones, promueven a los espectadores, reflexiones críticas, para que surjan nuevas sociedades con más igualdad y menos injusticia, fomentando un modelo de teatro que produce memorias sociales atravesadas por contextos políticos e históricos. Los marcos teóricos que conducen la presente investigación son las teorías de Michael Foucault (1984), sobre la constitución del sujeto para entender la construcción de biografías de personas vivas; Diane Klinger (2006) y la escritura del yo como fundamento de la autobiografía y la creación del archivo propio; Aleida Assmann (2011), para el abordaje y acceso de los recuerdos, para fundamentar la materialización de la memoria social. Al establecer análisis comparativos de los autores-directores, mencionaremos sus procesos en el ámbito del "teatro real", o "teatros de lo real", concepto fundado por primera vez por la psicoanalista y filósofa francesa Maryvonne Saison (1998). Al final, busco conclusiones del trabajo artístico, provenientes de las inspiraciones de los directores, al crear hilos del teatro de lo real influenciados por los ideales feministas, articulados por Margareth Rago, en diálogo con los discursos de Foucault. Las consideraciones demuestran la comprensión de los teatros de lo real como procedimientos de afirmación identitaria -formas de ser y existir-, así como el teatro como espacio de libertad de creación y construcción de la memoria social de un pueblo.

Palabras clave: Teatro documental; Biodrama; Actuación autobiográfica; Memoria; Identidad.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 Atlas Theatrum Orbis Terrarum de Abraham Ortelius. 1570.....</i>	<i>p.20</i>
<i>Figura 2 Capa do livro Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez</i>	<i>p.25</i>
<i>Figura 3 Interior do Teatro del Pueblo</i>	<i>p.26</i>
<i>Figura 4 Afresco do artista Diego River no Teatro del Pueblo.....</i>	<i>p.26</i>
<i>Figura 5 Espetáculo 300 Millones de Robert Arlt.....</i>	<i>p.28</i>
<i>Figura 6 Árvore símbolo do Teatro do Oprimido de Augusto Boal.....</i>	<i>p.29</i>
<i>Figura 7 Espetáculo Atando Cabos de Griselda Gambaro. Festival de Otoño de la EMAD. Ciclo Teatro x Identidad 2012 Direccion: Charo Moreno.....</i>	<i>p.31</i>
<i>Figura 8 Foto e cartaz produzido por manifestantes. Mães e Avós na Praça de Maio de Buenos Aires.....</i>	<i>p.33</i>
<i>Figura 9 Taller Biodrama com Vivi Tellas</i>	<i>p.34</i>
<i>Figura 10 Mi Mamá y Mi Tía 2003. Nicolas Goldberg</i>	<i>p.36</i>
<i>Figura 11 Tres Filósofos com Bigotes.2004. Nicolas Goldberg.....</i>	<i>p.37</i>
<i>Figura 12 Espetáculo Las Personas 2014.....</i>	<i>p.38</i>
<i>Figura 13 Silvana Bondanza, Micaela Pereira e María Cavanna em Mulheres Guia 2008...p.41</i>	
<i>Figura 14 A autora. Alunas do Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.....</i>	<i>p.45</i>
<i>Figura 15 A autora. Fotos do Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.....</i>	<i>p.47</i>
<i>Figuras 16 A autora. Fotos do Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.....</i>	<i>p.51</i>
<i>Figura 17 Arquivo pessoal da autora. Evelyn criança.....</i>	<i>p.58</i>
<i>Figura 18 Arquivo pessoal da autora Vó Lourdes Maqueta e seus filhos.....</i>	<i>p.59</i>
<i>Figura 19 Arquivo pessoal da autora. Pai em desfile cívico. Foto apresentada no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.....</i>	<i>p.60</i>
<i>Figura 20 Arquivo pessoal da autora. Pai orador. Foto apresentada no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.....</i>	<i>p.61</i>
<i>Figura 21 Arquivo pessoal da autora. Certificado. Foto apresentada no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.....</i>	<i>p.62</i>
<i>Figura 22 Arquivo pessoal da autora. Evelyn espetáculo Branca de Neve. Teatro TBC em São Paulo-SP. Foto apresentada no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.....</i>	<i>p.63</i>
<i>Figura 23 Arquivo pessoal da autora. Evelyn e seu Arlequim. Fotos para o curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.....</i>	<i>p.63</i>
<i>Figura 24 Arquivo pessoal Evelyn no camarim do espetáculo Branca de Neve e os sete...TBC-</i>	

<i>Teatro Brasileiro de Comédia. São Paulo.....</i>	<i>p.66</i>
<i>Figura 25 Espetáculo Trilogia Striptease.2007.....</i>	<i>p.68</i>
<i>Figura 26 Espetáculo Mi vida después.2009. Lorena Fernández</i>	<i>p.70</i>
<i>Figura 27 Espetáculo Campo Minado 2016.....</i>	<i>p.71</i>
<i>Figura 28 Filme Teatro de Guerra.2018.....</i>	<i>p.78</i>
<i>Figura 29 Espetáculo Atlas des Kommunismus 2019.....</i>	<i>p.79</i>
<i>Figura 30 Espetáculo Festa de Separação.2009. Xenia Val Ateliê.....</i>	<i>p.85</i>
<i>Figura 31 Espetáculo Conversas com Meu Pai. 2014. Xenia Val Ateliê.....</i>	<i>p.88</i>
<i>Figura 32 Espetáculo Stabat Mater 2019.....</i>	<i>p.90</i>
<i>Figura 33 A expulsão de Adão e Eva. Massacio. Século XV.....</i>	<i>p.96</i>
<i>Figura 34 Espetáculo Stabat Mater. 2019. Xenia Val Ateliê.....</i>	<i>p.103</i>
<i>Figura 35 Reprodução da pintura A Morte de Marat. Cena do espetáculo Peça 2020.....</i>	<i>p.107</i>
<i>Figura 36 A Morte de Marat, 1793, Jacques-Louis David. Óleo sobre tela. Artout.</i>	<i>p.107</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - ATO ARTÍSTICO DE DOCUMENTAR VIDAS.....	13
CAPÍTULO 1.O TEATRO DE RESISTÊNCIA ARGENTINO.....	19
1.2 A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL.....	23
CAPÍTULO 2. BIODRAMA: DO DOCUMENTÁRIO À DRAMATURGIA DO REAL...36	
2.1. <i>LAS PERSONAS</i>	37
2.2. <i>MULHERES GUIA</i>	40
2.3. <i>DRAMATURGIA DO DESTINO- OFICINA TEATRAL BIODRAMÁTICA</i>	43
2.4. A ESCRITA DE SI, POR EVELYN MAGUETTA.....	57
2.5. AS CONFERÊNCIAS E O REMAKE DE LOLA ARIAS.....	67
2.6. <i>MI VIDA DESPUÉS</i>	69
2.7. <i>CAMPO MINADO</i>	71
2.8. <i>ATLAS DES KOMMUNISMUS</i>	78
CAPÍTULO 3. AUTOESCRITURAS PERFORMATIVAS DE JANAÍNA LEITE	83
3.1. <i>FESTA DE SEPARAÇÃO</i>	84
3.2. <i>CONVERSAS COM MEU PAI</i>	87
3.3. <i>SABAT MATER</i>	90
3.4. <i>PEÇA, DE MARAT DESCARTES</i>	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS.....	116
ANEXOS.....	120

INTRODUÇÃO

ATO ARTÍSTICO DE DOCUMENTAR VIDAS

No teatro contemporâneo, o ato de documentar experiências vividas pode simbolizar a construção de pontos de vista sobre a realidade e promover aos espectadores a reflexão crítica sobre diversos temas da sociedade. Há uma crescente produção de espetáculos com o uso de materiais autobiográficos na cena contemporânea, seja nos processos colaborativos, em que atores e atrizes participam e contribuem para a criação dramatúrgica, seja quando o material autobiográfico é o próprio projeto, ou, ainda, os projetos com pessoas comuns, não atores, que no processo transformam suas memórias e histórias em cenas teatrais.

Depois de diversas produções de espetáculos ao longo de 10 anos em que atuei como diretora artística da Companhia Teatral Cia Vida é Sonho e Escola de Atores em Foz do Iguaçu/PR, formando grupos para oficinas e montagens de espetáculos, em que escolhia textos de autores clássicos e populares que pudessem promover discussões e reflexões sobre as relações humanas, ou temas sociais, cheguei a uma conclusão importante. Tinha claro em mente uma forma de fazer teatro que despertasse a consciência do público e o desenvolvimento pessoal dos(as) integrantes.

Em 2017, tive uma experiência que ressignificou minha forma de atuação. Ao coordenar um novo grupo de atores e não atores, composto por cerca de 20 jovens, dei início ao projeto teatral “Eternamente Jovens”, em que todos(as) atuaram no processo de criação dramatúrgica. A ideia inicial surgiu de conversas com uma personalidade ímpar da cidade de Foz do Iguaçu, o médico e lexicógrafo Dr. Waldo Vieira, proponente da Conscienciologia e fundador do Centro de Altos Estudos da Conscienciologia (CEAEC)¹. Em uma de nossas conversas no instituto, depois de muitos cursos e palestras dos quais participei, conversávamos sobre a função da arte e do teatro em minha vida na cidade. Então, ele me inspirou com a seguinte questão: o processo teatral que instaura em suas oficinas e cursos, com o objetivo de autoconhecimento e desenvolvimento pessoal me parece mais interessante do que a escolha de um texto clássico ou de algum outro autor nesse momento. Por que não cria um espetáculo sobre seu processo com os(as) jovens que tanto a procuram para o fazer teatral? Então, iniciei o processo com a escrita sobre as questões que os jovens traziam para as oficinas,

¹ CEAEC - Centro de Altos Estudos da Conscienciologia - Instituto de Pesquisa Científica. Organização sem fins lucrativos voltada ao ensino e pesquisa da consciência em abordagem integral da personalidade.

durante as improvisações e procedimentos teatrais, expondo os seus problemas, desafios, conflitos, obstáculos que enfrentavam e suas relações de amizade, amor e família. Diferentes histórias e pontos de vista sobre temas como a escolha de carreira, drogas, sexualidade, gravidez na adolescência e preconceitos se transformaram em cenas teatrais. Muitos desses temas eram atemporais e universais, porém, polêmicos. Criamos nomes fictícios para expressar diferentes opiniões, muitos deles(as) pediram a mudança do nome por medo e insegurança, diante da exposição e das reações dos pais nas apresentações. Então, construímos personagens fictícios e o processo gerou uma dramaturgia produzida a partir de fatos e depoimentos reais. As apresentações promoveram reflexões e identificações do público com as personagens, esclarecendo e abrindo possibilidades de caminhos para solução de problemas. Pais e filhos se reconciliaram e muitas formas de preconceitos foram discutidas e superadas. Um espetáculo a partir de experiências reais, vividas, com exemplos de histórias de vida que dialogavam diretamente com o público. Em suma, o teatro como palco da vida. A partir daí, a investigação sobre as possibilidades de cruzar o real e o ficcional, a experiência vivida e sua representação, tornando-se um ponto de referência de minha pesquisa em estudos teatrais.

Na investigação, percebi a exploração da intimidade nas redes sociais, nas mídias e nas artes em todo o mundo. A cultura do “eu”, a autoexpressão, o autobiográfico, as narrativas de si, demonstram uma explosão da intimidade no universo contemporâneo e a arte se ocupa em dar formas às novas tendências. Há uma dicotomia entre intimidade x público, privado x compartilhado, memória x esquecimento, verdade x ficção, e os artistas constroem a cena com vivências e recordações para serem eternizadas através da arte e fazer refletir sobre o mundo que se deseja compartilhar. As artes cênicas têm se incorporado às outras artes, mídias e recursos que valorizam e ilustram o material autobiográfico, trazendo para a cena sua memória e sua visão de mundo, num ato artístico de relatar, de documentar a vida e o por vir.

Ao cursar a disciplina “Memória, Corpo, Ritual: Literatura, Teatro e Performance na América Latina”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da UNILA, pude atualizar conhecimentos sobre estéticas da cena latino-americana contemporânea e investigar a história do teatro argentino, um teatro de representação da vida e de processos de resistência diante de períodos de ditaduras e guerras. Conectei-me, assim, com o trabalho artístico das diretoras Lola Arias e Vivi Tellas, que

trazem para o palco pessoas para encenarem suas próprias biografias. Esse processo artístico que explora o real na ficção teatral, tem se expandido por toda a cena latino-americana contemporânea. O teatro do real – ou teatros do real – são procedimentos teatrais que evidenciam as tensões entre a realidade e ficção e utilizam o real - as experiências vividas - como tema, linguagem estética ou material para a criação cênica, cujo objetivo é promover uma experiência real para o espectador, sendo inúmeras as possibilidades dessas manifestações. Esse conceito será adotado na pesquisa, foi fundamentado pela primeira vez pela psicanalista e filósofa francesa Maryvonne Saison em seu livro *Les théâtres du réel* (1998).

O marco teórico que conduz a presente investigação são as teorias de Michael Foucault, acerca da constituição do sujeito, para compreender a criação das autobiografias/biografias e a construção de arquivos pessoais transformados em material cênico transportados para o palco. O processo de construção de arquivos pessoais faz parte dos métodos utilizados pelas diretoras Lola Arias e Vivi Tellas. Nas relações do arquivo pessoal com as técnicas de encenação para não atores, recorremos a Richard Schechner (2012) e seu estudo sobre performance e os processos de atuação baseados em ações físicas para compor a cena teatral, do real para o ficcional como procedimento artístico.

Na investigação dos mecanismos de acesso à memória para transportá-la para fora do corpo, apoiei-me nos estudos de Aleida Assmann (2011) e da arte da mnemotécnica. Porém, nesse momento da argumentação, é constatado que a memória não é apenas individual, mas coletiva, e que há modos de recordar e esquecer que são definidos culturalmente e pelas esferas de poder. Nesse sentido, compreende-se o teatro como um procedimento de construção da memória social. Em síntese, busco a compreensão sobre as inspirações do trabalho artístico das diretoras, ao criar novas vertentes do teatro documentário influenciadas pelos ideais feministas. Para tanto, utilizo os pressupostos de Margareth Rago, em diálogo com os conceitos de Michael Foucault.

No capítulo 1, a trajetória exposta permeia processos teatrais relacionados ao contexto sociopolítico argentino que, desde a “colonização” da América, foi marcado pela agressiva dominação dos europeus, tanto no sentido geográfico como cultural. Segundo a análise de Aníbal Quijano, essa imposição resultou no conceito de eurocentrismo, colocando a Europa como nação de poder mundial. A identidade do colonizador como raça superior se fortaleceu estendendo-se aos descendentes. Seu

protagonismo consta na história oficial, além do desenvolvimento político, cultural e intelectual, que reprimia a produção de conhecimento e identidade cultural dos dominados. Consequentemente, inúmeras revoluções marcaram o processo de descolonização em toda a América Latina, e as artes foram ferramentas de expressão e resistência dos povos dominados nesse processo. Veremos a construção da identidade nacional argentina através das obras de alguns dramaturgos que produziram textos e personagens reais, refletindo a tendência de explorar fatos, relatos, testemunhos e narrativas sobre a violência vivida nos períodos de ditaduras militares e experiências de guerras. Esses processos artísticos culminaram na criação do gênero teatral “Biodrama” – encenação biográfica de pessoas vivas, que contribui para a construção da memória e identidade de um povo, conscientizando seus(suas) espectadores(as) e ampliando o repertório do teatro contemporâneo latino-americano.

No capítulo 2, são analisados espetáculos teatrais produzidos pelas diretoras Vivi Tellas e Lola Arias, para investigar os processos metodológicos dos caminhos entre o real e o ficcional, buscando compreender os conceitos criados por elas, como o Biodrama, as Conferências Autobiográficas e o *Remake*, quais as diferenças e divergências nas práticas aplicadas durante a criação e produção dos espetáculos. É investigado também o processo de construção das autobiografias para a dramaturgia da cena, utilizando a pesquisa de Diane Klinger, sobre a escrita de si como performance e como o sujeito pode exceder o biográfico na autoficção, ao fazer a transposição poética de sua vida para a arte encenada. Outro ponto de análise é a produção de arquivos pessoais, os dispositivos utilizados para criação e o jogo que se estabelece entre os documentos da realidade com a cena teatral. Após a transformação desses documentos pessoais em materiais cênicos, reconhecemos, nas produções de Vivi Tellas, a sua utilização para ações de afirmação de identidades. Lola Arias se diferencia ao pesquisar a memória pessoal de experiências de guerras e ditaduras para transportá-la para a cena teatral. Consequentemente, como as memórias pessoais podem contribuir para promover reflexões sociais e políticas no teatro contemporâneo.

No capítulo 3, são considerados e analisados alguns espetáculos da artista Janaína Fontes Leite: *Festa de separação: Um Documentário Cênico* (2009), *Conversas com meu pai* (2014), *Stabar Mater* (2019) e o espetáculo virtual *Peça* (2020), de Marat Descartes, devido à sua pesquisa sobre a utilização de materiais pessoais para a criação de autobiografias na cena, num processo de memória criativa. Entre a prática teatral e a teoria, Leite descreve alguns dos seus processos em sua dissertação

de mestrado *Autoescrituras performativas: Do Diário à Cena* (2017), material que também é referência para o desenvolvimento desta pesquisa sobre as produções nacionais que partem do gênero documental e das vertentes do teatro real.

Nas considerações finais, busco relacionar as contribuições dos feminismos nas proposições artísticas das diretoras. Utilizo a teoria de Foucault sobre a constituição do sujeito para articular os ideais dos movimentos feministas que possam ter influenciado as artistas pesquisadas a criarem vertentes dos teatros do real. Ao historicizar os processos de subjetivação e constituição do ser, Foucault retoma o saber dos antigos gregos voltados ao próprio ser, de apropriar-se de verdades, podendo transformar-se, por meio de técnicas de si, conhecidas como as práticas da liberdade e os modos de subjetivação. São processos de desenvolvimento pessoal para fazer de si mesmo um porto seguro, através de uma ética de domínio - não ser escravo das paixões ou dos vícios. Uma das práticas dos gregos é a escrita de si, como maneira de fazer um exame de consciência, mostrar-se, abrir-se para o outro, como uma afirmação da existência e não renúncia de si, como o modelo cristão impõe. Foucault também analisa as relações de poder, a normatividade, as disciplinas, a biopolítica e os modos de produção econômicos, o capitalismo e o neoliberalismo como processos de subjetividade, produtores de valores e de assujeitamentos.

Em consequência desses modos de subjetivações, Foucault aponta que, onde há poder, há resistência. Esses processos de resistência são, portanto, as contra condutas, as insubordinações, as rebeliões e os movimentos sociais, políticos, culturais e artísticos. Portanto, é nesse contexto que situamos o teatro de resistência, o teatro como espaço de livre criação, reflexão, crítica social e construção de memória. E os movimentos feministas que, diante de uma sociedade culturalmente patriarcal, em que os interesses das mulheres estão subordinados aos dos homens, os movimentos surgem para criticar os mecanismos de poder, de assujeitamentos e identidade impostos, a fim de promover discussões sobre os desejos da mulher por novas identidades. Ou seja, de ser o que quiser ser e decidir a maneira como quer ser conduzida, por outros modos, sem as formas de dominação historicamente impostas. Dessa forma, Foucault nos permite articular suas teorias da subjetividade com as proposições dos movimentos feministas e as vertentes do teatro do real na contemporaneidade.

CAPÍTULO I

O TEATRO DE RESISTÊNCIA ARGENTINO

O processo de colonização da América Latina foi marcado pela agressiva dominação dos europeus, tanto geograficamente, quanto pela imposição de sua cultura, resultando no conceito “eurocentrista”, que surgiu das relações do capitalismo do período colonial/moderno e da imposição da Europa como nação de poder mundial.

Consequentemente, esse processo produziu na América Latina identidades particulares ao redor do conceito de povos dominados, como os indígenas, os negros e os mestiços.

Segundo Quijano (2005), durante o longo período de colonização, desenvolve-se um movimento no qual:

[...] a globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão é a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo (QUIJANO, 2005, p. 117)

Assim, da relação entre conquistadores e conquistados, surge uma conotação racial, utilizada como ferramenta para legitimar e naturalizar esse processo de superioridade e inferioridade. Ademais, a partir da aceitação dos conceitos de raça superior/raça inferior, o conhecimento, os recursos naturais, a moeda e o controle capital ficaram concentrados nas mãos dos europeus. Nesse sentido, a história do subdesenvolvimento da América Latina é a história do desenvolvimento do capitalismo mundial, como afirma Eduardo Galeano:

Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já foi dito, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial. Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória dos outros. Nossa riqueza sempre gerou nossa pobreza por nutrir a prosperidade alheia. (GALEANO, 2010, p. 18).



Figura 1 *Atlas Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius. 1570

Neste atlas, documento oficial do cosmógrafo de Felipe II, rei da Espanha, publicado em 1570, é evidenciada a visão eurocêntrica por meio das simbologias contidas em cada um dos elementos presentes. Segundo os historiadores Gustavo Celso de Magalhães e Miriam Hermeto (2002), vemos a representação dos quatro continentes até então conhecidos: no alto está a Europa, como uma mulher ricamente ornamentada e superior a todos; ao seu lado, estão dois globos, sinalizando que ela é o centro do mundo. A Europa está com uma coroa e um cetro, no comando do mundo e é a filha de Deus. As figuras laterais representam a Ásia e a África, sendo que a Ásia está representada por uma mulher também vestida, mas sem a ostentação europeia. Ela carrega um vaso dourado, evidenciando o ouro e as especiarias que produzia – no caso, o incenso, percebido pela fumaça que sai do vaso. A África, que está em pé ao lado direito é representada por uma mulher negra, minimamente vestida, segurando em

uma das mãos, um galho que simboliza os habitantes que viviam do que a natureza lhe oferecia e/ou porque produziam especiarias que interessavam aos europeus. A América, mulher no plano inferior da cena, é exibida totalmente nua e quase deitada, sugerindo que seus habitantes não eram dispostos a trabalhar, eram preguiçosos e selvagens, visto que, não usavam vestimentas. Em uma das mãos, ela carrega uma cabeça e na outra, uma flecha, simbolizando que entre os nativos reinava a barbárie e violência. Ao lado da América, há um busto esculpido, sugerindo a possibilidade da existência de um outro continente, desconhecido, podendo a Oceania. A disposição das figuras que compõem a cena traz a noção de que todos os continentes estão abaixo da Europa e são habitados por povos inferiores, devendo, portanto, ser conquistados e cristianizados. Há, assim, uma alegoria eurocêntrica da historiografia ocidental que acoberta verdades, furtando méritos de outros povos e apagando a história de grandes personagens.

Assim sendo, as raças consideradas inferiores pelos europeus, serviam de “mãos de obra”, escravizadas ou não assalariadas, forçadas a trabalhar em péssimas condições até a sua morte. A identidade do branco colonizador, superior, se fortaleceu, estendendo-se à futuros descendentes, com uma história oficial escrita e protagonizada por esses brancos. Com isso, o desenvolvimento político, cultural e – especialmente – intelectual, também se aproximou desses protagonistas que reprimiam, a todo custo, a produção de conhecimento e a identidade cultural dos dominados, forçando-os a assimilar a cultura dos dominadores, ao mesmo tempo que esqueciam a sua própria. Segundo o pensamento de Quijano (2005), os europeus foram capazes de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica como hegemônica, dentro do novo universo de padrão mundial de poder, pois, utilizaram-se de conceitos pseudocientíficos e de falácias argumentativas que sedimentaram a visão dos povos dominados.

Apesar disso, os povos dominados, continham, cada qual, sua história, linguagem, hábitos e tradições, bem como, sua memória e identidade. Em virtude de tais questões, a história nos apresenta sucessivas guerras e revoluções de diferentes culturas para a conquista da independência e, posterior descolonização, períodos nos quais foi (e ainda é) necessário analisar os processos de inclusão e exclusão dos povos do continente. Inúmeras revoluções implicaram o processo de descolonização e, ainda assim, a colonialidade de poder, o eurocentrismo e as ditaduras militares que vieram a seguir, exerceram (exercem) um domínio sobre a América Latina, sequestrando a sua democracia, cidadania e o estado moderno.

Após inúmeras batalhas travadas, o processo de descolonização acabou por refletir nas relações sociais, políticas e culturais das sociedades latino-americanas e, para além das revoluções e guerras, fatos que desnudavam os horrores de uma cultura imposta por meio da força física. As artes foram ferramentas fundamentais de expressão dos povos dominados diante desse processo. O escritor e ensaísta brasileiro Silviano Santiago (2000), aponta os etnólogos como responsáveis pela desmitificação dos discursos dos povos dominantes e também contribuintes para a recuperação dos povos colonizados. Além disso, o autor ainda questiona o papel social do intelectual, do crítico e do artista diante desse contexto de relações:

Se os etnólogos ressuscitaram por seus escritos a riqueza e a beleza do objeto artístico da cultura desmantelada pelo colonizador - como o crítico deve apresentar hoje o complexo sistema de obras explicado até o presente por um método tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo das fontes e influências? Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país? Poder - se - ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença? (SANTIAGO, 2000, p.17)

Nesse sentido, a presente pesquisa aponta escolhas de trabalho de artistas teatrais que expressaram a vontade da sociedade de ser independente e livre das relações de domínio e poder do colonizador, bem como suas influências. E procura valorizar a cultura originária e identitária, mesmo diante das relações de hibridismos interétnicos e socioculturais.

Na Argentina, a busca por valores e reconhecimento de uma identidade nacional formada por diferentes culturas étnicas e regionais compuseram uma identidade nacional, tal como nos mostra Nestor Garcia Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas* (2013):

Os estudos sobre a formação de bairros populares em Buenos Aires, na primeira metade do século, registraram que as estruturas microssociais da urbanidade - o clube, o café, a associação de vizinhos, a biblioteca, o comitê político - organizavam a identidade dos migrantes e dos *criollos*, interligando a vida imediata com as transformações globais que se buscavam na sociedade e no Estado. A leitura e o esporte, a militância e a sociabilidade suburbana uniam-se em uma continuidade utópica com os movimentos políticos nacionais" (CANCLINI, 2013, p. 286-287)

Dessa forma, as manifestações da identidade configuraram-se a partir de espaços que se construíram relacionando diferentes vivências – dos moradores locais, dos

imigrantes, dos artistas, dos *criollos* e dos demais partícipes da cultura latino-americana globalizada. Foi com o auxílio das artes, que tais fenômenos tiveram como ápice a formação de movimentos revolucionários, e constatou-se a construção de uma identidade, de resistência e de luta contra o poder hegemônico, contra as ditaduras e as opressões. Assim, é interessante analisarmos o processo de alguns dramaturgos argentinos que, ao vivenciar o contexto sociopolítico argentino, utilizaram o teatro como ferramenta de construção de identidade e memória, ao levar experiências reais e biografias de pessoas vivas para a cena teatral. Esse gênero documental ganhou força na contemporaneidade, promovendo reflexões críticas acerca dos conflitos sociais e da construção da memória social de uma nação.

