ARTES CÊNICAS

HISTORIOGRAFIAS DE ARTISTA: ESCRITAS DA HISTÓRIA NO TEATRO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

DANIELE AVILA SMALL

UNI-RIO

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação

Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas

TESE DE DOUTORADO
JUNHO DE 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Daniele Avila Small

Historiografias de artista: Escritas da história no teatro documentário contemporâneo

Orientação: Prof. Dra. Ana Maria de Bulhões-Carvalho.

Rio de Janeiro, RJ
Tese defendida em 26 de junho de 2019

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

S635

Small, Daniele Avila
Historiografias de artista - Escritas da história no teatro documentário contemporâneo / Daniele Avila Small. -- Rio de Janeiro, 2019.
296

Orientadora: Ana Maria de Bulhões-Carvalho.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

1. Teatro. 2. História. 3. Teatro documentário. 4. História pública. I. Bulhões-Carvalho, Ana Maria de, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

"HISTORIOGRAFIAS DE ARTISTA:

ESCRITAS DA HISTÓRIA NO TEATRO DOCUMENTÁRIO

CONTEMPORÂNEO"

por

DANIELE AVILA SMALL

Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões Carvalho (Orientadora)

Profa. Dra. Ana Maria Mauad de Souza Andrade Essus (UFRJ)

Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão (UFRJ)

Profa. Dra. Ana Bernstein (UNIRIO)

Profa. Dra. Jose da Costa Filho (UNIRIO)

A Banca Considerou a Tese: aprovada

Rio de Janeiro, RJ, em 26 de junho de 2019.

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21-2542-2565
http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgac
clappgac@gmail.com

Agradecimentos

Agradeço à Prof. Dra. Ana Maria de Bulhões-Carvalho, pela orientação desta pesquisa, por seu incentivo e compreensão, indispensáveis para a realização do trabalho.

Ao Prof. Dr. Jorge Dubatti pela orientação durante o intercâmbio realizado com a Universidad de Buenos Aires, que teve grande importância na elaboração da tese.

Aos integrantes da banca, Prof. Dra. Ana Bernstein, Prof. Dra. Ana Maria Mauad, Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão e Prof. Dr. José Da Costa, pela disponibilidade e generosidade e pela sua contribuição a esta pesquisa.

Agradeço também aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO pelos cursos ministrados, e a todos os funcionários do Centro de Letras e Artes desta universidade.

Aos meus colegas da turma ingressada em 2015, pela amizade a apoio durante todo o processo de pesquisa, bem como a todos os amigos que me deram suporte nos momentos de angústia e insegurança.

Aos artistas e produtores que gentilmente cederam registros em vídeo e texto de suas obras, sem os quais a pesquisa teria se tornado praticamente inviável.

À minha família, especialmente minha mãe, Margarida Maria Avila, e minha tia Rita de Cássia Avila de Barros, pelo apoio diligente.

Não posso deixar de agradecer à Rede de Macro Universidades da América Latina e do Caribe pela bolsa concedida, que viabilizou o período de intercâmbio realizado em Buenos Aires no segundo semestre de 2017.

Finalmente, agradeço à CAPES pela bolsa concedida durante todo o período do curso, desejando dias melhores para as instituições de ensino e pesquisa no Brasil.

Epígrafe

Ok objectivity, let's see who you really are
Objectivity
Oh! It was subjectivity all along!
SUBJECTIVITY

Resumo

A tese aqui apresentada se dedica à formulação do conceito de historiografia de artista, elaboração teórica que responde a determinadas práticas do teatro contemporâneo, considerando espetáculos criados nos primeiros anos do século XXI, que articulam produção de saber histórico e experiência estética na realização de uma crítica historiográfica encenada. A historiografia de artista é pensada como um desdobramento do teatro documentário, gênero criado na década de 1920 por Erwin Piscator, que passou por transformações significativas ao longo do último século, mas que nesta tese não é tomado como uma forma de regras rígidas e sim como categoria expandida. O teatro documentário contemporâneo é analisado aqui principalmente a partir dos estudos de Ileana Dieguez, Carol Martin, Janelle Reinelt e Diana Taylor, mas também em diálogo com a teoria dos afetos, especialmente os estudos de afeto público de Teresa Brennan e Sara Ahmed. A historiografia de artista, assim como o teatro documentário, pode ser considerada uma prática corporalizada da história pública, história feita com o público e pelo público, em regime de autoridade compartilhada. Essa prática artística também pode ser aproximada dos estudos de descolonização do pensamento, considerando questões discutidas por Silvia Rivera Cusicanqui, María Lugones, Zulma Palermo, Boaventura de Sousa Santos, Aníbal Quijano e Walter Mignolo, bem como pode ter uma proximidade com a pedagogia das encruzilhadas, como apresentada por Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. O conceito de historiografia de artista é colocado à prova na análise de espetáculos de diferentes países como Brasil (em peças criadas no Rio de Janeiro, em São Paulo, Salvador e Natal), Argentina, Portugal, Espanha e Líbano, especialmente nas experimentações com o formato da palestra-performance. Faz parte da pesquisa a criação do espetáculo *Há mais futuro que passado – um documentário de ficção*, dirigido em 2017 pela autora da tese.

Palavras-chave: teatro documentário, historiografia de artista, história pública, pensamento decolonial, afeto público

Abstract

The thesis presented here dedicates itself to the formulation of the concept of a historiography of the artist, a theoretical elaboration that responds to specific practices of contemporary theater, considering plays created in the first years of the 21st century, which articulate the production of historical knowledge and aesthetic experience in the performance of critical historiography. The historiography of the artist is an unfolding of documentary theater, a genre created in the 1920s by Erwin Piscator, which underwent significant transformations over the last century, but which is not taken in this thesis as a form of rigid rules but as an expanded category. The contemporary documentary theater is analyzed here mainly from the studies of Ileana Dieguez, Carol Martin, Janelle Reinelt, and Diana Taylor, but also in dialogue with the affect theory, especially the studies of public affect of Teresa Brennan and Sara Ahmed. The historiography of the artist, as well as the documentary theater, can be considered an embodied practice of public history, history made with the public and for the public, in a regime of shared authority. This artistic practice can also be approached to the studies of decolonization of thought, considering issues discussed by Silvia Rivera Cusicanqui, Maria Lugones, Zulma Palermo, Boaventura de Sousa Santos, Aníbal Quijano, and Walter Mignolo, as well as it may have a proximity to the pedagogy of the crossroads, as presented by Luiz Antonio Simas and Luiz Rufino. The concept of a historiography of the artist meets the analysis of performances from different countries such as Brazil (in plays created in Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, and Natal), Argentina, Portugal, Spain, and Lebanon, especially in the experiments with the lecture-performance. The creation of *There Is More Future Than Past - A Docufiction Play*, directed in 2017 by the author of this thesis, is a significant part of this research.

Key words: documentary theatre, historiography of the artist, public history, decolonial thought, public affect

SUMÁRIO

Apresentação: Teatro, história e pensamento crítico 1

Capítulo I: Transformações do teatro documentário 10

No século XX 12
Rostos na multidão 27
Autoridade compartilhada 34
Contra a colonialidade do saber histórico 40
A performance como saber 51
Caos fecundo 56
Exposição e hipermediação 63
A performatividade fenomenológica do convívio 73
Afeto público 76
Arquivoato 83
A mão do oleiro na argila do vaso 89

Capítulo II: A ética do presente: escritas críticas da história no teatro 95

II. 1: O íntimo, o político e o público 95
Museu, teatro e história 96
Testemunhas secundárias 104
Íntimo e oficial 110
Ética do presente 120
Arte, não panfleto 125
Capitalismo afetivo 131

II.2: Inscrever-se na história 135
Homenagens críticas 136
Escrita pública da história 138
Música corpo, cabeça, coração 148
Nada deve parecer natural 149
A imediaticidade mediada dos afetos 153
Nosso livro é música também 155

II.3: Máquinas históricas de saber: revisando a arte, a cultura e a universidade 159
História sentimental 159
A dobra da mediação 166
Mitologia resistente 171
Periferia de sentido, encruzilhada decolonial 174
Ebó espistêmico 182
Escrita obrigatória 186
Qualidade, critério de exclusão 188

II.4: Escrever com imagens 192
Nenhum suporte é inocente 192
Biopics críticos 198
Atuar historiografia 205

Capítulo III: Corpos historiadores: encantadores de arquivos 210

III.1: O corpo historiador e a palestra-performance 210
A cozinha da história 210
Feijão, cebola e sal 214
Palestra de artista 218
Pensa como quem dança 228

III.2: Espaço público para memórias esquecidas 233
Museu inventivo 233
Crítica com o corpo 236
Materialidade artesanal 241
Inscrição no espaço público 245
Os falsos afetos e a amnésia fundamental 250

III.3: "Permitam-me imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos" 255
A tese em pé 255
Ambiência historiográfica 258
"Se nós trabalharmos por ela" 261
Endereçamentos 265
História da arte, fortaleza do patriarcado 267

Considerações finais: De que são feitas as historiografias de artista? 275

Referências bibliográficas 282

APRESENTAÇÃO: TEATRO, HISTÓRIA E PENSAMENTO CRÍTICO

O trabalho de pesquisa que apresento nesta tese é a materialização de um encontro há muito ensaiado nos meus estudos: o teatro e a história. É, também, uma conclusão de um longo processo dedicado aos estudos acadêmicos, proporcionado pelo acesso à universidade pública, que hoje sofre com terrível desmonte.

Ao refletir sobre essa pesquisa, reparo que o interesse pelo estudo da história sempre esteve presente na minha vida acadêmica. Ao terminar o Ensino Médio, embora já me dedicasse ao teatro, ingressei no curso de História da UFRJ, que não concluí. Em 1998, fiz outro vestibular e entrei para o curso de Artes Cênicas da UNIRIO (a princípio para o curso de Interpretação – um engano). Logo me transferi para a Teoria do Teatro. Entre idas e vindas (fui jubilada, fiz mais um vestibular em 2006), só consegui terminar a graduação em 2009, com uma monografia sobre crítica de teatro inspirada em um debate sobre pedagogia com Jacques Rancière e Joseph Jacotot. Durante a graduação, criei a *Questão de Crítica*, uma revista eletrônica de crítica de teatro, que me abriu diversas possibilidades de estudos – também porque me fez assistir a muitos espetáculos.

No Mestrado, escolhi o curso de História Social da Cultura na PUC-Rio. A dissertação foi sobre uma exposição solo de um artista contemporâneo no Louvre, na qual procurei discutir a intervenção que o encenador, coreógrafo e artista plástico Jan Fabre fazia na história da arte ao colocar suas obras ao lado das obras dos seus mestres, indispondo, por assim dizer, a narrativa historiográfica deste museu que é uma grande instituição da arte, da cultura e da história.

Nesta tese de doutoramento, o encontro entre o teatro e a história também conta com o pensamento crítico. O museu como espaço de narrativa historiográfica e a aproximação com a pedagogia não ficam fora do debate. A pesquisa é devedora do meu trabalho como crítica de teatro. Assistindo a

cerca de cento e cinquenta peças por ano ao longo da última década, frequentando festivais internacionais de artes cênicas, dentro e fora do Brasil, identifiquei, entre inúmeras possibilidades de linguagem, um fio condutor – bastante tênue e incerto – entre espetáculos que colocam em jogo, cada um a seu modo, uma produção de saber histórico.

Sem querer amarrá-los em uma mesma definição, mas buscando entender de que matéria é a teia que os aproxima, comecei uma pesquisa sobre o teatro documentário, uma denominação de que algumas peças se servem, mas que não parece agradar a todos. Destes espetáculos, como é de se esperar, vários acabaram não entrando no corpo da tese. Muitos ficaram de fora logo de início; outros caíram de surpresa no caminho; outros ainda se infiltraram sem que eu percebesse e foram ganhando espaço no momento mesmo do embate com a escrita. A dança contemporânea também apareceu sem que eu tivesse me dado conta.

Minha primeira tentativa de recorte foi a América Latina. Peças dos grupos Lagartijas Tiradas al Sol, do México, e Teatro Kimen, do Chile, tinham um lugar de destaque nessa proposta. Dois grupos peruanos também estavam no meu pensamento: o Malayerba, embora seu trabalho não seja tão próximo do documentário, e o Yuyachkani, uma referência nessa categoria (o nome quer dizer "estou pensando, estou recordando"), mas não consegui ver ao vivo o repertório do grupo. O Mapa Teatro, da Colômbia, talvez seja a perda mais sentida, porém, só cheguei a ver ao vivo uma de suas peças quando já estava com a pesquisa bastante encaminhada; além disso, as obras mais importantes desse grupo são demasiado complexas para abordá-las apenas por registro em vídeo. A dedicação ao teatro latino-americano fica, então, como promessa para uma próxima pesquisa.

A América Latina acabou representada somente pela Argentina, pois tive oportunidade de fazer um intercâmbio com a Universidad de Buenos Aires durante o doutorado. Lá, fui orientada pelo Prof. Dr. Jorge Dubatti, com bolsa da Rede de Macro Universidades da América Latina e do Caribe. Também tive oportunidade de conversar com a Prof. Pamela Brownell, que pesquisa o teatro documentário contemporâneo. As conversas com esses

dois professores foram muito importantes para que eu pudesse me familiarizar um pouco mais com o contexto da produção de teatro documentário em Buenos Aires. Devo dizer que também foi determinante ter assistido a mais de sessenta peças durante os três meses em que permaneci na capital argentina.

Em determinado ponto, cheguei a pensar se não deveria elaborar a tese apenas com peças brasileiras. Nesse caso, os espetáculos de Janaina Leite, autora do livro *Autoescrituras performativas – Do diário à cena* (2018), teriam certamente um destaque. Foi a partir de uma de suas peças, *Festa de separação*, que o documentário cênico começou a aparecer nas conversas sobre teatro documentário no Rio de Janeiro dos últimos anos. *Luiz Antonio Gabriela*, peça autobiográfica de Nelson Baskerville com a Cia. Mugunzá de Teatro também poderia ter figurado com grande importância na pesquisa. Recentemente, a encenação incluiu uma atriz trans no elenco para dividir com um ator cisgênero a personagem protagonista, respondendo às justas demandas do movimento de artistas trans para que não se façam peças sobre elas sem a participação delas. Essa questão, por exemplo, teria muito a acrescentar ao debate sobre a ética do cuidado, conceito desenvolvido por José Antonio Sánchez. No entanto, fiz a opção de não abordar peças com narrativas essencialmente biográficas, o que demandaria a dedicação a um outro campo de estudos que não era exatamente o que eu queria estudar na confluência de criação artística e produção de saber no teatro.

No recorte exclusivamente brasileiro, haveria ainda um número expressivo de artistas que trabalham com teatro documentário e cujo trabalho não tive oportunidade de conhecer, entre eles, Marcelo Soler, em São Paulo, a Cia Zula Teatro, em Belo Horizonte, e Rodrigo Dourado, em Recife, para citar só alguns exemplos. O meu repertório de Brasil, de qualquer modo, estaria concentrado demais na Região Sudeste. Assim, escolhi apenas algumas peças brasileiras, que desenvolvem questões que têm se destacado nos debates atuais no país, como o racismo estrutural, os contrastes entre centro e periferia na educação e na cultura, o preconceito contra a Região Nordeste, as condições da nossa democracia e o esfacelamento do estado

laico, bem como o machismo e a colonialidade nas artes. A tese conta com as seguintes peças nacionais: *Farinha com açúcar – Sobre a sustança de meninos e homens*, do Coletivo Negro, de São Paulo; *Cabeça – Um documentário cênico*, do Complexo Duplo, grupo do Rio de Janeiro do qual faço parte; *A invenção do Nordeste* do Grupo Carmin de Natal (*Jacy*, outra peça de teatro documentário do grupo acabou ficando de fora); *Arame farpado*, peça de conclusão do curso de Artes Cênicas da UNIRIO de Phellipe Azevedo, da periferia do Rio de Janeiro; e *Bola de fogo*, solo de Fabio Osório Monteiro, integrante do Dimenti, da dança contemporânea da Bahia. Soma-se à lista uma peça que eu criei como desdobramento cênico da pesquisa: *Há mais futuro que passado – Um documentário de ficção*, que considero a parte corporalizada da tese.

Fechar a tese em um contexto ibero-americano também foi uma possibilidade que considerei bastante. As peças *A House in Asia* e *Brickman Brando Bubble Boom*, da Agrupación Señor Serrano, de Barcelona, bem como *Os serrenhos do Caldeirão – Exercícios em antropologia ficcional*, solo da coreógrafa Vera Mantero, e *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, do Teatro do Vestido, ambas de Lisboa, são muito relevantes para a pesquisa. Mas, o trabalho do pesquisador libanês Rabih Mroué também não poderia ser ignorado, então, apesar do meu apreço por recortes geográficos – a que dou vazão apenas nessa apresentação – o desenho das peças da tese acabou ficando um tanto espalhado pelo mapa.

O que une essas peças, no entanto, não é a categoria teatro documentário, mas um conceito que intuí, que chamo de historiografia de artista. A definição de historiografia de artista não está posta, ela vai ser experimentada aos poucos, ao longo da escrita da tese, especialmente na análise das peças. Afinal, foi da relação com os espetáculos que surgiu essa proposição teórica.

No primeiro capítulo, "Transformações do documentário no teatro", faço uma breve revisão das definições de teatro documentário, considerando em um primeiro momento as propostas artísticas de Erwin Piscator e de Peter Weiss, para depois chegar a proposições mais afins com as práticas

contemporâneas – sem intenção de descartar ou desmerecer as bases históricas da categoria –, considerando as pesquisas de Ileana Diéguez, Diana Taylor, Carol Martin e Janelle Reinert sobre performance e teatros do real. Nesse trajeto, busco referências que me ajudem a elaborar o que poderia ser uma historiografia de artista. Assim como diversas peças ficaram de fora, pensadores da história que somariam bastante à pesquisa, acabaram ficando para trás, afinal, a ênfase da pesquisa é o teatro. Concentrei a reflexão em alguns poucos aspectos da história que me pareceram mais contundentes para esta investigação, como a micro-história, a história pública, a descolonização do pensamento e alguns apontamentos sobre a relação entre história e ficção. As considerações de Walter Benjamim sobre a narração e o compartilhamento de experiência, bem como a ideia de historiografia performativa de Eleonora Fabião, também acrescentam ideias importantes a esse caldeirão. A teoria dos afetos, em especial os estudos sobre afeto público de Teresa Brennan e de Sara Ahmed, é nuclear para a elaboração do conceito de historiografia de artista e a produção de saber no teatro.

O segundo capítulo, "A ética do presente: escritas críticas da história no teatro", compreende a análise de alguns espetáculos no encontro com as teorias apresentadas no Capítulo I e ainda outras referências. Esse capítulo é dividido em quatro partes, que abordam aspectos distintos da historiografia de artista em espetáculos que têm características em comum. Na primeira seção, intitulada "O íntimo, o político e o público", me dedico a refletir sobre os depoimentos em primeira pessoa, feitos por atores profissionais e não profissionais, a respeito de narrativas de guerra e memórias da ditadura militar argentina, em dois espetáculos de Lola Arias, *Mi vida después* e *Campo minado*, com a ajuda do contraste com *Museu Miguel Ángel Boezzio,* montagem dos anos 1990 realizada por Federico León em um projeto de Vivi Tellas, o *Proyecto Museos*. O museu – no caso, o museu histórico e não o museu de arte – aparece como paradigma de narrativa historiográfica, acrescentando ao debate sobre o resgate de narrativas históricas as estratégias memorialísticas das instituições no século XXI. Aqui, entre a aproximação com a teoria dos afetos e outros conceitos, desenvolvo a ideia

de ética do presente, a partir de uma proposição do pesquisador espanhol Óscar Cornago. A ética do presente é um dado importante da historiografia de artista que vai perpassar todas as obras analisadas.

Na segunda parte, "Inscrever-se na história", estudo dois espetáculos brasileiros que mesclam a linguagem do teatro com a estética do show para abordar referências da música nacional. Desenvolvo aqui a ideia de homenagem crítica, que *Cabeça – Um documentário cênico* e *Farinha com açúcar – Sobre a sustança de meninos e homens* fazem respectivamente ao álbum *Cabeça Dinossauro* dos Titãs e à música dos Racionais MC's. Com essas peças, obras da música brasileira são tomadas como documentos históricos e como objetos formadores de afetos. Os espetáculos se posicionam como respostas a esses legados artísticos, inscrevendo-se na história da sua repercussão e evidenciando a contundência da arte que é politicamente comprometida com a sua historicidade, com a ética do presente. Os espetáculos também mostram exemplos da produção de saber no teatro como algo afim com a histórica pública e a noção de autoridade compartilhada, que pode ser relacionada à ideia de dramaturgia dialógica. Nesta seção, articulo a relação entre a teoria dos afetos e a crítica das narrativas que aparece na cena documental contemporânea.

Na terceira parte, "Máquinas históricas de saber – revisando a arte, a cultura e a universidade", me dedico a pensar a arte, bem como o ensino da arte, como produção de saber que também atua como dispositivo de perpetuação de afetos e mentalidades conservadoras. A alusão ao termo máquina remete à reprodução acrítica de discursos e imagens que reincidem na cultura. Penso as peças aqui estudadas, *A invenção do Nordeste* e *Arame farpado*, como contra-dispositivos para as mitologias colonizadoras, gestos insubordinados e insubordinadores, ações efetivas de descolonização do pensamento e do ser, na medida em que agem sobre a consciência dos afetos. Ambos espetáculos têm relações com a crítica historiográfica de Durval Muniz, autor do livro que inspirou a peça do Grupo Carmin. Na análise de *Arame farpado*, recorro à ideia de pedagogia das encruzilhadas, desenvolvida pelos historiadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino como

estratégia de deseducação, de insubordinação à imposição das relações de subalternidade com gestos afirmativos de presença – um modo de habitar o lócus fraturado da diferença colonial. O lócus fraturado é um conceito do pensamento decolonial especialmente relevante para o debate sobre a descolonização no teatro. Aqui também faço apontamentos para uma discussão sobre o conceito de qualidade na arte como estrutura da colonialidade, uma etapa da pesquisa que eu gostaria de ter desenvolvido mais profundamente, o que deve ficar para uma outra ocasião.

Na quarta e última parte desse capítulo, "Escrever com imagens", me dedico ao exame das duas peças do grupo espanhol Agrupación Señor Serrano. Os artistas não apresentam as peças como teatro documentário, nem a repercussão crítica das mesmas parece apontar nesta direção, mas elas estão na pesquisa porque contribuíram bastante para a elaboração da ideia de historiografia de artista. As peças trazem para a discussão a produção de saber histórico veiculada por outras formas narrativas, como o cinema, o jornalismo televisivo, a propaganda, a indústria de jogos e brinquedos e as biografias espetaculares. Esses espetáculos são bastante críticos com as grandes produções de biografias cinematográficas (sendo a biografia um tipo de narrativa historiográfica), e com os filmes de faroeste (subgênero do filme histórico). Com isso, as peças fazem uma mediação da cultura do cinema, que por sua vez faz uma mediação das noções de história. Com essa operação, o teatro faz uma hipermediação dessa confluência de história e cinema, colocando as três instâncias sob uma perspectiva crítica. Identifico nos dois espetáculos exemplos da centralidade da tecnologia, da estética da exposição e da dramaturgia da hipermediação, conceitos que desenvolvo a partir de apontamentos de Carol Martin, bem como de David Bolter e Richard Grusin. Nestas peças, os autores estão em cena mas não se colocam textualmente, não se dirigem aos espectadores, não falam na primeira pessoa do singular. Eles estão de corpo presente como mediadores e manipuladores de dispositivos eletrônicos, discursos e afetos e, com isso, comentam criticamente as mediações e manipulações feitas pelos conteúdos diariamente veiculados e multiplicados nas diversas mídias que temos ao alcance das mãos.

Ao final do capítulo, procuro tecer algumas ideias sobre as atuações nas peças analisadas, identificando nos trabalhos dos atores e atrizes a ideia de um corpo historiador, que atua historiografia, funcionando como canal de trânsito de afeto e narração corporalizada da experiência.

O terceiro capítulo, "Corpos historiadores: encantadores de arquivos", é dedicado à historiografia de artista no formato da palestra-performance, linguagem que materializa a confluência entre ação e mediação, pensamento crítico e criatividade, além de concentrar no corpo dos atores e atrizes a potência da performance como saber, como modo de conhecer e modo de compartilhar. Na primeira seção, "O corpo historiador e as palestras-performances", faço uma aproximação com a história oral, percebendo questões em comum com a historiografia de artista, em especial, a produção de saber por afeto que se dá no compartilhamento corporalizado da experiência. Para isso, recorro à análise de algumas palestras-performances, como *Bola de fogo*, *A revolução pixelada* e *Os serrenhos do Caldeirão*, e contextualizo brevemente o surgimento dessa linguagem, procurando entender como a historiografia de artista no formato da palestra-performance pode abrir no teatro um espaço para instituir esfera pública e para criticar as formas do debate público. Aqui enxergo o material histórico ativado pelos artistas como arquivoato (conceito proposto por Eleonora Fabião em diálogo com Lygia Clark e Hélio Oiticica) e o ato de animar um arquivo como encantamento (para usar o vocabulário de Simas e Rufino com sua pedagogia das encruzilhadas).

Na segunda parte deste capítulo, "Esfera pública para memórias esquecidas", escrevo sobre um espetáculo bastante afim com a ideia de historiografia de artista, *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, da artista portuguesa Joana Craveiro, em que aparece mais uma vez a reflexão sobre o museu histórico como narrativa historiográfica que a princípio "não está viva". Aqui me dedico a mostrar como a crítica historiográfica se dá no corpo da atriz e como ela lida com a oralidade dos depoimentos ao transmitir a vivência da pesquisa, instituindo com o seu fazer uma experiência de esfera pública no espaço do teatro e propondo uma

relação crítica entre afeto e memória ao dar vida a uma narrativa historiográfica.

Na terceira e última seção, "Permitam-me imaginar já que é tão difícil descobrir fatos", escrevo sobre a parte corporalizada da pesquisa, um espetáculo que dirigi durante o processo de estudos do doutorado, no qual pude experimentar conceitos e procedimentos daquilo que eu vislumbro como historiografia de artista. *Há mais futuro que passado – Um documentário de ficção*, uma palestra-performance de três atrizes, apresenta uma crítica à história da arte como fortaleza do patriarcado e da colonialidade e às biografias de artista como narrativas que contribuem para as mitologias que perpetuam exclusões e silenciamentos.

Nas considerações finais, retomo ideias apontadas ao longo da pesquisa para organizar algumas premissas das historiografias de artista.

CAPÍTULO I: TRANSFORMAÇÕES DO TEATRO DOCUMENTÁRIO

Desde que comecei a me interessar pelo teatro documentário contemporâneo, antes mesmo de formalizar um projeto de pesquisa acadêmica, me chamou atenção que alguns artistas, criadores de obras que eu identificava como teatro documentário, estavam dizendo que o que eles fazem não é teatro documentário. Investigando um pouco mais, percebi que determinados teóricos e críticos diziam a mesma coisa. A desconfiança dessa negação me fez enxergar que deveria haver algum descompasso entre a ideia de teatro documentário que eu estava deduzindo a partir dos espetáculos e a ideia de teatro documentário que esses artistas e investigadores têm em mente. Eu não havia estudado teatro documentário, nem mesmo na graduação em Teoria do Teatro, não me lembro de ter entrado em contato com essa categoria histórica. A minha noção de teatro documentário se formou, portanto, a partir da produção contemporânea e não por definições históricas. A linguagem que eu estava identificando nos espetáculos era uma linguagem de documentário coerente com o momento histórico presente. Foi apenas quando comecei a estudar as definições clássicas, por assim dizer, que compreendi que existia mesmo algumas lacunas entre o que poderia se chamar teatro documentário entre os anos 1920 e 1970 e o que poderia se chamar teatro documentário no início do século XXI. Ainda assim, não me parecia ser o caso de descartar essa nomenclatura. Enquanto alguns se referiam a ela como uma categoria velha, eu a entendia como um amplo campo de possibilidade e invenção – provavelmente também por causa das experimentações contemporâneas do documentário no cinema.

Depois de estudar um pouco mais o que se pode considerar as origens do teatro documentário no teatro europeu, tentando entender as aproximações e as distâncias da cena contemporânea, e tendo encontrado livros e artigos de teóricas da atualidade que têm se dedicado a esse trabalho de reconceitualização, compreendi que não era apenas possível, mas importante manter a filiação à categoria histórica. Por mais que haja

diferenças significativas, há também continuidades que não podem ser ignoradas. Assim, identifico uma relação dinâmica entre continuidade e descontinuidade nesta prática que conta com quase cem anos de história. Essa continuidade descontínua será um dos pontos abordados neste primeiro capítulo. Destaco ainda que não é o caso de negar o passado, nem de estabelecer um julgamento de valor que considere as práticas e teorias de outra época apenas como ultrapassadas e descartáveis, mas de tentar ver as diferenças, guardando as condições históricas de cada período.

De qualquer forma, o conjunto de peças que se mostravam como possibilidades de teatro documentário se mostrou amplo demais. Aos poucos, comecei a identificar que o meu interesse estava especificamente nos espetáculos que compartilhavam algum saber histórico – por mais que seja difícil traçar um contorno preciso para esse recorte. Depois, compreendi que o meu interesse não era apenas pela natureza historiográfica das narrativas, mas pela dimensão crítica da abordagem dessas narrativas em determinados espetáculos e pelo potencial que têm de fazer uma convocação ao senso crítico na recepção. A revisão das narrativas hegemônicas, em diversos aspectos, me interessava mais que os relatos biográficos, por exemplo (embora saiba que uma coisa não exclui necessariamente a outra). Além disso, a implicação do afeto público no processo reflexivo que se dá nos espetáculos de teatro documentário que me interessam é um fator determinante que me anima nesta investigação.

Assim cheguei a uma formulação que pretendo aprofundar e desenvolver ao longo da tese, no embate com as noções de história que tenho em mente e com os espetáculos que me provocam a pensar em uma escrita da história do ponto de vista da criação artística. Chamei essa formulação de historiografias de artistas. As historiografias de artista não constituem outro gênero, nem mesmo um subgênero, mas uma espécie de metodologia de trabalho, que envolve investigação e materialização cênica. Provavelmente, as historiografias de artista – considerando a mera junção dessas palavras – poderiam ser pensadas fora do âmbito do documentário e até mesmo fora do âmbito do teatro. O documentário no cinema e os

romances históricos da contemporaneidade, por exemplo, sem dúvida combinam escrita historiográfica e criação artística. Mas, no escopo desta tese, a ideia vai ser desenvolvida como uma metodologia de partilha do saber histórico especificamente no teatro, considerando o fato cênico do espetáculo, seu acontecimento convivial. Talvez não seja uma formulação tão precisa quanto se desejaria – a pesquisa teórica é uma coisa cheia de dúvidas –, mas chamar de historiografia teatral, do teatro, de palco, causaria confusão com a ideia geral de "história do teatro", pelo menos em um primeiro momento.

Devo fazer ainda uma outra ressalva para esta designação "de artista", tendo em vista que na historiografia propriamente dita há um evidente componente criativo, artístico, intrínseco à sua prática. É uma questão de ênfase; uma afirmação de um deslocamento do lugar de produção do pensamento e não uma negação da dimensão artística da escrita da história feita pelos historiadores, nem da sua criatividade teórica.

Ficou evidente, nesta pesquisa, um desejo de trabalhar com categorias, de dar nome às coisas, separá-las, reuni-las, organizá-las. Mas não se trata de enclausurar as obras. Pelo contrário, penso que o trabalho de testar as relações entre as obras e as categorias é um exercício de abertura do pensamento crítico. As categorias são operativas como etiquetas, que podem ser provisoriamente atribuídas a uma obra. O que acontece com a minha percepção de uma peça se eu tentar pensá-la como se fosse da categoria X ou Y, ou se eu precisasse fazer uma defesa dessa opção? Assim, comecei a usar as categorias teatro documentário e historiografias de artista como filtros possíveis para refletir sobre a articulação de uma revisão historiográfica na cena e o convite, ao público, de tomar parte nessa atitude crítica.

NO SÉCULO XX

No seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis dá ao gênero uma definição precisa: "Teatro que *só* usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas,

selecionadas e 'montadas' em função da tese sociopolítica do dramaturgo" (PAVIS, 1994, p.387, grifo meu.) A assertividade que se pode ler na formulação da frase corre o risco de conferir ao gênero uma excessiva rigidez, que excluiria muitas práticas contemporâneas e que talvez não existisse nem mesmo no teatro ao qual o autor se refere. De qualquer modo, é preciso considerar que a publicação dessa obra de referência data de 1996 e situa a produção de teatro documentário entre os anos 1950 e 1970. A princípio, pode-se pensar que hoje em dia os documentários usam muito mais do que "só" documentos e fontes autênticas, mas, na verdade, não só hoje em dia. Lendo sobre espetáculos conhecidos como teatro documentário no século XX, é possível desconfiar da rigidez que aparece na redação do verbete Pavis, para além da diferença entre momentos históricos.

O autor divide sua definição em duas partes, intituladas "reutilização de fontes" e "montagem combativa". Aqui aparecem duas questões nucleares: a ideia de que apenas os documentos e fontes autênticas são válidos para o teatro documentário e a subordinação da montagem destas fontes a uma tese sociopolítica. A autenticidade dos documentos é uma questão a ser problematizada, afinal, a ideia mesma de tomar o documento como monumento de uma verdade, como índice de acesso direto ao passado ou a uma verdade histórica é um questionamento corrente da historiografia contemporânea. Os debates sobre a ideia de arquivo são extensos e complexos; infelizmente, não cabem nos limites temporais de elaboração da tese. Ainda assim, problema vai ser retomado nos próximos capítulos, tendo em vista algumas dramaturgias recentes, que fazem uso de materiais fictícios para defender seus argumentos, e de espetáculos que evidenciam como os documentos não podem ser tomados apenas como índices do real, mas que precisam ser vistos como discursos que interferem no imaginário público e forjam realidades. Mesmo assim, tanto o teatro documentário a que Pavis se refere, quanto aquele que está sendo produzido hoje, podem ser entendidos como práticas artísticas que estão vinculadas a uma ética e que se firmam no desejo de fazer perguntas para a história, de revisar narrativas, do passado como do presente.

Pavis contrapõe o documentário à ideia de criação ficcional no que diz respeito a um entendimento de ficção ligado ao drama: "No lugar da fábula e da ficção, encontra-se a instalação de materiais ordenados de acordo com seu valor contrastivo e explicativo" (PAVIS, 1994, p.388). Entendo que a ideia de ficção que está sendo colocada de lado aqui é, mais especificamente, a construção fabular do drama, como no caso do drama histórico, em que há um cosmo fictício fechado, uma fábula linear com início, meio e fim, atores que interagem entre si fazendo personagens imersos em questões subjetivas. O que orienta a cena no teatro documentário, portanto, não é a encenação dramatizada de uma narrativa de ficção, mas o arranjo de materiais prévios à construção dramatúrgica, que dizem respeito à realidade externa à cena.

Quanto à ideia da subordinação a uma tese sociopolítica, penso que no repertório de teatro documentário abarcado por esta pesquisa, a dramaturgia não precisa necessariamente ser pautada por uma tese, mas a ideia mesma de tese precisaria ser problematizada. A tese pode ser uma pressuposição, uma proposta de reflexão, não necessariamente a postulação de uma verdade absoluta. Ainda assim, talvez seja o caso de falar em hipóteses, mais do que teses. As peças têm perguntas como pontos de partida, muitas vezes sem pretensão de dar respostas. Para entender a que noção de tese a que Pavis se refere, recorro a outro verbete de seu *Dicionário de Teatro*, o "Teatro de tese", que o autor apresenta como uma forma didática em que artistas querem "convencer o público de sua legitimidade, convidando-o a analisar mais a reflexão que suas emoções" (PAVIS, 1994, p. 385). É importante notar que Pavis aponta que esse teatro, o teatro de tese, geralmente trata o público como uma criança a ser catequizada – o que é algo a se considerar, tendo em vista que outra questão determinante na pesquisa que desenvolvo é a horizontalidade de saberes entre artistas e público. Mas também há, nesta citação, um dado importante para as historiografias de artista: a problematização da dicotomia entre reflexão e emoção.

Tais observações de Pavis contribuem para mostrar a distância conceitual entre o repertório de noções de teatro que forjaram as primeiras ideias de teatro documentário (ou o que ficou impresso na história do teatro dessa época) e o que está em jogo nas práticas contemporâneas. Uma das diferenças fundamentais entre modos de fazer documentário no teatro aparece justamente na palavra final de Pavis, quando ele ratifica a crença de que o teatro pode apresentar respostas e soluções. Ele o faz citando um texto bastante significativo da história do teatro, em que Peter Weiss enumera as premissas que definem o teatro documentário.

Publicado no final dos anos 1960, o texto intitulado *Notas sobre o teatro documentário* traz 14 tópicos elaborados por Weiss. A cada ponto que enumera, diversas questões são apontadas sem que ele se detenha de maneira vertical sobre cada uma delas. Ainda assim, há elaborações significativas que permitem identificar continuidades entre as suas ideias e as produções contemporâneas que parecem rejeitá-lo. Pretendo discutir apenas algumas partes para apresentar certos contrastes e proximidades com os pressupostos que identifico nas práticas da atualidade. Com as análises pontuais que faço a seguir, observo o quanto é improdutivo tomar este texto como um conjunto de regras. Entendo-o como um exercício criativo do encenador alemão, no qual ele expressa alguns desejos para a prática documental no teatro, e não a formulação das leis de um determinado gênero. Escolho apenas alguns trechos, pois nem todos trazem questões decisivas para a presente discussão. Começo pelo primeiro:

> 1. O teatro documentário é um teatro de relatório. Interrogatórios, atas, cartas, quadros estatísticos, comunicados da bolsa, balanços de bancos e indústrias, declarações governamentais, discursos, entrevistas, declarações de personalidades conhecidas, reportagens jornalísticas e radiofônicas, fotografias, filmes e outros testemunhos do presente constituem a base da representação. *O teatro documentário renuncia a toda invenção*, usa material documentário autêntico difundido a partir da cena, sem modificar o conteúdo, mas estruturando a forma. Diferente das informações incoerentes que nos chegam diariamente de todas as partes, mostra-se na cena uma seleção que se concentrará em um tema determinado, geralmente social ou político. Esta seleção crítica, assim como o critério segundo o qual estes fragmentos da realidade se ajustam, garantem a qualidade desta dramaturgia do documento (WEISS, 2015, p. 9, grifos meus).

Logo de início é possível identificar a filiação a uma noção "oficial" de documento, pois as fontes enumeradas são em sua maioria oficiais: "Interrogatórios, atas, cartas, quadros estatísticos, comunicados da bolsa, balanços de bancos e indústrias, declarações governamentais" – com exceção das cartas, que constituem documentos de natureza diversa. A expressão "teatro de relatório" dá a ideia de um teatro que se coloca como uma mediação neutra, que organiza a realidade abordada com objetividade e síntese. Neutralidade e objetividade são premissas das quais é preciso desconfiar na lida com a escrita da história, como têm feito as teorias historiográficas desde a segunda metade do século XX.

A renúncia "a toda invenção" e a aposta em materiais autênticos denunciam uma polarização pouco complexa entre inventividade e autenticidade. A ideia mesma de uma "seleção crítica" já pressupõe, a meu ver, uma dinâmica criativa; um recorte já é, em alguma medida, uma "invenção". O apreço pela inventividade (em diferentes aspectos) vai ser uma característica do documentário na atualidade. Isso se dá tanto pela sofisticação na lida com o real nas práticas teatrais, quanto pelo entendimento, no campo da historiografia, de que uma relação inventiva com a história é, em maior ou menor grau, uma premissa indispensável da escrita e do pensamento crítico. Considerando a produção artística de Weiss, pode-se imaginar que talvez ele não tivesse em mente uma ideia tão rígida. Pelo menos quanto aos procedimentos de dramaturgia e encenação, suas peças não se furtam à invenção. Sobre a mais conhecida delas, *O interrogatório – Oratório em onze cantos*, o filósofo e crítico de arte alemão Anatol Rosenfeld observa:

> Por mais que Weiss insista em afirmar que não inventou nada, a própria definição da peça como *Oratório em onze cantos* (cada qual tripartido, adorando a estrutura do grande poema dantesco), bem como o uso do verso, a concentração, a montagem, sobretudo o emprego peculiar da linguagem, revelam o trabalho da imaginação criativa que, sem ferir os dados, lhes dá uma nova dimensão (ROSENFELD, 1993, p.127).

O fato mesmo de que se trata, sobretudo, de uma realização artística já pressupõe que a invenção é a base da obra:

> Porque um teatro documentário que pretenda ser antes de tudo uma tribuna política e que renuncie a ser uma realização artística, coloca-se a ele mesmo em cheque (WEISS, 2015, p.11).

Há, portanto, uma contradição interna ao texto de Weiss, que deve ser levada em consideração.

Em outro ponto, o autor enfatiza a ideia de que o teatro documentário é uma crítica em diferentes níveis. Crítica da camuflagem da imprensa, que esconde determinadas informações de acordo com determinados interesses; crítica da falsificação de realidade, na qual ele questiona as omissões no discurso histórico; crítica da mentira, em que ele se refere à mentira histórica, à modificação dos fatos, não apenas à supressão destes. Ele se opõe aos discursos dominantes, como os meios de comunicação de massa e a história – aquela que está à mão, colada ao status quo, simplificada e reproduzida pela sociedade de maneira acrítica. Essa é uma característica que identifico em muitas práticas do teatro documentário atual e que é nuclear das historiografias de artista.

Observo, neste outro trecho, alguns pontos importantes e outros que se pode questionar:

> 8. A força do teatro documentário reside na sua capacidade de construir, a partir de fragmentos da realidade, um exemplo utilizável, um modelo esquemático dos acontecimentos atuais. Ele não se situa no centro dos fatos, mas, ao contrário, toma a atitude daquele que observa e analisa. A técnica da montagem e da colagem lhe permite ressaltar detalhes claros e eloquentes do material caótico da realidade exterior. Confrontando pontos contraditórios, ele chama a atenção sobre um conflito latente e graças aos documentos reunidos tenta propor uma solução, lançar um apelo ou formular uma questão fundamental (WEISS, 2015, p. 11).

Vejo com desconfiança as afirmações que abrem e fecham esse trecho. A proposta de produzir um "modelo esquemático" dos acontecimentos parece não considerar as inúmeras complexidades e diversidades de pontos de vista que se pode ter sobre a realidade. A ideia de tentar propor uma solução também pode ser questionável. Por outro lado, é importante observar que ele oferece aqui uma definição coerente para diversas práticas do teatro documentário, quando escreve que o ponto de vista da criação é daquele que

observa e analisa. Este é um dado comum e fundamental para as práticas dos anos 50/60/70 e de hoje em dia.

Já o trabalho sobre as técnicas de montagem e colagem é determinante para essa linguagem analítica, mas o autor não desenvolve o que entende por esses termos, de que procedimentos exatamente está falando. Entendo que tanto a montagem quanto a colagem, nas dramaturgias críticas e analíticas, são procedimentos aparentes – não são apenas visíveis, mas são utilizados para que sejam percebidos – e sinalizam um afastamento dos procedimentos do drama. A montagem também é um procedimento do drama, mas nesse caso ela se quer transparente, e a pessoa que escreve e/ou atua, invisível. A "atitude daquele que observa e analisa" pode ser reconhecida nas práticas documentais do teatro na atualidade pois o gesto de montar e colar está em evidência nas encenações e especialmente na linguagem das atuações. Atento à continuação do trecho citado:

> O que em uma improvisação aberta, um happening com tintas políticas, leva a uma *atenção difusa*, a uma *participação emocional* e à ilusão de um engajamento na atualidade, no teatro documentário é tratado de *modo atento, consciente e refletido* (WEISS, 2015, p. 11).

A polarização entre "atenção difusa" e "participação emocional" de um lado, e o "modo atento, consciente e refletido" de outro, revela um entendimento da produção de saber como algo se dá apenas em um ambiente sério, sisudo, uma atmosfera dura, como se a reflexão e a atenção fossem atividades exclusivamente "cerebrais" e só pudessem se dar com o cancelamento das emoções. Na contramão desse pensamento, entendo que a distração pode ser uma forma criativa de atenção e que a participação emocional pode ser justamente o fio condutor de uma reflexão, o disparador de uma atitude crítica. A ideia de historiografia de artista vai se pautar, entre outros aspectos, na afirmação de uma epistemologia que inclui a emoção, o prazer, a diversão, a distração, o corpo e a criatividade.

Destaco ainda o último item do texto de Weiss, em que aparecem as diferenças mais significativas das práticas atuais aqui estudadas:

> 14. O teatro documentário só é possível quando toma a forma de um grupo de trabalho estável, com uma formulação política e sociológica, e capaz de fazer uma investigação científica com a ajuda de arquivos abundantes. Uma dramaturgia do documento que recua diante de uma definição, que se contenta em mostrar um estado de coisas sem esclarecer os motivos de sua existência, ou a necessidade e a possibilidade de sua superação, uma dramaturgia do documento que para no gesto de um ataque desesperado sem tocar o inimigo, uma tal dramaturgia se desvaloriza a si mesma. Por isso o teatro documentário enfrenta esta produção dramática que tem como tema principal seu próprio desespero e sua própria cólera, e que se aferra à concepção de um mundo absurdo e sem saída. *O teatro documentário afirma que a realidade, não importa o quanto ela se mascare de absurdo, pode ser explicada em todos os seus detalhes* (WEISS, 2015, p.13, grifos meus).

O primeiro ponto de contraste com a historiografia de artista é a defesa de uma investigação científica. Embora séria e comprometida, a investigação no teatro é de outra natureza: os artistas que estão propondo revisões historiográficas no teatro não reivindicam para si uma fala de autoridade científica. Nem é da quantidade – Weiss fala em "arquivos abundantes" – que vem a relevância dos documentos apresentados, embora esta seja uma estratégia possível. A demanda por justificativas para a situação que apresenta ou até mesmo para uma solução de superação, também são características que podem ser vistas com desconfiança. Mas o problema culmina com a última frase, que encerra o texto e que revela a crença de que a realidade pode ser explicada – e ainda por cima "em todos os seus detalhes". O recorte de teatro documentário contemporâneo que estudo não tem a pretensão de "explicar" a realidade. Pelo contrário, a urgência parece ser a de abordar a complexidade das representações da realidade e das relações que se estabelecem entre os sujeitos e o mundo que conhecem.

Mas o ponto inaugural do teatro documentário na historiografia teatral europeia acontece com o trabalho de Erwin Piscator, com o espetáculo *Apesar de tudo!* de 1925. Nos anos 1920, Piscator dedicou-se ao teatro proletário, que rechaçava os hábitos burgueses do teatro alemão, seus modos de produção e de fruição. Seu objetivo era utilizar os recursos do teatro para concretizar a objetividade da luta revolucionária. Nada que fosse alheio ao projeto de educação política das massas importava ao seu teatro:

> Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletariado. [...] Riscamos radicalmente a palavra "arte" do nosso programa; as nossas "peças" eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e "fazer política" (PISCATOR, 1968, p. 51).

O teatro proletário não era ainda o teatro documentário, mas há muito em comum entre essas duas fases da sua trajetória pelas possibilidades do teatro político da sua época. Os espetáculos aconteciam em salas de assembleia, não em teatros, pois ele queria "agarrar a multidão no seu ambiente" (PISCATOR, 1968, p. 51). O jornalismo era a sua baliza:

> Diante do jornal, o teatro continuava atrasado, não era suficientemente atual, não intervinha de maneira suficientemente direta, era sempre uma forma de arte excessivamente rígida, predeterminada e limitada no efeito. O que eu tinha em mente, naquele tempo, era uma ligação muito mais íntima com o jornalismo, com a atualidade do dia-a-dia (PISCATOR, 1968, p. 52).

Suas peças dessa época mostram, como método eficaz para a propaganda política, um desejo de aproximação com a vida, com a realidade cotidiana da classe trabalhadora. Em seu livro, *Teatro político*, Piscator cita uma crítica[1] publicada no jornal *Bandeira Vermelha* em abril de 1921, que antecipa algumas ideias que mais tarde vão aparecer no vocabulário da crítica e da historiografia do teatro como teatro do real:

> A novidade fundamental nesse teatro é que a ação e a realidade se entrosam de maneira inteiramente especial. Não se sabe, muitas vezes, se a gente está no teatro ou numa assembleia, e tem-se a impressão de que se deve intervir e colaborar, de que se deve apartear. Desaparece a fronteira entre o espetáculo e a realidade... O público sente que contemplou a vida real, que é espectador, não de uma peça de teatro, mas de um trecho da verdadeira vida... Que o espectador é incluído na peça, que tudo o que se desenrola no palco lhe diz respeito (PISCATOR, 1968, p. 57).

Curiosamente, essas frases também poderiam ter sido ditas sobre uma encenação naturalista. A história do teatro também tem anedotas de espectadores que se envolveram em peças naturalistas como se estivessem diante de um acontecimento real, como se não fosse teatro. Os caminhos, no

[1] Os nomes dos autores das críticas não são mencionados no livro.

entanto, são radicalmente diversos. Aqui, é o despojamento de artifícios ilusionistas que proporciona ao espectador esse engajamento no teatro como se fosse realidade.

Pela leitura do relato de Piscator sobre a criação do espetáculo de 1925, percebe-se que a inventividade não é obstáculo para a conscientização política. O seu teatro documentário também é parente do jornalismo. *Apesar de tudo!* é uma revista política, uma grande produção cujo propósito era abranger os pontos revolucionários da história da humanidade, apresentando um extrato de todo o materialismo histórico. Em um processo que ele descreve como coletivo, a dramaturgia dialogava com as experimentações dos outros elementos da cena, influenciando-se mutuamente. Não se tratava portanto de uma peça de gabinete. Mas um dos aspectos mais marcantes do espetáculo, segundo a sua recepção crítica, foi a utilização da projeção cinematográfica como parte indissociável da concepção dramatúrgica:

> 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 da Europa, etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas; ainda não se estabelecera a "moda" dos filmes de guerra. Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios. (PISCATOR, 1968, p. 81)

O encenador também enfatiza a relação mútua entre filme e cena no espetáculo:

> "O momento de surpresa proporcionado pela troca de filme e cena teatral foi muito eficaz. Mais forte ainda, todavia, a tensão dramática que filme e cena teatral tiravam um do outro" (PISCATOR, 1968, p. 84).

A agilidade do jornalismo impresso e o ineditismo das imagens de guerra naquela época são aspectos fundamentais dessa noção de teatro documentário. Hoje, em 2019, a circulação de informação não é mais uma prerrogativa do papel, nem mesmo do jornalismo, e o bombardeio vertiginoso de imagens violentas faz dos espectadores contemporâneos um público difícil

de impressionar dessa maneira. Assim, o teatro documentário da atualidade vai contar com outros artifícios para incitar o pensamento crítico, assim como vai lidar com outras noções de atuação política, que não necessariamente envolvem imagens de guerra e luta de classes. De todo modo, as inovações cênicas proporcionadas pela encenação de Piscator trazem à discussão um ponto importante do documentário contemporâneo: a centralidade da tecnologia na lida com os documentos, que não é consequência da Internet, como às vezes se afirma hoje em dia, mas uma constância das mudanças radicais que se deram nos meios de comunicação ao longo de todo o século XX.

É importante observar que essas referências que se tornaram canônicas continuam sendo tomadas como definições congeladas de teatro documentário e muitas vezes de maneira pouco refletida. Um exemplo recente pode ser encontrado na análise que a teórica de teatro argentina Beatriz Trastoy faz de alguns projetos da encenadora Vivi Tellas, ciclos em que ela propôs a criação de espetáculos em diálogo com museus, arquivos pessoais e relatos biográficos e autobiográficos. Em *La escena posdramática – Ensayos sobre la autorreferencialidad*, Trastoy desconsidera as teorias contemporâneas do teatro documentário:

> Mais apropriado seria, então, considerar a modalidade cênica idealizada por Tellas como "apresentação documental" ou "ato de testemunho" e não como teatro documentário, na medida em que não pretende ser um instrumento de luta política, nem tem uma temática de alcance coletivo, nem é realizada por um grupo consolidado de artistas militantes, e além disso, sua produção não está desvinculada do patrocínio estatal. (TRASTOY, 2018, p. 266-267)[2]

Ainda na cena de Buenos Aires, a encenadora Lola Arias, na época da estreia da peça *Mi vida después*, também afirmou que não estava fazendo teatro documentário, que considera uma categoria velha, como consta em entrevista concedida à pesquisadora argentina de teatro Pamela Brownell:

[2] Texto original: Más apropiado sería, entonces, considerar la modalidad escénica ideada por Tellas como "presentación documental" o "acto testimonial" y no como teatro documental, en la medida en que no pretende ser instrumento de lucha política, ni su temática tiene alcances colectivos, ni la realiza un grupo consolidado de teatristas militantes, ni, menos aún, su producción está desvinculada del patrocinio estatal.

> Acredito que pensar o teatro como documentário gera uma categoria – na verdade, retoma uma categoria velha – que não se adapta, pelo menos ao que eu penso que é o teatro que eu estou fazendo agora, e que gera uma divisão, como se houvesse um teatro da ficção e um teatro do que é documental, como coisas separadas. [...] Para mim, não é interessante gerar essa divisão porque me parece que a arte avança para um lugar, tanto no cinema quanto no teatro, de amplificação de fronteiras, onde há uma necessidade do teatro se atualizar, de falar do que se passa no presente, de parar de reviver o passado [...] Por isso, para mim, trazer a vida dos *performers* é um ato verdadeiramente contemporâneo e não uma arte do passado. (ARIAS apud BROWNELL, 2009, p.9). [3]

Pamela Brownell observa, de maneira coerente, que o conceito de documentário na atualidade já contempla, como no cinema, um embaçamento das fronteiras entre realidade e ficção, afirmando que dizer que um espetáculo pertence ao teatro documentário apenas aponta para um elemento da sua proposta, mas não a esgota. Usar a categoria teatro documentário também não significa tomá-la como uma solução para pensar sobre o espetáculo, mas um encaminhamento possível para a reflexão sobre ele. A fala de Lola Arias traz ainda uma ideia problemática da arte como algo que avança, mostrando uma confiança modernista em um progresso das formas, do qual ela acredita fazer parte. Ela faz um julgamento de valor sobre um teatro do passado e se afirma como uma artista que está trazendo uma proposta nova, "verdadeiramente contemporânea". A minha defesa da categoria teatro documentário também se dá como um posicionamento crítico diante dos discursos das grandes novidades. Outro sinal que me desperta suspeita é o uso do termo performers, no lugar de atores ou atrizes, como se ela estivesse se referindo a uma prática de atuação muito diversa daquela do teatro – quando o teatro abriga linguagens tão absolutamente diversas. O uso do termo performer por artistas de teatro costuma aparecer quando há algum preconceito com a sua própria prática, como se o teatro fosse uma coisa

[3] Texto original: Yo creo que pensar el teatro como documental genera una categoría – en realidad, retoma una categoría vieja – que no se adapta, por lo menos, a lo que yo pienso que es el teatro que estoy haciendo ahora y que genera una división, como si hubiera un teatro de la ficción y un teatro de lo documental como cosas separadas. [...] Para mí no es interesante generar esa división porque me parece que el arte avanza hacia un lugar, tanto en el cine como en el teatro, de amplificación de fronteras y donde hay una necesidad del teatro de actualizarse, de hablar de lo que pasa en el presente, de dejar de revivir el pasado. [...] Por eso, para mí, algo de traer la vida de los *performers* tiene que ver con que sea un acto verdaderamente contemporáneo y no un arte del pasado.

velha, "uma arte do passado", e o teatro contemporâneo estivesse mais perto da arte da performance como categoria das artes visuais, tomando as artes visuais como uma espécie de arte mais evoluída. Há, portanto, muitas questões implicadas na rejeição à categoria teatro documentário que ultrapassam a análise crítica aprofundada do gênero e que às vezes denunciam uma rejeição do próprio teatro.

Sobre o trabalho do grupo português Teatro do Vestido, cuja filiação ao teatro documentário é nítida e constantemente comentada por pesquisadores e críticos, um artista que trabalha com o grupo, o ator Gustavo Vicente, que faz diversas considerações muito interessantes sobre o grupo, também faz uma negação do teatro documentário, restringindo a compreensão da categoria:

> Ao discorrer sobre as vozes pessoais, *personas* e o presente da ação, parece-me inevitável contrapor a ideia – presente nalguma crítica – de que o Vestido faz teatro documental. Se o teatro documental é um gênero performativo que tem por recurso-base o documento e os fatos que nele se provam, parece-me óbvio que o que o Vestido faz se afasta desta lógica de revisitação objetiva de uma determinada realidade histórica (VICENTE, 2018, p. 130).

A definição restrita que o autor faz da categoria é o primeiro problema desta afirmação, que toma as ideias de "documento" e de "fatos" de maneira um tanto rígida. O Teatro do Vestido de fato utiliza documentos de naturezas diversas, inclusive ficcionais, e se dedica à reflexão sobre fatos históricos. Mas o cerne do problema está na ideia de "revisitação objetiva" de uma realidade histórica em oposição à ideia de "presente da ação", quando o presente da ação muitas vezes (especialmente na peça do grupo que analiso no terceiro capítulo da tese) é o ato mesmo de fazer uma revisão de um período histórico, revisitando-o pelas memórias de anônimos. A expectativa de uma objetividade neutra, isenta, do documentário, é o que geralmente provoca essa atitude de rejeição.

Uma declaração recente do diretor de teatro suíço Milo Rau, cujas peças são exemplares do teatro documentário contemporâneo – quer ele queira, quer não – oferece um ótimo exemplo da confusão em torno da ideia de documentário no teatro:

> Porém, ao fim do processo, abordamos os casos de uma forma universal, embora sempre seja imprescindível um certo artifício, porque, na minha opinião, é impossível realizar um teatro documental. O teatro opera, inevitavelmente, uma total transformação no caso em questão. Portanto, cada acontecimento se transforma em uma história relacionada a todos nós, a partir de uma perspectiva mais universal. Os envolvidos nos crimes precisam ter essa consciência. Por isso, nós conversarmos com eles não só para apreender o que aconteceu, como também para que haja a compreensão de que uma peça de teatro não é uma reportagem. (RAU, 2019, p.35)

É como se o fato de que há artifício na elaboração de uma peça de teatro anulasse a validade da lida com um fato real. Determinadas peças desse encenador tratam, com pelo menos alguma acuidade, de fatos reais – a "total transformação" não acontece nos seus espetáculos. Na sua fala, aparece ainda a associação com o documentário jornalístico, que pode-se tomar como uma forma mais fechada de documentário, mais essencialmente informativa (nem por isso menos tendenciosa). Outro problema que aparece na sua fala é a ideia de que o seu ponto de vista é universal, quando seu visão dos fatos deveria ser percebida como racializada e gendrada, além de social e geograficamente localizada.

A análise do pesquisador espanhol José Antonio Sánchez sobre o trabalho do grupo colombiano Mapa Teatro, cujos diretores também fazem a mesma negação, conforme testemunhei em um debate presencial. Seu argumento, no entanto, é mais elaborado e oferece mais o que pensar.

> A proposta artística do Mapa Teatro surge da necessidade de compreender a violência instalada na política e na vida cotidiana colombiana. É um trabalho de questionamento sobre o passado, mas também uma interrogação sobre a situação atual na sua complexidade política e social. Do mesmo modo que os cineastas recorrem à teatralidade em busca da verdade que as imagens diretas não produzem, Mapa Teatro recorre ao documento, mas com a certeza de que os documentos não são suficientes e que a representação é necessária para produzir a compreensão. Mesmo que o grupo renuncie ao teatro dramático, e portanto à ideia de representação associada ao drama, as peças que compõem o tríptico não podem ser qualificadas como uma nova versão de teatro documentário porque a sua eficácia como instrumentos de verdade reside em grande parte na carga poética que contêm e que exibem. É a poesia que cumpre a função de incomodar, mais que os documentos sobre a violência, mais que os discursos políticos diretos, mais que a presença de convidados

> alheios ao mundo da arte ou do teatro. E é um poesia contra: contra a moral vigente quanto ao consumo de drogas ou contra o politicamente correto quanto ao processo de paz. A ação se desenvolve a partir da posição da testemunha. (SÁNCHEZ, 2016, p. 301, grifos meus). [4]

Minha percepção é o inverso da observação de Sánchez. O fato de que as peças se propõem a questionar acontecimentos do passado e suas implicações no momento presente, considerando a complexidade política e social da sociedade colombiana, é o ponto de partida crucial para uma peça de teatro documentário. A consciência de que o documento precisa de mediação para que tenha algum significado também é uma característica dessa prática. A eficácia da carga poética das obras na lida com as questões que motivam a peça é mais um ponto que me faz ver as peças a que ele se refere como exemplos de teatro documentário. Eu diria ainda que a comparação entre o peso da poesia e o peso dos documentos e elementos do real na avaliação do sucesso na função de incomodar pode ser uma falsa questão – considerando que o modo como cada espectador apreende o que se passa na peça como verdadeiro ou como fictício não corresponde necessariamente à verdade e à ficção. O que faz diferença na abertura do canal de escuta e reflexão dos espectadores é a combinação crítica e criativa entre esses elementos. Como se pode fazer a conta do que é mais eficaz? Além disso, pode-se dizer que a posição da testemunha é também uma constante no teatro documentário. Ele vai defender, no final deste mesmo texto, que as testemunhas não podem ser neutras. Mas a tomada de posição

[4] Texto original: La propuesta artística de Mapa Teatro surge de la necesidad de comprender la violencia instalada en la política y en la vida cotidiana colombiana. Es un trabajo de indagación en el pasado, pero también una interrogación sobre la situación actual en su complejidad política y social. Del mismo modo que los cineastas recurren a la teatralidad en busca de la verdad que las imágenes directas no producen, Mapa Teatro recurre al documento, pero con la certeza de que los documentos por sí mismos son insuficientes y que la representación es necesaria para producir la comprensión. Aunque Mapa renuncia al teatro dramático, y por tanto la idea de representación asociada al mismo, las piezas que componen el tríptico no pueden ser calificadas como una nueva versión del teatro documental, pues su eficacia en cuanto instrumentos de verdad reside en grande parte en la carga poética que contienen y que exhiben. Es la poesía que cumple la función de incomodar, más que los documentos sobre la violencia, más que los discursos políticos directos, más que la presencia de invitados ajenos al mundo del arte o del teatro. Y es una poesía que trabaja a la contra: a la contra de la moral vigente en relación con el consumo de drogas o de lo políticamente correcto en relación con el proceso de paz. La acción poética se desarrolla desde la posición del testigo (SÁNCHEZ, 2016, p. 301).

de quem fala, de quem dá o seu depoimento, é mais uma característica comum a essa prática.

A negação com a qual eu poderia concordar é a suposição de uma novidade, de uma "nova" versão de teatro documentário, pois imagino que entre 1925 e os anos 1970, muitas experimentações devem ter sido feitas com a combinação entre ficção e realidade no teatro que interroga fatos do passado e condições do presente.

Sánchez é um teórico do teatro que muito contribui para esta pesquisa, apesar da divergência de entendimentos sobre teatro documentário, pois que ele chama de práticas do real, que considero um conceito guarda-chuva amplo e impreciso demais, inclui o teatro documentário e as historiografias de artista. Assim, suas considerações acabam, na minha leitura, servindo à análise da linguagem que ele rejeita.

ROSTOS NA MULTIDÃO

No *Léxico do drama moderno e contemporâneo* organizado por Jean-Pierre Sarrazac, lançado em 2005 na França e em 2012 no Brasil, a definição de teatro documentário é menos afirmativa que as de Weiss e Pavis e contempla uma abordagem menos rígida, feita a partir de espetáculos recentes, ambos do ano 2000:

> Tentativas de teatro documentário, denunciadoras e pungentes (*Requiem pour Srebrenica* [Réquiem para Srebrenica] de Olivier Py e *Rwanda 94* de Groupov) ressurgem nos dias de hoje e podemos nos interrogar sobre tal fenômeno, no momento em que toda forma de totalização histórica ou política é suspeita. Talvez venha a ser criado um teatro documentário do indivíduo, do existencial, do símbolo ou do sentimento, que entre então em contradição com seus predecessores (SARRAZAC, 2012, p.183).

David Lescot, autor do verbete, coloca dois pontos relevantes nestas linhas: a desconfiança quanto à pretensão de totalização histórica e política e um desvio para o indivíduo no objeto do documentário. Penso que a ideia de um "teatro documentário do indivíduo" pode sugerir mudanças significativas

em três instâncias: além do objeto, a perspectiva do indivíduo na autoria e na recepção também são questões a se considerar. Podemos identificar nesta passagem o vislumbre de uma redução de escala e de uma mudança no que diz respeito à abordagem, à perspectiva sob a qual um objeto é analisado.

O verbete prevê – provavelmente tendo em vista outras práticas do teatro e outros modos de conhecer que não estão textualmente contemplados – um teatro documentário a ser criado em contradição com os seus predecessores. Essa contradição não é, a meu ver, uma negação, mas um tensionamento que amplia e atualiza o conceito.