1.2. A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE

A partir do amplo estudo de Osvaldo Pellettieri sobre a história do teatro argentino, foram feitas escolhas de obras teatrais para o desenvolvimento de ideias, a fim de estabelecer algumas relações entre artistas e os movimentos sociais e políticos no teatro experimental argentino, sem a pretensão de contar o que se passou, mas sim, elencar algumas peças teatrais contextualizadas em períodos importantes, sobretudo os ditatoriais.

No início do século XIX, a atividade cênica argentina era pautada pela estética “costumbrista”: o sainete crioulo, importado da Espanha e de Portugal. A paródia, os pactos entre personagens que buscavam seu próprio benefício, apresentando uma caricatura do realismo, a caracterização que retratou a vida dos imigrantes nos cortiços. Este gênero se desenvolveu em muitas fases analisadas por Pellettieri:

Entre 1890 a 1930 se concretó, evoluciono y desapareció em Buenos Aires um sistema popular marginal que generó fenómenos como sainete y sus caracteres, así como sus relaciones com el contexto social y com su núcleo de receptores de diversas publicaciones a las que nos remitimos (PELETTIERE: 1987; 1988; 1989,1990;1996 y 1998. p:204)

O gênero entrou em crise já no início do século XX e o público, aos poucos, foi deixando de compadecer-se das histórias e desventuras do crioulo² e de outros modelos europeus que, até então, agradavam a alta sociedade.

A partir daí, o teatro argentino deu início a um movimento de emancipação cultural, resgatando a peça teatral que se reconheceu como a primeira obra de teatro genuinamente nacional daquele país: a obra *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez, encenada pelo empresário teatral Joseph Podestá, em 1879. Um espetáculo romântico, com elementos biográficos, inspirado em uma crônica policial, protagonizada pelo lendário político de Buenos Aires, Juan Moreira, morto pela polícia em 1874, na cidade de Lobos. Dez anos depois, a peça foi encenada em um circo e Gutierrez a reescreveu, dessa vez, como um mimodrama³, tornando-se fundador do teatro rio-platense. Podestá roteirizou a pantomima e inseriu falas a partir do romance escrito. Sua estreia foi em 10 de abril de 1886, em Chivilcoy, seguindo com apresentações em diversos países durante décadas e com adaptações para o cinema mudo e falado. Com sua atuação na obra, Juan Moreira atingiu a massa da sociedade urbana moderna e o povo passou a identificá-lo com um herói nacional de raízes populares e folclóricas, um arquétipo de suas virtudes. Até os dias atuais, a obra é considerada uma das mais importantes da literatura argentina e do período romântico latino-americano. (Mc GILL, 2002)

² Crioulo: o termo é utilizado para referir-se aos descendentes dos antigos colonizadores portugueses e espanhóis. A língua crioula refere-se a elementos heterogêneos que se valorizam, uns aos outros. (GALISH, 2004, Edição Kindle, s/p)

³ De acordo com Patrice Pavis, é uma obra cênica que só utiliza a linguagem corporal da mímica, distinguindo-se do “mimo”. O ponto de partida deles é o mesmo, mas por resultado, na pantomima, o corpo não bastava e apelava a outros elementos. No mimodrama, ele é tudo. (PAVIS, 1999, p. 244)

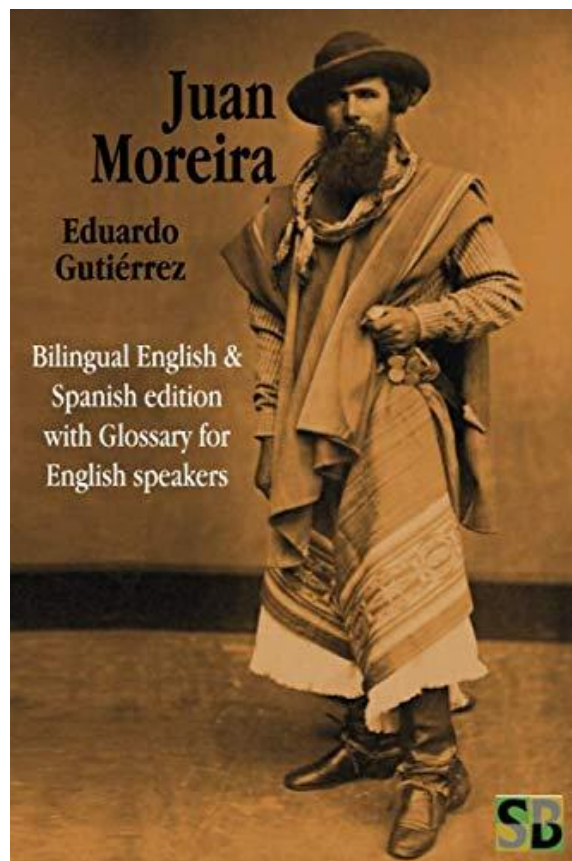


Figura 2 Capa do livro Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez

Em 1930, o “Teatro del Pueblo” é fundado por Leónidas Barletta. Um teatro vocacional, pedagógico e social, formado por intelectuais ligados ao Partido Comunista argentino, com uma visão militante e com incentivo a criação de autores nacionais como forma de crítica ao governo vigente e as injustiças sociais. Os artistas do “Teatro del Pueblo” trabalhavam sob o sistema cooperativo e revezavam as funções, desde a atuação no palco, aos serviços de bilheteria. Nesse sentido, percebia-se um estilo de teatro que denunciava problemas sociais e realçava as severas consequências sofridas pelos cidadãos diante da ditadura militar argentina. Durante o século XX, aconteceram seis golpes de estado: 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976, sendo que os quatro primeiros estabeleceram ditaduras provisórias, enquanto os últimos, foram permanentes, de acordo com o modelo de estado burocrático-autoritário. Desde o primeiro golpe foram 14 ditadores. Os presidentes eleitos democraticamente, sendo radicais, peronistas e radical-desenvolvistas, tiveram seus mandatos interrompidos por golpes. (COGGIOLA, 2001, p.17)



Figura 3 Interior do Teatro del Pueblo



Figura 4 Afresco do artista Diego River no Teatro del Pueblo

Em 1932, o dramaturgo Roberto Arlt estreou a peça *300 Millones*, no “Teatro del Pueblo”. Arlt, que também era jornalista, cobria casos policiais, sendo que um deles inspirou a criação da peça: o suicídio de uma jovem espanhola que, indo viver em Buenos Aires em busca de melhores condições de vida, acaba não aguentando os maus tratos e assédios por parte de seus patrões. O autor descreve que,

Siendo repórter policial del diario *Crítica*, en el año 1927, tuve, una mañana del mes de septiembre, que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad. que, se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba. a las cinco de la madrugada, Llegué al lugar del hecho cuando el cuerpo despedazado había sido retirado de allí. Posiblemente no le hubiera dado ninguna importancia al suceso (en

aquella época veía cadáveres casi todos los días) si investigaciones que efectué posteriormente en la casa de la suicida no me hubieran proporcionado dos detalles singulares. Me manifestó la dueña de casa. Que la noche en que la sirvienta maduró su suicidio, la criada no durmió. Un examen ocular de la cama de la criada permitió establecer que la sirvienta se había acostado, suponiéndose con , todo fundamento (Te ella pasó la noche sentada en su baú de inmigrante. (Hacía un año que había llegado de España). Al salir la criada a la calle para arrojarle bajo el tranvía se olvidó de apagar la luz. La suma de estos detalles simples me produjo una impresión profunda, Durante meses y meses caminé teniendo ante los ojos el espectáculo de una pobre muchacha triste, que sentada a la orilla de un baú en un cuartucho de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor de una lamparita de veinticinco bujías. De esa obsesión, que llegó a tener caracteres dolorosos, nació esta obra, que posiblemente nunca hubiera escrito de no haber mediado Leónidas Barletta. (ARLT, 2005, p.09-10).

Na obra, a jovem empregada Sofia, cria um mundo paralelo para escapar dos tormentos sofridos pela violência de seus empregadores. Sofia era trancada em um quarto na casa dos patrões e, durante as noites, sonhava com o que sempre almejou ter, mas nunca alcançou. Evocava desejos como paisagens de fotos de revista, homens que a galanteavam, casamento e filhos. Em sua última noite de vida, imaginou ter recebido uma herança de 300 milhões, que lhe era entregue por Rocambole, uma personagem aventureira extraída de um romance-folhetim e criado por Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829 - 1871)⁴. Os planos se intercalaram progressivamente para, de forma cruel, redimir a protagonista do desenlace trágico da morte, como última possibilidade de não se entregar ao patrão e seguir com suas fantasias. A protagonista suicida-se e Arlt denuncia a realidade da maioria dos jovens com poucas condições econômicas e sem apoio familiar, em um contexto profissional. Surpreende-nos com cruéis relatos biográficos, ao lidar com abusos, assédios e falta de proteção que mulheres e imigrantes sofriam na Argentina, em meados do século XX. Arlt estreou todas as suas peças no Teatro Del Pueblo.

⁴ Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829-1871) foi um escritor francês, do gênero romancista. Autor de *As proezas de Rocambole*, um romance-folhetim publicado a partir de 1853, em que a personagem principal, chamada Rocambole, é um homem envolvido em trapagens, hábil em enganar as pessoas usando de disfarces diversos. O romance obteve grande sucesso no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro. (DU TERRAIL; POLO, 2020, Edição Kindle, s/p).



Figura 5 Cartaz do espetáculo 300 Millones de Robert Arlt

Em 1976, um novo golpe de Estado é instaurado e com ele o terrorismo e as perseguições contra um inimigo interno: grupos sociais, partidos políticos, intelectuais, artistas. A censura contra artistas da cena se acentuou, gerando visíveis traumas na categoria e na sociedade como um todo, bem como seus desdobramentos que até hoje são identificados como heranças perversas deixadas por aquele período. Ainda assim, importantes grupos teatrais vinham se formando desde 1969 e sobreviveram aos piores anos de autoritarismo: LBL - Libre Teatro Libre e Once AL Sur, voltados à militância política e ao serviço social, atuando em favor de setores marginalizados. Esses grupos tinham como características a criação coletiva com participação popular, a ocupação de espaços públicos e as críticas acirradas ao Estado, herdadas da metodologia impressa pelo pesquisador brasileiro Augusto Boal⁵. Foram movimentos vanguardistas que buscavam ruptura com a arte tradicional, propondo maior fluência a uma arte política. Boal, que além de diretor teatral era também educador, viveu em Buenos Aires, difundindo a metodologia do Teatro do Oprimido – ferramenta de transformação sociocultural, em que o espectador participava ativamente da encenação e da

⁵ Augusto Pinto Boal foi a principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo-BR, na década de 1960. Criou o Teatro do Oprimido –metodologia que une teatro e ação social–, tornando seu trabalho conhecido internacionalmente. Fundou o Centro de Pesquisa do Teatro do Oprimido e, ao longo de sua vida, escreveu e publicou ensaios teóricos sobre sua concepção de dramaturgia e de realização teatral. Foram 22 livros traduzidos em diversos idiomas. Suas ideias sobre teatro e educação são citadas e estudadas nas principais escolas de teatro do mundo. Entre vários prêmios recebidos, destacam-se a indicação ao prêmio Nobel da Paz em 2008 e a nomeação como embaixador mundial do teatro pela Unesco em 2009. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021, s/p)

dramaturgia instantânea por onde a cena era instaurada, questionando temas sociais. A partir da influência de Boal, o Teatro Comunitário argentino ganhou espaço em defesa da liberdade de expressão e contra a ditadura.

Nessa época, outros grupos se formaram por conta da influência de Boal: “Teatro de la Libertad”, “Grupo de Teatro Catalinas Sur” e “Teatrerros Ambulantes Los Calandracas”, experimentando elementos pedagógicos e propondo reflexões sobre o momento pelo que o país atravessava, aguçando a consciência dos espectadores e promovendo maior aproximação entre atores e espectadores, ao romper com a utilização de espaços tradicionais.



Figura 6 Árvore símbolo do Teatro do Oprimido de Augusto Boal

Em 28 de julho de 1981, os artistas teatrais inauguram um movimento de resistência cultural conhecido como “Teatro Abierto”⁶, no qual 21 autores e 21 diretores, além de atores, cenógrafos e produtores que se juntaram para expressar uma estética social diante da forte repressão e do silêncio instaurado pela ditadura, para se opor à censura e ao apagamento que estavam sofrendo, levaram muitos espectadores ao teatro. O movimento ganhou força, até o Teatro Picadeiro pegar fogo misteriosamente, em 06 de agosto de 1981 (BRACELI, 2006).

Após tantos crimes ditatoriais e violações dos direitos humanos como sequestros, prisões clandestinas, abusos e torturas, as criações cênicas argentinas se

⁶ Vídeo documentário sobre o Movimento Teatro Abierto: 11nq.com/WTr4l

debruçaram nos processos históricos e políticos ocorridos, delineando um norte para o teatro e estabelecendo um movimento chamado “realismo crítico”. A dramaturga Griselda Gambaro escreve *Atando Cabos*⁷ (1991), texto que aborda a relação entre as experiências vividas por vítimas da ditadura e um narrador-personagem. Sua contribuição com o processo dos acontecimentos passados ocorre ao relatar histórias baseadas em fatos da política argentina. Na dedicatória de sua peça lemos – *A los chicos de La noche de los lápices*, se referindo à série de sequestros e assassinatos de estudantes secundaristas, em setembro de 1976 (PELLETTIERI, 2000, p.105). A peça foi escrita como uma ferramenta ideológica contra a repressão militar que os jovens estudantes sofreram ao participar de uma passeata estudantil. Os jornais da época omitiram os fatos, no entanto, Gambaro trouxe à cena as ocorrências relatadas pelos então jovens torturados. A obra de um único ato, conta o diálogo entre Elisa e Martín, que estão a bordo de um barco que rumo para a Europa. Porém, o barco começa a naufragar e Elisa conta que está em busca de sua filha desaparecida, numa referência a um dos muitos jovens sumidos na época. Martín se revela um simpatizante do regime ditatorial e o discurso estabelecido é claro na relação entre dominante e reprimido. Nas obras anteriores da dramaturga, encontramos romances, contos, ensaios e peças teatrais, sendo que *Ganarse la muerte* foi proibida pelo general Videla em 1976. Gambaro estava na lista negra dos generais e se exilou na cidade de Barcelona-ES, de 1977 a 1980, só retornando à Argentina após o período de exílio autoimposto devido à repressão e as constantes ameaças que sofria. Gambaro conheceu e se engajou no movimento feminista europeu e criou personagens de mulheres fortes, fato que contribuiu para o crescente movimento de mulheres na Argentina, como a *Antígona Furiosa* (1986) que, assim como seu homônimo grego, tem a mesma intenção: enterrar os mortos, seus desaparecidos. Quando o controle da ditadura sobre a sociedade começou a diminuir, Gambaro retornou à Argentina e participou junto à comunidade teatral, da encenação do Teatro Abierto - um protesto contra a repressão do governo. Sua escrita narra agressões, perseguições e omissões do período autoritário, dando voz aos silenciados e chamando a atenção às distorções dos fatos por parte da palavra oficial. Uma obra que conserva a identidade nacional e promove o sujeito através das intersecções entre história, ficção e memória. A

⁷ Vídeo do espetáculo *Atando Cabos* de Griselda Gambaro: l1nq.com/GZI0Q . Ciclo Teatro x Identidad 2012 Direccion: Charo Moreno

preocupação com a política, a justiça, a dignidade e a condição humana são transportadas para as suas personagens e as demais relações.

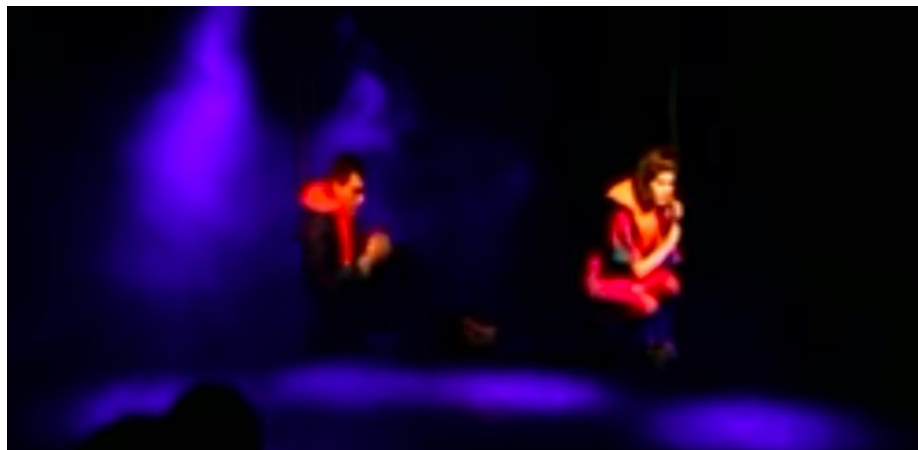


Figura 7 Espetáculo Atando Cabos de Griselda Gambaro. Festival de Otoño de la EMAD. Ciclo Teatro x Identidad 2012 Dirección: Charo Moreno

Em 1989, Daniel Veronese funda o *Núcleo Teatral Periférico de Objetos*, composto por titereiros – artistas que manipulam bonecos – que renovaram a linguagem cênica ao defenderem que os atores não se ocultassem atrás do retábulo, exibindo a manipulação de seus objetos artísticos. No espetáculo *Periférico de Objetos* (1995), dirigido por ele, um novo conceito de teatro corporal se intensifica, como aponta Alfonso de Toro em seu artigo sobre o grupo: “Para o Núcleo, o corpo é como um artefato, uma encenação de si mesmo, como produção de conhecimento e como ponto de partida de qualquer movimento” (TORO, 2005, p. 13). O corpo do ator é desmembrado e nele aflora uma identidade entre emoção e desejo, construindo e desconstruindo sujeitos, como um laboratório de experiências humanas e suas representações. De acordo com Toro: “Os bonecos de *Periférico de Objetos* não são uma prolongação do corpo humano, mas uma prótese não adaptada, não ajustada ao corpo. Nem ator, nem boneco se escondem por trás do outro, como no teatro de marionetes”. (TORO, 2005, p. 13). A partir desse entendimento, o grupo desenvolve espetáculos como *Zooedipus* (1998), *Máquina Hamlet* (1995), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993) e *Variaciones sobre B...* (1991). Veronese se tornou um dos maiores nomes da direção teatral mundial e a expansão de seu teatro coincidiu com o reinício da democracia, porém, com leituras que vão além do processo de redemocratização.

No entanto, o que se percebe nesse período é um clima de fracasso dos novos governos eleitos e de histórias constantes sobre o terror dos tempos das ditaduras que “martelam” a memória e vêm à tona em forma de crise política, econômica e cultural. A desintegração dos elementos que compõem a cena argentina, como personagens e texto, demonstram a decepção da sociedade que também se partiu e convive com os fantasmas do genocídio: foram 30 mil desaparecidos ou mortos, saldo do processo violento chamado Reorganização Nacional, instaurado em 24 de março de 1976 e executado pelas Forças Armadas. Uma ditadura civil-militar que durou até 10 de dezembro de 1983, deflagrando uma forma de estado autoritário que teve base no Decreto de Aniquilação para combater as atividades do grupo guerrilheiro comunista Exército Revolucionário do Povo na província de Tucumán e na operação Condor - acordo militar para eliminar a oposição de esquerda. Foram responsáveis pelo terrorismo e o desaparecimento de pessoas, além dos assassinatos, sequestros, torturas e exílios forçados. Atualmente, essa data ficou marcada como o “Dia Internacional do Direito à Verdade sobre Graves Violações aos Direitos Humanos”, segundo a página da USP - Memória e Resistência na América Latina.⁸

O teatro argentino de cunho político reforçou a tendência de produzir testemunhos, relatos, depoimentos e narrativas para constituir suas memórias sobre a violência vivida no período das ditaduras. Desde 2000, o grupo de artistas “Teatro X La Identidad” apoia as avós da Praça de Maio, na busca do paradeiro de seus netos. O grupo utiliza testemunhos reais dos familiares das pessoas desaparecidas para trabalhar com monólogos ficcionais e construir memórias que consigam restituir suas identidades.

⁸ O projeto *Memória e Resistência* tem por objetivo estudar e difundir informações sobre as Ditaduras Cívico-Militares na América Latina e sobre os lugares de construção da memória dessas ditaduras.



Figuras 8 Foto e cartaz produzido por manifestantes. Mães e Avós na Praça de Maio de Buenos Aires

Em 2002, Vivi Tellas, diretora teatral e curadora artística do Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, estabeleceu um argumento para recebimento de projetos teatrais que fariam parte do “Ciclo Biodrama”. Encenar a vida de um(a) argentino(a) vivo(a) e transformar a obra em material dramático, foi a proposta formalizada. Não havia restrições estéticas, cabendo a cada diretor(a) o desenvolvimento de sua encenação. No entanto, a necessidade de que a pessoa fosse de naturalidade argentina se dava em razão do período que o país atravessava, com crises e desordem econômica, sugerindo que o evento idealizado pudesse ocasionar formas de extrair reflexões

sociais a partir das encenações. Os(As) artistas envolvidos(as) provocavam reflexões sobre a realidade social e política do país e mensuravam os valores humanos na arte e os limites do real no teatro.

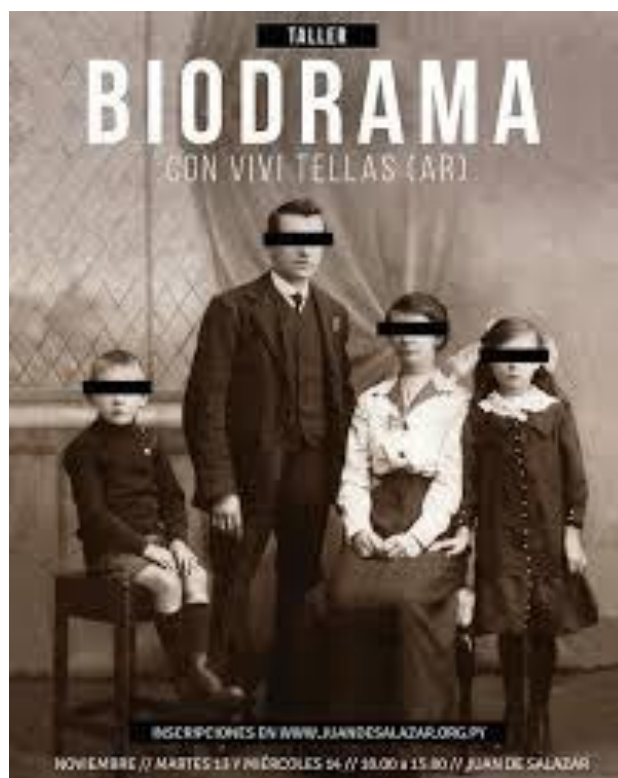


Figura 9 Taller Biodrama com Vivi Tellas

O projeto durou até 2009 e Vivi Tellas, ao criar e dirigir os seus Biodramas, os chamou de *Archivos Tellas*. Sobre isso, Tellas comentou: “todo ser humano é e traz em si um depósito de arquivos, uma reserva de experiências, conhecimentos, textos e imagens.” (2010, p. 247). Partindo do teatro documentário, gênero que utiliza de fontes autênticas como depoimentos, relatos, entrevistas, textos pessoais e diários para a elaboração de um espetáculo, Tellas investigou os limites do real ao colocar em cena pessoas comuns - não atores –, denominando esse procedimento estético como Biodrama.

Lola Arias, escritora e diretora teatral, também investiga as fronteiras entre o real e o ficcional, levando à cena teatral histórias de guerra, conflitos armados e consequências das ditaduras. Denomina como *Remake* a reconstrução de situações de parentes mortos nas ditaduras argentina e chilena, por meio dos espetáculos *Mi vida*

después, El año que nació e Campo Minado cujo elenco era integrado por ex-combatentes da Guerra das Malvinas - conflito armado que ocorreu em 1982 entre a Argentina e a Inglaterra, na disputa pelo domínio da região -, um arquipélago situado no Oceano Atlântico. Segundo Osvaldo Coggiola, em seu artigo *A outra Guerra do fim do mundo - As Malvinas e “Redemocratização” da América do Sul* (2012, p.01), o conflito deixou um saldo de 650 soldados argentinos e 255 soldados ingleses mortos, sendo que 14.200 soldados das forças armadas argentinas lutaram, com apoio popular massivo, contra 29.700 soldados do Reino Unido, munidos de armamentos mais potentes. Arias envolveu ex-combatentes para atuarem em sua obra. Antigos inimigos que, no espetáculo, compartilharam suas memórias e as consequências da guerra em suas vidas.

O horizonte que avistamos é do gênero Teatro Documental, contudo, abre-se espaço para a investigação dos processos de Vivi Tellas e Lola Arias na construção e montagem de seus espetáculos teatrais. Se estamos diante de novos gêneros ou vertentes do Teatro Documental, quais são os procedimentos e metodologias utilizados para trabalhar com não-atores e, especialmente, compreender como as memórias e arquivos pessoais podem contribuir para promover reflexões sociais e políticas no teatro contemporâneo. É nesse caminho que buscarei explorar em alguns dos espetáculos e processos artísticos, as contribuições dessas diretoras para o teatro contemporâneo argentino.

BIODRAMA: DO TEATRO DOCUMENTÁRIO À DRAMATURGIA DO REAL

Vivi Tellas iniciou seu processo artístico em 1995, pelo caminho entre o real e o ficcional, com o projeto *Museus*, que propunha aos artistas a construção de obras em museus sociais da Argentina, explorando os limites entre a vida e a arte. Porém, após trafegar pelo Teatro Documentário, Tellas definiu para sua pesquisa o conceito Biodrama - que significa biografias cênicas - e desenvolveu a técnica “Umbral Mínimo de Ficção”, como medida do real para preparar pessoas a subirem no palco. Tellas investigou a teatralidade no comportamento humano em relação ao seu cotidiano e sua história de vida, através da repetição de ações, num processo realizado com não-atores. A partir dessa prática, sua maior preocupação foi proporcionar experiências teatrais com base em pesquisas de novos procedimentos cênicos entre o real e ficcional.

Os *Archivos Tellas* são reconhecidos como fragmentos teatrais que compõem o registro de situações e histórias familiares do cotidiano da própria diretora: *Minha mãe e minha tia* é considerado seu primeiro fragmento, sendo que, quem vemos em cena são a mãe e a tia de Tellas, discutindo relações e rituais familiares. Ao final da peça, as mulheres convidam o público a compartilhar do jantar que elas mesmas prepararam durante a encenação.



Figura 10 Graciela e Luisa Ninio em *Mi Mamá y Mi Tía* 2003. Nicolas Goldberg

Três filósofos com bigode é o segundo fragmento e, em cena, vemos três professores e seminaristas discutindo questões filosóficas. A motivação para desenvolver o fragmento surgiu depois de Tellas ter assistido a um seminário de filosofia com três professores universitários. Durante a aula, ela observou as discussões apresentadas e a teatralidade proporcionada pela situação: de um lado, os estudantes e do outro, a hierarquia do conhecimento instaurada pelos professores. A inspiração de Tellas partiu das tentativas dos professores em explicar conceitos filosóficos de maneira simples. Eles criavam cenas, narrativas e conflitos que geravam imagens – procedimento semelhante ao fazer teatral – além do hábito dos professores em se relacionar com público.