Este movimento ecoa o desenvolvimento de algumas vertentes da nova história cultural da segunda metade do século XX. No âmbito da micro-história, por exemplo, observa-se justamente uma virada no ajuste de lentes, de uma história monumental a uma redução de escala no olhar. Se considerarmos que a prática da micro-história começou a dar seus primeiros passos na Itália em finais dos anos 1970, e que algumas obras significativas foram ganhando traduções nos anos 1980 e 1990, parece coerente pensar que uma forma análoga de conceber história apareça no teatro nas décadas seguintes. Não quero dizer, com isso, que as práticas do teatro documentário estejam seguindo as questões autorreflexivas das teorias da história, mas que é possível vislumbrar uma coerência nas transformações das poéticas narrativas de um determinado período histórico e que há alguma reverberação entre as formas de pensar essas poéticas. A partir dos anos 1960 houve uma grande proliferação da reflexão historiográfica e o teatro está inserido nesse ânimo historiador.

Aqui apresento breves aproximações entre o teatro documentário contemporâneo e a prática da micro-história a partir das considerações dos historiadores Peter Burke, Jacques Revel, Giovanni Levi e Carlo Ginzburg tendo em vista alguns pressupostos, tais como: a redução de escala como método e a consequente guinada para o indivíduo, inclusive para o indivíduo de grupos sociais subalternizados; a dimensão experimental do trabalho; a atenção à construção do real; a relação inventiva com a realidade histórica; a

dinâmica dialógica da escrita e o questionamento do paradigma da objetividade.

Em *O que é história cultural?*, Burke situa esse contexto, apontando não apenas o enfrentamento da até então predominante história econômica, chamada "história da sociedade", da "narrativa grandiosa" do progresso, mas também uma contaminação, uma infiltração de saberes de outra natureza, de fontes de outra ordem, nos objetos e nos métodos da historiografia. Ele situa o aparecimento da micro-história no encontro das práticas historiográficas com a antropologia:

> [...] a micro-história foi uma reação ao seu encontro com a antropologia. Os antropólogos ofereciam um modelo alternativo, a ampliação do estudo de caso onde havia espaço para a cultura, para a liberdade em relação ao determinismo social e econômico, e para os indivíduos, rostos na multidão. O microscópio era uma alternativa atraente para o telescópio, permitindo que as experiências concretas, individuais ou locais, reingressassem na história (BURKE, 2008, p. 61).

O olhar da história para os rostos na multidão pode ser tomado como um movimento análogo à guinada do teatro documentário para o indivíduo. O prefácio de Revel ao livro *A herança imaterial*, de Levi, tem um título que se aproxima de uma definição possível de micro-história: "A história ao rés-do-chão". Nele, Revel aponta que a micro-história surgiu do debate entre um grupo de italianos que editavam a revista *Quaderni Storici* no final dos anos 1970, como "a reivindicação de princípios de um direito à experimentação em história" (REVEL, 2000, p. 15). O caráter experimental está no fato de que a micro-história não é uma técnica nem uma disciplina, mas um sintoma, uma reação a um momento específico da história social, uma tentativa de reconstrução a partir de uma crise, que não se dá como proposição teórica a priori, mas a partir de uma prática. Esta pesquisa adota um percurso semelhante: não pretendo estabelecer uma teoria *a priori* do teatro documentário na atualidade, mas identificar, a partir de algumas práticas, ou seja, no embate das ideias com a análise dos espetáculos, os traços em comum dos esforços de determinados artistas nas suas miradas sobre a história.

A proposta de redução de escala dos objetos não constitui apenas uma mudança nos objetos em si, mas uma alteração de procedimento que permite outra leitura do social – tendo em vista a dificuldade que a história enfrentava com o próprio peso, com os grupos restritos de objetos e com a recusa em lidar com a dimensão individual. Passou-se a entender que o individual não se opõe ao social, mas que se trata simplesmente de uma outra grade de leitura. A redução de escala é uma questão de método e não uma redução dos objetos:

> [...] o problema real [da micro-história] está na decisão de reduzir a escala de observação para propósitos experimentais. O princípio unificador de toda pesquisa micro-histórica é a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados (LEVI, 2000, p. 141).

A redução de escala não faz com que o olhar se detenha apenas no aspecto micro: o ajuste de lentes proporciona uma outra forma de ver a história em grande escala. Revel vai apontar que essa história "vista de baixo" pode permitir que os historiadores apresentem não apenas uma reconstituição do vivido inacessível às abordagens historiográficas correntes, mas também as estruturas invisíveis que estão imbricadas nesse "vivido" (p. 16-17). A ideia de visualizar estruturas "invisíveis" se contrapõe ao projeto de dar explicações simplificadas:

> Por terem escolhido fazer variar de forma sistemática e controlada o foco de sua lente, os micro-historiadores têm em comum a qualidade de estarem, talvez mais do que outros, atentos à construção do real e ao papel que aí desempenham o observador e seus instrumentos. A matéria histórica que nos oferecem é muitas vezes rica mas é também problemática. Encontraremos a prova disso na recusa, muito praticada por esses autores, das "explicações que tendem a simplificar os mecanismos causais e a descrever o passado como um entrelaçamento inevitável de necessidades biológicas, políticas, econômicas." (REVEL, 2000, p.19) [5]

Entendo, com essa passagem, que a micro-história é uma prática que pressupõe uma forma responsiva aos seus procedimentos, que não pretende dar uma explicação totalizadora dos seus objetos, e que se detém não só nos

[5] As aspas são uma referência a um artigo de Carlo Guinzburg.

fatos mas nos mecanismos de percepção desses fatos. A dimensão experimental do trabalho também se aproxima do teatro documentário contemporâneo na medida em que "cria condições de observação que farão aparecer formas, organizações e objetos inéditos" (REVEL, 2000, p.20). Encenar historiografia é criar condições de observação, tanto para quem está na posição de criador/historiador, como para quem está na posição de leitor/espectador. Acrescento a essa ideia o caráter maleável da prática do espetáculo, ou seja, o fato de que um espetáculo em repertório está sempre aberto a reformulações, mesmo que apenas sutis, o que dá espaço para que se abram ainda outras formas, organizações e objetos na sua proposição reflexiva. Essa dimensão experimental é o que também parece ter dado abertura, no curso das realizações da micro-história, às variações poéticas na escrita da história de acordo com as grades de leitura necessárias a cada investigação. O mesmo se pode dizer das escritas historiográficas no teatro que estão no âmbito desta pesquisa: as criações procuram tirar do objeto de investigação os pressupostos criativos que vão determinar as suas poéticas.

Outro ponto que chama a atenção nas tentativas de definição da micro-história por Revel, ou melhor, na sua busca por identificar alguma unidade nas realizações da micro-história, é "uma relação que poderíamos qualificar de inventiva com a realidade histórica" (REVEL, 2000, p.17). Essa relação inventiva é determinante para a lida do teatro documentário com as realidades que aborda.

Em "Sobre a micro-história", Levi aborda o problema da narrativa historiográfica especificamente na relação com o leitor, em dois aspectos que vão se mostrar relevantes para a noção de dramaturgia que está em vista nesta pesquisa e que identifico como dramaturgia dialógica. O primeiro aspecto é a consciência do historiador de que o leitor não é uma tábula rasa e que é preciso estabelecer uma relação de comunicação com ele. O outro aspecto é o trabalho de assumir, na materialidade da narrativa, os procedimentos de pesquisa, as limitações documentais, as técnicas de persuasão e as construções interpretativas:

> Esse método rompe claramente com a assertiva tradicional, a forma autoritária do discurso adotada pelos historiadores que apresentam a realidade como objetiva. Na micro-história, ao contrário, o ponto de vista do pesquisador torna-se uma parte intrínseca do relato. O processo de pesquisa é explicitamente descrito e as limitações da evidência documental, a formulação de hipóteses e as linhas de pensamento seguidas não estão mais escondidas dos olhos do não iniciado. O leitor é envolvido em uma espécie de diálogo e participa de todo o processo de construção do argumento histórico (LEVI, 2011, p. 155-156).

Assim concluo que a virada para o indivíduo não se deu apenas no campo do objeto. O historiador, enquanto indivíduo, e não como uma voz supostamente neutra, onisciente, também passa a fazer parte da política de escrita da história. A atenção sobre o ponto de vista do pesquisador traz necessariamente à tona a consciência da subjetividade e, assim, evidencia-se o problema de se tomar a realidade como objetiva, como algo dado, que independe de quem olha ou das metodologias do olhar. O deslocamento do foco para o processo de pesquisa e de escrita também evidencia o trabalho de construção da realidade que há sobre qualquer objeto. Interessa ainda no trecho acima o modo de relação com o leitor, que se pode pensar como procedimento metodológico que pressupõe uma ética. A natureza dialógica da escrita prevê um endereçamento ao leitor ou, no caso do teatro, ao espectador, que não é tomado como uma abstração, mas como uma materialidade, um indivíduo, alguém que faz parte daquele processo de articulação de saberes do ponto de vista da recepção. Aparece assim, um "eu" e um "tu" nessa noção de escrita historiográfica.

Em "O discurso da história", texto de 1967 publicado em *O rumor da língua*, Roland Barthes comenta que a presença dos signos de enunciação no discurso histórico (*shifters*, na terminologia de Roman Jakobson), não só dão ao historiador a possibilidade de exprimir a sua subjetividade, mas também provocam uma confrontação do tempo crônico da história com o tempo da enunciação, o tempo do discurso, que ele vai chamar de "tempo-papel", mas que no teatro podemos nos referir como o tempo da cena, um tempo-corpo. Mas há também os signos de destinação e enunciação, ou seja, aqueles *shifters* que pressupõem um "tu" e um "eu". Ele comenta que no discurso histórico, os *shifters* de destinação estão geralmente ausentes,

assim como os de enunciação, o que sinaliza uma espécie de castidade da História, mas que na verdade revela que a pretensão de objetividade nada mais é que um imaginário, e não um modo puro de acesso ao real:

> Trata-se do caso em que o enunciador entende "ausentar-se" do seu discurso e em quem há, consequentemente, carência sistemática de qualquer signo que remeta ao emissor da mensagem histórica: a história parece contar-se sozinha. Esse acidente tem uma carreira considerável, pois que corresponde de fato ao discurso histórico dito "objetivo" (em que o historiador jamais intervém). [...] Em nível de discurso, a objetividade - ou carência dos signos do enunciante - aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. (...) A linguística e a psicanálise conjugadas deixam-nos hoje mais lúcidos com relação a uma enunciação privativa: sabemos que as carências dos signos são também significantes (BARTHES, 2004, p.169).

A presença do "eu" e do "tu" na construção do discurso histórico, mesmo que não apareça de forma literal, é o que confere dinâmica dialógica à noção de história que assim se articula. No teatro, o fato mesmo de os atores e atrizes enunciarem seus argumentos de corpo presente, muitas vezes na primeira pessoa e dirigindo-se explicitamente aos que estão na plateia, já é outra camada de evidenciação não apenas da subjetividade, mas da historicidade mesma do ponto de partida do olhar e do pensamento. O corpo do ator ou da atriz, quando se coloca no lugar de corpo historiador, se coloca também como evidência da historicidade da enunciação, como uma verticalização desse processo. A natureza convivial do espetáculo confere à escrita historiográfica no teatro uma outra camada de envolvimento do espectador no processo de construção do argumento histórico.

Por fim, considerando *O queijo e os vermes* de Carlo Ginzburg, por exemplo, obra nuclear da micro-história, vale apontar que a abertura da história para uma ampliação do olhar aos indivíduos das classes subalternas não está dissociada da conscientização dos danos do colonialismo e da opressão de classe (GINZBURG, p.12). Ou seja, a micro-história também trouxe à tona narrativas de outras culturas e grupos sociais que tinham sido invisibilizados ou excluídos dos grandes movimentos de uma história contada

por um ponto de vista ocidental triunfalista. Nesse sentido, a história oral e a história pública também se desenvolvem no mesmo fio da micro-história.

AUTORIDADE COMPARTILHADA

O conceito de história pública se institucionalizou nos anos 1970, com a formalização de um curso na Universidade de Santa Bárbara, na Califórnia, acompanhando a efervescência das lutas pelos direitos civis por parte de movimentos sociais, como os movimentos negro, feminista, gay, hoje LGBTQI+, e indígena nos Estados Unidos dessa época. A história pública ecoa, portanto, a crítica ao racismo, à sociedade colonial, patriarcal e cis-heteronormativa, feita pelos grupos sociais que reivindicam, como um de seus direitos, uma releitura específica do passado, ou seja, uma revisão historiográfica que dê conta das narrativas que não estão presentes na história hegemônica. Soma-se a isso uma reflexão histórica característica do pós-guerra. A possibilidade, evidenciada com a Segunda Guerra Mundial, dos homens se dedicarem ao extermínio de povos e até mesmo da própria humanidade causou um grande espanto diante da história e a necessidade de interrogar o passado. O contexto era, portanto, de renovação de leituras e de questionamento do uso da história.

Refletindo sobre esse contexto, o historiador carioca Paulo Knauss[6] chama a atenção para alguns pontos importantes da história pública que se afinam com esta pesquisa: em consequência dessas demandas de revisão historiográfica, do questionamento dos sentidos da história e da conscientização de que existem muitos lugares sociais de produção de conhecimento, a prática da história pública defende que o discurso sobre a história nunca é unívoco, nunca chega a uma aceitação consensual universal. O campo da reflexão sobre o passado é uma interrogação

[6] Em debate realizado em março de 2017 no Sesc Copacabana, os historiadores Paulo Knauss e Felipe Charbel foram convidados a fazer uma reflexão sobre a relação entre teatro documentário e história pública no Segundo Encontro de Teatro Documentário, realizado no Sesc Copacabana em paralelo à estreia da peça *Há mais futuro que passado - um documentário de ficção*.

permanente. Ainda nessa linha de raciocínio, Knauss faz uma observação que nos interessa:

> A história como pensamento crítico nem sempre é o que domina a sociedade. O que vai dominar a sociedade normalmente é uma relação afetiva e sacralizadora dos fatos do passado. [7]

A observação é pertinente para se entender as escolhas de repertório desta pesquisa, que investiga as escritas cênicas historiográficas que contém na sua dramaturgia um pensamento crítico sobre os fatos que aborda. Por isso, não entram no repertório aqui escolhido as reconstituições celebrativas que são assumidamente sacralizadoras – como é o caso de diversas biografias musicais no teatro carioca que querem ressacralizar o já sacralizado, tomando como tema das suas homenagens, por exemplo, celebridades da indústria fonográfica e representando-as de maneira acrítica em um modelo heroicizado de trajetória de vida ou espetacularizando uma visão folclórica de brasilidade, como uma identidade nacional original e autêntica. Estas peças poderiam, em outro recorte, ser estudadas como teatro documentário, mas não cabem no recorte de crítica historiográfica que orienta o repertório que será abordado aqui.

A atitude crítica que parece impulsionar o movimento da história pública, como no caso também da micro-história e de outras vertentes afins, como a história oral, por exemplo, é um dos pontos de convergência com as peças de teatro contemporâneo que encenam historiografia. O pensamento crítico é indissociável da escolha dos objetos de investigação. O teatro que está sendo analisado aqui também vai voltar o olhar para os indivíduos, dizendo os nomes dos anônimos, escolhendo objetos que não são sagrados ou abordando-os à sua própria maneira, apontando a artificialidade das construções históricas.

A ideia de autoridade compartilhada é ainda outro desdobramento desse processo de descentralização da escrita da história, sendo um dos conceitos-chave da história pública. A problematização da autoridade

[7] As falas de Knauss aqui citadas foram transcritas de uma gravação não publicada do debate.

também não deixa de ser um movimento de dessacralização. Ultrapassando a ideia de uma história feita para um público mais amplo, não especializado, a história pública reconhece uma prática historiográfica feita com o público e pelo público. O conceito de autoridade compartilhada foi desenvolvido pelo historiador estadunidense Michael Frisch e tem relação com o que anteriormente apontamos com a ideia de escrita dialógica. O título de um artigo recente já evidencia o problema: em "A história pública não é uma via de mão única" (2016), Frisch se dedica a um eixo de discussões recorrentes na história pública, entre eles, a dicotomia acadêmico (profissional) / público, ou seja, uma ideia de "nós/eles" e o entendimento comum de que há um fluxo direcional único: "de nós para eles". Essa discussão interessa à pesquisa pois esse também é um entendimento comum da prática do teatro, de que há um fluxo direcional único: do autor para o público.

A conceituação da autoridade compartilhada leva em conta a experiência de Frisch com a história oral e com os preconceitos com essa modalidade, muitas vezes diminuída e romantizada. Ele procura trazer para a história pública um entendimento dialógico da entrevista e do discurso histórico que depreende da prática da história oral:

> [...] encontramos em entrevistas de história oral, embora implicitamente, diálogos ativos sobre o significado e sobre o lugar da história no presente, sobre o que é que importa na compreensão e no aproveitamento do passado. Uma história pública que faça esse diálogo ser central e indispensável é, a meu ver, uma história pública que tem a capacidade de transcender as restrições de dicotomias como produção/consumo, historiador/plateia, pesquisa/produto (FRISCH, 2016, p. 60).

Pelo trecho citado acima, podemos perceber que ele não vê a história pública, nem a oral, como mera possibilidade de compartilhamento de memória, de conteúdos particulares e experiências individuais, mas como prática que tem uma escuta ao pensamento crítico sobre a história que parte da fala não acadêmica. Abordando o problema do entendimento da história pública como via de mão única, ele questiona como se poderia "reimaginar e reorientar esta estrada rumo a um terreno público verdadeiramente inclusivo, contestado, aberto e dialógico" (FRISCH, 2016, p.61).

O seu livro *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History [Uma autoridade compartilhada: Ensaios sobre o ofício e o significado da história oral e pública]* tornou-se uma referência muito importante, mas como ele mesmo relata, algumas vezes mal compreendida. O autor evidencia que o compartilhamento da autoridade não é algo a ser concedido, mas simplesmente respeitado:

> *A Shared Authority* sugere algo que é; que na natureza da história oral e da história pública nós não somos a única autoridade, os únicos intérpretes, os únicos autores-historiadores. Em vez disso, o processo de interpretação e de construção de significados é, por definição, compartilhado. Até onde entendo, nós simplesmente não temos a autoridade para sair distribuindo por aí. Assim, argumentei, somos convocados nem tanto para "compartilhar autoridade", mas para respeitar e atender a esta qualidade intrínseca (FRISCH, 2016, p. 60).

Ou seja, o pensamento que fundamenta a prática estabelece que a autoridade sobre o conhecimento histórico não é reservada aos profissionais especializados da história. Mas Frisch não considera apenas o conhecimento histórico na sua argumentação, mas também outras práticas narrativas. Refletindo sobre as possibilidades de interação das pessoas com as coisas do mundo, ele observa:

> Em uma entrevista de história oral, em uma discussão de grupo ou em um programa público, mesmo no modo como os indivíduos se aproximam, se envolvem ou recebem uma exposição em um museu, há um encontro entre ideias e estruturas interpretativas, um diálogo entre expertise e experiência. Em uma boa medida, cada participante é em parte coautor da entrevista ou da discussão, e até coautor da exposição recebida, em vez do significado projetado. Podemos imaginar o compartilhamento da autoridade mais fácil e amplamente se reconhecermos autoria como sendo, nesses termos, dialógica por definição - reconhecendo, sobretudo na língua inglesa, o que é compartilhado nas palavras autor-ia [autor-ship] e autor-idade [author-ity]. E nós precisamos achar maneiras de agir sobre esse reconhecimento (FRISCH, 2016, p.62-63).

Esse trecho remete à reflexão de Giovanni Levi sobre a micro-história, quando argumenta que o leitor, que não é uma tábula rasa, "é envolvido em uma espécie de diálogo e participa de todo o processo de construção do argumento histórico" (LEVI, 2011, p. 155-156). A autoria é dialógica porque o ato de recepção é uma via de mão dupla: numa situação de arte ou de

produção de saber. Há poéticas que prevêm aberturas, seja no endereçamento ao leitor/espectador, seja nos espaços de colaboração na construção de sentidos, mas, por outro lado, há poéticas mais fechadas na sua estrutura. A questão, como ele diz, é como agir sobre esse reconhecimento. Assim as ideias de autoridade compartilhada e a noção dialógica da autoria constituem dados importantes para pensarmos, com as peças, o que seriam as historiografias de artista.

Em uma passagem do livro *Teatro político*, de Erwin Piscator, em seu relato sobre a apresentação de *Apesar de Tudo!* há um depoimento que identifico como o reconhecimento da autoridade compartilhada:

> Mas imediatamente a disposição passou a uma efetiva atividade: *a massa incumbiu-se da direção artística*. Os que lotavam a casa tinham, em sua maioria, vivido ativamente aquela época que era realmente o seu destino, a sua própria tragédia, a se desenrolar diante dos seus olhos. O teatro, para eles, transformara-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma plateia, para começar a existir uma só grande sala de assembleia, um único grande campo de luta, uma única grande demonstração (PISCATOR, 1968, p. 83-84, grifos meus).

A discussão sobre a relação entre história pública e teatro documentário também pode ser pensada tendo em vista o momento presente no contexto brasileiro – e mundial – no que diz respeito ao lugar que o conhecimento histórico ocupa na sociedade. Embora tenha se consolidado como uma prática nos anos 70 e se difundido por outros países nas décadas seguintes, a história pública só ganhou maior projeção no Brasil nos últimos anos, o que se vê com a realização do primeiro curso voltado especificamente para esta prática em 2011 e com a criação, no ano seguinte, da Rede Brasileira de História Pública. Por consequência desses esforços, o livro *História pública no Brasil: Sentidos e itinerários*, organizado por Ana Maria Mauad, Juniele Rabêlo de Almeida e Ricardo Santhiago, foi publicado em 2016. Na introdução, as organizadoras chamam atenção justamente para o fato de que o ano de lançamento do livro ficou marcado por um forte apelo à história, por conta das manifestações nas ruas, que ora mostravam pessoas reivindicando explicitamente a volta da ditadura militar, ora mostravam outras pessoas clamando por "mais livros de história" ou

afirmando que estavam "do lado certo da história". A história passou a aparecer bastante no vocabulário popular de discussão política, tanto nos cartazes de protesto nas ruas, quanto nas discussões em redes sociais e até mesmo na produção de memes:

> Esses memes, criados rapidamente e disseminados em igual velocidade, sendo muitas vezes renovados e reinventados com a substituição das imagens e/ou com as trocas de dizeres, estão inseridos em um circuito complexo que ultrapassa o caráter de "modismo". Sua existência mesma, e principalmente sua persistência [...] apontam para uma evidência que não se pode ignorar: o recrudescimento do papel da História como uma das bússolas orientadoras da vida política, social e cultural contemporânea. (MAUAD, 2016, p. 11)

O impedimento da presidenta Dilma Roussef no ano de lançamento deste livro já havia sido um exemplo claro de manipulação das narrativas, a despeito da ética e da verdade. Com o processo de campanha para a presidência do Brasil em 2018, consolidou-se uma prática de negação da história. Por exemplo, autoridades da política brasileira voltaram a falar em "Revolução" de 64, alegando que não se tratou de uma ditadura. Hoje, em 2018, tendo se instaurado a distopia da pós-verdade com a proliferação de *fake news*, nota-se uma renovação do espanto com a história, ainda mais com o avanço da extrema direita em diversos países.

A efetividade de ações propositadamente mentirosas e manipuladoras, em que fatos são criados e difundidos mesmo quando desprovidos de qualquer evidência ou mesmo de sentido, traz para a investigação sobre a escrita da história no teatro uma outra camada de pensamento, a demanda de discutir amplamente a necessidade das mediações e do estímulo ao interesse pelo pensamento crítico em suas múltiplas possibilidades na intenção de convidar os espectadores-cidadãos à escuta e à reflexão.

As reflexões contemporâneas sobre história pública, a partir deste momento histórico, ainda vão demandar muito trabalho, pois o contexto atual evidencia uma sensível crise da história. As peças de teatro documentário abordadas nesta pesquisa ainda não tinham se deparado com tamanho conflito, mas algumas apontam inquietações desta ordem, e que propõem um

debate crítico e consequente sobre o real e o ficcional na sua percepção de mundo.

CONTRA A COLONIALIDADE DO SABER HISTÓRICO

Diversas são as questões de história que poderiam sustentar a conceituação que está sendo desenvolvida aqui. Neste momento, os debates sobre a descolonização do saber me parecem os mais contundentes como projeto de revisão de narrativas, referências e vocabulários, de crítica às estruturas de conhecimento que repetem as dinâmicas coloniais no pensamento e no ser. Assim, é coerente que o recente movimento de teatro documentário sinalize uma ideia de desmonumentalização do saber histórico.

Os estudos de descolonização não se constituem como um movimento linear, unívoco e coordenado, nem como uma reação a acontecimentos pontuais recentes. Trata-se de uma revisão da modernidade colonial e das reminiscências naturalizadas que até hoje perpetuam a colonialidade. As demandas de descolonização têm aspectos muito profundos e complexos, que precisam ser levadas a cabo sobretudo na vida cotidiana. Mas, no âmbito desta pesquisa, só será possível abordar a questão por meio de um aspecto específico: as possibilidades de descolonização do saber histórico experimentadas em práticas artísticas. Para contextualizar a discussão, faço uma breve introdução de conceitos importantes para esta tese e apresento algumas referências, com a ressalva de que todas as ideias aqui apresentadas estão bastante resumidas.

O início formal dos estudos decoloniais[8] se dá no final dos anos 1990, como desdobramento crítico das questões que estavam em pauta nos estudos pós-coloniais, nos estudos subalternos e nos estudos culturais. Os

[8] A proposta de usar o termo "decolonial" e não "descolonial" partiu da pesquisadora Catherine Walsh estadunidense que reside no Equador e leciona na Universidade Andina Simón Bolívar, para distinguir este campo de estudos do movimento histórico da descolonização no sentido da autonomia política dos países. Adoto, portanto, essa terminologia quando estiver me referindo aos trabalhos desse grupo, mas eu mesma tenho dúvidas de que terminologia adotar.

antecedentes, por assim dizer, do pensamento pós-colonial podem ser identificados em Franz Fanon, Aimé Cesaire e Albert Memmi, por exemplo. Edward Said também é uma referência importante. Em seu livro *Orientalismo*, Said mostra como o ocidente "inventou" um oriente, denunciando assim a funcionalidade da produção de conhecimento no exercício de dominação sobre o outro (BALLESTRINI, 2013, p.92). O Grupo de Estudos Subalternos, formado nos anos 1970 no sul asiático, chamou atenção para o fato de que o colonialismo não é uma questão exclusivamente econômica e política, mas um projeto de dominação epistêmica, legitimado pelas ciências sociais modernas. Os estudos do grupo ganharam repercussão principalmente por meio da pesquisadora indiana Gayatri Spivak, que aportou forte autocrítica ao grupo, denunciando como, ao falar "em nome" do subalterno, os intelectuais estariam constituindo-o mais ainda como "outro", numa redução essencialista que plasma mais uma camada de silenciamento.

Pode-se falar, com a micro-história, que as classes subalternizadas passaram a ser tomadas como objetos de estudo da história. Mas, passando pela história pública, que chama atenção para a legitimidade da produção de conhecimento dos mais variados lugares sociais, o pensamento decolonial vai afirmar a relevância de uma virada epistemológica mais significativa, como uma tomada da palavra, que evidencia que os grupos subalternizados não podem ser tomados apenas como objetos epistemológicos, pois são sujeitos epistemológicos.

Entre 1993 e 1998, formou-se o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, que se propunha a revisar epistemologias previamente estabelecidas nas ciências sociais e humanidades, reivindicando uma reconstrução da história latino-americana, desnaturalizando categorias políticas como classe, nação e gênero. Mas alguns de seus membros passaram a alegar que os estudos subalternos eram uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo, enquanto o grupo queria reivindicar uma transcendência epistemológica dos cânones ocidentais, uma descolonização, algo que só poderia se dar em uma crítica feita com a voz dos agentes subalternizados, pensando a partir do sul, estabelecendo a diferença histórica do contexto

latino-americano. Daí surgiu o grupo Grupo Modernidade/Colonialidade, que mais tarde, nos anos 2000, passou a se chamar Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade.

O sociólogo argentino Walter Mignolo, um dos pensadores que marcaram o rompimento e a diferença entre a pós-colonialidade e a decolonialidade, encontra genealogias possíveis do pensamento decolonial em textos mais antigos, como uma carta datada do século XVII, ou um tratado de um escravo liberto na Inglaterra do século XVIII, em escritos contemporâneos de teóricas feministas como Glória Anzaldúa e também nos movimentos sociais indígenas e de afrodescendentes. O grupo conta com uma série de pesquisadores que atuam não só em países latino-americanos como Argentina, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela e México, mas também nos Estados Unidos e em Portugal, em áreas diversas como linguística, semiótica, sociologia, antropologia, filosofia e direito. É importante notar a ausência de pesquisadores brasileiros neste movimento, embora o nome de Darcy Ribeiro apareça como referência em alguns textos.

O nome do grupo diz respeito ao entendimento de que a modernidade não pode ser pensada sem a colonialidade, seu lado sombrio e inseparável. A construção da diferença que surgiu com a ideia de raça, uma categoria mental produzida pela modernidade, constituiu o mito da superioridade da raça branca, base do capitalismo mundial colonial. O "mito da modernidade" é a narrativa que confere à modernidade o discurso de desenvolvimento e superioridade, que esconde a sua própria barbárie: a violência do racismo, princípio organizador das hierarquias do sistema colonial, que autoriza uma práxis irracional da violência.

Aníbal Quijano é o autor de um dos textos inaugurais desse movimento, um artigo de 1992, intitulado "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad", que mostra como a colonialidade é parte da construção da modernidade/racionalidade europeia como paradigma universal de conhecimento. Ele coloca dois aspectos constitutivos desse paradigma: o conhecimento como produto de uma relação sujeito-objeto, algo similar às relações de propriedade; e a concepção organicista de totalidade

social na qual a Europa se institui como o cérebro do mundo. Essa ideia de totalidade pressupõe:

> [...] uma lógica única para a totalidade histórica e uma racionalidade que consistia na sujeição de cada parte a esta lógica única da totalidade. Essa ideia faz conceber a sociedade como um macro sujeito histórico, dotado de uma racionalidade histórica, de uma legalidade que permitia prever o comportamento da totalidade e de cada parte, a direção e a finalidade do seu desenvolvimento no tempo. [...] Não é nada surpreendente, portanto, que a história tenha sido concebida como um continuum evolutivo do primitivo ao civilizado; do tradicional ao moderno; do selvagem ao racional; do pré-capitalismo ao capitalismo, etc (QUIJANO, 1992, p. 18). [9]

É evidente que estes pressupostos já estavam sendo questionados pelas correntes chamadas pós-modernas no momento em que o texto foi publicado, como o próprio autor observa, mas a relação de dominação cultural engendrada por essa instrumentalização da racionalidade como exercício de poder segue em vigor, suas consequências continuam se repetindo e perpetuando. Quijano chama atenção para a urgência da descolonização epistemológica, como o primeiro passo para a construção de outra racionalidade, com outras concepções de sujeito, de objeto e de totalidade.

> Por fim, não há nada menos racional que a pretensão de que a cosmovisão específica de uma etnia particular seja imposta como a racionalidade universal, mesmo que tal etnia se chame Europa Ocidental. Porque isso, na verdade, é pretender dar a um provincianismo o título de universalidade (QUIJANO, 1992, p. 20). [10]

A pretensão de universalidade da razão colonial moderna promoveu uma massiva colonização do imaginário, reprimindo modos de produção de

---

[9] Texto original: [...] una lógica única para la totalidad histórica y una racionalidad que consistía en la sujeción de cada parte a esta lógica única de la totalidad. Esa idea lleva a concebir la sociedad como un macro sujeto histórico, dotado de una racionalidad histórica, de una legalidad que permitía prever el comportamiento de la totalidad y de cada parte y la dirección y la finalidad de su desenvolvimiento en el tiempo. [...] Nada sorprendente, en consecuencia, que la historia fuera concebida como un continuum evolutivo desde lo primitivo a lo civilizado; de lo tradicional al moderno; de lo salvaje a lo racional; del precapitalismo al capitalismo, etc.

[10] Texto original: Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal, aunque tal etnia se llame Europa Ocidental. Porque eso, en verdad, es pretender para un provincianismo el título de universalidad.

conhecimento, de imagens e de sistemas de imagens, recursos, padrões e instrumentos de expressão, promovendo ainda uma sedução sobre os grupos dominados, na medida em que a europeização cultural passou a ser uma aspiração (QUIJANO, 1992, p.11-12). É parte do projeto de dominação que os colonizados se identifiquem com – e repliquem – o projeto do colonizador.

A colonialidade se produz em três dimensões: a colonialidade do poder, do saber e do ser. A colonialidade do saber (que é difícil separar da colonialidade do ser) é a que mais interessa a esta pesquisa. Esse aspecto pode ser pensado por alguns conceitos do pensamento decolonial. Entre eles, o que o filósofo colombiano Maldonado Castro-Gómez chamou de *hybris* do ponto zero, um ponto de partida de observação que se toma como neutro e absoluto, apostando na linguagem científica positivista como instrumento de comunicabilidade universal – um projeto de totalização do conhecimento. Essa pretensa universalidade é, evidentemente, europeia – além de branca, patriarcal e cis-heteronormativa. A expectativa de neutralidade nos discursos históricos é um dos problemas mais imediatos a se considerar na produção de narrativas historiográficas no teatro, tendo em vista que os corpos e vozes dos artistas não se colocam como neutros, ahistóricos, ou associais.

Boaventura de Souza Santos propõe a diferença entre epistemologias do sul e epistemologias do norte. A postulação do conceito de epistemologias do sul – que se refere ao sul global, não a uma localização literal no hemisfério sul – é uma intervenção epistemológica que deseja criar (compartilhadamente) e compartilhar (criativamente) o conhecimento, com o objetivo político de visibilizar e favorecer o conjunto de saberes de grupos sociais que sofrem as injustiças do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. As epistemologias do norte são um complexo de saberes que se quer dominante, que se coloca como a única forma legítima de conhecer, dando continuidade ao colonialismo: "uma máquina de desconhecimento sob o signo do conhecimento universal" (SANTOS, 2016, s/p).

Ele estabelece esse corte como uma linha abissal, que divide as sociedades metropolitanas e coloniais, onde de um lado estão princípios,

ideias e normas estabelecidos como verdades universais, e, de outro, está o não-ser, o invisível, inferior, sub-humano. A linha abissal produz uma grande fratura que cria uma sociologia das ausências: uma incapacidade de enxergar a parcialidade do que é chamado universal, essa categoria que é um dispositivo de dominação hegemônica. A sociologia das ausências bloqueia a visibilidade de lutas que são sempre consideradas específicas, ou seja, não universais e, assim, menos legítimas – uma espécie de totalitarismo cognitivo. Considerando os debates sobre teatro no Brasil contemporâneo, por exemplo, posso apontar que o teatro feito por artistas negros (que se autodenomina teatro negro ou não) é considerado pela grande maioria dos curadores, críticos, jornalistas e pesquisadores brancos, uma especificidade, uma prática à parte e não, simplesmente, teatro brasileiro.

As epistemologias do sul vão evidenciar que não existem princípios universais do conhecimento e que a objetividade não tem relação com a neutralidade – pelo contrário: só a partir da parcialidade é que se pode ter alguma objetividade. Nesse sentido, resgatar a sociologia das ausências é resgatar as práticas de conhecimento do sul da linha abissal. Descolonizar o saber, nesse contexto, é desfamiliarizar-se com o mundo do conhecimento hegemônico e suas premissas de negação da humanidade do outro.

Estas ideias estão próximas ao que Walter Mignolo chamou de *diferença colonial* e *geopolítica do conhecimento* (MIGNOLO, 2017). A filósofa argentina radicada nos EUA María Lugones escreve, em "Rumo a um feminismo descolonial"[11], sobre a colonialidade de gênero e o feminismo decolonial como a possibilidade de superação desta condição. A questão de gênero não é o foco desta tese, mas Lugones desenvolve e amplia os conceitos elaborados pelos teóricos daquele grupo, como Mignolo e Quijano, mostrando a relação intrínseca entre a colonialidade do saber e a colonialidade do ser. Nesse sentido, suas exposições são importantes para a conceituação que pretendo desenvolver. Ela explicita a desumanização constitutiva da colonialidade do ser:

[11] A tradução para o português optou pelo termo descolonial, embora Lugones pertença ao grupo que usa a palavra "decolonial". No original em inglês, "decolonial".

> A transformação civilizatória justificava a colonização da memória e, consequentemente, das noções de si das pessoas, da relação intersubjetiva, da sua relação com o mundo espiritual, com a terra, com o próprio tecido de sua concepção de realidade, identidade e organização social, ecológica e cosmológica (LUGONES, 2014, p.938).

O ser está fundamentado no saber. É nesse sentido que aniquilar os saberes de um povo ou de uma etnia é equivalente a aniquilar a sua identidade, como explicita o conceito de epistemicídio, assim definido por Sueli Carneiro:

> O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento "legítimo" ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender (CARNEIRO, 2005, p.97).

Assim como os povos das diásporas africanas, outros grupos, como os indígenas e as mulheres, agentes subalternizados ou periféricos de modo geral, são destituídos da posição de sujeito do conhecimento. Esse é um dado da colonialidade. Para Lugones, as possibilidades de resistência só podem acontecer no "tenso habitar a diferença colonial". A diferença colonial é o espaço (físico e imaginário) onde a colonialidade opera e, por isso, mesmo, é o lugar onde ela pode ser percebida e trabalhada. Uma observação nuclear de sua argumentação é que a ferida, a liminaridade, é um solo, não uma fenda.

> Ver a colonialidade é revelar a degradação mesma que nos dá duas interpretações da vida e um ser interpelado por elas. A única possibilidade de tal ser jaz em seu habitar plenamente esta fratura, esta ferida, onde o sentido é contraditório e, a partir desta contradição, um novo sentido se renova (LUGONES, 2014, p. 946).

Não se trata de um tema do passado: a diferença colonial é uma questão de geopolítica do conhecimento e de corpo-política do conhecimento (MIGNOLO, 2017). A colonialidade do poder – o discurso que justifica a diferença colonial – é o que determina a validade de uma epistemologia de acordo com a sua localização geopolítica e de acordo com as marcas do corpo de quem a produz. A história da filosofia, sob o paradigma do conhecimento europeu, por exemplo, não passa pela América Latina ou pela África, o que determina a exclusão dos saberes produzidos nestas localidades e o não reconhecimento dos sujeitos africanos e latino-americanos como sujeitos epistemológicos. A geopolítica do conhecimento determina o valor da produção de saber de acordo com o seu lugar de origem. O conhecimento está sempre marcado pela diferença colonial, cuja construção é comumente apagada para que pareça natural. A centralidade do conhecimento europeu não é um fenômeno dado, é uma cultura forjada pela colonialidade e esse trabalho de forjar é tacitamente apagado das narrativas historiográficas hegemônicas.

Uma relação visível entre a descolonização do saber e a prática do teatro está na ideia mesma de que conhecer diz respeito a representar o mundo como seu (SANTOS, 2016, s/p.). Mas a geopolítica do conhecimento a corpo-política do conhecimento estão profundamente enraizadas na cultura do teatro brasileiro. O que é reconhecido como conhecimento sobre teatro está igualmente determinado pela colonialidade do poder.

As práticas de representação podem ser pensadas como criativas mas também como científicas, ou melhor, como algo que não precisa ser categorizado de um modo ou de outro, talvez como práticas artístico-científicas de criar e compartilhar saberes. A socióloga argentina Zulma Palermo traz para o debate um termo afim com essas práticas artístico-científicas de criar e compartilhar saberes, o que na cultura colombiana do Caribe se chama "sentipensamento": a linguagem que integra a paixão à razão (PALERMO, 2009, p.13). O que importa é que as práticas que movimentam "sentipensamentos" possibilitam que uma sociedade reflita sobre si mesma, se identifique e se transforme.

Além dos teóricos ligados ao grupo Modernidade/Colonialidade, outros agentes e pesquisadores, que abordam as questões de descolonização por pontos de vista e práticas diversas, podem aportar questões interessantes para esta pesquisa. É o caso da socióloga e ativista aymara Silvia Rivera Cusicanqui, que se dedica à história oral dos povos andinos desde os anos 1980 e hoje empreende uma prática pedagógica em seu próprio espaço cultural e político, o El Tambo, na Bolívia. Na sua atividade docente, ela defende a prática de uma teoria encarnada, enraizada, ou seja, uma teoria que tem a raiz na experiência, que não nega a própria história, a própria genealogia para a compreensão do mundo. Cusicanqui não utiliza tanto o termo descolonização, mas fala de práticas anticoloniais. Ela concebe o saber como algo que todo ser humano tem: o conhecimento histórico como algo compartilhado de antemão. Seu pensamento anticolonial se evidencia, por exemplo, no reconhecimento da horizontalidade das fontes e dos modos de conhecer, quando considera que não há hierarquia entre o manual e o intelectual, ou quando legitima que os pais e avós de um pesquisador são seus mestres, tanto quanto os autores famosos da sociologia. A postura de Cusicanqui traz essa inquietação com a distância entre a articulação de discursos teóricos e a prática diária em diferentes setores da vida cotidiana. Ela se interessa em pensar "como fazer": como operar sobre o colonialismo interno? Como descolonizar a subjetividade?

O colonialismo interno, um conceito central em sua obra, é uma forma de dominação que vai muito além da economia e da política. É algo que aparece desde a forma como comemos ao que entendemos como conhecimento. Em sua pesquisa sobre a sociologia da imagem, uma perspectiva de análise historiográfica, Cusicanqui reivindica a necessidade de se considerar as formas não alfabéticas do discurso andino como um caminho para a compreensão da experiência colonial e pós-colonial nos Andes. Com isso, ela questiona a hierarquia entre texto e imagem no conhecimento histórico ou no que é reconhecido como narrativa historiográfica. Penso a historiografia de artista como uma prática afim com esse questionamento de hierarquias entre fontes e saberes, entre imagem e texto. Percebo as historiografias de artista, projetos de revisão de narrativas

históricas no teatro, como possíveis práticas anticoloniais – até mesmo de uma luta anticolonial de cada artista consigo mesmo, pois o trabalho artístico é sempre, em alguma instância, um trabalho sobre si mesmo. E percebo essa possibilidade com todas as suas contradições. O teatro como o conhecemos é, afinal, uma prática herdada do colonialismo, que serviu, literalmente, como ferramenta de colonização.

Talvez um gesto mais profundamente anticolonial desta pesquisa pudesse ser o de identificar antecedentes e origens de narrativas históricas do corpo e do convívio nas práticas indígenas ou afrodescendentes. Mas as noções de teatro que estão no escopo desta pesquisa têm como principal horizonte de referências o teatro moderno europeu. O que é considerado tradição no teatro brasileiro, ou o que "entrou para a história" do teatro moderno no Brasil, é o que foi importado da Europa ou dos Estados Unidos. Não é sem autocrítica e desconfiança que as primeiras referências a aparecerem nesta pesquisa sejam de homens brancos europeus do século XX.

Diante disso, postulam-se questões possíveis a se trabalhar: a descolonização do teatro e a descolonização das narrativas históricas no teatro. A descolonização das práticas teatrais no sentido amplo seria um outro objeto de pesquisa, demasiado abrangente. No entanto, embora não possa mergulhar verticalmente nessa questão no limite desta proposta atual, penso que também não devo perdê-la de vista. Acredito que é possível falar em descolonização a partir do teatro. As contradições estão postas. No Brasil, a língua materna dos brasileiros que não são de origem indígena é a língua do colonizador. A escrita foi um instrumento de colonização – mas isso não é um impeditivo para que se escrevam livros anticoloniais. É por meio de suas próprias contradições que o teatro pode trabalhar como contra-dispositivo da colonialidade.

Assim, quando me pergunto se poderia o teatro ser anticolonial e também se poderia a história ser anticolonial, antes de dizer não, me recordo da afirmação de Lugones de que é no lócus fraturado que se deve habitar a ferida colonial:

> Mas, em vez de pensar o sistema global capitalista colonial como exitoso em todos os sentidos na destruição dos povos, relações, saberes e economias, quero pensar o processo sendo continuamente resistido e resistindo até hoje. E, desta maneira, tampouco quero pensar o/a colonizado/a como simplesmente imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade, de acordo com a imaginação colonial e as restrições da empreitada capitalista colonial, mas sim como um ser que começa a habitar um *lócus fraturado*, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os "lados" do lócus estão em tensão e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla. (LUGONES, 2014, p. 942)

Com isso entendo que, por mais contraditório que seja querer vencer o inimigo com as suas próprias armas, talvez seja necessário tentar. E talvez seja menos ingênuo se sujar com as próprias contradições que procurar indefinidamente uma prática pura, saudosa de um paraíso perdido que nunca chegamos a conhecer. No mesmo artigo, Lugones se posiciona com uma noção de resistência que é adaptativa e criativamente opositiva:

> Quando penso em mim mesma como uma teórica da resistência, não é porque penso a resistência como o fim ou a meta da luta política, mas sim como seu começo, sua possibilidade... Estou interessada na proliferação relacional subjetiva/intersubjetiva de libertação, tanto adaptativa e criativamente opositiva. A resistência é a tensão entre a sujeitificação (a formação / informação do sujeito) e a subjetividade ativa, aquela noção mínima de agenciamento necessária para que a relação opressão <–> resistência seja uma relação ativa, sem apelação ao sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno. (LUGONES, 2014, p. 940)

É no lócus fraturado que se desenvolvem os pensamentos de fronteira, em resposta à distância colonial. A partir desse território complexo, no qual as diferenças não podem ser apagadas, precisam ser consideradas, assumidas, enfrentadas, os modos criativos de reflexão se desenvolvem. O escopo do artigo de Lugones é a descolonização de gênero, uma aspecto que parece específico mas que é fundamental. Ela afirma que não existe descolonialidade sem descolonialidade de gênero. A verticalidade com a qual ela aborda a questão permite observar camadas mais profundas do processo colonial e, consequentemente, dá acesso a entendimentos mais sutis das possibilidades de agência, como resistência a opressões múltiplas. Em termos gerais, a noção de agência atribui ao ator individual a capacidade de

processar a experiência social e de delinear formas de enfrentar a vida, mesmo sob as mais extremas formas de coerção.

Lugones se refere ao que se expressa de maneira infrapolítica, ou seja, que não se dá em uma política do público. Quero pensar o teatro como uma prática em que o fiel da balança pode oscilar entre o infrapolítico e a política do público, como uma prática íntima de criatividade e auto-estudo que em certo estágio resvala para determinado nível de publicidade, com um alcance limitado, devido aos seus modos artesanais de produção, mas que ultrapassa a esfera do íntimo, e que pode, tendo partido de um projeto sem ambição de explodir o infrapolítico, ganhar uma dimensão pública inesperada.

As artes da cena – seja o teatro, a dança, a performance – estão institucionalizados como práticas inseridas nas lógicas de produção capitalista e mesmo projetos bastante experimentais podem encontrar seus espaços em dinâmicas neoliberais de trocas simbólicas. Os frutos da criação artística, as obras, precisam se encaixar no mercado das artes para que existam no mundo, para que circulem, mesmo em um circuito restrito de públicos, afinal, a razão de ser das obras é existir para os outros. Mas isso não deve anular a dimensão de insubordinação do gesto criativo, nem a coerência dos processos internos cotidianos que disparam as ideias motrizes dos projetos – a sua relevância como prática infrapolítica, como algo que se volta para dentro, no embate contra a existência colonizada no modo de viver, no que cada um escolhe fazer com as horas dos seus dias. Pois aí reside uma possibilidade de descolonização do ser: revisar e transformar o que cada um faz com as horas dos seus dias no tempo histórico em que nos cabe viver.

A PERFORMANCE COMO SABER

Em seu livro *O arquivo e o repertório - Performance e memória cultural nas Américas*, Diana Taylor apresenta alguns argumentos bastante relevantes para esta pesquisa. Ela defende a performance como uma lente

metodológica, ou seja, como modo de conhecer e não como objeto de conhecimento, para pensar os modos de produção de saber em práticas que não são fixadas em registros permanentes. Ela chama atenção para a importância de reexaminar as relações entre performance corporalizada (*embodied performance)* e produção de saber, argumentando que a escrita não é a única forma de acesso à cultura, mas que é difícil pensar sobre as práticas do corpo a partir dos sistemas epistemológicos ocidentais, justamente pela centralidade da escrita imposta como valor absoluto durante séculos de colonialismo.

> O meu interesse particular nos estudos da performance se deve menos ao que a performance é do que àquilo que ela nos permite fazer. Ao tomar a performance a sério, como um sistema de aprendizagem, armazenamento e produção de saber, os estudos da performance nos permitem expandir o que entendemos por "conhecimento". Essa ação, para começar, pode nos preparar para desafiar a preponderância da escrita nas epistemologias ocidentais (TAYLOR, 2015, p. 45).

Tento tomar cuidado para não tomar a ideia de performance no contexto das investigações de Taylor como idêntica ao espetáculo de teatro. No entanto, as artes da cena de modo geral estão também dentro deste amplo e complexo espectro do que se pode pensar como performance. O espetáculo de teatro tem um caráter mais fechado e esquemático que as performatividades da estética da vida cotidiana e que muitas das ações da arte da performance. Entretanto, por mais que o teatro esteja vinculado a um contexto de realização que promova engessamentos e enquadramentos da prática artística como produto cultural, desejo pensar o teatro que faz historiografia de artista como ação de aprendizagem, armazenamento e transmissão de saber histórico e cultural que é uma prática do corpo, da presença, do convívio e da escuta.

Chamar atenção para a performance como modo de conhecer é uma forma de enfatizar que esta investigação sobre o teatro documentário é uma investigação sobre o espetáculo, é não apenas sobre o texto; é uma investigação sobre o espetáculo de teatro como materialidade de uma reflexão historiográfica. O próprio termo historiografia é uma armadilha nesse

sentido, pois o significado de grafia remete a uma noção de escrita propriamente dita, alfabética, por assim dizer. Mas o que pretendo defender é o espetáculo como a materialização de uma ação de comunicação – que envolve aspectos diversos da sensibilidade, dos mais evidentes aos mais sutis, da visualidade e da sonoridade, da atividade cognitiva ao trânsito de afeto – que é um modo de conhecer e produzir conhecimento e que não pode ser reduzido ao registro textual.

A discussão que Taylor propõe sobre o arquivo e o repertório pode ser pensada no contexto desta pesquisa para questionar a polarização entre a objetividade científica positivista e a subjetividade comumente tomada como obstáculo para a razão. Daí também surge o debate sobre as ideias de descolonização, das quais Taylor se aproxima, embora não utilize a terminologia característica do campo de estudos acadêmicos que formalizou tais discussões na América Latina.

A substituição histórica dos modos não-verbais de produção e transmissão de saber para o estabelecimento da escrita como norma no processo de colonização da América é um dos pontos centrais da sua tese. Não me detenho neste aspecto, tendo em vista que o epistemicídio colonial é um dado mais que conhecido da história das Américas. Aponto aqui apenas o modo como ela apresenta a questão para desenvolver seu argumento sobre as dinâmicas do arquivo e do repertório.

> A separação entre palavra escrita e falada, observada por [Ángel] Rama e também presente em [Michel de] Certeau, aponta apenas para um aspecto da repressão à prática incorporada[12] indígena como forma de conhecimento. Práticas não verbais – como dança, ritual e culinária, entre outras, – que há muito tempo serviam para preservar um senso de identidade e de memória comunitária, não eram consideradas formas válidas de conhecimento. [...] A fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e falada, mas entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança,

[12] A tradução publicada em português opta por traduzir *embodied* por incorporada, como aparece na citação. Não é a tradução que mais me parece adequada, embora eu também não esteja plenamente satisfeita com o termo que escolhi usar, corporalizada.

esportes, ritual) (TAYLOR, 2013, p. 48).

Ela se refere a práticas corporalizadas para além do universo da arte, no contexto latino-americano do século XVI até hoje, como rituais e saberes cotidianos que, pela lógica da colonialidade, não são considerados conhecimento. Mas o teatro como prática performativa do corpo também foi subvalorizado em relação ao teatro como gênero literário na cultura predominante da historiografia teatral europeia. Taylor menciona a relação texto/encenação entre os seus exemplos, fazendo referência ao texto de *Antígona* e suas múltiplas maneiras de encenação para ilustrar a dinâmica de relação entre o arquivo e o repertório.

O projeto colonizador lançou mão de diversas estratégias para erradicar performances, desqualificando as práticas nativas de produção e transmissão de conhecimento e forçando a substituição das práticas de espiritualidade corporalizadas (desprezadas como mímesis ilusórias, idólatras) pela fé na palavra gravada das escrituras da Igreja Católica – e suas próprias práticas corporalizadas. O argumento de Taylor nos leva a perceber a permanência, o hábito continuado (uma forma de colonialismo interno) de desqualificar performances quando o assunto é a produção de conhecimento.

Na sua concepção, o arquivo é o que resiste às mudanças, embora o que se diz e o que se pensa sobre um determinado objeto possa variar ao longo do tempo. A memória arquivística trabalha por meio da distância, enquanto o repertório demanda presença. O arquivo excede aquele que o produziu, o tempo e o espaço em que foi produzido. Por outro lado, o repertório é uma memória corporal, é o que geralmente se toma como um saber efêmero e irreprodutível, que exige a presença de quem o possui para que aconteça o compartilhamento. Nesse sentido, o repertório é a contraparte do arquivo. O repertório é cambiante embora mantenha modos e tradições. O grau de permanência do repertório é diferente do grau de permanência do arquivo. Mesmo quando arquivado, o que é da natureza do repertório não se deixa capturar por completo. Mas tanto o repertório quanto o arquivo, complementares entre si, são mediados por processos de seleção,

internalização e transmissão dos seus sistemas, que pertencem a outras formas de conhecer e de lembrar que não estão previstas nem são consideradas válidas nas epistemologias ocidentais.

> Certamente é verdade que instâncias individuais de performance desaparecem do repertório. Isso acontece, em menor grau, no arquivo. A questão do desaparecimento em relação ao arquivo e ao repertório difere em tipo e grau. A performance "ao vivo" nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo, o que representa é parte do repertório). A memória incorporada está "ao vivo" e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo – desaparece. As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado (TAYLOR, 2013, p. 51).

Taylor não pensa essas duas instâncias como se fossem completamente separadas. Ela faz uma crítica à separação entre história e memória nas concepções de Jacques Le Goff e Pierre Nora, por exemplo. O que Nora chama de *milieux de mémoire* (que Taylor aproxima do repertório) seria um ambiente de uma ideia de memória "verdadeira", primordial, não mediada, que pertence ao passado e encena o conhecimento corporalizado. Já o *lieux de mémoire*, uma memória arquival, é considerado por Nora uma instância separada que institui o reino da história, sendo memória e história dois polos separados, um "antes e depois", um passado perdido e um presente moderno, global.

> A relação entre o arquivo e o repertório, a meu ver, certamente não é sequencial, como imagina Nora (para este, o primeiro ascenderia à proeminência depois do desaparecimento do segundo). Não se trata, tampouco, de verdadeiro contra falso, mediado contra não-mediado, primordial contra moderno. Também não se trata de uma separação binária. Outros sistemas de transmissão – como o digital – complicam toda formulação binária simples. No entanto, se cai com demasiada facilidade em um binarismo no qual o escrito e o arquivo constituem um poder hegemônico e o repertório desafia o poder anti-hegemônico (TAYLOR, 2013, p. 53).

É importante manter em mente essa ressalva, pois não se trata de fazer uma defesa ingênua e dualista de um modo de transmissão "contra"

outro, embora o antagonismo entre eles apareça historicamente numa luta de supremacia cultural. Assim, Taylor aponta que a tensão entre o arquivo e o repertório é similar à tensão entre a linguagem escrita e a linguagem oral, apontando uma dubiedade, uma copresença de uma instância na outra. A relação direta entre escrita e conhecimento, no entanto, é central para o que ela chama de epistemologia ocidental, e que tem ligação com o que anteriormente apontamos como a racionalidade moderna europeia/ocidental, conforme conceituada por Aníbal Quijano e os teóricos dos estudos decoloniais.

No teatro documentário contemporâneo, pode-se perceber o agenciamento de arquivos e repertórios sem um pressuposto hierárquico, como uma interdependência na produção de conhecimento. Se retirarmos dos espetáculos o elemento performativo e deixarmos apenas o discursivo, a perda é quase total. Na historiografia de artista, o espetáculo é indispensável com todos os seus elementos. As texturas e temperaturas, a atmosfera, a visualidade, a duração, os corpos dos atores e atrizes, suas vozes e entonações, a relação intersubjetiva que estabelecem com os espectadores, todos esses fatores são indissociáveis da natureza dos saberes que produzem.

Dentre as diversas práticas artísticas consideradas pela história pública, por exemplo, as que tendem ao arquivo – o cinema, a literatura, até mesmo a produção de memes – recebem mais atenção de pesquisadores da história que o teatro. A natureza efêmera dos espetáculos é um dado fundamental desse desequilíbrio. O investimento nessa pesquisa também se dá como oposição a essa hierarquização de saberes que deixa o teatro de fora dos debates na teoria da história.

CAOS FECUNDO

Neste mesmo primeiro capítulo do seu livro, "Atos de transferência", Taylor se dedica a problematizar a noção de performance, testando-a na aproximação e na distância com as ideias de espetáculo, teatralidade, ação e

representação, refletindo sobre o que é performativo (que ela associa mais ao discurso) e o que é performático (algo mais próximo das práticas corporalizadas). Ela apresenta a performance como comportamento corporalizado, como uma prática cultural que se dá e se reconhece na estética da vida cotidiana, ao mesmo tempo real e construída. O teatro também é ao mesmo tempo real e construído, embora seja muito comum que a ideia de teatro, do que é teatral ou que tem teatralidade, seja relacionada apenas à ideia de construção, de pura artificialidade e simulação, em oposição ao real, que é verdadeiro e autêntico. A ideia geral de performance, por outro lado, está mais associada à autenticidade, a algo que escapa às construções rígidas da teatralidade.

Taylor aponta que, em leituras mais complexas, o construído é reconhecido como vizinho do real. A aproximação com uma conceituação mais abrangente de performance argumenta a favor do entendimento de que o real e o construído não necessariamente se opõem nem se auto-eliminam. Na vida cotidiana, a teatralidade dos comportamentos é naturalizada a ponto de suas construções se tornarem invisíveis, mas as práticas sociais não deixam de ser construídas e os comportamentos construídos continuam sendo passados adiante, ensinados pelas performances, pelas práticas construídas corporalizadas na vida cotidiana.

O teatro documentário tem sido pensado na contemporaneidade como parte da categoria mais ampla de teatros do real. O documentário é comumente tomado como meio de acesso a uma verdade. Nas peças analisadas nesta pesquisa, as narrativas históricas fazem uso de estratégias cênicas dos teatros do real, como a fala na primeira pessoa do singular, o uso do nome próprio dos atores e atrizes, o endereçamento direto ao público presente, o uso não ilusionista do espaço cênico, o valor de índice dos objetos usadas na cena, a proposição de um pacto de verdade – que pode ser usado crítica e criativamente – entre espetáculo e espectador.

Os estudos sobre teatros do real são muito amplos e diversos, mas considero importante apontar alguns aspectos que são comumente discutidos nesse âmbito do teatro documentário como teatro do real que contemplam

questões relativas à encenação de um discurso que pretende tratar de uma realidade histórica. A pesquisadora mexicana Ileana Diéguez Caballero observa que a presença de elementos do real é um dos pontos de diferença do documentário contemporâneo para as propostas de Peter Weiss, como aponta no artigo intitulado "Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria":

> Atualmente, o teatro documentário como manifestação de um teatro político também introduz elementos do real diretamente na cena, transcendendo as propostas de Weiss quando este recomendava trabalhar com a *"cópia de um fragmento de realidade"*. Hoje o documento pode se manifestar como a irrupção do real, produzindo um efeito de rasgo explícito na cena, o que Maryvonne Saison chamou de *effraction*. (DIÉGUEZ, 2008, p. 22) [13]

O artigo é o prólogo do livro *El cuerpo ausente*, de Miguel Rubio Zapata, diretor do Grupo Cultural Yuyachkani, mas a autora não se refere apenas ao trabalho desse importante grupo peruano. O exemplo que ela dá para ilustrar a ideia de irrupção do real é de uma das peças apontadas no verbete do léxico de Sarrazac: *Rwanda 94*, do Groupov. Neste espetáculo, depoimentos de ruandeses aparecem em telas de projeção, ou proferidos ao vivo por sobreviventes do massacre. As ideias de irrupção ou *effraction* trazem consigo uma concepção dualista entre o fenomênico e o simbólico, entre o real e o construído. Além de se referir a Saison, com quem compartilha a atenção à dimensão cívica e política da teatralidade, a autora também menciona a ideia de irrupção do real presente nos estudos de Hans Thies Lehman. A irrupção do real não é um efeito ilusionista do real, não é uma eficácia da ficção na reprodução do real, mas uma interrupção do fluxo do simbólico. Desconfio dessa terminologia para o que pretendo estudar aqui, pois não há, nas peças que vou analisar, um fluxo exclusivo, nem dominante, do simbólico. O simbólico está misturado ao real e vice-versa. Essa

[13] No original: Pero actualmente el Teatro-Documento como manifestación de un teatro político, también introduce directamente en la escena elementos de lo real, transcendiendo las propostas de Weiss cuando recomendaba trabaljar con la "copia de um fragmento de realidad"; hoy el documento puede manifestar-se como la irrupción de lo real, produciendo un efecto de desgarramiento explicito sobre la escena, eso que Marivonne Saison ha llamado la effraction.

confluência de estatutos pode ser percebida na relação com os corpos e com os objetos.

Em debates sobre teatro documentário, é comum ouvir que, uma vez no palco, tudo se torna ficção. Um documento real, por exemplo, se usado numa peça, passa a ser um objeto ficcional. Parece mais produtivo pensar que uma condição não anula a outra necessariamente. Entendo o teatro como um espaço em que o estatuto das narrativas, dos objetos e dos corpos, de tudo o que está na cena, pode ser complexo, agregando uma confluência de estatutos. Um documento autêntico, quando usado no teatro, não deixa de ser, também, um índice do real. O mesmo se dá com os corpos dos atores no momento do espetáculo: haverá sempre convivência entre o real e o construído. A justaposição entre o corpo fenomênico e o corpo simbólico do ator – para usar temos da pesquisadora alemã Ericka Fischer-Lichte – é uma especificidade do teatro independente da linguagem, mas nos teatros do real há uma ênfase sobre essa confluência. José A. Sánchez aborda essa questão em *Ética y representación*, quando comenta as ambiguidades do termo representação nas línguas de origem latina:

> A ambivalência observada na "representação mimética" é acentuada quando o corpo subjetivo do ator resiste a qualquer tentativa de transparência da representação: o ator não pode ser apagado para ser personagem, a sua presença não pode ser eliminada em prol da representação. E disso deriva boa parte das polêmicas sobre a representação no âmbito da cena que sacudiram o século XX, entre elas, algumas questões que afetam diretamente a ética da representação. A atuação ("performance") foi proposta então como uma alternativa à representação de papeis e personagens: o autor se apresenta em cena com a sua própria identidade sem colocar o seu corpo como no lugar de outro. (SÁNCHEZ, 2016, p. 59-61) [14]

A cultura de teatro pautada pela linguagem do drama determina que o

[14] No original: La ambivalencia observada respecto a la "representación mimética" se acentúa cuando el cuerpo subjetivo del actor resiste cualquier tentativa de transparencia de la representación: el actor no puede ser borrado para ser personaje, su presencia no puede ser eliminada en beneficio de la representación. Y de aquí derivan buena parte de las polémicas sobre la representación en el ámbito escénico que sacudieron el siglo XX, y entre ellas algunas cuestiones que afectan directamente a la ética de la representación. La actuación (performance) fue propuesta entonces como una alternativa de la representación de papeles o personajes: el actor se presenta en escena con su propia identidad sin poner su cuerpo por otro.

entendimento geral sobre o trabalho de atuação cênica pressupõe um apagamento do real para a construção do simbólico. A ideia de que o ator ou atriz se apresenta com a sua própria identidade é uma linguagem coerente para o teatro documentário na atualidade, mas não se trata de uma novidade, de um ineditismo do teatro contemporâneo. Essa característica já estava presente, por exemplo, nas práticas cênicas de Augusto Boal, tanto nas de cunho mais pedagógico (como o Teatro Jornal), artístico (os musicais do Arena) ou de intervenção social e política (o Teatro do Oprimido), que podem ser associadas ao teatro documentário. O sistema coringa, que inspirou a criação de uma das primeiras peças do Yuyachkani (ZAPATA, 2001), pode ser visto como um dispositivo que enfatiza na cena a simultaneidade entre o fenomênico e o simbólico, ou seja, entre o real e o construído. Em seu livro *Hamlet e o filho do padeiro*, Boal se refere ao *Opinião*[15] como teatro-verdade e coloca, em termos mais prosaicos (e bem-humorados), a sua proposta de confluência de estatutos nas atuações:

> Não foi fácil convencer João e Zé a serem atores: deveriam ser eles mesmos e personagens, não só cantores. Nara entendia rápido e me ajudava a convencê-los. Excelentes cantores, envergonhados atores. É difícil representar personagem, ainda mais a si mesmo, diante de plateia atenta. Concordavam em ser uma coisa ou outra, eles ou personagens: ao mesmo tempo, era complicado. No entanto, era isso o teatro-verdade. [...] Era difícil trabalhar com pessoas-personagens. Imaginem um diretor explicando ao ator a sua concepção do personagem e o ator (personagem) respondendo que não é nada disso. Assim foram os ensaios do *Opinião*. Eu falava com o personagem e quem me respondia era o ator. Falava de significados e me respondiam os significantes. (BOAL, 2014, p.260-261)

O texto de Boal evidencia a problemática do registro de atuação que ele almejava. Sua ideia de teatro-verdade pressupunha uma confluência de estatutos. Escolho trazer para o debate essa referência ao *Opinião* porque embora os exercícios de Teatro Jornal sejam mais comumente tomados como os que mais se aproximam do teatro documentário na sua prática, os escritos do próprio Boal evidenciam que os musicais talvez sejam mais

[15] O show *Opinião* foi criado por integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE, produzido pelo Teatro de Arena e dirigido por Augusto Boal no Rio de Janeiro. Estreou na sede do Teatro de Arena em dezembro de 1964. Contava com Nara Leão (que depois foi substituída por Maria Bethânia), Zé Ketti e João do Valle no elenco.

relevantes nesse sentido, tendo em vista as noções de teatro documentário que as práticas contemporâneas retomam e expandem. Além disso, o trecho acima citado me faz desconfiar das defesas de que esse registro de atuação – mais performativo que simbólico, por assim dizer – como algo específico da atualidade.

É importante considerar o trabalho de atuação na cena documental, na qual atores e atrizes estão presentes como artistas e cidadãos, como as pessoas reais que são, mesmo que apresentem a elaboração de uma persona, como já queria Boal com o *Opinião* nos anos 1960. Essa implicação ética faz da presença dos corpos uma prática política. Ileana Diéguez nota a condição ética do ato, do gesto de disponibilizar o corpo para uma arte ativista: um corpo que desvela "outras dimensões representacionais".

> Menos virtuoso e mais relacional, o corpo atual da teatralidade – ou pelo menos de uma parte dela – parece revalorizar os corpos reais, os espaços comuns onde acontece a vida, talvez menos interessado nas complexas elaborações estéticas que na incidência e na pulsação das ações; problematizando a questão do ATO, as implicações do fazer, as complexidades e exposições que supõem um processo, mais que as perfeições artísticas de um produto (DIÉGUEZ, 2008, p. 27). [16]

Esse trecho traz apontamentos bastante relevantes para a noção de atuação que orienta grande parte das obras consideradas nesta pesquisa. A ideia de que o trabalho é menos virtuoso e mais relacional é uma peça-chave das atuações nas historiografias de artista. Acredito que este já era um pensamento do teatro documentário desde Piscator, que chegou a trabalhar com atores não profissionais em suas montagens no teatro proletário. Nesse caso, o virtuosismo não era uma prioridade, porque a linguagem artística não era uma prioridade. Nos dias atuais, a rejeição do virtuosismo é uma escolha ética. Sánchez faz demoradas considerações sobre a ética da atuação, perguntando-se, por exemplo, se não existem temas para os quais o

[16] No original: Menos virtuoso y más relacional, el actual cuerpo de la teatralidad – o al menos una parte de ella – parece revalorizar los cuerpos reales, los espacios comunes donde sucede la vida, quizás menos interesado en las complejas elaboraciones estéticas que en la incidencia y pulsación de las acciones, problematizando la cuestión del ACTO, las implicaniones del hacer, las complejidades y exposiciones que suponen un proceso, más que las perfecciones artísticas de un produto.

virtuosismo é intolerável (SÁNCHEZ, 2012, p.184). Ele se refere principalmente ao virtuosismo da atuação quando um ator ou atriz está falando em nome de alguém, está "representando" alguém, propondo para essa problemática a elaboração de uma ética do cuidado. Ele menciona, neste artigo, a ética do cuidado presente no trabalho para a criação de *Rosa Cutillo*, do Yuyachkani, em que a atriz está assumindo a representatividade de mães que perderam seus filhos, na ocasião da Comissão da Verdade e da Reconciliação, no Peru, no início dos anos 2000. Esse pensamento, em que a dimensão relacional é mais importante que o desempenho nas atuações, ecoa nas demais escolhas de encenação e orienta a criação dramatúrgica. Não é que os artistas não queiram fazer bons trabalhos ou que não se importem se os espetáculos vão ser bem-sucedidos ou não. Isso também não significa que haja menos trabalho: pelo contrário. O que está em jogo é o modo de lidar com o espectador, o modo de conquistar a sua cumplicidade de escuta. Também arrisco dizer que, nas peças de teatro documentário que me interessam, fazer um bom espetáculo também está entre os propósitos das montagens, mas não é o objetivo absoluto. O desejo de qualidade (um conceito bastante problemático) não é o marco regulatório de todas as coisas.

Há ainda outro conceito elaborado por Ileana Diéguez que se relaciona com a ideia de uma confluência de estatutos na cena documental (e de teatro do real). Partindo da teoria do antropólogo Victor Turner, ela se refere ao artista como um ser liminar (DIÉGUEZ, 2008, p.27), tendo em vista a dupla perspectiva do seu ato, em que se embaçam as fronteiras entre arte e vida, ator e cidadão, ficção e realidade, que "assume a intervenção como pessoa-artista-cidadão de seu tempo, com todos os riscos que supõe intervir no espaço público" (DIÉGUEZ, 2008, p.28). Em *Cenários liminares (teatralidades, performances e política)*, ela faz a ressalva de que não considera a condição de liminaridade como algo da esfera do sagrado de qualquer tipo de idealização:

> [...] como expressão do estado fronteiriço dos artistas/cidadãos que desenvolvem estratégias artísticas para intervir na esfera pública, assim como também poderia indicar a natureza ambígua de quem

> utiliza estratégias poéticas para configurar ações políticas no foro mesmo da sociedade, desafiando seus representantes (CABALLERO, 2011, p.37).

Eu acrescentaria, para este caso específico: pessoa-artista-cidadão-historiador. O ator ou atriz do teatro documentário não é um historiador acadêmico, científico, mas faz do seu instrumento de expressão um corpo historiador, que se inscreve no tempo e no espaço do presente, com seus arquivos e repertórios, historiografias críticas que querem instituir esferas públicas no fato convivial do teatro, onde o debate sobre as coisas do mundo também é de responsabilidade dos artistas, onde o teatro agencia memória e história, forjando espaços de processamento, debate político e produção de saberes.

Ainda referindo-se à terminologia adotada por Turner, Ileana Diéguez vê a liminaridade como "caos fecundo" (CABALLERO, 2011, p.39). No debate sobre a confluência entre a experiência estética e a produção de saber nos espetáculos que produzem uma teatralidade liminar, que entrelaça criação artística e reflexão crítica sobre história, a ideia de um caos fecundo na lida do público com o que está em jogo no acontecimento teatral é uma imagem potente para se pensar a produção de saber numa epistemologia de artista, o contato dos espectadores e espectadoras com a reflexão historiográfica atravessada por criatividade e afeto.

EXPOSIÇÃO E HIPERMEDIAÇÃO

Pesquisadores e críticos de teatro têm escrito sobre teatros do real e teatro documentário no mundo inteiro. São diversas as possibilidades de recorte que essas categorias oferecem. Apresentar um panorama geral de tais teorias, no entanto, não contribuiria significativamente com o propósito específico desta pesquisa. Mas os estudos da pesquisadora estadunidense Carol Martin, feitos a partir de espetáculos de diferentes procedências, não apenas dos Estados Unidos, constituem uma referência importante e afinada com a proposta de pensar o teatro documentário na sua relação com a escrita da história e, ainda mais, com a crítica historiográfica. O conceito de

historiografia de artista começou a ser elaborado a partir da leitura de "Bodies of evidence", artigo publicado em *Dramaturgy of the Real on The World Stage,* no qual a autora reúne trechos de peças de artistas de diferentes países como África do Sul, Turquia, Líbano, Polônia, Argentina e EUA.

> O modo como se recorda, escreve, arquiva, encena e performa os eventos ajuda a determinar a história que eles se tornam. Mais que encenar história, embora certamente o faça, o teatro documentário também tem a capacidade de encenar historiografia. No seu melhor, ele nos oferece um modo de pensar sobre contextos inquietantes e assuntos complicados enquanto revela as virtudes e as falhas das suas fontes. (MARTIN, 2012, p.17) [17]

Em seu livro *Theatre of the Real*, publicado em 2015, ao resumir o escopo da sua pesquisa, ela aponta uma mudança conceitual na perspectiva do teatro documentário:

> O meu objetivo é retratar uma mudança no padrão de entendimento sobre a representação do real, de algo que necessariamente envolve fontes verbais (*verbatim*) e documentais para um outro padrão, que inclui uma variedade de formas e métodos e que assume um paradigma, uma perspectiva, um objeto e o desenvolvimento de diferentes metodologias. (MARTIN, 2014, p.4) [18]

Não é tanto a apresentação de documentos que define o documentário na contemporaneidade, mas o agenciamento crítico e criativo destes documentos, o modo de operar sobre eles na cena. Percebo um deslizamento de ênfase: de uma noção de documentário pautada pela apresentação de fatos e documentos, na direção de uma prática mais autorreflexiva de documentário, animada por perspectivas críticas autorais que expõem os procedimentos das narrativas das quais fatos e documentos fazem parte.

---

[17] No original: How events are remembered, written, archived, staged, and performed helps determine the history they become. More than enacting history, although it certainly does that, documentary theatre also has the capacity to stage historiography. At its best, it offers us a way to think about disturbing contexts and complicated subject matter while revealing the virtues and flaws of its sources.

[18] No original: My aim is to portray a shift in the pattern of understanding the representation of the real as necessarily involving verbatim and documentary sources to one that includes a variety of forms and methods and acknowledges a paradigm, a perspective, a subject, and the development of different methodologies.

Tal mudança no padrão de entendimento do que é o teatro documentário reflete um alcance maior (para além dos círculos especializados da ciência da história) da variação de um padrão de entendimento do que é a narrativa historiográfica, ampliando com isso os debates sobre a complexidade da verdade histórica e a parcialidade das construções culturais que forjaram uma aparente neutralidade objetiva nas historiografias hegemônicas. Esta variação compreende as características que identifico como nucleares do documentário contemporâneo, que estão sistematizadas no livro anteriormente citado: a autorreflexividade da escritura cênico-historiográfica do documentário contemporâneo; a crítica à naturalização do que é construído e à separação radical entre o real e o construído; a centralidade da tecnologia na poética da cena como recurso que trabalha sobre a autorreflexividade e, como premissa fundamental, a atitude crítica. Esta epistemologia do documentário se dá, por exemplo, no que a autora vai chamar de dramaturgia da remediação, ideia à qual em um primeiro momento aderi, optando por traduzir "remediation" com um hífen para enfatizar que se trata de uma operação sobre as mediações e não do sentido de consertar, "remediar", alguma coisa. No entanto, a partir do diálogo com a Prof. Dra. Ana Bernstein na defesa da tese, entendi que deveria pesquisar melhor a referência na qual Martin se baseia, os estudos de David Bolter e Richard Grusin, pois o conceito de remediação, ou re-mediação, tem duas acepções contraditórias. Entendi que seria mais preciso falar em uma estética da hipermediação, considerando a seguinte explicação de Grusin:

> A lógica dupla da remediação surgiu ao final do século XX como resposta à exuberante proliferação das tecnologias de mídias digitais, frequentemente cunhadas como mediatização. Remediar, remodelar ou re-mediar de um meio para outro operava de duas formas contraditórias, buscando de um lado apagar todos os sinais de mediação ao oferecer um contato imediato com o real, e, de outro, multiplicar ou chamar atenção para a remediação ou àquilo que Jay David Bolter e eu nos referimos como hipermediação (GRUSIN, 2013, p. 164).

A particularidade de encenar historiografia diz respeito a uma dramaturgia que põe em cena a interação entre o repertório dos

autores/atores e os arquivos que agenciam. Não se trata de um teatro que dramatiza acontecimentos históricos ou que procura criar o efeito de mostrar o passado por meio de uma proximidade. Diferente da ficção histórica, na literatura, ou do drama histórico, no teatro, o teatro documentário vai se dedicar ao exame de um recorte específico de materiais e aos modos de lidar com esse material.

Entre as mudanças na concepção de teatro documentário, ela aponta uma série de deslocamentos e suspeitas levantados pelo pensamento pós-moderno, em afinidade com algumas das questões que desenvolvi mais demoradamente, neste capítulo, no debate com a micro-história e a história pública:

> As várias histórias e legados dos teatros do real no século XXI compartilham características importantes com o pós-modernismo, como a particularização da subjetividade, a rejeição da universalidade, o reconhecimento das contradições de encenar o real dentro da moldura da ficção e um questionamento da relação entre os fatos e a verdade. As estratégias do teatro do real são, muitas vezes, pós-modernas, especialmente quando afirmam que a verdade é contextual, múltipla e passível de ser manipulada; que a linguagem emoldura a percepção, que a arte pode ser objetiva, que perspectivas proliferam, que a história é uma rede de relações, que as coisas acontecem por acaso; que o *performer* pode ser uma persona e não necessariamente um personagem no sentido teatral; que o teatro inclui o cotidiano; que o ontem, o agora e o futuro próximo podem coexistir em cena. E o que é mais determinante, o dramaturgo como um único indivíduo é deslocado ou substituído por uma reunião de fontes verbais (*verbatim)* que também são arranjados coletivamente. E o mais importante é que os criadores de teatro afirmam que é possível vislumbrar sentido, mesmo usando estratégias teatrais pós-modernas. (MARTIN, 2014, p.3) [19]

[19] No original: The numerous histories and legacies of theatre of the real in the twenty-first century share important characteristics with postmodernism, including the particularization of subjectivity, the rejection of universality, the acknowledgements of the contradictions of staging the real within the frame of the fictional, and a questioning of the relationship between facts and truth. Theatre of the real's strategies are often postmodern, especially in asserting that truth is contextual, multiple, and subject to manipulation; that language frames perception; that art can be objective; that perspectives proliferates; that history is a network of relationships, that things occur by chance; that the performer can be a persona and not necessarily a character in a theatrical sense; that theatre includes the quotidian; that then, now and soon-to-be can coexist on stage. Most decisively, the playwright as a single individual is displaced or even replaced by an assemblage of selected verbatim texts that are

Trata-se, portanto, de um teatro orientado por uma noção de história que compreende a sua própria complexidade, que não é ingênua nem com relação à história, nem com relação ao teatro. E embora as ideias de autenticidade e verdade sejam problematizadas, não há uma atitude niilista. O ceticismo e a ironia podem até estar presentes, mas não dão o tom do posicionamento dos artistas que pretendem se colocar de maneira consciente e propositiva na sociedade em que vivem: "Uma nova geração de artistas e pesquisadores está comprometida com entender o teatro como um ato consequente positivo" (MARTIN, 2014, p.4).[20]

Em *Theatre of the Real*, há referências de outros pesquisadores que também enxergam no teatro documentário contemporâneo uma relação autorreflexiva e inventiva com a história, que mostram como o teatro tem tratado a história como um campo de contestação. O teatro do real está em diálogo com as ideias de Walter Benjamim em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", atentando para o fato de que a percepção humana muda de acordo com os modos de existência e que esses modos de existência não são naturais, mas produtos das circunstâncias históricas. O teatro do real lida criticamente com o que é (ou não é) autêntico e original, copiado e reproduzido, assim como destaca e questiona a dimensão aurática dos objetos que produz.

> O teatro do real propõe questões relevantes tanto para criadores de teatro quanto para historiadores. O que significa ser um instrumento de memória e de história? De que maneiras o espetáculo é uma historiografia sinestésica corporalizada e a que fim isto serve? Qual é a relação entre histórias individuais e a grande narrativa da história? Usar a imaginação é uma afronta ao rigor histórico? (MARTIN, 2013, p.11) [21]

---

also collectively devised. Most importantly, creators of theatre assert that meaning is within reach even while using postmodern theatrical strategies.

[20] No original: A new generation of artists and scholars is committed to understanding theatre as an act of positive consequence.

[21] No original: theatre of the real poses questions relevant to both theatre makers and historians. What does it mean to be an instrument of memory and history? In what ways is performance embodied kinesthetic historiography, and what end does this serve? What is the relationship between individual stories and the grand narrative oh history? Is using the imagination an assault on historical accuracy?

Na relação entre teatro e história a que Carol Martin se refere, as peças são vistas como convites para que os espectadores repensem o mundo ao seu redor a partir do que é colocado em jogo na cena. Nesse sentido, esse movimento de teatro pode ser formador de uma consciência social sobre a relação mútua entre o indivíduo e a história – o que se pode pensar a partir das peças de teatro documentário que lidam com biografias. O teatro do real trata da experiência humana, como sempre o faz, mas não apenas no que diz respeito às relações interpessoais. O teatro documentário implica a dimensão social e política do que é pessoal e íntimo. Além disso, vale apontar que "historiografia sinestésica corporalizada" é uma expressão afim com a ideia de historiografia de artista: um modo de escrever (e ler) história com o corpo e os sentidos, por meio do corpo e para o corpo – o que implica reconhecer e legitimar os saberes do corpo.

Expor os procedimentos de criação do teatro em paridade com os procedimentos de escrita da história contribui para dar a ver a artificialidade do que parece natural – tanto no teatro quanto na história e, portanto, na vida cotidiana. O trabalho de desmistificação da oposição entre o real e o construído, por exemplo, é uma operação importante das historiografias de artista. Não se trata apenas de uma questão formal do teatro, mas de um problema do mundo.

> O que está oculto pelas convenções sociais e pelo entendimento limitado de como as corporações e os governos "teatralizam" o seu papel no mundo está sendo desafiado pelo teatro do real que convida espectadores a terem um posicionamento muito mais crítico na relação com a "informação". As propagandas de governos, de negócios e até de instituições acadêmicas muitas vezes anunciam transparência enquanto praticam opacidade. Pelo menos desde os anos 1960, revelar algo se tornou mais importante que mudar algo. Criadores de teatro do real têm trabalhado para revelar os instrumentos de ludibriação, injustiça e discriminação e são igualmente capazes de criar os seus próprios instrumentos para fazer o mesmo. Revelar algo sobre o *self*, a sociedade e a política está profundamente conectado com o desenvolvimento de uma nova teoria da performance e a invenção de técnicas de teatro. Criadores contemporâneos de teatro do real trabalham com um estética da revelação, assumindo que um tema não pode ser transparente se os métodos usados para apresentá-lo são opacos. Eles mostram aos seus espectadores alguns dos modos complexos nos quais a relação entre teatro e vida pode ser

> conceituada, performada e reperformada. A questão não é apenas o que acontece com a história quando ela é feita como arte, mas o que acontece com a arte quando faz história. (MARTIN, 2013, p. 176) [22]

A passagem acima citada sintetiza diversos pontos do pensamento de Martin. Antes de mais nada, é de grande relevância que o teatro proponha uma reflexão crítica sobre a aproximação entre teatro e vida, ou entre performance e vida. Usa-se muito a expressão "fazer teatro" ou "fazer uma cena" ou ainda "fazer um drama" em situações cotidianas, mas o fato de que estamos o tempo todo "atuando" em papéis previamente estabelecidos, obedecendo a códigos de postura, movimentação e deslocamento ensaiados, cumprindo roteiros anteriormente previstos, tomados como naturais e constantemente reforçados pela própria sociedade, que trabalha para conservar as suas convenções, mesmo as mais autodestrutivas. As forças conservadoras, sejam as propagandas ou as conversas cotidianas mais pretensamente inocentes, trabalham com a opacidade, geralmente construídas pelas ideias de neutralidade, objetividade, cientificidade.

Mas, diante do que a autora chama de estética da revelação, faço outra proposição. Não acho que a questão esteja em revelar o que está oculto, mas de mostras as estratégias de ocultamento, os modos de ocultar. Penso que se trata mais de uma estética da exposição, pois o que importa não é uma suposta verdade oculta dos fatos a ser revelada nos documentos ou arquivos – o que já estava entre as pretensões do documentário de meados do século XX. Trata-se de expor a dinâmica de ocultar e revelar que está nos próprios documentos e arquivos e nos modos como são manejados.

---

[22] No original: What is hidden by social conventions and a limited understanding of how corporations and governments 'theatricalize' their role in the world is being challenged by theatre of the real that ask spectators to take a much more critical stance in relation to the 'information'. The propaganda of governments, businesses, and even academic institutions, often advertises transparency while practicing opacity. At least since the 1960's, revealing something has become as important as changing something; makers of theatre of the real have worked to reveal the instruments of deception, injustice, and discrimination and are equally capable of creating their own instruments of the same. Revealing something about the self, society, and politics is deeply connected to the development of a new performance theory and the invention of theatrical techniques. Contemporary makers of theatre of the real work with an aesthetics of revelation assuming that subject matter cannot be transparent if the methods used to present it are opaque. They show their spectators some of the complex ways the relationship between theatre and life can be conceptualized, performed and reperformed. The question is not only what happens to history when it is made into art but, what happens to art when it makes history.

Sua pesquisa aponta a centralidade da tecnologia nesse contexto, característica que está conectada com a ideia de decupar as operações entre o real e o construído e com a autorreflexividade da linguagem. A tecnologia tem o poder de atestar uma veracidade, mas também de questionar os seus procedimentos. Assim como uma mídia pode evidenciar que algo realmente aconteceu, como uma prova em um processo jurídico, ela também é um material que pode ser manipulado. As práticas do teatro estão imbricadas com a vida urbana contemporânea. A centralidade da tecnologia no teatro é uma consequência da centralidade da tecnologia na vida cotidiana: este é um problema do mundo contemporâneo, da noção de realidade que se vive hoje, com toda a sua complexidade. O teatro sempre esteve em diálogo intenso com as tecnologias de sua época. Basta pensar no advento da luz elétrica para lembrar o quanto o surgimento de uma nova tecnologia revolucionou as formas de conceber a cena e a relação com os espectadores. A virtualidade, no momento histórico do nosso presente, traz muitos questionamentos sobre a experiência da realidade. Sobre a relação dos dispositivos tecnológicos com a ideia de realidade, a autora faz uma aproximação com as epistemologias realistas do teatro moderno:

> A dramaturgia do século XXI emprega meios técnicos que estão à mão – Internet, computadores, transmissão ao vivo, smartphones – assim como o dramaturgo militante do século XIX usava o que era novo para a sua época: cenografias altamente realistas decoradas com detalhes visuais meticulosos manipulados por atores que pareciam não estar atuando. (MARTIN, 2013, p. XIII) [23]

Essa aproximação contribui para o entendimento de que uma cenografia realista e um registro de atuação realista também podem ser considerados dispositivos de apresentação das narrativas. São recursos que pressupõem uma montagem transparente, um efeito de real. A iluminação cênica um dia foi uma grande novidade, que reconfigurou as noções de teatro, dramaturgia, encenação, atuação, e também os modos de estar em uma plateia. O mesmo se pode dizer da construção de cenários realistas

[23] No original: Twenty-first century dramaturgy employs the technical means at hand - the Internet, computers, live streaming, smartphones - just as the nineteenth century activist playwright used what was new to his age, highly realistic stage sets dressed with meticulous visual detail animated by actors who appeared not to be acting.

ilusionistas. Hoje, são outros recursos que se somam às técnicas já estabelecidas, mas também em diálogo com o que o momento histórico toma como experiência do real. Uma transmissão ao vivo pode parecer um autêntico dado do real – tanto quanto a emoção de um ator. É um recurso que pode ser usado em uma encenação – tanto no teatro como na vida real.

É esta articulação que Martin chama de "dramaturgia da re-mediação" (MARTIN, 2014, p XIV) e que acho mais preciso nomear, como apontei anteriormente, "dramaturgia da hipermediação": um processo que ocorre quando uma mídia passa a incorporar ou imitar elementos de outras mídias para se aprimorar, criando assim um dinamismo entre diferentes instrumentos de comunicação. Ela dá exemplos como o *sampling*, o *remix* e a colagem, em consonância com a ideia de que uma única forma de dar a ver uma realidade não dá conta da complexidade do real nos dias atuais. Por isso, também, o uso da ficção. A centralidade da tecnologia no teatro documentário está menos na proposta de comprovar a veracidade de uma narrativa, e mais na possibilidade de operar uma autocrítica sobre os seus procedimentos, o que inclui os próprios dispositivos tecnológicos. Isso se dá, por exemplo, com a operação de múltiplos enquadramentos, dobras e comentários que a dramaturgia da hipermediação engendra.

Carol Martin atenta para a grande proliferação de mídias que propiciam o que ela chama de performances do self, que são veículos de "personal performances", que fazem parte dessa experiência cultural do real que é ao mesmo tempo presencial e virtual, real e constantemente teatralizada. A mediatização da vida cotidiana, a artificialidade da construção da auto-imagem nos perfis de redes sociais, que pode ser pensada como a performance do self na era da sua reprodutibilidade técnica, também chama atenção para a indistinção entre o real e o construído na percepção da realidade. As técnicas de manipulação de imagem sempre existiram e sempre foram usadas para interferir em narrativas históricas. A falsificação de documentos que atestam verdades sempre foi uma prática, mas a popularização de técnicas de edição de imagem na vida cotidiana que se deu com a ampliação do acesso a computadores portáteis, *smartphones* e seus

respectivos programas e aplicativos de uso fácil, complexifica as dúvidas sobre verdade e autenticidade e traz o debate para o cotidiano.

Em diferentes ocasiões, Martin faz a ressalva quanto à possível romantização do documentário, pois não há garantia de verdade nem de ética na sua prática. Qualquer documento, quando enquadrado, seja pelo jornalismo, pela história, pelo cinema ou pelo teatro, é agenciado de acordo com o entendimento e os interesses de quem o maneja. Em *Theatre of the Real*, ela aproxima o agenciamento de informação do documentário com a lógica de algoritmos das redes sociais, apontando que sempre há interesses e estratégias de endereçamento na escolha de materiais, na seleção de informação e no modo de apresentação dos objetos. Olhando para a história do teatro, ela identifica as peças de Piscator nos anos 1920 como o início do teatro do real – e não só do teatro documentário – como é entendido hoje em dia, tendo em vista as projeções de imagens (a nova tecnologia da época) e o uso não naturalista das propriedades físicas do espaço teatral. Entre os exemplos de registro de atuação na linguagem do teatro do real, ela se propõe a analisar espetáculos dos anos 1960 e 1970, como a peça *Rumstick Road*, de Spalding Gray. Com isso, ela evidencia que as discussões que hoje são empreendidas sobre o teatro documentário (e teatros do real em geral) não são uma invenção original da contemporaneidade, mas novos modos de lidar com os mesmos problemas com os quais o teatro tem lidado há décadas. É nesse sentido que eu penso que, apesar das muitas diferenças, há continuidade entre as ideias de teatro documentário do século XX e as ideias que estão se materializando hoje em dia.

Em *Dramaturgy of the Real on The World Stage*, ela reúne o que seriam as funções do teatro documentário contemporâneo, de acordo com as perspectivas apresentadas nas peças reunidas no livro: reabrir processos para criticar a justiça; criar narrativas históricas adicionais, reconstituir um evento, misturar autobiografia e história, criticar as operações tanto do documentário quanto da ficção, elaborar a cultura oral do teatro e a teatralidade da vida cotidiana (MARTIN, 2012, p. 22). Ao longo dos próximos capítulos, com a análise dos espetáculos que formaram esta pesquisa, pode-

se identificar a aderência a esses pressupostos e, o que me parece mais importante, questionar o que esse repertório oferece para acrescentar ou problematizar as funções ou possibilidades da escrita historiográfica no teatro na atualidade.

A PERFORMATIVIDADE FENOMENOLÓGICA DO CONVÍVIO

Em "The Promise of Documentary", publicado em 2009, a pesquisadora estadunidense Janelle Reinelt se pergunta sobre a natureza do documentário. O que é afinal, um documentário? O que um documentário faz? O que esperam os espectadores e o que a palavra "documentário" promete, seja no teatro ou no cinema? Ela assegura que não há terra firme que sustente uma definição ontológica, que nem mesmo o recurso da exposição de documentos é uma premissa indispensável, mas que aquilo que se espera de um documentário é, em alguma medida, o contato com determinada realidade. Ela estabelece três premissas para o início da sua discussão:

> 1. O valor do documento se fundamenta em uma epistemologia realista, mas a experiência do documentário depende do engajamento fenomenológico.
> 2. O documentário não está no objeto mas na relação entre o objeto, os seus mediadores (artistas, historiadores, autores) e seus públicos.
> 3. A experiência do documentário é ligada à realidade mas não é transparente, e é, na verdade, constitutiva da realidade que procura. (REINELT, 2009, p.7)[24]

Ela argumenta que tanto as expectativas quanto os problemas do documentário são basicamente os mesmos que no caso da escrita da história, sendo o problema central nas duas situações a impossibilidade do

[24] No original:
1. The value of the document is predicated on a realist epistemology, but the experience of documentary is dependent on phenomenological engagement.
2.The documentary is not in the object but in the relationship between the object, its mediators (artists, historians, authors) and its audiences.
3. The experience of documentary is connected to reality but it is not transparent, andis in fact constitutive of the reality it seeks.

documento contar sua própria história sem intervenção narrativa ou tratamento criativo. A suspeita da mímesis, no entanto, faz do tratamento criativo um problema. Repetidamente, as perguntas sobre o documentário se deparam com as questões sobre objetividade e subjetividade, pureza ou contaminação da elaboração sobre o real, que, segundo ela, apenas ofuscam o reconhecimento de que um exame da realidade e uma encenação dos resultados desse exame não pretende ser uma cópia do real. É preciso, antes de mais nada, desfazer-se do mito da transparência na representação da realidade e também compreender que o fato de que se o documento não proporciona um acesso direto, imediato, à realidade, isso também não o invalida por completo. O documento é ele mesmo uma instância mediadora entre uma curiosidade e uma realidade desconhecida.

Recorrendo à teórica de cinema Vivian Sobchack, Reinelt vai apontar que o valor do documento não está no documento em si nem na narrativa que o apresenta, mas na relação que o espectador estabelece com ele. Essa relação depende tanto dos conhecimentos prévios do espectador quanto do modo como o objeto é recebido, no *uptake* da recepção. O modo como o espectador é afetado pelo documento está não apenas no modo como ele é apresentado, mas na sua experiência prévia, no que para ele se coloca como real. Não se trata de uma visão pessimista ou cínica, que vê no documentário apenas impossibilidade e fracasso. Sobchack defende que o espectador não é um receptor ingênuo, mas um co-produtor da realidade que está em jogo, o que não me parece diferente das colocações que expus anteriormente na discussão sobre micro-história – quando Giovanni Levi argumenta que o espectador não é uma tábula rasa – e história pública – quando Michael Frisch fala em um encontro de estruturas interpretativas no conhecimento histórico, afirmando que o espectador é co-autor do que apreende.

Janelle Reinelt, no entanto, embora não discorde desta visão, aponta que toda essa argumentação é excessivamente centrada no indivíduo, o que desconsidera um dos aspectos mais fundamentais do documentário – especialmente no teatro – que é a experiência social do questionamento e da crítica. Nesse sentido, ela vai comentar que aquelas funções atribuídas por

Carol Martin apontam que o teatro documentário tem uma conexão subjacente com a esfera pública.

> Embora existam muitos públicos e apenas alguns se reúnam em um teatro, a ideia de que eventos públicos do passado ou do presente possam ser examinados e reconsiderados em comunidade impulsiona muito do teatro documentário, especialmente os relativos às primeiras categorias de Martin. Documentários engendram condições estruturais-espaciais de julgamento ao fazer associações ao sistema legal em cenas que representam explicitamente tribunais ou os evocam metaforicamente, muitas vezes fazendo uso de expedientes de legalidade como avalistas de suas reivindicações de verdade. Projetos mais pessoais de documentário [...] evocam uma esfera pública na qual um grupo reunido pode investigar e pensar sobre o sentido de experiências individuais em um contexto de responsabilidades e normas sociais ou de estado. O teatro documentário convoca esfera pública ao pressupor que ela existe e constrói um público para ser parte de uma sociabilidade temporária que participa dos assuntos apresentados. O teatro documentário é muitas vezes politicamente engajado, mas mesmo que os seus efeitos possam não corresponder às suas intenções, ele de fato convoca ao debate público sobre aspectos da realidade com um espírito de reflexão crítica (REINELT, 2009, p.11). [25]

Ao defender essa crítica, de uma concepção excessivamente centrada no indivíduo, não estou dizendo que não há *uptake* individual, que a recepção no teatro é uma coisa coletiva. Mas, afirmo que há porosidade entre as duas instâncias. A recepção dos espectadores não acontece em uníssono – cada espectador vai entrar com o seu repertório na lida com os arquivos, cada espectador vai experimentar um engajamento fenomenológico diferente –, mas a experiência coletiva proporciona atravessamentos. A ideia de comunidade que identifico aqui não é uma ideia ingênua e romântica de

[25] No original: Although there may be many publics and only certain ones may assemble in a theatre, the notion that public events in the past or present can be examined and reconsidered communally drives much documentary theatre, specially the first several of Martin's categories. Documentaries set up structural-spatial conditions of judgment with their associations to the legal system on stages that explicitly represent or metaphorically evoke courtrooms, often using these rubrics of legality as guarantors of their truth-claims. More personal documentary projects [...] evoke a public sphere where a gathered group might investigate and consider the meaning of individual experiences in the context of state or societal responsibilities and norms. The documentary theatre calls the public sphere by presupposing it exists, and constructs its audience to be part of a temporary sociality to attend to the matters portrayed. Documentary theatre is often politically engaged; although its effects may not match its intentions, it does summon public consideration of aspects of reality in a spirit of critical reasoning. In this sense, it is performative of a public sphere.

comunidade homogênea, mas uma recepção movimentada pelos afetos que circulam no espaço público.

A mediação entre o referente da realidade, o documento que faz a conexão com essa realidade (seja um objeto ou um testemunho) e o espectador que trabalha tais conexões não está apenas no documento, nem somente na obra, nem exclusivamente na recepção, e sim na relação que se estabelece entre estas diferentes instâncias, o contexto e o ambiente do qual a situação de arte e/ou de produção de saber faz parte. Para tanto, me parece que a teoria dos afetos pode contribuir significativamente para o estudo do teatro documentário contemporâneo. Assim, proponho pensar como o teatro documentário performa esfera pública na medida em que funciona como uma rede temporária, um lugar provisoriamente tramado de maneira mais intensa pelos afetos que circulam no espaço público, como uma concentração de densidades no cruzamento das narrativas culturais dominantes e das contra-narrativas. Compreendo essa ideia de forjar esfera pública como algo que age sobre o sentir do comum, como uma potencialização da circulação dos afetos. Um espetáculo de teatro não é uma ação unidirecional da obra sobre o espectador. É uma ação do acontecimento com todos os presentes, uma performatividade fenomenológica do convívio.

AFETO PÚBLICO

A teoria dos afetos tem se desenvolvido de maneira mais intensa desde o início dos anos 2000, ou seja, em simultaneidade com o período em que também se identifica uma intensificação das produções de teatro documentário. A coincidência temporal, no entanto, não é o que estabelece a afinidade entre estes dois campos que tratam, em última instância, de modos de conhecer. Os estudos dos afetos, teoria dos afetos, ou ainda estudos das emoções, investigam aspectos mais sutis da experiência dos corpos no mundo, desde campos de investigação tão diversos como a sociologia e a neurociência. Pensar os afetos no âmbito da teoria do teatro é dar um passo

em uma direção diversa da abordagem semiótica que costuma protagonizar a maior parte das discussões, considerando o acontecimento cênico como algo que se dá na convivialidade e não apenas na estrutura poética da cena. Embora não seja possível desenvolver tais ligações nos limites desta investigação, vale frisar a estreita relação entre a teoria dos afetos na análise de espetáculos e o fundamento convivial do teatro, como sistematizado pelo crítico e pesquisador argentino Jorge Dubatti (DUBATTI, 2007), desenvolvido a partir dos estudos da pesquisadora francesa de línguas latinas Florence Dupont sobre a oralidade nas relações de convívio e os consequentes vínculos sociais que engendra (CABALLERO, 2011, p. 40-42).

Dentro do amplo espectro desses estudos, eu poderia me dedicar à abordagem do afeto em Espinoza, por exemplo, ou pela filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattarri, a quem as pesquisas das artes cênicas, em especial da dança e do teatro contemporâneos, muitas vezes se referem. Por outro lado, também poderia pensar a teoria dos afetos no teatro a partir da ideia de teatro de imanência nos estudos de Laura Cull, pesquisadora do Reino Unido dedicada à filosofia da performance, que considera a participação mútua entre espectador e espetáculo como uma potencialização de afetos. Mas são as considerações sobre os modelos de circulação de afeto no espaço público, como apresentados pelas pesquisadoras Teresa Brennan, cujos estudos se votam para a filosofia e a psicanálise, e Sarah Ahmed, que se dedica aos estudos feministas e anti-racistas, que parecem mais coerentes com o que se pode pensar sobre o acontecimento teatral e sobre os espetáculos que encenam historiografia. No meu trabalho, o contato com a tese da pesquisadora portuguesa Ana Pais sobre a relação entre cena e público no teatro, defendida em 2014 na Universidade de Lisboa, contribuiu para este alinhamento teórico.:

> Uma das preocupações centrais nos estudos sobre afecto público prende-se com a forma como a experiência privada se entrelaça com a esfera pública, concretamente, ao nível da circulação das emoções e afectos. Teresa Brennan (2004) e Sarah Ahmed (2004) oferecem-nos dois modelos possíveis para pensar esta circulação. A teoria da transmissão dos afectos de Brennan ajuda-nos a compreender o fenómeno na sua dimensão coletiva e biológica; a proposta de uma política cultural das emoções de Ahmed mostra-nos como elas actuam

performativamente na construção e mediação do mundo para o sujeito (PAIS, 2014, p. 59) .

Em *The transmission of affect*, a psicanalista estadunidense Teresa Brennan faz uma reflexão sobre o papel do afeto na construção do discurso público sobre história. Brennan parte do pressuposto da resistência à teoria do afeto. Sua argumentação é conceitual e historicamente calcada na defesa da legitimidade das suas propostas. É significativo que ela defenda sua teoria antes mesmo de fazer a sua exposição. A resistência prévia às suas ideias parece bastante coerente, afinal, existem disputas históricas quanto à legitimidade dos modos de conhecer. Os estudos de descolonização denunciam o quanto o mundo em que vivemos está organizado por uma hierarquização de epistemes. Não é por acaso que a pesquisadora mexicana Helena López associa o estudo dos afetos não só ao feminismo mas também à decolonialidade. (LÓPEZ, 2017, p.10)

A elaboração do conceito de historiografias de artista implica, entre outros aspectos, uma tentativa de elaboração de uma epistemologia afim com a teoria dos afetos/emoções. Por isso, a noção de revisão historiográfica aqui proposta não leva em consideração apenas os conteúdos, no sentido literal do termo. Se assim fosse, poderíamos estudar apenas os textos das peças. O foco no espetáculo, nas questões de atuação e na dramaturgia cênica enquanto escrita da história sinaliza um entendimento do fenômeno teatral em todos os aspectos materiais do seu acontecimento no convívio com o público, o que inclui impreterivelmente o trânsito de afeto na produção de saber que articula.

Brennan aponta que a desconfiança com a teoria do afeto, que chega a ser considerada em termos de uma patologia, acontece a partir do século XVII. No século XVI, os ensaios de Montaigne, por exemplo, dão sinais de uma aceitação da força física da transmissão de afeto, da concretude da impressão do afeto sobre o indivíduo. A rejeição da transmissão de afeto diz respeito a uma mudança de paradigma da modernidade e, consequentemente, da colonialidade. Trata-se de um problema colonial e eurocêntrico, pois em culturas que levam em consideração formas mais

permeáveis de ser, não coloniais e não brancas, a legitimidade da transmissão do afeto não é questionada (BRENNAN, 2004, p.11). Há nesse contexto uma disputa entre epistemologias que está diretamente relacionada aos argumentos de Diana Taylor em defesa das práticas corporalizadas como modos de conhecer e compartilhar conhecimento.

A instituição da distinção entre objetividade e subjetividade engendrou o pensamento que determina que o objeto é livre de afeto, enquanto a mente, a atividade cognitiva, é separada dos processos corporais. Do lado do sujeito estaria então a mente, a forma, a atividade e a vontade. Do lado do objeto, o corpo, a matéria, a passividade e a falta de agência. A conceituação da historiografia de artista se associa a uma epistemologia que não separa essas instâncias, que aposta justamente no conhecimento e no pensamento do corpo, no sentir da mente, na matéria da vontade, no agenciamento da recepção. Atentar para a legitimidade da teoria do afeto, portanto, é fundamental para entendermos que o fato de a historiografia ser "de artista" não diz simplesmente de um lugar de enunciação, mas de um modo de conhecer, de uma epistemologia.

Um dos principais argumentos de Brennan é que os indivíduos não são afetivamente isolados (*self-contained*). Ela explica que predomina a ideia de que há separação entre o ambiente e o indivíduo, que estas duas instâncias não se misturam, que as nossas emoções são exclusivamente "nossas". Há um senso comum que estabelece uma separação entre o que é físico e biológico (instâncias tomadas como reais) e o que é psicossocial (considerado irreal).

> [...] a transmissão de afeto, mesmo que só por um instante, altera a bioquímica e a neurologia do sujeito. A atmosfera do ambiente literalmente entra no indivíduo. Física e biologicamente, algo que não estava antes se faz presente, mas sem ser originado *sui generis*: este algo não foi gerado apenas e às vezes nem mesmo em parte pelo organismo individual ou pelos seus genes (BRENNAN, 2004, p. 1).[26]

[26] No original: [...] the transmission of affect, if only for an instant, alters the biochemistry and neurology of the subject. The "atmosphere" or the environment liter- ally gets into the individual. Physically and biologically, something is present that was not there before, but it

Sobre a dimensão energética do afeto, exemplifica:

> O único outro ponto que precisa ser enfatizado desde o início é que os afetos têm uma dimensão energética. É por isso que eles podem potencializar ou exaurir. [...] Simplificando, você fica energizado quando está com amores ou amigos. Com outros, você fica entediado ou extenuado. A síndrome da fadiga crônica, por exemplo, pode ser uma forma de lixiviação da pessoa, uma drenagem de energia por acúmulo de stress do ambiente e por uma ou mais pessoas desconhecidas (BRENNAN, 2004, p.6).[27]

Há um termo técnico da neurologia que comprova a dimensão real da transmissão de afeto:

> O modo de transmissão pelo qual as pessoas se tornam parecidas é um processo no qual os sistemas nervoso e hormonal de uma pessoa ou de um grupo são alinhados. Neurologistas chamam este processo de *entrainment*, *entrainmet* químico ou *entrainment* elétrico (BRENNAN, 2004, p. 9).[28]

Entrainment – termo que mantenho em inglês pois assim o fazem os especialistas da área – pode ser traduzido como ajuste, alinhamento, sincronização. Entendo esta comunicação química ou elétrica como um emparelhamento, uma afinação. A autora menciona a atuação dos hormônios e do olfato inconsciente sobre os corpos como exemplos evidentes de transmissão de afeto, ressaltando que não se trata exclusivamente de afetos de ordem sexual e reprodutiva, como geralmente são tomados.

Em *The Politics of Emotions*, Ahmed vai trabalhar diretamente sobre a desconstrução das figuras retóricas que articulam afetivamente as políticas textuais do racismo, do machismo e da homofobia no século XXI, emoções informadas por narrativas hegemônicas. Para isso, ela também afirma que o

---

did not originate sui generis: it was not generated solely or sometimes even in part by the individ- ualorganism or its genes.

[27] No original: The only other point that need to be stressed at the outset is that affects have an energetic dimension. This is why they can enhance or deplete. [...] Simply put, you become energized when you are with some loves or some friends. With others you are bored or drained, tired or depressed. Chronic fatigue syndrome, for instance, may be a kind of leaching of a person, a drianing off of energy by cumulative environmental stresses and by person or persons unknown.

[28] No original: The form of transmission whereby people become alike is a process whereby one person or one group's nervous and hormonal systems are brought into alignment with another's. Neurologists call the process entrainment, either chemical entrainment or eletrical entrainment.

sujeito não está no epicentro dos processos emocionais. O sujeito é um ponto nodal da economia afetiva, que faz parte de um fluxo de circulação de afetos no espaço público. A problematização dessa noção de sujeito é importante para questionar a compreensão da emoção como algo que o sujeito "tem" – ou ainda, em outra instância, que a multidão "tem". Um dos principais aspectos da sua conceituação sobre a política cultural das emoções é a ideia de que as emoções se moldam por contato, pelo contexto, e não pelos objetos em si. E isso de dá na forma de uma impressão. É por meio das emoções que as superfícies ou fronteiras se formam. O "eu" e o "nós" são moldados no contato com os outros e com o ambiente. As emoções são as instâncias mediadoras do contato com o mundo, não são apenas consequências da experiência: elas determinam a experiência. Ahmed defende que as emoções são relacionais porque são efeitos da circulação de objetos, não são fixas de um ou outro objeto. Assim, a autora critica a internalização e a psicologização das emoções, pois não compactua com o modelo de pensamento que estabelece uma relação dentro/fora para as emoções.

Ahmed vai afirmar, recorrendo a Judith Butler, que as normas sociais são naturalizadas pelo apagamento da repetição, ou seja, pelo encobrimento do trabalho de reafirmação, de reimpressão dos afetos que constroem tais normas. É nesse processo – de repetição e apagamento da repetição – que as emoções aderem aos objetos e as normas sociais se perpetuam. É nesse sentido que ela pensa as emoções como um forma de política cultural ou de construção do mundo.

Para uma reflexão sobre afetos e emoções no teatro, é possível pensar o acontecimento teatral como uma condensação temporária da experiência de estar e atuar no espaço público, um laboratório de circulação de afetos e objetos, algo que forja esfera pública. Isso evidencia a reflexividade da produção de saber histórico por meio da performance, como saber do corpo, que circula entre os corpos que se dedicam ao fazer da cena e os corpos que se dedicam a assistir: ambos trazem materialidade para essa condensação temporária em que todas as partes se afetam mutuamente.

Considero importante fazer uma ressalva às leituras da teoria dos afetos com relação à escolha do vocabulário, que não é mero detalhe. Em muitos artigos, inclusive em títulos de livros de referência para a área, a expressão "virada afetiva" ou "giro afetivo", como tradução de "*affective turn*". A ideia de virada pressupõe um antes e um depois, uma descontinuidade ou ruptura, mas Ahmed e outras pesquisadoras vão defender que não se trata de fato de uma virada, pois os debates sobre a relação entre o corpo, o afeto e as práticas corporalizadas sempre estiveram em pauta nos estudos e práticas feministas. No prefácio ao livro *The Affective Turn*, organizado por Patricia Clough, Michael Hardt escreve que os estudos *queer* e feminista são precursores da virada afetiva, como se não fizessem parte desse campo, o que de certo modo os deslegitima. Ahmed argumenta que foram estes mesmos estudos que colocaram em cheque os dualismos entre corpo e mente, razão e paixão, e que abriram o espaço crítico para repensar tais relações. A discussão sobre a conceituação diferenciada de afeto e de emoção tem uma centralidade nesse debate. Uma das justificativas para o entendimento de que há uma "nova" questão em jogo é movimento de passagem da emoção ao afeto, mas tal distinção corre o risco de pressupor outra camada de polarização, uma polarização de gênero:

> O contraste entre um afeto, que é impessoal e tem mobilidade, e uma emoção, que é pessoal e circunscrita, sugere que a distinção entre afeto e emoção pode operar como uma distinção de gênero. Pode até ser que o próprio uso de tal distinção performe a retirada de determinados estilos de pensamento (que podem ser tomados como estilos "touchy feely" de pensamento, incluindo os pensamentos feminista e *queer*) dos estudos dos afetos (AHMED, 2014, p. 207). [29] [30]

Ou seja, o esforço de distinguir os dois conceitos acaba por esbarrar em novas contradições. Mas Ahmed também justifica sua escolha pelo termo emoção por um motivo mais simples, alegando que gostaria de usar uma

[29] No original: A contrast between a mobile impersonal affect and a contained personal emotion suggests that the affect/emotion distinction can opperate as a gendered distinction. It might even be that the very use of this distinction performs the evacuation of certain styles of thought (we might think of these as "touchy feely" styles of thought, including feminist and queer thought) from affect studies.

[30] A expressão *touchy feely*, que não tem um equivalente preciso em português, diz respeito à suposição de uma suscetibilidade aguçada, um excesso de emocionalidade.

palavra mais cotidiana, mais reconhecível pelo público não especializado. Em português do Brasil, me parece que afeto é um termo comumente associado à afetuosidade, o que pode causar alguns mal-entendidos. Por isso talvez fosse mais produtivo falar em emoções. No entanto, vou usar as duas expressões ao longo da tese, para não desacostumar de nenhuma delas, seguindo o modo como os argumentos são desenvolvidos pelas autoras que eventualmente pretendo citar. O que considero importante ressaltar, com Ahmed, é que embora possam não ser exatamente a mesma coisa, há uma relação de contiguidade e aderência entre os dois conceitos, assim como há contiguidade e aderência entre a razão e a emoção, a mente e o corpo, o sentir e o saber.

ARQUIVOATO

Refletindo sobre os modos possíveis de historiografar a arte da performance, a artista e pesquisadora Eleonora Fabião desenvolveu o conceito de historiografia performativa, com o qual esta pesquisa sobre historiografias de artista pode ter um diálogo frutífero. Embora não se refira diretamente à teoria dos afetos, identifico no seu pensamento uma relação de parentesco com esse campo de estudos. O referencial teórico da pesquisadora para o desenvolvimento deste conceito é a concepção fenomenológica da experiência, como elaborada pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Os estudos dos afetos, no entanto, são bastante afins com as ideias da fenomenologia: os conceitos de reversibilidade, entrelaçamento, quiasma e carne do mundo, por exemplo, evidenciam o principal argumento da teoria dos afetos: que os indivíduos não são afetivamente isolados (*self-contained)*, não têm um "dentro" protegido da substância que está fora e participam da mesma rede de energias que envolve tudo à sua volta. Compreendo a transmissão de afetos como a circulação de uma substância na carne do mundo, substância que é inseparável dessa carne.

Em "History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography", Eleonora Fabião abre a discussão sobre as possíveis

reciprocidades entre historiografia e performance com uma provocação ao pensamento, a dubiedade da palavra "língua" em português, que carrega em si o referente corpóreo e o referente imaterial, o músculo usado na produção da fala e o sistema da fala, o idioma. Ao pensar como a arte da performance desafia, alimenta (*charge*) e modifica a historiografia contemporânea da arte, ela chama atenção para as duas forças opostas que atuam nessa equação: a noção de história como uma forma de conservação e a tradição da arte da performance como uma dispendiosidade (*expenditure*) – a despeito da sua imensa produção documental. A prática da performance pode provocar meios de se repensar a escrita da história, inspirando modos de atuar historiografia (*modes of acting historiography*). Na minha pesquisa, o foco no espetáculo me faz aderir à ideia de que o teatro encena historiografia. Fechando o quadro no trabalho específico dos atores e atrizes, esta formulação – atuar historiografia – não poderia ser mais adequada.

Ela também vai colocar que o artista da performance é um poeta da política, um poeta corporeamente carregado da política (*a corporeally charged poet of politics*), que usa a si mesmo como matéria e meio. A historiografia de artista, para além das suas premissas dramatúrgicas e visuais, conta principalmente com os corpos dos atores e atrizes como matéria e meio do pensamento e da criação. A ideia de carga aparece com frequência em textos dos estudos dos afetos, pois os afetos são como cargas – no sentido da energia e também no sentido da materialidade. Um corpo, uma ação ou um gesto "carregam" afetos.

Fabião sugere a abordagem fenomenológica da história a partir da referência a David Carr e seu livro *Time, Narrative and History*, de 1986, como uma discussão que ultrapassa o debate, conhecido principalmente pela obra de Hayden White, entre uma história científica e uma história literária. A ideia de um entrelaçamento sujeito-objeto, pesquisador-arquivo, é importante para o entendimento da criação no teatro documentário do ponto de vista das atuações, dos corpos que se experimentam como historiadores, que se expõem nesse lugar, que atuam com seus repertórios sobre os arquivos que agenciam.

> O enfoque fenomenológico entrelaça sujeito e mundo (historiador e arquivo), de tal modo que subjetividade e objetividade se tornam inseparáveis na esfera fenomenológica da experiência histórica. É justamente o sentido fenomenológico da história como experiência, como envolvimento ativo e como consciência (necessariamente corpóreos), que anima a aproximação entre historiografia e arte da performance aqui proposta. A importância máxima da experiência como modo privilegiado de acessar e produzir conhecimento diferencia uma abordagem performativa da história das abordagens literária ou científica. (FABIÃO, 2012, p. 122) [31]

Para marcar a diferença entre a historiografia performativa e a ideia de uma historiografia literária, ela retoma a oposição entre o narrador e o romancista[32] feita por Walter Benjamim em "O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov" e o seu pensamento sobre o empobrecimento da experiência comunicável no período pós-guerra, sobre a decadência da habilidade de narrar. Se o romancista é aquele que escreve à distância do seu objeto, a historiografia performativa está mais próxima dos fazeres do narrador, que retira o que narra da experiência (a sua ou a que foi relatada para ele) e transforma a sua narração em experiência para quem escuta (BENJAMIM, 1994, p.201). É esse narrador benjaminiano que ela vislumbra na elaboração de uma historiografia que tem como objeto a arte da performance. A analogia serve bem às historiografias de artista, em que atores e atrizes, a partir de uma atitude implicada, assumem a função de compartilhar experiência, vivenciando e proporcionando uma experiência de reflexão crítica no teatro.

Suas considerações sobre o objeto historiográfico, considerando o que a performance *faz* com a escrita que pretende tê-la como objeto, podem contribuir com uma visada que ultrapassa o universo da historiografia da arte

---

[31] No original: The phenomenological move intertwines subject and world (historian and archive), such that subjectivity and objectivity become inseparable in the phenomenological realm of historical experience. It is precisely the phenomenological sense of history as experience, as active involvement and awareness (all necessarily corporeal), that animates the approximation between historiography and performance art proposed here. The ultimate importance of experience4 as a privileged way of accessing and generating knowledge differentiates a performative approach of history from a literary and a scientific one.

[32] Tanto na tradução de Benjamim quanto no texto em português de Fabião, o termo que aparece é "novelista". Acredito, no entanto, que se trata de uma escolha ruim de tradução, provocada pelo termo "novelist" da língua inglesa. Embora não seja um erro, novelista, na língua portuguesa, significa antes o autor de novelas, não de romances, e a argumentação de Benjamim diz respeito especificamente ao gênero do romance.

e contamina a escrita da história, independentemente do objeto. A autora observa que a natureza da performance, com seus parâmetros não ficcionais e narrativas diluídas, evidencia que a história pode oferecer muitas narrativas de um mesmo objeto, de um mesmo evento, afinal, na singularidade mesma de cada evento, há uma multiplicidade de fatos simultâneos, e isso é a historicidade em si.

> Mais uma vez, não se trata de um fato histórico que pode ser lido por múltiplas vozes numa espécie de polifonia semântica, a multiplicidade é constitutiva do evento. É por isso que o fato histórico sempre se desdobra e se multiplica em tantas ramificações relacionais, em tantos cocriadores, e em tantos destinos contextuais que potencialmente existam (assim como o corpo se desdobra e se multiplica em tantas ramificações relacionais, em tantos cocriadores, e em tantos destinos contextuais que potencialmente existam). É legítimo considerar, portanto, como muitos já consideram, que não existe "História" mas múltiplas historiografias, tantas historiografias quanto historiadores e leitores (FABIÃO, 2012, p. 123-124). [33]

Esse entendimento do objeto histórico como multiplicidade em si mesmo, não apenas nos modos de ver e narrar das escritas historiográficas, prenuncia a associação com a ideia de objetoato, uma contaminação criativa entre a expressão usada por Hélio Oiticica para se referir aos objetos relacionais de Lygia Clark e a performance como objeto a ser historiografado, a ser abordado como arquivo. O arquivo da história, visto por esse prisma, é arquivoato.

> Mesmo que Oiticica esteja se referindo especificamente aos objetos sensoriais e relacionais criados por Lygia Clark, sua sensibilidade teórica é precisa ao esclarecer a minha questão: o objeto-arquivo enquanto ativado por um historiador ou historiadora ciente da sua presença contextual é um circuito aberto “quase corpóreo” de atos, de objetos-atos (FABIÃO, 2012, p.126). [34]

---

[33] No original: Again, it is not a matter of one historical fact that may be read by multiple voices in a sort of semantic polyphony, but rather, multiplicity is constitutive of the event. This is why the historical fact always unfolds and multiplies in as many relational ramifications, in as many co-creators, and in as many contextual destinies as there might potentially be (just as the body unfolds and multiplies in as many relational ramifications, in as many co-presences, and in as many contextual destinies as there might potentially be). Therefore it is legitimate to consider, as many already have, that there is no “History” but multiple historiographies, as many historiographies as historiographers and readers.

[34] No original: Even if Oiticica was specifically referring to the sensorial and relational objects created by artist Lygia Clark, his theoretical sensibility is precise in clarifying my point: the

A expressão que aparece entre aspas diz respeito ao modo como a própria Lygia Clark se referia aos seus objetos, mas também à visão marcadamente fenomenológica da abordagem de Ferreira Gullar, que se refere às obras, no *Manifesto Neoconcreto*, como um "quasi-corpus", um organismo estético cuja definição estaria próxima à dos organismos vivos. Considero importante nesta passagem a ideia de que o gesto historiográfico ativa o objeto quando o historiador ou historiadora é ciente da sua presença contextual – o que entendo como uma ênfase na subjetividade, na parcialidade consciente do ponto de vista, do momento histórico em que se situa a abordagem crítica. Os objetos de arte têm, portanto, o que Fabião vai chamar de elementalidade compartilhada com os seus espectadores: "A intimidade de carne com carne, de elementalidade compartilhada, é a condição de possibilidade para que sujeitos e objetos entrelacem-se" (FABIÃO, 2012, p.55). Aqui faço uma aproximação com a teoria dos afetos, lembrando que nem sujeitos nem objetos são afetivamente isolados.

Em "Performance e história: em busca de uma historiografia performativa", a autora traça um paralelo com uma conhecida passagem de Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*, na qual ele diz que um pintor se sente olhado pelas coisas, que sua atividade é igualmente passividade, que vidente e visível estão entrelaçados de tal forma que não se distingue mais o que vê e o que é visto. Ela emparelha essa condição do pintor com a condição do historiador:

> Um historiador sente-se igualmente "olhado" pelo arquivo; um historiador escuta as vozes do arquivo; para um historiador, "atividade" é também "passividade" (prefiro a palavra receptividade). Historiadores trabalham aproximando-se e distanciando-se de seus objetos de estudo ao extremo de fundirem-se com eles, ao extremo de tornarem-se não eles. Ou ainda, se relacionalidade é questão fundamental conforme proposto aqui, se percepção é compreendida como relação, o historiador é necessariamente parte do arquivo e pesquisar é parte do fato sendo pesquisado. Ou seja, a performance da escrita sobre a arte da performance exige uma reavaliação de binarismos excludentes: historiador/fato, observador/objeto, pesquisador/arquivo. (FABIÃO, 2012, p. 55)

---

object-archive while activated by a historian aware of her or his contextual presence is a “quasi-corporeal” open circuit of acts, of object-acts.

Assim, ela evidencia a reversibilidade na escrita da história e na receptividade do historiador, uma concepção em que a escrita da história é uma escrita-escuta. Não só o historiador fala o arquivo mas ele também é falado pelo arquivo:

> O arquivo não é apenas uma fonte documental mas uma fonte de *experiência histórica e experimentação historiográfica.* O arquivo não é uma mera coleção de dados, mas um produtor de efeitos e afetos; uma ponte para acessar o instante, arquivoato. (FABIÃO, 2012, p. 56)

Quando o arquivo é arquivoato, *"o trabalho do historiador não será apresentar 'o fato' como ele 'de fato' aconteceu, mas fazer com os fazeres do arquivo."* Por esse ponto de vista, a discussão que desenha uma oposição entre arquivo e repertório se mostra frágil. É o caso, entretanto, de indagar se é possível que qualquer arquivo seja arquivoato – ou, se não for viável olhar para a historiografia com essas lentes, me pergunto quando, em que ocasiões o arquivo é arquivoato. Seria possível pensar se, nas historiografias de artista, a atitude do artista como historiador pode fazer de cada objeto, objetoato? Com isso, penso que há que se investigar, nas historiografias de artista, como é "fazer com os fazeres do arquivo"? Que linguagens cênicas proporcionam isso?

Pensando em Hélio Oiticica e na concepção fenomenológica da história como quiasma, como entrelaçamento de pesquisa e objeto em elementalidade compartilhada, imagino que a historiografia de artista pode transitar pela história como em um penetrável, entendendo que a dicotomia entre dentro e fora também não faz tanto sentido nesse contexto. O gesto de historiografar se mostra, portanto, não como reconstituição de um evento, mas como ação de continuidade. Tanto a história escrita em livro quanto a historiografia corporalizada no teatro são, antes de mais nada, linguagem. A escrita da história é, então, um continuar em outra linguagem. A linguagem do teatro, da dança e da performance, nas historiografias de artista, é o que vai carregar, no sentido de deslocar uma carga, e também no sentido de energizar, de afetar, a carne da história. A linguagem corpórea e convivial do teatro é o que vai estimular o trânsito de afeto nesse elemento que é o saber histórico. Em maior ou menor medida, a eletricidade da linguagem dos corpos

e da cena produz um saber que é saber-experiência, saber por afeto, sentipensamento, saber-pertencer ao quiasma da história.

A MÃO DO OLEIRO NA ARGILA DO VASO

Uma reflexão importante sobre o documentário passa necessariamente pela relação entre ficção e história. Essa problemática tem sido amplamente discutida no campo da história tendo em vista a produção literária contemporânea que aborda acontecimentos históricos de maneira francamente criativa e autorreflexiva, presente em livros como os do romancista francês Laurent Binet, conhecido por obras como *HHhH* e *Quem matou Roland Barthes?* (*La septième fonction du langage* no original). Nestes romances, a linguagem da escrita oscila entre o mergulho na reconstituição de uma situação histórica e a contundência da voz mediadora do autor, que evidencia a superfície da narrativa, a materialidade da escrita. Conheci a literatura de Binet em uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em História da UFRJ ministrada pelo Prof. Felipe Charbel em 2014, que abordava justamente a ficção histórica contemporânea. Em 2017, tive oportunidade de convidar Charbel para um debate sobre a relação entre teatro documentário e história pública. Nessa ocasião, ele apontou algumas questões que interessam à discussão que proponho, entre elas, a pergunta que os historiadores se fazem neste escopo de discussão: Qual é o ganho cognitivo da ficção para a história?

Na ocasião deste debate, Charbel apresentou três perguntas: O que aprendemos com filmes, livros e peças de teatro em termos de um saber histórico? Qual a natureza desses saberes que a ficção histórica produz? Qual é o grau de confiabilidade desses saberes históricos (pressupondo que eles têm uma natureza diferente)?

A reflexão sobre o ganho cognitivo da ficção para a história no âmbito de gêneros narrativos clássicos – como o romance histórico, o drama histórico (com o qual nós brasileiros temos pouca familiaridade) e em especial as obras do audiovisual, como as séries de televisão e o cinema

histórico – colabora para esta pesquisa, mesmo que a ficção histórica não esteja em foco aqui. Nos gêneros ficcionais históricos, artistas articulam a reconstrução narrativa com a destreza da criação de uma ambiência do passado, mobilizando documentos em prol da fruição estética, agregando a produção de presença à produção de sentido. Ambiência é uma das traduções possíveis do termo alemão *Stimmung*, a que o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht recorre na sua articulação entre produção de sentido e produção de presença. A ambiência está diretamente relacionada à produção de saber por afeto. Mas vale guardar a ressalva, nessa aproximação com os gêneros de ficção histórica, quanto à diferença entre o narrador benjaminiano (que está de algum modo imerso na narração) e o romancista (que toma distância do que relata).

O cinema tem uma eficácia específica de produção de ambiência, tanto pela competência imitativa que seus recursos técnicos permitem, quanto pela capilaridade da sua distribuição em escala industrial, o que as séries televisivas também alcançam – mas principalmente pela espetacularidade da projeção na sala escura, que estabelece uma conexão com uma instância distante: um passado, por exemplo. A mesma capacidade que o cinema tem de criar mundos ficcionais verossímeis serve para a recriação do passado com verossimilhança convincente. Já no teatro, a ambiência é menos propensa ao ilusionismo. O apelo do teatro é mais forte na articulação da presença e do convívio, na experiência do momento presente. Esse é um dado a se manter em mente quando pensamos na ambiência como ganho cognitivo na relação entre ficção e história no teatro documentário.

Observando as peças que constituem esta pesquisa, pode-se ver que a ideia de imersão no passado não é uma prioridade. O documentário cênico, à diferença do drama histórico, não quer proporcionar uma imersão. Com a guinada epistemológica do século XX, a história passou a ter cada vez menos uma produção historiográfica (característica dos séculos XVIII e XIX) que se propunha a inserir o leitor em determinado passado. A imersão deixou de ser uma preocupação para a historiografia pós-moderna, que se tornou

fragmentada, com pesquisas verticais em aspectos específicos. O mesmo pode se dizer da abordagem que os documentários cênicos fazem da história: a ambiência do passado não está em pauta. Os esforços estão concentrados na materialidade da escrita da cena, nas especulações sobre o passado ou sobre o presente, ou mesmo no processo histórico em si. No entanto, os depoimentos dados presencialmente por pessoas que viveram ou que têm uma conexão direta com o passado ou com a história que está em jogo, fazem com que os espectadores possam se sentir como testemunhas secundárias. A partir daí podem criar um espaço de trânsito de afeto que também funciona como uma ambiência, mas a ambiência nesse caso é a criação de um espaço tramado no convívio. Não se trata de uma reconstituição ilusionista, mas da criação de uma condição que anima o afeto público, que institui um acontecimento no momento presente do espaço comum.