Figura 11 Alfredo Tzveibel, Leonardo Sacco e Eduardo Osswald em Tres Filósofos com Bigotes.2004. Nicolas Goldberg.

A diretora descreve sobre sua participação nos fragmentos como uma personagem presente nos relatos de sua mãe e tia ou, como uma mediadora entre o espetáculo e o público, promovendo experiências teatrais que tinham como ponto de partida o Teatro Documental para o desenvolvimento e criação do Biodrama.

2.1.ESPETÁCULO LAS PERSONAS

Outra experiência produzida com a técnica do Biodrama foi o espetáculo *Las Personas*⁹ (2014). O projeto teve início com o convite dos gestores do Teatro San

⁹ Tive acesso a alguns espetáculos de Vivi Tellas, porém não houve permissão para divulgação, indico o site da autora: <https://vivitellas.com/obras/las-personas/> e o vídeo com trecho do espetáculo *Las Personas*: <https://shre.ink/1ZoQ>

Martin, de Buenos Aires, para que Tellas dirigisse uma obra em homenagem aos 70 anos daquele edifício. A diretora utilizou a técnica do Biodrama com os funcionários do teatro e as pessoas que colaboravam com o espaço por trás da cena em dias de espetáculos.



Figura 12 Espetáculo Las Personas 2014.

Naquela ocasião, o Teatro San Martin contava com cerca de cem funcionários, entre camareiros(as), costureiros(as), contrarregras, cenografistas, bombeiros(as), cozinheiros(as), equipe de limpeza etc. O processo teve início após o convite feito ao diretor de câmera e a um dos músicos para acompanhá-la nas imediações do teatro, registrando imagens e sons. Durante o trajeto, percebeu-se que cada setor do teatro como a sala de Guarda-roupas, a sala de Equipamentos de Audiovisual, a sala de Cenografia e a Marcenaria, eram salas autônomas, ou seja, os funcionários adaptaram seus locais de trabalho com decorações e funcionalidade próprias. Cada um tinha televisão, geladeira, micro-ondas, rádios, louças, roupas e utensílios pessoais, além da própria chave do local de trabalho. Porém, todos esses objetos não eram de uso permitido, visto que, o teatro era considerado uma instituição do estado e, como tal, havia cozinha coletiva e ambientes compartilhados que atendessem às necessidades cotidianas dos funcionários. Na ocasião, Tellas notou que aqueles funcionários tinham

vidas paralelas ao palco, diferentemente das temporadas de produção de espetáculos, lembrando uma “sociedade secreta”.

O próximo passo do trabalho, foi a audição para que os funcionários e colaboradores que demonstrassem interesse em fazer parte do projeto se apresentassem, independentemente do número de atuantes. Como não eram atores profissionais, Tellas elaborou um tipo de entrevista aos interessados: 1. Qual foi seu pior momento de trabalho no teatro? 2. Qual foi seu melhor momento de trabalho no teatro? 3. Qual a situação mais estranha, mais inusitada que já vivenciou aqui? 4. Quem é e onde está o fantasma? Essa última pergunta foi feita em razão das inúmeras histórias ouvidas em cada espaço do teatro que visitou. Histórias sobre um fantasma que movia objetos, provocava sons e ruídos aleatórios, sendo que, alguns relatavam ter visto o seu vulto.

Somente algumas pessoas se apresentaram para a audição, devido à timidez e ao estranhamento causado pelo projeto. Tellas novamente percorreu o interior do teatro fazendo novos convites. Foi quando a diretora conheceu os “acomodadores”, função quase extinta na maioria dos teatros e que consiste em acompanhar e auxiliar os espectadores, desde a bilheteria até a sua poltrona. Eles, então, uniram-se ao grupo trazendo muitas histórias. Relatos sobre acidentes que interferiam nos espetáculos, problemas dos artistas por trás da cena, situações inusitadas, como pessoas que entravam no teatro para passar a noite, guardar seus pertences, ou para utilizar os banheiros para tomar banho, demonstrando um submundo de proibições e de segredos revelados.

Os ensaios eram realizados nos dias de folga dos funcionários e Tellas precisou participar de reuniões com o Sindicato dos Técnicos de Eventos Cênicos para discutir como o grupo seria pago, uma vez que, estavam dispondo de dias e horários de descanso para ensaiar e em seguida apresentar. Na estreia, o espetáculo foi iniciado com os “acomodadores” exercendo suas atividades rotineiras para, em seguida, surpreenderem o público ao subirem ao palco e dar início ao espetáculo. Como cenários, uma grande mesa com objetos cênicos, araras com figurinos, microfones, pedestais, refletores de luz, que lembravam instantaneamente um grande camarim ou um espaço de bastidores de uma produção artística.

Durante o processo de ensaio, Tellas ouviu relatos e trabalhou técnicas teatrais, como a repetição de ações, com o intuito de construir dramaturgias individuais. Solicitou ainda aos participantes que trouxessem seus objetos pessoais para o ensaio,

contrastando com a impessoalidade do edifício, pois, tudo que continha ali pertencia ao Estado. Em uma das cenas, os integrantes apresentavam o seu copo, a sua caneca de tomar café, lanternas e, juntos exibiam orgulhosamente, as suas próprias chaves. Em outra cena, vestiam figurinos e adereços diversos, pertencentes aos personagens dos espetáculos que conheciam. A movimentação gerava um clima de ocupação, rebelião e ousadia e, ao mesmo tempo, de realização de sonhos, quando mostravam que sabiam até imitar gestos e ações ou declamar textos de suas personagens preferidas.

O fantasma também foi revelado: uma das participantes, funcionária do teatro há mais de dez anos, relatou que seu pai trabalhou no edifício por dezoito anos e, numa tarde, após o término da sessão, ele abriu a porta de saída do palco, sofreu um ataque cardíaco fulminante e morreu. Ela acredita que o amor e a dedicação que seu pai sentia pelo teatro, o mantinha vivo. E era seu vulto que vinha percorrendo os corredores daquele espaço.

Nas experiências de Tellas, vemos dois tipos de abordagens no processo das ações cênicas: uma real, construída a partir das experiências vividas, após Tellas ouvir os relatos e depoimentos dos participantes não atores, e a outra performativa, ao construir a cena estética e dramática para o palco do teatro. Ao considerar as pessoas participantes do projeto, Tellas os chamava de intérpretes, e os via como materiais vivos, possuidores de arquivos de memórias e/ou histórias e, através de seu olhar, nos posiciona diante da criação do Biodrama.

2.2. ESPETÁCULO *MULHERES GUIA*

Mulheres Guia (2008), espetáculo que estreou no Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, conta com três mulheres no elenco, três intérpretes na cena conversando sobre suas profissões - guias de turismo -, misturando depoimentos pessoais e situações vividas na cidade de Buenos Aires. Em um mundo de viagens, de pessoas estrangeiras, de lugares diversos e muitos sotaques, a peça também é direcionada para momentos particulares da vida de cada uma delas, momentos que foram construídos e escritos por Tellas, a partir da investigação da vida dessas mulheres, como fonte criadora da dramaturgia e da cena teatral. A peça também é composta por cenas performáticas ficcionais, como no início do espetáculo em que as três intérpretes conversam sobre a personagem “Medeia”, da tragédia grega homônima, escrita por

Eurípedes (431 a.C.). Comentam sobre suas atitudes e o que fariam se estivessem no lugar da protagonista. Pouco a pouco, notamos a razão da presença de uma personagem tão forte e marcante que irá se revelar – como um elo entre as histórias pessoais das guias de turismo.

Depois que a plateia se acomoda, elas dançam juntas e iniciam suas apresentações através de pequenas locações, que funcionam como estações que percorrem pelo cenário no palco. Mostram seus documentos pessoais e recriam algumas experiências de suas vidas, utilizando objetos e materiais próprios. Suas histórias pessoais se iniciam com comentários sobre os presentes inusitados que receberam em seus respectivos trabalhos como guias. O projeto contou com audições de várias guias de turismo, com entrevistas, depoimentos e questionamentos sobre as habilidades de cada uma.



Figura 13 Silvana Bondanza, Micaela Pereira e María Cavanna em Mujeres Guia 2008

Davi Giordano traduziu o artigo *Dramaturgia das (auto)biografias no teatro documentário* de Vivi Tellas (2011), de Pamela Brownell, produtora que participou do processo de construção do espetáculo *Mulheres Guia* (2011), em sua reestreada no Museu Etnográfico de Buenos Aires, em 2011. No artigo, Brownell relata que, durante

os ensaios, foram pedidos materiais pessoais para os depoimentos e, em seguida, para as improvisações. Materiais que funcionavam como matéria prima para criação da dramaturgia e construção de cenas do Biodrama. Uma das guias levou alguns quadros pintados por sua mãe, já falecida. Uma série sobre Evita Peron e a guia, ao contar a história, ia desembrulhando os quadros com muito cuidado, tomada por sentimentos nostálgicos. Tellas viu a teatralidade na ação e a transformou em cena do espetáculo, notou também que a intérprete se parecia com a imagem da Evita pintada no retrato e valorizou o fato, orientando a intérprete a vestir uma camisa vermelha, assim como a roupa do quadro, deixando clara a semelhança entre elas e valorizando a poética da narrativa. Nesta ação, foram atribuídos novos significados da história pessoal da intérprete, ao colocar um ventilador para que fizesse “voar” os papéis desembrulhados e rasgados, transmitindo a atitude libertadora sobre a relação entre mãe e filha. Brownell descreve que no processo, as assistentes acompanhavam cada ensaio, anotando as improvisações e sugerindo o que poderia ser repetido, explorado ou reconstruído. Sobre isso, Tellas comenta:

No início, eu gosto de abrir a investigação para todas as direções, criando espaço para as ideias, desenvolvendo e expandindo-as no espaço. Dessa forma a criação se assemelha a um funil. Eu vou tomando um caminho, e nisso vai ficando claro que existem coisas que estão nesse caminho e outras não” (TELLAS, 2011, p. 2).

Tellas analisa os depoimentos, ouve atentamente cada história, investiga o que poderá potencializar e transformar em cena teatral. No processo, tanto a dramaturgia, como as ações que irão compor a cena, são desenvolvidas concomitantemente, sendo esse, o principal fundamento de troca da diretora com os(as) demais participantes. Brownell (2013) faz referência ao diretor Alan Pauls, que participou do Ciclo Biodrama e explica como se constrói uma biografia cênica:

O ciclo Biodrama do Teatro Sarmiento demonstrou que as formas para abordar a passagem de uma vida para a cena são múltiplas, muitas vezes híbridas, quase sempre tão inclassificáveis como a própria experiência da qual tentam dar conta. O documental, o teatro biográfico, a evocação, a recriação em termo de gênero, a exibição e o método de *re-enactment* são algumas das estratégias pelas quais o Biodrama procura tornar presente a irredutibilidade da vida humana. A “forma” final de cada Biodrama depende sempre do intercâmbio entre o diretor e a vida específica que ele toma por objeto. (PAULS, 2008, p. 3)

Em paralelo, nesse olhar investigativo de Tellas para o material pessoal dos participantes, abrem-se muitos caminhos e possibilidades para transportar histórias

peçoais em dramaturgia, visto que as singularidades e os fatos marcantes são valorizados e se interpõem à contextos sociais e políticos, do micro ao macrocosmo. Tellas desenvolve um roteiro de cenas de como é criado o roteiro de planos de câmara numa produção cinematográfica. De um plano geral, onde vemos todo o ambiente, para um super *close*, a imagem do rosto ou plano detalhe, como uma mão ou um olhar apenas. Tellas, ora vê a intérprete num contexto geral, ora valoriza um detalhe íntimo de sua vida. O olhar é artístico, sensível e enaltece aquilo que pode ser compartilhado, escolhido em comum acordo com as intérpretes e se torne memória, tanto para eles(elas), quanto para o público.

No espetáculo, Tellas promove uma atmosfera de intimidade, colocando um público mais reduzido e mais próximo, que se identifica e acolhe as histórias das intérpretes. A personagem Medeia era o vínculo entre as três intérpretes com a maternidade: uma delas havia perdido a mãe recentemente, outra relata que não podia ter filhos e a terceira relata que a maternidade para ela foi vivida com muitos traumas. Nas cenas finais, as três exclamam juntas: “Vamos fazer Medeia!” e iniciam um jogo teatral utilizando objetos pessoais para encenar trechos da obra clássica no espetáculo. Para encerrar, convidam o público a degustar do jantar que elas mesmas haviam preparado no decorrer da cena. Procedimento que Tellas repetiu em outros espetáculos biodramáticos, a exemplo, *Minha mãe e minha tia* como uma ação teatral que fortalecia o clima de intimidade promovido entre intérpretes e espectadores, além de explorar uma ação real e uma experiência sensorial através dos alimentos oferecidos, cena que elucida a abordagem do real.

2.3. A DRAMATURGIA DEL DESTINO - OFICINA TEATRAL BIODRAMÁTICA

Nas pesquisas investigativas sobre o processo e a metodologia aplicada no trabalho de Vivi Tellas, tive conhecimento de um curso que a diretora oferecia: “Biodrama - A dramaturgia do destino”, durante os meses de janeiro e fevereiro de 2022. Fiz a minha inscrição e, neste capítulo, compartilho a experiência vivida e as reflexões que surgiram, a fim de construir uma fundamentação para a construção do Biodrama desenvolvido pela diretora, buscando investigar como as memórias e os arquivos pessoais podem contribuir para promover reflexões sociais e políticas no teatro contemporâneo.

1ª aula- Dia 10 de janeiro de 2022 - A oficina e a metodologia

O grupo de alunos do curso era composto por mulheres: a maioria ligada às artes. Eram atrizes, diretoras teatrais, professoras, artistas visuais, dramaturgas e produtoras de eventos de nacionalidades diferentes: algumas argentinas, três brasileiras, portuguesas, espanholas e outras de países europeus. Fato que demonstra o quanto as pesquisas sobre o teatro do real têm se expandido na cena contemporânea. Logo que Tellas se apresentou, explicou que o curso não poderia ser gravado, pois se tratava da instauração de um processo criativo, com exercícios a serem realizados por cada participante, com depoimentos e relatos pessoais, muitas vezes íntimos, e devido a essa exposição não seria permitida a gravação. Contudo, quando cada cursista apresentasse o seu Biodrama, poderia gravar sua exibição para arquivo pessoal. Foi dada a oportunidade de conhecer caminhos e métodos que possibilitam a transposição da vida pessoal para a cena teatral, do real para o ficcional, partindo do ponto em que todas temos nossos arquivos de histórias e memórias e podemos ser intérpretes de nosso próprio Biodrama. Do mesmo modo, podemos conhecer as ferramentas para aplicá-lo em projetos profissionais, visto que, todas as cursistas demonstraram interesse no método e na apresentação teatral. Neste caso, mesmo através da tela do computador, já que todas as aulas do curso foram transmitidas de forma *online*, ao vivo, pela plataforma Zoom.

Apresentação das participantes para o grupo:

No procedimento da apresentação pessoal, Tellas estimulou a escrita como ferramenta de investigação daquilo que seria exposto e sugeriu perguntas para a reflexão sobre o primeiro depoimento: Como eu me apresento? Quantas oportunidades de me apresentar já tive? Sempre falo o mesmo sobre mim? Como posso fazer desta vez? Há algo diferente? Como posso me notar neste novo exercício? O que quero que saibam sobre mim? Nesse sentido, há uma distância e uma provocação para um olhar artístico sobre nós mesmos(as). Logo na primeira dinâmica, fomos convidadas a refletir sobre como nos apresentar, como falamos sobre nós e, como passaríamos a olhar-nos nessa perspectiva teatral. A partir desse momento, iniciou-se o processo de investigação pessoal, de escrita autobiográfica que iria se construir ao longo do curso,

cujo roteiro de criação é a transposição do eu íntimo e pessoal para o eu personagem de si(mim) mesmo(a). E como se(me) apresentar diante de outros sujeitos que entre si constituem uma plateia.

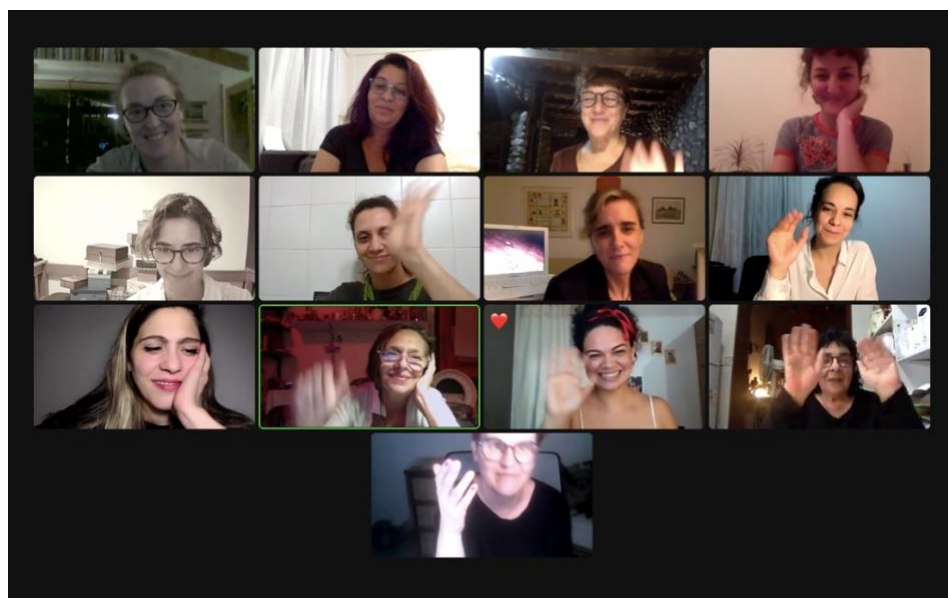


Figura 14 A autora. Alunas do curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022

Fotografia antiga como dispositivo

O segundo exercício pedido por Tellas, foi a seleção de uma foto antiga familiar, juntamente ao texto sobre a investigação: qual a situação; quem são as pessoas envolvidas; qual é o local representado; quem tirou a foto e que história ela traz. A seleção da foto marca o início do processo de construção do Biodrama de cada participante do curso. Ao buscar a singularidade contida na foto, a história e a teatralidade que envolvem sua composição, Tellas questiona:

Qual a relação com sua vida na atualidade? A narrativa a ser construída, durante o processo investigativo segue os afluentes em como poderá unir o momento da sua vida retratado na foto antiga com sua vida atual. Ao olhar a foto reconstrua os caminhos percorridos, sua trajetória e aonde chegou. O olhar é do ponto de vista do futuro daquela foto, pois já o conhece bem, é presente, então investigue como foi a sua trajetória. Que hipóteses podem ser levantadas sobre a singularidade de uma foto? De um momento registrado? (TELLAS, 2022)

A foto funciona, neste caso, como um dispositivo de memória, uma ferramenta para recordar experiências vividas, histórias e situações já esquecidas, recordações e lembranças de fatos íntimos, familiares e sociais. Giorgio Agamben (1942), filósofo italiano, em Conferência realizada no Brasil, denominada *Dispositivo* comenta que Foucault utilizava o termo, mesmo sem uma definição específica. Para Agamben, Foucault explica o que é um dispositivo a partir de três pontos:

1. É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
2. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve em uma relação de poder.
3. É algo de geral porque inclui em si a episteme, que para Foucault é aquilo que em uma certa sociedade permite distinguir o que é aceito como científico daquilo que não é científico. (FOUCAULT, 1977, p.299)

Nesse caso, a foto funciona como dispositivo de rede que amplia a visão da história pessoal a partir da imagem. A foto demonstra ainda quem fomos e quem nos tornamos, bem como as conexões entre seus elementos: pessoa, lugar, objetos, contexto social, político, etc. É a episteme que, segundo a filosofia grega, é o conhecimento verdadeiro que inspira e estimula a memória para recordar momentos vividos e relatá-los na escrita, como um portal de acesso à própria história. Agamben define ainda que *Dispositivo* é qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (AGAMBEN, 2005). Neste caso, ao olharmos a foto como dispositivo de memória, buscam-se referências acerca da própria historicidade em meio à cultura que se está inserido, a fim de obter materiais para a escrita de si e para a construção do Biodrama.



Figura 15 A autora. Fotos apresentadas no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022

2ª aula - Dia 17 de janeiro de 2022 - Produção de arquivo

Nessa aula, foram apresentados as fotos e os depoimentos de cada cursista. No primeiro momento da aula, cada aluna apresentava a sua foto, compartilhando na tela do computador. Em seguida, Tellas fazia perguntas e comentários, abrindo espaço para que todas as alunas do curso pudessem participar com novas perguntas a partir

da exposição. O olhar era direcionado para os detalhes, buscava-se a teatralidade e o poético nos elementos que compõem a foto. Tellas comenta que “o passado deve estar presente, não deve ser algo morto, e sim vivo em nós. É o passado que se faz presente e nos traz reflexões e questionamentos (TELLAS, 2022); e reflete: “quais os mistérios a serem desvendados: o que te inspira? Te emociona? O que investigar com mais profundidade sobre sua história?”

Tellas forneceu um outro aporte da metodologia para a autoinvestigação: olhar o passado da história pessoal como ficção, visto que, quando elegemos um fato pessoal a ser exposto na escrita e posterior apresentação teatral biodramática, é interessante investigar as versões da história, se há mudanças, se há parentes, amigos ou familiares envolvidos que também vivenciaram o fato e possam ter outros detalhes, outras versões da história, que poderão ser considerados. Porém, a versão final a ser construída como cena teatral é pertencente ao intérprete, que estará em cena contando sua própria história, ou seja, a intérprete de si no Biodrama (TELLAS, 2022). Cada membro da família tem versões distintas e outros pontos de vista de um fato, de uma situação ou de uma história. Não há uma linearidade na biografia de uma pessoa, existe um gama de possibilidades e pontos de visão, a escolha pode ser uma ficção, contudo, a verdade, a versão escolhida é uma autoficção. Diane Klinger, professora e escritora brasileira, em sua teoria sobre a *Escrita de si como performance*, afirma que no conceito de autoficção o sujeito pode exceder o biográfico, visto que, a arte possibilita essa abertura. Para a autora:

na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma suposta “verdade” prévia a ele, que o texto viria saciar, pois como aponta Christopher Lasch (1983, p.42), “o autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade”. Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor destrói a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um “mito do escritor” (KLINGER, 2006, p. 7).

Portanto, na construção do Biodrama não é necessário afirmar se o sujeito que vemos é real ou ficcional e sim como ele se constrói na cena teatral. O objetivo, nesse caso, é produzir material para criar a ficção, fazer a transposição da vida para a arte poética a ser encenada, do real para o ficcional. O sujeito se torna poético, como uma personagem de si mesmo.

Tellas nos enviou uma entrevista para respondermos através da escrita, como forma de aprofundarmos sobre nossa própria história e memória, além de estimular o processo da escrita de si. O objetivo é criar material para os Biodramas que serão apresentados. Neste caso, as apresentações serão virtuais e a tela do computador atuará na relação palco/plateia onde uma cursista assumirá o papel de Intérprete e apresentará seu Biodrama, enquanto as outras cursistas, juntamente com a equipe de Tellas, se tornarão espectadoras. A entrevista abrangeu as questões abaixo elencadas:

1. *El momento mas violento.*
2. *Una carta.*
3. *Diferentes versiones de un mismo momento.*
4. *Una fotografía especial o significativa.*
5. *El amor de mi vida.*
6. *El momento mas extraño / misterioso y/o confuso jamás vivido.*
7. *Supersticiones y cábalas.*
8. *Buena Suerte / mala suerte / Destino.*
9. *Personas influyentes.*
10. *Traición.*
11. *Un engaño descubierto (engañar / ser engañado).*
12. *Una pérdida (material o personal).*
13. *¿Qué les gusta hacer?*
14. *¿Qué saben hacer?*
15. *¿Qué les hubiera gustado hacer?*
16. *¿Qué es lo mejor que saben hacer?*
17. *¿Han tenido apariciones públicas? (tv, radio, teatro, noticias, etc.)?*
18. *Cantar y bailar.*
19. *¿Qué es el teatro?*
20. *El momento límite.*

O questionário é mais uma ferramenta para auxiliar a escrita, ao mesmo tempo, que é uma forma de expressão sobre quem somos. Também é uma investigação da diretora sobre a biografia, ou seja, a história e as passagens da vida a serem transformadas em biodramaturgia. Ao redigir o questionário, estamos transferindo a memória pessoal para fora da mente, do corpo e produzindo um arquivo pessoal. Nesse arquivo, o texto produzido se torna material para a construção do Biodrama. Segundo Aleida Assmann (2011), em seus estudos sobre a memória:

“o que condiciona a existência de um arquivo são sistemas de registro que agem como meios de armazenamento externos, e o mais importante deles é a técnica da escrita, que removeu a memória de dentro do ser humano e a tornou fixa e independente dos portadores vivos”. (ASSMANN, 2011, p. 51)

Portanto, a produção do arquivo pessoal, através da escrita de si e de objetos como fotos, cartas, bilhetes são os elementos selecionados que transferem nossa memória para o exterior, para além de nós e esse arquivo poderá auxiliar na produção das cenas teatrais e na dramaturgia do Biodrama.

4ª aula - Dia 31 de janeiro de 2022 - Cenário e Performance

Tellas iniciou sua aula questionando: “Como funciona a imaginação? Como sair do naturalismo da história pessoal para entrar no mundo poético e cênico? Quais são os objetos pessoais que irão compor sua produção artística?” Os materiais pessoais selecionados também serão transformados. Ao transpor para a cena, deixam de ser próprios e ilustrativos num ambiente, para se tornarem cênicos. Cada elemento da cena teatral, entre eles os objetos, agrega um significado, uma expressividade que no cenário auxilia na identificação da personagem e o que se quer expressar, além de ambientar o espaço/tempo.