Charbel chama atenção para a dimensão visual e o efeito de presença que as artes proporcionam para favorecer a sensação de imersão na história. Embora não seja imitativo e, mesmo quando adota recursos mínimos, o documentário cênico trabalha com a dimensão visual e o efeito de presença. Os elementos de encenação, como a cenografia, a trilha sonora, o figurino, a iluminação, criam ambiência mesmo quando não se trata de uma representação do passado. Há elaboração também nas atuações, mesmo quando parece que os atores estão "sendo eles mesmos". O acontecimento teatral é um corte no cotidiano e a atmosfera que se cria para a escuta e a reflexão, para o compartilhamento de saberes, também proporciona uma imersão. Assim, nessa reflexão sobre ficção e história, a ideia de ficção pode ser tomada em um sentido amplo, envolvendo procedimentos de construção ficcional que não necessariamente se referem a uma fabulação ilusionista. A reflexão também demanda "imersão" – não em um passado, mas no espaço mental da elaboração crítica sobre a história. A ambiência, no caso, é a criação de um contorno de fruição estética que forja uma esfera pública, isto é, um espaço comum de escuta. Quando falo em espaço comum, não quero dizer que há uma consonância entre as escutas e os pensamentos. Esse espaço de convivialidade pode ser tenso, complexo e fraturado, mas não

deixa de ser comum. A esfera pública provisória que se cria na ambiência das historiografias de artista carrega em si as suas devidas tensões.

Considerando a pergunta sobre o que se aprende com a ficção, Charbel responde aludindo à legitimidade do caráter informativo que a ficção histórica tem – mesmo com a liberdade da imaginação e a imprecisão da correção factual. Aqui cabe outro paralelo entre ficção histórica e documentário. Na ficção histórica, parece aceitável de antemão que a correção factual não seja uma prioridade. Já no documentário, a expectativa é a de que haja mais correção factual e menos liberdade de imaginação. O problema é que a linguagem do documentário na contemporaneidade, tanto no cinema como no teatro, está intrinsecamente mesclada com os procedimentos da ficção (no sentido da inventividade na poética e na abordagem dos temas e questões, não da reconstituição fabular). O documentário também tem espaço para não se ater à acuidade de dados informativos. No entanto, essas poéticas documentais mais livres, por assim dizer, são pouco visíveis. A ideia comum que se tem de documentário é a dos programas jornalísticos de televisão, e o jornalismo televisivo reivindica para si a produção e veiculação de discursos que informam verdades. As problematizações de linguagem que parecem dadas no âmbito da pesquisa acadêmica não fazem diferença no entendimento que se tem no senso comum, que não está restrito ao universo dos espectadores. Como apontei no início deste capítulo, artistas de teatro – inclusive aqueles que criam peças que podem ser consideradas documentários contemporâneos – rejeitam o termo documentário porque o entendimento sobre o que é um documentário está atrelado à concepção jornalístico-televisiva do termo. Em uma ideia atualizada e expandida de documentário como prática artístico-historiográfica, uma noção pura de objetividade não tem lugar. Lembrando mais uma vez o ensaio de Walter Benjamim sobre o narrador, ele marca a distância entre narração e informação, valorizando a transmissão de experiência em uma forma que não está isenta de marcas e suspensa no ar, mas mergulhada na vida:

> A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma

> forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIM, 1994, p. 205)

As historiografias de artista estão no âmbito artesanal da narração. O grau de confiabilidade desses saberes históricos também diz respeito a um ajuste entre proposta e expectativa. Se o que está em jogo é o pensamento crítico do espectador e não a transmissão de informação, de que confiabilidade estaríamos falando? As poéticas dos filmes, livros e peças que oferecem uma relação propositiva entre ficção e história geralmente lançam mão de estratégias autorreflexivas, um modo de lidar com o problema da confiabilidade, para manter no leitor ou espectador um estado de dúvida – que não é o mesmo que desconfiança. A dúvida é uma componente inalienável do saber histórico, é o motor das perguntas que movem as pesquisas. Transpor para a materialidade da linguagem artística o estado de dúvida do gesto historiador – atentando para as marcas da "mão do oleiro na argila do vaso" – é um trunfo das poéticas que expõem as suas estruturas, como quem joga com as cartas na mesa. Nas historiografias de artista, a confiabilidade e a acuidade que o espectador pode esperar são de ordem ética, do posicionamento do projeto para com as suas questões e os seus interlocutores. A coerência é sobretudo interna.

Um aspecto importante mencionado por Charbel na sua investigação sobre a dimensão cognitiva da ficção histórica é o potencial que as obras têm de tentar preencher a nossa carência de sentido de orientação do tempo, ou seja, de tentar responder à pergunta sobre como prestamos contas com o nosso passado histórico. A carência de sentido de orientação do tempo diz respeito à procura existencial do ser humano, que se sente jogado no curso da história e tem necessidade de encontrar algumas respostas. As historiografias de artista estão afinadas com esse aspecto da encruzilhada entre ficção e história. Na sua relação inventiva com a escrita historiográfica, o teatro se coloca como um terreno fértil para a proposição de dilemas, para a abordagem de problemas da história a partir de uma angulação pessoal, autoral, crítica e propositiva, ainda que não tenha respostas.

A pergunta sobre a natureza do saber que a ficção histórica produz é pertinente ao desenvolvimento da ideia de historiografia de artista. Assim, tento responder, com os exemplos das peças a que assisti, qual é a natureza "de artista" da produção de saber histórico com pensamento-afeto crítico-criativo no teatro.

CAPÍTULO II: A ÉTICA DO PRESENTE: ESCRITAS CRÍTICAS DA HISTÓRIA NO TEATRO

II.1: O ÍNTIMO, O POLÍTICO E O PÚBLICO

Um dos disparadores do desejo por esta pesquisa foi o espetáculo *Mi vida después*, de Lola Arias, apresentado no Rio de Janeiro em 2010. Não digo, com isso, que seja o principal espetáculo, nem mesmo que foi o único disparador, afinal a ideia para a pesquisa foi se formando no acúmulo de estímulos diversos, mas esta peça é um dos pontos iniciais do meu interesse pelo teatro documentário contemporâneo. Em *Mi vida después*, me chamou atenção pela primeira vez a produção de um saber histórico articulado por narrativas apresentadas na primeira pessoa do singular em relação com a história de um país. O trabalho de Lola Arias é significativo para o desenvolvimento dos argumentos que serão apresentados neste capítulo não apenas pelo que tem de instigante, mas também por aquilo que a dramaturga e encenadora argentina deixa de fazer nas suas peças. Na mesma medida em que *Mi vida después* se apresentou para mim como uma abertura de possibilidades para uma historiografia encenada, *Campo minado*, uma de suas peças mais recentes, realizada quase dez anos depois, me causou uma espécie de frustração. Neste espetáculo, Arias abre mão de se posicionar francamente com relação às narrativas historiográficas que a peça agencia – no caso, a Guerra das Malvinas relembrada pelos divergentes pontos de vistas de ex-combatentes do Reino Unido e da Argentina.

No entanto, para abordar *Mi vida después* e *Campo minado*, se faz necessário retomar outras experiências do teatro portenho, que criaram um contexto prévio a estas obras e contribuem significativamente para as questões relativas aos aspectos do teatro documentário contemporâneo que compõem o que estou chamando historiografia de artista.

Também é importante mencionar que *Mi vida después* estreou no contexto de um importante projeto de Vivi Tellas, dramaturga e encenadora de Buenos Aires, que desenvolveu o conceito de biodrama. O teatro documentário autobiográfico não é o foco desta pesquisa, por isso não será amplamente desenvolvido. No entanto, é necessário pontuar algumas questões dessa modalidade de teatro em diálogo com os conceitos que estão sendo elaborados aqui. O posicionamento do artista como uma elaboração de si mesmo, sem a criação de personagens ficcionais – embora a elaboração sobre si mesmo seja uma forma de ficcionalização – também é importante para o pensamento sobre as peças documentais que se propõem a fazer uma crítica historiográfica.

MUSEU, TEATRO E HISTÓRIA

Entre 1994 e 2000, Vivi Tellas desenvolveu, no Centro Cultural Ricardo Rojas da Universidad de Buenos Aires, o Proyecto Museos, investigando tanto a teatralidade dos museus quanto o modo como o teatro incorpora seus elementos estéticos e funcionais[35]. A diretora convocou diferentes artistas de teatro para criar obras de artes cênicas a partir de algum museu de Buenos Aires, cidade que tem centenas de museus, dedicados aos mais variados temas. Os museus de arte não faziam parte do escopo.

O que me parece interessante nesta aproximação entre a elaboração de uma historiografia de artista e a operação de transpor ou traduzir um museu para a cena é o fato de que os museus apresentam, na disposição de objetos e textos, bem como na relação espacial com os espectadores, uma espécie de narrativa historiográfica encenada.

> [...] olhar para a cidade de outro modo, relacionar o teatro com uma cenografia histórica e refletir sobre as decisões políticas que

[35] Para informações mais detalhadas sobre este projeto e outras peças argentinas que abordam a relação entre teatro e museu, ver *La escena posdramática* de Beatriz Trastoy.

> promovem certas formas de exposição (TELLAS apud WERTH, 2013, p.790). [36]

Compreendo o desejo de fazer uma reflexão sobre as decisões políticas que promovem certas formas de exibição como uma incitação à crítica das narrativas. Assim, o projeto questiona as políticas de exposição do museu e do teatro, que são instituições formadoras da ideia de esfera pública. Um exemplo dessa proposta é *Cuerpos viles*, instalação teatral criada por Emilio García Wehbi em 1997. Em seu site, ele expõe as intenções do trabalho, que anuncia uma crítica à narrativa do Museo de la Morgue Judicial.

> Este museu está montado conceitual e factualmente como uma espécie de "Triunfo da Vontade" fascista, onde se exibe a mutilação dos corpos das minorias. A exposição impudica de abortos de prostitutas, cabeças destroçadas de bêbados miseráveis, fragmentos de peles tatuadas de algum imigrante ilegal, intestinos podres de um solitário morto em um hospital público, etc., se transforma no espelho de uma sociedade altamente classista e discriminadora, onde o outro só tem lugar em um vidro de formol (WEHBI, 2013, s.p.). [37]

Ou seja, a obra, a que não tive acesso pois não há registros em vídeo, não reproduz o que está no museu, mas se posiciona criticamente diante da narrativa ali apresentada, com o formato que pareceu adequado aos criadores. O caráter da obra é de uma crítica ao que subjaz à história que o museu conta, não um exercício de transposição do que está exibido. A criação não é calcada em um exercício estético apenas, há um posicionamento político e ético que a sustenta.

Já *Museo Miguel Ángel Boezzio*, espetáculo criado no mesmo contexto por Federico León em 1998, é exemplar para esta pesquisa tanto pela forma escolhida para expor a atitude crítica à narrativa museológica,

---

[36] No original: [...] mirar la ciudad de otro modo, relacionar el teatro con una escenografía histórica y reflexionar sobre las decisiones políticas que promueven ciertas formas de exhibición.

[37] No original: Dicho museo está armado conceptual y fácticamente como una especie de "Triunfo de la Voluntad" fascista, en donde se exhibe el desgarro de los cuerpos de las minorías. La impúdica exposición de abortos de prostitutas, cabezas destrozadas de míseros borrachos en reyertas de bajo fondo, fragmentos de piel tatuados de algún extranjero indocumentado, intestinos podridos de un solitario muerto de hospital público, etc., se transforma en un espejo de una sociedad altamente clasista y discriminadora, donde el otro sólo tiene lugar en un frasco lleno de formol.

quanto por ter sido uma experiência precursora do biodrama. Beatriz Trastoy (2018, p.251) aponta este espetáculo como o que apresenta vínculos mais estreitos entre os três ciclos de Tellas, Museos, Biodrama e Archivos. A abordagem de León do Museo Aeronáutico tem um recorte bem específico: a Sala Malvinas. Em cena, ele coloca um ex-combatente da Guerra das Malvinas – que já havia experimentado atuar no hospital psiquiátrico em que esteve internado depois da guerra, mas que não é ator profissional – que conta sua história de vida a partir de documentos pessoais, como diplomas, certificados e fotografias.

O espetáculo, a que pude assistir por uma gravação em vídeo, além de ter tido acesso ao texto publicado, flerta com a palestra-performance, linguagem que será discutida no Capítulo III. Miguel Ángel Boezzio apresenta uma espécie conferência sobre a sua história de vida, relatando fatos pontuais que aconteceram com ele antes, durante e depois da guerra. O espetáculo conjuga o depoimento autobiográfico com a crítica às narrativas que está no escopo do projeto de Vivi Tellas. Colocar o depoimento de um ex-combatente em cena, um gesto que desloca o seu estatuto de objeto para sujeito, é um modo de criticar o que está exposto no referido museu, que, como aponta o diretor, dá uma ideia equivocada de proezas e triunfos numa guerra que foi uma grande derrota:

> Realizei uma pesquisa sobre o Museo Nacional Aeronáutico, com foco em uma seção dedicada à aviação durante a guerra das Malvinas. A totalidade dos objetos exibidos, assim como dos depoimentos escritos, mostravam um triunfo argentino (do ponto de vista aeronáutico) exposto por meio de um recorte de informação que privilegiava "proezas" isoladas. Mas, ao situar este setor do museu no contexto geral da guerra, todas estas façanhas se evidenciavam como derrotas: derrotas exibidas como se fossem troféus. (LEÓN, 2005, p.64) [38]

[38] No original: Realicé una investigación sobre el Museo Nacional Aeronáutico, haciendo foco en una sección dedicada a la aviación durante la guerra de Malvinas. La totalidad de los objetos exhibidos, así como de los testimonios escritos, mostraban un triunfo argentino (aeronáuticamente hablando) expuesto a través de un recorte de información que privilegiaba "proezas" aisladas. Pero al ubicar este sector del museo en el contexto general de la guerra, todas estas hazañas se evidenciaban derrotas: derrotas exhibidas como si fuesen trofeos.

Os ex-combatentes das Malvinas foram silenciados e isolados da sociedade depois da guerra, numa atitude do governo militar argentino de manipular os discursos sobre o que havia acontecido no combate. O museu em primeira pessoa encenado por León é uma franca exposição da derrota em diversos aspectos: não apenas a derrota literal para o Reino Unido, mas a falência do projeto do governo de insuflar o nacionalismo no povo argentino, além da destruição das vidas daqueles que estiveram de corpo presente durante o combate e que continuaram passando por situações extremas depois do fim da guerra.

Apresento alguns apontamentos sobre a obra de León e o projeto de Tellas a partir de dois artigos publicados em 2013 por Brenda Werth, pesquisadora argentina residente nos Estados Unidos, cujos argumentos são bastante afinados com os que pretendo desenvolver. Em "Ritos íntimos y propuestas éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas" e em "A Malvinas Veteran Onstage: From Intimate Testimony to Public Memorialization", Werth chama atenção para o impacto da narrativa autobiográfica como estratégia para a natureza íntima da conexão estabelecida com o público na peça de León, tentando compreender a politização do caráter afetivo dessa relação. Ela articula tais ideias a partir da política de exposição dos museus do século XIX ao século XXI, refletindo sobre o papel dos relatos pessoais nos museus memorialistas que ela categoriza como pós-modernos, perguntando-se como tais relatos reconfiguram a construção e a recepção do íntimo, do ético e do político nessas instituições. O afeto e a ética são chaves importantes para a elaboração do conceito de historiografia de artista e para a reflexão sobre os modos de produção de saber no teatro.

A partir dos argumentos do artigo "The Exhibitionary Complex" de Tony Bennet, Werth chama atenção para determinadas características fundadoras do museu moderno (em paralelo com o teatro), como a ideia de que o museu é um recipiente do passado e do oficial, que expõe conteúdos que encarnam e comunicam significados e valores específicos, naturalizando violências históricas – como mostram os comentários de Whebi sobre o Museo de la Morgue Judicial e o de León sobre o Museo Aeronáutico, acima

citados. Ela comenta como, nos séculos XX e XXI, o museu e o teatro começaram a problematizar suas relações de poder e aponta o papel das narrativas autobiográficas como estratégias de desestabilização da relação com os espectadores:

> Enquanto os museus e os teatros europeus do século XIX priorizavam a educação do público e o controle da conduta social, [...] nos séculos XX e XXI, tanto os museus quanto os teatros se dedicam mais a cultivar conexões afetivas com o público e, frequentemente, invocam narrativas autobiográficas para articular a história em primeira pessoa em vez de empregar a voz passiva para dar a ilusão da existência de uma história oficial, coletiva e uniforme (WERTH, 2013, p. 795). [39]

A partir de alguns exemplos que descreve e analisa, é possível perceber que as peças do Proyecto Museos têm o potencial de explicitar e criticar as políticas de exibição dos museus. Werth reflete sobre diferentes estratégias estéticas e éticas usadas não apenas pelos experimentos deste projeto específico, mas pelos museus e pelo teatro contemporâneo de modo geral, para desestabilizar as normas de conduta do público – que por sua vez foram moldadas com a instituição da cultura do teatro e do museu. Tal desestabilização da conduta do espectador, a meu ver, não se dá como uma tentativa de explosão radical do seu lugar, mas como uma variação sutil embora significativa dos hábitos consolidados da recepção no que diz respeito à produção de saber das políticas de exposição. O que tem sido chamado de incorporação do real, na cena e nas exposições memorialistas, está diretamente implicado nesta desestabilização O aspecto do real que interessa aqui é o depoimento presencial feito na primeira pessoa do singular por um ator não professional que tem uma marca de sujeito histórico: ex-combatente.

As relações de poder das políticas de exposição em questão nos artigos de Werth estão relacionadas à ideia da verdade histórica, que se

[39] Texto original: Mientras que los museos y los teatros europeos del siglo XIX priorizaban la educación del público y el control de la conducta social, como veremos más adelante, en los siglos XX y XXI tanto los museos como los teatros se dedican más a cultivar conexiones afectivas con el público y, frecuentemente, invocan narrativas autobiográficas para articular la historia en primera persona en vez de emplear la voz pasiva para dar la ilusión de la existencia de una historia oficial, colectiva y uniforme.

desdobra na naturalização das narrativas, na construção de uma suposta neutralidade do lugar de fala e de uma ilusão de onisciência do ponto de vista que articula estas narrativas. Assim, penso que o controle da conduta social que pode ser problematizado com tais estratégias de desestabilização está para além do decoro no modo de estar sentado no teatro ou de estar caminhando em um museu: é algo que diz respeito às mentalidades, à aceitação acrítica dos valores implícitos nos conteúdos expostos ou narrados.

Criar conexões afetivas com os espectadores a partir de narrativas na primeira pessoa com depoimentos não ficcionais é uma das estratégias possíveis para desestabilizar os hábitos de recepção do teatro, mas é importante ressaltar que não estou afirmando que esta é necessariamente uma estratégia eficaz para fazer questionar uma concepção de história oficial, neutra e onisciente. As conexões afetivas articuladas por depoimentos podem trabalhar justamente no sentido de reafirmar o que está dado. Observo, no entanto, como as estratégias dramatúrgicas e de encenação de *Museo Miguel Ángel Boezzio* atuam no sentido de convocar uma atitude crítica, mais do que manipular emocionalmente o espectador, de modo a impressioná-lo ou a causar um impacto momentâneo.

Para expor o primeiro dado de desestabilização da recepção, Werth traz uma questão desenvolvida por Hans Thies Lehmann em *O teatro pós-dramático*, que diz respeito ao estatuto da relação que o espectador estabelece com o que está acontecendo ou sendo dito no teatro. Sobre a ideia de irrupção do real, Lehmann aponta que a questão não é a aparição do real como tal, a mera presença do elemento extra-estético, mas a sua utilização autorreflexiva. Essa utilização autorreflexiva é o que pode desestabilizar o estatuto da recepção construído pela definição de teatro como algo a ser simplesmente assistido – uma noção de teatro que é predominante na cultura a qual ele se refere e que é tomada como padrão na teoria do teatro. Ele diz:

> Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir àquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente, por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a

> certeza com que o espectador vivencia seu estado como um modo de comportamento social não-problemático (LEHMANN, 2007, p. 168-169).

O que o autor chama de estado do espectador e que chamo estatuto ou condição do espectador é de fato determinante. No trecho citado, ele se refere à problematização que a irrupção do real causa numa ideia de teatro como cosmo fictício fechado. Proponho que semelhante transposição do real para a situação do teatro como dispositivo cênico nuclear e predominante (como ocorre em uma peça composta exclusivamente por um depoimento presencial) se coloca como uma radicalização do questionamento sobre o real para a formulação de perguntas sobre a verdade histórica que este teatro realiza. Diante de uma peça como *Museo Miguel Ángel Boezzio*, o espectador pode até estar seguro de que aquilo que está em cena é real, pois há elementos suficientes, de dentro e de fora da cena, que fazem com que o público saiba (ou acredite) que se trata de fato do depoimento de um ex-combatente. Mas a peça pode despertar questionamentos sobre a verdade do relato em questão – ou em outros discursos oficiais que ela contraria.

Em uma breve introdução ao texto de *Museo Miguel Ángel Boezzio* publicado em livro, o diretor explicita sua intenção com relação ao espectador.

> O público estava iluminado do mesmo modo que Miguel e, assim, era parte da experiência. A plateia se igualava ao palco, fazendo com que o espectador também ficasse exposto.
> A questão que *Museo Miguel Ángel Boezzio* colocava era sobre o lugar que o espectador ocupava. Se ria do Miguel pelo valor excessivo que ele dava a acontecimentos aparentemente insignificantes, muito importantes do seu ponto de vista (diplomas, fotografias, anotações, poemas, etc.) Ou se respeitava em silêncio e esse respeito era solene. Por outro lado, a peça questionava os limites e tensões entre realidade e ficção; o que pode ou o que não pode ser ficcionalizado (LEÓN, 2005, p. 65). [40]

[40] Texto original: El público estaba iluminado al igual que Miguel y de esta manera formaba parte de la experiência. La platea quedaba igualada con el escenario dejando expuesto también al espectador.Lo que planteaba *Museo Miguel Ángel Boezzio* era qué lugar ocupaba el espectador. Si se reía de Miguel por la excesiva valoración que é daba a acontecimientos aparentemente insignificantes, sumamente importantes bajo su mirada (diplomas,

A natureza da percepção, a forma como o espectador se relaciona com aquela narrativa, não está dada de antemão nem protegida pelo dispositivo cênico. A recepção é implicada pelo estar no mundo – a iluminação da plateia sinaliza essa intenção de engajar o espectador de outra maneira. O testemunho na primeira pessoa, compartilhado de forma presencial, convoca o posicionamento ético do espectador de um modo diferente que o de uma narrativa dramática tradicional ou mesmo de uma obra que demanda alguma espécie de fruição "exclusivamente" estética, mediada por dispositivos criativos, ilusionistas ou não. O espectador está implicado a se posicionar diante do que está sendo dito – mesmo que nada seja cobrado dele de um modo mais literal.

Além disso, no que diz respeito aos limites e tensões entre realidade e ficção, ao trânsito entre museu e teatro, o que era considerado objeto pode se tornar sujeito: a imagem do ex-combatente, que em um museu, monumento ou memorial pode ser uma fotografia, um nome numa lista ou até mesmo um manequim vestido com uma farda, no teatro ganha corpo, gênero, cor de pele, voz, sotaque, opinião, presença. Os documentos reais, que comprovam as suas histórias, são também objetos de cena. Eles não deixam de ser reais porque estão em cena, mas não deixam de ser "de cena" porque têm um valor enquanto evidência da realidade em questão. O teatro traz em si a confluência e mútua contaminação entre realidade e ficcionalização. Essa confluência também acontece no museu: por mais reais que sejam determinados objetos, eles estão organizados de acordo com uma narrativa que é, de certo modo, encenada, e que é passível de ser questionada. A autenticidade dos objetos não legitima necessariamente a veracidade da narrativa a que esses objetos servem. O jogo do teatro com o museu evidencia o espelhamento entre os dois dispositivos narrativos e de demonstração, assim como evidencia a narrativa historiográfica como dispositivo narrativo que também é construído, como uma encenação.

---

fotografías, notas, poemas, etc.) O si respetaba en silencio y ese respecto era solemne. Por otro lado cuestionaba los límites y tensiones entre realidad y ficción; lo que puede o lo que no puede ser ficcionalizado.

Uma consequência do uso do relato pessoal – uma estratégia também adotada, com recursos audiovisuais, pelos museus memorialistas que documentam traumas coletivos no século XXI – é a criação de vínculo com o espectador pela via do afeto. No teatro, com a relação convivial, cria-se uma sensação de intimidade mais efetiva, até mesmo sedutora, construindo relações de empatia em uma atmosfera de compartilhamento de experiências.

TESTEMUNHAS SECUNDÁRIAS

A construção da sensação de intimidade pode ser um dos aspectos que permite a passagem da experiência individual para a dimensão coletiva, como afirma Brenda Werth em sintonia com o pensamento de Lauren Berlant, importante referência da teoria dos afetos, considerando que a intimidade constrói mundos, cria e ressignifica lugares (WERTH, 2013, p.799). Penso que é no engajamento do espectador em uma situação que o insere na esfera pública, que o provoca a estar presente como parte de um tecido social comum, que o íntimo influencia o ético e o político na recepção desses depoimentos. Nesse sentido, o trânsito de afeto implica o posicionamento ético. A empatia e a sensação de intimidade convocam para o debate a ideia de honestidade – não a verdade, nem a realidade. A percepção de uma honestidade no depoimento afeta o espectador a convocar a sua honestidade na recepção, no pensamento, na escuta, A relativização da objetividade na recepção de narrativas sobre acontecimentos históricos (e, no caso, traumáticos) e a convocação a uma honestidade na escuta são dados importantes da natureza da produção de saber que esta pesquisa investiga. A dimensão coletiva da experiência do teatro não se sobrepõe à esfera privada, individual, da recepção, mas certamente age sobre ela. Isso se dá porque o indivíduo não é afetivamente isolado, como afirma a teoria dos afetos.

Werth acrescenta um dado crucial a partir do pensamento do pesquisador argentino Jens Andermann sobre a presença do relato pessoal

nos museus contemporâneos que documentam traumas coletivos: os espectadores se tornam "testemunhas secundárias" (WERTH, 2013, p.800) – uma mudança de estatuto, que implica um compromisso ético, convocando no espectador uma responsabilidade sobre a memória dos acontecimentos históricos narrados sob os pontos de vista daqueles que a história oficial tenta esconder, silenciar ou relativizar. Os espectadores, nesses casos, se tornam testemunhas também – embora isso não seja válido do ponto de vista da legalidade, acontece uma mudança de estatuto no engajamento do espectador. Eles não podem dizer "eu vi, eu estava na guerra", mas podem dizer "eu escutei em primeira mão, eu estive com um ex-combatente, ouvi sua própria voz".

Tendo em vista as mudanças éticas e estéticas na concepção dos museus e dos teatros do século XIX para a atualidade, Brenda Werth propõe uma questão pertinente, que podemos endereçar ao escopo de peças tomadas como objeto de pesquisa desta tese. Ela sugere que enquanto os museus se tornam cada vez mais performativos, as peças de teatro começam a ficar mais parecidas com museus quando se esforçam por incorporar o real. Diante deste questionamento, vale pensar como o teatro documentário pode se tornar "museu no mau sentido", quando se rende ao mero encanto com o real, fazendo uso do fascínio que uma história contada por quem viveu algo "de verdade" pode exercer sobre os espectadores, sem propor uma abordagem crítica daquela narrativa, sem comentar os conteúdos ali colocados ou seus modos de articulação, ou seja, quando manipula os afetos para distrair os espectadores. A presença de um corpo que é índice de um acontecimento pode ser um mero objeto, e não um sujeito, mesmo se tratando de uma pessoa viva, com a sua voz, seus gestos e sua narrativa pessoal. Os afetos que circulam podem simplesmente reforçar a ligação entre objetos e emoções que já estão dadas no senso comum.

Por outro lado, considerando uma narrativa em primeira pessoa que não é exposta como curiosidade ou evidência ilustrativa de uma narrativa dada, mas como elemento de potência crítica, o depoimento é algo que afeta, que engaja, de um modo particular. A não neutralidade afeta porque é uma

força, uma energia, uma eletricidade, uma materialidade, algo concreto que age sobre um ambiente ou contexto. A combinação de criação de vínculo por via dessa eletricidade no trânsito de afeto com o convite ao pensamento crítico é algo a se considerar na ideia de uma escritura historiográfica que inclui a interferência das subjetividades na produção de saber.

Em artigo publicado em 2009 na *Revista Argumento*, o pesquisador espanhol Óscar Cornago dá exemplos do cinema, da dança e do teatro para analisar como os modos de reconstrução da história, em especial as correntes revisionistas das últimas décadas do século XX, contam com a figura da testemunha como protagonista principal da escritura do passado e da produção de uma verdade (CORNAGO, 2009, p.100). O autor procura compreender como isso que ele chama, no título, "atuar de verdade" funciona como "ato (físico) da memória". Ele se pergunta, por exemplo, se a confissão pode ser tomada como um pensamento performativo. Penso que a dimensão performativa da confissão pode estar na sua capacidade de afetar o interlocutor. No trecho abaixo, Cornago expõe essa possibilidade considerando a verdade do corpo que é testemunha e fala:

> Frente ao relato que um historiador pode fazer das condições de vida em um campo de concentração, preferimos a narração de alguém que esteve ali, inclusive se pode ser mais parcial ou imprecisa devido ao tempo transcorrido desde o acontecimento ou até ilegível pela idade da testemunha. O que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui, uma “ponte” entre o que foi e o que é, o mito de uma recuperação “real” do passado em tempo presente, a garantia física de uma verdade para cuja construção contribuíram de forma decisiva os meios de comunicação (dessa verdade) (CORNAGO, 2009, p. 101).

Uma ponte é como um condutor físico, um meio em que se dá o trânsito de afeto. Se o espectador percebe essa ponte como um dado do real, ele pode ser afetado pela dimensão de realidade da presença desse corpo como índice – o que não necessariamente indica a crença em uma recuperação pura do passado, um acesso mágico e imediato à realidade. Não se pode pressupor a ingenuidade do espectador.

A transmissão de afeto na produção de saber histórico e pensamento crítico no teatro documentário também pode estar associada à ideia de

produção de presença (em contraponto à produção de sentido), conceito desenvolvido nos estudos de Gumbrecht, embora tais estudos se dediquem à literatura e não ao teatro. Uma associação feita por ele ecoa o pensamento de Theresa Brennan sobre a transmissão de afeto como um *entrainment*, um alinhamento, que apresentei no Capítulo I:

> Interessa-me muito a componente de sentido que relaciona Stimmung com as notas musicais e com escutar os sons. É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom recebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que "acontece" aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os envolve. Outra dimensão de realidade que acontece aos nossos corpos de modo semelhante é o clima atmosférico (GUMBRECHT, 2014 p.12-13). [41]

A observação sobre a audição me parece coerente para o debate sobre a escuta no teatro – um sentido de escuta que envolve o pensamento e o corpo. Quando ele se refere à audição como "uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo" entendo que a escuta no teatro é uma escuta com o corpo todo, uma produção de saber que não separa pensamento de afeto, é um pensamento-afeto, sentipensamiento. Além disso, entendo *entrainment* como uma afinação (análoga à afinação de instrumentos musicais) e a transmissão de afeto como algo que "acontece aos nossos corpos". Essa produção de saber que "acontece aos nossos corpos" no teatro é uma produção de sentido-presença.

Para pensar concretamente as estratégias dramatúrgicas que operam sobre o senso crítico pela via do afeto, chamo a atenção para o final da peça *Museo Miguel Ángel Boezzio*. O depoimento de Boezzio já carrega forte relação de interseção entre público e privado. Seu testemunho anima a memória coletiva dos fatos históricos a que ele se refere, e o deslizamento do privado para o público se dá por uma transmissão de afeto, pela convocação que aquela presença faz aos espectadores para estarem presentes também como cidadãos. O testemunho afeta os espectadores na medida em que os

[41] *Stimmung* é o termo alemão para o que, no capítulo anterior, me referi como ambiência.

torna testemunhas secundárias, que os alinha no trânsito da repercussão emocional de um passado histórico.

A referência do espetáculo à Sala Malvinas do Museo Aeronáutico, uma informação exterior à cena, bem como o contexto em que o projeto é realizado, já fazem uma mediação com a recepção, engajando o espectador de uma determinada maneira. O programa da peça diz o seguinte:

> Museu Miguel Ángel Boezzio
> Museu Aeronáutico
> "Você está participando de uma memória viva. Da mão de seu protagonista. Lida e afirmada por ele mesmo."
> Miguel Ángel Boezzio
> Guia: Miguel Ángel Boezzio
> Direção: Federico León[42] (LEÓN, 2005, p. 70)

O espetáculo articula uma interseção entre a história de vida e os acontecimentos oficiais, comuns a uma memória coletiva. Como se pode ver, o crédito de Boezzio não é de ator, mas de guia: apesar de estar falando na primeira pessoa e contando a sua própria vida, ele está ali como um mediador, o que indica que o objeto a ser observado é algo que ele mostra, e não simplesmente ele mesmo – a "memória viva" vem "da mão do seu protagonista". Vale lembrar que foi na década de 1990 (a peça é de 1998) que a literatura e o cinema começaram a colocar em jogo diversas narrativas sobre as Malvinas, fazendo a revisão que a história oficial não estava dando conta de fazer (WERTH, 2013, p.85). A peça faz parte, portanto, de um movimento das artes que passou a tomar parte na responsabilidade sobre a circulação de narrativas críticas da história nacional no período da pós-ditadura argentina.

Considerando o papel do ex-combatente como um guia, pode-se pensar que ele é sujeito e objeto ao mesmo tempo. Sua presença física e o desconforto provocado pela precariedade das suas técnicas de atuação provocam outras frequências de comunicabilidade, que podem abrir canais

[42] Texto original: Museo Miguel Ángel Boezzio / Museo Aeronáutico / "Usted está participando de una memoria viva. De la mano de su protagonista. Leída y afirmada por él mismo." / Miguel Ángel Boezzio. / Guía: Miguel Ángel Boezzio / Dirección: Federico León

de escuta e acessar outras camadas de entendimento e de memória dos fatos históricos a que se refere. Esse pode ser um exemplo daquela linguagem de atuação comentada por Ileana Diéguez, que opera de modo relacional e não pelo virtuosismo.

Há duas passagens específicas na dramaturgia que funcionam como golpes. Dentre diversos relatos e enumerações de cursos e atividades, muitos aparentemente banais, Boezzio conta um episódio especialmente cruel, um procedimento oficial do exército e o impacto que isso teve sobre a sua vida. Depois de informar seus dados e enumerar diplomas e trabalhos realizados como ajudante de padaria e bombeiro voluntário, ele mostra uma foto de sua namorada na época da guerra e conta:

> M: Ela pegou uma arma e se deu um tiro. Por motivos de força maior, mandaram um cadáver para a minha casa dizendo que era o meu, mas não era eu, enquanto isso eu estava operado no Uruguai por causa da explosão de uma granada que quebrou parte das minhas pernas e um braço, por isso tenho duas pernas biônicas, um braço e um olho biônico. Agora vou guardar esta foto, da qual eu gosto muito (LEÓN, 2005, p.72).[43]

A dureza do texto reflete a crueza da cena, que não utiliza recursos distintos daqueles usados em uma palestra – uma luz geral branca sem movimentos e um microfone – e assim não cria climas. O tempo da peça e a estética do espetáculo de modo geral, que é completamente analógica, não manipulam os afetos para embalar o espectador. Os fatos narrados vão se acumulando sem hierarquia. Ainda assim – e talvez também por isso – uma empatia se cria. Já no final da peça, tendo criado um ambiente de intimidade, uma das últimas falas de Boezzio convoca a ética dos espectadores/cidadãos, colocando-os no mesmo plano que ele, como objetos do mesmo afeto:

> Bom, este foi o *Museo Miguel Ángel Boezzio*. Obrigado por me aceitarem neste país. Qual é a verdade? O que é mentira? A partir do

[43] Texto original: M: Ella tomó un arma y se pegó un tiro. Por causas mayores mandaron un cadáver a mi casa diciendo que era el mío y no era yo, mientras que yo estaba operado en Uruguay por la expansión de una granada que me fracturó parte de las piernas y un brazo, por lo cual tengo dos piernas biónicas, un brazo y un ojo biónico. Ahora voy a guardar esto que quiero mucho

> que demonstrei. Porque vocês têm uma parte da minha culpa.[44] (LEÓN, 2005, p.83)

Ele traz o público para o mesmo plano ao lançar uma demanda à responsabilidade cidadã, nessa frase ambígua e desconfortável em que diz "porque vocês têm parte da minha culpa", sendo a culpa um afeto, não um fato. A peça é toda articulada como um depoimento memorialista, mas, ao final, ela propõe um dilema ético. Depois dessa fala, o público é convidado a caminhar pelos corredores laterais da plateia, onde estão expostos nas paredes, como em um museu, os documentos mencionados durante a peça. Enquanto isso, escuta-se um áudio de entrevista entre León e Boezzio, mais uma camada de documentação e revisão historiográfica – uma espécie de autodocumentação, um registro do processo de construção daquele museu encenado. Com isso, o público é convidado a olhar criticamente para a história de vida de Boezzio: por meio do seu depoimento presencial, pelo contato com as evidências documentais que apresenta e pela gravação da conversa do processo de construção do espetáculo.

ÍNTIMO E OFICIAL

Werth também sublinha o papel antecipador da peça de León com relação aos experimentos autobiográficos que viriam a ocupar a cena contemporânea portenha nas décadas seguintes, especialmente com o Ciclo Biodrama de Vivi Tellas e seus desdobramentos. Em uma entrevista publicada em 2007 na revista *Telóndefondo*, uma declaração de Tellas traz um dado a se analisar:

> Então o que caracteriza os biodramas?
> Eu pensei o biodrama para o Teatro Sarmiento. Pensei que lá também era um teatro público, pago pelas pessoas, pela cidade. Então achei interessante para um teatro público pensar sobre as histórias das pessoas, sobre os destinos, a singularidade de cada um, passando pela poética de um diretor de teatro, com um olhar singular. Me parece

[44] Texto original: Bueno, esto ha sido Museo Miguel Ángel Boezzio. Gracias por aceptarme en este país. ¿Cuál es la verdade? ¿Qué es mentira? A partir de lo que yó demonstré. Porque ustedes tienen parte de mi culpa.

> que tudo o que se faz na cidade, onde se gasta o dinheiro das pessoas, é importante ser pensado em relação a elas, projetos que incluam as pessoas no que é artístico (KINDERLEN, TELLAS, 2007, p.4).[45]

Nessa passagem, a diretora dá uma ideia do que considera público. O Sarmiento é um espaço público, é parte do complexo de teatros que em Buenos Aires é chamado de teatro oficial. Na mesma entrevista, ela afirma que a ideia de um teatro oficial esteve relacionada ao projeto de unificação de gosto da ditadura. O teatro oficial teria sido aquele do qual as pessoas deveriam gostar. Mas o seu comentário faz pensar na dimensão pública como algo que está mais ligado ao comum do que ao oficial – além de aproximar a ideia de público com uma certa expectativa do que é popular. Ainda que de modo diferente, pode-se pensar que, como a intenção da plateia iluminada na peça de León, um pressuposto da criação teatral funciona como estratégia para engajar o espectador em uma situação de paridade, familiaridade ou de intimidade com quem está atuando. Influencia nisso o modo de estar em cena: uma pessoa comum, falando de sua vida, que não lança mão de virtuosismos de técnicas de atuação, não é muito diferente de um espectador.

Tais estratégias evidenciam que o estatuto da arte é mais uma questão de enquadramento do que algo intrínseco, complexo e misterioso. Essa operação parece espelhada nos *ready-mades* de Duchamp. No entanto, não se pode conceber seres humanos como *ready-mades*, pois a presença de uma plateia altera o estado e o comportamento de quem está em cena, alterando também o estatuto do acontecimento. Com isso, observo que o afeto não é uma energia que quem está em cena "emite" para quem está na plateia, mas um trânsito mútuo, contínuo, que acontece no espaço de convívio das presenças.

---

[45] Texto original: Entonces, ¿qué caracteriza a los Biodramas? / Lo pensé para el Teatro Sarmiento. Pensé que también era un teatro público, pagado por la gente, por la cuidad. Así que era interesante para un teatro público pensar en las historias de las personas, en los destinos, en la singularidad de cada uno, pasando por la poética de un director de teatro, con una mirada singular. Me parece que todo lo que se hace desde la ciudad, que es donde se gasta la plata de la gente, es importante pensar en relación a las personas, que hay proyectos que incluyen a la gente en lo artístico.

Esse trânsito de afeto entre o palco e a plateia colabora para abrir a comunicação e implicar o espectador em uma atitude de recepção que o convoca de maneira específica. É claro que isso se dá em maior ou menor medida de acordo com a proposta de encenação de cada obra. Mas, no que diz respeito às peças que vão tratar de revisões historiográficas, esse lugar de fala comum, desprovido de autoridade ou de um estatuto de especialista (independentemente da linguagem da encenação), permite vislumbrar a ideia de história pública no teatro.

Mi vida después, de Lola Arias, estreou no Teatro Sarmiento em março de 2009, encerrando sete anos do Ciclo Biodrama, e veio ao Brasil logo depois, em 2010, para fazer duas apresentações no Espaço Cultural Municipal Sergio Porto. A obra passou por mudanças e atualizações. Os trechos aqui citados são da publicação feita em 2016 a partir da versão mais recente do texto, de 2014. Nesta peça, jovens nascidos nos anos 70 e 80, ou seja, em plena ditadura, recontam histórias vividas pelos seus pais, sendo eles refugiados, desaparecidos, policiais ou mesmo pessoas que não se envolviam com política. No programa da peça, Arias explicita:

> *Mi vida después* transita pelas fronteiras entre o real e a ficção, o encontro entre duas gerações, o *remake* como forma de reviver o passado e modificar o futuro, o cruzamento entre a história do país e a história privada (ARIAS apud BROWNELL, 2009, p.1).[46]

É no cruzamento entre a história oficial e a história privada que os depoimentos interessam à elaboração da ideia de historiografia de artista. Com os depoimentos não ficcionais proferidos ao vivo e em convívio, a peça cria conexões com o espectador, fazendo com que o saber histórico ali produzido venha de uma fala que não é neutra nem oficial. Mas que lugar ocupa o teatro, tendo em vista sua dimensão de instituição, seu caráter público-coletivo, nas políticas de exibição de narrativas historiográficas? *Mi vida después* é um caso específico de uma peça de teatro documentário que se tornou um documento oficial, que interferiu concretamente em um

[46] Texto original: Mi vida después transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la remake como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada.

processo jurídico, do qual a peça trata. Além disso, é um exemplo de teatro documentário no qual a presença física dos corpos e objetos, no momento convivial da apresentação, é indissociável do texto. O modo de articulação dos afetos que carrega está diretamente relacionado à especificidade dos corpos e dos objetos. A substituição do elenco, por exemplo, transformaria completamente a experiência da peça. A presença de objetos como índices do real é uma estratégia dramatúrgica determinante, que funciona como legitimação dos discursos, pois os livros, as roupas e outros itens de uso pessoal dos pais dos atores e das atrizes são provas, evidências das suas narrativas. Por meio destes aspectos, investigo o modo como a peça articula o íntimo, o político e o público.

A produção de saber por afeto, neste caso específico, está diretamente ligada à condição dos objetos de cena como índices do real. Apesar da negação do documentário pela diretora, que comentei no Capítulo I, e embora o projeto tenha a proposta de transitar entre a ficção e o real, não há uma indistinção entre as duas instâncias. A anotação feita por Pamela Brownell em artigo publicado no ano de estreia da peça procura evidenciar a diferença dada pela própria peça:

> Agora, existe algo que consideramos próprio de toda busca que pode se vincular ao documentário e que está presente nesta obra: o estabelecimento de um pacto de credibilidade entre criador e espectador. A peça se mostra muito consciente da necessidade de sustentar o tal pacto e se esforça por distinguir claramente quando algo que se apresenta é realmente um documento ou se está sendo usado como se fosse. Isso fica muito marcado no momento em que se apresentam as roupas: “este é o macacão original que o meu pai usava” é muito diferente de “o meu pai usava uma roupa parecida com essa” ou “a batina que o meu pai usava se perdeu e no teatro me deram essa" (BROWNELL, 2009, p.9). [47]

[47] Texto original: Ahora, hay algo que consideramos propio de toda búsqueda que pueda vincularse a lo documental y que está presente en esta obra: el estabelecimiento de un pacto de credibilidad entre creador y espectador. La obra se muestra muy consciente de la necesidad de sostener dicho pacto y se esfuerza por distinguir claramente cuando algo que se presenta es realmente un documento o si se usa como si lo fuera. Esto está muy marcado en momento en el que presentan las vestimentas: “éste es el mameluco original que usaba mi padre” es bien distinto de “mi padre usaba un traje como éste” o “la sotana de mi padre se perdió y en el teatro me dieron ésta”.

O uso de objetos como índices da veracidade de um relato, da filiação das histórias pessoais à realidade histórica do país, é um dado determinante do documentário, embora não seja indispensável. Em determinado momento da peça, o elenco diz:

> Mariano: Este é o gravador de rolo do meu pai.
> Vanina: Este o arquivo do processo contra o meu pai.
> Carla: Esta é a última carta do meu pai.
> Blas: Esta tartaruga, eu herdei do meu pai.
> Liza: Estes são os livros que o meu pai escreveu.
> Pablo: Esta é a Super 8 que filmou o meu pai.[48] (ARIAS, 2016, p. 53)

O espetáculo é todo pautado por estes índices. A pesquisadora argentina Paola Hernández aponta uma especificidade no estatuto do documento no documentário contemporâneo, defendendo que o seu uso não é mais o de um agente autoritário, mas de algo que não apenas reforça a aura benjaminiana como também formula laços entre as histórias pessoais e as formulações do público (HERNÁNDEZ, 2011, p.120). Na peça de Lola Arias, os objetos têm valor de documento e forte carga aurática, produzida pela tensão entre a sua materialidade e a falta do parente morto ou desaparecido. Eles podem não ser usados como agentes autoritários, mas têm não só o poder de atestar uma autenticidade, como de carregar afetos – e tais afetos que carregam são justamente o material de que são feitos os laços a que Hernández se refere. Eles têm um poder específico de evocar o real de um acontecimento passado e de construir nos espectadores um sentimento de pertencimento às histórias que estão sendo narradas.

Os relatos do elenco são ainda validados por diversas fotografias projetadas, que colaboram para a sustentação do pacto de verdade: os espectadores podem comprovar as semelhanças entre pais e filhos, por exemplo, ou podem comprovar que as crianças naquelas fotos são agora os adultos que estão em cena. Elas trabalham para a construção da dimensão aurática dos objetos na medida em que preenchem a imaginação dos

[48] Texto original: Mariano: Éste es el grabador de cinta abierta de mi padre. Vanina: Éste es el expediente del juicio contra mi padre. Carla: Ésta es la última carta de mi papá. Blas: A esta tortuga yo la heredé de mi papá. Liza: Éstos son los libros que escribió mi papá Pablo: Éste es el Super 8 que filmó mi padre.

espectadores com imagens sobre os familiares ausentes, mortos ou desaparecidos. Além disso, criam uma atmosfera de intimidade entre elenco e espectadores.

A diferença no tratamento dos objetos nesta peça e em *Museo Miguel Ángel Boezzio* é expressiva. Lá, os diplomas e fotografias, os documentos em geral, recebem um tratamento mais duro, como evidências num processo ou peças de um museu. Aqui, há uma articulação de teatralidade para trabalhar o trânsito de afeto que o objeto carrega. A encenação de Arias trabalha com o estímulo de afetos em uma espetacularidade minuciosamente construída, mesmo com uma certa aparência de precariedade nos recursos – o que contribui ainda mais para a criação da ambiência de familiaridade. Mesmo em momentos mais comoventes, a peça não é apelativa, por assim dizer. Há uma honestidade da relação entre os atores e a memória de seus pais. Parece que há ali uma ética, em cada um, para não espetacularizar a morte, o desaparecimento ou qualquer situação grave que possa estar em jogo.

Dois episódios exemplificam como a dramaturgia mobiliza os espectadores articulando relatos e objetos. Escolho momentos da peça em que três gerações estão envolvidas e conectadas por um objeto que funciona como condutor de afeto. Esses dois momentos acontecem praticamente em sequência, já na segunda metade da peça, quando a relação de proximidade entre os espectadores e as narrativas já está bastante construída.

> EU, MEU PAI E MEU AVÔ
> *Pablo aparece no fundo do palco segurando um par de botas.*
> Pablo: Eu, meu avô e meu pai tivemos vidas muito diferentes. O meu avô cuidava de cavalos de corrida. O meu pai trabalhou a vida toda em um banco. Eu sou bailarino. Mas há algo em comum entre nós: gostamos de dançar malambo. Estas são as botas que o meu avô usava. Depois elas pertenceram ao meu pai e agora elas pertencem a mim. Quando calço essas botas para dançar é como se o tempo não tivesse passado e eu, meu pai e meu avô nos encontrássemos no mesmo corpo.
> *Pablo dança malambo entra as roupas* (ARIAS, 2016, p. 48). [49]

[49] Texto original: MI ABUELO, MI PADRE Y YO
Pablo aparece en el fondo del escenario con unas botas en la mano.

Na história da família de Pablo não há traumas da ditadura. Há uma conexão entre as gerações que é reforçada ou presentificada pelas botas e pelo ato de dançar com o mesmo par de botas. O gesto de dançar com as botas é um modo um tanto literal de se mostrar um repertório que coloca um arquivo em movimento. Mas esta obviedade pode ser interessante para ilustrar a ideia relacional presente no conceito de arquivoato: o teatro faz os arquivos dançarem com a história.

Na narrativa de Pablo Lugones, não há ênfase em questões políticas ou de história. Isso a difere da próxima cena, na qual o vínculo se dá por uma falta, justamente por conta da ação militar que sequestrou o pai, privando-o do convívio com o filho e com o neto. É significativo que as duas cenas estejam próximas, sendo que uma usa o objeto para expor a presença e a continuidade que se potencializam, enquanto a outra o faz para evidenciar uma ausência:

> A ÚLTIMA FITA DE KRAPP
> *Mariano pega o gravador de rolo e se senta em uma cadeira.*
> Mariano: Um domingo, o meu pai estava na oficina com o seu companheiro Pirucho. Ele foi sequestrado em uma grande manobra das forças armadas. Depois, nunca mais soubemos nada sobre ele. A minha mãe, que estava grávida, eu, que na época tinha três anos e o meu irmão que tinha um ano, ficamos escondidos por um tempo em um apartamento em Mar del Plata. Não me lembro se eu chorei porque não tenho muitas lembranças dessa época. Mas me lembro que chorei muito alguns meses depois, quando morreu o meu cachorro, Kiper. O meu filho menor é agora um pouco mais velho que eu era quando o meu pai desapareceu. Moreno!
> *Entra Moreno, um menino de quatro anos.*
> O meu pai adorava gravar vozes e música com este gravador de rolo. Nesta fita, tem algumas coisa que ele gravou.
> *Mariano dá play no aparelho e a fita começa a rodar. Escuta-se um fragmento de A Pantera Cor-de-Rosa: "Veja a luz por dez centavos..." Corte. Escuta-se um fragmento da Marcha Peronista. "Los muchachos*

Pablo: Mi abuelo, mi padre y yo tuvimos vidas muy diferentes. Mi abuelo cuidaba de caballos de carrera. Mi padre trabajó toda su vida en un banco. Yo soy un bailarín. Pero hay algo que tenemos en común: a los tres nos gusta bailar malambo. Estas eran las botas que usaba mi abuelo. Después de él las tuvo mi padre y ahora las tengo yo. Cuando me pongo sus botas para bailar es como si el tiempo no hubiera pasado y mi abuelo, mi padre y yo nos encontráramos en el mismo cuerpo.
Pablo baila malambo entre las ropas.

peronistas, todos unidos triunfaremos, y como siempre daremos, un grito de corazón, ¡viva Perón! ¡viva Perón!..."
Mariano: Esta é a parte que eu mais gosto, o meu pai dizendo o meu nome.
Mariano e Moreno escutam a fita. Escuta-se a voz do pai de Mariano e, ao fundo, uma menino muito pequeno balbuciando.
Voz na fita: "Mariano... vamos ver... "Papai", diga "papai". Por exemplo, se uma pessoa te mostra um carro... O que é isso? O que é isso? (Escuta-se a voz de Mariano, bebê, respondendo algo ininteligível) O quê? Como? E o carro? Papai... Não, esse aqui é para falar, não para ouvir, você só sabe ouvir? Mariano... Mariano... O que é isso? Vai falar um pouquinho? Diga: Oi, Oi. Oi, Mariano. Oi, Mariano... Oi, Ma... Mariano, como você vai? Oi. Mariano,você está...? Desliga... Desliga, desliga. Desliga, desliga. Força! Força! Força!"
Mariano desliga o gravador de rolo. (ARIAS, 2016, p. 54-55) [50]

Da plateia, presenciamos esse contato entre as três gerações a partir do gravador, enquanto o pai e o filho escutam juntos a voz do avô. Em outros momentos, assistimos a vídeos da infância de um dos atores, mas o áudio da fita de Mariano tem um efeito especifico porque transmite a voz do pai se dirigindo ao filho, tentando ensiná-lo a falar e depois a desligar o gravador. Um objeto que emite uma voz também pode ser um exemplo literal de animar um arquivo. Mas a ativação do afeto trazido pela voz do pai não está só no

[50] Texto original: LA ÚLTIMA CINTA DE KRAPP
Mariano toma el grabador de cinta abierta y se sienta en una silla.
Mariano: Un domingo mi padre estaba en el taller con su compañero Pirucho y lo secuestraron en un gran operativo de las fuerzas armadas. Después nunca supimos nada más de él. Mi mamá embarazada, mi hermano de un año y yo, que entonces tenía tres nos escondimos por un tiempo en un departamento en Mar del Plata. Yo no me acurdo si lloré porque no tengo muchos recuerdos de esa época. Pero sí me acuerdo de que lloré mucho unos meses después, cuando se murió mi perro Kiper. Mi hijo menor es ahora un poco más grande que yo cuando mi padre desapareció. ¡Moreno!
Entra Moreno, un niño de cuatro años.
Con este grabador de cinta abierta a mi padre le encantaba grabar voces y música. En esta cinta hay algunas cosas que él grabó.
Mariano pone play en el aparato y la cinta comienza a rodar. Se escucha un fragmento de La Pantera Rosa: "Vea la luna por diez centavos..." Corte. Se escucha un fragmento de la Marcha Peronista. "Los muchachos peronistas, todos unidos triunfaremos, y como siempre daremos, un grito de corazón, ¡viva Perón! ¡viva Perón!..."
Mariano: Esta es la parte que más me gusta, mi padre diciendo mi nombre.
Mariano y Moreno escuchan la cinta. Se oye la voz del padre de Mariano y de fondo, los balbuceos de un niño muy pequeño.
Voz en la cinta: "Mariano... a ver... "Papá", decí, "papá". Por ejemplo, si uno te muestra un auto... ¿Qué es esto? ¿Qué es esto? (Se oye la voz de Mariano niño contestar algo que no se entiende) ¿Qué? ¿Cómo? ¿Y el auto? Papá... No, es para hablar ése, no para oír, ¿Lo único que sabés vos es oír? Mariano... Mariano... ¿Qué es? ¿Vas a hablar un poquito? Decí: Hola, hola. Hola Mariano. Hola Mariano... Hola Ma... Mariano, ¿cómo te va? Hola. Mariano, ¿estás...? Apagá... Apagá, apagá. Apagá, apagá. ¡Fuerza! ¡Fuerza! ¡Fuerza!"
Mariano apaga el grabador de cinta abierta.

gesto de apertar o *play*, mas na narração do contexto, no compartilhamento do repertório. Conhecendo o contexto pela narrativa dada, a conexão entre narrativa pessoal e história do país é bastante estreita. O gravador passa a ser, além de um item pessoal do ator e objeto de cena, um elemento que detona uma reflexão sobre a crueldade dos regimes militares. A pessoalidade que o objeto traz dá uma concretude à condição histórica da narrariva.

Nem os objetos isoladamente, nem a junção de um objeto com uma narrativa, daria conta da transmissão de afeto como acontece com a presença dos corpos. Os corpos constituem vínculos concretos com aqueles relatos do passado, pois são os corpos dos filhos das personagens daquelas histórias, são "carne da mesma carne". Os corpos vivos em cena são canais de transmissão de afeto que carregam narrativas históricas. São os corpos, na cena e no convívio, que fazem a conexão e inserem os espectadores no âmbito da memória familiar. E é com este afeto que a peça tem o potencial de engajar o espectador em um estado de escuta implicado.

Cornago chama atenção para a dimensão aurática dos corpos no naquele mesmo artigo anteriormente citado:

> Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma jóia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apóia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu, sofreu ou experimentou alguma coisa (CORNAGO, 2009, p. 101).

Embora os corpos em cena em *Mi vida después* não sejam os que viveram diretamente a ditadura, eles viveram as experiências de perda consequentes do regime militar e, além disso, carregam o duplo jogo de presença e ausência por serem filhos de militantes sequestrados ou assassinados. No caso de *Museo Miguel Ángel Boezzio*, os espectadores adquirem o estatuto de testemunhas secundárias da guerra. Aqui, são os atores e atrizes que estão em um lugar análogo quanto à ditadura militar argentina. Eles são testemunhas secundárias das vivências de seus pais, assim, estão na condição do que a professora estadunidense Marianne Hirsch chama de pós-memória (HIRSCH, 2012).

A peça insere os espectadores na corrente de transmissão de uma memória que é de outras famílias. O ambiente de partilha de histórias familiares, uma espécie de língua franca das narrativas sobre traumas, parece proporcionar uma disposição de escuta da narrativa que desestabiliza aquela ideia de um lugar não problematizado da condição do espectador.

Mas *Mi vida después* tem uma consequência específica e fora do comum, no que concerne a história da família da atriz Vanina Falco, a única integrante do elenco que é filha de um policial. Durante a peça, ela conta como o seu irmão descobriu que é filho de presos políticos, que tinha sido roubado pelo policial que o criou, o pai de Vanina. No artigo que acompanha a publicação, a diretora conta:

> Na estreia, Vanina Falco lia os autos do julgamento contra seu pai policial pela apropriação de seu irmão e dizia que queria depor, mas que isso não era permitido: de acordo com a lei, uma filha não pode depor contra o seu pai, a não ser que ela mesma tenha entrado com a ação. Dois anos depois, Vanina contava em cena que o advogado tinha conseguido fazer o seu depoimento ser aceito, alegando que ela já estava testemunhando em uma peça de teatro. Com este argumento, Vanina pode depor e, em 2012, seu pai foi condenado a dezoito anos de prisão (ARIAS, 2016, p.12). [51]

Esta é, sem dúvida, uma forma bastante direta de interferência na realidade, uma evidência do poder desencadeado, a princípio imprevisto, do gesto de tomar a palavra, de assumir a responsabilidade sobre narrativas em que se está direta ou indiretamente implicado. O depoimento pessoal já havia se tornado história pública a partir do seu enquadramento numa peça de teatro. O relato da atriz foi escutado para além do seu círculo pessoal em um primeiro momento e, depois, para além das fronteiras do país. Mas, com este desdobramento jurídico sem precedentes, a peça ganha outra dimensão de performatividade, embaralhando as molduras do entendimento sobre o íntimo, o estético, o político e o oficial.

[51] Texto original: En el estreno, Vanina Falco leía los legajos del juicio contra su padre policía por la apropiación de su hermano y decía que quería declarar pero no la dejaban: según la ley, una hija no puede declarar contra su padre, a menos que ella misma sea la querellante. Dos años después, Vanina contaba en escena que el abogado había logrado que declarara, alegando que ella ya estaba dando su testimonio en una obra de teatro. Con este argumento, Vanina pudo declarar, y en 2012 su padre fue condenado a dieciocho años de prisión. (ARIAS, 2016, p.12)

ÉTICA DO PRESENTE

Campo minado, uma das peças mais recentes de Lola Arias, oferece ainda outras possibilidades de análise na busca pela conceituação de uma historiografia de artista, até mesmo como exemplo negativo em alguns aspectos. O que se coloca como um problema central, uma contradição, para a ideia de historiografia de artista em *Campo minado* é que não há uma voz autoral que se posicione criticamente, que agencie o que está em jogo de acordo com questionamentos ou argumentos. O princípio que rege a articulação geral da escrita parece ser o da isenção.

Nesta peça, que estreou em maio de 2016 no Brighton Festival, seis ex-combatentes da Guerra das Malvinas, que não são atores profissionais, relatam suas experiências. São três argentinos e três soldados que combateram ao lado do Reino Unido, sendo dois ingleses e um gurkha. Com exceção de um dos participantes ingleses, que foi convidado, o elenco foi escolhido por audição. O projeto é uma encomenda de algumas instituições: LIFT com Royal Court Theatre, Brighton Festival, Universidad Nacional de San Martín, Le Quai Angers, Künstlerhaus Mousonturm, Athens & Epidaurus Festival, Theaerformen e hTh CDN Montpellier com apoio do British Council.

O tratamento da cena é ao mesmo tempo parecido e diferente de *Mi vida después*. Arias também lança mão do dispositivo de filmar documentos ao vivo (revistas e jornais, cartas, diários, fotografias) e projetá-los no palco, mas com recursos audiovisuais mais sofisticados. O equipamento usado na cenografia de Mariana Tirantte dá qualidade quase cinematográfica às imagens projetadas, que recebem um tratamento elegante, por assim dizer, que tem uma camada de design por sobre a documentação que exibe. Os recursos audiovisuais e a encenação como um todo colocam os depoimentos em uma moldura tão minuciosamente trabalhada, em um ritmo tão ágil e divertido, que a peça chega a espetacularizar os depoimentos. Consciente dessa espetacularização, uma das cenas tem o título "o show da guerra". A centralidade da tecnologia nessa peça é usada como recurso de exposição de documentos mas também como reforço de espetacularidade.

Nesse sentido, *Campo minado* também é diferente de *Museo Miguel Ángel Boezzio*, a começar pela escolha do elenco. Mesmo não sendo atores profissionais, os ex-combatentes escolhidos têm habilidade para se colocar e falar diante do público, quase todos tocam instrumentos e alguns deles, os dois ingleses especialmente, parecem estar muito à vontade no palco. Cada um fala do seu ponto de vista, mas a dramaturgia é nitidamente externa: embora tenham participado com as suas próprias narrativas e escolhido não fazer determinadas cenas, como nos conta um dos argentinos em dado momento da peça, nenhum deles é o fio condutor da dramaturgia. No final das contas, a peça procura dar uma visão geral mais ou menos linear e cronológica da guerra levando em conta os dois lados do combate. Servindo a essa dinâmica, cada um oferece relatos pessoais e participa de diálogos ensaiados.

Uma estratégia dramatúrgica da peça que parece comum ao teatro documentário contemporâneo é o que antes chamei de autodocumentação e que pode sinalizar a autorreflexividade dos procedimentos de escrita historiográfica. O elenco conta, por exemplo, que durante os ensaios deveriam escrever um diário em um caderno Rivadavia (o que mostra um desejo de padronização desse procedimento como algo que visa à encenação). Eles também falam sobre como a participação no projeto interfere na relação com a guerra, expondo eventuais questionamentos pessoais. Contar como foi o processo de audições, os exercícios propostos, os dilemas éticos individuais que apareceram no processo, enfim, expor os procedimentos da criação do espetáculo poderia ser um modo de apresentar as molduras, um mecanismo para explicitar a noção de historiografia que a peça adota, abrindo para os espectadores os critérios das políticas de exibição que estão em jogo ali. Tal procedimento, comum ao teatro contemporâneo de modo geral, permite à dramaturgia uma articulação de posicionamento. Mas, enquanto artifício, como usado nesta peça especificamente, a autodocumentação funciona mais como um efeito cênico para provocar identificação e envolvimento emocional que como estratégia crítica de uma historiografia que se problematiza. A autodocumentação, no

caso, deixa de ser um artifício crítico e passa a ser apenas procedimento estético.

Os espectadores são convidados a se identificar com os dois lados da história, pois ambos são apresentados pelo ponto de vista de pessoas comuns, com os depoimentos dados de corpo presente e muitas vezes de maneira comovente. Pelo conteúdo das falas, é possível reparar que há diferenças consideráveis na atitude e no discurso dos ex-combatentes, mas a encenação forja uma unidade estética que enverniza as arestas. Uma fala exemplar de um dos ingleses, que não é criticada nem comentada, expõe esse problema quando ele diz: "Somos veteranos da mesma guerra." Uma frase a princípio inofensiva. Talvez fosse o caso de perguntar: "A mesma guerra?" Mas a peça não faz perguntas sobre as narrativas naturalizadas, apenas presentifica a memória de fatos passados – e o faz com bastante destreza, oferecendo um competente espetáculo da recordação. No texto do programa da peça em Portugal, a sinopse termina da seguinte maneira:

> A única coisa que têm em comum é que são veteranos. Mas o que é um veterano: sobrevivente, herói, louco? O espetáculo confronta visões distintas da guerra, juntando velhos inimigos para contar uma mesma história (ARIAS, 2017, p.3).