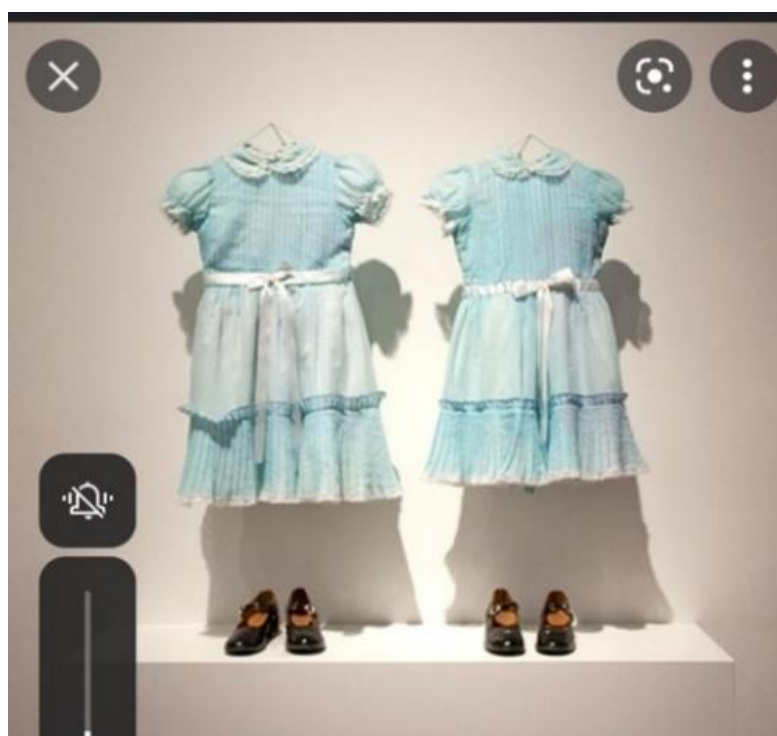
Sobre a linguagem estética teatral, Tellas comenta os hibridismos da cena contemporânea, em face aos diversos recursos utilizados. O espetáculo pode comportar elementos audiovisuais, cinematográficos ou visuais como instalações etc. E a partir das relações que serão estabelecidas com esses elementos, as ações, atitudes e gestos irão constituir a performance, no sentido de ritualização de ações, do que será feito e falado na composição da encenação biodramática. Segundo Richard Schechner (1934), performer, diretor teatral e autor do livro *Performance e Antropologia* (2012), a performance consiste em comportamentos que podem ser ritualizados e condicionados pelo jogo:

Performances - sejam elas performances artísticas, esportivas ou a vida diária - consistem na ritualização de sons e gestos. Mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes - até mesmo por nós”. As performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é “não pela primeira vez”, mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar. A performance pode

ser caracterizada por comportamento altamente estilizado, assim como no *Kabuki*, *kathakali*, *ballet*, ou nas danças dramáticas dos povos nativos australianos. Ou pode ser congruente ao comportamento da vida diária, como no naturalismo. Além das performances artísticas, existem os esportes e os entretenimentos populares, que variam do circo ao rock e, claro, os papéis da vida diária. (SCHECHNER, 2012, p. 49)

Essa passagem do pensamento do autor mostra-nos o jogo constituído pela performance em diferentes esferas de nossa sociedade – até mesmo no teatro. Nesse sentido, ao se relacionar com as pessoas, durante o processo de criação do Biodrama, Tellas orienta os(as) intérpretes a contar suas histórias e repeti-las, juntamente com às ações e gestos e, a partir desse procedimento, é moldada a cena teatral que transforma o real em ficcional, onde o real é potencializado e o ficcional é o mecanismo teatral. O umbral mínimo de ficção, denominado por ela, é justamente a técnica de se trabalhar o real com o mínimo de ficção. Schechner (2012) também afirma que rituais são memórias em ação, codificadas em ações e que ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a criarem uma “segunda realidade” separada da vida cotidiana. Então, nessa outra realidade ficcional se estabelece um outro eu, que será o intérprete de si mesmo.





Figuras 16 A autora. Fotos apresentadas no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.

5ª aula - Dia 7 de fevereiro de 2022 – Apresentações biodramáticas

Durante as primeiras reflexões sobre a construção do Biodrama, percebe-se, ao assistir o trabalho de algumas cursistas, que ao revisitar momentos difíceis da vida, se emocionam, diante de fatos marcantes, surgindo contrariedades no desafio de se expressar. Consequentemente, Tellas orienta seus(suas) intérpretes sobre a necessidade de sentir os próprios limites. Torna-se essencial o processo de autoconhecimento e autopercepção sobre os sentimentos despertados, observando se há traumas e complexidades penosas de serem ditas e repetidas. Um espetáculo será apresentado e reencenado e a cada apresentação, relação com o público deve ser prazerosa e não de dor. Ao preparar-se para a exposição, é necessário verificar o que será expresso, contado e revisitado. Associo esse processo aos conceitos do filósofo francês Gaston Bachelard que em seu livro *A Poética do Espaço* (1993), relaciona a subjetividade do sujeito com a casa, do porão ao sótão, e elabora uma analogia com os processos da consciência e sua expressividade. O que será visitado? Qual cômodo da sua casa deve ser explorado? Se abrirão as portas do porão escuro ou do sótão iluminado?

A casa é um corpo de imagens que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa. ...A casa é imaginada como um ser vertical. É um dos apelos a nossa consciência de verticalidade. A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão ao sótão. O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros e o porão, é o ser obscuro da casa. (BACHELARD, 1993, p. 35)

Ao comparar a casa com a alma humana, podemos analisar que a verticalidade está relacionada ao equilíbrio pessoal e no porão estão guardadas as lembranças ruins, tristes e de possíveis traumas que são difíceis de serem acessados – por isso escuros; enquanto o sótão claro é onde permanecem os melhores acontecimentos da vida, ou seja, cheios de luminosidade. Bachelard relaciona esses lugares opostos da casa à fenomenologia da imaginação: e que se pode opor à racionalidade do teto e à irracionalidade do porão como nuances psicológicas. A consciência se manifesta entre esses lugares, visto que, ora podemos temer o sótão, ora o porão. Portanto, a criação da narrativa poética do Biodrama nos faz explorar os cômodos de nossa consciência, onde guardamos dramas pessoais, momentos tristes e felizes, sortes e azares. O autoconhecimento e o discernimento possibilitarão o que deverá ser exposto de nossa morada, bem como, quais cômodos serão visitados e quais portas da casa serão abertas.

Aleida Assmann, ao investigar os processos de armazenamento das memórias, em seu livro *Espaços da Recordação* (2011), também faz uma analogia a um outro objeto - “as caixas de memória”:

levanta a questão das escolhas do significado dos conteúdos de memória. O que é importante e o que não é? Como assegurar o que é importante? Aqui se fala não apenas da memória como uma arca, equipada de forma a abrigar o importante conhecimento cristão em um espaço de memória espiritual, mas também da memória como uma caixinha que Heine decantou como um relicário que abriga leituras relevantes para a vida (e a morte); finalmente, fala-se também da queda de uma caixa de livros que se estilhaça em um abismo, levando consigo o ônus de uma memória cultural hostil a vida. (ASSMANN, 2011, p. 23)

Após recorrermos à memória por meio de objetos, traremos para o presente estudo, as relações que Assmann contempla ao analisar como o sujeito constitui a

memória para si, se estabelecendo, nesse processo, a sua identidade. Consequentemente, a cultura vivenciada, também o identifica em uma nação ou uma região. Além disso, Assmann aprofunda a pesquisa nos processos de recordação e seus meios: como a escrita, as imagens e as memórias do corpo. Voltaremos a esses estudos da obra da autora no subcapítulo seguinte, quando será exposta a análise da produção artística da diretora Lola Aires com seu teatro *Remake*, cuja memória é o principal recurso para a criação cênica.

A identidade artística - a personagem de si

Ao fazer a transposição do real para o ficcional, na construção do Biodrama, é necessário refletir sobre a identidade artística, e compreender que o(a) intérprete interpretará uma personagem na cena teatral. Nesse novo ambiente ficcional, há um distanciamento entre o(a) intérprete e a personagem. O(A) intérprete não atuará no processo do Biodrama para superação de problemas pessoais, como em um psicodrama, por exemplo. O psicodrama se apropria de ferramentas e procedimentos teatrais, como o jogo de papéis, com o objetivo de autoanálise para a cura, reconstruindo situações traumáticas para serem resolvidas e superadas, a fim de promover o bem-estar pessoal. Jacob Levy Moreno, psicólogo fundador do psicodrama, ao abordar os conceitos da teoria psicodramática, justifica a utilização de elementos cênicos para tratar pacientes, que vivenciam seus dramas, delírios e alucinações, numa espécie de catarse. Assim, o(a) terapeuta utiliza-se de papéis a serem interpretados pelo(a) paciente e analisa sua atuação, como em um jogo. Porém, seu objetivo é compreender o comportamento e as atitudes do(a) paciente de forma terapêutica, situação que difere dos objetivos artísticos do Biodrama.

Tellas, por sua vez, alerta que a investigação sobre a teatralidade dos fatos selecionados para serem revividos artisticamente não devem causar desconforto ao serem utilizados como material artístico. Não existe algo em uma história que não sirva como material e nesse sentido, ficou explícito que o sujeito irá se tornar intérprete de si e construir, durante o processo, o que poderá ser levado para a cena. Vale ressaltar também que o exercício da escrita de si torna-se um material diagnóstico de escolhas que será trabalhado cenicamente, por isso, acredita-se que tal conceito consiste nos primeiros procedimentos utilizados na metodologia do Biodrama.

Podemos associar esse processo aos estudos do filósofo francês Michael Foucault, ao analisar como se constitui o sujeito moderno e investigar a escrita de si como uma das práticas que os gregos utilizavam para o autocuidado, fazendo anotações sobre si, sobre o próprio progresso na vida filosófica e social. Foucault reflete sobre o papel que esses escritos exerciam na construção da subjetividade, explicitando como um filósofo era constituído mediante ao ato de escrever sobre si e narrar a si mesmo. Esses cadernos podiam ser livros de contas, uma espécie de agenda, um guia de conduta, citações e fragmentos de obras e relatos ou reflexões que tivessem vindo à memória. Constituía-se, assim, um material que juntava argumentos para lutar, debater e até superar circunstâncias difíceis.

Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles, eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituía uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e meios para lutar contra este ou aquele defeito (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a bajulação), ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça) (FOUCAULT, 1992, p. 3)

Tellas associa a escrita de si como um exercício de investigação e edificação de histórias pessoais, ao instaurar o processo de construção do biodrama. No exercício de colocar no papel as histórias e memórias pessoais, é provocada uma autopercepção do(a) intérprete sobre as escolhas do que será reconstruído como cena teatral. A foto, os objetos pessoais e o roteiro de questões, funcionam como ferramentas, dispositivos de memória para produção de arquivo pessoal e material autobiográfico que se tornará biodramático. Nele tem-se, portanto, um novo sujeito, agora ficcional. Uma personagem de si.

Outro ponto relacionado aos conceitos de Foucault sobre o nascimento do autor, é pensar que o sujeito não é algo constituído previamente. Diferentemente do que é difundido, o sujeito com núcleo constituído como algo acabado e estável, abre espaço para que se compreenda que a subjetividade dele (o sujeito) está sendo construída permanentemente – inclusive durante o processo de escrita e encenação, como uma técnica de transformação da subjetividade. Para o autor, um sujeito, ao escrever sobre si, não está descrevendo aquilo que ele é, ou aquilo que ele era antes

de começar a escrever. O sujeito está se constituindo no próprio ato da escrita, mediante o ato de narrar a si mesmo. Embora, tenhamos a ilusão de que estamos pré-definidos ou acabados antes de falar ou escrever sobre nós mesmos, Foucault acredita que o ato de construção da subjetividade é instantâneo ao ato de falar ou escrever sobre si mesmo e, ao fazermos, estamos performando sobre nós. E destaca o ato de escrever como um momento de retirar-se para o interior de si próprio, de alcançar a si próprio e, sobretudo, de tirar proveito e desfrutar de si próprio. Nesse sentido, é possível notar que, ao escrever sobre nós, não estamos prontos, estamos sendo construídos e moldados a cada momento. Na construção do Biodrama, esse fato torna-se ainda mais evidente no processo investigativo que é construído como material cênico.

Chegar-se-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser (FOUCAULT, 1996, p. 13).

Verifica-se que Foucault descreve as possibilidades de se expressar na escrita e no discurso, construindo um modo de ser e caracterizar-se numa cultura e sociedade, ou seja, representar-se. Percebe-se, assim, que o Biodrama de Tellas é uma possibilidade de representação da vida na arte, e que pessoas comuns ou todos nós, performamos. Todos somos autores e atores e podemos realizar performances autobiográficas. Tellas conduz caminhos e, juntamente ao(à) intérprete, faz as escolhas da vida real para a ficcional. O processo é sensível, mas é justamente dessa sensibilidade potencializada que surgem *insights* e ideias para compor a poética da cena teatral. Tal investigação é um processo experimental, em que não há limites preestabelecidos ou definidos. Os(As) próprios(as) intérpretes sentem o limite e essa investigação é uma pesquisa íntima e pessoal que expressa experiência, pensamentos e valores, no contexto social que se está inserido. “O contributo do *hypomnemata* é um dos meios pelos quais libertamos a alma da preocupação com o futuro, inflectindo-a para a meditação do passado.” (FOUCAULT, 1996, p.4). A escrita de si, portanto, é uma forma de exame de consciência, de nos inclinarmos sobre quem somos, de afirmação

da própria existência e história de vida, explica Margareth Rago, ao analisar os conceitos de Foucault ¹⁰, afirma que para o autor:

escrever é pois mostrar-se, dar-se a ver, uma abertura de si para o outro; uma maneira de fazer um exame de consciência, mas não segundo o modelo da confissão, que visa encontrar uma suposta essência, ou verdade nos arcanos do coração para purificar-se; não se trata de renunciar a si para ser o que o outro diz que você deve ser, mas de afirmar-se elaborando-se como obra de arte, eticamente: a produção da subjetividade ética, bela. Afirmação da existência pela escrita de si e não renúncia de si pela confissão, que é um modelo cristão (RAGO, 2022, p. 2).

Ao solicitar e incentivar a escrita de si, Tellas propõe um exercício de expressão, em que a(o) intérprete fará uma reflexão pessoal, um exame de consciência, uma estratégia subjetiva e estética, ética e política, ao voltar o olhar para si e como se expressará, ao compartilhar seu documento pessoal, ~~se~~ abre-se para o outro, numa primeira experiência expressiva artística, que se ampliará, consequentemente, através de sua performance no encontro com a plateia.

2.4. “A ESCRITA DE SI”, POR EVELYN MAGUETTA - EXERCÍCIO BIODRAMÁTICO

Neste subcapítulo, descrevo a experiência de criar um texto autobiográfico solicitado ao longo do curso, a partir do questionário prévio mencionado e das instruções de Tellas. O objetivo era apresentá-lo nas últimas aulas, como conclusão do processo instaurado. Segue o texto e a descrição da apresentação:

Exercício biodramático: Memórias e histórias, imagens e momentos

E com vocês...eu! Mas eu quem? Um Arlequim? Um bufão? Um Bobo da corte? Uma personagem! Uma persona! Uma máscara! E muitos papéis: uma mãe! Uma professora, uma artista, uma criança, uma jovem sonhadora, uma filha apaixonada, uma guerreira, ou um objeto? Sim, uma caixa! Um arquivo de muitas memórias.

(tirando os adereços de um Arlequim e transmitindo a primeira foto de Evelyn criança)

Minha lembrança mais antiga é a imagem de uma mãozinha esquerda apontando um furo numa parede de cor laranja.

¹⁰ Curso *Foucault, feminismos e a história*, promovido pelo Instituto Racionalidades (2022).



*Figura 17 Arquivo pessoal da autora. Evelyn criança.
Foto apresentada no curso Biodrama: la dramaturgia del destino, 2022*

Depois dessa imagem me perseguir por anos, tive a ideia de perguntar para minha mãe se ela sabia do que se tratava. E então, veio a revelação: aos dois anos eu estava no berço, tirei um parafuso solto e o engoli! E ainda contei para minha mãe “*pafuso*, mamãe!” Foi um susto enorme, fomos para o hospital e o médico disse que eu era muito pequena para ser operada, então, sugeriu que minha família rezasse para que o parafuso saísse pelas vias naturais. Bem, estou aqui, então o milagre aconteceu!

Meu pai dizia que foi a benção de minha vó, uma mulher muito bonita e atenciosa, que veio de Portugal, se casou com meu avô e tiveram treze filhos. Ela e meu avô se comunicavam através do olhar, quando o seu cuco cantava, ela olhava para o meu avô e ele se levantava e pegava seu remédio. Aos domingos, o almoço era em sua casa, ela cozinhava para todos! E também fazia seus atendimentos: as pessoas do bairro faziam fila para receber suas preces e bênçãos. Num pequeno cantinho da sala, numa mesa branca e com uma vela acesa ela orava e ouvia, um por um, vizinhos, familiares e amigos. Foi ela que me curou, dizia meu pai.



*Figura 18 Arquivo pessoal da autora Vó Lourdes Magueta e seus filhos.
Foto apresentada no curso Biodrama - A dramaturgia del destino, 2022*

Meu pai era um homem bonito, carismático, gostava de participar de eventos, era orador e adorava desfilar.



*Figura 19 Arquivo pessoal da autora. Pai em desfile cívico.
Foto apresentada no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022*

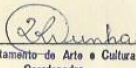
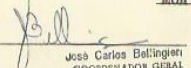
Em uma festa de confraternização de seu trabalho, fomos todos: eu, meus irmãos e minha mãe Diva. Sim, minha mãe é uma Diva! E naquele dia, ela havia nos deixado impecáveis, com roupas novas e muito bem penteados. Ainda tenho a sensação do vestidinho rodado, roçando nos meus joelinhos e dos sapatinhos de boneca com meias de rendinhas. Meu pai, então, nos apresentou: “Essa é minha Diva, a rainha do lar, e essa é a Andrea, minha filha mais velha, um exemplo de menina! Esse é o Christian, o meu caçula, o macho da família e meu herdeiro, e essa é a Evelyn, a minha ‘artista’”. Aquela palavra soou tão forte em mim que nunca tive dúvidas de que pudesse ser ou me tornar outra coisa.

Ele me impressionava muito, eu o via falar em público, dar uma gargalhada que contagiava a todos, inclusive, meu irmão a herdou e tem o seu carisma. Lembro também que ele carregava um “pentinho” no bolso. Penteava os cabelos e arrumava o seu topete, que ostentava com orgulho. Quando entrava em algum lugar, bares que me levava, enchia o peito e olhava em volta, chamando a atenção de todos. Ele é que era um artista!



Figura 20 Arquivo pessoal da autora. Pai orador. Foto apresentada no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.

Mas nos privou de sua companhia aos 48 anos, num acidente de carro. Nunca mais nos recuperamos, perdemos o rumo e tudo se transformou com sua partida. Nunca mais vimos minha mãe com outro homem e todos nós sofremos muito. Encontrei, entre documentos e fotos antigas, meu primeiro certificado. Aos 12 anos fiz o curso de Iniciação Teatral, em 1987.

TEATRO MUNICIPAL DE MONTE ALTO	
CURSO DE INICIAÇÃO TEATRAL	
Aluno: Evelyn Fernanda Maqueta	
Data Nas: 11/01/74	
End: R. Dante Borghi - 66	
Assinatura: Evelyn F. Maqueta	
CERTIFICADO confere o Presente Certificado a: <u>EVELYN FERNANDA MAQUETA</u> Por ter concluído em 1987, o curso de <u>INICIAÇÃO E FORMAÇÃO TEATRAL</u> Monte Alto, 28 de novembro de 1987.  Departamento de Arte e Cultura Coordenador  Joss Carlos Bollinger COORDENADOR GERAL R.P. 00247 <u>Evelyn F. Maqueta</u> TITULADO 	

*Figura 21 Arquivo pessoal da autora. Certificado.
Foto apresentada no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022*

Depois, tive que parar, pois, minha mãe não gostava muito de teatro. Tive que me dedicar mais aos estudos e treinar vôlei. E então, dança, pintura e até aulas de piano!

Quando eu estava no Ensino Médio, nos mudamos para o Paraguai. Eu detestava! Então, aproveitei a oportunidade para estudar muito, queria fazer Jornalismo na USP, em São Paulo, e nunca mais voltar para a fronteira. Mas um acidente de moto me tirou da competição, pois me machuquei muito e fiquei seis meses afastada dos estudos para me recuperar. Quando retornei, sabia que meus sonhos estavam distantes e ao fazer a inscrição para o vestibular, descobri que havia o Curso Superior de Artes Cênicas na USP, e 40% da prova era de aptidão. Assim, me reencontrei com o teatro.

Muitos anos se passaram e, morando novamente em Foz do Iguaçu, fiz um curso sobre “Autoconhecimento e Retrocognição”. Nele, descobri um traço de minha personalidade que apareceu em todos os espetáculos teatrais que dirigi ou atuei: sou um arlequim, um bufão, um bobo da corte. Aquela figura que se apresentava nas cortes para a nobreza e, através da graça, do encantamento, dizia verdades e entoava críticas à sociedade. Curiosamente, Arlequim foi a última personagem que interpretei em São Paulo.



Figura 22 Arquivo pessoal da autora. Evelyn F. Magueta no espetáculo Branca de Neve. Teatro TBC em São Paulo-SP. Foto apresentada no curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.

Voltei para a fronteira porque minha família permaneceu aqui e quando minha filha nasceu, me vi sozinha e voltei para que ela crescesse perto deles. O primeiro presente que comprei para ela foi um Arlequim, que ela guarda até hoje.



Figura 23 Arquivo pessoal da autora. Evelyn e seu Arlequim. Fotos para o curso Biodrama: a dramaturgia del destino, 2022.

Sobre música, tenho no coração a composição *Beatriz*, de Chico Buarque e Edu Lobo. A letra narra a história de uma atriz, sua solidão e trajetória. Eu a ouvia muito, principalmente quando deixei São Paulo e peguei a estrada para Santa Catarina. Naquele tempo, eu havia terminado um relacionamento de sete anos com um madrilenho, porque eu queria muito ter um filho e ele não, visto que acreditava estar velho para ser pai, diferente de quando iniciamos o relacionamento. Depois de sete anos juntos, entre idas e vindas pela Europa, viagens e muitos sonhos, o castelo se desfez. Então, eu fui embora sonhando com meu bebê, que tanto desejava.

Olha
Será que ela é moça
Será que ela é triste
Será que é o contrário
Será que é pintura
O rosto da atriz
Se ela dança no sétimo céu
Se ela acredita que é outro país
E se ela só decora o seu papel
E se eu pudesse entrar na sua vida
Olha
Será que é de louça
Será que é de éter
Será que é loucura
Será que é cenário
A casa da atriz
Se ela mora num arranha-céu
E se as paredes são feitas de giz
E se ela chora num quarto de hotel
E se eu pudesse entrar na sua vida
Sim, me leva pra sempre, Beatriz
Me ensina a não andar com os pés no chão
Para sempre é sempre por um triz
Aí, diz quantos desastres tem na minha mão
Diz se é perigoso a gente ser feliz
Olha
Será que é uma estrela
Será que é mentira
Será que é comédia
Será que é divina
A vida da atriz
Se ela um dia despencar do céu
E se os pagantes exigirem bis
E se o arcanjo passar o chapéu
E se eu pudesse entrar na sua vida”
(BUARQUE, LOBO, 1982)¹¹

Mais ou menos aos quatro anos, eu estava carregando minha filha Lunah nos braços, quando ela me deu um longo e carinhoso abraço e disse: “Bem melhor né,

¹¹ Chico Buarque e Edu Lobo. Álbum O grande Circo Místico (1982)

mãe?! Bem melhor do que, quando eu era só uma estrelinha lá no céu, e via você dirigindo para lá e para cá”. Enfim, herdamos o talento místico de minha avó Lourdes.

Fim

Ao escrever o texto autobiográfico, notei os diferentes papéis que foram exercidos no passado e as fronteiras e limites que circundam minha vida atual. Da atriz que era na capital paulista e ser mãe agora, viver como artista e atualmente como professora; de sonhadora à realista, de inspirada à consternada. Viver em uma cidade que não possui um teatro e sequer, um movimento cultural. Muito diferente do que frequentei em São Paulo e na Europa. Esses contrastes entre ser e não ser, a diversidade de papéis, me remeteu mais uma vez ao Arlequim, a personagem que interpretei na peça *Branca de Neve e os sete...* dos Irmãos Grimm e que estive em cartaz no TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. A peça iniciava com as indagações sobre quem ele era, pois, Arlequim é uma personagem que surgiu no período medieval e se apresentava nas cortes para entreter a nobreza. Durante as gerações seguintes, lhe foram atribuídos outros nomes, como bufão, fanfarrão, Bobo da Corte etc. Nesse monólogo, o Arlequim discute seus nomes e papéis que lhe foram dados e muitas aventuras que já viveu. Esta foi a inspiração para a realização da performance no curso.

Para a caracterização da personagem, me imaginei novamente atriz, vestida como Arlequim que, em seu camarim, desfaz a maquiagem, enquanto expõe sua vida. Ao pensar na personagem, caracterizar-me com o figurino, maquiagem e adereços, além da preparação através do treinamento de ações, gestos e atitudes ao trabalhar com os documentos pessoais, fui transportada para a ficção, levando um material agora cênico e enfatizando a passagem do real para a ficção, da vida na arte.



*Figura 24 Arquivo pessoal Evelyn no camarim do espetáculo Branca de Neve e os sete...
TBC -Teatro Brasileiro de Comédia. São Paulo*

Ato de documentar a vida - as narrativas

Nas apresentações das cursistas e nas análises de espetáculos biodramáticos de Tellas, é notório que as narrativas construídas variam de gêneros dramáticos como a comédia, a tragédia ou dramas pessoais e históricos. Ao criar suas narrativas, Tellas se apoia em mais uma ferramenta de sua metodologia: os contrastes. Investiga o contexto social e político em que o(a) intérprete está inserido(a) e de que forma ele se cruza com a história pessoal: um momento íntimo em meio a um grande conflito, como por exemplo: a violência de uma guerra *versus* o amor familiar; a militância política *versus* o cuidado maternal, a brutalidade de uma luta *versus* o gesto acolhedor de uma criança, com a finalidade de seguir o caminho do macro, em direção ao microcosmos. Uma pessoa que viveu durante a ditadura, por exemplo, é analisada, enquanto a relação com suas lembranças formadas a partir dos fatos desse contexto são enfatizadas, além de selecionar materiais e objetos pessoais significativos dos momentos importantes vividos, para transformá-los em objetos cênicos. Busca-se esses contrastes para o desenvolvimento da narrativa e para a criação de cenas biodramáticas.

O Biodrama, portanto, trata de uma história de vida encenada por seu autor, criada a partir de sua natureza, vivência ou experiência. Dessa maneira, são investigados os limites da representação teatral entre o arquivo (histórico e pessoal) e a experiência (sensível, corporal e subjetiva), formando um conjunto de significados que articula, poética e politicamente, a consciência de mundo na contemporaneidade.

Tellas esteve no Brasil em 2017, em Recife-PE, para o encontro da Usina Teatral, *Teatro e Memória: as interfaces das narrativas do Teatro do Real na cena contemporânea*. Em entrevista publicada em 03/09/2017, para o Jornal Digital Comercio, a diretora explicou que a criação do Biodrama se deu num momento particular de sua vida, em que passava por um processo de autoanálise. Questionando a sua relação com o teatro, percebeu que seu interesse havia mudado. Estava mais focada nos acontecimentos da realidade e das histórias de pessoas vivas – impulso esse, que renovou o teatro argentino e que, diferentemente do Teatro Documentário, trabalha com não-atores, constituindo uma nova vertente desse gênero.