A mesma guerra, a mesma história: aí está um problema ético da peça. Em um momento, um inglês e um argentino falam os textos que estão na Wikipedia sobre a guerra, respectivamente, em inglês e espanhol, que não são apenas duas versões do mesmo texto, mas narrativas bastante diferentes. A peça trata a questão como simples curiosidade, fato consumado que não precisa ser enfrentado.

Em artigo publicado na revista eletrônica portuguesa *Sinais em Linha*, Óscar Cornago analisa a relação entre ética e representação em algumas peças apresentadas em 2017 no FITEI – Festival Internacional de Expressão Ibérica do Porto, entre elas, *Campo minado*. Em diálogo com seu outro artigo, citado anteriormente, ele expõe de novo o pensamento sobre a dimensão aurática do testemunho em cena, mas agora problematizando a relação entre essa estratégia cênica e a reflexão histórica, a partir da ética do presente. Os argumentos da sua crítica são importantes para entendermos melhor a

relevância do posicionamento ético como um dado crucial da historiografia de artista.

> Cenicamente, a presença de testemunhas diretas, que geralmente não são atores, irrompe na obra trazendo consigo outros mundos teatrais. A aura da obra se transfere para uma realidade apresentada aparentemente em estado bruto, mas paradoxalmente convertida em obra também. Este tem sido o encanto que explica o *boom* do teatro documentário nas últimas décadas. Mas *a ética, enquanto impulso pessoal que conduz a uma ação, que neste caso seria a ação de atualizar um passado*, não se constrói a partir do passado, e sim do presente em que se encontra; o que, levado ao espaço artístico, se traduziria no tipo de obra que se constrói. *As representações se tornaram suspeitas, inclusive as das testemunhas. A questão não é mais se o que se conta é verdade ou mentira, mas o motivo pelo qual se conta ou a pragmática da ação*. E é nesse sentido que a dor da testemunha, que sustenta o seu relato, está ligada também a uma pragmática daquilo que a faz funcionar com relação a algumas formas de produção que já não são unicamente as da memória, mas as da obra, do programa de televisão, do filme de não ficção ou do ensaio literário dos quais elas participam (CORNAGO, 2017, s/p., grifos meus). [52]

Há aqui algumas questões importantes a considerar, entre elas, a relação entre a dimensão aurática do testemunho e a ética que impulsiona a ação de atualizar o passado de acordo com um presente específico. Há que se perguntar se o *boom* do teatro documentário nas últimas décadas se deve mesmo apenas a esse encanto (um afeto a que o autor atribui um valor negativo) produzido pelos testemunhos ao vivo, ou se o interesse pelas revisões históricas não têm um papel importante nesse cenário. Mas o que ele chama de encanto não deixa de ser algo provocado por um afeto. Pressupõe-se daí uma relação de sedução, uma forma de conquista do

[52] No original: Escénicamente la presencia de los testigos directos, que generalmente no son actores, irrumpe en la obra trayendo otros mundos teatrales de la mano. El aura de la obra se traslada a una realidad presentada aparentemente en bruto, pero convertida paradójicamente también en obra. Este ha sido el encanto que explica el boom del teatro documental en las últimas décadas. Pero la ética, en cuanto impulso personal que conduce a una acción, que en este caso sería la acción de actualizar un pasado, no se construye desde ese pasado, sino desde el presente en el que tiene lugar; lo que llevado al espacio artístico se traduciría en el tipo de obra que se construye. Las representaciones se hicieron sospechosas, incluidas las de los testigos. No se trata ya de que lo que se cuenta sea verdad o mentira, sino del motivo por el que se cuenta o la pragmática de la acción. Y es en ese sentido que el dolor del testigo, que sostiene su relato, está ligado también a una pragmática que lo hace funcionar en relación a unas formas de produción que no son ya únicamente las de la memoria, sino las de la obra, programa de televisión, película de no ficción o ensayo literario en los que participan.

público. Cornago observa uma tensão entre o efeito desse afeto e o posicionamento ético que superaria a fragilidade conceitual dessa estratégia de sedução para com os espectadores. Como se pode pensar a ética em *Campo minado*, no sentido do impulso pessoal de atualizar o passado da Guerra das Malvinas a partir do presente? Por que motivo se conta essa história e a que propósito serve contá-la da maneira escolhida? Os dispositivos dramatúrgicos funcionam como revisão historiográfica? Ou como espetacularização do outro e/ou do passado? O texto reforça a ideia já comentada anteriormente de que houve uma mudança de perspectiva no teatro documentário. O que Cornago sublinha é que não se trata mais de relatar um fato, nem mesmo de observar a oscilação ou confluência entre o real e o ficcional na cena, mas as razões para se abordar uma narrativa historiográfica. A motivação, o cerne do projeto do espetáculo, é o que vai animar os arquivos.

No mesmo artigo, agora abordando *Campo minado* especificamente, ele desenvolve essa oposição entre uma relação de encanto e o presente da obra:

> A obra recupera o passado de uma guerra ainda ativa na memória e na vida daqueles que lutaram, mas o presente de atualização e transmissão desta memória é o presente cênico que corresponde a um bom espetáculo teatral em todos os sentidos: um pouco mais de uma hora e meia que flui com rapidez à base de alterações de ritmos, momentos de intimidade, confissões, exercício físico e desabafo musical. Apesar da amargura das experiências evocadas, o público sai do teatro encantado. Certamente, uma coisa não impede a outra: uma peça que recupera o passado não precisa necessariamente ser chata. Mas não se trata de fazer uma peça boa ou ruim, e sim de pensar o tipo de presente que se busca para atualizar a memória. (CORNAGO, 2017, s/p) [53]

[53] No original: La obra recupera el pasado de una guerra activa todavía en la memoria y la vida de los que lucharon, pero el presente escénico que corresponde a un buen espectáculo teatral en todos los sentidos: algo más de hora y media que fluye con rapidez a base de cambios de ritmos, momentos de intimidad, confesiones, ejercicio físico y desahogo musical. A pesar de lo amargo de las experiencias evocadas el público sale encantado de la obra. Ciertamente, lo cortés no quita lo valiente, y recuperar el pasado no obliga a hacer una obra aburrida, pero no se trata de hacer un buen o mal espectáculo, se trata de pensar el tipo de presente que se busca para actualizar la memoria.

O problema não é o fato de que o espetáculo é bem realizado e tem um efeito sedutor pela presença e empatia dos ex-combatentes, mas sim a ausência de uma ambição que vá além dessa medida. O problema não é o prazer da recepção, mas o encanto (aqui eu mesma atribuo valor negativo a esse afeto) da criação com os seus próprios procedimentos. A régua do fazer artístico em *Campo minado* é a construção mesma da cena e não algo a se colocar a partir desta construção: é a pragmática do bom espetáculo, no lugar de um projeto consequente. A despeito da presença dos corpos e da evidenciação do lugar social de enunciação de cada um, a encenação não se assume como a voz que tomou a decisão de recontar essa história. A escrita cênico-historiográfica de Lola Arias nesta peça aposta na neutralidade. O "tipo de presente" é o da arte, não o da arte no mundo. Com isso, não estou defendendo que a arte tem obrigatoriamente que ser isto ou aquilo, mas neste caso, o material abordado demanda posicionamento. É uma argentina falando das Malvinas em parceria com instituições e ex-combatentes do Reino Unido. A proposta mesma gera expectativas.

É significativo que Cornago use o termo "presente" como chave de atualização. O "presente" da criação artística está carregado de historicidade – quer o artista se dê conta disso ou não. A palavra "presente" nesse contexto me convoca a formular alguma perguntas. Qual é a historicidade do contexto da criação do espetáculo? Que historicidades atravessam a criação teatral de uma mulher latino-americana que atua no meio artístico no início do século XXI? O seu "presente cênico", que ao longo da tese vou chamar de ética do presente, é apenas o do "como fazer"? Caso sim, a despretensão política não seria, na verdade, uma pretensão de objetividade e neutralidade?

ARTE, NÃO PANFLETO

No mesmo programa da peça citado anteriormente, há uma entrevista na qual Arias responde a algumas perguntas do encenador argentino residente na Europa Rodrigo García (realizada por ocasião da apresentação da peça no hTh Montpelier, centro cultural que García dirigia na França).

Sobre as razões do projeto, por exemplo, ela responde justificando o quanto ela mesma não sabia muito sobre as Malvinas além do nacionalismo ensinado na escola, e que ela queria pensar as diferenças de visões sobre a guerra entre os que lutaram e os que acompanharam pela TV. Mas é estranho pensar que essa peça foi criada com esse propósito em 2016, se o cinema, a literatura e (mesmo que em menor escala) o teatro já tinham quebrado o silêncio sobre a Guerra das Malvinas nos anos 1990. Não que com isso eu esteja dizendo que o assunto poderia dar-se por encerrado, pelo contrário. O que questiono é a perspectiva essencialmente memorialista e a pretensão de ahistoricidade.

A opção pelo protagonismo dos depoimentos como estratégia dramatúrgica está relacionada à proposta mesma do projeto, que é tratar das pessoas, dos ex-combatentes, dos efeitos colaterais da guerra sobre eles. Essa escolha é bastante afim com o teatro independente de Buenos Aires, que se dedica fortemente ao drama burguês e se debruça sobre aquilo que no vocabulário teatral argentino é chamado de "família disfuncional", mas que trata sempre de famílias comuns, cis-heteronormativas, de relacionamentos monogâmicos e de classe média, só que infelizes. Não à toa há uma cena de terapia na peça e um dos ingleses comenta que em Buenos Aires é mais comum ir a um psicanalista do que dançar tango. Isso explica muito sobre as questões disparadoras da peça, que são as mesmas da cultura de teatro portenho da atualidade: a vida do ponto de vista das mazelas do indivíduo branco de classe média.

Respondendo a uma pergunta de García (já redutora no seu enunciado), Arias se mostra confortável com a ausência de uma reflexão política na peça:

> [...] Diante desta realidade sinistra e dolorosa, como se desvencilha a artista Lola Arias para fazer arte e não panfleto ou ajuste de contas?
> [...] O absurdo do regime militar argentino encarnado por Galtieri ou a soberba belicista de Thatcher não são o centro do projeto, embora apareçam brevemente numa ou noutra cena. A peça centra-se sobretudo nos efeitos colaterais que a guerra teve nos que combateram. Obviamente que se estabelecem relações com esse contexto político que teve consequências diretas nas vidas dos

> protagonistas. Mas ao longo da peça há qualquer coisa de muito pessoal, muito mental. O que fica na memória de alguém que foi à guerra? Como se transforma essa história através dos anos (ARIAS, GARCÍA, 2017, p. 5)?

É curioso alertar para o fato de que o posicionamento ético para García é algo do qual "a artista Lola Arias" tenha que se desvencilhar, como se "a artista" fosse uma instância distinta da pessoa, da mulher ou da latino-americana Lola Arias, uma instância neutra e resguardada, sem lugar de fala. Vale observar que ela não contesta a pergunta, pelo contrário, responde objetivamente, enfatizando o seu interesse pelos processos mentais dos ex-combatentes. Trata-se, para ambas as partes, de uma ideia de arte que não suja as mãos com panfletos.

Na sequência de seus argumentos, Cornago aponta como a peça "resolve" as questões que se postularam para a encenação, organizando as memórias, dando ordem e sentido a elas, colocando-as em uma linearidade perfeitamente construída e cenicamente bem resolvida. É significativo que ele use o verbo "resolver", que é tão comum no vocabulário crítico e criativo das artes cênicas, muito usado para tratar de tecnicalidades da dramaturgia e da encenação, mas que entra em contradição com a abordagem do objeto da peça: uma guerra que trata de uma das últimas colônias do império britânico e os traumas dos ex-combatentes. Como usar a metodologia do "resolver" para lidar com um imbróglio histórico tão complexo – e com questões tão profundas do ser, como traumas de guerra?

> Resolver uma peça também pode pressupor dar por resolvido o problema da memória que motivou a peça. É como se o objetivo de *Campo minado* fosse reconciliar os ex-combatentes ingleses e argentinos presentes na cena e, para resolver os seus conflitos, se resolve também a história da disputa e se resolve a própria peça. E uma memória resolvida, como uma peça resolvida, passa a ser um relato dessa memória, o relato de um episódio histórico que aconteceu há muito tempo e que chega até o presente na forma de um documento curioso, exótico, cruel ou mórbido, mas nada além disso. O documento passa a ter algo de monumento, um monumento histórico e humano [...]. O perigo de *Campo minado* é a espetacularização da memória, não no sentido de um espetáculo para as grandes massas, mas de um espetáculo caseiro, próximo, até mesmo íntimo, como se tivesse sido feito sem esforço. Hoje, tal impressão de proximidade já

> faz parte de outro tipo de espetacularidade, a espetacularidade do cotidiano ou o capitalismo das emoções (CORNAGO, 2017, s/p). [54]

Esse trecho toca em alguns pontos sensíveis da discussão que está se desenvolvendo na minha pesquisa. Quando o tema da peça é um fato histórico que carrega tamanha complexidade, a ética do "bom espetáculo" toma para si uma noção de escrita historiográfica que também não se questiona, e que resulta, na combinação entre teatro e história, em uma estética essencialmente memorialista que, sob a proteção da isenção, do compromisso de mostrar os dois lados, não assume a responsabilidade pelo que os discursos, emoldurados por resoluções cênicas, produzem enquanto saber histórico. Em vez de colocar em cena outras narrativas ou outros pontos de vista, a peça apenas reforça uma narrativa estabelecida. O presente da atualização deixaria de ser o da revisão – do imperialismo e da colonialidade, por exemplo – e se presta a dar continuidade a uma narrativa histórica que se dá por contente ao enumerar nomes, datas e anedotas, reforçando assim, inclusive com o uso da produção de saber por afeto, as mentalidades construídas pelas narrativas dadas na relação entre metrópoles europeias e colônias latino-americanas em pleno século XXI.

Sobre a suposição de um objetivo conciliatório, há dois momentos específicos em que a dramaturgia "resolve" o estado de conflito com um dos ex-combatentes argentinos, recorrendo a estruturas dialógicas literalmente conciliadoras. Em uma delas, a cena simula uma espécie de programa de auditório, no qual um inglês, Lou Armour, à vontade no papel de *host*, promove a reconciliação entre o argentino Marcelo Vallejo e o gurkha Sukrim Rai. A cena começa quando Vallejo lê um trecho de uma reportagem sobre a

---

[54] Texto original: Resolver una obra puede suponer también dar por resuelto el problema de la memoria que motivó esa obra. Es como si el objetivo de *Campo minado* fuera reconciliar a los excombatientes ingleses y argentinos, presentes en escena, y para resolver sus conflictos, se resuelve también la historia de la contienda y se resuelve la propia obra. Y una memoria resuelta, como una obra resuelta, pasa a ser un relato de esa memoria, el relato de un episodio histórico que sucedió hace mucho tiempo y que llega hasta el presente en forma de un documento curioso, exótico, cruel o morboso, pero nada más. El documento pasa a tener algo de monumento, un monumento histórico y humano (...). El peligro de *Campo minado* es la espectacularización de la memoria, no en el sentido de un espectáculo para grandes masas, sino de un espectáculo casero, cercano, incluso íntimo, como si estuviera hecho sobre la marcha. Esa impresión de cercanía forma parte hoy ya de otro tipo de espectacularidad, la espectacularidad de lo cotidiano o el capitalismo de las emociones.

chegada dos mercenários nepaleses que se juntaram aos ingleses. Dirigindo-se diretamente aos espectadores, ele conta como, durante a guerra, ficou sabendo das práticas violentas dos gurkhas e de como eles tinham assassinado combatentes argentinos à faca, arrancando seus membros, suas cabeças e as orelhas, que comiam. Em seguida, relata que depois da guerra, ao se reunir com outros soldados, falava que se pudesse estar na mesma sala com um gurkha, acabaria com ele. E agora está cara a cara com um deles.

O depoimento é interrompido pelo som gravado de uma claque e a projeção de uma paisagem urbana londrina, que simula a cenografia de um *talk show*. Lou convida Marcelo e Sukrim para conversar, dirigindo-se a cada um deles com perguntas cujos enunciados já anunciam, com o devido sensacionalismo, a dinâmica de rivalidade e conciliação. Depois que Sukrim conta uma anedota em que ele, magnânimo, salva a vida de um argentino, o inglês faz a provocação:

> LOU: Marcelo, você disse que quando encontrasse um gurkha, ia querer quebrar os ossos dele. Bom, aqui está.
> MARCELO: Durante muito tempo, imaginei que se encontrasse um gurkha, o mataria. Mas agora eu tomaria uma cerveja com ele.
> LOU: Sukrim, ele quer te pagar uma cerveja, o que você diz? [55]

Sukrim responde que não pode aceitar o convite de Marcelo porque não bebe álcool, mas que o ama e que quer cantar para ele uma canção nepalesa. Sukrim canta a sua canção – sem legendas. O ex-combatente nepalês é tão estranho para a encenação, ela o toma por selvagem e exótico ao ponto de externalizar que a sua língua só tem lugar na peça como curiosidade simbólica, que não merece tradução. O gurkha não tem direito à subjetividade que os ingleses e argentinos têm.

---

[55] Citação feita a partir de registro em vídeo. Texto original:
LOU: Marcelo, you said when you met a gurkha, you wanted to smash his bones. Well, here he is.
MARCELO: Durante mucho tiempo imaginé que si encontrara un gurkha lo mataba. Pero ahora me tomaría una cerveza con él.
LOU: Sukrim, he wants to buy you a bier, what do you say to that?

Em outra cena, David Jackson, ex-combatente inglês que é atualmente psicólogo, atende ao mesmo ex-combatente argentino da cena anterior, perguntando o que aconteceu depois da guerra. Com o pretexto dramatúrgico da terapia, Marcelo faz um resumo dos seus distúrbios psicológicos, o alcoolismo, o vício em cocaína, os problemas com a família, o desafio de estar no projeto apesar dos traumas, as visitas às ilhas anos depois da guerra. O inglês também conta um episódio da retorno às ilhas, seus traumas, sua opção pela profissão de psicólogo e, condescendente, diz que não vai cobrar a consulta no final. O curioso nesta cena é que logo na primeira fala da peça, Marcelo adverte que eles não falam a língua um do outro: *"Os ingleses não falam espanhol e os argentinos não falam inglês. Mas de alguma forma nos entendemos."*[56] Fica em evidência o caráter teatral "no mau sentido", a artificialidade da construção dos diálogos acima descritos, ratificando a dramaturgia como uma arrumação de depoimentos de duas versões da guerra que na realidade não se escutam.

A celebração dos depoimentos, combinada à ausência de uma perspectiva historiográfica crítica, é um ponto a partir do qual se pode retomar aquele questionamento feito por Brenda Werth nos seus estudos sobre o Proyecto Museos e as tendências memorialistas do documentário contemporâneo. Quais são as políticas de exibição que estão por trás da memorialização de experiências e eventos passados? Como o compartilhamento ao vivo de memórias de testemunhas diretas pode encarar o desafio de ser ao mesmo tempo "rememoração reverente" e "interpretação crítica" (WERTH, 2013, p. 96)? A organização bem resolvida de depoimentos parece criar um canal de circulação de afeto que proporciona apenas uma identificação apaziguadora. É claro que a atitude crítica também é de responsabilidade dos espectadores em qualquer caso. Mas, do ponto de vista da criação teatral, dependendo das estratégias que se apresentam, a noção de escrita historiográfica que aparece na cena tem o potencial de associar transmissão de afeto e produção de saber a partir de uma reflexão crítica e de uma convocação ao posicionamento ético do espectador, mas também

[56] Citação feita a partir de registro em vídeo. Texto original: Los ingleses no hablan español y los argentinos no hablamos inglés. Pero de alguna forma nos entendimos.

pode reforçar a separação binária entre vida pessoal e vida pública. Emoldurar os depoimentos em uma política de "qualidade" do teatro pode ser equivalente a encerrá-los em um museu. No mau sentido.

CAPITALISMO AFETIVO

Ainda naquela entrevista para o programa de *Campo minado* em Portugal, Arias explica que suas peças são como uma máquina do tempo:

> *Campo minado* é, como outros projetos meus, uma máquina do tempo. Os protagonistas voltam a um momento histórico para representar o que viveram. E de alguma forma os espectadores também fazem esse exercício quando vêm a peça. Voltam atrás, pensam sobre onde estavam e o que faziam quando se contam as coisas. De alguma forma o teatro transforma-se num exercício coletivo de memória (ARIAS, GARCÍA, 2016, p.6).

Numa máquina do tempo, não é o passado que é trazido para o presente, mas o presente que, por meio de um truque, visita um dado momento do passado como uma espécie de parque temático, que se pode observar com riqueza de detalhes. Quando Cornago fala de um capitalismo das emoções, penso no conceito de capitalismo afetivo desenvolvido pela socióloga marroquina Eva Illouz (ILLOUZ, 2011), que oferece uma abordagem sociológica da teoria dos afetos. O fascínio pela psicologia que orienta o espetáculo de Arias talvez possa ser pensado como um dos dispositivos deste capitalismo afetivo, que explora a linguagem terapêutica, como expõe o pesquisador brasileiro Alyson Freire:

> A linguagem terapêutica do “eu” como conduta objetificante da vida afetiva converte-se numa linguagem cultural onipresente. Ela é institucionalizada, de acordo com Illouz, em práticas culturais e espaços sociais tão distintos como programas de *talk show*, programas de reabilitação, seminários remunerados, manuais de consultores e sites de relacionamento. Todos eles, “lugares para atuação e reatualização do eu” (FREIRE, 2012, p.308).

Assim, os depoimentos podem ser vistos como produtos de consumo. Em *Campo minado*, o estatuto do espectador não parece problematizado. O pacto que se estabelece pela cena é um pacto de verdade: deve-se tomar os

depoimentos como verdadeiros. Por mais que estejam em uma construção bem resolvida, não são confundidos com ficção. Em muitas discussões sobre teatro documentário se fala em problematizar a relação entre o real e a ficção, mas esta problematização nem sempre se aprofunda. Como vimos com Cornago, esta não é mais uma questão central. Em *Mi vida después*, a dramaturgia distingue o relato real da criação ficcional. Nas peças com os ex-combatentes das Malvinas, também há um pacto de que os depoimentos são reais. As observações de Arias com relação à questão realidade/ficção mostram uma simplificação. No artigo de apresentação do seu livro, ela diz:

> No processo de trabalho mesmo, as histórias – às vezes dolorosas ou traumáticas – foram se convertendo em um material literário e, ao longo dos ensaios, os atores foram tomando distância, até que puderam ver as suas próprias vidas como se fossem de outros. (ARIAS, 2016, p.11) [57]

Pode-se perceber o desejo de formatação que aparece na expressão "material literário". A ideia de que os atores vêm suas próprias vidas como se fossem vidas de outras pessoas responde de certa forma ao que antes apontei como uma ética de não espetacularização da perda, um comedimento, que também pode ser consequência da repetição do espetáculo em seguidas temporadas e turnês. Para colocar em cena experiências traumáticas, imagino que seja necessário encontrar dispositivos de distanciamento, de modo que a realização do espetáculo não faça mal aos que estão expondo e remoendo situações difíceis de suas vidas. Por outro lado, há que se levantar também alguma suspeita desta conversão da experiência em material literário no teatro.

Retomo mais uma fala de Arias, daquele programa de *Campo minado*, para trazer ainda outras camada de reflexão:

> Tudo o que um artista utilize como material documental, no momento de lhe dar forma transforma-se inevitavelmente numa ficção. Pode falar-nos desta relação delicada entre ficção e documento?

[57] Texto original: En el proceso mismo de trabajo, las historias – a veces dolorosas o traumáticas – se fueron convertiendo en un material literario, y a lo largo de los ensayos, los atores fueron tomando distancia, hasta que pudieron ver sus propias vidas como si fueron ajenas.

> No próprio momento em que alguém conta a sua vida, transforma-a numa ficção. Cada pessoa tem uma maneira de narrar, de escrever a sua própria vida. De alguma forma, eu reescrevo vidas alheias a partir de sucessivas entrevistas, encontros, ensaios. E depois vou juntando bocados para montar uma única história de muitas vidas.
>
> No processo de ensaios cada um dos protagonistas recebe a sua própria vida transformada num texto que começa um complexo processo de negociações entre o que querem dizer e o que não querem. Na medida em que começam a repetir o texto, começa a produzir-se um estranho fenômeno, um distanciamento entre a pessoa e aquilo que conta. Então começa a ver a sua vida a partir de fora, a pensá-la como uma história entre outras (ARIAS, 2017, p. 4).

Aqui aparece o problema de confundir a ideia de ficção com a ficcionalização como processo criativo, desconsiderando a confluência complexa de diferentes estatutos na cena. O espaço da cena não é um portal mágico que separa de um lado o real e do outro a ficção, mas um lugar que problematiza o estatuto dos relatos e dos objetos. Mas o que essa passagem reafirma é a ética da produção de narrativas, com isso que ela chama de "distanciamento", que pode se dar como uma comodificação do depoimento – o estilo afetivo terapêutico transformado em capital (ILLOUZ, 2011).

O que se pode apontar nesses casos é que os depoimentos usados nas peças de Arias, por mais ficcionalizados que sejam, não se tornam ficção, mas o tipo de elaboração que se faz sobre eles em cena pode transformá-los em imagem, no sentido dado por José A. Sánchez em seu livro *Ética y representación* (SÁNCHEZ, 2016). Em *Campo minado*, em alguma medida, é possível pensar que todas as narrativas são espetacularizadas sob o risco de esvaziamento, mas o tratamento dado à figura mais estrangeira da peça, o nepalês Sukrim Rai, explicita a ausência desse cuidado. Além da cena já mencionada, em que a letra da sua canção não é traduzida, o final da peça adota o mesmo procedimento. Como em um epílogo que funciona como uma ilustração, sem conteúdos inteligíveis, ele lê o seu diário do processo criativo na sua língua materna – mais uma vez, sem legenda.

Em setembro de 2017, o crítico carioca de cinema Juliano Gomes escreveu na *Revista Cinética* uma crítica do filme *Vazante*, de Daniela

Thomas. O argumento desta crítica, que aborda um filme de ficção que mostra a situação histórica da escravidão no Brasil Colônia, é afim com o pensamento que aqui desenvolvo sobre a ética da criação que apenas quer mostrar uma realidade, mas sem se posicionar sobre ela. Ele observa, entre diversos outros pontos sensíveis do filme, o fato de que a língua falada por um personagem negro não é legendada:

> As sugestões de insurgências são encarnadas em especial por um personagem negro, não por acaso sem nome, e sem direito à legenda (ele não fala outro idioma, mas “dialeto”, línguas de “segunda classe” eternamente relegadas ao silenciamento) (GOMES, 2017, s.p.).

Guardadas as tão distintas especificidades de cada contexto, algo correspondente se dá com o tratamento dado ao ex-combatente gurkha no espetáculo de Arias. É como se ele fosse só uma peça de cor diferente no jogo de tabuleiro de uma guerra tratada como pano de fundo de subjetividades individuais. Ele, no caso, não tem direito à subjetividade, ao estilo afetivo terapêutico que organiza os saberes sobre a guerra naquela conjuntura.

O que move – e o que não move – isso que Juliano Gomes vai apontar na sua crítica como "uma obstinada paixão por mostrar?" O que motiva a criação teatral a encenar uma peça que fala sobre uma guerra de 35 anos atrás para apenas mostrar depoimentos perfeitamente arrumados que mostram a vida de cada ex-combatente de um modo que elas aparecem como "uma história entre outras"?

CAPÍTULO II.2: INSCREVER-SE NA HISTÓRIA

Os projetos que vamos abordar agora têm uma característica fundamental para o conceito de historiografia de artista que não aparece nas peças que mencionamos anteriormente: os autores das peças, idealizadores dos projetos, estão em cena com seus corpos, cores, vozes, sotaques, presenças.

Em peças como *Museo Miguel Ángel Boezzio*, *Mi vida después* e *Campo minado*, os atores e atrizes, profissionais ou não, dão testemunho das suas vidas em cena, mas foram convidados a fazer isso, tendo em vista as intenções de outras pessoas que estão fora de cena. Além disso, são produções que não contam com um trabalho conjunto continuado, um diálogo artístico construído ao longo do tempo. É evidente que, em larga medida, aqueles que dão seu testemunho são autores das suas falas. No entanto, o projeto que está por trás da edição e da montagem destas falas é a voz que realmente interessa a essa discussão. A noção de autoria está mais na dramaturgia – no sentido da articulação dos sentidos e não simplesmente da escrita de textos – e na encenação que na contribuição que é dada como depoimento.

Os espetáculos abordados nesta seção foram criados em contextos de teatro de grupo em diferentes cidades do Brasil – embora as dinâmicas de criação e produção de teatro de grupo sejam muito diferentes entre si e entre cada cidade e classe social no país. Para a reflexão que pretendo desenvolver, a horizontalidade da autoria que estas peças apresentam é um dado determinante. As reflexões que propõem dão a ver ideias forjadas pelos discursos históricos, políticos e culturais que articulam. Os depoimentos feitos na primeira pessoa e de corpo presente não apenas compartilham experiências, mas sobretudo se colocam criticamente nesse compartilhamento. Nas duas peças, a voz é tão autoral quanto coletiva, pautada numa ética do presente. Os relatos pessoais têm traços autobiográficos e apresentam perspectivas pessoais e íntimas, mas as peças não são autobiografias.

HOMENAGENS CRÍTICAS

A música é um componente indispensável de duas peças recentes do teatro brasileiro: *Cabeça (um documentário cênico)*, peça do coletivo Complexo Duplo, do Rio de Janeiro, do qual faço parte, e *Farinha com açúcar - Sobre a sustança de meninos e homens* do Coletivo Negro, de São Paulo. Seus idealizadores, respectivamente Felipe Vidal e Jé Oliveira, que também assinam a direção e a dramaturgia, estão em cena com outros artistas. A música entra como documento histórico e como estratégia crítica da memória de modos distintos em cada espetáculo. As duas peças se colocam como homenagens aos autores das canções que tocam. *Cabeça* é uma peça dedicada aos 30 anos do lançamento do álbum *Cabeça Dinossauro*, dos Titãs, que foi lançado em 1986 e *Farinha com açúcar* é um tributo à obra dos Racionais MC's.

O que as duas peças têm em comum e que as torna interessantes para se pensar a historiografia de artista em diálogo com formatos musicais é o fato de que estas homenagens não são sacralizadoras. Nenhuma das duas se dedica às biografias dos artistas homenageados, nem a apenas reiterar o sucesso dos seus empreendimentos. Elas abordam a recepção das obras, o impacto que elas tiveram sobre aqueles que estão dando o seu testemunho, os afetos que movimentam – não só sobre a relação com as músicas, mas também com o momento e as condições históricas em que foram conhecidas. As homenagens são críticas, mas não porque apontam aspectos negativos das canções ou dos músicos, por exemplo, mas porque examinam os efeitos, a repercussão, a historicidade e a pertinência do sucesso que fizeram e ainda fazem.

Cabeça - um documentário cênico é uma peça de teatro que toma um acontecimento do mundo da música, o álbum *Cabeça Dinossauro*, dos Titãs, como um objeto a partir do qual se pode ver um contexto histórico: os últimos 30 anos da história do Brasil, pensados do ponto de vista da abertura do processo democrático (em 1986, ano de lançamento do álbum) e do momento presente de criação e estreia do espetáculo, o ano de 2016, marco

de 30 anos do lançamento do disco no qual os acontecimentos políticos evidenciavam a fragilidade da democracia no país.

No espetáculo, oito homens brancos (como os oito integrantes dos Titãs) tocam e cantam as músicas do disco, com os arranjos originais e na ordem exata. A peça é parte de uma investigação sobre música e dramaturgia e sobre a ideia de canção de protesto no Brasil, dentro de um projeto intitulado Trilogia Paramusical, do qual *Cabeça* é a segunda peça. Entre as canções, o elenco dá depoimentos de suas memórias do ano de 1986, costurando-as com acontecimentos marcantes do ano e suas reverberações no momento atual. O espetáculo é dividido em Lado A (primeiro ato) e, depois de um intervalo, Lado B (segundo ato). As canções do disco são tomadas como documentos reflexivos tanto de 1986 quanto de 2016 e deste ciclo de 30 anos. Embora se possa dizer que a peça homenageia os 30 anos do lançamento do álbum, a natureza dessa homenagem é crítica e reflexiva na sua atitude de celebração.

A peça estreou em outubro de 2016, depois que o impedimento da presidenta Dilma Roussef já tinha se consolidado, e no mesmo mês em que pela primeira vez no Brasil um bispo da Igreja Universal do Reino de Deus se elegeu prefeito de uma cidade como o Rio de Janeiro. O processo criativo foi constantemente atravessado pelos acontecimentos da época, mas especialmente tocado pelo visível sucesso da ascensão da Igreja Universal do Reino de Deus na política brasileira, sendo a eleição de Marcello Crivela, que aconteceu durante a primeira temporada, um marco a ser sublinhado, bem como o que na época se desenhava como uma subversão do processo democrático no âmbito federal.

Em artigo publicado na *Revista Trema!*, a crítica e pesquisadora de teatro Mariana Barcelos situa a peça como uma troca de correspondência entre artistas:

> *Cabeça (um documentário cênico)* é uma correspondência teatral, realizada pelos artistas que estão em cena e destinada à obra "Cabeça Dinossauro" e aos Titãs. Não como uma homenagem, mas talvez como uma resposta à banda e à historiografia do período (BARCELOS, 2017, p.35).

Ela explicita como a dinâmica da dramaturgia se pauta na ideia de dar repostas a cada uma das canções do disco. A princípio, não se trata de um dispositivo dramatúrgico complexo, mas o seu uso é uma escolha coerente com a demanda de fazer uma espécie de revisão do disco e da história do país: a peça revisa assunto por assunto, comenta canção por canção. A dramaturgia não se pauta por um virtuosismo inventivo. O que interessa na sua construção é o espelhamento com a dramaturgia a do disco. O trabalho de elaboração dramatúrgica vai se dar na relação de cada cena com cada canção. A peça pode ser vista, então, como uma dobra do disco. Como em *Farinha com açúcar*, o espetáculo é um gesto artístico que se insere, na forma de uma resposta, na trajetória de uma obra. Esse gesto (que é crítico e criativo ao mesmo tempo) é um outro modo de escrever história, um modo de inscrever-se na história.

A reprodução dos arranjos originais das canções faz com que a música funcione como um disparador de memória do ano de lançamento do disco, tendo em vista que quase todas as músicas foram *hits* na rádio da época, o que faz com que elas sejam conhecidas por um público amplo. Mas o apelo à memória não faz da peça uma viagem acrítica ao passado, pois a dramaturgia sempre traz a atenção para o momento presente, reiterando as continuidades e rupturas entre o momento histórico de lançamento do álbum e a historicidade do momento presente de realização da peça.

ESCRITA PÚBLICA DA HISTÓRIA

Com a proposta de pensar a história do Brasil por um disco de rock, uma das perguntas disparadoras da criação foi: qual é a relação entre rock e política no Brasil em 1986 e 2016? Essa pergunta não aparece no texto da peça, mas o prólogo do espetáculo é feito com uma gravação de respostas a essas perguntas, dadas por pessoas na rua, entrevistadas em setembro de 2016 no bairro da Lapa no Rio de Janeiro, nas imediações da sala de ensaio. A gravação com as respostas (editadas e apresentadas de modo fragmentado) é escutada enquanto o elenco, na penumbra, faz os últimos

ajustes no palco para o início do espetáculo propriamente dito. A projeção de um videografismo enfatiza determinados termos, como se formasse uma nuvem de *tags* com palavras nucleares das respostas. Entre elas, aparece a palavra "verdade".

Uma das perguntas disparadoras de *Cabeça* – a relação entre rock e política – parecia até redundante no início do processo de criação. Dois anos depois, no período das eleições presidenciais de 2018, brasileiros fãs do Pink Floyd ficaram revoltados com o posicionamento político de Roger Waters em shows realizados no Brasil, nos quais ele se posicionou contra o fascismo durante as eleições à presidência. O fato não pode ser tratado como caso isolado quando o então Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, corroborou essa incoerência acusando o artista, publicamente, pela sua conta no Twitter, de fazer parte de um esquema de corrupção, de ter se beneficiado de dinheiro público pela Lei Rouanet para fazer propaganda a favor do PT. A peça ganha outra dimensão de relevância: em tempos de negação da história, é coerente fazer um espetáculo que lembra os espectadores algo que eles sempre souberam.

Os depoimentos desse momento inicial do espetáculo são anônimos e despretensiosos, improvisados. Não há na peça a fala de nenhum especialista, nem dos Titãs, nem de críticos de música, jornalistas ou estudiosos das ciências políticas. Apenas falas de pessoas comuns, como os atores da peça. Como definiu Mariana Barcelos, "a dramaturgia criada no espetáculo não polariza fatos e afetos, tampouco hierarquiza a qualidade dos enunciadores" (BARCELOS, 2017, p.36). A natureza dos depoimentos é determinante para o modo como a peça produz saberes e movimenta afetos. A despretensão das falas cria uma relação de igual para igual, na qual o espectador é convocado a participar com o seu pensamento, a rever as narrativas que conhece e a tirar as suas próprias conclusões. O reconhecimento das canções, das melodias, dos arranjos e/ou das letras funciona como um convite a escutar de novo com os ouvidos do agora: um exercício crítico sobre os próprios afetos. Também colabora para isso o fato de que os atores falam de suas memórias de trinta anos atrás, quando eram

adolescentes ou jovens, o que confere ao espetáculo uma atmosfera de leveza que contrasta com a contundência de algumas canções. Outros documentos trazidos para a cena também têm a característica não oficial de falas não especializadas e materiais que estão à mão, como vídeos caseiros, fotos de família ou um diálogo de comentários sobre a letra de *Cabeça Dinossauro* em um vídeo postado no You Tube. As imagens exibidas nesse momento, como em toda a peça, não são produto de alta tecnologia, não são artifícios de espetacularização, nem servem para exibir evidências. As imagens projetadas na peça espelha a comunicação e o acesso a informação do cotidiano na atualidade. Os vídeos caseiros são *visivelmente* caseiros, como os que mostram Luciano Moreira com o seu pai ou Felipe Antello com a sua filha. A projeção de um registro veiculado pelo YouTube, por exemplo, mostra a moldura da rede social em que está inserido.

Cabeça pode ser tomado como um espetáculo que evidencia a noção de autoridade compartilhada, característica particular do tipo de dramaturgia que identifico na ideia de historiografia de artista. Foi justamente em um debate sobre a peça[58], realizado na primeira temporada do espetáculo, que ouvi falar pela primeira vez sobre essa vertente da historiografia contemporânea, em uma fala do historiador carioca Felipe Magalhães. É importante atentar para o uso do termo "público" em história pública, como o faz o historiador Ricardo Santhiago em "Duas palavras, muitos significados: Alguns comentários sobre história pública no Brasil". Ele aponta que geralmente se entende a história pública apenas ou principalmente como um fazer que prioriza a divulgação de conteúdos para um horizonte de leitores mais amplo do que aquele atingido por edições e debates acadêmicos. Esse fazer estaria relacionado a uma espécie de adaptação ou tradução facilitadora, ou a um trabalho de difusão, de inserção de produções historiográficas em um mercado mais amplo. Mas tal ideia de história pública é limitada.

[58] O debate, realizado no Sesc Ginástico, com a participação de Felipe Magalhães e de Charles Gavin, ex-baterista dos Titãs, estudioso da música brasileira, infelizmente não foi registrado.

Para a história pública, o público não é apenas leitor ou objeto, mas sujeito epistemológico:

> Penso a história pública como uma área de estudo e ação com quatro engajamentos fundamentais, passíveis de entrecruzamento: a história feita *para* o público (que prioriza a ampliação de audiências); a história feita *com* o público (uma história colaborativa, na qual a ideia de "autoridade compartilhada" é central); a história feita *pelo* público (que incorpora formas não institucionais de história e memória); e *história e público* (que abarcaria a reflexividade e autorreflexividade do campo). (SANTHIAGO, 2016, p.28)

O público em história pública diz respeito à feitura, tanto quanto à recepção da história. Trata-se portanto de uma escrita pública da história e não simplesmente de uma história escrita para mais público. A relação entre história pública e teatro documentário também está no âmbito da " história feita *com* o público" e da "história feita *pelo* público". No caso de um saber histórico articulado em uma peça de teatro, quem é o historiador e quem é o público? Os atores assumiriam o papel dos historiadores? A ideia de uma historiografia de artista embaça algumas dicotomias, como por exemplo a que separa o historiador/especialista e o leitor/leigo

Seria possível dizer que a escrita da história feita por artistas não é científica, e sim criativa – mas essa dicotomia também precisa ser problematizada. Afinal, a ciência não é desprovida de criatividade. De qualquer modo, o artista no teatro documentário, por mais que tenha compromisso com a verdade histórica no seu trabalho e que tenha se dedicado a uma pesquisa, não migra para o território do historiador acadêmico – embora o território do teatro possa se mesclar com o da historiografia. A historiografia de artista é "história feita *pelo* público" porque os artistas, os escritores, são "público" do ponto de vista dos historiadores profissionais, acadêmicos, científicos. Os artistas não são nem pretendem ser autoridade em história. A autoridade é compartilhada com os espectadores.

Alguns comentários do historiador carioca Paulo Knauss podem contribuir para uma compreensão mais ampla dessa dimensão pública de uma história feita com e pelo público, em um regime de autoridade compartilhada. Ele observa que o conceito de história pública é recente na

teoria da história, mas a questão é antiga: não é novidade que o conhecimento histórico é colocado em operação em lugares não acadêmicos de produção de conhecimento, como o museu e as instituições de patrimônio histórico em geral, a literatura, com o romance histórico, a crônica histórica ou a biografia, o cinema ou a produção audiovisual para televisão – e hoje em dia as mídias eletrônicas e ainda outras vertentes da indústria cultural. O que se dá com a história pública é um reconhecimento e uma elaboração desses outros lugares de produção, isto é, um olhar para as outras premissas de uma escrita pública da história. Também não se trata apenas de se perguntar quem é autor dessa escrita historiográfica, mas de refletir sobre os modos dessa escrita.

> Esses espaços fora do mundo acadêmico eram vistos tradicionalmente como lugares de reprodução de um conhecimento que era produzido na universidade, e hoje o conceito de história pública vem junto com a ideia de que esses espaços não são só lugares de difusão ou popularização que reproduzem o conhecimento que é construído em outro lugar, mas também afirmam *um tipo de construção de conhecimento particular que tem operações particulares específicas.* E tem uma questão fundamental: enquanto o conhecimento histórico acadêmico frequentemente tem como interlocutores os pares, esses tipos de conhecimento produzidos, por exemplo, nos museus, nos lugares de diálogo do pensamento histórico com um público difuso, como é o teatro, [...] é feito não entre interlocutores que falam a mesma língua, que têm o mesmo domínio de informação, mas lida com *interlocutores diversos que podem ter mais ou menos domínio de informação* do que aquele que tá no centro da apresentação da leitura do passado. (KNAUSS, 2017, s/p., grifos meus)

Aqui duas questões aparecem. A primeira é que esse tipo de construção de conhecimento tem operações específicas. É fundamental atentar para estas outras operações intelectuais, no plural: não se trata apenas de uma operação intelectual diferente da acadêmica, mas de operações diversas entre si, orientadas por diferentes relações com o público e por diferentes públicos. A construção do conhecimento não precisa seguir uma metodologia universal e neutra, nem obedece a dinâmicas de escritura ou a poéticas dadas de antemão. A relação com os interlocutores é potencialmente horizontal, pois a hierarquia de saberes entre as partes não está previamente estabelecida. Knauss sugere uma ideia análoga à historiografia de artista:

> Quem está operando essa *historiografia de palco*, como na peça em questão, é diferente daqueles que estão lá no Museu da Maré, por exemplo, que lidam não só com outra linguagem mas com outro público. Esse público da história pública é o que vai dar o tom diferenciado dos gêneros da história pública. (KNAUSS, 2017, s/p., grifos meus) [59]

Tendo em vista que na seção anterior foi levantada a questão do caráter institucional da narrativa museológica, e que o museu é também uma forma de história pública, vale atentar para o fato de que embora as narrativas museológicas muitas vezes repitam a lógica das histórias hegemônicas, as políticas de exposição dos museus são diversas, como são diversas as poéticas do teatro. Não é à toa que ele cita como exemplo o Museu da Maré, um museu de curadoria comunitária ilustra exemplarmente o conceito de autoridade compartilhada. Os objetos expostos são da própria comunidade e podem ser manejados por ela. Um morador pode pegar de volta um objeto seu que está em exposição ou pode acrescentar algo. As personalidades da comunidade são autoras e são objetos da exposição.

> O bom trabalho de história pública vai ser aquele em que na verdade não existe só um autor. [...] Quanto mais autores houver, mais denso vai ser o resultado do ponto de vista da autoridade compartilhada, da construção coletiva do conhecimento. (KNAUSS, 2017, s.p.)

A construção coletiva da dramaturgia é uma das características do documentário contemporâneo. A peça apresenta um convívio de experiências distintas. Devo fazer a ressalva de que não se trata de uma dramaturgia construída a partir de diferentes lugares sociais, pois há uma homogeneidade prévia nos diversos pontos de vista dos atores, afinal, são todos homens brancos de classe média, quase todos criados nos subúrbios cariocas. Ainda assim, não há uma única voz, nem um artifício que dê a ideia de uma voz passiva, onisciente ou neutra.

Para esta discussão sobre história e teatro, a autoria tem relação com a autoridade na medida em que há uma produção de conhecimento envolvida

[59] A peça em questão é *Há mais futuro que passado - um documentário de ficção*, que será analisada no Capítulo III.

na criação e uma ética na relação com o material abordado. Uma aproximação que envolve qualquer expectativa de fidelidade ao real, mesmo tensionada, convoca a ideia de autoridade. Mas, por outro lado, é importante separar as duas instâncias: a autoria no teatro está relacionada à articulação da cena, não se confunde com a autoridade sobre os assuntos abordados. Daí a preferência, no caso de *Cabeça*, pelo uso do termo dramaturgia no lugar de autoria, e a opção, nesta pesquisa, por falar de autoridade compartilhada mesmo quando há créditos de autor nas obras citadas. Autoridade e autoria são compartilhadas em ambos os caso analisados aqui.

A ideia de criação coletiva está dada na história do teatro. Mesmo que já não se use tanto essa expressão, que ela tenha adquirido certo desgaste e tenha ficado associada a um determinado período histórico, sabe-se que a criação no teatro é coletiva de qualquer modo. Mais recentemente, a ideia de processo colaborativo passou a ficar mais visível, mas também é de certo modo redundante, pois o âmbito da cultura de teatro no qual essas práticas acontecem pressupõe um modo colaborativo de criação mesmo quando há um texto prévio em jogo ou uma única pessoa assinando a direção do espetáculo.

A ideia de *devised theatre*, por exemplo, lida com uma abordagem não hierárquica dos pontos de partida para uma criação teatral, coletiva e aberta ao acaso, em oposição à concepção textocêntrica que dominou a historiografia do teatro ocidental por bastante tempo e ainda aparece em muitos discursos, apesar da teoria do teatro, especialmente das últimas décadas, se dedicar à análise do espetáculo. O gesto de por um disco de rock no lugar sacralizado do texto de teatro pode ser considerado uma prática de *devised theatre*, que também se define por demandar uma participação autoral dos atores e atrizes (em um sentido mais literal que a criação do próprio trabalho de atuação quando feito a partir de um texto dado).

No caso de *Cabeça*, o diretor Felipe Vidal assina a dramaturgia pelo trabalho de montagem das diversas contribuições dos criadores da peça. A participação autoral de todos fica explícita no fato mesmo de que os depoimentos são dados na primeira pessoa do singular e dizem respeito a

situações vividas pelos atores em cena. A mesma operação poderia ser identificada em *Mi vida después*, por exemplo. No entanto, a continuidade do trabalho entre os atores e o diretor enquanto grupo que já realizou outros trabalhos juntos, alguns desde muitos anos, e o fato mesmo de o diretor estar em cena em *Cabeça*, são dados que horizontalizam o discurso da peça. Mais importante, no entanto, é que os relatos biográficos não têm a centralidade que têm na peça de Lola Arias.

Pode-se pensar ainda na autoridade compartilhada como desdobramento da noção de dramaturgia dialógica, uma estrutura que faz uma convocação à memória e ao senso crítico do espectador, que faz com que ele reaja a partir da sua própria ética aos conteúdos que estão sendo manejados em cena. A autoridade compartilhada também pode ser pensada pela natureza pública das fontes de conhecimento trabalhadas pela dramaturgia, pela ausência do discurso de transmissão de conhecimento daquele que sabe para aquele que não sabe, pelo modo como os corpos se colocam em cena: os atores são fãs do Titãs, como qualquer pessoa na plateia.

O dispositivo central da dramaturgia é a criação de cenas a partir de cada uma das canções, que pode envolver diálogo entre os atores, depoimentos na primeira pessoa, canções incidentais, leitura de textos de diferentes procedências, composições com vídeos caseiros e amadores, videografismos feitos especialmente para a peça, etc., mas que envolve uma resposta a determinada canção. Um exemplo específico das estratégias dramatúrgicas da peça, que articula uma fala não especializada sobre a história do país, é a cena criada a partir de *Igreja*, uma das mais polêmicas faixas do disco.

A cena parte da memória de um dos atores, que teve uma festa de aniversário no mesmo dia em que o pastor tele-evangelista estadunidense Jimmy Swaggart fazia um culto no Maracanã para milhares de fiéis. A breve recordação deste episódio desencadeia uma narrativa que atualiza a plateia sobre quem foi o pastor e o escândalo sexual que fez com que ele renunciasse ao ministério, denunciando a exploração financeira dos fiéis e a

sonegação de impostos de que foi acusado. Na cena, são projetados alguns trechos em vídeo do programa que era transmitido no Brasil pela TV Bandeirantes. Os atores fazem uma brincadeira, nomeando políticos evangélicos e associando-os com Swaggart:

> (Formam uma fila e caminham todos para o microfone de crooner.)
> LEO: JIMMY... SWAGGART!!!
> LUCAS: EDIR MA... SWAGGART!!!
> SERGINHO: SILAS... SWAGGART!!!
> GUI MIRANDA: GAROTINHO... SWAGGART!!!
> LUCIANO: MARCELO CRI... SWAGGART!!!
> FILL: MARCO FELI... SWAGGART!!! [60]

No lugar de uma narrativa que poderia desenvolver a continuidade entre aqueles primeiros tele-evangelistas dos anos 1980 e o negócio milionário que se desenvolveu no Brasil com as igrejas, a dramaturgia faz a associação entre os diferentes momentos históricos fazendo uso do chiste, criando uma espécie de meme dramatúrgico. Em seguida, entra em *off* o áudio da chamada do programa de Jimmy Swaggart, enquanto um dos atores comenta, sobrepondo a sua fala ao registro documental:

> EM OFF: "There is a plague in the land and it's called..."
> GUI MIRANDA: Hipocrisia.
> EM OFF: "There is a plague in the land and it's called..."
> GUI MIRANDA: Intolerância.
> EM OFF: "There is a plague in the land and it's called..."
> GUI MIRANDA: Exploração da miséria humana.
>
> Em seguida eles tocam e cantam *Igreja*, energicamente, cuja letra diz:
>
> Eu não gosto de padre / Eu não gosto de madre / Eu não gosto de frei.
> Eu não gosto de bispo / Eu não gosto de Cristo / Eu não digo amém.
> Eu não monto presépio / Eu não gosto do vigário / Nem da missa das seis.
> Não! Não!
> Eu não gosto do terço / Eu não gosto do berço / De Jesus de Belém.
> Eu não gosto do papa / Eu não creio na graça / Do milagre de Deus.
> Eu não gosto da igreja / Eu não entro na igreja / Não tenho religião.
> Não! / Não! não gosto! Eu não gosto! / Não! não gosto! Eu não gosto!

[60] As citações da peça são feitas a partir do texto não publicado, cedido pelo diretor.

Depois, o ator que canta, ainda ofegante, se dirige ao público como se estivesse dando uma palestra, apresentando gráficos e números reais do crescimento da participação dos evangélicos na política brasileira, evidenciando o projeto de poder da IURD:

> GUI MIRANDA: Boa noite. A participação dos evangélicos na política partidária foi relativamente pequena na maior parte do século XX, ganhando projeção em 1986, a partir das eleições para a Assembleia Nacional Constituinte. Enquanto nas eleições de 1982, as primeiras depois da ditadura militar, haviam sido eleitos 12 deputados federais evangélicos, sendo apenas 2 pentecostais, na eleição de 1986 foram eleitos 32 parlamentares evangélicos, sendo 18 deles pentecostais. Nesse crescimento expressivo de 900% da representação pentecostal, o destaque foi da Assembleia de Deus com 13 deputados eleitos. A entrada consciente e deliberada dessa religião na política foi em 1985, quando ocorreu uma reunião nacional em que se falou da necessidade de participação no processo de escolha dos representantes na Assembleia Constituinte do ano seguinte. E isso aconteceu também com várias igrejas pentecostais e neopentecostais, tendo como outro destaque a Igreja Universal do Reino de Deus. As argumentações mais incisivas vinham do livro *Irmão vota em irmão* (Sylvestre, 1986) e foram determinantes para essas igrejas, que antes eram praticamente apolíticas, entrarem em peso no mundo parlamentar, a partir da legislatura de 1986. E em 2014, a bancada de evangélicos na câmara federal chegou a 75 deputados e três senadores. Em 2016, o Rio de Janeiro elege pela primeira vez um bispo da Igreja Universal como prefeito.

Em seguida, projeta-se um vídeo do YouTube no qual a cantora gospel e pastora Ana Paula Valadão anuncia, em tom de pregação, a intenção da Igreja Universal de tomar a política, encerrando o seu discurso com a frase gritada a plenos pulmões e prolongada no final "É chegada a hora da Igreja!", a que o elenco responde retomando o refrão da canção dos Titãs:

> Não! / Não! não gosto! Eu não gosto! / Não! não gosto! Eu não gosto!

Este é um dos poucos momentos da peça em que há um discurso formal, com dados, números e datas de uma situação real. Provavelmente porque, dos temas levantados pelas canções do disco, o lugar das igrejas evangélicas na sociedade era o que estava mais em evidência no momento. Apesar das informações sobre o projeto de poder da IURD estarem completamente à mão – o próprio Edir Macedo tem um livro publicado com o

título *Plano de poder* e há ainda outros livros publicados com esse propósito – e a existência da chamada bancada da bíblia no congresso nacional ser do conhecimento de todos, as eleições para prefeito no Rio de 2016 tornaram estes fatos mais evidentes para um número maior de eleitores. O que interessa com o exemplo desta cena é o modo como o saber é compartilhado por meio de materiais e conteúdos que estão à mão. Os fatos da história que precisam ser revisados não estão ocultos, a peça não faz nenhuma revelação. O que a peça evidencia é como nós, brasileiros, temos a cultura de "não saber" sobre política. Com isso, a peça expõe e critica uma mentalidade, uma cultura de alienação.

"MÚSICA CORPO, CABEÇA, CORAÇÃO"

Em uma conversa informal, a atriz e psicanalista Cecilia Boal comentou que identificou em *Cabeça* a mesma ideia que Augusto Boal teve quando realizou espetáculos que partiam da música para falar da história política do país. Não à toa, a primeira peça da Trilogia Paramusical, *Contra o vento - um musicaos*, chama atenção para a centralidade da música no teatro político brasileiro dos anos 60 e 70, tendo em vista o fato de que o gênero musical é mais conhecido hoje no Brasil pelos espetáculos copiados da Broadway do que pela nossa própria tradição histórica.

Em *Hamlet e o filho do padeiro*, Augusto Boal escreve sobre o seu trabalho com uma mirada do presente. O que ele escreve sobre os ensaios do show *Opinião*, sobre o que ele queria que o elenco fizesse naquela época, é similar ao que hoje identifico no registro de atuação de peças que trabalham com o que estamos chamando de teatro documentário. Mas, além disso, a relação entre música, teatro e política também é relevante, pois o show abordava a problemática social do país.

> Eu queria que escutasse não apenas a música, mas a ideia que se vestia de música! Opinião não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, *show-teatro*. Grito, explosão. Protesto. Música só, não bastava, Música ideia, combate, eu

> buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante (BOAL, 2014, p.260)!

Uma das coisas importantes que aparecem nesse trecho é o embaçamento da fronteira entre show e teatro, característica de *Cabeça* e de *Farinha com açúcar*, que Jé Oliveira apresenta como uma peça-show. Boal já propunha uma confluência das duas categorias. É importante identificar a convocação que ele faz à pessoa de cada cantor, ao gesto de cantar como depoimento pessoal, não apenas como a performance de uma técnica – o que muitas vezes se toma como uma moda passageira da contemporaneidade.

> Cada um representava a si mesmo e à sua classe. Zé vinha do morro descendo para o asfalto; João, o Nordeste vindo ao Sul. Nara, moça de Copacabana, inteligente, representava ela mesma e outras moças que, como ela, não perdiam a cabeça malhando o corpo (BOAL, 2014, p.260).

Essa passagem deixa evidente que Boal não queria a música como coisa autônoma, queria a música atravessada não só pela voz pessoal, autoral, de quem cantava, mas pelo lugar social de cada um. A ética do seu teatro-verdade não era a do show bem feito, da estética neutra da qualidade, mas a do presente histórico de um país a partir dos três atores-cantores que estavam no elenco.

NADA DEVE PARECER NATURAL

Os momentos iniciais de *Farinha com açúcar* podem ser tomados como um exemplo de historiografia de artista, no que concerne à colocação de um argumento de pesquisa como diretriz da criação artística – e que, neste caso, é apresentado como uma carta de intenções dos artistas aos espectadores. No espetáculo, logo depois que se apagam as luzes, escuta-se uma gravação que expõe não só a proposta da peça, mas também a sua metodologia de pesquisa:

> O espetáculo *Farinha com açúcar - Sobre a sustança de meninos e homens* é a materialidade cênica e poética escolhida para formalizar

> uma investigação acerca da construção da masculinidade negra periférica. Para tanto, por 12 meses, foram colhidas 12 entrevistas de homens pretos de diversas idades e ocupações na intenção de verificar alguma unidade nas trajetórias e buscar inspiração para a construção de uma narrativa fabular acerca da experiência de ser preto na urbanidade. Os inspiradores-informantes são: Akins Kintê, Allan da Rosa, Aloysio Letra, Fernando Alabê, João Nascimento, KL Jay, Melvin Santhana, Renato Ihu, Salloma Salomão, Seu Luís Livreiro, Will Oliveira e Zinho Trindade (OLIVEIRA, 2018, p.29).

Com essa introdução, gravada na voz de Kl Jay, DJ dos Racionais MC's, a peça se coloca como um projeto, algo que é fruto de um pensamento e de uma investigação, para além da ideia de se fazer um bom espetáculo, evidenciando a sua ética, compartilhando-a de antemão com os espectadores, implicando-os desde o início nesse projeto reflexivo. O espectador é convidado a assistir à "materialidade cênica e poética" e também a escutar o que está sendo dito tendo em mente a proposta de identificar "a construção da masculinidade negra periférica" de São Paulo. Atentemos à palavra "construção". A peça não se propõe a representar ou apresentar a "essência" ou a "identidade" da masculinidade negra periférica, nem a expor um estado dado de coisas, mas a investigar a construção de uma condição.

Ainda no início da peça, entre *samples* e *scratches* de trechos de canções dos Racionais MC's e uma narrativa de história familiar, o texto dito por Jé Oliveira anuncia uma outra dimensão da ética do espetáculo:

> Prestem atenção. É necessário que eu diga: não teremos ilusão nesta peça. Apesar de ficção, criação, obra, não teremos ilusão nesta peça. Esse tipo de coisa acontece na vida de alguns. As pessoas morrem de muitos modos, mas alguns modos são moldes das mortes de alguns só. (OLIVEIRA, 2018, p.31)

O jogo com os termos ilusão, ficção, criação e obra dão o tom do depoimento, estabelecendo uma diferença entre ficção e mentira, afirmando que os procedimentos criativos do espetáculo não são obstáculo para o compromisso com a verdade. Por meio de ferramentas narrativas, artifícios de criar ilusão, a peça vai falar de assuntos da realidade. Sem abrir mão do trabalho com a poética, o que os artistas querem abordar na cena é o que

acontece na vida, a realidade como é experienciada por aqueles que foram entrevistados.

A peça é dividida em dois atos: "Morrendo" e "Sendo", que o músico e professor Walter Garcia, no prefácio da publicação do texto da peça, entende como referência ao CD duplo *Nada como um dia após o outro dia*, lançado pelos Racionais MC's em 2002 (GARCIA, 2008, p.11). O primeiro ato vai articular diferentes narrativas de homens negros assassinados, como a dos meninos executados pela Polícia Militar do Rio de Janeiro com cento e onze tiros disparados contra o carro em que estavam no subúrbio carioca de Costa Barros. Com isso, entende-se que a constante ameaça de morte pela cor de pele é um dado constitutivo da condição da masculinidade negra periférica. No momento em que se refere a esse fato específico, Jé faz uma comparação com a situação dos artistas da peça:

> Um carro branco, 5 moleque preto e 111 tiros, só porque é preto. Será que mereciam? Podia ser a gente voltando de um ensaio, vindo para essa apresentação: 1, 2, 3, 4, 5, 6 homens pretos. Podia ser a gente. Só porque é preto. 111 mortos no Carandiru, todo pretos. Só porque é preto. Será que mereciam? Podia ser a gente voltando de um ensaio, vindo para essa apresentação: 1, 2, 3, 4, 5, 6 homens pretos. Podia ser a gente. Só porque é preto. E se todos fossem ladrão, igual o Kioio era, se todos fossem, ainda assim, mereciam? Só porque é preto. Mereciam? Mereciam? Mereciam? Só porque é preto, preto, preto. Só preto (OLIVEIRA, 2018, p.34).

Assim a peça aproxima a narrativa de um fato recente aos corpos presentes e vivos que estão ali para defender que esses rapazes não eram criminosos e perguntar se, mesmo se o fossem, mereceriam morrer assim, executados com esse grau de violência, de ódio – o ódio representado pela repetição intensa do absurdo número de tiros.

O episódio de Costa Barros ganhou projeção na imprensa, mas as narrativas se dividem: há quem reconheça que se trata de uma chacina motivada pelo racismo fundamental que está no treinamento da polícia e na mentalidade dos brasileiros, mas há quem acredite que foi uma ação da polícia contra criminosos – e que o fato mesmo de serem criminosos justificaria o ódio e a execução. Além de colocar no centro da cena narrativas que costumam ser marginalizadas e de propor um modo de narrar elaborado

com a música e a visualidade da cena, a peça age sobre a disputa de narrativas que formam os afetos do presente. Apresentando o contexto da ameaça às vidas desses rapazes, a dramaturgia pauta uma condição social histórica que vai balizar as outras vivências que serão abordadas ao longo da peça, tanto no primeiro ato quanto no segundo.

Os artifícios da cena e o conteúdo da investigação articulam uma crítica às narrativas que formam os afetos e são formadas por eles, mantendo e refundando as relações de cor de pele e de classe social que ditam que algumas vidas – como as das pessoas negras e, especificamente no caso de meninos negros de periferia - valem menos que outras.

Em artigo publicado na revista *O Menelick*, o historiador paulista Allan da Rosa (um dos entrevistados da pesquisa dramatúrgica de Jé Oliveira) aponta:

> Nalguns lances da peça despontam os pilares das estruturas materiais e do sistema econômico, esqueletos da vida social, mas a obra se firma mesmo é na musculatura pulsante do cotidiano, no mapa da mente, no espinho dos gestos, na lama fértil da linguagem e dos perreios que performam identidade, esta que por sua vez, voga na beirada periculosa e no miolo desossado da exploração física, psíquica e espiritual da maioria do povo, especialmente a gente preta. Porém, não sendo panfleto, a obra expõe as entranhas do negro calejado ou arregaçado pelo racismo institucional e detalha motivações de suas quedas e gargalhadas. Em várias passagens ultrapassa mesmo qualquer regime esquemático, abrindo compreensão sobre o papel genocida no plano do estado e nas lógicas dos seus gerentes oficiais, mas trazendo rebotes e desagues contraditórios deste plano nos labirintos da consciência humana, que nem sempre tem condições de traçar pleno entendimento das engrenagens desta estrutura maior que se estende sobre nós desde o escravismo colonial e que parece se transformar, mas não se encerrar (ROSA, 2018, s/p).

Ao falar sobre as estruturas da masculinidade negra periférica, a peça dá a ver o que forja as complexidades desse lugar social, desta identidade que se forma com a ação do "papel genocida no plano do estado e nas lógicas dos seus gerentes oficiais" e "das engrenagens desta estrutura maior que se estende sobre nós desde o escravismo colonial e que parece se transformar, mas não se encerrar".

A publicação do texto da peça traz duas epígrafes irmãs, que mostram o cruzamento de referências do teatro e da música, de uma cultura europeia de teatro e de uma cultura musical da periferia de São Paulo: Brecht e Mano Brown.

> "A todas as famílias que perderam pessoas importantes, morô, mano?! Procure a sua paz, não se acostume com esse cotidiano violento porque essa não é a sua vida, essa não é a minha vida, morô, mano?!"
> Mano Brown
> "Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceites o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar."
> Bertolt Brecht (OLIVEIRA, 2018, p.5)

Este é um bom exemplo para pensarmos o que María Lugones diz sobre o lócus fraturado. Ao expor que tem a ambos como referência, o diretor mostra que está habitando a diferença colonial, que está lidando com a confluência de fontes que caracteriza a prática artística. Também é característico das epistemologias do sul a tranquilidade de não descartar o que é europeu só porque é europeu. A atitude anticolonial não implica a rejeição da cultura europeia, mas o reconhecimento da própria cultura.

A IMEDIATICIDADE MEDIADA DOS AFETOS

Para aprofundar a reflexão sobre a epígrafe de Brecht que, aliás, estudou e trabalhou com Piscator, que diz "nada deve parecer natural", retomo o pensamento de Sara Ahmed, que aborda as emoções do ponto de vista dos seus objetos. Por essa perspectiva, vejo melhor como as historiografias de artista trabalham na inter-relação entre a performatividade dos afetos ou das emoções, a formação das mentalidades, as disputas de narrativas e as revisões historiográficas, expondo o trabalho de repetição das narrativas e emoções que a elas aderem, ou seja, evidenciando como são forjados os afetos naturalizados na formação das visões de mundo.

Ahmed faz uma crítica às formas discursivas e às normas sociais que perpetuam estigmas e discriminações raciais e de gênero. O racismo, por exemplo, é uma norma social construída pelo trabalho de repetição de uma economia afetiva que faz o ódio e o medo (enquanto afeto ou emoção) aderirem à imagem da cor da pele negra (um objeto). O racismo se perpetua na medida em que crimes de ódio (justificados pelo medo da ameaça que aquele corpo supostamente constitui) se encaixam nos acordos sociais – mesmo que não estejam dentro da lei – como o que é trazido ao discurso da peça do Coletivo Negro. Os assassinatos dos meninos de Costa Barros e de diversos outros jovens negros periféricos fazem parte de um acordo social no qual os corpos negros podem ser assassinados impunemente porque uma economia afetiva construiu a ideia (e conseguiu naturalizá-la) de que estes corpos são perigosos. Ahmed comenta: "Não há nada mais perigoso para um corpo do que o acordo social de que aquele corpo é perigoso" para em seguida dizer que "não há nada mais mediado do que imediaticidade" (AHMED, 2014, p.212). Também podemos pensar que não há nada mais construído que o real.

A aparente imediaticidade da violência contra pessoas negras é o resultado do ocultamento da economia afetiva que media as dinâmicas que continuadamente forjam esses afetos. Ahmed comenta que os corpos negros estão marcados por uma história racializada, martelada por emoções que são articuladas pela linguagem. Em *Farinha com açúcar*, é pela linguagem do teatro que os artistas expõem os andaimes emocionais que constituem a masculinidade negra periférica – Allan da Rosa, no artigo citado, utiliza os termos pilares, esqueletos, estruturas, engrenagens ao se referir a essa construção. O modo como a cena articula a linguagem, imbricando narrativas que trazem fatos reais com a música e o ambiente da cena, convoca os afetos à escuta da pesquisa realizada.

Com este exemplo, pode-se identificar uma possibilidade de revisão crítica da história num sentido amplo. Não é como se a peça retomasse uma narrativa historiográfica tradicional, ou como se ela abordasse um fato ou período histórico - como uma guerra ou um regime ditatorial. O que está em

jogo é o reflexo, na vida daqueles que foram entrevistados, de determinadas condições sociais históricas e historicamente repetidas. Tomando como norma a narrativa hegemônica, que é branca e reproduz estruturas racistas, a peça oferece uma virada de ponto de vista, em que homens negros se colocam do ponto de vista da vida, apesar da constante ameaça de morte.

Se os afetos são chaves determinantes na formação das mentalidades, no modo como se imprimem as noções de identidade e alteridade (as diferenças entre "nós" e "eles", como coloca Ahmed), os afetos também podem ser articulados não apenas para revisar e criticar tais relações, mas para imprimir e fazer aderir outras emoções na relação com os objetos. A peça coloca em cena os corpos negros que são objetos do medo e do ódio na economia dos afetos de que fala Ahmed, como objetos de outras emoções e sentimentos, como a admiração, a saudade, o amor, o desejo.

O NOSSO LIVRO É MÚSICA TAMBÉM

O segundo ato apresenta a pesquisa do ponto de vista da vida, pautando outras questões de experiência social dos entrevistados. Entre elas, a relação com a leitura e com a música, ou seja, como a formação estética e de pensamento é constituinte do universo tratado, o que introduz a referência a ícones do pensamento negro como Malcom X e a homenagem aos Racionais MC's. Na segunda parte da peça, a dramaturgia coloca essa relação como esteio de sobrevivência e reinvenção das condições dadas pela sociedade, como contraparte ativa de formação de afetos. Em um dos depoimentos, escuta-se sobre a entrada dos Racionais no caldeirão de afetos que forma a masculinidade negra periférica da geração que está no escopo da investigação:

> Até que um dia o mistério me encontrou e senti pela primeira vez a potência do verbo.
> A gente tava numa festa lá no Zaíra. Um parceiro chegou e falou que precisava me mostrar uma fita, fita mesmo, K7, me levou no Chevette do pai dele e colocou:

> *DJ toca "Fim de semana no parque" a partir de: "A todo comunidade pobre da zona sul. Chegou fim de semana, todos querem diversão..." deixa rolar mais alguns versos e vai saindo em fade out.*
> Isso era 1995, lembro como se fosse ontem quando ouvi Racionais pela primeira vez: eu não sabia se eu tinha tomado um tiro no peito, ou se eles eram a cura para aquele tiro no peito que a gente toma pela vida ser do jeito que é.
> Eles falavam de mim, dos meus parentes, dos meus manos, da favela que eu morei, sem me conhecer. Através das músicas eles eram meus amigos, meus irmãos, e nunca mais fiquei sozinho. É como se me dissessem:
> *Sai do microfone e vai até o proscênio. No meio do cemitério, estende a mão e diz:*
> -- Dá cá tua mão, irmão, eu vou te mostrar o mundo.
> Pegaram um espelho sob os escombros e colocaram sobre os corpos pretos no chão e me disseram:
> -- Você é isso aqui. Você é preto, favelado. Mantenha-se vivo, honra essas mortes e segue em frente.
> *Volta ao microfone, repetindo essas palavras como uma espécie de oração, repete no microfone a última frase e prossegue:*
> Racionais é isso, irmão: mesmo versando, muitas vezes, sobre a morte, Racionais é, sobretudo, vida... (OLIVEIRA, 2018, p. 51-52).

É significativa a metáfora do mistério, que dá a ideia de iniciação, de um ritual pelo qual passa o iniciado e que imprime na sua vivência a experiência de passagem de fase. Um mistério tem, como um espetáculo, uma materialidade poética que condensa a circulação de afetos, que deixa marcas, mais ou menos sutis. A dramaturgia mostra o contato com a música dos Racionais MCs como a inauguração de uma nova etapa na vida daquele que fala. Mas, embora o depoimento seja dado na primeira pessoa do singular e a dimensão da repercussão seja apresentada do ponto de vista da história pessoal dos entrevistados, fica evidente a dimensão coletiva do impacto desse acontecimento. A peça mostra o surgimento da música dos Racionais como um fato histórico que movimentou afetos, estabelecendo outra relação com as mortes que são o foco da primeira parte do espetáculo. Além disso, percebe-se como o contato com os discursos e sonoridades da música dos Racionais conferiu historicidade à percepção que o entrevistado tinha sobre si mesmo.

O modo como a dramaturgia articula o depoimento na primeira pessoa – que nesta peça é dado por um só ator, que é o pesquisador e não um dos entrevistados do projeto – contribui para que o testemunho não seja psicologizado, como acontece nas peças mencionadas na seção anterior. Os depoimentos são despersonalizados, o que desloca o caráter confessional dos textos, posicionando-os em um lugar de possível exemplaridade. Isso permite que as falas sejam percebidas como afetos que circulam em um contexto e mostra como esses afetos aderem a uma geração ou a um território de sensibilidade específico. "É como se eles me dissessem: dá cá tua mão, irmão, eu vou te mostrar o mundo" é uma fala que deixa bastante visível essa virada para a consciência da própria historicidade e uma apropriação dessa consciência, que inclui a consciência da morte iminente, para a vida.

O espetáculo pode ser visto por diversos ângulos, mas o que nele mais interessa à conceituação de uma historiografia de artista são os aspectos aqui abordados. A dimensão de investigação de um projeto que não se esquece da ética do presente a partir do qual foi criado, ou seja, a consciência da historicidade da criação de uma obra como dado inalienável do seu lugar de fala. A afirmação da relação entre a criação artística e o ganho de consciência da própria historicidade por seus espectadores, isto é, a percepção da arte como algo que faz um trabalho sobre os afetos. A dobra (uma peça sobre música) que tem uma eficácia de repetição: ao construir uma materialidade cênica que emoldura esse acontecimento histórico, Jé Oliveira e o Coletivo Negro se inserem nessa narrativa, na continuidade do trabalho dos Racionais, replicando o alcance da ação desse acontecimento sobre os afetos, inscrevendo seus próprios depoimentos e sua homenagem na repercussão desse acontecimento dos anos 1990, cerca de vinte anos depois. Vale lembrar que a repetição é parte decisiva do movimento de forjar afetos.

Atento também ao imbricamento entre experiência estética, diversão e conhecimento, uma epistemologia que não separa corpo, mente e afeto. É o que aparece na frase que serviu de subtítulo para esta seção: "O nosso livro

é música também." A experiência estética é tomada como um modo de conhecer e os modos de conhecer proporcionam esse tipo de experiência. A referência à leitura na peça não aparece como acúmulo de cultura livresca, mas como fruição e epifania diante da conscientização de um pertencimento a um território social vivo, em movimento. O relato da recepção da leitura de Malcom X mostra a corporalidade dessa relação:

> Aí o mundo começou a ficar grande, né mano?! As leituras foram ficando sérias, os meninos vão virando homem e o alfabeto se completou, me jogaram na mão: Malcom X.
> *DJ cita trecho do discurso de "Malcom X": "By all means necessary"*
> Eu li Malcom X como quem come com fome, eu mastiguei aquilo, eu madruguei com aquilo. Eu amanheci com aquilo... Aquelas páginas depois de pousarem em mim, fizeram morada em mim, me deixaram o peito aquecido, fervente, o cérebro altivo, o nariz-cabelo-pele reluzentes (OLIVEIRA, 2018, p.50).

A ideia de uma epistemologia que inclui estímulos diversos fica evidente quando percebemos que os documentos citados – o discurso de Malcom X ou trechos de canções dos Racionais e outros músicos – vêm pela mão do DJ. Mais ainda, quando a dramaturgia substitui por um tempo a enunciação discursiva dos depoimentos pela música mixada ao vivo, incluindo a participação de um DJ, que em determinadas ocasiões é o próprio KL Jay. A relação entre os depoimentos discursivos e a música é de contiguidade, não de ruptura, é "música que também é livro".

CAPÍTULO II.3: MÁQUINAS HISTÓRICAS DE SABER: REVISANDO A ARTE, A CULTURA E A UNIVERSIDADE

Nesta seção, apresento mais duas peças recentes do teatro brasileiro, criadas em contextos diversos: *A invenção do Nordeste*, do Grupo Carmin, da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, e *Arame farpado*, espetáculo de formatura de Phellipe Azevedo, então aluno do curso de Direção Teatral da UNIRIO com atores e atrizes alunos do curso de Atuação Cênica da mesma universidade, que vivem na periferia do Rio de Janeiro. As duas peças, que estrearam em 2017, trazem no cerne dos seus projetos a ideia de descolonização, embora não utilizem esta expressão nos seus discursos. Ambas se colocam como gestos de insubordinação às opressões naturalizadas de seus meios culturais: a construção e a repetição do estereótipo do nordestino; a tradição classista, racista e eurocentrada do teatro. E, o que é mais importante para a ideia de historiografia de artista, os dois espetáculos se colocam criticamente diante de construções históricas, destrinchando, cada um a seu modo, as estruturas e os desdobramentos da naturalização destas construções, bem como o hábito da passividade diante delas. Nesse sentido, ambas operam pela estética da exposição.

HISTÓRIA SENTIMENTAL

A invenção do Nordeste é uma das peças deste repertório que pode não ser considerada teatro documentário pois a sua linguagem é toda construída a partir de uma situação ficcional, embora mediada por um narrador que se endereça diretamente aos espectadores. Nesse caso, experimento afixar temporariamente a etiqueta dessa categoria para verificar o que se percebe com essa aproximação e o que concluo, no contexto da atual pesquisa, é que, de qualquer modo, trata-se de uma peça que articula uma crítica historiográfica, fazendo uma revisão de fatos históricos e documentos diversos – incluindo obras literárias e cinematográficas – para contestar a imagem estereotipada (e inventada) do nordestino. E, o que é

determinante no contexto de uma investigação sobre escritas da história no teatro, a peça toma como ponto de partida um livro de história: a publicação da tese de doutorado do historiador paraibano Durval Muniz de Albuquerque Júnior, publicada em 2011 com o título *A invenção do Nordeste e outras artes*. Nesse sentido, a pergunta sobre ser ou não ser teatro documentário é menos relevante que a conclusão de que se trata, certamente, de uma historiografia de artista. Esta categoria operativa, que estou desenvolvendo enquanto reflito sobre as peças, ultrapassa a linguagem do documentário e se infiltra em diferentes propostas dramatúrgicas.

O projeto começou a ser pensado por iniciativa de Quitéria Kelly, integrante do Grupo Carmin e diretora do espetáculo, após as eleições presidenciais de 2014, diante da animosidade de muitos brasileiros que atacavam abertamente nas redes sociais as pessoas nascidas na Região Nordeste. O processo eleitoral intensificou bastante a já conhecida cultura de preconceito que toma o nordestino como objeto de ódio, nos termos da política cultural das emoções de Sara Ahmed. O crescimento significativo da participação popular nos debates sobre política nas redes sociais nos últimos anos fortaleceu ainda mais a impressão desse afeto na ideia de identidade brasileira.

Em um *podcast* para a revista *Questão de Crítica* realizado em dezembro de 2015, enquanto o projeto ainda estava em fase de pré-produção, a diretora relata que ao ler o livro de Durval Muniz, começou a se dar conta de como ela mesma, sendo nordestina, não tinha consciência da artificialidade da construção dessa imagem estereotipada.

> Comecei a ver trechos da literatura brasileira que eu tinha lido na minha adolescência, talvez de forma distraída, e eu, sendo nordestina, não percebia que aquelas coisas não eram verdades, que era uma ficção, e estava ditando uma cultura, uma tradição. [...] Você começa a acreditar naquilo e a defender aquilo (KELLY, 2016, s/p).

É nesse sentido que Durval Muniz fala de uma invenção: uma construção a princípio fictícia que vai se tornando real na medida em que ganha aderência e passa a ser repetida acriticamente. A peça, como o livro, desmascara esse processo de construção.

No prefácio ao livro de Durval Muniz, a historiadora Margareth Rago faz alguns apontamentos que filiam a noção de historiografia em jogo no livro aos recentes debates da teoria dos afetos/emoções:

> Não se trata, contudo, de um trabalho de geografia física ou de história econômica. Poderíamos dizer que o autor faz *história sentimental*, se o gênero existir e tiver estatuto científico. Seja como for, é no campo da produção histórica do imaginário social, da construção subjetiva de uma cartografia sentimental, do delineamento dos territórios existenciais, da análise das configurações discursivas, que o autor opera, visando mostrar discursivamente "o que os olhos não veem, mas o coração sente". Com inteligência e paixão (RAGO, 2005, p. 14).

A ideia de uma história sentimental também pode ser pensada como uma história da construção dos afetos ou das emoções (por mais que haja distinções entre sentimento, afeto e emoção), da repetição de impressões no imaginário social que não se dão por acontecimentos históricos mas pela criação simbólica de imagens e narrativas. Nesse sentido, o Nordeste é um lugar imaginário e real, a sua existência oficial como região politicamente recortada do país convive justaposta a uma mitologia artificialmente difundida.

Rago afirma que Durval Muniz pratica um novo modo de produção historiográfica com a sua preocupação em romper com a lógica identitária em questão – que tomo aqui como uma proposta de agir sobre a consciência dos afetos – e decifrar as condições de possibilidade da criação da diferença, decodificando as regras enunciativas. Ela localiza o trabalho no contexto daquelas já discutidas mudanças da noção de história em curso desde as décadas finais do século XX, mas, no trecho a seguir, percebo como tais mudanças estão interligadas às pesquisas sobre afeto:

> [...] trata-se aqui de libertar-se de várias crenças teóricas, como a determinação dos diferentes níveis da realidade objetiva, a aposta no sujeito único, racional e universal; a crença na transparência do real e na ideia do documento como reflexo da coisa, signo do referente. [...] Longe da análise das "condições objetivas", supõe que a subjetividade é uma dimensão fundamental na construção das relações sociais e que, nesse sentido, estas são tanto relações de poder quanto emanações de afetos, de sentimentos, de vontade. Escapando de uma análise centrada na figura do Sujeito, personagem acabado, situado nos bastidores da História, aqui se assume que também os atores são

> efeitos das práticas discursivas e não-discursivas que os integram na cultura e na instituição do social e que, portanto, em muitos momentos, devem ser eles mesmos explicados mais do que ser fonte de toda interpretação verdadeira (RAGO, 2005, p.16).

No lugar de um agente histórico completamente autônomo, autor das realizações, o sujeito é visto como personagem que não tem contornos tão definidos assim, formado pelas práticas e pelos afetos que o circundam na mesma medida em que os repete: "[...] eles se nordestinizam ao mesmo tempo em que são nordestinizados" (RAGO, 2005, p.17). Não se trata, portanto, da denúncia de um movimento de construção simples e unilateral, de não nordestinos contra nordestinos, mas de uma configuração cultural complexa, que faz parte de um projeto político desde um momento histórico localizado, mas que também se retroalimenta na continuidade da cultura. Assim, tendo em vista que a tese de Muniz evidencia os mecanismos da "invenção", ela se refere à pesquisa como um movimento de desidentificação da memória nacional e regional, ou seja, de desnaturalização da construção identitária nesse contexto.

A proposta de historiografar os enunciados que afetam os entendimentos sobre "nós" e "eles" segue a trilha das origens do pensamento decolonial, especialmente na referência ao livro *Orientalismo*, de Edward Said, que no Capítulo I apontei como uma obra que denuncia a funcionalidade da produção de conhecimento no exercício de dominação sobre o outro, com o seu argumento de que o ocidente inventou determinada noção de "oriental". Sobre essa conexão, o historiador paraibano Alarcon Agra do Ó, na apresentação à quarta edição do livro de Durval Muniz, evidencia:

> Como diria Edward Said, interlocutor importante na construção de *A invenção do Nordeste*, cabe ao pensamento lembrar aos homens que muito da credibilidade de certas noções deriva apenas de sua repetição, e que os estereótipos e as categorias redutoras que emergem das verdades naturalizadas nos limitam ao invés de nos fortalecer. Umas das mitologias mais resistentes – e, como sabemos, mais úteis na fabricação das guerras – diz respeito às identidades espaciais, no mais das vezes habilmente orquestradas para emprestar algum sentido de coesão a certas transformações históricas que

> tramam a si mesmas a partir do desejo de aniquilamento do outro (AGRA DO Ó, 2005, p.17).

Agra do Ó também vai chamar atenção para o fato de que a repetição forja uma naturalidade. Acrescento a observação de que muitas vezes se usa o termo cultura como sinônimo de natureza, quando na verdade é exatamente o contrário. A cultura é um cultivo. A identidade nordestina está sendo criticada no livro e na peça por ser uma construção cultivada, não uma força da natureza. A crença na espontaneidade da cultura é a sua maior eficácia. Nesse sentido, a relevância da obra ultrapassa o interesse local pelo tema. A criação da Região Nordeste, com a fabricação das ideias sobre a sua identidade, pode ser tomada como uma mitologia análoga a outras tramas históricas que servem à fabricação de inimigos territoriais.

Ao falar de suas propostas na apresentação do livro, Durval Muniz situa o leitor quanto aos objetos que aborda ao longo da tese. A literatura, a música, o cinema, o teatro e a produção acadêmica, enquanto ações, não representam a realidade, como pensa o senso comum, mas instituem um real. Estas ações formam uma teia de práticas discursivas e não discursivas que têm um caráter estratégico – são um dispositivo, no sentido de Michel Foucault.

> Nossa preocupação com o poder não implica, no entanto, uma análise do que está oculto sob os textos ou imagens, mas ao contrário, do que elas criam em sua exterioridade e da própria diferença com que descrevem. Não tomamos os discursos como documentos de uma verdade sobre a região, mas como monumentos de sua construção. Em vez de buscar uma continuidade histórica para a identidade de nordestino e para o recorte espacial Nordeste, este livro busca suspeitar destas continuidades, pondo em questão as identidades e fronteiras fixas, introduzindo a dúvida sobre estes objetos históricos canonizados (MUNIZ, 2005, p. 35).

O gesto historiográfico, no caso, está na interrupção do fluxo de continuidade da cultura. Tomando as propostas da peça como homólogas ao livro, identifico nelas a ideia de uma estética da exposição quando o autor faz a observação de que não pretende fazer uma análise do que está oculto nos objetos, mas expor o que eles criam. Não é pela descoberta de uma verdade anterior por meio da interpretação de documentos que a dramaturgia do

documentário diz ao que veio. O que é evidenciado no agenciamento dos arquivos é a sua performatividade: o que os arquivos constroem, as continuidades de que participam.

No caso da construção da visibilidade e da dizibilidade do Nordeste que está em pauta no livro, Durval Muniz explicita como a emergência da formação discursiva nacional-popular nos anos 1920 dispara a demanda por criar uma unidade imagética regional por parte dos interesses políticos e econômicos dos antigos senhores de engenho da região e seus descendentes – inclusive seus representantes intelectuais, como Gilberto Freyre. O regionalismo foi construído com o propósito de defender os interesses dessa classe diante da construção simbólica de uma suposta unidade nacional. Isso foi feito com a materialização de determinados temas, como o cangaço, o coronelismo e o messianismo, em estratégias variadas, como nos discursos científicos e na literatura descritiva.

> O discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui*. Ele, neste momento, não faz mais parte da mímese da representação que caracterizava a epistéme clássica e que tomava o discurso como cópia do real; na modernidade este discurso é regido pela mímese da produção em que os discursos participam da produção de seus objetos, atua orientado por uma estratégia política, com objetivos e táticas definidos dentro de um universo histórico, intelectual e até econômico específico. O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de "verdades" sobre este espaço (MUNIZ, 2005, p. 65).

Observo ainda, sobre esta consistência, que há uma camada firme de crença na espontaneidade da criação artística, no caráter de revelação de uma verdade sobre o mundo por meio da pressuposição de genialidade dos grandes artistas do passado. Propor uma leitura de desconfiança sobre as produções artísticas de cânones da literatura ou do teatro, apontando não só a historicidade das suas criações mas as implicações políticas das posições sociais dos seus autores (geralmente tomados como imparciais e apolíticos) não é uma empreitada fácil. A ideia do criador como gênio desinteressado é uma das construções que serve de alicerce para a eficácia das invenções

das identidades e das diferenças, para as instituições de "nós" e "eles". É nesse sentido que me refiro, na historiografia de artista, a uma exposição que não é necessariamente revelação de fatos, mas estudos das operações da cultura, como, por exemplo, da diferença entre o entendimento da arte como mímese da representação ou como mímese da produção.

Cabe então perguntar: como as obras de arte e os objetos da cultura de modo geral atuam como dispositivos de poder? E como as peças que estão sendo investigadas aqui apontam o seu valor de contra-dispositivo?

> As obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas de saber (MUNIZ, 2005, p. 41).

São extensas as listas de obras com as quais o historiador dialoga no seu livro. Nas referências, estão divididas entre: discurso sociológico (9, entre elas, 8 de Gilberto Freyre); literatura (57, a maior parte de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego); memórias, ensaios, coletâneas de textos e outros; iconografia (cerca de 100 obras); filmografia (pouco mais de 30, de diversos cineastas); cenografia (10 de 12 são peças de Ariano Suassuna); discografia (uns dez álbuns de Luiz Gonzaga).

Para que as peças de teatro documentário contemporâneo funcionem no sentido contra-hegemônico do saber, uma questão a se considerar é o tratamento dado aos documentos. Não digo com isso que deve haver um modo mais certo ou mais eficaz de lidar com os arquivos. Pelo contrário, penso que cada peça vai articular esse agenciamento de acordo com uma poética própria, intrínseca à obra, e com as poéticas dos arquivos que maneja, que em alguns casos são obras de arte. O que me parece importante é a coerência intrínseca da metodologia de criação, o entendimento de que cada caso é um caso. Mas, considero importante ressaltar que a abordagem ingênua dos documentos como mediadores transparentes da realidade é o que pode fazer das poéticas do real (e dos documentos em cena) artifícios usados para criar apenas uma comoção momentânea, para impressionar os espectadores. No livro *A invenção do*

Nordeste e outras artes, o modo de abordagem das referências é dessacralizado. O autor não faz citações de modo tradicional, acadêmico, mas vai se apropriando das referências, misturando-as com a sua própria fala. A montagem da peça pelo Grupo Carmin faz uma operação parecida na sua apropriação. Não há referência direta ao livro no espetáculo, embora a dramaturgia opere com análises feitas pelo seu autor. A dramaturgia faz uma mediação dos documentos estudados utilizando a linguagem do teatro para problematizar o estatuto de verdade dos documentos, examinado assim as noções forjadas de identidade e seus instrumentos de repetição.

A DOBRA DA MEDIAÇÃO

A escolha dramatúrgica do grupo foi a de levar a discussão sobre a invenção do Nordeste para o teatro a partir de alguns elementos reconhecíveis: um enredo ficcional com início, meio e fim, bem como a construção de personagens que se relacionam entre si. Assim, penso que o que a peça apresenta não é uma encenação do livro, nem uma tradução cênica, mas uma leitura, uma espécie de resposta. O grupo compartilha com o público uma leitura possível do livro, uma leitura de artista – expressão que uso, também aqui, por uma questão de ênfase, pois a leitura de qualquer leitor pode ser inventiva e propositiva como a abordagem do Carmin para o livro de Durval Muniz.

O enredo da peça mostra a preparação de dois atores para a fase final de um teste para um novela na Rede Globo de Televisão. Com isso, a dramaturgia "aplica" os argumentos do livro a uma prática específica, colocando em jogo o repertório da vida dos artistas na lida com os arquivos da história.

Essa leitura se dá na forma de uma resposta, uma elaboração sobre como esses artistas reagem aos argumentos do livro, ou seja, como a criação dos estereótipos tem reflexos concretos na vida de cada um enquanto nordestino e também enquanto artista nordestino. Isso aparece na peça tanto no que concerne às ideias de identidade e de pertencimento, que influenciam

as noções de teatro dos seus repertórios, quanto na viabilidade prática e econômica da profissão. Assim, a leitura não se dá apenas no modo de abordar o assunto, mas na aderência das ideias do livro à arte como tema. Esse caráter de resposta opera como nos espetáculos anteriormente abordados, *Cabeça* e *Farinha com açúcar*, que se inscrevem na história dos artistas que homenageiam. *A invenção do Nordeste* é um gesto artístico que se costura na trajetória da investigação de Durval Muniz, tornando-se uma espécie de duplo do livro, uma dobra que multiplica o seu alcance, que faz espalhar essa pesquisa entre um público diverso, entre espectadores que não têm o hábito de ler publicações de teses de doutoramento.

Assim, a peça pode ser considerada uma forma de história pública em dois sentidos. Por um lado, como já apontei em outros casos, o lugar de fala dos artistas não é científico ou especializado. Por mais que tenham partido de um estudo histórico acadêmico, os recursos que eles utilizam para se comunicar com o público são os saberes do próprio teatro. Por outro lado, pode-se dizer que eles contribuem na difusão do material especializado, levando a reflexão historiográfica de Durval Muniz para além dos círculos acadêmicos – não por facilitar o acesso ao seu conteúdo, mas por fazer um convite à leitura para públicos outros, de outros territórios, potenciais leitores para os quais sequer chega a informação sobre a existência desse livro.

Sobre o enredo da peça, é importante observar que a televisão exerce um grande poder sobre as mentalidades dos brasileiros. Por isso, o imaginário em torno do ator de novela é algo comum, um território conhecido do público em geral, não apenas do público de teatro – e também um objeto sobre o qual se produzem algumas mitificações. Programas de variedades, sites e revistas impressas multiplicam imagens de atores e atrizes em contextos de glamour. Há uma mitologia em torno do ator e da atriz de televisão que faz aderir à sua figura a imagem de artista-celebridade (uma invenção) e não a de artista-trabalhador (a realidade da grande maioria). Nesse sentido, as mitologias que se criam em torno da figura do artista povoam o imaginário popular de maneira bastante distorcida da realidade. E, assim como os nordestinos também se nordestinizam, é comum que atores

criem imagens fantasiosas de si, especialmente com a vertiginosa midiatização do eu na vida contemporânea. Esse é mais um dos aspectos da relevância dessa resposta ao livro ter sido feita por uma escolha dramatúrgica que estabelece a implicação das estereotipias em uma atividade profissional.

Vejo a peça como uma corporalização da tese de Muniz, uma operação de passagem da reflexão escrita para o pensamento em pé, da tinta impressa no papel para uma reescrita feita com os corpos e as vozes dos atores – corpos e vozes que ali se autodeclaram nordestinos que, no convívio com plateias de diferentes cidades do Brasil, evidenciam ainda mais a artificialidade das caricaturas.

A peça se inicia com uma questão, que não deixa de ser um chiste: "Pode um ator nordestino representar um personagem nordestino?" Além de começar o espetáculo com uma pergunta que convida o espectador a se perguntar o que pode ou o que não pode um artista – debate de grande relevância e complexidade no teatro brasileiro dos últimos anos – o termo representar, nesta frase, sustenta uma significativa justaposição de sentidos.

No artigo intitulado "¿Qué significa "representar"?" José A. Sánchez destrincha a polissemia do conceito de representação nas línguas derivadas do latim a partir da comparação com os seus diversos significados em diferentes termos da língua alemã. Tomando os âmbitos do conhecimento, da ética, da estética e da política, ele estabelece, por exemplo, as diferenças entre representação mental, representação mimética e representação cênica, que pode significar a encenação de uma obra (no sentido de uma encenação) ou o acontecimento do espetáculo (o que em português chamamos mais comumente de apresentação) ou ainda diferentes sentidos que ele expõe com os termos do vocabulário alemão que aqui não considero pertinente enumerar. Ele distingue também a representação no sentido político, apontando as diferenças entre representação como delegação, função de estar no lugar de outros, e representação como representatividade, exemplaridade. (SÁNCHEZ, 2016, p.62)

Uma das questões pertinentes à ideia de representação em *A invenção do Nordeste* está nas contradições entre a formação de uma determinada representação mental do nordestino no imaginário nacional, a representação mimética do nordestino na cultura e nas artes (e na televisão especificamente) e a ideia de representatividade enquanto exemplaridade. Os personagens discutem as contradições entre ser nordestino e "ter o tipo nordestino":

> Henrique: [...] Robson, por que você é o melhor para esse papel?
> Robson: Bom, primeiro porque eu sou nordestino. Nascido e criado em Janduís, interior do Rio Grande do Norte. Sertão. Então eu conheço bem o jeito que o nordestino tem. Eu tenho inclusive o tipo nordestino, Olhe pra mim.
> Henrique: (olha pra ele) Você, pra mim tem cara de colombiano. Se botar uma flauta andina na sua mão, você passa até por Boliviano.
> Robson: Qué isso homi! Eu nunca nem saí do Brasil.
> Henrique: Mas é o que você parece. Nessa seleção, ser é parecer. [61]

O mesmo vai se dar com o outro ator:

> Henrique: [...] Mateus, porque você é o melhor para esse papel?
> Mateus: Primeiro porque eu sou nordestino. Nasci no nordeste. Minha cultura é toda nordestina. Eu tenho o jeito de nordestino criado perto do mar.
> Henrique: Você tem cara de paulista pra mim.
> Mateus: Pois é todo mundo diz isso, mas também falam que quando eu abro a boca eu sou João Grilo.
> [...]
> Henrique: Bom, faça o seguinte: trabalhe mais isso do sotaque, acho que você tem chance, depois do ensaio pega um sol também, porque branco assim fica difícil.

Em outro momento, a peça dá um exemplo de um dos cânones problematizados no livro:

> *(Henrique recita um trecho de "Os sertões" de Euclides da Cunha, enquanto Mateus e Robson continuam aquecendo.)*
> "O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência,

[61] As citações da peça são feitas a partir de arquivo cedido pelo grupo. Apesar do texto estar publicado em livro, a versão impressa é anterior à finalização da montagem, foi modificada após a estreia e segue passando por pequenas adaptações de acordo com o contexto.

> entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempeno, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. É o homem permanentemente fatigado."
> Robson: Peraí Henrique, concordo não.
> Henrique: Não concorda com quê?
> Robson: Com essa descrição aí.
> Henrique: Robson, isso é Euclides da Cunha. Você vai discordar de Euclides da Cunha?
> Robson: Rapaz, eu discordo até do cão.
> Henrique: Robson, o texto de Euclides da Cunha é um Les Motives.
> Robson: Les Motives de Cunha é rola. Henrique, ele nem chegou em Canudos. Eu não tenho nada contra a literatura não, mas esse negócio de “andar sem aprumo”, “humildade deprimente”, isso aí não bate com o que eu conheço, não. Nunca vi ninguém assim lá em Janduis.
> Mateus: Não precisa ser, Robson, basta parecer.

O ator escolhido no processo de seleção é, na verdade, Cauã Reymond, que não é da Região Nordeste e nem mesmo se parece com qualquer estereótipo de nordestino, ou seja, não dá conta da suposta exemplaridade que se crê existir nesse contexto. Nos últimos anos, a exemplaridade tem sido uma questão nas artes, debate levantando especialmente por artistas negros. Recentemente, a novela *O segundo sol*, da Rede Globo, foi duramente criticada por ter um elenco predominantemente branco, enquanto a ação da novela se passa na Bahia. No teatro, debates muito acirrados têm discutido questões como o colorismo, a apropriação cultural e a repetição de estruturas coloniais nas obras, mesmo quando suas intenções são as de questionar a colonialidade. No que concerne a questão do Nordeste, raramente se vê a problematização trazida por essa peça do Grupo Carmin.

Aquela pergunta que inicia a peça envolve questões éticas, técnicas e de modos de produção. Sánchez vai colocar que a convivência de sentidos do termo "representação" não é uma casualidade, mas um problema

intrínseco ao conceito. No texto da peça, enxergo as ambiguidades do termo como uma confluência pertinente. Representatividade importa nas escolhas de representação simbólica. E isso não anula as críticas aos essencialismos e aos estereótipos inventados das construções identitárias.

MITOLOGIA RESISTENTE

Outro aspecto importante das escolhas dramatúrgicas do projeto é que os folhetins de televisão têm participação chave na perpetuação dos estereótipos nordestinos, que estão constantemente em um lugar subalternizado e caricato nas novelas e séries. Se, na peça, o que os atores precisam fazer é um "personagem" nordestino, eles precisam entender o que é essa construção. A invenção do personagem nordestino de televisão é uma outra camada da cultura brasileira a ser criticada. *O auto da compadecida*, montagem de Antônio Abujamra para o texto de Ariano Suassuna com o grupo Os Fodidos Privilegiados em 1998, fazia essa crítica ao intercalar momentos em que entrava em cena uma equipe de filmagem, simulando jocosamente a gravação de uma novela, e os atores e atrizes gritavam "A televisão!", começavam a fazer "sotaque de novela" e a atuar ironizando a ideia de Nordeste que aparecia na televisão. Não me lembro, no entanto, se havia na encenação uma crítica ao Nordeste do próprio Suassuna, que também dá continuidade ao Nordeste inventado, reimprimindo constantemente no imaginário nacional uma ideia restrita de identidade nordestina e de teatro nordestino.

Em *A invenção do Nordeste*, o personagem que é o diretor ou preparador de atores é também o narrador dos acontecimentos. Ele se dirige aos espectadores, enunciando a voz do momento presente do espetáculo, mas apenas no sentido de quem organiza as informações sobre os antecedentes da ação, sem concentrar na própria fala os posicionamentos críticos da peça. Esse posicionamento fica mais a cargo dos diálogos entre os dois outros personagens, que oferecem diferentes pontos de vista.

Os dois atores que estão na reta final da seleção para o papel disputam, entre si, diferentes concepções de Nordeste. As discussões entre ambos mostram os entendimentos diversos que os nordestinos têm de si mesmos, bem como os mitos que fundamentam as crenças nas identidades espaciais. Eles discutem, por exemplo, sobre as ideias que têm do cangaço:

> Mateus: *(interrompendo a animação*) Exato, a cabeça! Os cientistas, durante meses, estudaram as cabeças decapitadas de Lampião e Maria Bonita para saber se havia alguma má-formação que justificasse a inclinação para o mal. Algum indício de que cabeça chata era sinal de uma predisposição inata para o crime.
> Robson: Eles tinham convicção, mas não tinham provas.
> Mateus: Eles mediam a circunferência da cabeça, o comprimento a partir do queixo até a nuca e o tamanho para identificar a origem do banditismo sertanejo.
> Robson: Peraí... mas era banditismo por necessidade. Não era por maldade, não.
> Mateus: Maldade sim. Que é isso? Direitos humanos pra cangaceiro? Eles eram sociopatas sádicos.
> Robson: Que conversa é essa, Mateus? Sádicos eram os coronéis que deixavam o povo morrer na miséria.
> Mateus: Pera lá... na história que eu estudei, Coronel é uma coisa e Cangaceiro é outra.
> Robson: Claro. São completamente diferentes, um nasceu em berço de ouro *(claramente referenciando Mateus)* e o outro nasceu pra Revolução. Você não entende de nordeste mesmo não, viu?

Além dos embates dialógicos, outros recursos são usados para mediar os argumentos do livro, entre eles, formas diferentes de tecnologia, contemporâneas e arcaicas, articuladas pela dramaturgia audiovisual do espetáculo. A projeção de imagens faz referências mais literais, como a projeção de um trecho de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e uma imagem de Padre Cícero, que a peça desmistifica e apresenta como um coronel de batina. O recurso também é utilizado para ampliar uma ação de pequenas dimensões que acontece na cena: uma brincadeira com o mapa da Região Nordeste, na qual eles vão problematizando, com ironia, a nordestinidade de cada estado, até restar apenas o Rio Grande do Norte.

Mas a peça também joga com a tecnologia do próprio teatro. A narrativa que é apresentada sobre o cangaço é toda ilustrada por um mini teatro de sombras, operado ao vivo pelos atores. Esse recurso, delicado e

cheio de beleza, dá a medida da ficcionalização romantizada de um relato histórico violento e coloca o teatro dentro do teatro como forma de mediação crítica de uma narrativa historiográfica.

Assim, a peça propõe ao público pensar o que é e como se dá a construção histórica de um imaginário – não só sobre o outro, sobre uma paisagem distante, mas sobre si mesmo, sobre os próprios costumes e mentalidades. O teatro brasileiro – inclusive aquele feito por artistas do Nordeste, mas não apenas – repete à exaustão a imagem falseada e artificialmente internalizada de um Nordeste de loja de souvenir de aeroporto. As peças de Ariano Suassuna, por exemplo, são um prato cheio para a análise da manutenção das mitologias sobre o Nordeste.

Durval Muniz aborda a literatura dramática de Suassuna ao contrapor o discurso tradicionalista, construído no trabalho com a memória, ao caráter disruptivo da história. O modo como ele explicita o corte entre estas duas noções – memória e história – é análogo ao corte que proponho entre os espetáculos documentais memorialistas, de reverência acrítica ao passado, e as historiografias de artista, que encenam historiografia de maneira autorreflexiva. O autor aponta que os artistas e intelectuais tradicionalistas procuravam se defender como um grupo social em crise, uma elite ansiosa por deter sua própria morte, tentando fazer parar a história. Agarrando-se à memória, organizando discursivamente as lembranças de um passado saudoso (para eles), o discurso tradicionalista trabalha com a reminiscência e o reconhecimento para afirmar uma identidade contínua e tradicional, ameaçada no mundo moderno. Na tentativa de prolongar o passado visto da varanda da casa-grande, os romances de 1930 organizavam a memória pessoal e, com isso, davam forma à memória regional.

A memória é da terra, da natureza, da paisagem contínua, do interior dos engenhos, propriedades privadas, um território (social e político) específico, um espaço que para eles deveria ter sido preservado da ação do tempo, ou seja, da história, do que vem de fora e provoca cisões entre as temporalidades. Embora trate de uma paisagem diferente do engenho freyreano, a defesa é a mesma: Suassuna escreve o "reino encantado" do

sertão, mitológico e atemporal, para empreender a sua luta contra a história, sacralizando as tradições. O Nordeste de Suassuna é "*um espaço ainda não desencantado, não dessacralizado, um reino dos mistérios, onde o maravilhoso se mistura à mais cruel realidade e lhe dá sentido* (MUNIZ, 2005, p. 99)." Nesse imaginário, o medievo é um tempo de saudade. A crueldade das relações sociais é parte da natureza de um território idílico.

> Este Nordeste é uma máquina imagético-discursiva que combate a autonomia, a inventividade e apoia a rotina e submissão, mesmo que esta rotina não seja o objetivo explícito, consciente de seus autores, ela é uma maquinaria discursiva que tenta evitar que os homens se apropriem de sua história, que a façam, mas sim que vivam uma história pronta, já feita pelos outros, pelos antigos; que se ache "natural" viver sempre da mesma forma as mesmas injustiças, misérias e discriminações. Se o passado é melhor que o presente e ele é a melhor promessa de futuro, caberia a todos se baterem pela volta dos antigos territórios esfacelados pela história (MUNIZ, 2005, p.100).

Para construir essa dizibilidade e essa visibilidade da região, não bastava um saber sociológico, era preciso arte. Daí uma outra camada de relevância nessa abordagem corporalizada do livro *A invenção do Nordeste* no teatro. A peça descoloniza não só a noção de Nordeste mas a noção de teatro como museu ao vivo de repertórios tradicionais. A repetição dos repertórios não é um hábito inocente nem inofensivo, mas a preservação das tradições é comumente defendida como um valor em si, como se a ideia mesma de tradição contivesse o salvo conduto das violências que perpetra. A tradição é uma mitologia resistente.

PERIFERIA DE SENTIDO, ENCRUZILHADA DECOLONIAL

Arame farpado estreou em novembro de 2017 no Palcão da UNIRIO, como parte do trabalho de conclusão de curso de Phellipe Azevedo, com orientação da Prof. Dra. Marina Henriques. O espetáculo teve uma repercussão significativa, estendendo o seu alcance para além dos muros da universidade, fazendo apresentações em outros espaços culturais, como o Centro Cultural Banco do Brasil, o Sesc Ginástico e o teatro da Escola

Técnica de Teatro Martins Penna, bem como em outras cidades como Salvador e São Paulo.

A peça tem afinidades com as questões elaboradas em diálogo com *A invenção do Nordeste*. Alguns apontamentos feitos por Durval Muniz podem servir como analogias na construção das desigualdades entre saberes na cultura de teatro. No primeiro capítulo do livro, ele explicita o regionalismo de inferioridade que está contido na ideia de Nordeste e critica a ideia mesma de regionalismo, mostrando como a divisão territorial serve a um propósito de dominação. Em uma perspectiva mundial, é ainda mais fácil entender essa relação de dominação diante da construção da subalternidade do sul global, gestada em processos de colonização e imperialismo. As fronteiras espaciais são determinantes das noções de "nós" e "eles" em termos globais e locais. Reduzindo a escala, vê-se como em cada cidade há uma relação colonizadora entre centro e periferia, entre zonas consideradas ricas e zonas consideradas pobres. As zonas ricas são tomadas como centros distribuidores de sentido, sejam países, cidades, ou bairros:

> Tomar seus "costumes" como os costumes nacionais e tomar os costumes das outras áreas como regionais, como estranhos. São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife se colocam como centro distribuidor de sentido em nível nacional. As "diferenças" e "bizarrias" das outras áreas são marcadas com o rótulo do atraso, do arcaico, da imitação, da falta de raiz (MUNIZ, 2005, p. 54).

A construção ideológica que determina que os costumes de determinadas localidades devem ser tomados como regra é análoga à pretensão de universalidade da razão colonial moderna e o seu projeto de colonização do imaginário. O mesmo se dá no teatro. A história do teatro como tem sido ensinada nas universidades (certamente com exceções e esforços na contramão dessas tradições) dá continuidade ao projeto de colonização do imaginário que coloca a América Latina (em outra medida, as regiões e cidades que não são centros distribuidores de sentido, bem como as culturas de periferia de modo geral) em uma condição de subalternidade diante de um paradigma universal de conhecimento – e de qualidade. Essa construção, em que a Europa é o cérebro do mundo, e cada pequeno centro se impõe diante dos outros em uma relação de hierarquia, como se estivesse

mais próximo da Europa, forja as noções de teatro que predominam no ensino do teatro. Além de ser mais um elemento de reiteração de uma cultura, a história hegemônica do teatro tem ainda o peso de ter uma chancela de legitimidade e de ser um dispositivo que força adequação.

No Brasil, a democratização do acesso à educação superior com a política de cotas, o PROUNI, o FIES e outros programas, que permitiu a entrada de alunos periféricos nas universidades, tornou evidentes as estruturas coloniais intrínsecas às instituições de ensino, desde o racismo naturalizado nas relações interpessoais aos epistemicídios perpetrados nos conteúdos programáticos e nas recusas, por parte dos professores, de reconhecer a validade dos saberes trazidos pelos alunos em suas experiências vividas em outros circuitos de sentido, tramados em outras noções de cidade, outras cosmologias, ancestralidades e epistemes, que têm relação direta com as artes do corpo, a oralidade, a experiência estética e a produção de saberes considerados não científicos.

Arame farpado trata do embate entre a imposição de um centro de sentido e a insubordinação do saber periférico como um problema territorial em diferentes camadas: tanto no que concerne a universidade como o lugar do saber por excelência, quanto na disposição geográfica da cidade, sendo a universidade localizada em uma região de difícil acesso para quem vive nas periferias, pois além da localização isolada, há poucas linhas de ônibus que servem o bairro. Soma-se a isso a relação de dominação entre Europa e América Latina. No curso de Artes Cênicas da UNIRIO, o teatro latino-americano e as referências teóricas latino-americanas raramente aparecem nas ementas. O mesmo se dá com os saberes africanos ou indígenas, que são tomados como específicos, étnicos, diante de um conhecimento supostamente universal. Assim como nas relações sociais, nas quais o homem branco não se racializa, o conhecimento branco se toma como marco regulatório, como neutro. A centralidade do teatro europeu é um elemento definidor do curso – e um dado a mais na dinâmica de exclusão dos alunos periféricos, tendo em vista que boa parte da bibliografia das disciplinas de

Estética e Teoria do Teatro, por exemplo, não tem tradução para a língua portuguesa.

Colocando a peça em relação com *A invenção do Nordeste*, observo que a linguagem de teatro documentário que aparece em *Arame farpado* é bastante reconhecível: atores e atrizes fazem uso de narrativas pessoais de experiências vividas, elaboradas para a cena com recursos de construção ficcional, e com isso dão o seu depoimento pessoal sobre algum assunto ou alguma situação. Em uma das cenas, o ator João Pedro Zabeti encena um desabafo para um professor, depois de receber nota zero em uma prova de Indumentária:

> Quando é que a gente vai conseguir fazer isso juntos? Com professores e alunos participando efetivamente da construção da avaliação? Você diz pra gente se aprofundar no nosso trabalho, mas você não se aprofunda na sua própria pesquisa. A sua pesquisa é em "Indumentária do século XIX", mas você pesquisa "Indumentária Europeia do século XIX". Eu quero saber sobre "Indumentária Africana do século XIX". Eu não tô te pedindo um favor. É um direito que eu tenho de me reconhecer nesse espaço e o que você está fazendo é um crime. [62]

O ator está dando um exemplo do apagamento das culturas não europeias nas ementas do curso. Este é um exemplo da sociologia das ausências de que fala Boaventura de Sousa Santos (2016). No início do espetáculo, a atriz Lidiane Oliveira entra em cena com um figurino "de época". Uso a expressão entre aspas como um chiste, apesar de que se ouve com muita frequência no teatro, cinema e televisão, a ideia vaga de um passado histórico genérico aglutinado na expressão "de época". A crítica é nítida: uma mulher negra usando um figurino "de época" e um turbante, mas que não a coloca em um lugar social subalternizado. Embora não haja historicidade específica marcada no vestido, pois não se identifica a época particular, nem a localidade, a relação classe/etnia está ali.

Em seguida, o elenco brinca, dizendo que eles vão fazer uma peça para falar sobre o tempo e começam a parodiar Tcheckhov, denunciando o

[62] Texto não publicado, cedido pelo autor.

desenho que estabelece temáticas possíveis para o teatro branco burguês, que tem o conforto de se considerar autônomo e poder eleger qualquer tema, bem como de poder abrir mão de ter um tema ou uma proposta de sentido, e o teatro feito por artistas interpelados por urgências do cotidiano e por estigmas sociais.

A questão territorial – geográfica e política – aparece de antemão no título da peça. O arame farpado faz referência ao relato de uma das atrizes, Lidiane Oliveira, que conta como um grupo de amigos escalava um muro com uma escada e abria espaço entre o arame farpado para ter acesso à piscina de uma instituição vizinha que ficava vazia nos finais de semana. Mas também é uma metáfora da dificuldade de acesso ao ensino superior de modo geral e ao circuito de teatro do centro e da zona sul do Rio. O título da peça evidencia a demarcação de um território por meio de um corte no espaço que se dá como uma violência. O arame farpado não tem uma violência ativa, ele não ataca. Mas, na sua função de proteção, ele fere quem tenta ultrapassar a separação estabelecida. A universidade é colocada como espacialidade constituída por um contorno hostil, uma instituição de ensino público percebida como uma propriedade privada.

Em "*Arame farpado*: Deu caô na Federal" artigo sobre o processo de criação publicado em 2008, o diretor aponta algumas questões determinantes da concepção do espetáculo, que situam as aproximações com as ideias contemporâneas de teatro documentário. Partindo de sua história pessoal, ele relata a dificuldade para ser aprovado, as reiteradas tentativas e a alegria imensa ao romper essa barreira, para em seguida perceber que precisaria enfrentar outras batalhas para cursar a graduação. Nesse processo, ele passou a refletir sobre o lugar do aluno periférico na universidade pública:

> Historicamente o espaço acadêmico é um lugar que por muito tempo foi negado ao pobre. A presença do favelado e periférico dentro desse espaço ainda é uma resistência. Não é orgânica a sua presença na universidade. Como estar num lugar que não te acolhe e não te quer lá? Como podemos existir nesse lugar? Como as histórias dos meus pares não desaparecerão (AZEVEDO, 2008, s.p.)?

Reparo na ênfase que ele confere à ideia de "lugar". A universidade, como a cidade em que se vive, o bairro, os espaços físicos que uma pessoa frequenta, estão em debate porque são parte da noção que cada um tem de si. Em "El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial", a pesquisadora argentina Zulma Palermo faz uma importante observação sobre a ideia de lugar, que é pertinente a essa discussão:

> É necessário, então, pensar muito brevemente sobre o que o lugar significa para além do espaço físico ou do habitat, particularmente em nosso tempo, quando o discurso da globalidade circula tão fortemente. Antes de mais nada, o lugar é o que dá sentido ao mundo, integrando coisas, corpos e memórias em configurações particulares, gerando espaços ou regiões para a existência. Há, sem dúvida, uma enorme diferença entre habitar um lugar a partir dessa perspectiva, e viver em um lugar sendo determinado por ele. Por essa perspectiva, o lugar é atravessado por muitos lugares: do pertencimento a um grupo à migração entre diferentes formas de pensamento e produção (PALERMO, 2009, p.11). [63]

Ela faz essa observação no contexto de uma discussão sobre a colonialidade na produção artística na América Latina, explicitando que a construção da colonialidade nesse âmbito, projeto em vigor desde a invasão da América, está na ideia de que o bem, a verdade e a beleza estão em outro lugar e que o que é produzido aqui (longe do centro distribuidor de sentido, do cérebro do mundo) é tomado como inferior, primitivo, distante da civilização e da cultura. A relação centro/periferia obedece à mesma lógica.

A universidade é um lugar de formação. O processo de aprendizado acontece no trânsito de afetos e não simplesmente em uma relação burocrática de aquisição de técnicas. É importante que o vínculo entre os alunos e o lugar proporcione um ambiente de estímulo criativo – não apenas para o ensino das artes, mas, nesse caso, os efeitos dos afetos podem ser mais determinantes. Nesse sentido, considero pertinente que a pergunta

[63] Texto original: "Es, necesario, entonces, pensar muy someramente sobre lo que significa el lugar más allá del espacio físico o del habitat, particularmente en nuestro tiempo, cuando circula tan fuertemente el discurso de la globalidad. El lugar es más bien lo que da significado al mundo integrando cosas, cuerpos y memorias en configuraciones particulares, generando espacios o regiones para la existencia. Hay, sin duda, una enorme diferencia entre habitar un lugar desde esta perspectiva a vivir en un lugar y estar determinado por él. El lugar desde esta perspectiva está atravesado por muchos lugares: desde la pertenencia a un grupo hasta la migrancia entre distintas formas de pensamiento y de producción."

motriz da elaboração da peça tenha sido "como transformar a UNIRIO em nosso lar? É uma pergunta sensível, que agrega muitas questões. A jornada entre uma experiência hostil de universidade e a transformação desse território em um lar é um empreendimento ambicioso, que diz respeito à ética dos artistas/alunos com o seu projeto de autoformação. Além disso, a pergunta parece equivalente à condição mesma da descolonização: Como habitar a diferença colonial – lembrando que o lócus fraturado não é um abismo, mas um solo? A universidade é um lugar a ser habitado na sua contradição de ser um ambiente que proporciona contato com ferramentas de formação mas que também dá continuidade a dispositivos opressores. A presença de alunos periféricos ou de grupos sociais menos apaziguados com a subordinação à dominação do imaginário reforça essa diferença, expõe com mais contraste a colonialidade na educação.

A resposta à pergunta do projeto se dá na ação da peça: uma mudança dos atores para a universidade. A ideia foi materializada na cenografia de Carla Costa, composta de caixas de papelão – uma solução coerente e compatível com a necessidade de criar uma peça sem orçamento para cenário. O gesto simbólico, por parte dos atores, de levar as suas coisas pessoais para esse lugar é um maneira de se aparelhar com suas próprias narrativas. Desencaixotar as memórias na universidade é um modo de traçar o seu riscado nesse território, de invadir o ideário colonizado com narrativas periféricas: borrar as fronteiras da geo-política e da corpo-política do conhecimento, renegociando imaginários desde dentro.

Na dramaturgia, assinada pelo diretor e pela Prof. Dra. Rosyanne Trotta, a estratégia para traçar esse caminho foi a de recorrer à história dos que vieram antes deles. O grupo decidiu trabalhar com o livro *Por que uns e não outros? – Caminhada de jovens pobres para a universidade*. O livro é uma versão sintética da tese de doutorado de Jaílson de Souza, defendida no curso de Educação da PUC-Rio em 1999, que oferece diversos relatos sobre a dificuldade que alunos criados em favelas tiveram para se inserir na sala de aula das universidades. O texto da peça mistura relatos do livro com depoimentos pessoais dos atores e das atrizes.

Há uma cena em que Sol Targino relata o embate entre o estudo da história do teatro burguês (que é novamente trazido ao debate na cena) e a realidade cotidiana da sua vida. Enquanto narra os fatos, ela forma apoios com as caixas de papelão, que dão suporte para que ela consiga "escalar" a batalha das demandas:

CENA 12 – RUA - NINJA

Sol - Hoje eu acordei às 5h da manhã e não era o meu despertador, era o barulho do helicóptero sobrevoando a minha casa. Mais um dia de operação! A minha mãe já tinha saído pra trabalhar, tenho uma relação muito difícil com ela, ela ainda acha que sou uma menininha que até hoje tenho que chegar em casa às 11h da noite, acredita? Quando eu era pequena, ela me levava pra casa da patroa dela pra ajudar na faxina. Ela me dava 50 reais e eu me sentia mega recompensada. Até hoje tenho um acordo com ela, ela diz que a organização da casa é minha desde cedo. Mas essa parte do dia é mais tranquila, fui treinada pra isso, eu sou ninja. Hoje eu tenho prova sobre transformações do drama. Primeiro eu começo pelo quarto da minha mãe, dobro os lençóis, forro a cama e passo a vassoura na casa. Depois vou pra sala e passo óleo de peroba nos móveis. Vou pra cozinha, lavo, seco e guardo os pratos, tiro a carne pra descongelar e depois coloco algumas roupas sujas pra bater. Enquanto isso, leio um texto sobre o drama burguês. Acredita que na construção dessa cena me disseram que eu tenho uma vida muito burguesa? Pronto. Acabei. Agora tenho que acordar o meu irmão mais velho pra ele ir trabalhar. Enquanto ele sai, eu vejo alguém mexendo na minha porta, é um policial, ele entra na minha casa sem mandado, vasculha as minhas coisas, olha os meus livros, e pergunta se eu sou anarquista. Nessa hora eu penso no belo e grotesco que cairá na prova. Ele passa por mim e quase esbarro nas suas ferramentas bélicas que têm aproximadamente o tamanho do meu sobrinho. O belo era presente em seu figurino, tinha um toque de prêt-à-porter, estilo escravista como na Zara e na Forever 21. A blusa era pretinho básico estilo militar, a calça também era estilo militar, afinal de contas veio com tudo nesse outono e inverno. O coturno era preto vinil, detalhe: vinil é tendência. O telefone do polícia toca, ele atende, é o comandante dele que dá algumas ordens, ele desliga. Eu começo a lavar as minhas calcinhas, a estender as minhas roupas, passar pano na minha casa e lavar o meu banheiro. Ele foi embora. Pego a minha marmita, saio nessa chuva de tiro, pego o primeiro ônibus que dá a volta no cu do mundo, desço no Rio Sul, falta 15 minutos pra chegar na UNIRIO. Chego na sala de aula e escrevo por duas horas sobre o sofrimento da burguesia por não se sentir representada nos palcos. Uma coisa eu aprendi com eles, sofra, mas seja virtuosa. 19h, acabaram as aulas. É o meu momento de ser bastante virtuosa, ligo pro boy, marco com ele 19h30 no motel. Depois de duas horas de oba-oba, o telefone toca, é a minha mãe, procuro a minha calcinha e saio

> no maior desespero. O boy fica sem entender nada. Quando minha mãe me liga eu me torno outra pessoa, ela ainda acha que eu sou virgem. Pego o ônibus, desço do ônibus, falta 10 minutos para chegar em casa. Respira. Neutraliza. 23h. Oi mãe, sua filha virtuosa e burguesa acabou de chegar.

Pode-se reparar que o tom da cena é bem diferente do trecho citado anteriormente. Aqui, o humor é fundamental para mostrar como ela articula o encontro entre a vida cotidiana e um conteúdo programático que, nesse embate, pode parecer ridículo. O que vale a pena reparar é que ela não descarta, não invalida os conteúdos, mas joga com eles. O drama burguês, paradigma da história do teatro europeu, é uma prerrogativa da branquitude. Contextualizados pelos artistas das periferias cariocas do século XXI, seus temas não passam de *white people problems*. No entanto, ela não deixa de mencionar que foi criticada por alguém, que considerou essa cena muito burguesa. Aparece na cena uma menção à historicidade das lutas por representatividade. Se hoje parece ridículo aos alunos negros das periferias cariocas do século XXI que a burguesia branca europeia não tinha voz no teatro do século XIX, há que se notar que, para outras subjetividades, há ainda camadas mais profundas de exclusão, e que a consciência da interseccionalidade é uma demanda complexa. Para uma jovem trans negra favelada, por exemplo, a vida destes estudantes universitários que estão em cena em *Arame farpado* pode parecer cheia de privilégios burgueses que só a cisgeneridade conhece.

EBÓ EPISTÊMICO

Para acrescentar uma outra camada de reflexão, pego a deixa de um lugar que aparece no título do artigo de Zulma Palermo: não a América Latina, mas a encruzilhada. Para dar cor e contorno ao que Boaventura de Sousa Santos chama de epistemologias do sul, convoco ao debate o saber dos terreiros apresentado em *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*, livro em que os historiadores cariocas Luiz Antonio Simas e Luiz Ruffino oferecem definições de encruzilhada que colaboram, com um vocabulário não acadêmico, para o entendimento do que pode ser aquela

ideia de habitar o lócus fraturado. Contra a catequese colonial, a missão civilizadora das luzes, a apologia ao ser monocultural, a normatividade e a domesticação da educação e da cultura, Simas e Ruffino declaram:

> Nos inquieta como os discursos, revestidos de sincero viés libertador e boas intenções, são empobrecedores das potencialidades humanas. Educados na lógica normativa, somos incapazes de atentar para as culturas de síncope, aquelas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio com corpos, vozes, cantos. O problema é que para reconhecer isso temos que sair do conforto dos sofás epistemológicos e nos lançar na encruzilhada da alteridade, menos como mecanismo de compreensão (normalmente estéril) e mais como vivência compartilhada. (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 19)

A educação é um dos aspectos que os autores abordam no livro, afirmando que, como educadores, precisam se deseducar do cânone limitador, lembrando que transgredi-lo não é negá-lo, "mas sim encantá-lo cruzando-o com outras perspectivas". Encantamento, aqui, tem um valor positivo, de invenção, de animação, de transmutação da condição de um espaço. A ideia de cruzo é seminal para a epistemologia das macumbas que defendem, especialmente como contraponto à lógica das dicotomias (colonial por excelência):

> Assim, uma educação que busca ser emancipatória, ato de deseducação do cânone e dos seus binarismos, terá de versar no que chamamos de uma pedagogia das encruzilhadas.
>
> A encruzilhada é o tempo e espaço onde se desferem os contragolpes do homem comum. Lá se joga o punhal de ponta para cima, para que o mesmo caia de ponta para baixo. Os giros, dribles, negaças e virações são mais que necessários. Desobediência e inconformismo são também fundamentais para a produção de uma certa "cisma epistêmica" que favoreça a tática da deseducação. A educação brasileira, versada nas carteiras das escolas e universidades não pode estar isenta de uma crítica que exponha os seus limites. Ao contrário, produz tudo o que está fora de seus limites como incredível e subalterno (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 19).

Eles usam a fábula popular do diabo preso na garrafa (que confere àquele que o prendeu grande prosperidade em vida, mas a eternidade no inferno) como metáfora à interdição, enclausuramento, demonização e criminalização de outras cosmovisões, práticas e saberes, ou seja, uma

metáfora do estabelecimento do cânone colonial como único, universal e absoluto por cima do desmantelamento cognitivo e do desarranjo das memórias daqueles que tiveram que se enquadrar à norma. A prática da encruzilhada é uma saída criativa, insubordinada, de encantamento. É onde Exu, que habita as encruzilhadas, na sua qualidade de Enugbarijó (Senhor da boca coletiva), "engole de um jeito para cuspir de outro" (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 22). Engolir de um jeito para cuspir de outro, desamarrar para atar de outra maneira: imagens para compreender o processo criativo de formação ou um modo de se insubordinar à colonização; antropofagia.

> A pedagogia das encruzilhadas é versada como contragolpe, um projeto político / epistemológico / educativo que tem como finalidade principal desobsediar os carregos do racismo / colonialismo através da transgressão do cânone ocidental. Esse projeto compreende uma série de ações táticas que chamamos de cruzos. São essas táticas, fundamentadas nas culturas de síncope, que operam esculhambando as normatizações. Os cruzos atravessam e demarcam zonas de fronteira. Essas zonas cruzadas, fronteiriças, são os lugares vazios que serão preenchidos pelos corpos, sons e palavras. Desses preenchimentos emergirão outras possibilidades de invenção da vida firmadas nos tons da diversidade de saberes, das transformações radicais e da justiça cognitiva (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 22).

O cruzo é a perspectiva teórico-metodológica do saber das macumbas, que os autores reivindicam como lócus de produção de conhecimento, um saber praticado no campo inventivo do cotidiano. Em zonas de fronteira, produzem-se pensamentos de fronteira. Dentre as dicotomias da tradição do pensamento que eles criticam está a separação entre teoria e prática, que entendem como parte de um único fazer – daí a importância do rito. Chamo atenção para a repetição da ideia (que aparece em duas das três passagens do livro citadas até agora) de se preencher o vazio com corpos e vozes. Não se trata de uma epistemologia restrita ao intelecto: os saberes cujas legitimidades são reivindicados no livro são saberes do corpo no tempo e no espaço.