2.5. AS CONFERÊNCIAS AUTOBIOGRÁFICAS E O REMAKE DE LOLA ARIAS - MEMORIAL DE CONFLITOS E GUERRAS

*“Oh soldado, soldado
Te ves tan apuesto y valiente
Tenés un mundo por salvar,
realmente sentiste el dolor?”*

Composição de um dos veteranos que atuaram no espetáculo

Lola Arias, diretora teatral e *performer* argentina, também investiga as fronteiras entre o real e o ficcional em suas proposições cênicas. Formada em Letras, pela Universidade de Buenos Aires e com estudos aprofundados em teatro e dramaturgia, publicou um livro e logo partiu para a escrita de textos teatrais. No início de sua carreira, trabalhou com obras ficcionais e a mudança de estilo, se aproximando do real, foi a partir da Trilogia *Striptease* - projeto teatral que era composto por três obras: *Amar é franco atirador*, *Striptease* e *Sonho com Revolver* (2007). Na primeira obra, a protagonista era um bebê que permanecia em cena, enquanto um casal conversava ao telefone. A mãe discutia, em meio aos cuidados e a imprevisibilidade do comportamento da criança, mas é, justamente pela presença do bebê que foi determinado o ponto de

mudança no trabalho de Arias. A partir daquele processo, que sua pesquisa seria focada nas possibilidades do teatro real.

A Trilogia demonstrava o passado, o futuro e o sonho de uma personagem, colocando em cena a intimidade e a distância, o real e a representação do amor. O texto disparava percepções sobre a morte do amor e questionava: “se um bebê é fruto do amor e o amor morre, um bebê pode se suicidar?” O bebê, filho da atriz, era o protagonista, enquanto o público era colocado como *voyeur* que assistia a um diálogo por telefone entre um homem e uma mulher. A ficção era continuamente interrompida pelas necessidades do bebê, como comer, mamar ou dormir. Ou seja, uma performance da vida real era apresentada, em sua forma espontânea. Nesse espetáculo, o processo de criação versava sobre a performance no sentido vivo, “aqui e agora”. Assim, ela se baseava em pesquisar a simplicidade – ou aquilo que era possível simplificar. Ou como minimizar os elementos que compõem um espetáculo para focar apenas no texto dos atores e na liberdade de ações, para que o bebê pudesse conduzir a sessão. A relação com o improvável e o imprevisível tornava cada sessão única e diferente da anterior.



Figura 25 Espetáculo Trilogia Striptease.2007

2.6. ESPETÁCULO MI VIDA DESPUÉS

Sua pesquisa mais engajada em narrativas reais, resultou no espetáculo *Mi vida después*¹² (2009), composto por um elenco de sete pessoas – jovens atores que narravam histórias sobre o período da ditadura militar e recriavam, no palco, algumas situações de seus parentes que viveram no período, reconstruindo suas histórias da juventude e transformando-as em cenas teatrais. Esse procedimento foi denominado por Arias como *Remake*. Suas narrativas promoviam cenas híbridas entre teatro, artes visuais, música e dança, tendo como cenário, uma espécie de videoinstalação, com imagens e materiais espalhados pelo chão, além de objetos e roupas pessoais do elenco, que pertenciam aos seus parentes. Segundo Arias, em sua *masterclass Sobre vidas ajenas. El teatro como remake del pasado*,¹³ promovida pelo Centro Dramático Nacional da Argentina, em 2021, os atores agiam como *dublês* de risco de seus familiares, vestindo suas roupas para reviver situações de guerra, numa tentativa de recriar o passado para compreender o presente e entender o que havia acontecido com eles, promovendo junto à plateia, reflexões sobre o futuro pós ditadura. Durante as encenações, os jovens investigavam seu próprio passado através dos objetos e materiais de seus familiares, refletindo sobre quem eram seus pais quando nasceram e sobre a Argentina. A pergunta que mais se faziam era: “entre tantas histórias que ouviam, quais eram as verdadeiras?”

Durante a encenação, uma atriz reconstruiu a versão da morte de seu pai, um guerrilheiro do Exército Revolucionário. Outra atriz, ao olhar a foto de seu pai, questionou o que faz um Oficial da Inteligência. Nesse sentido, podemos notar o cruzamento entre as histórias pessoais e a história social e política do país. Em outra cena, uma das jovens guardou uma carta endereçada à sua mãe, em que havia a informação sobre o paradeiro de seu marido. A carta estava escondida dentro de uma boneca, que ela precisou quebrar para poder ler. Ao longo de sua vida, a atriz havia escutado várias versões sobre o destino de seu pai e a razão de seu desaparecimento – todas diferentes, a história da infância, a da adolescência e depois outra, em sua fase adulta. Sua atitude de recriar as histórias, a obrigava, junto ao público e a diretora teatral, a trafegar por barreiras e intersecções entre a ficção e a realidade, forçando-a

¹² <https://lolaarias.com/es/my-life-after/>

¹³ Programa produzido pelo Centro Dramático Nacional de Buenos Aires #La Ventana de LCDN transmitida pelo canal Youtube, 2020.

a lidar com questões sociais e políticas presentes no cotidiano argentino, especialmente, para aqueles que a vivenciaram ou eram filhos da ditadura.

Durante o processo, Arias apontava as particularidades e a personalidade em lidar com cada ator, demonstrando a utilização de materiais pessoais para construir a poética teatral, bem como, contracenar com objetos que eles acumularam durante suas vidas, analisando o sentido estético ou a melhor maneira de criar a performance, de modo que, cada um pudesse se expressar cenicamente. A resposta para os questionamentos ficou clara, quando a carta foi removida da boneca, tornando, para ela, um símbolo da ditadura.

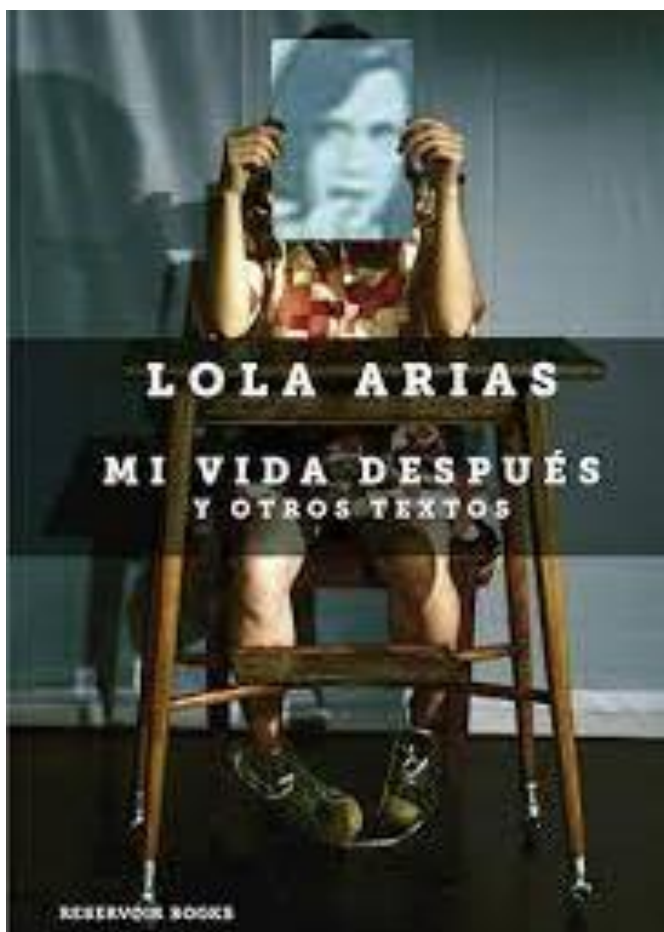


Figura 26 Espetáculo *Mi vida después*.2009. Lorena Fernández

Seguindo esse mesmo processo investigativo e artístico, Arias produziu o espetáculo *El año que nasci* (2012), em que 11 jovens chilenos nascidos durante a ditadura de seu país, reconstruíram a vida de seus pais, por meio de materiais pessoais como fotos, documentos, fitas, roupas e recordações. O processo metodológico

reavivou uma das versões sobre a morte da mãe de uma das atrizes, que era militante da esquerda revolucionária, e de um jovem que recriou o julgamento de seu pai, preso, acusado de matar dois homens também militantes. Em tal performance, foi possível novamente observar as fronteiras entre a história privada e a história política de um país, bem como as intersecções entre o ficcional e o real.

2.7. ESPETÁCULO CAMPO MINADO



Figura 27 Espetáculo Campo Minado 2016

*Campo Minado*¹⁴ (2016), outro projeto dirigido por Arias e preparado por cerca de cinco anos, teve início com a ideia de uma bioconferência que resultou num espetáculo teatral e em uma obra cinematográfica. Arias denominou a forma de apresentação teatral como *Conferência Performática*, sendo composta por depoimentos dos participantes, acompanhados por uma banda musical formada por ex-combatentes de guerra. O cenário foi composto por recursos audiovisuais e apresentava arquivos, fotos, objetos pessoais e roupas utilizadas na Guerra das Malvinas.

Em sua *masterclass Sobre vidas ajenas. El teatro como remake del pasado*¹⁵, Arias relatou que sua procura inicial foi encontrar veteranos de guerra que estivessem atuando na sociedade, mesmo com outras atividades ou profissões. O objetivo era a reconstrução de seus relatos de guerra. Para tanto, a diretora realizou entrevistas

¹⁴ Vídeos com trechos dos espetáculos de Lola Arias em seu site: <https://lolaarias.com/es/minefield/>

¹⁵ Idem.

filmadas, ouvindo dos veteranos depoimentos sobre sua atuação na Guerra das Malvinas. As perguntas eram referentes ao sentido que a guerra tomou em suas vidas, além de tratarem de seus valores pessoais e seus ideais para com a pátria. De início, Arias selecionou três homens para participar do projeto: um psicólogo, um cantor de ópera e um jardineiro. Em seguida, ela decidiu buscar também veteranos ingleses para compor o elenco de ex-combatentes e criar um espetáculo com suas memórias, vivências e experiências na guerra.

A narrativa tratava sobre a Guerra das Malvinas, um conflito armado entre a Argentina e o Reino Unido, ocorrido geograficamente nas Ilhas Malvinas, no período de 02 de abril a 14 de junho de 1982. A Argentina tomou o local, alegando domínio e ocupação ilegal dos ingleses no território. O saldo final foi a recuperação do arquipélago pelos ingleses, sob o comando de Margaret Thatcher e, conseqüentemente, a morte de mais de seiscentos soldados argentinos, além de duzentos e cinquenta e cinco soldados ingleses.

Arias investigou o que permaneceu na mente dos veteranos após trinta e seis anos do final do conflito e se deparou com sentimentos como medo e insegurança. Em todo o processo, a diretora foi guiada por questionamentos sobre o significado do projeto, desde a audição até a montagem. Questões como o porquê de sua realização e a intenção final foram norteadores, além das seguintes problematizações: O que se quer dizer com isso? Por que os ingleses também estão aqui? Como compartilhar os dois lados de uma guerra? Como vamos fazer? Ao final, chegou-se à conclusão de que tantos anos de ódio e rancor não serão apagados somente por conta de um projeto artístico, no entanto, é uma forma de refletir sobre esse episódio histórico e traumático.

Ao se envolver com o universo militar, Arias tomou consciência de estar no lugar mais extremo do mundo masculino, sendo que, especialmente nesta guerra, não havia a presença de mulheres, o que tornou o processo singular e inesperado, gerando uma relação inédita entre a diretora e os veteranos. Arias conseguiu instaurar um ambiente neutro e de confiança mútua, sem competição, proporcionando aos veteranos a oportunidade de deixar de lado a postura de herói defensor de sua pátria, para fazer emergir suas fragilidades e sensibilidades.

A perspectiva era de investigar os efeitos colaterais da guerra na vida dos veteranos. Os desastres, os fracassos e, sobretudo, as conseqüências que a guerra havia causado naquelas pessoas e na sociedade, além de abordar os dois lados do conflito, reunindo antigos inimigos -argentinos e ingleses- e promovendo novas

relações entre eles. É desse universo, desse espaço de união para a criação que se construiu o material dramático necessário para a realização do evento cênico. Arias conta que, durante uma das entrevistas fez a seguinte pergunta a um veterano: “Se você fizer parte de um espetáculo sobre a guerra, qual papel gostaria de fazer?” E obteve a seguinte resposta: “A estrela... o protagonista. Quando eu conto sobre minha participação na guerra eu sou o protagonista, me sinto o protagonista.” Consequentemente, durante a performance, o veterano, assim como os outros, compreenderam ter agido duplamente, em uma rede que conecta ficção e realidade, elaborando narrativas baseadas em uma vivência transportada para a encenação e que, ao mesmo tempo, conectava essa mesma ficção à realidade que os circundavam.

Arias justifica que seu maior interesse no projeto era investigar a memória, as imagens que ficaram nas mentes dos veteranos, compreendê-las e acessá-las e por quais caminhos. Nesse sentido, associamos o processo de investigação da memória, aos estudos de Assmann sobre as possibilidades e diversos caminhos de se chegar à memória, incluindo os estudos literários e artísticos:

Mnemotécnica significa arte da memória, e aqui “arte” deve ser entendida no seu antigo sentido de “técnica”. Ela tem não somente uma longa tradição, como também possui uma lenda fundadora inesquecível. Segundo essa lenda, um certo Simônides utilizou pela primeira vez a técnica da memória em uma situação catastrófica. Ele pôde identificar os corpos mutilados dos convidados na casa de seu anfitrião, após a queda do telhado, pela ordem que estavam sentados. O procedimento que Simônides utilizou espontaneamente foi desenvolvido pela mnemotécnica e transformado em uma técnica de aprendizado consciente. Desenvolveu-se aí uma espécie de escrita mental, a partir de elementos dos locais e imagens (*lois et images*), com o qual se pode escrever na memória como em uma folha em branco. (ASSMANN, 2011, p. 31)

Para atingir o objetivo pretendido - conectar a experiência de cada ex-combatente à arte teatral -, Arias investigou o que estava guardado em suas memórias para além do discurso pronto e já formatado. A diretora pôde perceber que os veteranos agiam como uma espécie de narradores profissionais da guerra, que haviam aprendido a contar sua história, como se já tivessem armado um discurso de relato pronto, sem que se sentissem vulneráveis, expostos e sem desmoronar psicologicamente. Sua intenção foi fazer com que eles pudessem sair daquele lugar fossilizado, para resgatar a memória e trazê-la à cena teatral, ainda que, de maneira fragmentada, caótica e sem sentido lógico, mas com assistência de profissionais que pudessem acessar os seus traumas, se fosse necessário.

Assmann investiga os processos de recordação como a escrita, as imagens e as memórias do corpo. A escrita é parceira da língua, da oralidade. Porém, armazena coisas diferentes em comparação ao que faz as imagens. O corpo funciona como um meio, na medida em que os processos psíquicos e mentais de recordação são ancorados de maneira tanto somática, quanto neuronal, dependendo da adaptação que ocorre. Denomina como estabilizadores da memória, a língua, o afeto, o símbolo e o trauma. Assmann avalia que a memória corporal possui o seguinte aspecto:

o corpo estabiliza lembranças por meio da habituação, e as fortalece pelo poder da afecção. A afecção como componente corporal das lembranças possui uma qualidade ambivalente: pode ser vista tanto como indício de autenticidade quanto motor de falsificação. Quando uma memória embutida no corpo é totalmente cortada da consciência, estamos falando de um trauma. Esse trauma é entendido como uma experiência encapsulada corporalmente, que se expressa por sintomas e bloqueia uma lembrança recuperadora (ASSMANN, 2011, p. 25).

Arias ouve e registra os depoimentos e com o apoio de uma equipe de terapeutas estimula as recordações individuais para torná-las um arquivo para a criação cênica. Além disso, utiliza elementos estabilizadores de memória conceituados por Assmann, como a oralidade e os traumas de cada veterano, para construir a narrativa poética, a dramaturgia e as cenas teatrais do espetáculo, considerando as recordações como material pessoal a ser trabalhado artisticamente, como uma potência criadora. Para a autora, a recordação é a definição do processo de reconstrução da experiência pessoal ao refletir:

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um lugar repositório seguro e, sim sujeita a um processo de transformação. A palavra “potência” indica, neste caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. (ASSMANN, 2011, p. 25).

Esse processo criativo potente é explicitado em uma cena do espetáculo em que a língua, um dos elementos citados por Assmann, após ser utilizada no sentido da oralidade dos depoimentos e relatos dos ex-combatentes, também é utilizada no sentido físico de paladar, simbolizando um trauma. Em uma cena do espetáculo, um veterano inglês conta que em um determinado momento da guerra, ele e outros soldados estavam desesperados de fome e viram numa trincheira inimiga a

possibilidade de encontrar comida, enlatados que os oponentes poderiam ter armazenado. Então, decidiram atacar e matar todos para obter o alimento. Quando finalmente ganharam a batalha, procuraram e encontraram os alimentos e já no limite de sobrevivência, acomodaram-se desajeitadamente sentados sobre os cadáveres dos soldados mortos para comer. Até hoje ele lembra do gosto daquela comida enlatada e nem sequer, pode sentir o cheiro do alimento, tamanha a repulsa que é trazida à memória.

Em outra cena, um veterano evoca e descreve seu trauma como ensurdecador e sem imagens: no instante da explosão de uma bomba, quando perdeu um amigo, seu companheiro de batalha, surgiu em sua mente um quadro negro, um *blecaute* e um longo silêncio. Desse momento, o veterano recorda apenas de uma única voz, muito distante, dizendo que seu amigo estava morto e que não havia nada que ele pudesse fazer. Não há imagem alguma de seu companheiro no momento da explosão, apenas o *blecaute* e a dor sofrida.

Arias, ao trabalhar com essas recordações, fragmentos de memória, gestos e ações físicas, utiliza-se de partes da estrutura corporal como espaços de recordação, ou seja, há um transporte das lembranças para o fazer teatral. O que é transmitido ao público não é real, mas o resgate do que foi vivido por cada veterano, provocando uma forma de catarse, reproduzindo o que antes para eles era indizível. De acordo com Seligmann-Silva (2003):

Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47-48)

Compreende-se, contudo, que os veteranos eram homens que guardavam dolorosos segredos e que, durante o processo, envolveram-se numa relação de entrega e disponibilidade. E a diretora, além de atingir uma profunda conexão entre eles, conseguiu que, pouco a pouco, fosse desaparecendo a tensão por meio dos processos criativos que envolvem a linguagem teatral. Juntos, no palco, dividiram a cena, falaram, cantaram, dançaram e beberam, compartilhando seus sentimentos, emoções e histórias. Mesmo conscientes de que a soberania inglesa e o conflito ainda permanecem.

Em outra cena, um ex-combatente argentino está diante de um telão analisando as imagens de revistas que noticiaram a guerra das Malvinas. Durante a performance, relata que as revistas pertenciam ao seu pai, que as comprava em busca de notícias do filho, quando estava desaparecido e tentava compreender o que estava acontecendo naquele momento. O ex-combatente confessa que nunca havia folheado nenhuma daquelas revistas, mas, trouxe-as para os ensaios e as vê junto com os ex-combatentes ingleses. Relata ainda, que jamais poderia imaginar essa cena, que algo assim pudesse acontecer. Ali estavam, contracenando e convivendo com adversários, vencedores e perdedores da mesma guerra, demonstrando-se que todos possuíam traumas semelhantes e, ainda que convivendo de maneiras diferentes com as memórias apresentadas, percebe-se que uma guerra traz consequências para todos os envolvidos.

Assmann explica que o trauma é um importante consolidador da memória porque “estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente” (ASSMANN, 2011, p. 270). No espetáculo, os traumas dos ex-combatentes saíram das sombras da consciência e tornaram-se material para a narrativa poética, impactando a plateia. Arias relatou que muitas pessoas iam assistir ao espetáculo levando bandeiras, carteiras de militares e documentos pessoais. Muitos iam justamente para saber o que poderia acontecer entre eles e o que poderia ser relatado. Mesmo cheios de ódio, alguns se dirigiam ao teatro para verificar se os ingleses receberiam algum tipo de punição durante as apresentações. Mas, o que o público encontrava era a história de combatentes que sofreram e foram atingidos, todos, pelas consequências brutais de uma guerra, sendo ganhadores ou perdedores.

Partindo do ponto de vista da diretora, o resultado do espetáculo é uma obra reparadora. Ao levar à público esses depoimentos, mostra uma espécie de reparação histórico-social: ao dizer aquilo que não pode ser dito e compartilhar memórias como uma forma de superar o ódio que marcou a vida de cada ex-combatente. Um deles relatou que no final da guerra precisou assinar um documento que o obrigava a não falar sobre o que havia vivido naquele período. E agora estava ali, confrontando aquela assinatura e expondo sua história, aliviando-se, consequentemente, do peso da experiência ao transmitir para o público os absurdos que uma guerra pode provocar, seja de qual lado estiver e, considerando que todos os envolvidos no conflito saem perdendo.

Todo o processo da montagem, relatos, depoimentos e ensaios foram registrados. O material gerou também uma obra cinematográfica, *Teatro de Guerra*¹⁶ (2018). Esse filme, com nome teatral, possui uma estética documental, que mostra as etapas do experimento artístico realizado, bem como as audições, entrevistas, os primeiros encontros e as conversas tecidas entre o grupo formado. As reconstruções cênicas foram gravadas em diferentes espaços, como uma academia de natação, uma obra em construção e um regimento militar. Arias analisa as cenas – ora autênticas, ora artificiais – exibidas quando foram contadas pela primeira vez e outras já ensaiadas, alternando entre realidade e ficção, espontaneidade e representação. A diretora mostra ainda o processo de transformação de um ex-soldado em ator, analisando como converteu experiências de guerra em dramaturgia e, sobretudo, mostrando os efeitos colaterais de uma guerra para aqueles que a vivenciaram e eram antigos inimigos, nesta obra uniram-se para contar seus pesadelos de guerra e pós-guerra.

No espetáculo teatral, portanto, muitos recursos mnemônicos foram utilizados, materiais pessoais, como fotos, diários, revistas, objetos e roupas, que atuaram como ferramentas que puderam abordar a verdade (real) para uma construção (ficcional). O ato de documentar, nesse sentido, representa a valorização e a preservação do passado, da memória pessoal para a coletiva e social, tão importante para a história de uma nação. Assmann explica a utilização da memória como potência:

a abertura para outros caminhos para o tema da memória [...] nexos entre recordação e identidade [...] tem a ver com atos culturais da recordação, da rememoração, da eternização, da remissão, da projeção e, por último, mas não menos importante, do esquecer, sempre embutidos em todos esses atos. (ASMANN, 2011, p. 31-32)

A memória coloca-se como uma forma de resistir e contar outros lados da história, de uma narrativa que não é hegemônica, pois são, fatos que transmitem valores nas relações humanas e aos próximos que virão. Memórias que não podem ser apagadas e sufocadas. O teatro mostra um novo olhar, um espaço de resistência e desenvolvimento crítico que são potencializados no palco. Na performance, foram apresentadas histórias de vida encenadas por seus próprios autores, criadas a partir de suas vivências e experiências com novas possibilidades de encontro com a plateia.

¹⁶ Vídeo- trecho do filme Teatro de Guerra, 2018: <https://lolaarias.com/es/theatre-of-war/>



Figura 28 Cartaz do filme *Teatro de Guerra*.2018

2.8. ESPETÁCULO *ATLAS DES KOMMUNISMUS*

Arias preparou por mais de dez anos o espetáculo *Atlas des Kommunismus* (2019). Um espetáculo em que um grupo de pessoas de diferentes idades e experiências reviviam histórias relacionadas à Revolução Russa. Apresentado no Teatro San Martín, o trabalho se destacou no 12º Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires - FIBA/2019, como uma produção que impressionou público e crítica.



Figura 29 Espetáculo Atlas des Kommunismus 2019.

Arias abordou a Revolução Russa através da história de sete mulheres, um homem de oitenta e seis anos e uma criança de dez anos que, direta ou indiretamente, viveram o conflito entre a Alemanha Oriental e a Ocidental e a queda do Muro de Berlim.

Havia duas plateias na peça: uma em poltronas convencionais e outra sentada no palco. As duas plateias estavam instaladas exatamente em lados opostos. No centro do palco, uma tela grande que subia e descia, como se fosse uma parede ou cela de um cárcere. Os (As) intérpretes situavam-se no centro, expressavam suas memórias e relatavam como viam o conflito. A performance dissolvia modelos de construção de personagens e mostrava pessoas comuns, relatando suas experiências reais, potencializadas ao serem transformadas em personagens de si mesmas, diante do contexto político, em que fatos pessoais se entrelaçavam com fatos sociais. Arias colocou em cena sobreviventes e resistentes às consequências de guerra, evocando as questões políticas e econômicas, relatando-as e denunciando seus desdobramentos traumáticos.

De forma paralela, o professor e crítico literário paulista Seligmann-Silva (1964), discorre sobre os sobreviventes do Holocausto: “os sobreviventes e as gerações

posteriores defrontam-se a cada dia com a tarefa (no sentido que Fichte e os românticos deram a esse termo: tarefa infinita) de rememorar a tragédia e enlutar os mortos” (2003, p. 52). A arte, com seus representantes e as gerações futuras, tem um papel crucial, ao rememorar as vidas perdidas durante as guerras nesses conflitos. É a passagem de um trauma pessoal e familiar para a construção da memória social como um mecanismo de resistência, de não se assujeitar às forças dominantes.

Jô Gondar e Miguel Angel organizaram o livro *Memória e Espaço: Trilhas do Contemporâneo* (2003) e em seus estudos sobre a memória social advertem sobre a forma de pensar e agir globalmente:

Nesse sentido, o aferramento das práticas de memória a preservação de identidades locais insurgindo-se contra o espaço liso e rizomático do Império apareceria como uma espécie de quixotismo. A memória não é lugar de conforto ou de compensação pelas perdas identitárias; ela está sujeita a mudanças, e a lógica das redes não é incompatível- bem ao contrário- com a possibilidade de rememoração criativa. Talvez seja preciso, mais do que proteger o patrimônio local da instabilidade dos fluxos econômicos, culturais e subjetivos, utilizar a potencialidade que eles nos oferecem para construir novas estratégias de resistência (GONDAR e MIGUEL, 2003, p. 40).

O teatro que aborda o real é uma prática de se construir memórias, uma estratégia de resistência, um procedimento artístico que propõe formas de resistir. A memória é um instrumento de poder e todo poder político deseja controlar a memória, o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Segundo Foucault, o capitalismo, a exemplo, não é somente um sistema econômico e sim um modo de produção da subjetividade, pois, produz valores, sensibilidades, maneiras de agir e de registrar ações. Assim, Foucault afirma que a construção da subjetividade é também um sinônimo da construção da memória.

Nesse sentido, Assmann expande os conceitos de memória em linhas de abordagem: as tradições (mnemotécnica e discurso de identidade), as perspectivas (memória individual, coletiva e social) e as mídias (textos, imagens, lugares, bem como discursos: literatura, história, arte, psicologia, etc.) (2006,p.21). Em paralelo, a diretora Lola Arias produz espetáculos, em que a memória é a principal fonte de criação e explora, em sua metodologia de trabalho, as linhas de abordagem conceituadas por Assmann. A memória individual atravessada por conflitos sociais e políticos que é estética e cenicamente comprovada através de arquivos midiáticos.