O saber do teatro é também um saber do rito: do ensaio, da repetição para a criação, do fazer continuado do espetáculo, que instaura campos inventivos em lugares diversos. Colocar-se no lugar de repetir sistematicamente uma série de ações, gestos, falas e interações é propor a si

mesmo um rito de passagem pelo que está colocado na cena, um modo de se fazer afetar pelo que está agenciado ali. Encenar uma mudança, colocar corpos abrindo caixas e desencaixotando as suas referências no chão do palco principal de uma escola de teatro é traçar um riscado, rasurar um cruzo, agir com contragolpes às violências recebidas. Não são contragolpes vingativos, mas afirmações de presença, de vida ativa, de agência, no sentido da capacidade de assimilar a vivência em sociedade e traçar modos de encarar a vida. Com diz João Pedro Zabeti na peça, antes de puxar um ponto de capoeira:

> Não tem nada pra acusar porque só temos que contar a nossa história e narrar um novo conhecimento. Pra mim é mais do que um embate pelo embate, é afirmação. Eu tô aqui pra contar a minha história.

O canto e as palmas que se seguem são também o contar da sua história. Simas e Rufino criticam a noção de rigor científico, que é pautada de antemão por uma problemática do que fundamenta o que é e o que não é considerado ciência. O "penso, logo existo" por exemplo, poderia ser substituído por um "danço, logo existo" – ideias afins com a defesa de Diana Taylor da performance como saber.

> Todas essas máximas cunhadas nos chãos e axés das macumbas brasileiras vêm deslocar a primazia presente na razão ocidental que expressa, na edificação da cabeça em detrimento do corpo, a representação do saber / poder de seu modo de racionalidade. A rasura aqui proposta não parte da fragmentação, mas sim do reconhecimento da integralidade corpórea. As epistemologias das macumbas rompem com a lógica dominante ocidental que se orienta por um corpo que se movimenta contrário à sua cabeça (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 29).

O que os autores defendem não é a substituição de outras epistemologias, mas o seu encantamento, a sua transformação, a consideração do conflito como lógica complexa, tendo a negociação como forma de sociabilidade, resiliência e reinvenção. Assim enxergo o lócus fraturado: um espaço onde se deve traçar o encontro e edificar possibilidades, onde se pode instaurar um terreiro. A noção de terreiro, aqui, não implica necessariamente uma prática religiosa, é uma noção expandida, que envolve uma multiplicidade de práticas que independem de um espaço

físico permanente. Com isso, penso que a instauração de um espetáculo de teatro que expõe os limites dos conteúdos acadêmicos e suas estruturas colonizantes é uma prática do cruzo na encruzilhada da ferida colonial na universidade e na cultura mesma do teatro, uma prática não apenas trazida pela colonização, mas utilizada como ferramenta de dominação do imaginário no processo colonial.

> Haveremos de nos inspirar em Exu para praticarmos estripulias nos conhecimentos, na vida e na arte. Exu é caminhante, vagabundeia pelo mundo, na importante missão de dotar-se, paradoxalmente, de potentes irrelevâncias (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 23).

Arame farpado, como o orixá que atua como a boca que tudo come, que absorve, ingere, doa e restitui, engole racismo e colonialidade para cuspir auto-estima e inteligência, operando por conflito e negociação, afirmando a legitimidade das suas epistemes, performando a mobilidade de uma ecologia de saberes, ou seja, fazendo estripulias nos conhecimentos. O espetáculo põe em cena a potência das irrelevâncias, abrindo caminho para os que estão por vir, na sequência, da favela para a universidade, desbancando o pretenso "universal" implícito na palavra que representa esse lugar que pode também ser traçado como terreiro, "porque é na encruzilhada de saberes que se praticam os ebós epistêmicos" (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 23). Aproximo a peça da ideia de ebó pois gostaria de pensar as historiografias de artista dessa maneira: não se trata de meramente retratar uma situação, mas de agir sobre ela, de interferir no modo como se vê a colonialidade e instaurar um espaço dissonante para a criatividade, o aprendizado e a expressão artística – algo entre o encantamento e o ato de fala.

ESCRITA OBRIGATÓRIA

A peça afirma a legitimidade do direito dos jovens periféricos, negros, pobres, favelados, de ingressar na universidade e de exercer uma profissão comumente tomada como prática burguesa, na qual o senso comum estabelece que apenas jovens de uma determinada classe social podem se

engajar. Ocupando vagas nas universidades, produzindo conteúdo reflexivo e simbólico, eles se assumem como sujeitos epistemológicos, com suas próprias vozes:

> *Arame farpado* materializa na cena teatral um debate sobre esses obstáculos a partir de minha vivência (minha voz) e da voz de colegas próximos – sujeitos da pesquisa. Pensar e transformar em cena quais foram e quais são os desafios, dilemas, dificuldades e conquistas do jovem pobre que ingressa neste microcosmo da realidade da Universidade Pública Federal Brasileira, que é a Escola de Teatro da UNIRIO. (AZEVEDO, 2008, s/p)

Colocar essas vozes em cena é parte da ética do espetáculo. A ética que demanda não apenas a ocupação dos territórios, mas o registro e a reflexão sobre esse processo, desde dentro: o gesto de inscrever-se na história. Quanto a isso, Phellipe Azevedo assinala a referência à artista e pesquisadora Grada Kilomba, importante referência das práticas decoloniais nas artes com as suas palestras-performances.

> A artista Grada Kilomba escreveu no poema *Enquanto eu escrevo* que ela precisa escrever porque está inserida numa história de silenciamento. Que ela escreve por obrigação para se encontrar. E que ela se torna a autora e autoridade da sua própria história. O espetáculo *Arame farpado* é a nossa escrita obrigatória. (AZEVEDO, 2008, s.p.)

A questão da autoria e da autoridade aqui são importantes de se discutir por um viés diverso daquele que abordei anteriormente com a ideia de autoridade compartilhada na discussão sobre história pública. Como mulher negra, a autoridade no saber é algo historicamente negado a ela – assim como aos estudantes de periferia. A autoria, nesse caso, é um direito a reivindicar, porque diz respeito à condição de sujeito epistemológico que precisa, antes de mais nada, ser reconhecida.

Mas é preciso observar ainda o uso do termo escrita nesta tese. Durante a pesquisa, me questionei algumas vezes sobre a proposta de pensar o teatro documentário como "escrita" da história. Quando participei da seleção para o Doutorado em História Social da Cultura na PUC-Rio, um dos integrantes da banca, professor de história da arte, foi muito incisivo ao afirmar que eu só poderia estar falando de escrita da história se eu estivesse

me referindo aos textos das peças e que os espetáculos não poderiam ser considerados escrita – a defesa nuclear do meu projeto. Essa recusa, a categórica deslegitimação da minha hipótese e a não aprovação na seleção me fizeram entender que há um nó a desatar na minha escolha de chamar de escrita o tipo de inscrição que identifico no gesto artístico das peças que analiso. Mas, para além do questionamento detonado por essa rejeição inicial, permaneceu a dúvida se eu não estaria desvalorizando o saber que é compartilhado com o corpo, a presença, o convívio, ao usar um termo que remete à epistemologia alfabética, à episteme dominante, que subjuga outros saberes, historicamente. No entanto, expandir a noção de escrita me pareceu uma opção melhor. O que me vem à mente com o termo "escrita" é uma ação de afirmação, uma impressão, ou melhor, uma gravação de um vestígio numa superfície, o fato de que a escrita de um corpo ou de um grupo de corpos é uma gravação no espaço e no tempo daquele momento histórico. Terminado o espetáculo, a escrita em parte se dissolve, em parte segue impressa nos afetos, na memória, na visão de mundo de quem esteve presente. O traçado dessa escrita é encantado – para usar um termo das epistemologias das macumbas. Ele performa, mais que registra, afeta mais que comprova. Com isso, entendo a minha escolha de falar de uma escrita do corpo na cena, da escrita como preenchimento de um espaço vazio que não se torna um monumento da cultura, mas um documento provisório, precário – melhor ainda, um documento encantado, porque deixa de ser visível mas nem por isso deixa de existir.

QUALIDADE, CRITÉRIO DE EXCLUSÃO

Com a abordagem de *Arame farpado* neste estudo ressalto ainda um aspecto importante da reflexão contemporânea sobre as artes da cena, tendo em vista as possibilidades do teatro nas tentativas de descolonização do pensamento e do ser, ou ainda, numa formulação mais propositiva, na luta anticolonial: a problematização da noção de qualidade (no sentido do juízo de valor), das implicações dessa invenção na relação com os espectadores e nas políticas de acesso à fruição estética e ao pensamento crítico.

Para isso, retomo o texto do diretor sobre a criação do espetáculo. Logo no início do texto, ele conta uma anedota sobre o comportamento de uma espectadora em uma montagem do curso de teatro, da qual ele participava como ator. Ele relata os comentários dos demais alunos sobre essa espectadora, como eles repudiavam o comportamento dela na plateia, que lhes parecia inadequado, pois ela mexia no celular e cochichava – ou seja, ela não se adequava à expectativa de decoro da cultura do teatro que estava em pauta para aqueles estudantes naquele momento. Pelo relato, é possível vislumbrar que a espectadora estava profundamente entediada e não se curvava ao pacto de silêncio tomado como natural e inquestionável no teatro. Ele enfatiza o quanto aquela espectadora era indesejada.

Até que, em determinado momento, ele revela que aquela espectadora era a sua mãe, achando graça na situação toda, pois a peça era mesmo muito chata. É considerando espectadoras de teatro como a sua mãe que ele cria o seu trabalho de conclusão de curso.

> A relação com o público sempre foi um campo do conhecimento que queria explorar. A minha mãe não estava inserida naquele espetáculo do passado. Como podemos inserir o público dentro de um espetáculo a partir do afeto? Como o espectador e o ator podem ser afetados? Como construir uma dramaturgia com produção de afeto? A minha mãe não se reconhecia naquela peça, no modo que tinha que se comportar e naquele espaço hostil que a silenciava. Por que ficar quieto no teatro? Por que o lugar do público é um lugar de silêncio? É claro que existem diversos modos de se pensar o teatro. Porém, estava interessado no teatro do caos. Da plateia participativa. Da quebra dos silêncios. *Arame farpado* foi uma ferramenta para a quebra de alguns silêncios. (AZEVEDO, 2018, s/p)

No trecho acima citado, ele se refere à relação dada entre o teatro e o público, sem mencionar a ideia de qualidade, mas, a meu ver, esta pode ser uma das chaves para responder às questões que ele coloca. A capacidade que um espetáculo tem de produzir um canal de trânsito de afeto com o público que abra a escuta, transbordando os limites da razão e da intelectualidade, a possibilidade do reconhecimento, por parte dos espectadores, de que a cena é endereçada a ele, que ele é público daquela peça, tudo isso passa por uma experiência de conexão com a qualidade do objeto. A noção de qualidade que está dada no teatro que se ensina na

universidade é indissociável de uma cultura de classe. O que se espera que o público reconheça está estruturado em um imaginário restrito a uma classe social, mas tomado como neutro, universal, um padrão a se alcançar. Uma espectadora inquieta, barulhenta, precisaria passar por um processo civilizatório para frequentar determinado tipo de teatro que, na verdade, não é feito para ela e nem sequer lhe interessa. Mas esse teatro que não é feito para ela é o que é tomado por teatro de qualidade, o bom teatro. O bom teatro é um marco regulatório de exclusão. A noção de qualidade no teatro parece ser traçada com arame farpado. Há violência na noção de qualidade: ela delimita uma área de acesso.

A qualidade de um objeto está na correspondência com suas próprias premissas, no alcance dos seus próprios objetivos. A relação com o seu público estabelece também quais são essas premissas, ou seja, o que esse público reconhece como qualidade, como aquilo que a obra deve desejar e cumprir. O engajamento do espectador diz respeito às suas próprias expectativas. A relação entre espectador e obra é de negociação, mas também de afinidade. Só há negociação possível se houver alguma medida de afinidade e essa afinidade é dada, entre outros aspectos, pelo reconhecimento da qualidade.

Mencionei ainda nesta seção a observação feita por Zulma Palermo de que a colonialidade está em pensar que a verdade, o bem e a beleza estão no que é produzido fora da cultura da qual se faz parte. A obra e o modo como se espera que o espectador se comporte, bem como a disposição espacial em que essa relação se dá, são dados que criam os parâmetros de qualidade de uma obra. A conformidade a parâmetros externos, neutros e universais, pode ser pensada como uma ideia simplória, subordinada, de qualidade. Em *Arame farpado*, a qualidade está no caos, no barulho, na bagunça, na balbúrdia, para usar um termo que tem sido associado com as universidades públicas por aqueles que querem destruí-las. O caos é um estado fecundo, a celebração extrovertida também é um modo de conhecer.

Dentre os silêncios que a peça quebra, está a ausência de debate sobre o que é qualidade no teatro, tendo em vista que há diferença de classe

no âmbito da produção teatral. Em uma cidade como o Rio de Janeiro, urbanizada para estar segregada, as diferentes qualidades de fruição estética pouco conversam. A entrada de jovens de periferia na universidade coloca esse apaziguamento em cheque, provocando um confluência de expectativas muito diversas sobre o que é bom ou ruim no ato de fruição estética. Qualidade não é um paradigma neutro e universal, mas uma construção histórica, como tantas outras armadilhas opressoras. Na arte clássica, a qualidade podia ser medida de acordo com parâmetros ensinados – mas ainda assim, trata-se da qualidade da arte de um contexto específico. Na modernidade, e especialmente depois de Marcel Duchamp, qualidade é uma ideia totalmente relativa e subjetiva, mas que ainda aparece nos debates como marco regulatório, como argumento inquestionável, como se ainda houvesse um quadro possível de aplicação de regras.

Em *Arame farpado*, ao entrar no espaço do teatro, o espectador já se depara com um convite à revisão do que pretende reconhecer como teatro. A atmosfera de festa, com funk tocando alto e pessoas à vontade para conversar e dançar, insinua uma certa esculhambação, para usar um termo de Simas e de Rufino em *Fogo no mato*, desafiando a ideia de qualidade no teatro que pressupõe uma espécie de decoro por parte dos espectadores. Trazer esse tom de festa, com um convívio barulhento, é uma forma de fazer estripulias no conhecimento, especialmente se estamos lidando não apenas com uma peça de teatro, mas com um trabalho de final de curso em um curso de graduação. Esculhambações e estripulias, portanto, podem ser tomados como valores, como qualidades, na historiografia de artista de *Arame farpado*.

CAPÍTULO II. 4: ESCREVER COM IMAGENS

NENHUM SUPORTE É INOCENTE

Nas peças que foram analisadas anteriormente, os atores e atrizes se colocam na primeira pessoa, narrando e/ou ficcionalizando (em maior ou menor grau) situações em que estão inseridos, colocando-se em cena como uma persona, fazendo uma elaboração sobre si mesmo ou enunciando um depoimento particular sobre alguma questão. Na última parte deste capítulo, os espetáculos abordados lidam com narrativas em que não há a enunciação do "eu", embora os autores estejam em cena. Eles atuam como mediadores e operadores de dispositivos.

Dois espetáculos exemplares da ideia de dramaturgia da hipermediação são as peças *Brickmann Brando Bubble Boom*, de 2012, e *A House in Asia*, de 2014, da Agrupación Señor Serrano, grupo de Barcelona criado em 2006 por Àlex Serrano, cuja linguagem leva a centralidade da tecnologia à radicalidade: os artistas estão em cena como manipuladores dos dispositivos eletrônicos por meio dos quais toda a dramaturgia se dá. As peças usam mídias e estratégias narrativas contemporâneas para decupar e comentar a historicidade de narrativas veiculadas em meios diversos, como o cinema hollywoodiano (seja com os *western* dos anos 1950, com filmes de guerra do século XXI ou com biografias de apelo comercial), o jornalismo televisivo com sua espetacularização da política, as publicações em livro de biografias de heróis de guerra ou celebridades, a propaganda de bens de consumo ou os arquivos documentais de épocas passadas.

As peças do grupo são importantes para a pesquisa pois foi a partir de *A House in Asia* que me dei conta de que realmente precisava desenvolver um conceito para pensar sobre a atitude inventiva de obras de teatro que transitam entre o uso de documentos, a crítica das narrativas, a dramaturgia ensaística, a produção de saber por afeto e o gesto de colocar em cena um pensamento sobre a historicidade dos acontecimentos e da sua repercussão pública – e que não necessariamente parecem coincidir com a ideia de teatro

documentário, mesmo na sua abrangência. Nos trabalhos da Agrupación Señor Serrano que pretendo analisar aqui, observo a crítica das biografias como crítica das narrativas dos produtos culturais de massa que forjam afetos em um sentido amplo, moldando projetos de vida, construções identitárias e noções de história.

Inicio apresentando uma reflexão sobre *Brickman Brando Bubble Boom*[64], ou *BBBB*, com ênfase nos procedimentos da cena. O grupo se refere à peça como *"un biopic escénico"*. *Biopic* é o termo informal para definir o gênero cinematográfico que dramatiza a narrativa biográfica de um personagem histórico ou figura conhecida. É um tipo de filme que rende prêmios para atores e atrizes, pois demandam uma caracterização fiel, uma imitação de uma pessoa real que foi uma figura pública, o que proporciona o reconhecimento por parte do público daquele personagem que muitas vezes foi um ídolo, ou uma figura carismática representativa de uma época, de um território ou de um grupo social – o que se pode ver em filmes sobre Freddy Mercury, Malcom X, Johnny Cash, Edith Piaf, Ray Charles, e tantos outros.

Como em diversos casos do teatro contemporâneo de modo geral, é difícil separar dramaturgia de encenação nas peças do grupo. Descrever a peça é uma tarefa árdua, pois os variados recursos tecnológicos dão oportunidade para que haja uma grande proliferação de imagens e possibilidades de leituras, com referências que identifico apenas parcialmente. Em mais ou menos 80 minutos, muita coisa acontece, e a duração de cada parte não é dividida de acordo com uma hierarquia de relevância. Um trecho de dois minutos, por exemplo, pode ser tão relevante quanto algo que toma mais da metade do espetáculo.

A peça é composta de diversas camadas de dramaturgia, que se mesclam e se alternam constantemente. Considero importante fazer uma descrição dessas diferentes camadas, bem como do uso dos dispositivos tecnológicos do espetáculo para apresentar a combinação dos conteúdos

[64] Todas as citações e descrições desta peça, bem como de *A house in Asia* são feitas a partir de consulta aos registros em vídeo do espetáculo.

com os seus dispositivos nas peças do grupo como exemplo do que entendo como estética da exposição e dramaturgia da hipermediação.

As peças evidenciam que nenhum suporte é "inocente". Todos os dispositivos são mediadores e atuam sobre a recepção, como dobras. Os objetos e seus suportes estão carregados de afetos. A linguagem do cinema, por exemplo, com o salvo conduto da ficção e do entretenimento, tem um poder imenso de mobilizar afetos sem "prestar contas" disso, ou seja, sem que haja o hábito de uma discussão pública ampla sobre a intencionalidade dos discursos nos filmes, muito menos sobre a responsabilidade dos atores e atrizes, que são geralmente tomados apenas como mão-de-obra do setor. Com isso, não digo que não existe discussão alguma. Apenas destaco que há uma defesa geral no senso comum de que cinema é puro entretenimento – e isso serve a alguns propósitos.

Na peça, quatro homens estão em cena, exercendo funções diferentes. Dois deles (que vou chamar de manipuladores) manejam maquetes, miniaturas, cartões com textos e/ou fotos, telefones celulares, lanternas e luminárias, câmeras e tripés; outro (que vou chamar de operador) passa a maior parte do tempo à mesa de som, luz e vídeo, que está no mesmo espaço da cena; outro ainda (o ator) se dirige à plateia, narra, dubla corpo e voz, dança e toca ukulele. Esboço aqui uma tentativa de divisão de camadas para dar conta de algumas ideias:

- Camada 1: A montagem, feita pelos quatro artistas em cena, de uma estrutura modular que regula com a estatura humana. Feita com placas de isopor branco que funcionam como módulos pré-fabricados, tal estrutura funciona primeiro apenas como um telão no qual as imagens são projetadas. Em um segundo momento, eles montam uma casa (esquemática como no desenho de uma criança), da altura de uma pessoa adulta, com uma porta vazada e grande o suficiente para que eles entrem e se movam lá dentro. Três faces da casa recebem imagens projetadas (a frente, a lateral e o telhado). Essa camada é o que se poderia identificar como a cenografia da peça, tendo em vista a sua dimensão, mas essa estrutura de isopor se constitui

principalmente como um objeto de cena, pois é manipulado como os pequenos objetos que os artistas usam para criar diferentes cenários (camada 3) para o seu cinema ao vivo (camada 8).

- Camada 2: A trilha sonora sempre presente, alegre e intensa, às vezes complementada pelo ator que toca ukulele. Esse instrumento tocado ao vivo contrasta com a sonoridade eletrônica da trilha. A trilha é um elemento muito importante, uma camada dramatúrgica que pontua tudo o que acontece na cena, evidenciando que as transições, bem como as montagens e desmontagens de cenários, também são parte da cena.

- Camada 3: Um constante trabalho de montagem e desmontagem de cenários em miniatura, como pequenas maquetes habitadas por bonecos. Os manipuladores estão sempre visíveis e se divertindo. Eles filmam os cenários que montam, às vezes iluminando-os com pequenas lanternas, e também filmam as telas de celulares que mostram imagens gravadas anteriormente. A projeção dessas imagens na cena não esconde os procedimentos da tecnologia que usa: aparecem, por exemplo, os dedos que operam o dispositivo, bem como os botões dos aplicativos que acessam.

- Camada 4: Projeção de cartelas (na língua do lugar onde a peça se apresenta) que relatam datas e acontecimentos importantes das vidas das duas personalidades biografadas na peça. Essas cartelas não são digitais, são cartões impressos que estão nas mãos dos manipuladores, que os posicionam na frente da câmera. Com isso, elas já carregam duas linguagens de suporte (analógica e digital), mas cada uma traz uma referência de design que remete a momentos históricos distintos.

- Subcamada 4a: Fazendo referência à estética do cinema mudo, uma subcamada de cartelas narra a "verdadeira" história de John Brickman (1851-1924), contada pela trajetória da construção do seu império imobiliário, dividida em capítulos cujos títulos são descritivos e diretos.

- Subcamada 4b: Com uma tipologia mais moderna, um tanto *hispter*, outra subcamada de cartelas conta a história de Marlon Brando (1924-2004) pelo paradigma da sua relação com a família e as casas onde viveu. A narrativa é dividida em assaltos (*rounds*) que têm títulos coloquiais e enigmáticos.

- Camada 5: A biografia de John Brickman, que tem como suporte visual a exibição de diversos trechos de filmes de ficção estrelados por Marlon Brando, com legendas que não oferecem a tradução das falas dos personagens, mas constroem outra narrativa: em todos os filmes, Brando faz um único personagem, John Brickman, em diferentes momentos da sua vida. Este recurso é predominante na representação da biografia de Brickman, mas não é o único. Quando Brickman está prestes a sacramentar o seu grande negócio, por exemplo, a narrativa se dá por meio de um diálogo pré-editado e projetado na cena, no formato de um *chat* em um design antigo do Messenger, entre ele, a imprensa, a indústria e o capital, representados por ícones. Neste diálogo sucinto e bem-humorado, discute-se como o negócio não poderia chegar ao mercado sem uma preparação ideológica prévia para criar a ânsia de consumo. A imprensa fica a cargo de mobilizar os afetos necessários.

- Camada 6: O ator, que fala em um microfone, dirigindo-se à plateia. Às vezes ele dubla Brickman/Brando em espanhol, replicando o texto da legenda dos trechos dos filmes, mas também fala um monólogo interior do personagem e narra acontecimentos na terceira pessoa.

Na sobreposição das camadas 5 e 6, o áudio original dos filmes pode ser escutado ao fundo e às vezes a trilha sonora do filme ganha volume e se integra à trilha da peça.

- Camada 7: A biografia de Marlon Brando, que tem como suporte visual uma série de imagens documentais: uma mapa dos EUA com a localização de todas as suas casas; a marcação de uma localidade no Google Earth; fotografias de Brando na infância; fotografias de *still* de

seus filmes; fotografias de Brando posando como modelo, jovem e atraente (sua imagem impressa com mais eficácia no imaginário do cinema americano) ao lado de imagens de *pin-ups* em revistas dos anos 40 e 50; a filmagem de uma entrevista com ele e seu pai, em uma de suas casas; entre outras.

- Camada 8: A projeção de imagens ao vivo das maquetes filmadas no palco (camada 2), que por vezes são mixadas com as imagens das biografias (camada 5 e 7).

- Camada 9: A projeção de imagens documentais (registros em vídeo e fotografias) dos momentos históricos em que as biografias se passam: a Inglaterra vitoriana e os Estados Unidos do século XX.

- Camada 10: Projeções de imagens televisivas (de propagandas, programas de variedades, reportagens) da atualidade.

A camada 10 traz para a materialidade da cena a ética do presente, a historicidade crítica do espetáculo, o ponto de partida da reflexão que está ali proposta. Essas imagens mostram o imaginário midiático da felicidade, que alimenta as narrativas de alegria, realização e completude do mundo capitalista moldado para quem tem dinheiro – ou acredita que pode alcançar as coisas compradas pelo dinheiro se tiverem acesso ao crédito. Pássaros construindo ninhos, o ideal de beleza padronizado em pessoas brancas e magras, um iate e um bebê aparecem junto a propagandas de empreendimentos imobiliários, bancos e sistemas de crédito com slogans como "*There is no place like home*". Soma-se a essas imagens um longo trecho de um episódio da série "Extreme Makeover – ReconstruçãoTotal", em que se pode ver o depoimento de um pai de família dizendo: *"That is the American dream*". O imaginário midiático da felicidade é confrontado com registros de violências da polícia espanhola retirando moradores à força de suas próprias casas na crise da bolha imobiliária de 2008, que resultou no despejo de cerca de 900.000 pessoas naquele ano.

Essa grande proliferação de imagens televisivas alinhadas com os discursos que aparecem textual e visualmente nas biografias de Brickman e

Brando (camadas 4a e 4b, 5 e 7) provocam uma mediação mútua, expondo a construção midiática do sonho da casa própria. Essa exposição mostra como esse sonho é um afeto historicamente construído, como a casa própria também pode ser vista como um objeto de consumo que se torna projeto de vida. O sonho da casa própria é geralmente tomado como algo muito natural, universal e espontâneo, ou seja, inquestionável. Mas a peça coloca um dilema ético para o seu tempo, perguntando (não literalmente) se esse sonho é uma necessidade verdadeira ou uma mitologia criada em torno de um negócio, uma construção histórica para legitimar o enriquecimento de uns com o endividamento de outros.

A propaganda entra em cena como uma narrativa formadora de afetos, assim como o imaginário criado pelos brinquedos, como mostra a cena com o jogo Banco Imobiliário, que ilustra o momento em que Brickman termina de construir o seu império. Os quatro homens brancos adultos manipulando as placas de isopor enquanto escutam música, mascam chicletes e sopram bolhas de sabão, acabam por se assemelhar a meninos brincando de Lego, mas também a adultos ricos e mimados que, movidos pela ganância, se entretêm com as flutuações financeiras e as vidas das pessoas, como se lançassem dados e movessem peões em um jogo de tabuleiro.

Assim, as diferentes camadas fazem mediações umas das outras, re-mediações, colocando as narrativas em perspectivas múltiplas, que vão desmembrando estratégias de convencimento e seus efeitos, como lentes de aumento e contraste sobre os desejos e anseios que forjam, sobre os comportamentos que naturalizam, as noções de ética que ensinam para os seus espectadores, leitores e consumidores, desde a infância.

BIOPICS CRÍTICOS

Retomo aqui a definição de *Brickman Brando Bubble Boom* dada por seus criadores: *biopic escénico* – que proponho ler como *biopic* crítico. O *biopic* é um gênero de cinema para se assistir comendo pipoca, para se deixar levar pelo entretenimento, que não provoca estranhamento nem

desconforto. Mesmo quando faz alguma espécie de denúncia, como as opressões do racismo, do colonialismo ou do patriarcado, os procedimentos narrativos embalam o espectador numa continuidade fluida de acompanhamento do enredo. A ideia geral que se tem de cinema é a de que os filmes devem emocionar e divertir. Em *BBBB*, a engenhosidade dos dispositivos, a dinâmica de alternância das camadas dramatúrgicas, a vertiginosidade da linguagem da cena e a trilha sonora dançante também enredam o espectador em uma atmosfera de distração.

As biografias ali narradas, a princípio, são completamente reconhecíveis. Antes de mais nada, são histórias de homens brancos com nomes de língua inglesa: meio caminho andado para a aceitação da legitimidade da relevância das suas histórias de vida. Um deles é uma celebridade: Marlon Brando, historicamente conhecido como objeto de desejo, que conta com o apelo do real, com o reconhecimento. O outro é um ilustre desconhecido, o homem que teria inventado o sistema hipotecário – ou seja, a causa da ruína de tanta gente. A graça é que John Brickman nunca existiu, mas sua biografia é plenamente aceitável porque é verossímil para quem tem o imaginário preenchido de histórias de auto-superação de homens sofridos, determinados e solitários, que são usados tanto como modelos de superação pessoal e meritocracia quanto para a conhecida máxima de que o dinheiro não compra felicidade. Por outro lado, a história de Marlon Brando é real mas inverossímil. Em determinado momento da sua vida, combinando a sua obsessão com a felicidade do lar e seus delírios milionários, sua trajetória se entorta de maneira irreversível, fugindo do padrão biográfico apaziguado e instaurando uma tragicidade vertical. O fim da vida ficcional de Brickman também se entorta, com a representação imagética de seus últimos anos feita com imagens de Brando em *Apocalipse Now* (camada 5).

Na parte final do espetáculo, os artistas terminam de montar a casa e, com exceção do operador, entram nela, com câmera e objetos de cena, passado por várias maquetes dos salões da mansão de Brickman, que se chama, jocosamente, Brickland. A representação imagética do fim da vida de

Brando é toda filmada de dentro da casa – ao vivo ou não. Como não vemos, pois estão todos dentro da casa de isopor, podemos acreditar que o que está sendo projetado também está sendo manipulado em tempo real, ou que se trata de imagens pré-gravadas. Com um tratamento mais sombrio das imagens e uma ambiência de confusão mental, a peça revela outro dado inverossímil da biografia de Brando: o fato de que nos últimos dez anos de sua vida, ele passa longas temporadas com Michael Jackson em sua residência, Neverland. Isso nos é contado por cartelas e imagens macabras de brinquedos, enquanto os atores tocam a melodia de "Heal The World".

As duas narrativas biográficas acabam por se mostrar anti-biopics. Com seus finais obscuros e sem glamour, as histórias de vida em *BBBB* não servem tão bem como exemplos a seguir. Nesse sentido, me parece que a peça está se colocando criticamente diante de uma determinada concepção de biografia, que espetaculariza uma vida plena de realizações e sacrifícios, de "vencedores" – um modelo de escrita historiográfica que manipula o jeito como as pessoas enxergam e conduzem suas próprias vidas na lida cotidiana. A crítica aparece também no chiste que é contar uma biografia ficcional com verossimilhança e uma história real hiperbólica demais para parecer verdadeira.

O espetáculo seguinte do grupo, *A House in Asia*, que eles chamam de "*western escénico*" também se dedica à hipermediação e à exposição de procedimentos, fazendo uso de uma autobiografia publicada a partir de uma história real, de um homem branco estadunidense que toma parte em um episódio histórico, político e midiático. Esse episódio se tornou um premiado filme de Hollywood. O herói em questão na peça é o fuzileiro naval Matt Bissonnette, autor do livro *No Easy Day*, escrito sob o pseudônimo Mark Owen (nome do ídolo de uma *boy band* de sucesso da mesma época). Ele conta suas memórias da guerra ao terror e, em especial, sua participação na missão que matou Osama Bin Laden. As anedotas que envolvem a publicação são de grande apelo midiático e envolvem diversas questões políticas. A identidade do autor não tardou a ser revelada e, devido às polêmicas prévias à chegada do livro às livrarias, a editora praticamente

dobrou a tiragem e ainda antecipou o lançamento do livro, anteriormente previsto para o dia 11 de setembro – nada mais sensacionalista. O Departamento de Defesa dos Estados Unidos alegou que o livro revela informações confidenciais e, depois de alguns anos, o autor precisou devolver aos cofres públicos o lucro das vendas, que chegou a quase sete milhões de dólares.

No cinema, a história é contada no filme *A hora mais escura*, protagonizado por uma mulher, a agente que esteve à frente de toda a operação (cujo nome não é revelado), e não pelo personagem correspondente ao autor do polêmico livro. Livro e filme são lançados em 2012. A atriz que protagoniza o filme ganha um Oscar. A peça estreia em 2014, fazendo uma crítica a uma narrativa que vê na alteridade uma ameaça e que toma o ódio como missão.

O espetáculo faz uma paródia ao *western*, gênero de cinema de Hollywood – em português, faroeste ou bangue-bangue (termo lançado para promover um apelo ao público juvenil). É característica do *western*, um subgênero do filme histórico, romancear situações de disputa territorial no cenário da fronteira do extremo oeste norte-americano no século XIX, colocando os cowboys invasores como heróis salvadores e os nativos indígenas como selvagens assassinos. O gênero é considerado o cinema americano por excelência pelo crítico e teórico francês de cinema André Bazin (BAZIN, 2014, p.237). As "fitas" de faroeste perderam popularidade a partir dos anos 1980. A peça da Agrupación Señor Serrano, no entanto, sugere que não é bem assim. Não é que o gênero tenha caído no desgosto do público: o inimigo e as armas mudaram, as ações de colonização estão em outro lugar do globo terrestre e a linguagem precisa alcançar outras gerações de adultos, jovens e crianças – mas as narrativas de guerra continuam seguindo a mesma lógica de mocinho contra bandido, de um projeto dito civilizatório contra uma suposta barbárie.

Além disso, trata-se de uma narrativa de um fato da contemporaneidade, que já acontece com uma forte carga histórica, replicado à exaustão por várias mídias diferentes: o jornalismo impresso, televisivo e

virtual, a literatura e o cinema. A abordagem que o espetáculo faz dessa narrativa tão carregada de afetos é pela paródia. Cito um trecho do release, que colabora para entendermos o pensamento que orienta a dramaturgia e sua relação com a realidade.

> O contexto:
> A casa de Gerônimo tinha três andares, dois grandes pátios e uma pequena casinha de hóspedes. Todo o terreno estava protegido por um muro de três metros de altura, que rodeava a propriedade. Gerônimo vivia ali com a sua família.
> A casa de Gerônimo tinha três andares, dois grandes pátios e uma pequena casinha de hóspedes. Todo o terreno estava protegido por um muro de três metros de altura. Ficava a 15.000 km da primeira e ali treinavam Matt Bissonnette e seus colegas da Marinha.
> A casa de Gerônimo, idêntica às duas anteriores, se encontrava no meio do caminho entre a primeira e a segunda. Ali, o ator Chris Patt e seus colegas interpretavam Matt Bissonnette, Gerónimo e os marinheiros.
> A primeira casa foi construída em Abbottabad. A segunda, na base militar de Harvey Point, na Carolina do Norte. E a terceira foi construída pela Columbia Pictures na Jordânia, perto do Mar Morto.
> Da mesma casa, foram construídas três maquetes. Uma quem construiu foi a CIA para planejar e explicar o ataque contra Gerônimo. A segunda quem construiu foi a produtora de *A hora mais escura* e foi usada no filme com o mesmo propósito. A terceira é nossa e está no palco. [65]

A casa do título da peça é a casa onde Osama Bin Laden estava morando quando foi assassinado, mas também a casa que foi feita para ser um set de filmagens de grande apelo realista. A peça trata do conflito político armado, real, mas também da sua espetacularização. Gerônimo foi o código

[65] Texto original: El contexto: La casa de Gerónimo tenía tres plantas, dos grandes patios y una pequeña casita de invitados. Toda la finca estaba protegida por un muro de tres metros que la rodeaba. Gerónimo vivía allí con su familia. La casa de Gerónimo tenía tres plantas, dos grandes patios y una pequeña casita de invitados. Estaba protegida por un muro de tres metros. Se encontraba a 15.000 km de la primera y allí se entrenaba Matt Bissonnette con sus colegas de los Navy Seals. La casa de Gerónimo, idéntica a las dos anteriores, se hallaba a medio camino de la primera y la segunda. Allí el actor Chris Patt y sus colegas interpretaban a Matt Bissonnette, a Gerónimo y a los Navy Seals. La primera casa fue construida en Abbottabad. La segunda en la base militar de Harvey Point, en Carolina del Norte. Y la tercera fue construida por Columbia Pictures en Jordania, cerca del Mar Muerto. De la misma casa se construyeron tres maquetas. Una la construyó la CIA para planificar y explicar elataque contra Gerónimo. La segunda la construyó la productora de *Zero Dark Thirty* y se usó en la película con idéntico propósito. La tercera es nuestra y está en el escenario.

dado ao inimigo na operação – ou seja, esta associação não é um criação dos artistas, é um dado do imaginário político oficial.

Sobre o palco, uma ampla plataforma da altura de um banco está coberta por uma grama sintética verde. Ao fundo, um telão. À direita, a mesa de operações. Na plataforma, uma maquete com um estacionamento e uma floresta. À esquerda, a maquete da casa em questão: a casa de Bin Laden é, também, uma casa branca. Inicia-se a peça com a projeção de um videogame ou simulador de voo, que um dos atores maneja ao vivo: um avião que contorna Manhattan (reconhecível pela Estátua da Liberdade) e se choca contra uma das torres do World Trade Center. Blecaute. Em seguida, visualizamos na penumbra um homem alto com chapéu de cowboy, sentado apoiando a mão na cabeça. Ele é um duplo do que mostra a projeção: um rapaz solitário ao volante de uma picape, parada em um estacionamento deserto, como vemos na maquete iluminada e filmada em cena. Em *off*, a voz límpida de um ator estadunidense fala na primeira pessoa do singular, como quem reflete sobre a sua subjetividade. Ele se apresenta: "Quem sou eu? Um guerreiro". E conta que matou Gerônimo.

Este é o prólogo do espetáculo, que sintetiza a tensão mais evidente dos afetos da política externa dos Estados Unidos: a necessidade de marcar a divisão entre "nós" e "eles". A partir daí entra em cena um jogo de camadas, análogo àquele que analisamos em *BBBB*. Vemos mais uma dobra da imagem do herói: Gregory Peck como o Capitão Ahab em cenas de *Moby Dick*, adaptação cinematográfica clássica de 1956. Ele é apresentado como O Xerife, à frente da sua cavalaria de cowboys. Sua falas não são dubladas ao vivo como em *BBBB*. A peça ora usa os áudios originais, ora lança mão da montagem, como no momento em que o Capitão Ahab profere um discurso, e o que se escuta é o famoso discurso de George W. Bush, quando declara guerra ao terror. Neste momento, o enquadramento reforça a referência: para veicular esse discurso, um telefone celular é posicionado em uma espécie de janela da maquete, que está cenografada como a Casa Branca. Antes disso, a projeção tinha mostrado uma visita virtual a esse

lugar, tornando o ambiente reconhecível para quem não tem uma familiaridade prévia com a sede da presidência dos EUA.

O bandido é Gerônimo, que aparece na montagem não só como líder indígena em um filme de *western* clássico em uma situação de guerra à frente dos Apache, mas também em uma alusão à baleia branca: objeto de ódio, espécie não humana, um enigma indecifrável. Em determinando momento, a peça mostra repetidas vezes uma cena do filme em que Ahab golpeia a baleia com bastante violência, verbalizando a força do seu ódio.

Com esse paralelo entre o cinema de faroeste dos anos 1950 e os filmes de ação do início do século XXI, a peça evidencia uma continuidade entre a política de expansão para o Oeste em busca de ouro no século XIX e as guerras no Oriente Médio pela exploração de petróleo nos séculos XX e XXI – considerando a diferença de que os filmes de faroeste foram criados como ficcionalização de um passado que não possuía um arquivo audiovisual público de representação e os filmes contemporâneos precisam lidar com a imensa proliferação de imagens da mesma natureza do filme à disposição de qualquer pessoa que assista à televisão ou tenha acesso à internet. Ou seja, a peça faz uma mediação da cultura do cinema, que por sua vez faz uma mediação das noções de história, e, com essa operação, critica tais noções de história e de cinema.

Sobrepondo Osama Bin Laden, Gerônimo e a baleia do romance de Hermann Melville, a peça decupa os elementos narrativos da construção de um inimigo público, como se mostrasse os bastidores da construção da sua própria encenação, a escolha dos repertórios documentais e ficcionais, as técnicas de montagem e dublagem, o enquadramento de câmera, a iluminação. E, com isso, convoca o olhar para a ficcionalização e a espetacularização da política e da história.

A imagem final da peça é significativa. No espaço da cena, um foco na maquete da casa. Uma luz verde cobre o telão ao fundo, que, com o chão da plataforma da mesma cor, dá a impressão de que a casa está sendo filmada para aplicação do efeito de *chroma key*, técnica de pós-produção que permite

a substituição do fundo de uma imagem, ou seja, a aplicação desta a diferentes contextos. A contextualização de um tema aparece como uma manipulação de imagens, como um artifício de construção. Nada é percebido isoladamente, de maneira pura. Os objetos fazem sentido na relação entre figura e fundo. É nesse jogo de reposição de figura e fundo que operam as dramaturgias de *BBBB* e *A house in Asia*. Com isso, as peças propõem uma problematização das ingenuidades de leitura – tanto das obras de arte e de entretenimento quanto das notícias e narrativas históricas.

ATUAR HISTORIOGRAFIA

É com humor que o espetáculo fala sobre a ética da criação artística na abordagem de fatos históricos. A questão aparece com um paralelo entre o treinamento de guerra e o treinamento de atuação, em uma cena de conversa entre Matt Bissonnette e outro fuzileiro, anônimo, que fala de suas expectativas com a operação de guerra como um adolescente vidrado em videogames, fazendo alusões a lutas de boxe, jogos de basquete e a filmes de Hollywood – no caso, umas das lutas clássicas entre Rocky Balboa e Ivan Drago (personagem russo, o inimigo da época da Guerra Fria). Com a imagem de dois bonequinhos projetados ao fundo, os dois atores parados imitando a posição dos bonecos e um diálogo gravado em inglês com sotaque estadunidense, escuta-se o fuzileiro dizer que sonha que um dia eles vão se tornar personagens de games e filmes. Ou seja, ele não está preocupado em "entrar para a história", mas em fazer parte da mitologia nacional, do arquivo imagético pop do patriotismo imperialista do país. Perguntando-se sobre quem seriam os atores que os representaria no cinema, ele despeja uma lista de dezenas nomes de atores famosos, entre galãs (como Brad Pitt, Ryan Gosling), comediantes (Groucho e Harpo Marx) e astros de filmes de ação (Bruce Willis, Jean Claude Van Damme).

A dobra desta cena acontece alguns minutos depois, quando o diálogo se dá entre os dois atores que estão fazendo esses personagens, no intervalo das filmagens de *A hora mais escura*, ensaiando as primeiras falas

da cena que ouvimos antes, como um jogo de efeito Droste. A encenação repete o recurso de linguagem: dois bonequinhos posicionados na maquete, filmados e projetados no telão, dois atores parados imitando a posição dos bonecos, o áudio do diálogo gravado em inglês. Eles conversam sobre o filme. Um deles tem preocupações mais mundanas, sem comprometimento ideológico com o trabalho. O outro, que leu o livro de Bissonnette e faz o personagem equivalente, está preocupado com a dimensão psicológica da construção do personagem – característica da noção de atuação das escolas estadunidenses de formação realista, como o Actor's Studio. O primeiro replica: *"Esquece isso, colega, a gente tá só recriando mais ou menos o que aconteceu para que as pessoas fiquem lá sentadas comendo pipoca."* Ao que o outro responde:

> Mas nós temos uma responsabilidade. Esses caras mataram o monstro, sim. Mas com o tempo, as pessoas vão se lembrar dos nossos rostos e do que contamos nesse filme. No final, é isso o que fica. O que as pessoas podem ver numa tela. Não a realidade, mas a cópia.

O outro discorda e alega que se ele quer levar o trabalho tão a sério, deve mudar para o teatro. Na mesma fala, no entanto, os autores se ridicularizam:

> Procura uma companhia de criadores descolados. Aqueles caras que acreditam que são artistas imprescindíveis, mas que só querem mesmo pegar todas as garotas nos teatros e ficar se divertindo até o sol nascer. Aqueles caras que já têm mais de quarenta anos só que continuam brincando com bonequinhos de filme e desenho animado, e além disso ganham muito mal. É isso o que você quer?

Aqui aparece a pretensa ingenuidade do cinema como entretenimento e não como máquina histórica de saber, e o teatro como algo inócuo e sem sentido. Na cultura de teatro realista, como já apontei anteriormente, prevalece o drama e a economia do estrelato, do desempenho imitativo do trabalho de atuação cênica, mais identificado historicamente com o desígnio de "representar" ou "interpretar" um papel. Nesses casos, o trabalho do ator ou da atriz é o de tentar alcançar uma imagem previamente estabelecida por um autor ou autora (os grandes personagens do teatro) ou pela referência do real (como nas *biopics*). Em uma conversa com os integrantes do grupo no

festival Cena Contemporânea, em Brasília, em 2013, realizada na UNB no dia seguinte à apresentação de *BBBB*, Àlex Serrano e Pau Palacios disseram que não se consideram atores, que é como dramaturgos que estão em cena. No caso de *BBBB*, o elenco conta com um ator convidado, um ator "de verdade", que faz coisas "de ator". Quando faz as cenas de dublagem ao vivo de Marlon Brando, Diego Anido oscila entre dizer o texto de modo mais neutro e arriscar algumas embocaduras dos personagens. Ele está ali como uma espécie de apresentador, alguém que está à vontade em cena para se dirigir ao público de maneira elaborada. No entanto, não considero os outros dois, que na descrição da peça chamei de manipuladores, como não atores. Identifico no trabalho que fazem algo muito parecido com o teatro de animação. Eles estão manipulando dispositivos e objetos, mas não estão ocultos. Pelo contrário, estão bastante visíveis e têm uma atitude previamente combinada. O trabalho que fazem demanda técnicas que também são técnicas de atuação. Eles precisam executar aquelas tarefas de acordo como um ritmo combinado, com uma atitude específica e em uma partitura de movimento que demanda rigor de precisão.

Em *A house in Asia*, é mais evidente a capacidade de usar o corpo como imagem, do mesmo modo que fazem com os bonecos. Para isso, precisa-se de técnica de atuação. Para que todo o trabalho seja realizado, por mais que os corpos não estejam em primeiro plano, a peça demanda uma performance disciplinada e consciente. E eles também não são meros executores de tarefas, são autores e operadores de uma dramaturgia. Eles escrevem um pensamento no espaço da cena, com os objetos e dispositivos, com os recursos audiovisuais, mas também com os seus corpos.

Dentre as peças que já discuti aqui, os registros de atuação podem ser bem diversos. Nas peças argentinas, os corpos são como documentos, imagens que falam, carregados de afetos de tal modo que inserem os espectadores na linha de testemunhas da história que viveram. Em *Campo minado* e *Museo Miguel Ángel Boezzio*, cada uma a seu modo, são atores não profissionais, mas isso não quer dizer que não tenham técnicas. As técnicas podem ser precárias ou não, mas há uma combinação prévia e um

ajuste à situação teatral. Não existe *ready-made* de ser humano. O estar em cena altera o estado das pessoas. O fato de que estão tratando da própria história, o que inclui *Mi vida después*, mobiliza os afetos com relação ao posicionamento ético de cada um.

Em *Cabeça*, os integrantes do elenco fazem uma elaboração sobre si mesmos. As atuações não são idênticas ao modo de ser de cada um na vida real. Eles fazem uso de características próprias, mas também se distanciam. A missão de tocar e cantar o disco na íntegra também faz com que eles estejam em cena em uma "voltagem" não cotidiana. Soma-se a isso a atitude propositiva de uma dramaturgia criada com as colaborações de todos. O caso é diferente com Jé Oliveira em *Farinha com açúcar*. Ele se coloca como uma espécie de plataforma de depoimentos dados em primeira pessoa, mas ele é também o pesquisador, aquele que formula a questão que motiva a peça. Em ambos os casos, o diálogo com a linguagem de show dá uma camada a mais de elaboração sobre a atitude de estar em cena. Em *Cabeça*, como a maior parte dos atores não são músicos profissionais, estar em cena tocando e cantando demandou ainda uma outra camada de preparação.

Em *A invenção do Nordeste* e *Arame farpado*, os registros de atuação são mais reconhecíveis, têm uma proximidade com a ideia de atuação, pois há cenas com situações e personagens. Mas ainda assim os corpos não encenam uma ficção descolada de uma proposição reflexiva.

Nas peças da Agrupación Señor Serrano é tudo mais evidente. Nas outras peças, a mesma operação se dá em formas mais ou menos sutis. São corpos historiadores, que inscrevem os seus argumentos, que imprimem seus testemunhos no espaço da cena. Cada peça demanda uma "expertise" diferente das atuações. Cada proposição de encenar historiografia, cada historiografia de artista, vai ter uma demanda de linguagem de atuação diferente. Em todos os casos, no entanto, as atuações são canais de trânsito de afeto, são a principal ferramenta de produção de saber, a presentificação da narração da experiência, o elemento central da construção da ambiência que forja a esfera pública das historiografias de artista.

Essa categoria de peças demanda um envolvimento ideológico, uma carga autoral no trabalho de atuação. Em *BBBB* e *A House in Asia*, os corpos podem parecer mais ou menos historiadores de acordo com a noção de escrita historiográfica que se tem em mente. A escrita dos corpos na cena pode ser mais ou menos evidente, ter mais ou menos habilidade, mas, ainda assim, é uma escrita dos corpos no espaço que assume uma proposição historiadora.

CAPÍTULO III: CORPOS HISTORIADORES: ENCANTADORES DE ARQUIVOS

III.1: O CORPO HISTORIADOR E A PALESTRA PERFORMANCE

A COZINHA DA HISTÓRIA

Retomo aqui um artigo já mencionado outras vezes na tese, em que Michael Frisch ratifica a importância do conceito de autoridade compartilhada na história pública, para acessar outro aspecto do seu argumento. O título do artigo é "A história pública não é uma via de mão única ou De *A Shared Authority* à cozinha digital, e vice-versa". Anteriormente, desenvolvi a questão da história pública não ser uma via de mão única, considerando a autoridade compartilhada um elemento do saber histórico; agora abordo a ideia contida na segunda parte do título e do artigo: a metáfora da cozinha, que também vai funcionar na aproximação da história com o teatro. Frisch especula sobre uma cozinha digital pois tem trabalhado com plataformas digitais de indexação de fontes de história oral em áudio e vídeo. É um paradoxo que a transcrição seja tomada como a principal fonte de consulta da história oral. Seu trabalho se insere, portanto, nos esforços para colocar o "oral" de volta na história oral.

> [...] enquanto vozes, rostos e expressões corporais estão no âmago daquilo que torna a história oral apaixonante, e são a razão pela qual somos levados a *fazê-la*, até não muito tempo atrás relativamente poucos pesquisadores passaram algum tempo realmente ouvindo ou assistindo a entrevistas de história oral gravadas; em vez disso, a transcrição textual tem sido a base principal para o envolvimento (FRISCH, p. 63).

Atento para esta observação antes de me dedicar à metáfora da cozinha para evidenciar uma proximidade entre as metodologias de pesquisa da história oral e do teatro: fazer história oral sem acessar o material bruto das pesquisas pode ser como estudar teatro pela literatura dramática. É legítimo, mas também problemático. O paradoxo da história oral apontado

por Frisch é análogo a uma questão importante embora pouco discutida no âmbito das metodologias de pesquisa da teoria do teatro, que é a primazia do texto impresso, considerado o registro por excelência das obras de teatro para a história do teatro, em detrimento do registro audiovisual, objeto de desgosto de artistas da cena, que costumam tomar o registro em vídeo de maneira quase supersticiosa, como se o vídeo pudesse roubar a alma do teatro. Nesta pesquisa, a consulta aos registros em vídeo foram imprescindíveis para que eu pudesse acessar novamente a memória da experiência das peças, observar detalhes de encenação que escapam à primeira experiência e à memória, bem como ter uma ideia de como era a encenação de espetáculos a que não assisti presencialmente. Como já apontei anteriormente, a escrita da história que identifico nas peças está na materialidade da cena e não apenas nas palavras dos textos. Os aspectos visuais e sonoros, os tons e os ritmos, a capacidade que os atores e atrizes têm de criar um ambiente de convívio para a reflexão comum são imprescindíveis. Os registros textuais foram importantes para facilitar a digitação e localização das referências, mas o que eles têm a oferecer sobre os espetáculos é restrito. Com essa observação, percebo a aproximação entre a materialidade da linguagem corpórea da história oral e a mesma dimensão física, presencial e convivial do teatro.

O trecho citado dá a ver a relevância do conhecimento corporalizado, do saber que se expressa na performance de uma fala, com a concretude, a sonoridade, a visualidade dos corpos, das vozes e das expressões, bem como a dimensão apaixonante da prática historiográfica que se dá no convívio humano, ou seja, o efeito sensível do trânsito de afeto que os depoimentos conseguem mobilizar no compartilhamento de saberes – algo que se dá também nas historiografias de artista no teatro.

É na passagem entre o depoimento tomado ao vivo e a produção científica da história oral que se situa a discussão sobre "a cozinha da história", na elaboração entre o cru e o cozido, entre o material bruto do conhecimento e o modo como é "servido" para quem lê. Frisch tem se dedicado a pensar como os modos digitais podem superar a dicotomia entre

criação de conhecimento e consumo de conhecimento. Vale lembrar que o autor não está se referindo a um contexto de produção artística, mas à historiografia praticada em espaços especializados, por profissionais da história.

> Passei a ver a possibilidade de novas abordagens para produzir sentido por meio do que eu chamei de uma "sensibilidade pós-documentária", uma postura dirigida menos para a gestão arquivística, de um lado, e resultados documentários, de outro, e orientada mais para uma atividade intermediária, para um espaço mais criativo, mais aberto, menos linear e portanto, mais compartilhável. (FRISCH, 2016, p. 65)

Aqui percebo a mesma apreensão com relação à ideia de documentário que aparece em alguns discursos no teatro: a ideia de que o documentário traz em si um modo rígido na lida com os documentos, como uma expectativa de acúmulo de dados. Parece que ele deseja para a história oral, com essa "sensibilidade pós-documentária", algo análogo à historiografia de artista: "uma atividade intermediária, mais criativa, mais aberta, menos linear e portanto, mais compartilhável". Como já havia apontado com a referência ao artigo de Janelle Reinert, "The Promise of Documentary", as perguntas sobre o documentário são as mesmas com relação à escrita historiográfica, sendo o problema central nas duas situações a impossibilidade do documento contar qualquer história por si só, sem a ação de um agente criativo envolvido. Ou seja, nem o que se pretende estritamente documentário dá conta de ser apenas documentário. Um arquivo precisa ser afetado para afetar, precisa ser manejado para se movimentar. A lida com o conhecimento histórico demanda, de qualquer modo, uma sensibilidade criativa na lida com os documentos. Não há como servir o documento cru. O gesto de servir já é uma intervenção. O arquivo é sempre, em alguma medida, arquivoato, como aponta Eleonora Fabião a partir de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Na história como no teatro, o documento é sempre arquivo-repertório, pois o modo de narrar faz parte do que é narrado. O engajamento fenomenológico do espectador (no teatro, no cinema ou diante da televisão) ou do leitor (com a literatura de ficção tanto quanto com um texto jornalístico ou historiográfico) é um dado inalienável da natureza criativa da relação.

O que Frisch parece vislumbrar com o acesso público às plataformas digitais de armazenamento e indexação de arquivos audiovisuais de história oral é uma espécie de entrada livre e criativa, numa relação horizontalizada com as mediações possíveis, nos arquivos da história oral. História feita pelo público e com o público, com a mão na massa:

> Em um artigo recente, meu parceiro Doug Lambert e eu brincamos um pouco com a imagem de que é na cozinha que o cru passa a ser cozido. Seria produtivo imaginar o espaço da prática da história oral e da história pública a partir dessa metáfora? Profissionais e "usuários" podem, juntos, "fazer bagunça na cozinha", citando uma velha canção de *blues*? Podemos encontrar coisas nos armários e nas cristaleiras da história oral e fazer bagunça com os significados que encontramos nelas, vendo o que é que podemos cozinhar, juntos, para qualquer pessoa que pudesse estar sentada esperando na sala de jantar (FRISCH, 2016, p. 65)?

Estariam os historiadores querendo fazer teatro documentário contemporâneo? O trecho acima me fez lembrar de *Arqueologias do presente – A batalha da Maria Antônia*, um exemplo possível de historiografia de artista. Nesta peça, criada em 2013 pelo grupo OPOVOEMPÉ e sua diretora Cristiane Zuan Esteves, de São Paulo, os espectadores transitam livremente por um salão de jogos, onde são convidados a consultar documentos como livros, jornais, cartazes e fotografias expostos em mesas e paredes. Eles também podem se sentar e conversar, compartilhando lembranças enquanto participam de jogos que trazem à tona memórias da história do Brasil no período da ditadura militar. Segue-se a esse momento uma exploração do prédio da Maria Antônia, sede da antiga Faculdade de Filosofia da USP, importante polo de resistência ao regime militar. Não me detenho mais sobre o espetáculo pois a versão a que assisti, na Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo da Cooperativa Paulista de São Paulo, em 2014, não incluía a visita ao edifício. Mas penso que o salão de jogos da peça pode ser como a cozinha imaginada por Frisch e Lambert, onde artistas e espectadores acessam arquivos de diversas naturezas.

O grupo escolheu uma parte dos ingredientes, colocando-os à disposição do público. Mas a outra parte vem com o repertório individual dos espectadores e seu desejo de partilha. Cada um escolhe onde se detém por

mais tempo, que livros abre, o que lê, se escuta o outro ou não. Não há ninguém esperando na sala de jantar. É na cozinha mesmo que se come o que foi preparado junto, enquanto se prepara. Ali o espectador explora, mesmo sem saber exatamente o que buscar. Há um desenho documental e historiográfico no recorte proposto pelo grupo, uma curadoria de referências que são colocadas à disposição, assim como há uma dramaturgia nos jogos propostos. Mas as narrativas da história vão ser traçadas por cada espectador no seu percurso após o trabalho arqueológico de escavação e descoberta ou reconhecimento. É nesse sentido que a peça me vem à mente como exemplo de uma cozinha pública da história. A metáfora da cozinha, no entanto, pode ser levada mais adiante, ultrapassando a comparação literal com um espaço físico de convívio em que o repertório de cada um vai movimentar os arquivos que estão à disposição para que sejam escutados e ativados.

FEIJÃO, CEBOLA E SAL

Um trabalho recente da produção brasileira que se impõe com a metáfora da cozinha é *Bola de fogo*, solo de Fábio Osório Monteiro, de Salvador, a que pude assistir por ocasião da minha participação na equipe de curadoria local do FIAC, Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia no segundo semestre de 2018. A performance havia estreado no ano anterior, quando o ator e bailarino se tornou, oficialmente, baiana de acarajé. Vejo esse trabalho como uma palestra-performance, linguagem sobre a qual me detenho neste capítulo para testar a ideia de um corpo historiador. A palestra-performance é uma linguagem potente para a historiografia de artista. O formato materializa a confluência entre ação e mediação, pensamento crítico e criatividade; uma linguagem que convida ao pensamento poético, à imaginação crítica.

A primeira ação de Osório no espetáculo é mostrar a carteirinha para todos os espectadores, comentando que é verdadeira: o documento atesta a sua filiação à ABAM (Associação Nacional das Baianas de Acarajé e

Mingau). Vestido a caráter, com a barraquinha montada no seu ponto, a Praça do Cacau no Goethe-Institut de Salvador, ele relata o processo de tornar-se baiana de acarajé, desde o momento em que, diante da instabilidade financeira da profissão, deu-se conta de que poderia fazer acarajé para vender – e que isso faria muito sentido já que ele é um artista do corpo e a feitura do acarajé é uma prática do corpo. Dos quarenta e cinco minutos de duração da apresentação, ele passa mais de meia hora batendo o feijão, a cebola e o sal, enquanto faz o seu relato. Chamo atenção para o verbo que usa quando diz que resolveu aprender a fazer acarajé: ele foi estudar. O acarajé não é só comida.

Osório conta que sempre que perguntava para uma ou outra baiana como se faz acarajé, elas respondiam, laconicamente: "é feijão, cebola e sal". Elas não entregam o ouro a qualquer um. O saber-fazer do acarajé é o seu ouro. Só aos poucos, com insistência, ele foi descobrindo as medidas, que apareciam nas respostas como segredos da experiência: "é no olho", "é na boca". E para bater, "é só no braço". Experiência dos sentidos, saber do corpo. A cada anedota que acrescenta à narração do seu percurso, ele agrega um afeto à comida que se dedica a preparar, sendo os afetos ingredientes tão invisíveis quanto indispensáveis. O fazer da cena é o fazer do acarajé; preparar a comida é atuar, a massa é a fala, que também é escuta e aprendizado.

Com humor e leveza, ele compartilha experiências diversas, experiências-saberes-afetos. Ele conta o que é o acarajé na mitologia dos orixás, a história da bola de fogo de Xangô e Yansã, bem como a importância do tempo como entidade no candomblé. Da sua vida pessoal, ele narra, por exemplo, a primeira vez que fez mugunzá quando estava fora de Salvador durante as festas de São João, e a lida com o pai desde que conversou com a família sobre a sua homossexualidade, enquanto costura o lugar da prática de cozinhar nos laços de pertencimento, na ideia de herança, ancestralidade, legado, dos saberes passados de mãe para filha, como acontece com os tabuleiros das baianas de acarajé. Ele compartilha uma contextualização histórica sobre o acarajé, contando que quando os negros escravizados

começaram a poder comprar alforria, as mulheres negras passaram a vender acarajé nas ruas para comprar alforria de seus pais e de seus filhos.

O cozinhar é um saber de performance. Aprender a receita do acarajé foi como um rito de iniciação nos mistérios daquela prática. E aprender a receita do alimento em si não poderia estar dissociado do aprendizado da prática cultural ali compartilhada. Ele cozinha as narrativas dos orixás, sua autobiografia, a história da família, sua ancestralidade, a cultura das baianas de acarajé, a vida financeira de um artista do corpo em Salvador, as práticas de terreiro. *Bola de fogo* é um ebó de prosperidade e um produto cultural. Ao final, o acarajé é vendido, como se vende um trabalho de arte. A concretude do acarajé como alimento e como meio histórico de sobrevivência das mulheres negras no Brasil desde os fins do século XIX aparece junto à materialidade do seu preparo, que, por sua vez, está pareado com o fazer da cena, alimento intelectual e afetivo, meio de subsistência do artista que ali expõe a sua criação. A performance de Osório sacia a sensibilidade dos espectadores e ainda coroa a experiência com um alimento formador da história do país e dos povos da diáspora africana.

A metáfora da arte como comida é eficaz para se pensar a concretude do afeto – e aqui não estou me referindo à sabedoria popular que ressalta a diferença da comida "feita com amor", mas à materialidade do que é produzido em ambos os casos e à capacidade que tanto os alimentos quanto as obras de arte têm de transmitir afetos. Fazer uma peça de teatro é como cozinhar para alguém. O mesmo acontece em sala de aula ou em qualquer contexto de produção de conhecimento ou compartilhamento de experiências, que se dá quando um trânsito de afeto se estabelece, quando há alguma eletricidade circulando entre os presentes. O trabalho de Osório é um ótimo exemplo para o narrador benjaminiano: *"O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes"* (BENJAMIM, 1994, p. 201). O saber que o fazer acarajé lhe dá, ele devolve à massa durante o preparo trabalhado na narração, para depois servir aos espectadores/ouvintes que vão poder comer o arquivo compartilhado, vão

poder incorporar literalmente, mastigando e engolindo a experiência impressa em um arquivoato comestível.

Com esse exemplo, percebo que a cozinha da escrita historiográfica no teatro contemporâneo que encena historiografias de artista não é apenas o espaço cênico, mas principalmente os corpos dos atores e atrizes, que são corpos historiadores. O corpo que pensa e escreve com a performance é o ponto nodal da proposição, da dúvida e da criatividade. O corpo do ator ou da atriz carrega em si o cru, o cozido e o processo de cozimento: é o autoforno da produção inventiva de saber-experiência, saber por afeto, sentipensamento.

Bola de fogo é uma forma de historiografia de artista, que tem afinidade com a escrita ensaística na medida em que não estabelece hierarquia entre o que é experiência pessoal, história e mitologia – a mesma razão pela qual identifico nesta performance o pensamento anticolonial como proposto por Silvia Rivera Cusicanqui (2016), que considera que os pais e os avós de um pesquisador são referências para a sua pesquisa tanto quanto os grandes nomes da sociologia. As referências de Osório são as de casa, da cozinha e da rua: o aprendizado de cozinhar com a mãe, o encorajamento do pai que concordou que ele tinha mesmo que se vestir de baiana; a baiana que disse "é na boca", a baiana que disse "é no olho"; a baiana que é Diretora da ABAM, que lhe contou sobre o legado histórico da tradição de vender acarajé na rua e que o fez entender que, se ele não herdou o tabuleiro de sua própria mãe, ele herdou o tabuleiro do tempo – ou seja, o tempo, como entidade, é a "referência" da qual ele herdou não só um saber-fazer, mas o direito de saber-fazer.