A memória é uma forma de comunicação entre gerações, em que o passado é presente. Jô Gondar e Vera Dodebei, professoras da Universidade Federal do Rio de

Janeiro, organizaram o livro *O que é memória social?* (2005), composto por uma coletânea de textos que explica os amplos estudos sobre a memória social. De início, esclarecem que seria necessário desenvolver um conceito para melhor compreensão da memória social, porém, que é um processo em constante construção e se trata de um campo inter ou transdisciplinar num contexto de lutas e relações de poder. Um embate entre lembrança e esquecimento. As autoras informam que a memória social já foi investigada por pensadores como Nietzsche, Bergson e Freud e ressaltam uma primeira análise do conceito feita pelo historiador francês Pierre Nora (1932):

[...]busca responder ao problema da perda das identidades nacionais e comunitárias que garantiam a conservação e a transmissão de valores e que denomina meios de memória. Criamos lugares para ancorar a memória, para compensar a perda dos meios de memória, como um modo de reparar o dano. Subentende-se aqui o esfacelamento das tradições, assim como a crença de que devemos contrabalançar essa perda de algum modo (NORA, 1997, p. 9 apud GONDAR e DODEBEI).

O lugar para se ancorar a memória estabelecido por Arias é o palco. Levar à cena pessoas comuns, expressando suas memórias de guerra é uma forma de construção da identidade e transmissão de valores. E como a autora ressaltou, é uma forma de reparação histórica. Nora fala da importância da memória na cultura contemporânea:

Vivemos em um tempo em que a memória se tornou, como nunca antes, um fator de discussão pública. Apela-se a recordação para curar, para acusar, para justificar. A recordação tornou-se parte essencial da criação identitária individual e coletiva e oferece palco tanto para conflito quanto para identificação (NORA, 1997, p. 7).

Dessa maneira, a arte ocupa-se em dar formas a novas tendências e colocar em pauta questões sociais e políticas, trazendo à cena a realidade de pessoas, cujas vozes nem sempre são ouvidas. Através das linguagens artísticas também são construídas as memórias sociais, no sentido de informar e influenciar sobre o que não deve ser repetido, perspectiva que Assmann aborda por meio do seguinte aspecto: “Ao poeta é atribuída, em uma tal cultura, uma forma especial de arte (ou magia) de comunicação com o distante, que lhe dá o poder de influenciar, na posteridade, os ouvintes dessas histórias que ainda sequer tenham nascido”. (ASSMANN, 2011, p. 43). Portanto, podemos concluir que no teatro do real são as memórias dos calados, silenciados e subjugados pelas esferas de poder que nos provocam ação, atitude e

reflexão. Uma tomada de consciência sobre o futuro que se pretende alcançar, uma forma de ação que vislumbra uma transformação social, através das memórias sociais reconstruídas ficcionalmente na cena.

Nesse sentido, Walter Benjamin argumenta que “Nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie. E assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco é o processo de transmissão em que foi passado adiante”. (BENJAMIN, 2020, p. 245) Arias se incumbe dessa missão ao levar para o teatro as memórias de tantos conflitos, promovendo novas possibilidades de remodelar o passado, para interpretá-lo no presente e preparar um caminho para o futuro.

CAPÍTULO 3 - AUTOESCRITURAS PERFORMATIVAS DE JANAÍNA LEITE

“O dizer - a - verdade sobre si mesmo, e isso na cultura antiga (logo bem antes do cristianismo), foi uma atividade conjunta, uma atividade com os outros, e

*mais precisamente uma atividade com o outro, uma
prática a dois”*

Foucault, *A Coragem da Verdade*

Na cena contemporânea, há uma crescente produção de espetáculos com o uso de materiais autobiográficos. No Brasil, Marcelo Soler deu início às pesquisas quando desenvolveu estudos sobre o Teatro Documental Nacional em sua dissertação *Teatro Documentário: a pedagogia da não-ficção* (2010). Assim, ao investigar o surgimento do gênero, encontrou elementos característicos nas encenações de Erwin Piscator, dramaturgo, diretor e produtor de teatro alemão que, junto à Bertolt Brecht, em seu primeiro drama documental, realizado na Alemanha, *Apesar de Tudo!* (1925), utilizou documentos, arquivos e fatos reais como base para a construção das cenas, apoiando-se na tecnologia do cinema para mostrar fotos e vídeos da Primeira Guerra Mundial.

Em *Apesar de Tudo!* O filme foi um documento. Do material constante do arquivo do governo, posto à nossa disposição por um lado simpatizante, aproveitamos, em primeiro lugar, filmagens autênticas da guerra, da desmobilização e um desfile de todas as casas dominantes na Europa, etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidão de seres esfarrapados, cidades incendiadas. Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios. Distribuí o filme por toda a peça, onde ele não cabia, vali-me de projeções. (PISCATOR, 1968,p.81 *apud* SOLER, 2010,p.47)

Soler mapeou também diferentes expressões e montagens de espetáculos e estudos do cinema documental nos EUA; do Teatro Jornal proposto por Augusto Boal, que levava à cena dramaturgias desenvolvidas a partir de notícias de jornal; do grupo *Rimini Protokoll*, da Alemanha - também citado como objeto de estudos por Vivi Tellas. Em sua tese, Soler afirma que o trabalho se caracteriza como documental quando tem um compromisso com a realidade, mesmo não resultando em uma reprodução fiel do real. Ele analisa ainda que o Teatro Documental separa dados não-ficcionais - testemunhos e documentos reais - e dados ficcionais (imaginação), sendo o resultado dessa fusão, a representação, que oportuniza voz a sujeitos muitas vezes silenciados na sociedade.

Seguindo uma tradição de retratar as experiências vividas perante a época atual de catástrofes, o Teatro documental e o *Remake* são exemplos de transmissão que passam adiante o que foi vivido por aqueles que, de alguma forma, sofreram com o apagamento de suas histórias e experiências. Segundo Paul Ricoeur (2007), esse

modo mnemônico funciona como o reconhecimento que confere à memória seu estado primordial. É a memória do passado que se faz presente. Para ele, então, “o pequeno milagre do reconhecimento é o de envolver em presença a alteridade do decorrido. É nisso que a lembrança é re(a)presentação, no sentido de “re” para trás e de novo” (RICOEUR, 2007, p. 56). Trazer essas experiências para o palco e compartilhá-las, tirando-as do lugar de apagamento, ressignificando as histórias traumáticas daqueles que a vivenciaram para que sejam compartilhadas, no intuito de conscientizar sobre os efeitos e consequências dessas experiências na vida pessoal e social.

Janaína Leite, atriz, dramaturga e diretora teatral paulista, que vem realizando estudos e encenações a partir do gênero documental e do real, em sua dissertação *Autoescrituras Performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea* (2014), analisa formas de autorrepresentação e de escrita autobiográfica associada à ideia de memória criativa. Os espetáculos *Festa de Separação: um documentário Cênico* (2009) e *Conversas com Meu Pai* (2014) são analisados profundamente em sua dissertação - enquanto processo criativo, montagem e temporada de apresentações, devido às interrelações instauradas com os espectadores. Analisarei brevemente estes espetáculos e nos deteremos nos espetáculos mais atuais, em especial a um trabalho de direção teatral realizado por Janaína Leite na performance autobiográfica *Peça* (2020), escrita e concebida pelo ator Marat Descartes e no espetáculo *Stabat Mater* (2019), concebido por Leite.

3.1 ESPETÁCULO FESTA DE SEPARAÇÃO

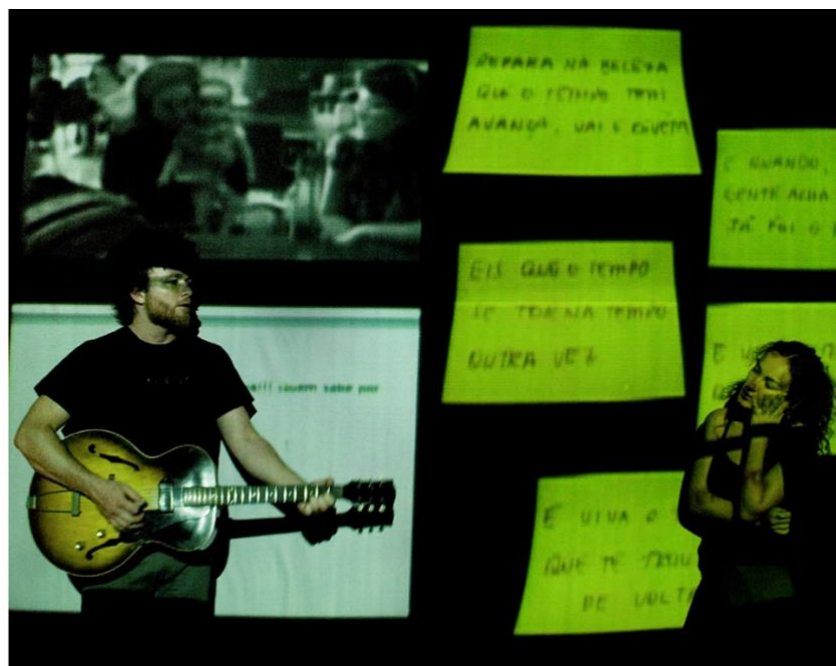


Figura 30 Espetáculo *Festa de Separação*.2009. Xenia Val Ateliê

Seu primeiro espetáculo nessa vertente foi *Festa da separação: um documentário cênico* (2009), sob direção de Luiz Fernando Marques. O texto foi criado a partir do término do relacionamento dela, Janaína Leite, com Felipe Teixeira Pinto. A autora transformou um aspecto da sua vida em espetáculo teatral. Nesse processo criativo para a encenação, os materiais utilizados foram: vídeos, fotos, bilhetes e outros objetos relativos à vida do casal. A plateia foi dividida em dois grupos, sendo que cada grupo foi recebido por um dos integrantes do espetáculo. Felipe não era ator, mas sim, músico e professor de filosofia. A instalação do cenário foi intercalada com objetos pessoais de cada um, como livros, instrumentos musicais, cds e também objetos da casa em que os dois moravam. Porém, o aspecto visual apresentado era de ruína, de um espaço em deterioração, suspenso, diante do fim do relacionamento. *Documentário cênico* foi o nome criado para consolidar o convite que seria feito ao público, já que o espetáculo não continha fábula e personagens, e o tema era a própria experiência dos jovens como casal em fase de separação.

O processo criativo e a temporada de apresentações duraram cerca de três anos e contou com a direção de Luiz Fernando Marques, que optou por uma alternativa inusitada para a realização do processo de montagem do espetáculo: marcou festas de separação para desenvolver o projeto, já que não se tratava de um processo comum e

sim de uma experiência vivida pelos jovens, uma história real que chegou ao fim, ao momento de término e separação. No início, as festas eram para pessoas próximas, familiares e amigos, depois expandiram-se para pessoas desconhecidas, assumindo o papel de público convencional do teatro. Leite explica que as festas funcionavam como *happenings*. Nesse sentido, cita Patrice Pavis:

O *happening* é uma forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um “modo de usar” e que propõe um acontecimento, ação, procedimento, movimento, performance, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto, o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando todas as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante. (PAVIS, 1996, *apud* Leite p. 75)

Leite também compara a estrutura das festas de separação a uma cerimônia de casamento que possui tradicionalmente um roteiro de ações a ser seguido pelos noivos, padrinhos e convidados, porém, há espaço para a improvisação de ações livres, como um evento social, um acontecimento real, sem um texto pré-definido ou estudado. Durante as festas realizadas no processo, os convidados tradicionalmente levaram presentes ao casal, presentes esses, que também foram utilizados para compor o documentário cênico. Nesse sentido, a peça tinha como estratégia a manipulação desse arquivo para a construção da dramaturgia, incluindo o material produzido a partir da vida em comum de Felipe e Janaína.

Dessa independência do texto, recorro a Pavis novamente, ao explicar que são muitas as possibilidades de relação com o texto para a criação de um espetáculo, sendo que, nem sempre um texto precede uma representação como única fonte de todo o processo. Estas relações podem ser “textocentristas”, nas quais o texto dá origem a representação ou, “cenocentristas”, em que o texto é apenas um dos materiais de representação, entre música, cenário, atuação de forma autônoma e, a partir dessa mixagem, é que se fazem as escolhas estéticas. (PAVIS, 1996, p. 192). Então é possível separar a relação entre o texto e a prática cênica e estabelecer no processo qual será o mecanismo adotado: o texto é clássico, partirá de um dramaturgo previamente selecionado, nos moldes tradicionais do teatro, ou será concebido a partir de ações, do momento, ou de fatos não-ficcionais. Neste caso, o texto se constituirá a partir da interação com materiais, como dispositivo para a origem da encenação.

Pavis analisa a questão dramatúrgica como: a primeira forma de análise de um espetáculo e os elementos comuns entre texto e cena são a determinação da ação dos actantes; (ou seja, aquele ou qualquer coisa que participa da ação), as estruturas do espaço, do tempo, do ritmo; e a articulação e o estabelecimento da fábula. (PAVIS, 1996, p. 194). Nesse sentido, a cena e o texto se influenciam, a história que será contada é a partir da fábula e as ações são realizadas por personagens ou, o texto é sem fábula, sem personagens, sem representações miméticas. Pavis conclui, então, que ela se situará num contexto sócio-histórico, mas não há formas absolutas de se abordar essa relação. Portanto, geram-se novas possibilidades de criação artística.

No espetáculo, Felipe criou canções a partir de bilhetes em formato *post-it* deixados por Janaína, conforme demonstrado na Figura 30. O público também era convidado a contar suas histórias de amor e, desses depoimentos, era estabelecida uma relação de comunhão com a plateia. Assim, o espetáculo era constantemente atualizado, renovado e a história de Janaína e Felipe ressignificada. Havia, então, um documentário cênico para testemunharmos uma separação e/ou uma celebração do amor, entre uma atriz e um não-ator em cena. Assim, o marcante nesse processo, foi a presença daqueles que viveram suas experiências e estiveram ali, trazendo um olhar expandido da vida de um ex-casal, daquilo que, para eles, foi real no passado e, durante o espetáculo, visto em tempo presente.

3.2. ESPETÁCULO CONVERSAS COM MEU PAI (2014)



Ademais, o espetáculo *Conversas com meu pai* (2014) resultou de um processo que durou sete anos de preparação até sua estreia, uma representação autobiográfica sobre a relação da autora com o pai. O material produzido era composto de bilhetes, guardanapos com frases e recados que a atriz arquivava numa caixa, devido à fragilidade em que seu pai se encontrava, pois havia sofrido uma traqueostomia e se comunicava apenas por escrito. Naquele momento, Janaína Leite também estava fragilizada, pois, estava perdendo a audição e decidiu “recompor uma relação conturbada entre pai e filha” (LEITE, 2014, p. 85). A atriz recebe o público que se senta em círculos, em torno dela. Ela também está sentada, vestida de preto e segurando no colo sua caixa. O clima é de uma reunião íntima, confessional:

E agora eu vou falando, vou dizendo essas coisas, quer dizer, que essas versões foram sendo feitas por mim, e eram como elaborações estéticas da minha vida real, eram tentativas de formalização desse teatro documental, e eu fiquei por oito ou dez anos fazendo isso, criando essas versões de formas de falar da minha vida em cena, só que nenhuma versão da história dava conta do que realmente tinha acontecido! Eram todas versões totalmente estranhas para mim, depois que estavam prontas. Depois de ficarem prontas eu, de repente, olhava para elas, no meio do processo, e elas simplesmente não davam conta da minha vida! Porque eu estava querendo dar conta da minha vida, realmente, eu estava realmente me esforçando ali para dar conta da minha vida, era eu que estava em jogo, eu e um monte de acontecimentos traumáticos!... (LEITE, 2014, p. 109)

Leite também fez entrevistas com suas irmãs, na tentativa de confirmar se os fatos dos quais se recordava eram reais, se de fato aconteceram, além de pesquisar materiais, documentos antigos, cartas que seu pai recebeu de amigos, bem como depoimentos dos colegas dos ambientes que frequentava, captando também imagens e vídeos desses lugares. Junto a todos esses materiais, selecionou para a performance o texto da tragédia grega *Édipo*, de Sófocles, e relacionou a jornada da personagem em busca de sua verdadeira história e identidade com sua própria busca e investigação.

Outro texto de aporte é o bíblico *Ló e suas filhas* que, para dar continuidade a linhagem que corria o risco de ser extinta, engravidaram do próprio pai. Ele não percebeu o que houve, com quem se deitava, pois, suas filhas o embebedaram, numa tentativa de amenizar o problema do incesto. A atriz também não revelou a seu pai que guardava seus bilhetes, que pensava em produzir uma obra artística a partir da relação vivida entre eles. Seu pai morreu sem ter esse conhecimento. No final do espetáculo, a atriz comentava que sonhou com seus conselhos: “você devia parar de mexer nessas

coisas”. (LEITE, 2014, p. 119). Notei que é uma tentativa de restituir uma relação e, conforme seu próprio texto menciona, “curar-se dela”, da experiência de um relacionamento conflituoso com o pai, passando por encontros, distanciamentos e novas possibilidades de entendimentos, fatos que inspiraram a registrar e investigar a vida de seu pai e, conseqüentemente, sua própria vida, resultando na criação da obra artística: a representação cênica *Conversas com meu pai* (2014).

Em seu processo de análise das relações entre a experiência vivida e a encenação, Leite identificou algumas formas de registros de vivências para a criação de materiais artísticos - os diários - e descreve algumas relações:

O Diário como narrativa textual - exercício ou prática de dar forma escrita às próprias vivências e reflexões (papel, computador, plataformas online, etc.); - **O Diário como Registro** - imagem da experiência - através de câmeras fotográficas ou de vídeo, produção e impressão de imagens da experiência; - **O Diário como Acúmulo de indícios de experiência** - constituição de acervos, inventários, cartografias, que formam uma espécie de memorial da experiência compostos por variados tipos de documentos; - **O Diário de Processo** - engloba todos os outros recursos mas tem como objetivo a própria criação... Nesses diários se pode acompanhar a evolução do processo criativo e pode até mesmo se converter em livro, em dramaturgia, ou em cenas. (LEITE, 2014, p. 36)

Leite sistematizou formas de utilizar materiais pessoais para novas possibilidades de criação cênica, de hibridismos entre as linguagens artísticas, num campo expandido da arte e da dramaturgia contemporânea.

3.3. ESPETÁCULO *STABAT MATER*

No espetáculo *Stabat Mater*¹⁷ (2019), Leite retoma as experiências da produção de *Conversas com Meu Pai* (2014), com o objetivo de resgatar a presença de sua mãe, que foi excluída da dramaturgia e do espetáculo.

¹⁷ Vídeos e trechos dos espetáculos atuais de Janaína Leite no seu site: www.janainaleite.com.br/stabat



Figura 32 Espetáculo *Stabat Mater* 2019

Stabat Mater, que traduzido do latim: “estava a mãe”, é uma proposta de palestra-performance sobre o feminino, a maternidade e a sexualidade:

O que importa é que tudo que eu venho fazendo desde então é a tentativa de produzir algo, uma espécie de ato psicomágico - uma ação real que produza consequências simbólicas ou uma ação simbólica que produza consequências reais, mas que devolva cada uma dessas figuras às suas devidas posições. Por hora, é suficiente dizer que não foi sem espanto que, ao percorrer de volta o labirinto minotáurico que foi o processo de *Conversas com Meu Pai*, eu me dei conta dessa espécie de ato falho. Me dei conta que na sombra dessa tragédia incestuosa onde protagonizavam, absolutos, pai e filha, ainda que denegada, foracuída, “a mãe lá estava”. (trecho de *Stabat Mater*, LEITE)

Nesse espetáculo J.L. (utilizarei a abreviatura de seu nome ao referir sua presença em cena, como personagem de si) logo de início explica aos espectadores que fará um movimento de retorno, de volta, para o resgate de sua mãe, que foi apagada no espetáculo *Conversas com Meu Pai* (2014). Utiliza-se do texto da filósofa e psicanalista Julia Kristeva¹⁸ que trata de histórias autobiográficas sobre a experiência da maternidade e de um estudo do culto à Virgem no Cristianismo: o corpo virgem, a libido materna, o amor misericordioso e os tormentos da jovem mãe domesticada e o amor materno.

¹⁸ Publicado em 1977 “*Herethics of Love*” e republicado 6 anos depois com o título de *Stabat Mater* no livro *Histoires d’Amor* de Gallimard em 1983.

No cenário de ambiente único, há uma mesa com uma placa eletrônica com o nome de Janaína Leite, sugerindo uma palestra, e um copo com água, um vaso e um facão. O ambiente é de um local de pesquisa e investigação contendo gráficos, textos, papéis, manuais. Uma tela de projeções e ao lado, inusitadamente, uma barra de metal utilizada em shows dançantes e eróticos, uma pilha de colchões e um grande carretel contendo uma linha grossa.

J.L. está utilizando uma barriga falsa sugerindo gravidez, apresenta sua mãe que está presente em cena - porque faria tudo por ela -, e agradece a sua presença, em seguida, apresenta seu amigo que está usando uma máscara e o chama de Príapo, pois ele não quer se identificar. Na sequência, J.L. apresenta também o cenário e comunica ao público que está diante de uma espécie de psicodrama, de uma constelação familiar ou de um teatro de algo que aconteceu, e menciona a presença de tantos materiais para embasar a sua tese.

Ao comentar a necessidade de retomar uma palestra anterior, descreve a cena referida que, além de um copo d'água, continha também uma cartela de comprimidos para dormir. Então, comenta a sua pesquisa gerada por remédios e alucinógenos e menciona ter lido, em um dos tutoriais o seguinte: (a informação também se projeta na tela): “Nos primeiros 20 minutos, a pessoa vai te contar tudo; nos 60 minutos seguintes, ela vai ficar completamente submissa a você; em uma hora, vai apagar e não vai lembrar de nada do que aconteceu e muito menos, do que ela fez” (LEITE, 2018, p. 3), e toma um comprimido. Esta atitude de tomar um comprimido que pode ser benéfico ou não, sugere ao espectador uma instabilidade na cena e riscos, um tipo de ação que associa à análise de Maria Lúcia de Souza Pupo¹⁹, em seu artigo sobre o teatro Pós-dramático: “O real faz sua irrupção no jogo, a tal ponto que o espectador é questionado sobre a estabilidade com a qual ele vive seu estado de espectador enquanto comportamento social inocente e não problemático”. (PUPO, 2010, p. 224). Pupo coloca que a performance e o *happening* são manifestações do teatro pós dramático em que o artista se distancia da expressão de um personagem, ele é um *performer* que manifesta a si próprio, encena seu próprio eu. Nesse tipo de performance, as possibilidades de interação e interpelações com o espectador são investigadas, para que ele reavalie suas próprias ideias:

¹⁹ Maria Lúcia Pupo é doutora e professora da Universidade de São Paulo e atua no curso de Licenciatura em Artes Cênicas nas áreas de pedagogia, formação, e teatro contemporâneo, traduziu textos de Lehmann em que o autor denomina signos teatrais pós-dramáticos.

Sentado ou em movimento, em situação de repouso ou sujeito a algum tipo de risco, o espectador é convidado a tecer elos e a configurar relações. Sua intuição e sua imaginação são convocadas de modo a preencher as inúmeras lacunas configuradas pelo acontecimento que se desdobra diante de seus sentidos. (PUPO *apud* FERNANDES e GUINSBURG, 2010, p. 225)

Há, portanto, uma amplitude, uma expansão do campo de leitura da cena pelo espectador, de forma ativa e participativa.

Em nova cena, depois de comentar sobre a referência do texto bíblico pertencente a gênesis, *Ló e suas filhas* - versículo 21 -, há a projeção no telão da última cena da peça *Conversas com Meu Pai*. J.L. recria a cena, porém, sua fala sobrepõe a imagem: “Ultimamente voltei a ter sonhos com ele... achei que tivesse me livrado, mas a - liberdade é sempre negociada - e quando alguma coisa se dá, ele vem me avisar... sempre que ele vem é porque alguma coisa dói em algum lugar... ele vem me avisar”. Então ao evocar a presença de seu pai, explica os processos do inconsciente: “O inconsciente é tão estranho as imagens, quanto o estômago aos alimentos que o atravessam...” um suporte de impressão para todas as coisas que o atravessam e são alteradas” (LEITE, 2018, p. 4). J.L. ainda menciona que a organização de seu texto teórico está dividida em partes: cabeça, pescoço; e degola, para facilitar a compreensão e conexão com as ideias de Kristeva. Esse processo de corpo fragmentado como um gesto estético - político e facilitador foi utilizado por ela no espetáculo *Peça (2021)* em que dirigiu o ator-autor Marat Descartes e associaremos aos *Espaços de Memória* conceituados por Aleida Assmann, pois ela se refere a partes de seu corpo para sua reflexão e desencadear histórias, memórias e sonhos, relacionando as partes aos tipos de emoções e sentimentos que serão libertados, desencadeados para a narrativa poética.

J.L. em nova cena relata uma situação em que estava perdida em São Paulo, sozinha e, ao descer por uma escadaria, encontra uma boate, com travestis e um show pornô acontecendo. Ao ver seu pai ali sozinho, ela sobe no tablado e dança para ele. Depois da descrição dessa experiência, J.L. revela que esse era um sonho que teve com seu pai e estava registrado em um de seus diários. Confessa que nunca teve sonhos com sua mãe e, mesmo no lugar das lembranças, de todo o processo desenvolvido com seu pai, há um grande vazio ao pensar na presença de sua mãe. Consequentemente, se recorda que, no momento em que se tornou mãe, em 2014, a

partir daí, passou a questionar-se por onde sua mãe esteve em todos esses anos. Nesse contexto, decide retomar o processo memorial e artístico do espetáculo *Conversas com Meu Pai*, para fazer essa nova investigação quando, finalmente, constatou: a mãe estava lá.

Em entrevista à Assis Benvenuto, na *live* de lançamento de seu último livro²⁰, transmitida pelo Canal da Editora Javali, em 2020, Leite comenta que seus estudos sobre a autobiografia se pautam também na psicanálise e cita uma das teorias de Freud “O homem não é senhor de sua própria casa” (FREUD, 1944, p. 295), fazendo uma alusão ao próprio corpo e ao paradoxo entre sujeito consciente e inconsciente. Associa ao movimento artístico surrealista, que é caracterizado pela expressão do pensamento de maneira espontânea, livre e pelos impulsos do subconsciente, desprezando a lógica e renegando os padrões morais e sociais. O movimento artístico também é conhecido como a arte dos sonhos, do eu inconsciente²¹. A vista disso, Leite afirma: “pensar o autobiográfico é pensar em como dar forma ao estranho, aos atos falhos, ao recalque, como dar forma a tudo que parece descontornado e informe, desforme, ou seja, abjeto”. Leite, então, continua sua reflexão com a seguinte provocação:

Esta é uma das prerrogativas para pensarmos a arte contemporânea na dimensão do real, e nas intersecções com as outras linguagens como as artes visuais e a performance. Como projetar o campo da autobiografia? A ideia do abjeto é importante para arte porque é o território de subversão, em que submete a linguagem. A forma é a tensão daquilo que está descontornado. O que é vazio tornar-se real. (LEITE, 2020)

Nesse sentido, Peter Brook, diretor de teatro e cinema britânico, em uma de suas publicações, no livro *O Ponto de Mudança* (1994), descreve uma das possibilidades de instaurar o processo criativo a partir de uma Intuição Amorfa:

Quando começo a trabalhar numa peça, parto de uma intuição profunda, amorfa, que é como um perfume, uma cor, uma sombra. Esta é a base do meu trabalho, minha função - a preparação para os ensaios de qualquer peça que faça. Há uma intuição amorfa que é minha relação com a peça. Estou convencido de que esta peça precisa ser feita hoje, e sem esta convicção não posso fazê-la. Não tenho uma técnica. Se tivesse que entrar numa competição em que me dessem uma cena e me dissessem para dirigi-la, não teria por onde começar. Poderia inventar uma espécie de técnica sintética e um punhado de ideias tiradas da minha experiência de diretor, mas não seria grande coisa. Não tenho

²⁰ Janaína Leite publicou o livro *Conversas com meu pai + Stabat Mater, uma trajetória de Janaína Leite* (2020) pela Editora Javali.

²¹ A História da Arte, de Hans Ernst Gombrich. Editora LTC - Rio de Janeiro. 2015.

estrutura para montar uma peça, porque trabalho a partir daquela sensação amorfa e informe, e daí começo a me preparar. A preparação significa ir em direção a essa ideia. Começo desenhando um cenário, rasgando-o, desenhando, rasgando, trabalhando-o. Que tipos de figurino? Que espécie de cores? É a busca de uma linguagem para tornar aquela intuição mais concreta. Até que gradualmente surge a forma, uma forma que precisa ser modificada e posta à prova, mas de qualquer modo, é uma forma que está emergindo. (BROOK, 1994, p. 19)

Posso pensar que Leite utiliza como material cênico para criação artística a experiência vivida através de seus sonhos, mesmo que, num primeiro momento, se aparente indecifrável ou sem sentido, mas que possa ser levado a cena e ser interpretado, no sentido de ser desvendado. A experiência vivida através de sonhos é uma fonte criadora da jornada de sua performance. Nesse ponto, o que vejo é a investigação de outras possibilidades de criação artística para dar forma estética e conduzir uma narrativa poética. Olhar para si como um campo expandido, numa dimensão mais ampla do humano, como afirma Grotowski:

O Performer é um homem de ação, não é o homem que faz o papel do outro, ele é o dançante, o sacerdote, o guerreiro, ele está fora dos gêneros estéticos, ele pode compreender apenas o que se faz, ele faz ou não faz, conhecimento é um problema do fazer. (GROTOWSKI, 2015, p. 02)

Diferentemente das dramaturgias acessadas no processo de ensaio e criação do ator, das narrativas do herói, das fábulas, das ferramentas tradicionais para se encenar um espetáculo teatral, o que entendo é que estamos diante de outra experiência para a construção artística e de outras relações de um material biográfico com seu intérprete na cena, ou seja, outro dispositivo do performer para a performance.

Em nova cena, são exibidas na tela de projeções, datas históricas sobre a Virgem Maria. J.L. é interrompida por Príapo, num gesto de alerta, como se estivesse a chamando ou a conduzindo para outro lugar, como um anunciador, um arauto, aquela figura misteriosa e simbólica dos contos de fada. Ao ver a projeção, J.L. comenta que, finalmente, é sobre a Virgem Maria, sendo “virgem” um erro de tradução:

a cristandade ocidental projetou seus fantasmas e produziu uma das construções imaginárias mais poderosas de toda a história das civilizações. O cristianismo é sem dúvida a mais refinada construção simbólica em que a feminilidade se preserva no maternal. A revelação de Deus só se manifesta àquele que se assume “maternal”: Santo Agostinho, São Bernardo, Artaud,

Schereber... A virgem lança uma estranha luz sobre a ferida psicótica da modernidade: ela aparece como uma incapacidade de códigos modernos domesticarem o materno, isto é, o narcisismo primário. Isto é o desejo de despedaçar aquela mulher, peito, bico, cheiro de leite. (LEITE, 2019, p. 8)

A proposta de J.L. é promover a reflexão sobre como o cristianismo delegou à mulher a função única da maternidade, paralelamente Foucault, em *As confissões da Carne*²², problematiza como o cristianismo operou no corpo da mulher, a invenção da libido e o lócus de pecado e prazer no sexo, atribuindo a ela a culpa e o pecado. Consequentemente, a mulher aprendeu ao longo da história, a negar o próprio prazer, a sentir-se culpada, a desconfiar de si, de seus pensamentos e desejos, e sua culpabilidade e verdade íntima são entregues ao outro, ao padre, ao pastor, através da confissão. Historicamente, o ódio ao feminino surge no pensamento cristão, que condenou, torturou e queimou a mulher, milhares de vezes. Essas atrocidades contra a mulher eram justificadas pelo cristianismo na figura feminina de Eva, a primeira mulher criada por Deus, como responsável pelos pecados da humanidade e a sua expulsão, junto com Adão, do paraíso.

²² História da sexualidade IV – As Confissões da Carne. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.



Figura 33 A expulsão de Adão e Eva. Massaccio. Século XV.

A imagem de Eva na figura 33 demonstra seu desespero e culpa, e isso transcorreu por toda a sua história, sendo que esse imaginário continua ressoando na atualidade. O cristianismo também atribuiu à mulher a criação do diabo, antes mesmo de lhe atribuir o pecado. Justino Mártir²³, teólogo romano do século II e santo da Igreja Católica, escreveu em sua Segunda Apologia “Os anjos transgrediram essa designação e ficaram fascinados pelo amor das mulheres e geraram filhos e filhas, que são os assim chamados demônios”. (MÁRTIR, p.VI,701 ss.) Nos primeiros anos do cristianismo, Justino fez uma releitura de narrativas judaicas com a seguinte história: antes da criação da humanidade, antes mesmo da criação de Adão e Eva, o primeiro homem e a primeira mulher, Deus teria dado uma designação aos anjos, de cuidar e proteger o planeta e a humanidade que ia criar, mas proibiu os anjos de se envolver com as mulheres, então os anjos descem do céu, como filhos de Deus para proteger a humanidade, mas ficaram fascinados pelas filhas dos homens, e se relacionaram com elas gerando filhos, os demônios. História essa que foi transmitida e repetida milhares

²³ Justino, Padre da Igreja, Mártir e Santo 103-164, Santos do Dia e de Hoje. alexandrina.balasar.free.fr

de vezes, mesmo apresentando conflito lógico e paradoxo: a humanidade já tinha sido criada antes de Adão e Eva? E mesmo assim os cristãos acreditaram e credibilizaram essa história atribuindo a mulher ser a criadora do demônio. Justino também foi quem afirmou que Jesus nasceu de uma virgem, sendo um dos grandes responsáveis pela expansão do cristianismo, consequentemente potencializando a figura da mulher nessa racionalidade cristã.

J.L. em nova cena explica que o texto de Kristeva analisa a maternidade nos conceitos entre o simbólico e o semiótico: o semiótico representa o estado indiferenciado do recém-nascido em que ele e a mãe são um só ser, um território abjeto. O simbólico exige a separação entre a mãe e o bebê, a criança, ao se afastar da mãe, entra no mundo da linguagem, da cultura e do significado social, da identidade. Precisa separar-se para ser, para torna-se, e desenvolver sua identidade, porém, necessita da mãe para sobreviver, é dependente dela, é vulnerável.

Para analisar essa relação maternal, J.L. questiona mais uma vez sobre a forma crítica que a sociedade vê a mulher, exemplificando, através dos filmes de terror, em que o monstro, o demônio antagonista, ataca um grupo de amigos matando todos, sendo a bela jovem protagonista, a única que se conecta a ele, que sobrevive, porque é a única virgem. Na sequência, exibe trechos do filme *O bebê de Rosemary* (1968), *Alien* (1979) e *As boas maneiras* (2018), em que a mulher gera em seu ventre o monstro e, nesse sentido, os filmes demonstram, na atualidade, uma degradação e destruição da figura materna, que pode contribuir para perpetuar o ódio e a descredibilizar a mulher.

Segue o espetáculo com novas cenas sobre a culpabilidade da mulher: Príapo se masturba ao ver J.L. dançar, pega o facão da mesa e vai até ela, observa seu corpo nu já deitado no chão e demonstrando estar entregue, disponível para o ato sexual, então, dá o facão à sua mãe, que está sentada e costurando com a linha que envolve o grande carretel, sugerindo que ela devesse ser castigada, punida ou morta.

Em outra cena, J.L. narra uma experiência em que seu filho estava chorando, enquanto ela estava numa discussão com o marido. Ela grita muito e quebra um vaso, seu filho pede para parar e se machuca ao pisar nos cacos espalhados, demonstrando a fragilidade e a instabilidade emocional gerada por ela, além do descuido com o filho, sendo a louca, outro adjetivo comumente atribuído às mulheres por seus maridos.

Então, para mudar o clima do ambiente, J.L. se aproxima de sua mãe e pede para que ela conte uma história:

O rei que teve uma filha que estava profetizada, fazendo com que fosse proibida a entrada de linho ou cânhamo no castelo. Mas, um dia, a jovem crescida viu uma senhora fiando e se encantou, ao se aproximar cutucou o dedo e ela imediatamente caiu adormecida. O rei colocou a jovem sentada numa cadeira e partiu do castelo afim de aliviar sua dor, quando, num belo dia em que estava caçando com o seu falcão ao redor do castelo, o falcão entrou por uma janela e viu a jovem, ficando apaixonado por sua beleza, dormiu com ela e mesmo assim a jovem não despertou, como era casado foi embora e nunca mais voltou. Nove meses depois a jovem deu à luz a dois bebês que se alimentavam de seus seios sempre que necessitavam, até que um dia, um bebê não conseguia encontrar o bico do seio da mãe sugou a ponta de seu dedo, e retirou a farpa que a enfeitiçava fazendo sua mãe despertar de seu sono profundo. J.L. se senta e se alimenta no seio de sua mãe. (LEITE, 2018, p. 13)

Nessa história, a simbologia é a salvação da mulher pelo seu filho, é a maternidade que salva a mulher. Foucault, em sua crítica ao cristianismo, permite compreender uma noção de formação do sujeito - o sujeito do desejo²⁴- associada a ideia de culpa e pecado, que leva a renúncia de si, simbolicamente é o adormecimento da princesa, a abnegação e a obediência ao outro, aos filhos, a submissão ao superior, como forma de purificação e salvação na moral cristã.

Em nova cena, J.L. relata uma experiência vivida com sua mãe, quando foram numa delegacia para depor e dar queixa de estupro. Após o constrangimento sofrido, devido ao interrogatório do delegado, o fato foi enquadrado apenas como “tentativa de estupro - pois não houve penetração”, no final da cena, J.L. pergunta à sua mãe: - Por que não contou ao papai? Um silêncio predomina no ambiente, que me permite recorrer, mais uma vez, aos riscos, as lacunas criadas na interrelação com o público: talvez seu pai poderia não entender, poderia culpá-la ou, até mesmo puni-la. Após alguns instantes, sua mãe se dirige ao microfone e depõe:

Demorei 50 anos para encontrar e aceitar a fonte de meu infortúnio. Devo suportar uma misoginia feroz que não assumo sem culpa, porque em quase todas as mulheres reconheço traços daquela que me criou e daquela que gerei. Nelas, patológico, no resto das outras mulheres, o que as unifica, o que as faz pertencerem a um gênero, a desconfiança, a tagarelice, a malícia, a mentira e a absoluta falta de nobreza, intrometidas, mal humoradas, venenosas e rasteiras, sempre tensas, ansiosas, torpes, desmemoriadas, horivelmente suscetíveis, tão teimosas que ninguém pode resistir, e a maioria das vezes incapazes, e dispostas a jogar a culpa em qualquer um antes de admitirem sua

²⁴ Idem.

incapacidade, sempre convencidas de terem razão e de saber tudo e fazer tudo bem para compensar sua verdadeira falta de inteligência. Encarar o comumente feminino produz em mim um verdadeiro asco. E mesmo assim não pude evitar dar à luz ao meu duplo transtornado. Comprovo meu horror, ao perceber, não sei se por genética ou imitação, que ela odeia as mesmas coisas, se enfurece com as mesmas coisas e, embora eu resista, acabo por me reconhecer em uma retardada mental. Ela odeia os seres humanos como eu os odeio, odeia crianças como eu odeio, e vive trancada em casa como eu vivo, e detesta a alegria como eu detesto...Minha filha olha para o mobiliário que escolhi para guardar todos os seus prêmios e sente vontade de vomitar. A minha cabeça se enche de uma matéria sólida, como se me tivessem enfiado cimento por um ouvido e se pudesse cobrir todas as circunvoluções de meu cérebro. As mães convertem suas filhas em suas gêmeas feias, estúpidas e exaustas, para se sentirem orgulhosas de si mesmas, para justificar suas vidas patéticas. Uma mulher depois de parir já não tem mais nada, as mães amassam as suas filhas com o pior de si mesmas para que a história volte a se repetir. Caio em uma exaustão que dificilmente posso abandonar se não for pensando ao fim, no dia em que uma das duas morra, no dia em que a mate ou ela me mate. (LEITE, 2019, p. 15)

Esse depoimento evidencia os traumas que afligem a vida da mulher, em ser mulher, suas frustrações, críticas e julgamentos, conseqüentemente, se autodepreciando, aprendendo a se odiar, e entrar em crise com a sua identidade e gênero, numa sociedade tradicionalmente machista e patriarcal.

Para Foucault²⁵, um outro modo de produção da subjetividade são os processos econômicos como o capitalismo e o neoliberalismo. O capitalismo, em um sentido amplo, produz valores, sensibilidades, maneiras de agir e de interagir socialmente, dita o que você veste, onde pode ir, o que poderá consumir, o que te representa e a que grupos sociais pertence. Já o capitalismo neoliberal, Foucault o cita não como política econômica apenas, mas como sistema de produção de pessoas competitivas, concorrentes, individualistas, fechadas, produtivas e governadas por condutas, fato este que tem forte impacto sobre o tipo de sujeito que nos tornamos. O (a) empresário(a) de si, o *homo economicus*/a mulher econômica, em que os indivíduos são livres no mercado para gerir seu próprio capital, nesse processo socialmente generalizado, dita que ele(a) próprio(a) se torna seu capital, único(a) responsável por sua fonte de renda e invista em si através de estudos. (Foucault, 1978, p. 311). Concluindo, são essas condutas que capturam a subjetividade e colocam a mulher nessa condição sócio-histórica competitiva e concorrentes entre si, e entre os homens,

²⁵ Curso Segurança, Território e População (1978), no Collège de France, em que explanou sobre a genealogia de uma forma de saber político centrado nos mecanismos que possibilitam controle populacional.

de maneira desigual, com menores salários, por exemplo, que podem gerar crises de identidade, de autojulgamentos depreciativos, que minam sua autoestima e condição de ser. Esse depoimento da mãe de J.L., dá luz as frustrações, a indignação, a revolta, as desilusões e decepções de viver “livremente”, numa sociedade capitalista, neoliberal, machista e misógina.

Em nova cena, J.L. amarra na cintura o cordão do grande carretel e se movimenta a ponto de tensionar todo o cordão. No telão são exibidas imagens de uma mulher em trabalho de parto, alternadas por imagens pornográficas e de dilaceração do corpo feminino. J.L., então, comenta o momento da passagem cênica do universo físico ao universo fisiológico, do mundo exterior ao corpo interior e ao mito. Neste movimento, menciona o pescoço, como a primeira parte do corpo da mulher a envelhecer e questiona a razão: talvez possa ser o peso da cabeça, que deve dar equilíbrio ao corpo, e que é fatigante e cansativo dar conta de tudo, pensar em tudo, se manter em pé, seja numa relação com amantes ou quando segura um bebê. E o pescoço revela a tendência de desabar, mas que não é permitido ou adequado. Consequentemente, a mulher sofre com a manipulação psicológica para não envelhecer, curar-se, com os mais variados procedimentos estéticos para manter-se firme, fato que, novamente relacionamos às condutas capitalistas de consumo e competitividade: envelhecer, deixar de ser bela e consequentemente improdutivo.

Em nova cena, J.L. narra um episódio em que está com seu filho perto de um rio e ele quase sofre um acidente. Estava em pé, caminhando pelo parapeito, há uns 8 metros de altura do rio, e ela se distrai, procurando música no celular. Nesse momento, J.L. tensiona ainda mais sua corda e relata um instante de fragilidade do cuidado materno e que seria julgada por um crime, uma negligência, devido a sua responsabilidade como mãe. J.L., então, desabafa: “Senti muita vergonha de minha irresponsabilidade e culpa, se a corda afrouxa, é a mãe que cai”. (LEITE, 2018, p. 18) Deixando explícito porque estava tensionando a corda tão forte, gesto que simboliza a tensão que vive uma mãe. Nesse ponto, podemos relacionar com as condutas históricas em que a mãe é renegada ao lar, seu lugar é de gerar e cuidar de seus filhos e, consequentemente, ao apagamento de sua identidade, para viver exclusivamente na condição de maternidade e no lar, na função familiar.

Essa condição imposta, desde a Idade Média, pautada pelo cristianismo e seus processos de assujeitamentos e de poder pastoral, de negação de si, estão em oposição às práticas de liberdade dos povos da Antiguidade investigados por Foucault.

Essa governabilidade instaurada na Idade Média, se propagou por toda a sociedade ocidental, disseminando também as práticas de assujeitamentos. As tecnologias de poder governamental, tais como a confissão, os pecados e as punições que levaram a mulher à renúncia de si, à submissão e à vontade do outro. Nesse sentido, a mulher foi, profundamente, afetada e ensinada a ser governada e subordinada à condução dos pais, irmãos, maridos, patrões, chefes, ao longo da vida. A expressividade através da confissão é um ato de poder e submissão e no Cristianismo é uma ideia que designa e impõe a salvação do ser, envolvendo a obediência, a identidade, a verdade, os pensamentos, os desejos, os sonhos e a morte, sendo sua prática realizada por milhares de fiéis em todo o mundo, mesmo na contemporaneidade.

Segundo Foucault²⁶, a igreja cristã inventou a ideia de que cada indivíduo, independentemente da idade, ao longo de toda a sua vida, deve ser governado e deve deixar-se governar para ser conduzido à salvação em outro mundo, numa outra dimensão, depois da morte. Em suas palavras:

Não creio, portanto, que a ideia de que pode haver um governo dos homens e de que os homens podem ser governados seja uma ideia grega. (...) Porque nunca, entre os gregos, vocês encontrarão a ideia de que os deuses conduzem os homens como um pastor pode conduzir seu rebanho. (...) O deus grego funda a cidade, indica sua localização, ajuda na construção de muralhas, (...) dá conselhos (...) mas nunca o deus grego conduz os homens da cidade como um pastor conduziria suas ovelhas. (FOUCAULT, 2008, p. 167-168)

Foucault esclarece que a racionalidade cristã, com esse processo de assujeitamento, de negação do eu, para viver em “rebanho”, ou seja, conduzidos por religiosos como padres e pastores são vivenciados na perspectiva da vida cristã e não é necessário viver ou ser conduzido dessa forma, a subjetividade pode ser vivida de outras formas, com mais liberdade e escolhas pessoais, a exemplo dos gregos com suas práticas de liberdade, de autocuidado e domínio de si.

Margareth Rago, ao articular as teorias dos movimentos feministas com o pensamento de Foucault, explica que suas problematizações sobre o sujeito e os processos de assujeitamentos possibilitaram analisar as estratégias e práticas desenvolvidas pelos movimentos feministas “enquanto produção de conhecimento e

²⁶Idem.

movimento social, que têm como alvo a autonomia das mulheres, de liberdade e ética, e a criação de propostas transformadoras de si e de novos mundos, a partir de um “devir-mulher”.(RAGO, 2022). São ações como estas realizadas no teatro, na literatura, no cinema, ou seja, em espaços abertos para uma abordagem de feminismos contemporâneos. Os feminismos abrem portas de saída a esse contexto vivido durante séculos, e analisa as contra condutas das mulheres, potencializando novas possibilidades ética-estética-política de ser, incentivando as mulheres a participarem, a envolverem-se, a expressarem-se, e compartilharem suas histórias e sentimentos, narrando suas próprias vidas, performando sobre si mesmas.

J.L. termina sua performance numa relação sexual com um homem estranho, sua mãe se levanta, joga água em seu rosto e a acorda. Então a cena continua com a direção de sua mãe, enquanto isso, em *off*, ouve-se o texto:

Aí estão, pois, algumas das questões colocadas em torno dessa maternidade que continua ainda hoje, depois da Virgem, sem discurso. Elas indicam no limite a necessidade de uma ética para esse “segundo sexo” cujo renascimento se sugere (...) *Eia Mater, fons amoris...* Ouçamos mais uma vez o Stabat Mater, a música, toda a música, ela devora as deusas e desdiz-lhes a necessidade. (LEITE, 2018, p. 20)

Janaína Leite finaliza o espetáculo, sugerindo a ampliação da discussão sobre a mulher e a ressignificação de seu papel com mais ética. É preciso mobilizar-nos em transformar a imagem da mulher estratificada para libertá-la para novos espaços de identidade. Foucault propõem que as contracondutas sejam as lutas contra os procedimentos impostos de se conduzir os outros, sejam como empresárias de si, ou mães, ou do lar. Os caminhos são as formas de cooperação, de compartilhamentos, de solidariedade, sororidade e de proteção para que as mulheres, e não somente elas, mas que se possa criar novas possibilidades de subjetivar-se com ética e liberdade, num mundo mais justo, humano e menos desigual.



Figura 34 Espetáculo Stabat Mater. 2019. Fonte Xenia Val Ateliê

3.4. ESPETÁCULO PEÇA

Uma outra experiência de Leite foi a direção cênica do espetáculo autobiográfico de Marat Descartes. Nesse caso, veremos o ineditismo de uma produção artística, em que o processo de criação e as apresentações foram de forma *online* no contexto da pandemia, que assolou o mundo em 2019. Leite dirigiu o espetáculo *Peça*²⁷ (2020), que permaneceu “em cartaz” de quinta a domingo, com transmissão ao vivo pelas redes sociais. A ideia de usar as mídias digitais surgiu, inevitavelmente, após o fechamento dos teatros em razão da pandemia. Janaína e Marat começaram a pesquisar possibilidades de uso das tecnologias digitais para transmissão do espetáculo, buscando um encontro com o público. Chegaram então à conclusão de que YouTube era a plataforma ideal.

²⁷ Tive acesso ao link do espetáculo, porém sem a permissão para divulgação, indico o vídeo sobre o espetáculo: <https://shre.ink/1Zq4>

Janaína Leite contou com o artista plástico Nuno Ramos para transportar o material pessoal do ator-autor para a cena, que sofreu mudanças e adaptações em sua linguagem que originalmente era teatral. Inicialmente, o projeto era para ser apresentado em um teatro convencional e havia sido contemplado com a 9ª Edição do Prêmio Zé Renato de Teatro para a cidade de São Paulo da Secretaria Municipal do Estado de São Paulo. Leite já havia iniciado o processo artístico e alguns ensaios presenciais haviam sido realizados, contudo, com o início da pandemia, a obrigatoriedade de isolamento social e o fechamento dos teatros, o projeto parou, assim como todos os outros espetáculos e processos cênicos foram interrompidos. Contexto que também fora compartilhado por muitos outros brasileiros durante a crise sanitária causada pelo Covid-19, e remodelou nossos hábitos, fazendo que cumpríssemos um longo período de isolamento social, e que convivêssemos também com uma grave crise sociopolítica nacional, agravando, especialmente, a vida profissional dos artistas, com o cancelamento de projetos culturais, exposições, espetáculos e fechamento de teatros e cinemas. Isso tornou necessária uma ressignificação do papel do ator e da arte na atualidade: Qual é o papel da arte e do ator no contexto da pandemia? Como as memórias pessoais e os arquivos podem contribuir para suscitar reflexões acerca das questões sociais diante de um contexto tão adverso?

Em uma *live*, em Canal do Youtube, intitulada *Corpo Rastreado*, Leite comentou sobre essas reflexões que tiveram sobre o papel do artista, e o ator Marat expos sua crise pessoal e artística, diante desse novo momento, o próprio texto inicial precisava ser reescrito, e uma crítica social era necessária diante dos novos fatos envolvendo a cultura, a arte, a política e a sociedade de maneira global. Assim, a decisão tomada por eles foi envolver o contexto da crise pessoal, pandêmica e social na dramaturgia. Era urgente uma reinvenção profissional e a vulnerabilidade latente em meio ao cenário eminente, por meio do qual as linguagens artísticas também estavam sendo desestruturadas e ressignificadas.

Leite comenta ainda que, ao transferir a peça para o contexto *online*, obtiveram ganhos, uma vez que, o formato dialoga diretamente com um público que estava em casa, na quarentena e que, conseqüentemente, passou a usar as redes sociais e a internet com mais frequência, o que os impulsionou a buscarem novos paradigmas para a arte. Nesse sentido, até mesmo a direção do ator, das cenas, a escolha de cenário e o processo com o desenvolvimento do texto, foi realizado por meio de reuniões *online*, cada um na sua casa, compartilhando telas. Diferentemente das possibilidades do

cinema, a tela do computador e o plano frontal de comunicação começou a ser investigado como recurso em que o *desktop* é o narrador da experiência, o fio condutor do espetáculo, a tela e a seleção de pastas à serem abertas era um caminho, em que o espectador é guiado ao longo da narrativa, o roteiro das cenas são as pastas os arquivos das memórias a serem abertos.

Leite explica que novos desafios surgiram a partir da escolha das tecnologias, o que antes era visto como um enquadramento de cena, passou a ser visto como planos de câmera cinematográficos, e nesse sentido utilizaram o recurso audiovisual de produzir um *storyboard*, contendo as possibilidades de enquadramentos, de posicionamento da câmera nos cômodos escolhidos dentro da casa do ator, como cenário para construir as cenas e compor o novo espetáculo, e na transformação dos objetos de sua casa em materiais estéticos. O processo instaurado pela diretora foi o ver o corpo do ator como um dispositivo, uma espécie de “museu”. Por exemplo, para desencadear suas histórias e as de seus familiares mortos, o rosto e as nádegas do ator se tornaram personagens e se expressavam no enquadramento da tela. De forma singular, narravam as grandes perdas da vida de Marat - a morte dos seus pais e o suicídio dos seus dois irmãos - a partir de uma parte do corpo normalmente escondida. Partindo dessa forma de construção, usando do corpo para narrar o “eu” e as suas memórias, Leite comenta, que propôs ao ator, um corpo a ser fragmentado para ser reconstruído, organizar de novo, e que se permitisse dissolver. É nesse gesto estético e político que reside a premissa de sua direção cênica para entrar no território da intimidade do ator, do eu e da autobiografia, buscando a poética recordatória em seus arquivos, e dar forma estética para levá-la ao encontro do público na encenação.

Esse processo Leite utilizou no espetáculo *Stabat Mater* em que também fragmentou o corpo para desencadear cenas e depoimentos de sua biografia. Para uma análise deste procedimento, trago novamente algumas considerações de Aleida Asmann (2011), quando afirma que a recordação é a definição do processo de reconstrução da experiência pessoal. Assim como foi ocorre no processo de produção das cenas do espetáculo *Peça* (2020), no qual as nádegas, o rosto, os pés e as mãos são utilizadas como expressões de suas recordações, ou seja, fragmentos do ator-personagem Marat Descartes.

No espetáculo, ao serem usadas partes do corpo como espaços de recordação, é utilizada a “língua” para narrar esses “símbolos-personagens” criados, que são as partes do seu corpo, ou seja, há uma transformação e transfiguração das lembranças

que são expressas, de forma subjetiva, e transmite ao público o resgate que foi vivido por meio dos símbolos criados a partir do corpo fragmentado. São também manifestações dos afetos, dos sentimentos, outro estabilizador da memória descrito por Assmann, guardados no complexo de formação identitária e ressignificados pelo processo de recordação. A opção artística, neste caso, por narrar fatos dolorosos de sua vida, como o falecimento de seus pais e o suicídio dos irmãos, por meio da criação do símbolo “bunda”, expressa que as lembranças estavam guardadas em arquivos secretos, por exemplo, na parte de trás do seu corpo, nas costas, que ele não vê.

Todavia, essa escolha também carrega uma ambiguidade: revela, através de suas nádegas, uma crítica ao excesso de exposição da vida privada nas redes sociais e traz uma provocação em relação ao narcisismo, à superexposição da beleza, aos elogios ao ego, que as redes tanto reforçam. A esse universo de exposição autoafirmativa dos egos, há um antagonismo de uma “bunda”, no sentido de algo feio e dissociado de seu próprio ego. Nota-se portanto, que a cena expressa questões sociais, como também, a vida pessoal, o suicídio de seus irmãos, um trauma vivido que ao ser exposto funcionou como uma quebra de tabu e uma forma de catarse, segundo depoimento do ator, é um registro autobiográfico, mas um registro que não é mais ingênuo em relação a descrição de si.

Bakhtin em *Estética da criação verbal* (2003) explica que o autor de relato, consciente dessa condição, vai se transformando em personagem e o que antes era matéria bruta, transforma-se em elemento estético e artístico. É uma encenação já consciente daquela pergunta básica descrita por Bakhtin: “Devemos perguntar: ‘Como eu represento a mim mesmo diferentemente da pergunta: quem sou?’” (BAKHTIN, 2003, p.138-139). Assim, Marat Descartes, como autor-ator-personagem vai se reconstruindo, ao longo do roteiro, a partir de seu corpo fragmentado, como representação de si, uma singularidade existencial em meio ao contexto adverso da vida.

Em um jogo intertextual com essa representação autobiográfica, são evocadas, na peça, as personalidades históricas Jean Paul-Marat, figura central da Revolução Francesa, e René Descartes, filósofo também francês. O espetáculo reproduz, do mesmo modo, em cena, a pintura de Jacques-Louis David, de 1793, intitulada *A morte de Marat*, em contraponto com o tom revolucionário de Descartes.



Figura 35 Reprodução da pintura A Morte de Marat. Fonte: Cena do espetáculo Peça 2020.



Figura 36 A Morte de Marat, 1793, Jacques-Louis David. Óleo sobre tela. Fonte: Artout.

Dentro desse contexto de imposições e da origem de traumas, há uma cena em especial, realizada em todas as sessões, na qual emanam vozes de personagens ocultos que o ator-personagem ouve e obedece. Ele sai de carro, como em uma fuga de uma situação de tormento em que se vê ameaçado, interrogado e agredido. Nesse gesto particular, encontramos a presença latente do passado de autoritarismo ditatorial, em uma clara alusão ao presente, agora demarcado por um novo atropelo conservador,

truculento e autoritário. Nesse novo cenário de terror, ouvimos as vozes de um governo que questiona as pessoas que decidem ficar em casa e seguir a quarentena, preservando a sua vida e a dos outros. São as vozes dos defensores da necropolítica, que deslegitima o direito de escolha e a democracia, bem como a importância de respeitar as medidas sanitárias, desvalorizando as recomendações dos profissionais da saúde, dos pesquisadores e questiona a ciência.

Nesse sentido, o espetáculo *Peça* (2020), coloca o ator-personagem como um sobrevivente que resiste à situação pandêmica, às questões políticas e econômicas, relatando e denunciando a forma como estão tratando as pessoas que decidem se proteger e seguir as normativas sanitárias. Sobre isso, Seligmann-Silva (2003) determina – quando retrata a questão dos sobreviventes do Holocausto – que “os sobreviventes e as gerações posteriores defrontam-se a cada dia com a tarefa (no sentido que Fichte e os românticos deram a esse termo: tarefa infinita) de rememorar a tragédia e enlutar os mortos” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52). O espetáculo funciona como um empreendedor de memória, que pretende atribuir reconhecimento às vítimas e em dar legitimidade a pandemia, que conta com aproximadamente 600 mil mortos, conscientizando o espectador de sua gravidade e protegendo vidas. Assim, a arte e os seus representantes, bem como as gerações futuras, têm um papel crucial, ao rememorar as vidas perdidas durante a pandemia.

O trauma desse momento histórico, da pandemia, faz com que o ator-personagem resgate fatos vividos que estavam gravados em sua memória. Lembrando que Assmann define o trauma como um importante estabilizador da memória, porque “estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente” (ASSMANN, 2011, p. 270). Em nova cena o clima é de pesadelo, o ator-personagem dirige até o teatro Cacilda Becker, espaço em que a peça estaria em cartaz, se não fosse a situação pandêmica. Lá confere que o teatro está fechado e só volta para casa quando recebe uma ligação de sua mãe, já morta. Uma experiência de fuga e tortura do isolamento, do privado ao público, que vai de encontro com a realidade social em que vivemos através da dor do ator-personagem que está recordando saudosamente de seus familiares perdidos, especialmente sua mãe.

Nas cenas finais do espetáculo é valorizada a vida, o amor, a esperança e o futuro, através da exibição de vídeos caseiros do nascimento da filha do ator-

personagem. São arquivos memorialísticos, uma mnemotécnica fora do corpo, no seu *desktop* - revelando momentos familiares.

Uma nova tecnologia, uma nova experiência para vivenciar o autobiográfico e a autoficção, a moldura pequena da tela do computador x a maior abrangência de conexão com espectadores. Nos debates virtuais com o público, a questão principal levantada pelos espectadores é sobre a curiosidade do enigma: o que é gravado e o que é ao vivo? A diretora Janaína Leite explica que a linguagem estética adotada se aproxima da linguagem cinematográfica com a tríade *Live* - Teatro – Cinema, e esse hibridismo compõe a estrutura do espetáculo. Um novo enquadramento, na ambiguidade entre o distante e o próximo, que engloba também a tensão social do contexto de isolamento social, potencializando a necessidade do encontro e fortalecendo a saudade que todos sentimos, valorizando as novas possibilidades de conexões.

Portanto, há um acesso aos arquivos memorialísticos para construir uma narrativa autobiográfica, que também é coletiva, já que está inserida em um contexto social pandêmico em que todos são afetados. Assim, o espetáculo consegue fazer com que muitas pessoas se identifiquem com o ator-personagem, seus anseios, angústias e reflexões, que também são questões presentes na vida das pessoas que vivenciaram esse momento, que será lembrado nos livros de História. O texto toca as pessoas diante de temas universais, abordados através das ambiguidades: ódio *versus* amor, morte *versus* vida, íntimo *versus* popular, privado *versus* público, próximo *versus* distante, nascimento *versus* renascimento. Ou seja, trata-se de um manifesto pessoal que convida os espectadores a se reverem, a se olharem, e a refletirem sobre esse contexto, em que é preciso redimensionar o olhar e repolitizar o cotidiano, para sair de uma crise sanitária, social e política que direcione a um futuro melhor.

Assim como o artista Marat Descartes trouxe a possibilidade de eternizar o seu nome, (ganhador do prêmio de “Melhor Espetáculo Virtual” de 2021 da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA), trouxe também muitas pessoas que viveram esse momento histórico. Como disse Gerolamo Cardano, “a fama é a forma mais garantida de imortalidade, e viver muito tempo significa sobreviver na lembrança das pessoas. A vida mais longa é aquela cujos grandes feitos, famosos e brilhantes, são incluídos nos anais eternos da história”. (Cardano, apud ASSMANN, 2011, p. 32-33)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tensões entre realidade e ficção, apresentação e representação, marcam a contemporaneidade do teatro, com inúmeras abordagens e estudos dessa linguagem artística. Criado por Maryvone Saison, o termo Teatros do Real tenta dar conta dessas múltiplas possibilidades de relações e experiências no palco. A cena engloba novos sentidos e riscos, entre os hibridismos das linguagens da arte, a presença de não-atores, ou de profissionais que se relacionam com o texto aberto às interlocuções com a plateia, diante da instabilidade e do acaso. Diferentemente da clássica convenção tempo - espaço - personagem, com o devido distanciamento do espectador acomodado em seu lugar de plateia a espera de acompanhar a jornada do herói e a fábula. O teatro do real nos faz olhar para o novo, mas ser contemporâneo, como disse Agamben, é saber olhar a escuridão em meio as luzes:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Portanto, o que os artistas latino-americanos abordam no teatro do real, são os problemas que têm visto na “escuridão” do nosso tempo como as desigualdades, os preconceitos, as injustiças, a misoginia, as violências, as repressões, as exclusões que tornam a sociedade escura, quase nos impossibilitando de visualizar o futuro. O artista é um agente de seu tempo, político e transformador que, diante de tantas adversidades se reinventa, resilientemente ao utilizar o palco para criar e promover ações e especialmente clarear novos caminhos transformadores.

Durante o curso *Foucault, Feminismos e a História*, com a Prof. Margareth Rago, pude verificar que muito tem se discutido sobre os estudos de Foucault acerca de seu “diagnóstico do presente”, analisando como o autor buscou entender nosso mundo e os processos de constituição e produção do sujeito. Sua análise é sobre as relações existentes entre os sujeitos, denominada “ontologia histórica de nós-mesmos”. E os limites que são impostos, através de momentos da história e das relações de poder com as quais convivemos, como a normatividade, as disciplinas e o biopoder, ou seja,

o poder de governar nossos corpos que, conseqüentemente, provocam assujeitamentos e modos de subjetivações. Foucault sugeriu inúmeras modalidades de poder com que convivemos na sociedade burguesa capitalista: o poder disciplinar, o biopoder, a biopolítica e o governo das condutas – a governamentalidade. Por exemplo, as crianças educadas para serem obedientes, submissas; mulheres para serem “do lar”, recatadas e maternais, vivendo assim, em uma sociedade que produz corpos dóceis. O autor ressalta ainda o poder das relações de gêneros, denunciando as formas de dominação masculina já historicamente comprovadas e discutidas aqui. Em consequência desses modos de subjetivações, Foucault analisa outro aspecto ao examinar que onde há poder, há resistência. E os processos de resistência são, portanto, as contra condutas, as insubordinações, as rebeliões e os movimentos sociais, políticos, culturais e artísticos.

É nessa esfera social e contra uma sociedade culturalmente patriarcal, em que interesses das mulheres estão subordinados aos dos homens, que surgem os movimentos feministas ao criticar os mecanismos de poder, de assujeitamentos e identidade impostos, a fim de promover discussões sobre os desejos da mulher por novas identidades, ou seja, de ser o que quiser ser e combater as desigualdades. Foucault nos inspirou a ler os feminismos articulando com as teorias da subjetividade por ele desenvolvidas. Muitos são os movimentos de afirmação de identidade e luta por direitos e menos desigualdades, em um processo de horizontalidade que emerge as variações das pautas feministas e que englobam outros sujeitos em suas vertentes: o feminismo negro, feminismo interseccional - que procura conciliar as demandas de gênero com outras minorias, feminismo liberal, a Teoria Queer, o movimento LGBTQIA+, o movimento ambientalista etc. São movimentos que dão um panorama sobre a realidade social e constroem proposições e ações coletivas para que todos que se sentem excluídos, passem a se sentir pertencentes, incluídos, representados e possam se expressar. De acordo com Gohn:

Os movimentos realizam diagnósticos sobre a realidade social, constroem propostas. Atuando em redes, constroem ações coletivas que agem como resistência à exclusão e lutam pela inclusão social. Constituem e desenvolvem o chamado *empowerment* de atores da sociedade civil organizada à medida que criam sujeitos sociais para atuação em rede. Tanto os movimentos sociais dos anos 1980 como os atuais têm construído representações simbólicas afirmativas por meio de discursos e práticas. Criam identidades pelos grupos antes dispersos e desorganizados, como bem acentuou Melucci (1996). Ao realizar essas

ações, projetam em seus participantes sentimentos de pertencimento social. Aqueles que eram excluídos passam a se sentir incluídos em algum tipo de ação de um grupo ativo (GOHN, 2011, p. 336 apud OLIVEIRA e SILVINO).

Estes movimentos sociais que buscam igualdade, liberdade, direitos e oportunidades de ser e existir, rompem papéis sociais e padrões impostos ao longo da história, de uma sociedade patriarcal. Segundo Foucault: “temos que promover novas formas de subjetividade através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi posto há séculos”. (FOUCAULT, 1995, p. 239 apud RAGO). Atualmente, observa-se esse mundo ainda em plena construção, como um ideal de sociedade, utópica. Porém, vale ressaltar que o teatro assume sua missão diante desse contexto - é um espaço livre e de liberdade para se debater e discutir as relações de poder, ou melhor ainda, é um espaço de resistência, de uma resistência criadora de práticas de si e que vislumbra outros modos de existir e ser. Através do Biodrama, com suas abordagens sobre a identidade, seja com o *Remake* e a construção de memórias sociais e as Autoescrituras performativas, que expande sonhos e traumas, o que vemos são mecanismos de resistência. Tendo em vista essas vertentes do teatro contemporâneo e dos movimentos feministas enquanto produção de conhecimento e reconhecimento social da cultura feminina/feminista, é pertinente afirmar que as diretoras aqui analisadas foram tocadas e sensibilizadas por esses conceitos de sociabilidade, ao criar novas vertentes estéticas e éticas do teatro para fortalecer processos identitários, para construir memórias sociais e expressar novas visões de mundo, de um mundo filógeno (contrário ao misógino) - de amor as mulheres e todos, todas e todes que nele habitam. Para Rago:

O feminismo tem uma dimensão política, profundamente crítica e libertadora que não pode ser negligenciada, afinal, foram e têm sido imensas as suas contribuições, especialmente ao questionar as formas e práticas masculinas de um mundo que, misógino, é opressivo não só para as mulheres, e ao mostrar a maneira pela qual a ciência fundamentou essas concepções, com seus conceitos sedentários mascarando sua realidade de gênero. (RAGO, 2022, Fichamentos)

O feminismo esclarece que a mulher é capaz de inventar novos mundos, novas ciências e novas formas de produção do conhecimento, e pode promover a vontade de tornar o mundo mais humano, mais ético, mais livre e mais solidário, sem preconceitos,

não somente para as mulheres, mas para todos(es). Paralelamente, ao analisar o teatro na contemporaneidade, o teatro do real, que potencializa histórias de vida e acolhe atores e não-atores, corpos expandidos para expressar-se com seus discursos de experiências vividas, diante de fatos sociais e políticos que, muitas vezes, foram silenciados.

No caminho de fechar essa investigação, participei do Seminário de Estudos em Andamento - SPA 2022 - promovido pela Escola de Comunicações e Artes da USP/ Departamento de Artes Cênicas e obtive a importante informação de que as relações entre Foucault e o teatro são comuns dentro da perspectiva da Pedagogia Teatral, ao promover práticas, técnicas, exercícios e procedimentos que visam uma formação social e possibilidades de discussão sobre condutas. A pesquisa apresentada por Sidmar Silveira Gomes²⁸ denominada *Foucault e a Pedagogia do Teatro: Mapeamentos Discursivos* faz uma análise quantitativa e qualitativa das utilizações da obra de Foucault como fonte temática, teórica e metodológica, ao versar sobre o tema da pedagogia teatral. Nesse caso, o teatro é pensado como prática artística no processo de ensino/aprendizagem e não somente espetáculo. O teatro na esfera da arte-educação, de desenvolvimento pessoal, do autoconhecimento e das reflexões sobre o sujeito, compõe um terreno humanizado, de cuidado de si, de pensamento crítico e problematizações, uma arte da existência.

Nesse sentido, o teatro do real se constitui como espaço para novas formas de subjetividade, em que se entende o sujeito possuidor de uma essência instalada no coração, na alma, que pode ser descoberta através do autoconhecimento e da investigação das relações sociais, das condutas e das normatividades, como empreendedor de memórias que promove reflexões críticas acerca do nosso papel no contexto social em que vivemos, a fim de transformá-lo para melhor convivermos.

Paralelamente, os conceitos sobre o teatro pós-dramático compreendem uma dimensão autorreflexiva da cena. Os trabalhos de abordagem biográfica e autobiográfica refletem um espaço poético e político, como se as fábulas e as histórias ficcionais não atendessem mais a esses sujeitos da contemporaneidade, não há mais

²⁸ Sidmar Silveira Gomes. Doutor em educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Possui Pós-Graduação (Mestrado) em Pedagogia do Teatro e Graduação em Licenciatura Plena em Artes Cênicas, ambas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

identificação com as personagens, nem com os heróis em suas jornadas. São novos sujeitos que buscam o seu lugar de fala, assim como as mulheres exigem seu lugar de fala, de escrita, de expressão e de reconhecimento do direito de viver livremente como bem compreender. Enquanto o modelo de teatro tradicional cria a ilusão, a representação de uma ficção, o pós-dramático irá se investigar experiências reais, vividas, negando a possibilidade de desenvolvimento de uma fábula, de acordo com Lehmann:

O teatro pós dramático²⁹ é “de mais presença do que representação, mais experiência partilhada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais impulsão de energia do que informação”.(LEHMANN em *Le Théâtre pos dramatique*, traduzido por PUPO, p. 224)

O teatro pós-dramático também é político e inova em sua abordagem. Lehmann diz que tratar de questões políticas no teatro está além de informar através do teatro, sendo esse o papel das mídias e dos jornais, o que está em jogo é como trabalhar essas informações:

A coisa mais importante é como trabalhar essas informações. Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. E são essas várias formas de percepção do político que variam. A questão já era, para Brecht, para Heiner Müller e para todos que trabalham com teatro político, como você muda a forma e percepção das questões políticas e influi nessa forma de percepção. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que são dadas. (LEHMANN apud Pupo, p. 234)

No teatro do real o que se instaura é uma relação direta com o público, de empatia, acolhimento e abertismo- através da conexão com a experiência daquele que está no palco - depoimentos de histórias de vida como o Biodrama, testemunhos e reconstrução de experiências de guerra e ditaduras como o *Remake* de Lola Arias, o autobiográfico e o biográfico terapêutico ou não, como os processos de Janaína Leite, ou até mesmo a superação de algo, de traumas, e de resolução de íntimos conflitos

²⁹ O ensaio de Lehmann traduzido por Pupo foi publicado em **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** Edição Coleção Debates com organização de J. GUINSBURG e S. FERNANDES. São Paulo: Perspectiva, 2010.

expostos. O palco se torna lugar de confrontar a si mesmo e performar sobre sua própria realidade vivenciada.

As questões levantadas neste trabalho, na esfera da contemporaneidade, estão longe de terminar, a busca é pelo tempo presente, em analisar o agora. Novos projetos e obras artísticas são produzidas constantemente e me instigam a continuar a investigação: atualmente Vivi Tellas segue realizando oficinas e cursos pelo mundo, há uma valorização e procura sobre sua metodologia do Biodrama em como “editar vidas” para o teatro, potencializando novas formas de se viver e sentir, inclusive dentro de uma comunidade. Janaína Leite, minha conterrânea, colega de universidade, terminou o Doutorado na ECA-USP seguindo sua pesquisa sobre as possibilidades de aproximações com o real, de uma forma política e sem compromisso com o realismo, mas com a poética da performance e daquilo que para ela é abjeto e surreal. Lola Arias vive hoje na Alemanha, e seu espetáculo atual *Língua Mãe* (2021) aborda questões sobre a maternidade, trazendo situações de mães e pais trans, mães heteros que recorreram a fertilização assistida, mães lésbicas, pais gays, mulheres que decidiram abortar, mesmo na clandestinidade, e sobretudo as leis sobre a maternidade. Um convite que promove uma reflexão política para ressignificar o papel da mãe na contemporaneidade.

O teatro contemporâneo, pós-dramático, ou o teatro do real representados aqui por Vivi Tellas, Lola Arias e Janaína Leite, enquanto teoria e prática, carregam uma função social e política, do íntimo ao público, ética e estética, porém, profundamente subversiva e crítica, demonstrando a vontade de tornar o mundo mais humano para todos, todas e todes, um movimento artístico de afirmação da vida. Novos dramas para novos tempos! Evoé!

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é um dispositivo?** Ensaio em conferência Universidade Federal de Santa Catarina. Trad. Nilcéia Vadati. Revista Outra travessia. Edição n.05. 2005.

ARIAS, L. **Mi Vida Después.** Itinerario de un teatro vivo. Entrevista a Lola Arias, conjunto, número 162, enero-marzo, 2012.

_____. **Mi Vida Después y otros textos**, Buenos Aires, Penguin Random House, 2016.

ARLT, R. **Trescientos millones. “A modo de explicacion”.** Buenos Aires, Edición Clásicos Losada, 2005.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. São Paulo: Unicamp, 2011.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003

BASTOS, M. **Vivi Tellas, criadora do biodrama:** “As pessoas sempre me fascinaram”. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br> . Acesso em: 05 abr. 2021.

BENJAMIN, W. **Sobre o conceito de História.** Trad. Adalberto Muller, Márcio Seligmann -Silva. São Paulo: Álamo, 2020.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BROOK, P. **O Ponto de Mudança.** Quarenta anos de experiências teatrais. Trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BROWNELL, P. **Dramaturgia das (auto)biografias no teatro documentário de Vivi Tellas.** In: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. <http://questade critica.com.br>. Acesso em 23 de maio 2022. ISSN 1983-0300.

CARREIRA, A. **Daniel Veronese: desintegração e sabotagem.** In: Revista Folhetim, Rio de Janeiro, n. 19, jan./jun. 2004.

COGGIOLA, O. **A outra guerra do fim do mundo.** As Malvinas e “Redemocratização” da América do Sul. In: Aurora, Marília, v.5 n.2, p.169-246, Jan-Jun, 2012.

DU TERRAIL, P.; POLO, F. **Saga rocambole:** Tomo 1: La herencia misteriosa. Edição Kindle, 2020.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 07 de jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FOUCAULT, M. **A escrita de si.** In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

- _____. **Vigiar e punir. O nascimento da prisão**, 1975. Paz e Terra. Edição 2020.
- _____. A história da sexualidade I - **A vontade de saber**, 1976. Paz e Terra. Edição 2020.
- _____. A história da sexualidade II - **O uso dos prazeres**, 1985. Paz e Terra. Edição 2020.
- _____. A história da sexualidade III - **O cuidado de si**, 1985. Paz e Terra. Edição 2020.
- _____. A história da sexualidade IV - **As confissões da carne**, 2018. Paz e Terra. Edição 2020.
- _____. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. **O que é um autor?** Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298
- GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GONDAR, J; BARRENECHEA, M. **Memória e espaço: trilhas do contemporâneo**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.
- _____. DODEBEI, V. (orgs.) **O que é memória social?** Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.
- GROTOWSKI, J. **“Performer”**. Trad. de Patricia Furtado de Mendonça. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. ISSN: 2316-8102
- GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. **O Pós-Dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GUTIÉRREZ, Leandro H; ROMERO, Luis Alberto. La Cultura de los Sectores Populares Porteños”. In: CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. Universidad de Buenos Aires, 1985.
- JENAINATI, C. **Feminismo: Um guia gráfico; ilustrações de Judy Groves, Jem Milton**. Trad. Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Sextante, 2020.
- KLINGER, D. **Escritas de si, do outro: autoficção, etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese de Doutorado - Instituto de Letras, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.
- LEITE, J. **Auto escrituras performativas: do diário à cena**. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2014.
- LUSNICH, A. L. **El realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky (1976-1983)**. In: PELLETIERI, O. (org.) **História del Teatro Argentino**. vol. V. Buenos Aires: Galerna, 2001.

MARQUES, M; VALÉRIO, D.; LOCCI, D. **Entrevista a Janaina Leite e Marat Descartes**. Disponível em: <http://www.canalaberto.com.br> . Acesso em 07 abril 2021.

McGill, C. R. **El Juan Moreira De Eduardo Gutierrez: Entre El Discurso Hegemônico y Lo Performativo, y la Construcción del Imaginario Popular Argentino**. <https://bitly.com/IBXu1> . Acessado em 18 de setembro de 2022.

MORENO, J.L. **Fundamentos do psicodrama**. Ágora e Daimon, 2014.

MUCCI, C. **Entrevista a Vivi Tellas em Los 7 locos**. Disponível em: <https://www.youtube.com> . Acesso em março 2021.

OLIVEIRA, R. e SILVINO, D. **O Movimento Social Feminista e Autonomia das Mulheres**. Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social. UFES. Vitória -E.S. 2018.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PELLETIERI, O. **História del Teatro Argentino en Buenos Aires**. El teatro actual (1976-1998), Vol. V. Buenos Aires: Galerna, 2001.

_____. **Itinerarios del teatro latino-americano**. Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA) Fundación Roberto Arlt. 2000.

_____. **Teatro argentino Contemporâneo**. Trad. Maria A. K. Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PEREIRA, V. **Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La Guerra de Malvinas em Campo Minado de Lola Arias**. In Revista de investigación teatral, n.16, 2017.

PERRONE, M.R. **“300 Millones” de Roberto Arlt**. Proyecto Final de Carrera. Universidad del Salvador. Escuela de Arte y Arquitectura. 2018.

PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PUGLA, G. O. **Pilares de la escena independiente argentina: Roberto Arlt en el teatro del Pueblo**. Buenos Aires: CONICET Y Universidad, 2011.

QUIJANO, A. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Trad. de Júlio César Casarin Barroso Silva. Buenos Aires: CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), 2005.

RAGO, M. **Foucault, os feminismos e a história**. Fichamentos. Instituto Racionalidades. 2022.

_____. **Estar na hora do mundo: subjetividade e política em Foucault e nos feminismos**. Interface Botucatu. 2019. <https://doi.org/10.1590/Interface.180515>

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2007.

SANTIAGO, S. **O entrelugar do discurso latino-americano** [1971]. In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural [1978]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHECHNER, R. **Performance e Antropologia**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

SOLER, M. **Teatro Documentário**: A pedagogia da não ficção. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno**. 1880-1950. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TORO, A. **Periférico de Objetos**. Topografías de la hibridez: Cuerpo y medialidad. Gestos; Irvine, Calif. Vol. 20, Ed.40, p. 13-41, 2005.

ANEXO A - TED X RIO DE PLATA - VIVI TELLAS



<https://shre.ink/1Zq3>

ANEXO B- # EL TEATRO PORLLEGAR - MASTERCLASS LOLA ARIAS



<https://shre.ink/1ZqQ>

**ANEXO C - ENTREVISTA COM JANAÍNA LEITE POR ASSIS BENEVENUTO -
CANAL EDITORA JAVALI**



<https://shre.ink/1Zqr>