No início da apresentação, Osório conta que Xangô mandou Yansã buscar com Ifá um preparo para ficar forte para falar com o povo. Ifá mandou para Xangô um bolinho de feijão, o acará, mas que ele só deveria comer imediatamente antes de falar com o povo. No caminho, Yansã comeu também o acará. Quando Xangô foi falar com o povo, ao abrir a boca, saíram labaredas. Yansã foi falar com ele e também começou a cuspir fogo. O povo, maravilhado, começou a chamá-los de deuses do fogo, e o acontecimento

resolveu os problemas de Xangô. Osório aproxima a sua performance dessa força: *"É isso o que a gente tá fazendo aqui hoje. A gente tá cuspindo é fogo. Fogo alto, fogo forte. A gente é Xangô. A gente é Yansã."*[66]

Em *Bola de fogo*, há elementalidade compartilhada nas narrativas: mito, história, teatro e ação; ancestralidade, fala e fogo; artista do corpo, orixá e baiana de acarajé; carne e osso, feijão, cebola e sal. É tudo carne do mundo que a narrativa da experiência anima, encanta. O acarajé, como objeto de estudo de Osório, é um exemplo de arquivoato em várias camadas. Ele carrega afeto no sentido literal por ser uma comida, que dá energia; no sentido histórico, por sua comercialização ter continuidade com um contexto passado relevante; mas também no sentido simbólico, por representar uma ancestralidade. Ele performa um encantamento do alimento, faz da massa de feijão, cebola e sal, uma bola de fogo simbólico, que joga no mundo na labuta de cavar um subsistência como artista negro e gay em um país de mentalidade escravocrata e patriarcal.

E é como artista do corpo – no caso, um artista da dança contemporânea, que não está assim tão distante do teatro – que ele historiografa o entrelaçamento da sua autobiografia com a tradição do acarajé. É nos corpos que a narração benjaminiana e a palestra-performance se entrelaçam com as historiografias de artista.

PALESTRA DE ARTISTA

Neste terceiro e último capítulo, abordo o formato que na língua inglesa se chama *lecture-performance* e que aqui tenho traduzido como palestra-performance, que entendo como um formato híbrido entre a comunicação acadêmica, a escrita ensaística, e um modo de expressão artística que propõe, a quem faz e a quem assiste, um engajamento intelectual-afetivo. As palestras-performances, essas cozinhas da história,

[66] As referências da peça foram tiradas do registo em vídeo acessado no canal da peça no YouTube.

também podem ser pensadas como experiências vivas, experiências do corpo, com a ideia de narração benjaminiana.

A tradução da expressão para a língua portuguesa não é ponto pacífico, como geralmente acontece quando o termo performance faz parte da equação. Considero importante comentar dois modos de se referir a essa categoria que, embora eu não adote, trazem elementos relevantes para o meu entendimento do conceito. Ambos abrem mão do termo "performance", que, depois de alguma reflexão, prefiro manter.

A primeira é a tradução dada pelo pesquisador e artista Felipe Ribeiro, idealizador, com Cristina Becker, da plataforma Atos de Fala, festival bienal realizado no Rio de Janeiro desde 2011, que, como dizem os seus criadores, é um festival de palestras-intervenções (tradução de *lecture-performance*). Ribeiro comenta sua tradução em um artigo publicado no catálogo da primeira edição do festival, intitulado "Para encorpar a palavra".

> Foi partindo dos modos de uso que preferimos traduzir do inglês *lecture-performance*, idioma no qual surgiu o termo, como palestra-intervenção. Ao traduzir performance como intervenção, priorizamos a dinâmica da perturbação ao próprio circuito artístico de onde o termo deriva. E é esse circuito uma outra ligação importante sobre palestra-intervenção: sua criação de dentro do campo da performance. (RIBEIRO, 2011, p.11)

Acredito que com a palavra "intervenção", Ribeiro esteja também fazendo referência ao caráter performativo da ação de palestrar, no sentido que John Austin dá aos atos de fala, nos quais o falar é um fazer, algo que atua sobre o estatuto de situações reais (AUSTIN, 1962, p.6). Compreendo que o confronto entre os dois termos (palestra e intervenção) pode trazer um contraponto de materialidade dos corpos no espaço à ideia de palestra ou conferência, tendo em vista sua dimensão comumente restrita ao discurso, ao que é dizível.

Acrescento à discussão a expressão usada pelo ator, dramaturgo e diretor libanês Rabih Mroué, que se refere a uma de suas criações como palestra não acadêmica (*non-academic lecture*). Considero essa obra especialmente porque foi uma peça de Mroué, *Yesterday's Man*, com o ator

português Tiago Rodrigues, que esteve no Rio de Janeiro em 2010, que me chamou atenção pela primeira vez para essa possibilidade de linguagem teatral. Palestra não acadêmica é o subtítulo de *A revolução pixelada (The Pixelated Revolution)*, que não tive oportunidade de ver ao vivo, apenas tive acesso aos registros em vídeo e em texto, quando escrevi um artigo para o catálogo da 4ª MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, em 2017, sobre a linguagem de Mroué e de sua parceira Lina Majdalanie (antes Lina Saleh). Além do trabalho acima mencionado, eu tinha visto ao vivo outra peça de Mroué em formato de palestra-performance, *Cavalgando nuvens*, em Belgrado em 2016. O título que dei ao artigo, "O saber sem tripé", traz uma metáfora da natureza do saber produzido nas historiografias de artista. Em *A revolução pixelada*[67], Mroué apresenta um ensaio, o desenvolvimento de uma hipótese sobre as disputas de narrativas nas mídias da atualidade a partir de vídeos feitos por revolucionários sírios no momento em que são atingidos por disparos fatais.

No espetáculo, sobre um palco praticamente vazio, há uma grande tela que recebe imagens projetadas e, à esquerda, sentado a uma mesa de escritório com um computador, microfone e papeis, sob um foco recortado, está o ator-palestrante. Ele apresenta o fato disparador de sua pesquisa, a frase de um amigo, que disse que "os manifestantes sírios estão filmando a própria morte". A partir do impacto desta frase, ele começa a pesquisar na Internet e apresenta um dado importante sobre o contexto que vai abordar. Ele conta que uma particularidade da revolução na Síria é a ausência absoluta de jornalistas, o fato de que só havia duas formas de acessar informação sobre o que estava acontecendo: as narrativas oficiais e as imagens que os manifestantes estavam colocando nas redes sociais sob risco de vida.

Para tratar dessa disputa de narrativas, Mroué investiga as características das imagens dos revolucionários, analisado o que aparece

[67] No Brasil, a peça foi produzida com o título *A revolução em pixels*, que considero uma tradução equivocada, pois não leva em conta que o caráter pixelado da revolução em questão, no sentido de uma qualidade ruim das imagens produzidas pelos revolucionários, como parte do argumento central da peça.

nesse material cru, operação que me parece um exercício de micro-história: reduzindo a escala do seu objeto de estudo, ele propõe uma reflexão mais ampla sobre a produção de narrativas sobre guerras e revoluções no mundo contemporâneo, sobre modos de conhecer e modos de convencer nas mediações historiográficas.

E, já que estamos em diálogo com Walter Benjamim (1994), posso dizer que dedicar-se às imagens dos protestantes na Internet seria a única forma de escovar a história a contrapelo. Apenas por essas imagens pixeladas, de qualidade ruim, seria possível olhar pelo ponto de vista daqueles que estão sendo exterminados. Vale atentar para o questionamento sobre a qualidade: nesse contexto, a "qualidade" está do lado de quem?

Em "O saber sem tripé" desenvolvo questões importantes para a pesquisa. Além da afinidade entre a palestra feita por um artista – uso, no texto, o termo "palestra de artista" – e as práticas da história pública, comento as relações entre a linguagem da palestra-performance e a capacidade autorreflexiva do teatro de pôr em questão as dizibilidades da esfera pública, as suas mediações:

> O lugar compartilhado da narrativa e do pensamento crítico no teatro contemporâneo é o que convida à reflexão não só sobre os fatos do mundo, mas sobre os regimes narrativos que encenam esses fatos. Daí a coerência de recorrer ao teatro, ao lugar coletivo e histórico que foi – e é – arena de tantos questionamentos sobre as formas de pensar a humanidade, suas relações, suas linguagens e seu lugar no mundo. Encenar um debate público (como uma situação de palestra) no teatro é pôr em evidência o questionamento sobre as formas de debate público, sobre as dramaturgias, os procedimentos, os dispositivos, os hábitos e as crenças que envolvem os modos de debate público que conhecemos, dos quais participamos ou não (SMALL, 2017, p. 52).

Além disso, pude me deter sobre a ideia de uma dramaturgia da exposição, pois, na sua análise das narrativas audiovisuais de guerra, Mroué decupa e expões procedimentos e estratégias de filmagens de acontecimentos reais e de construções ficcionais, mostrando as diferenças entre regimes de imagens: aquelas feitas com tripé (as imagens de qualidade, que querem transmitir uma sensação de estabilidade do sistema)

e aquelas feitas sem tripé (que estão em meio ao caos e não traem a instabilidade inerente às suas condições de produção).

Logo no início, Mroué coloca em discussão a legitimidade das fontes da sua própria pesquisa, que foi feita de modo intuitivo na internet, esse ambiente inseguro, fragmentado e cheio de rumores. Sabemos que a Internet é considerada ainda um arquivo anárquico demais para ser tomado como legítimo. Mas enfrentar o caos é um gesto historiográfico fundamental contra o silenciamento. Dependendo do objeto, como é o caso da investigação de Mroué, não há um arquivo previamente organizado. Sem o peso da responsabilidade (ou do risco) de fazer uma cobertura jornalística, sem a obrigação científica de fazer uma pesquisa historiográfica, ele tomou para si essa missão, como artista, de contar um lado da história a partir dos registros dos eventos transmitidos ao vivo pelos próprios revolucionários sírios, com a esfera pública das redes sociais. Ele assume essa tarefa com as ferramentas que tem, entre elas, a sua capacidade como artista, criador de imagens, de estudar a linguagem e pensar o que está por trás de cada técnica, de cada artifício, e de especular, colocando-se no lugar do outro.

Ele se propõe a "ler" os vídeos que apresenta, decupando-os para os espectadores presentes, apresentando as suas associações, referências, conclusões. Sua abordagem ensaística, a investigação intuitiva, tateante e experimental dos materiais, é um convite à desconfiança das narrativas estáveis, uma desconfiança do que vem embalado com a sedução da "qualidade". Melhor que parafrasear a mim mesma, cito aqui outra parte do texto, em que desenvolvo a proximidade entre as historiografias de artista e a metáfora de um saber "sem tripé".

> A peça pergunta com qual regime de imagens identificamos a nossa noção de conhecimento. Se visualizamos o saber como um plano sequência impecável, que dá conta de demonstrar ao mesmo tempo um amplo contexto e seus mínimos detalhes, ou se a nossa capacidade de assimilar informação e abordar o mundo não estaria mais próxima da precariedade da câmera de um celular na mão de um cidadão que foge de um regime autoritário. Não seria o saber tão pixelado quanto essas imagens feitas com a câmera na mão? As historiografias de artista, como as imagens de celular, não têm a pretensão de clareza e totalidade que revelam as representações das

> narrativas oficiais, institucionais. O conhecimento que esse teatro (documental, historiográfico, mas não acadêmico) agencia é, por opção, pixelado. Afinal, se vamos falar do mundo do ponto de vista de quem está no mundo, participando da coisa pública, da construção dos seus contornos, é mais honesto fazer isso sem tripé. (SMALL, 2016, p. 53)

Associo o saber pixelado ao pensamento poético e à imaginação teórica de uma escrita de artista, à experimentação sem receita na cozinha da história pública, na qual o afeto pode ter mais peso que o rigor – e aí justamente está a ética do presente, o compromisso com a verdade da reflexão proposta de acordo com os repertórios e os instrumentos de quem se arrisca a tomar a palavra para propor um debate público.

No diálogo de Mroué com o conceito de palestra-performance, o substantivo performance foi substituído pela adjetivação "não acadêmica", o que me parece uma alternativa consistente. Antes de mais nada, por enfatizar a linguagem da palestra, que ele assume radicalmente. Depois, por apresentar a complexidade dos seus caminhos: o ponto de partida e o desvio. A palestra acadêmica não deixa de ser um parâmetro. A negação é uma forma de conversa com a academia, não uma rejeição absoluta. No entanto, para o que desejo identificar como escrita da história no teatro, não basta sinalizar o descolamento do saber especializado, científico, é preciso afirmar o componente criativo, e, mais ainda, o fazer corporalizado: daí a minha escolha, hoje, por manter o termo performance.

A referência à cena contemporânea libanesa é de grande relevância para um estudo sobre as palestras-performances. Desde o final dos anos 1990, não apenas os já mencionados Rabih Mroué e Lina Majdalanie, mas diversos outros, como Tony Chakar, um dos dramaturgos de *Yesterday's Men*, artistas de cinema como Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, e principalmente Walid Raad, cujo trabalho tem sido uma referência nos últimos vinte anos, estabeleceram a palestra-performance como um formato constante no Líbano, com uma popularidade que talvez não exista em nenhum outro país, como aponta a escritora e crítica de arte Kaelen Wilson-Goldie em "Lecture as performance" (2015). Motivados pela urgência das questões políticas da vida no Líbano depois da Guerra Civil, esses e outros

artistas passaram a se reunir e conversar regularmente em Beirute. É nesse contexto de alta demanda de pensamento crítico que a prática da palestra-performance se consolida no país.

Algumas ideias desses artistas, que a autora apresenta no artigo, podem ser pensadas como questões determinantes para o teatro documentário contemporâneo de modo geral, ainda mais para as historiografias de artista, uma vez que seus apontamentos permitem vislumbrar intervenções críticas e criativas em narrativas historiográficas. Ela chama atenção especial para os procedimentos de dois trabalhos de Walid Raad, *Atlas Group*, que aborda os mecanismos da história e da memória usados na transmissão da experiência dos quinze anos de Guerra Civil no Líbano, e *Scratching on Things I Could Disavow*, que pensa como a construção das instituições e das infraestruturas para a arte contemporânea interfere na paisagem cultural do Oriente Médio na atualidade. (WILSON-GOLDIE, 2015, p.51). Em ambos os casos, Raad faz uso da criação de situações e documentos ficcionais para intervir no pensamento sobre a realidade contemporânea. Esse vai ser um procedimento recorrente no teatro documentário contemporâneo, que se pode ver em peças como *Discurso de un hombre decente*, do Mapa Teatro, *Derretiré con un cerillo la nieve de um volcán*, do Lagartijas Tiradas al Sol, ou *Jacy*, do Grupo Carmin, e que será comentado em duas peças que ainda serão abordadas neste capítulo: *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* do Teatro do Vestido e *Há mais futuro que passado – Um documentário de ficção*, que dirigi.

A fotografia, por exemplo, uma categoria de documento frequentemente usada no teatro documentário como índice do real, é tomada como potencialidade criativa, como documento a ser "animado", elemento "que atua":

> Raad e seus companheiros animam as fotografias diante de uma plateia para articular a posição desconfortável de que as histórias que contamos para nós mesmos depois de eventos traumáticos ou historicamente importantes são muitas vezes mais significativas, mais fiéis à experiência, que os fatos sucedidos. Nas palestras-performances de todos esses artistas, as fotografias são necessárias, mas também são estranhamente insuficientes por si só. Elas fascinam,

> mas não dão conta dos fatos. Elas conspiram com rumor, intriga, ilusão e engano para trazer mais perguntas que respostas. As fotografias nessas palestras-performances parecem servir a outro propósito, mais silencioso, que se afastas dos eventos em si para um domínio mais fantasioso, onde disparam a imaginação e começam a agir mais como elementos do teatro ou da literatura (GOLDIE-WILSON, 2015, p. 55). [68]

O uso crítico e criativo de procedimentos documentais é um recurso autorreflexivo que mostra como a palestra-performance (assim como a linguagem do documentário) pode ser explorada com diversas estratégias narrativas.

As palestras-performances surgem nos Estados Unidos nos anos 1960 no âmbito da arte conceitual, entre obras de artes visuais, dança e arte da performance, com experimentações de artistas como Joseph Beuys, Robert Morris e John Cage. É uma obra de Robert Morris que geralmente aparece nas narrativas históricas como a primeira palestra-performance.

Em "Teaching As Art: The Contemporary Lecture-Performance", a crítica estadunidense de arte Patricia Milder aponta a série de palestras-performances *Energy Plan For The Western Man*, apresentadas por Beuys em 1974 nos EUA, como uma referência importante dessa categoria, identificando nas palestras-performances deste artista um desdobramento da sua ideia de escultura social, reforçando assim a intencionalidade de transformar a sociedade por meio da arte, pensamento que fundamenta toda a prática de Beuys. Quase meio século depois, é possível perceber que as palestras-performances não têm a carga messiânica de um projeto de transformar a sociedade, Mas nem por isso rejeitam a ideia de intervir de algum modo na vida em comum, nem que seja em um círculo circunscrito, na

[68] Texto original: Raad and his peers animate their photographs in front of an audience to articulate the uncomfortable position that the stories we tell ourselves in the aftermath of traumatic or historically consequential events are often more meaningful, truer to experience, than the facts of what happened. In the lecture-performances of all theese artists, photographs are necessary but they are also strangely, pointedly insufficient. They fascinate, but they do not support the facts. They conspire with rumor, intrigue, delusion, and misdirection to raise more questions than answers. Throughout, the photographs in these lecture performances seem to serve another, quieter purpose, leading away from actual events to a more fanciful realm, where they spark the imagination and begin to act more like elements in live theater or literature.

escala da estatura humana, na relação intersubjetiva que artistas e suas obras podem alcançar com a materialidade artesanal do seu trabalho, que não se dá à reprodutibilidade técnica.

Os trabalhos de Morris e Cage tinham um caráter mais reflexivo quanto aos procedimentos das artes, uma postura provocativa quanto às noções de dança e de música. Milder joga luz sobre esse aspecto histórico das palestras-performances, o teor autorreflexivo e de crítica institucional, ou seja, a criação de obras que questionam convenções culturais das próprias práticas artísticas, bem como suas implicações políticas e financeiras no mundo da arte. Ela dá um exemplo relativamente recente: *Veronique Doisneau*, uma obra de Jerôme Bel criada em 2004, na qual a bailarina que dá nome ao título relata aspectos diversos do seu trabalho na Ópera de Paris: o valor exato do seu salário, sua posição no corpo de baile da instituição, suas referências da dança, o que ela gosta de dançar (que exemplifica dançando) e de assistir (uma bailarina entra em cena e dança para ela), ou a dor física lancinante em determinados momentos de certas coreografias nas quais os espectadores só vêm leveza. Há ali, portanto, uma crítica ao balé como instituição e uma apresentação da história do balé pela perspectiva do olhar subjetivo de uma artista, uma história em escala humana.

Nesse caso, trata-se de uma forma de arte que também é uma forma de mediação entre o público e as práticas artísticas, que colabora para que os espectadores vejam a arte também a partir de questões éticas, estéticas, profissionais, trabalhistas, entre outras, numa espécie de auto-análise do trabalho por trás das obras e sua inserção no mundo material. Nada disso, no entanto, faz com que o público passe a enxergar a dança com indiferença, nem que fique pensando, durante um espetáculo, se os bailarinos estão sendo bem remunerados ou não. Conhecer os procedimentos não "distancia" o espectador, pelo contrário, é uma oportunidade para aproximá-lo, carregando afeto na sua experiência de recepção. A abertura das entranhas do fazer, que agrega consciência contextual, pode estreitar vínculos e tornar

a fruição das obras mais comprometidas, tornando espectadores mais íntimos e portanto mais cúmplices.

A autora traz essas referências tão distintas quanto Joseph Beuys nos anos 1970 e Jerôme Bel no início dos anos 2000 para se perguntar, em 2010, que tipo de relação as palestras-performances da contemporaneidade pretendem estabelecer com os espectadores, tendo em vista que essa prática vem se tornando cada vez mais presente. Ela traz à discussão uma resposta de Bel a um jornalista, na qual ele diz que sua ideia de emancipação é ter consciência daquilo de que se faz parte. Embora só tenha visto a obra por registro em vídeo, penso que é exatamente isso o que *Veronique Doisneau* proporciona aos espectadores, uma experiência mais consciente e portanto mais completa do que é um espetáculo de dança, para além do produto final comercializável. Entendo essa obra como uma mediação da experiência estética da dança – e do hábito cultural do balé – que é feita por dentro, com estratégias da criação artística, com os fazeres do arquivo.

Atualmente, a prática da palestra-performance tem aparecido cada vez mais entre artistas do teatro. No entanto, no repertório a que tive acesso ao vivo, por registros em vídeo ou por textos críticos, a dedicação a uma mediação autorreflexiva do próprio fazer teatral não é tão comum quanto na dança, a não ser nas experimentações com o que tem se chamado de desmontagem[69]. *Evocando os mortos – Poéticas da experiência teatral*, desmontagem em forma de palestra-performance em que Tânia Farias apresenta sua trajetória artística explicitando a construção da linguagem utilizada na criação de uma série de personagens nas peças do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz é o único exemplo que me vem à mente no contexto do

[69] A proposta da desmontagem, ainda pouco debatida no teatro brasileiro, é amplamente exemplificada e discutida em um livro de Ileana Diéguez, recentemente traduzido para o português e publicado pela Editora 7Letras. Trata-se de uma prática recente do teatro de grupo na América Latina, derivada das demonstrações de processo, mas que enfatiza as encenações, a linguagem dos espetáculos, mais que os procedimentos de criação e treinamento. Não há regras definidas para uma desmontagem: assim como cada obra de teatro demanda a sua poética, a desmontagem vai ser coerente com as premissas de cada obra. Uma desmontagem pode levar em consideração as bases conceituais do projeto, seus dilemas éticos, o pensamento crítico que fundamenta a criação, bem como os dispositivos dramatúrgicos que pautaram a trajetória do projeto à cena.

teatro brasileiro. As palestras-performances no teatro, embora certamente abordem questões de linguagem, desenvolvem argumentos sobre coisas do mundo, propõem questões ou dilemas – sem tentar dar repostas.

PENSA COMO QUEM DANÇA

Outro exemplo significativo de palestra-performance com produção de pensamento crítico sobre história é a obra da coreógrafa portuguesa Vera Mantero que esteve no Rio de Janeiro na programação do Atos de Fala em 2014: *Serrenhos do Caldeirão – Exercícios em antropologia ficcional*. Antropologia ficcional é uma expressão afim com a ideia de historiografia de artista, um motivo evidente para trazer esta obra para a discussão que proponho, mas não o único. O trabalho foi feito a partir de uma proposta do Festival Encontros do Devir: criar algo sobre a desertificação/desumanização da Serra do Caldeirão, no Algarve. Os "serrenhos" do título são os habitantes da região que hoje já está praticamente deserta. A artista visitou o local por ocasião da pesquisa, mas, como diz no espetáculo, teve a sensação de que foi à serra e não viu nada[70]. O nó da sua dramaturgia está justamente nesta contradição que faz tanto sentido: testemunhar uma desertificação é fazer o esforço de mostrar o que já não se vê. A questão que se coloca, no final das contas, ultrapassa a mera confirmação de um fato histórico, o relato encenado de um dado estado de coisas, ou a descrição dos hábitos de um povo que já não vive daquele modo. O que a palestra-performance de Vera Mantero faz é mostrar o que ela vê desaparecer com o desaparecimento dessa comunidade: algo da humanidade que parece ter se perdido.

Seu trabalho de campo, como aventura antropológica, não lhe rendeu a possibilidade de estabelecer um contato demorado com os serrenhos – o que ela vai fazer por registros documentais. Assim, apesar do título da obra apontar para a antropologia, identifico na escrita da cena em *Serrenhos do Caldeirão* um esforço historiográfico.

[70] As referências ao espetáculo são feitas a partir de registro em vídeo.

Em cena, Mantero está em um banco alto à direita do palco, diante de uma estante de partitura que sustenta um texto impresso. Ela usa um microfone sem fio discretamente preso à cabeça. O fundo do palco é quase todo tomado por uma grande tela na qual são projetados os registros documentais que comenta. No centro, a casca de um pedaço de tronco de cortiça está depositada no chão. A luz sobre ela é quase sempre um foco âmbar e suave, o que produz uma ambiência de recolhimento, de atenção sem tensão. As imagens projetadas às vezes funcionam como uma obra à parte, com forte apelo visual, ora recortadas pela sua silhueta ou justapostas ao seu corpo iluminado, cuja movimentação, mesmo quando parece cotidiana, revela autoconsciência e precisão.

A dramaturgia se dá como um relato descontraído, sem sobressaltos, mas sem linearidade previsível. Não é uma tese, muito menos um tratado. Mantero pensa como quem dança. *Serrenhos do Caldeirão* é exemplar do que eu entendo como dramaturgia ensaística. Embora criteriosamente e criativamente articulada, não deixa de ser lacunar, refletindo na sua forma o que no objeto mesmo não se deixa agarrar – o silêncio, a ausência, o desaparecimento.

Um dos registros a que ela recorre, que pontua todo o espetáculo, é um vídeo documental do etnomusicólogo Michel Giacometti, realizado entre os anos 1960 e 1970, no qual ele entrevista dois serrenhos e grava o seu canto. A relação entre o trabalho e o canto é a chave central do diálogo que a artista vai estabelecer com esses habitantes desaparecidos da serra do Algarve. O silêncio é também uma constante no sua investigação. A dramaturgia alterna momentos descritivos, em que ela compartilha relatos e ideias, com cenas mais sugestivas, como a parte em que lê um texto lírico sobre ruínas, modulando a voz de diversas maneiras, enquanto a projeção mostra fotografias da região. Ela desliza de uma poética para a outra com tranquilidade, como se não houvesse diferença nem hierarquia entre os seus modos de abordar os arquivos, sem anunciar nem emoldurar de modo diferente o que tem estatutos narrativos diversos. Afinal, por mais que se possa resumir a proposta do espetáculo para uma sinopse de divulgação,

dizendo que o trabalho é sobre "a desertificação/desumanização da serra do Algarve", na verdade, o trabalho é sobre muitos assuntos, como os hábitos ancestrais dos serrenhos, seu canto na relação com o trabalho, o silêncio da região nos dias de hoje, a relação entre música e silêncio, o problema da representação do silêncio e do vazio, o problema da representação de imagens abstratas com o corpo, entre outros.

Mais uma vez estamos diante de uma dramaturgia autorreflexiva e de hipermediação: um documentário cênico sobre um documentário audiovisual. Ela historiografa a etnografia de Giacometti, colaborando também para a continuidade da memória dessa pesquisa. Os registros de Giacometti fazem a oralidade dos hábitos de trabalho dos serrenhos chegar até os ouvidos de quem assiste aos vídeos ou escuta os discos. Mas a operação feita por Mantero, de colocar os vídeos para o público ver e ouvir junto, numa situação de convívio, dando contornos historiográficos e poéticos para aquele conteúdo, engendra uma abertura para a escuta. Uma abertura viável pelo afeto para a instituição de uma esfera pública.

O adjetivo "ficcional" do título resguarda o posicionamento ético do espetáculo, pois não se deve apenas à poética inventiva da forma da escrita cênica, mas à ficcionalização de uma referência da antropologia. Ela atribui as reflexões do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro sobre os índios latino-americanos aos serrenhos e, como ela mesma diz[71], muitos espectadores acreditam. Um exemplo do caráter ensaístico da dramaturgia é o modo como John Cage aparece no espetáculo. Mantero conta que, ao passar as fotografias e vídeos que havia feito durante a pesquisa para um computador novo, inexplicavelmente, apareceram quatro fotografias de John Cage na pasta com as imagens da serra. "Achei muito simpático da parte do acaso", é o que ela diz sobre esta feliz coincidência, afinal, "Cage inventou o silêncio e também descobriu que ele não existe". Por isso, e também por

[71] Em um texto publicado no site do festival: "E é também um olhar sobre práticas de vida tradicionais e rurais em geral, conhecimentos das culturas orais de norte a sul do país, e não só: também as de outros continentes, que nesta peça são trazidos com Eduardo Viveiros de Castro e a referência aos índios da América do Sul (que miraculosamente todos os espetadores acreditam ser os Serrenhos do Caldeirão…!).: Disponível em http://www.devir-capa.com/1377-2/

considerá-lo uma figura muito positiva, ela resolveu deixá-lo ali. O ensaio é essa forma que está aberta às surpresas do acaso, que entende que o acaso é também uma espécie de inteligência, um ser que participa das pesquisas, que esconde e revela associações. O acaso também está na relação entre música e silêncio. A música que se escuta no silêncio é obra do acaso. Cage é também uma referência para a linguagem que ela usa para animar os arquivos do Caldeirão e de Giacometti, a palestra-performance.

No momento em que faz a segunda visita à serra, ela registra homens trabalhando no campo sem cantar. Na mesma tela, imagens da mesma região, mas em tempos diferentes. Pode-se ver uma prática em paralelo com a outra: a banalidade e a ritualização do trabalho. Em cena, ela canta para eles. Esse convívio imaginado e performado é como um convite para olharmos para a história em uma temporalidade não linear. É como se ela encantasse aqueles trabalhadores rurais contemporâneos, por meio da tecnologia que coloca imagens gravadas no mesmo espaço das imagens vivas, conectando-os, com o vídeo, a dança e o teatro, a antropologia e a história, com os trabalhadores dos anos 1970.

Em um dos momentos mais bonitos do espetáculo, ela lê em voz alta uma carta de Antonin Artaud, escrita para Pierre Loeb em 1947, intitulada "O homem-árvore" na qual ele também fala de algo que se perdeu. Ela lê a carta inteira, sem pressa, segurando ao ombro o tronco de cortiça, oco por dentro, de modo que ao lado de seu rosto apareça o espaço vazio de dentro do tronco. Na projeção, imagens feitas do tronco por dentro encontram uma paisagem lunar. O tronco é também um arquivo da serra, que faz uma mediação da escuta da carta. A carta, por sua vez, faz uma mediação do tronco, como se as palavras de Artaud o animassem. Em seguida, o tronco é usado numa espécie de pas-de-deux. Usando-o como um objeto relacional, ela faz o arquivo dançar. Em uma sequência de movimentos, ela se posiciona de diferentes maneiras com o tronco e, a cada vez que para numa posição, dá um título para a imagem, como se cada pose fosse um quadro. Seus títulos, ora descritivos, ora sugestivos, fazem uma mediação das imagens, convidando os espectadores a ver daquela maneira, a enxergar a imagem de

acordo com aquela descrição. Com esse exemplo, quero explicitar que mediação não é explicação nem conciliação. Entendo a mediação como um convite à participação.

Ela faz com que o tronco seja arquivoato. O seu objeto de pesquisa é uma ausência, um vazio, um desaparecimento. O seu "fazer com os fazeres do arquivo" também é tentar fazer o vazio. A árvore à qual aquela casca pertenceu não está ali. As tradições dos serrenhos, seus cantos de trabalho, não estão mais na serra. O que ela pode fazer para falar sobre isso é interagir criativamente com as ausências, com o que ela não alcança, com o que foi perdido:

> Com este “retrato alargado” dos Serrenhos do Caldeirão, eu falo nesta peça de povos que possuem uma sabedoria que perdemos. Uma sabedoria na ligação entre corpo e espírito, entre quotidiano e arte. Mas uma sabedoria que podemos (e devemos, para nosso bem) reativar. Toda a minha dança final, com o meu precioso tronco (de cortiça), remete para isso.

A ideia de produção de saber que está em jogo aqui é, então, o reativar um saber – que eu também descreveria como afetar um saber, animar um saber, encantar um saber.

CAPÍTULO III.2: ESPAÇO PÚBLICO PARA MEMÓRIAS ESQUECIDAS

MUSEU INVENTIVO

A peça que analiso nesta parte traz no seu título uma afinidade específica com as ideias que tenho desenvolvido na elaboração da historiografia de artista: *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*. A palestra-performance de Joana Craveiro, criada com a equipe do Teatro do Vestido, anima um lugar inanimado, atribuindo o adjetivo "vivo" ao substantivo "museu" para designar uma peça de teatro. Avivar um museu não deixa de ser uma forma de encantar um lugar-arquivo. A frase pressupõe que o museu pode ser um lugar morto. Pode-se pensar o mesmo dos arquivos, de modo geral – dos livros, da história, do passado – como um acúmulo morto, um depósito de coisas dadas, que não têm mais voz. Em um artigo sobre a peça publicado na revista *Sinais de Cena*, Joana Craveiro conecta esta associação à dinâmica do arquivo e do repertório no livro de Diana Taylor:

> Quando me propus construir um *Museu* e criei a persona *Arquivista* (a narradora / curadora / documentarista) deste *Museu*, usei conscientemente uma palavra que remete para o arquivo de Taylor, o museu: esse lugar de produção hegemônica de uma história oficial e sua apresentação/disseminação; e usei uma figura também de autoridade de conhecimento e de mediação: a arquivista. Mas, por me propor construir um espetáculo teatral, assente nessa relação particular com o testemunho e com a participação do próprio público (em momentos chave do espetáculo, assim como no debate final), aquilo que *Um museu vivo* opera é a interpelação do arquivo pelo repertório e vice-versa, a própria transmutação do arquivo em repertório – equação aliás já presente no próprio título do espetáculo (CRAVEIRO, 2016, p.44).

O que apresentei até agora nos espetáculos abordados são formas de avivar os arquivos, os livros, discos, relatos, eventos passados, transmutações de arquivos em coisas vivas, latentes, falantes. Nesta peça, o que está em jogo é a reflexão sobre os 48 anos de ditadura em Portugal (uma das mais longas da história), a Revolução dos Cravos (o 25 de abril de 1974) e o período que se seguiu à revolução, conhecido como PREC –

Processo Revolucionário em Curso. O objeto, portanto, não é um ou outro fato em si, mas um longo e complexo processo histórico com as suas implicações sobre a imagem que os portugueses têm de si mesmos, sua relação com a história e com a política – uma questão de afetos.

Mais uma vez, como é característico das palestras-performances, trata-se de um espetáculo em que é difícil distinguir dramaturgia de encenação, ainda mais porque a dramaturga e diretora é também a pesquisadora e atriz, que está sozinha em cena como a Arquivista. Não digo com isso que ela tenha feito o espetáculo sem a colaboração de outras pessoas – pelo contrário, são muitas vozes presentes ali –, mas há uma inquestionável centralidade na sua figura.

O espetáculo, que estreou em novembro de 2014 em Lisboa, é composto por um prólogo, apresentado no foyer do teatro, seguido de sete palestras performativas (este é o termo usado pela autora), com um intervalo para jantar, e um debate com o público ao final da apresentação. Cada uma das palestras performativas tem um título próprio e pode ser dividida em partes, que também são nomeadas e enumeradas, de modo que as questões são apresentadas de maneira criteriosamente organizada, como num trabalho acadêmico. Além do desempenho de atriz, aparece o desempenho de pesquisadora: Joana Craveiro apresenta muitos exemplos, todos devidamente documentados, para ilustrar e comprovar os fatos históricos, os relatos desses fatos pelos entrevistados e as questões que ela propõe. Colabora para tanto a sua experiência acadêmica – nesse caso, a graduação em Antropologia parece ter tido um papel relevante – e especialmente o fato de que a obra foi criada como trabalho final para o seu doutorado no Departamento de Teatro e Estudos da Performance da Universidade de Roehampton, no qual investigou, justamente, a transmissão da memória política em Portugal de 1926 até os dias atuais.

> Esta investigação em que a prática *é, ela própria*, pesquisa — teve sempre como objetivo a construção de um espetáculo teatral, cujo formato não me foi desde logo evidente, mas que se foi desenhando numa ligação orgânica entre teoria e prática, à medida que me propunha participar em diversos congressos científicos, apresentando

> os progressos da minha investigação sob a forma de palestras performativas. (CRAVEIRO, 2016, p. 30)

Um museu vivo pode ser considerada, então, uma palestra-performance que não deixa de ser acadêmica, mas que não é menos "de artista" por causa disso. A pesquisa acadêmica e a criação artística não precisam ser elementos que se excluem mutuamente. Ao expor o processo de criação, a autora o define como um trabalho sobre a transmissão de memória, questionando as políticas públicas da memória em Portugal em diálogo com a história oral, afirmando a natureza da relação que estabelece com a matéria da pesquisa:

> A história oral, e os estudos sobre a memória, enfatizam uma relação com a sua matéria — a memória das pessoas —, que não deve ser fixa nem definitiva e que, como o "repertório" de Taylor, não pressupõe que aí resida uma "verdade" — pelo menos não única e inquestionável. A crítica de Hobsbawn sobre história oral ser memória pessoal e esta ser um meio pouco "fiável" para a preservação de fatos [...] é precisamente a questão distintiva desta disciplina: o reconhecimento de que a natureza da memória – o seu objeto de estudo – é estar em permanente processo. (CRAVEIRO, 2016, p. 32)

A matéria da sua dramaturgia é a memória de todas as pessoas anônimas com quem ela conversou, que apresenta na condição mesma de reminiscências particulares, contextualizando os depoimentos que menciona, implicados com as suas pessoalidades. A reflexão historiográfica feita a partir desses relatos, no entanto, ultrapassa a ideia de transmissão da memória no todo da sua construção dramatúrgica – até porque há criação ficcional nos depoimentos. Assim, entendo a peça como um trabalho de crítica e revisão historiográfica feito justamente a partir de fontes que ainda podem ser consideradas, por instâncias mais conservadoras da ciência histórica, menos confiáveis que a história oficial. As historiografias de artista costumam justamente questionar a confiabilidade das narrativas oficiais, como é o caso dessa peça, que tem importância nuclear na minha pesquisa.

Meu primeiro contato com a peça foi no FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica do Porto, em 2015. No ano seguinte, tive oportunidade de escrever sobre o espetáculo na mesma edição da *Sinais de Cena* anteriormente citada, abordando a escrita da história no teatro

documentário considerando o que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) propõe na dinâmica entre produção de sentido e produção de presença. Em 2018, participei de uma publicação do grupo com a escrita de um verbete sobre o conceito de historiografia de artista para o livro *Teatro do Vestido – Um dicionário*. Nesta ocasião, pude colocar em palavras bem sucintas o que aqui desenvolvo com o devido tempo e espaço, mas o exercício de concisão para a escrita do verbete colaborou significativamente para as decisões sobre o recorte final dos encaminhamentos da tese. Ainda em 2018, pude assistir novamente ao espetáculo no FIT BH – Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte, do qual fiz parte da equipe de curadoria. Nesta ocasião, o espetáculo já não era exatamente o mesmo. A estrutura se mantinha, mas a dramaturgia se mostrou maleável. Movido pelo contexto do presente, está sempre em construção, está vivo, é um arquivo vivo, arquivoato, arquivo-repertório. A condição de estar vivo não é só por ser animado, encantado, mas por estar em construção, como aponta a pesquisadora portuguesa Marta Lança:

> Contra a história das formas fechadas defende-se as formas abertas da cultura, sempre em atualização: o arquivo permanentemente em construção, instável e fluido – aproximando-se de um arquivo digital, um "museu vivo" (LANÇA, 2016, p. 74).

CRÍTICA COM O CORPO

Com cerca de quatro horas e meia de duração na primeira vez que vi e quase seis na segunda, com intensa argumentação textual e uma proliferação bastante numerosa de citações, depoimentos, livros, fotografias, vídeos e toda sorte de documentos, *Um museu vivo* é bem difícil de se descrever. Assim, vou apenas pontuar informações básicas e relatar alguns momentos para fundamentar o que desejo mostrar como exemplo de historiografia de artista.

A cenografia posiciona no centro do espaço o móvel de operação dos estudos: uma mesa de trabalho com vários objetos em cima, uma cadeira atrás. Acoplada à mesa por uma haste, está uma pequena câmera, articulada

para captar de cima as imagens do que a atriz coloca sobre a mesa. Atrás, no fundo e ao alto, uma tela na qual se projetam as imagens captadas ao vivo, tanto da câmera que está acima da mesa quanto de uma outra câmera portátil que a atriz eventualmente manipula. Espalhadas pelo palco estão várias formas de arquivos, tais como gaveteiros, armários, malas, um baú. Em uma das laterais há também um painel com dizeres e recortes. Os móveis parecem pesados e antigos, como se pertencessem a uma repartição pública. A iluminação e a trilha sonora não são meros acessórios à exposição da pesquisa. A luz cria as ambiências necessárias para chamar a escuta de um jeito diferente a cada momento. A trilha é uma dramaturgia à parte. Algumas canções entram na cena pela intervenção do operador que fica de fora, enquanto outras são colocadas pela atriz, que tem no palco uma vitrola e alguns discos que pontuam os relatos ou criam espaços de intervalo com canções significativas. A música também é tratada como documento histórico e a dramaturgia é consciente dos afetos que as canções imprimem.

A dramaturgia está centrada na fala de Joana Craveiro, sempre endereçada ao público. Ela passa boa parte do espetáculo sentada à mesa, compartilhando a sua pesquisa e mostrando as suas fontes para a câmera que amplia os inúmeros documentos que usa para comprovar cada detalhe da sua fala. Quando cita algum dos seus diversos entrevistados, diz as falas de cor – o que ela chama de "reencenação das memórias [...] enquanto campo de possibilidades" (CRAVEIRO, 2016, p. 46). Vejo esta escolha como uma prática singular da história oral, um uso raro dos arquivos que é tão distinto da transcrição textual quando do acesso direto aos registros dos depoimentos. Os depoimentos não são reproduzidos na íntegra. Há uma edição, além da evidente intervenção a que não se poderia escapar nessa passagem dos arquivos pelo corpo. Há invenção também e não é possível discernir, na materialidade da cena, até onde vai a fidelidade ao real e onde começa a livre criação. O museu de Joana Craveiro é vivo porque também é inventivo.

Não há, em qualquer momento, a criação de um cosmo fictício nem algo que se assemelhe ao "fazer um personagem". Ela não "imita" quem cita,

mas replica as falas de cor, deixando-se afetar pelas situações que narra. Sua performance é implicada pelas citações, que vêm carregadas com os afetos de onde procedem e os afetos da atriz. Sua narrativa tem um grande investimento de energia. Ela carrega no corpo e na fala a demanda de manter viva a atenção dos espectadores por várias horas seguidas. O saber histórico que produz e compartilha está corporalizado nela. O museu vivo não é o teatro, o espaço cênico, o conjunto de objetos reunidos, nem o texto. O museu vivo é ela, a atriz, dramaturga, diretora e pesquisadora, a cozinha da história que concentra no corpo o trabalho de inscrever, reconstruir, compreender e narrar, de transmitir memória para fazer história no espaço público do teatro.

A tecnologia é analógica: ela usa câmera e projeção, mas não há vídeos editados nem recursos avançados. Serve, portanto, como ampliação e aproximação das fontes, sem operar tecnologicamente sobre elas. O que aparece na tela são os objetos que ela posiciona na frente da câmera. Seus objetos de cena são como materiais de pesquisa de alguém que aprendeu a estudar antes da popularização das tecnologias digitais. Ela usa encadernações, fichas com dizeres escritos à mão, os próprios livros, fotografias impressas, muitos livros e muitas fotografias. Os títulos de cada uma de suas palestras aparecem escritos em letra de forma com um pilot. Muitos dos seus documentos são físicos, o que dá um caráter material, artesanal, braçal ao trabalho de pesquisa.

Seus objetos ocupam espaço, têm forma e peso, demandam uma corporeidade na manipulação. Por exemplo, em determinado momento, para comprovar o que está dizendo, ela posiciona na frente da câmera um livro que estava em cima da mesa, uma foto que retira de uma gaveta e um certificado, que está colado à pagina de um caderno. Essa fisicalidade imprime na peça um esforço de pesquisa que torna sensível o deslocamento até uma biblioteca, um sítio histórico, a casa de um entrevistado. A opção dramatúrgica de dar a ver essas concretudes tem algo a dizer sobre modos de pesquisar, de historiografar, de conhecer, epistemologias que implicam o corpo. Não é só pelo conteúdo do que ela diz, mas pelo que relata do

processo da pesquisa, que podemos ver que a investigação foi feita em campo, em pé, em deslocamento, pelas ruas e pelas cidades: uma pesquisa feita com o corpo. O crítico teatral e dramaturgo português Jorge Louraço Figueira associa essa característica à perspectiva crítica do trabalho, referindo-se também a outras peças criadas pelo grupo:

> Joana inventou um lugar de autora teatral muito particular, com uma linguagem que dá conta das experiências fragmentárias dela própria e de uma imensidão de pessoas, linguagem da qual resulta uma espécie de paisagem ou panorama do país, *diferente do país oficial das várias instâncias públicas*, vista para um país que vai da literatura ao teatro e do teatro ao jornalismo e à historiografia, zonas com as quais a autora se põe em tensão. Esta escrita está por sua vez articulada com as etnografias, o trabalho de campo, as histórias de vida e o mapeamento de territórios invisíveis que o grupo faz. Essas práticas fecham um ciclo virtuoso. É a abordagem crítica que os faz dar primazia aos testemunhos pessoais e ir para o terreno, e é a escrita após a ida ao terreno *que funde o ponto de vista dos testemunhos com o ponto de vista dos atores e autores, "re-fundando" a perspectiva crítica*. (FIGUEIRA, 2018, p. 36-37, grifos meus)

A vista conquistada com a pesquisa de campo é o que desenha a paisagem "diferente do país oficial das instâncias públicas". A peça dá protagonismo à memória pessoal, privada, pequena, que vai contrastar com a memória pública e oficial, com a história que está depositada no senso comum. Considero importante a observação que ele faz quanto à perspectiva crítica, que vem do encontro entre os testemunhos e a visão autoral. A autoria aqui é uma operação sobre os arquivos. O que tenho chamado de ética do presente é esta perspectiva autoral e crítica da abordagem da memória e da história. Na cena, isso se evidencia pela escolha de falar os depoimentos dos entrevistados com a sua própria voz, aprendendo suas falas de cor. Ela se apropria da história que investiga ao fazer os arquivos passarem pelo seu corpo, numa espécie de antropofagia simbólica da memória do outro. Essa antropofagia é também criativa pois as memórias que ela compartilha não são apenas esquecidas, mas também são inventadas. Muitos dos depoimentos que ela oferece ao público são ficcionais, o que não é revelado na peça. Mas a encenação tece uma trama muito firme de verossimilhança, que enreda o engajamento fenomenológico do espectador de um modo que todos aqueles relatos são vivenciados como

se fossem reais. É possível dizer que, no caso dessa peça, não faz diferença saber o que é ou não é real nos depoimentos, pois o que importa é a coerência da argumentação.

Logo no início, ela faz a observação de que vai tratar de fatos que não viveu, algo importante a se considerar diante do paralelo que tenho feito com a ideia do narrador benjaminiano. Diante disso, posso colocar, em um primeiro momento, que não é a experiência própria que ela narra, mas a experiência de outras pessoas, que compartilharam histórias com ela. Ela não está encenando história, está encenando historiografia. Assim, não deixo de aproximá-la da ideia da narração benjaminiana como narração da experiência pois o que narra é a experiência do pensamento crítico e investigativo. A pesquisa é algo que ela viveu, o contato com as testemunhas é algo que se passou com ela, os encontros que ela teve se constituíram como uma experiência. E o que ela faz na peça é compartilhar a pesquisa, os questionamentos, as perguntas que ela faz para a história. Ela compartilha o seu olhar do presente, não simplesmente os fatos do passado.

No entanto, também posso dizer que ela está compartilhando experiências de vida se considerar que ela é testemunha secundária do passado que aborda, que faz parte da linhagem familiar de pós-memória, como herdeira da vivência de seus pais. Não por acaso os depoimentos de sua mãe são os que compartilha primeiro. Ela apresenta seu entendimento da pós-memória no contexto em questão, da seguinte maneira:

> Recebida por via familiar, intergeracionalmente, esta memória é o que me permite ter emoção frente a cravos vermelhos, sem nunca ter vivido diretamente o 25 de abril de 1974; é o que permite à minha amiga Rita, que nasceu depois de mim, dizer que "*ainda* hoje se emociona com a Grândola" (uma frase onde parece faltar o início, "como naquele dia", mas que não falta realmente porque ela *não esteve lá*); ou de a mesma Rita ter na parede, emoldurado, um jornal do dia 25 de abril cujo título se refere ao golpe das Forças Armadas; é o que nos permite a todos os que descemos a avenida da Liberdade, em Lisboa, a cada dia 25 de abril, sentirmos que aquela memória também é nossa ou, pelo menos, não estarmos preocupados se estávamos ou não lá nesse dia, porque hoje estamos, e isso basta. *Ainda* hoje nos emocionamos. (CRAVEIRO, 2016, p. 40)

Entendo a pós-memória como uma extensão do alcance do afeto, uma transmissão do afeto no curso do tempo pelo convívio familiar, especialmente no que diz respeito a acontecimentos traumáticos. A memória dos fatos num sentido intelectual, por assim dizer, a memória de uma herança narrativa, se corporaliza quando, na experiência de quem escuta, de quem recebe aquele legado, há uma reverberação do afeto, uma impressão na carne, um saber que se sente como uma experiência vivida.

Para dar o tom dessa ética do presente que considero o pilar do espetáculo, que Jorge Louraço Figueira identifica como perspectiva crítica, chamo atenção para os objetos de cena que acompanham a atriz no início da peça. Na passagem do foyer para dentro da sala, ela traz uma mala em cada mão, uma verde e uma vermelha, como as cores da bandeira portuguesa. O que entendo deste gesto de entrar no espaço da cena com uma mala em cada mão é uma forma de dizer que está entrando nessa viagem à história de Portugal com a pesquisa que fez em uma das mãos e com a sua história pessoal na outra. Essa combinação é a sua ética do presente.

> O método de trabalho é apurado com *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, em que Joana Craveiro coteja a sua própria história com a história dos seus próprios pais, a sua própria história com as histórias de uma série de fontes anônimas ou desconhecidas do público, e a sua própria história com as histórias do país. (FIGUEIRA, 2018, p. 38)

MATERIALIDADE ARTESANAL

No título, além da ideia de "museu vivo", há também as "memórias pequenas e esquecidas", também referidas pela autora como "memórias fracas" em oposição às memórias fortes, as das narrativas dominantes (CRAVEIRO, 2016, p.38). A aproximação com a micro-história que se poderia deduzir pelo título se dá pela redução de escala não como um fim em si, mas como metodologia. A pesquisa vai se dedicar às pequenas histórias dos anônimos para tentar compreender questões amplas e complexas, como a falta de inscrição da história no espaço público, a cultura antipolítica que domina a mentalidade portuguesa ou ainda a lida com as colônias africanas e

a construção da crença de uma suposta excepcionalidade do regime português, que forjou o mito de que o seu colonialismo não foi cruel como os demais.

Alguns exemplos podem colaborar para a compreensão da dimensão "viva" que a atriz dá ao seu museu, e que anteriormente identifiquei como o trabalho de encantar arquivos, de fazer deles arquivoato. Na primeira palestra performativa, que se chama "Pequenos atos de resistência", na qual ela aponta como comprar e ler livros proibidos poderia ser considerado um ato de resistência durante a ditadura, ela traz entrevistas que fez com a sua mãe e com um livreiro que comercializava livros proibidos. Este livreiro foi uma das pessoas que produziu clandestinamente um documento muito importante, uma publicação, que ela encontrou em uma biblioteca em Londres, com uma enorme lista de todos os livros proibidos durante o regime ditatorial. Neste momento, ela mostra o livro, que foi impresso com diferentes papeis, pois, como lhe contou o livreiro, eles precisaram fazer o livro com o material que conseguiram na época. Depois desse relato, ela começa a distribuir ao público (a título de empréstimo, claro) alguns exemplares dos livros daquela lista. Esta cena evidencia o quanto a dramaturgia valoriza a materialidade dos objetos, fazendo com que eles cheguem aos espectadores carregados dos afetos que a história lhes confere e que ela reimprime com o seu modo de narrar.

Ainda na primeira parte, ela faz um pequeno memorial sobre a Guerra Colonial, no qual apresenta a história de Carlos, um soldado que tinha muita dificuldade de falar sobre a guerra. No dia da estreia, Carlos apareceu no teatro duas horas antes da apresentação trazendo uma mala azul, cheia de lembranças da guerra (objetos variados que ele havia guardado por 16 anos no porão de casa sem conseguir abrir), dizendo que ela poderia mostrar o que quisesse. Ela abre a mala e apresenta alguns itens para os espectadores, que não são especialmente reveladores, mas que têm uma carga aurática. Sua relevância está na relação fenomenológica que os espectadores estabelecem com eles, na carga de afeto que carregam, na sua condição de memórias que um homem guardou intactas por tantos anos,

objetos que guardam uma memória com a qual essa pessoa não conseguiu lidar por todo esse tempo. Ao colocá-los à vista do público, é como se nós espectadores estivéssemos lidando coletivamente com a memória daquele homem e, consequentemente, com a memória do país. Com isso, a peça nos insere, coletivamente, na linha da memória secundária. Os espectadores se tornam testemunhas juntos – um convite à cumplicidade na recepção.

Algo parecido acontece quando ela conta a história de uma família que havia fugido de Angola, usando o álbum de retratos da família, o diário do avô deles e uma fita cassete com a gravação do avô lendo o próprio diário e cantando canções. Ela filma e projeta o diário enquanto disponibiliza o áudio. Depois, diz que esse diário é "um manual vivo da história de Portugal no início do século XX pelos olhos de uma pessoa comum". Mais uma vez, ela atribui a propriedade "vivo" para um objeto inanimado. Esse objeto inanimado, no entanto, contém um registro de vida de alguém. A gravação contém uma vida remota na materialidade da fala que se pode reproduzir, mas o teatro traz uma segunda acepção de vida ao registro. Ao colocar a gravação para ouvirmos juntos, com a mediação da história que acabou de contar e das imagens mostradas na tela, o registro ganha uma carga de reverberação na circulação de afetos, ele é animado pela encenação. A pesquisadora portuguesa Mónica Guerreiro também faz uso desse verbo, "animar", para se referir ao trabalho do Teatro do Vestido com os documentos:

> O testemunho do documento ganha a voz e proeminência narrativa que nunca teve, *animado* pela performatividade de que passa a ser elemento, ampliado e visionado como prova ou como ilustração de um relato; fala na vez daqueles que (já) não podem falar. (GUERREIRO, 2018, p. 69, grifo meu)

Jorge Louraço Figueira, por sua vez, fala em "encantar" os objetos:

> O que o Teatro do Vestido faz é mais de acordo com o princípio da dádiva que outra coisa. As suas práticas *encantam* os objetos, as casas, as ruas, ao explicitar as relações humanas que dão significado às coisas. (FIGUEIRA, 2018, p. 41, grufo meu)

Recorri, no segundo capítulo, a um exemplo similar em uma cena da peça *Mi vida después*, de Lola Arias, na qual um dos atores toca em um

gravador de rolo uma fita com a voz de seu pai falando com ele, quando ainda era praticamente um bebê. Entretanto, percebo uma grande diferença no uso desse recurso: o fato de que não há na peça de Arias uma perspectiva crítica, autoral e argumentativa como há em *Um museu vivo*. Colocando as peças lado a lado na memória, fico com a impressão de que Lola Arias está apenas resgatando uma memória histórica pelo ponto de vista de uma determinada geração e com os afetos dos laços familiares, enquanto todo o resgate memorialista de Joana Craveiro tem um papel a cumprir nas perguntas que ela propõe para a história que investiga. Com a presença da voz da autora e a perspectiva da sua ética, identifico com mais verticalidade a ideia de encenar historiografia – e de atuar historiografia – em *Um museu vivo* que nas peças de Lola Arias.

Já perto do fim da primeira metade da peça, na palestra performativa intitulada "Português entrecortado", percebe-se um grau a mais de teatralidade na narração do golpe que pôs fim ao regime, fato que se deu com inegável teatralidade, tendo a sinalização do sucesso das suas etapas sido marcada pela veiculação de canções anteriormente combinadas com uma estação de rádio – não à toa as canções são tão importantes na peça. Ela faz este relato em um espaço recortado com uma luz vermelha, usando fones de ouvido e um microfone com aparência da década de setenta, como se estivesse na cabine de uma estação de rádio da época. Ao narrar os fatos no tempo presente, investe na ambiência de suspense para vivificar um relato histórico que é provavelmente o mais conhecido, o mais oficial, dentre os que ela compartilha, mas que parece fantasioso, não é tão verossímil.

Ela faz questão de relatar gestos pontuais e significativos de pessoas que não são consideradas personagens de destaque na história oficial. Uma dessas histórias é a de um soldado que se trancou dentro do tanque e não disparou o tiro que provavelmente frustraria o golpe, contrariando ordens do seu superior. Até pouco tempo anônimo, desconhecido, ela conta que recentemente o encontraram e o seu nome finalmente pode entrar para a história. Ela diz o nome e filma uma foto sua, que aparece na tela de projeção. Dizer o nome dos anônimos é um dado importante desta

dramaturgia. Em outra das palestras performativas, chamada "Arquivos invisíveis da ditadura portuguesa", que trata do silêncio sobre a violência da ditadura, ela apresenta relatos de torturas perpetradas pelos membros da PIDE, a polícia militar do regime, e conta que são raras as vezes em que se tem acesso aos nomes dos torturadores. Quando aparece um nome em uma das suas narrativas, ela mostra o nome escrito em uma ficha. O fato de que os nomes são escritos à mão e não mecanicamente impressos é algo que enfatiza o gesto de escrever uma história que praticamente não está impressa, o gesto de escrever com a própria mão, enfatizando a dimensão pessoal do projeto, mas também o gesto de inventar, de compartilhar a imaginação histórica.

Somam-se aos recursos visuais e cenográficos que dão concretude ao trabalho braçal de recuperação e transmissão da memória, de produção de conhecimento e de construção de perspectivas críticas, as estratégias de dinamização dos afetos no espaço físico em que o espetáculo está acontecendo. O fato mesmo de que ela faz os depoimentos dos entrevistados afetarem o seu corpo, imbricando-se na memória que transmitem, é uma estratégia para encantar o espaço. O trânsito de afetos pelo corpo que cria um grau a mais de ambiência para a escuta e o pensamento. Na passagem pela carne de um corpo historiador, a experiência chega na carne do presente do espetáculo.

INSCRIÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO

A peça do Teatro do Vestido convoca o espectador a investir o esforço do seu corpo nesse jogo, a começar pela duração. A demanda de permanecer prestando atenção por um tempo mais longo que o comum numa peça de teatro é uma forma de fazer a materialidade física da pesquisa ser percebida pelo espectador para além da conclusão racional. Pela minha experiência, lembro de pensar que se ela, que não para de falar e de mostrar coisas com tanto vigor, não demonstra sinais de cansaço, então eu, que estou na confortável posição de ficar escutando o que ela compartilha, não

tenho o direto de desistir. A produção de saber que está se dando ali demanda um comprometimento físico do espectador, de superar os pequenos cansaços e desconfortos para fazer parte de algo que está se dando à sua volta.

A comida também faz parte da dramaturgia de afetos do espetáculo. Penso que o intervalo no qual a produção serve um jantar tem um duplo propósito. Por um lado, dá energia para os espectadores terem forças para mais algumas horas de atenção, de participação afetiva e intelectual naquele encontro. Por outro, proporciona uma dinâmica diferente para o espaço de convívio entre os espectadores. Convidando-os a comerem juntos, servindo-se das mesmas jarras e travessas, a peça alinhava mais uma vez a experiência de estar escutando coletivamente àquela reflexão. Recorrendo mais uma vez à minha memória, tenho a impressão de que no retorno depois do jantar os espectadores poderiam se sentir menos afetivamente isolados (*self-contained*, nos termos da teoria dos afetos de Theresa Brennan). Comer escutando os rumores sobre as primeiras horas do espetáculo, tomar parte ativa nesses rumores, gera outro nível de vínculo dos espectadores com o espetáculo e dos espectadores entre si. A experiência e a reflexão crítica não deixam de ser processos individuais, mas são atravessadas por afetos. O momento do jantar abre outras possibilidades para os atravessamentos que vão tecendo o debate, animando o espaço da esfera pública que ali se trama.

As canções têm um papel análogo ao da comida. A cada canção, é como se a peça operasse uma troca de canal da escuta e a cada troca de canal, uma chance de abertura. Quando assisti à peça pela primeira vez, só conhecia uma das músicas que ela coloca, mas os espectadores à minha volta conheciam todas. Com variados graus de adesão e timidez, cantavam junto. Em alguns casos, o convite é mais enfático, como na canção em homenagem ao estudante assassinado pela polícia, Ribeiro Santos – um caso parecido com o de Edson Luís na ditadura brasileira. Com isso, ela está não apenas inscrevendo a memória da violência de estado no espaço do teatro, mas está fazendo com que os espectadores tomem parte ainda mais

ativa nesse gesto – aqui digo "ainda mais ativa" pois considero que a escuta já é uma atividade.

Tais estratégias que evidenciam um fazer junto caminham para o que entendo como a instauração de uma esfera pública no espaço do teatro. Comer junto e cantar junto são ações que constroem algum sentido de comunidade – e isso não quer dizer que haja apenas homogeneidade ou consonância entre os espectadores. Para estar junto não é preciso ser igual. A esfera pública que se desenha com a colaboração das vozes na plateia não é a de um "nós" uníssono, mas a de uma comunidade heterogênea, dissonante, fraturada, tensa e cheia de lacunas, como qualquer comunidade. A esfera pública que se forja é arena de debate e diferença.

Essa materialização de uma esfera pública se dá principalmente porque a peça consegue ser ela mesma uma inscrição da história em um espaço público. A falta de inscrição da memória no espaço público é uma questão abordada em diversos momentos. A atriz comprova, por exemplo, o apagamento das poucas inscrições da memória de Ribeiro Santos no espaço urbano comum, projetando diferentes fotos de um muro com uma homenagem a ele. As fotos revelam o muro com um cartaz, depois o muro pixado e, na sequência, pintado – já sem o cartaz. Evidenciando a construção do que ela chama de crimes contra a memória, ela exibe ainda outras fotos de placas apagadas, pixadas, mal conservadas e mal posicionadas. Entre esses documentos, há imagens do prédio onde ficava a sede da PIDE, onde tantos foram torturados e assassinados, e que hoje é um condomínio de luxo. A pequena inscrição desse passado violento neste que deveria ser um marco público é praticamente invisível.

Para reforçar o seu argumento, ela faz referência às reflexões do filósofo português José Gil:

> Como José Gil tão brilhantemente argumentou, Portugal padece de uma "falta de inscrição", uma "não-inscrição" que se estende à própria existência como um todo, causa de um "trauma inaugural", fruto de um "salazarismo" que não dava espaço a que essa inscrição se efetivasse, já que, "atolada num mal difuso e onipresente, a existência individual não chegava sequer à tona da vida". Esta não inscrição não

> é passado – apesar de a sua origem se localizar no passado – é, sim, presente, num "prolongamento" do antigo regime porque: *inscrever implica ação, afirmação, decisão, com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência. Foi o salazarismo que nos ensinou a irresponsabilidade – reduzindo-nos a crianças, crianças grandes, adultos infantilizados*. (CRAVEIRO, 2016, p.33) [72]

Enfatizo aqui a cultura de não-inscrição no espaço público para marcar que a peça se coloca como uma ação de inscrição. Ao falar sobre a história de Portugal, o Teatro do Vestido está realizando uma ação que traça um corte no espaço público do teatro, que fura a superfície dos apagamentos para abrir uma clareira de memória, história e debate.

> *Um museu vivo* cria, acima de tudo, um espaço – como qualquer museu cria. E um espaço era aquilo que estas memórias precisavam – para se exporem, para se verem, para se ouvirem, para se perguntarem. (CRAVEIRO, 2018, p. 46)

O espaço criado é a esfera pública que falta, um lugar para que a sociedade se veja, se fale, se escute e se pergunte sobre si mesma. Como contraponto à cultura portuguesa, ela faz uma comparação com a cultura memorialista de países como a Argentina e o Chile, que reconhecem o trauma dos seus processos históricos, recorrendo às reflexões de Brenda Werth — cujas análises sobre *Museo Miguel Ángel Boezzio* contribuíram para a discussão sobre as peças argentinas. O teatro de Buenos Aires segue trabalhando no resgate da memória da ditadura, pois o que há de inscrição dos traumas da ditadura no espaço público não é suficiente. Há apagamento e espetacularização apaziguadora não reflexiva nas políticas memorialistas destes países também, como evidenciam os argumentos de Brenda Werth nos artigos que analisamos anteriormente.

Além dos exemplos das peças de Arias e do espetáculo de Federico León, que colocam em cena relatos dos abusos do regime militar, acrescento ao repertório desta pesquisa um espetáculo recente que lida de modo literal com um projeto de inscrição da memória em espaço público. *Relato situado, una topografía de la memoria*, dirigido por Martin Siejo, que assisti em

[72] A citação em itálico e as expressões entre aspas são do livro de José Gil *Portugal, hoje: o medo de existir*.

outubro de 2017 no FIBA durante o intercâmbio com a UBA, é uma peça itinerante e interativa pelo bairro de Almagro, na qual os espectadores fazem um percurso por pontos do bairro nos quais pessoas sequestradas pela ditadura viveram. Em cada um desses marcos, os espectadores participam de algum modo de uma inscrição, onde o grupo instalou placas com os nomes dos mortos/desaparecidos e informações sobre a conexão daquelas pessoas com aqueles lugares. A memória está em pauta no teatro argentino, sem dúvida. Me pergunto, entretanto, se a prática memorialista, nesses espetáculos, não poderia dar um passo adiante no que diz respeito à reflexão histórica, à animação crítica dos arquivos, como coloquei anteriormente sobre a peça de Lola Arias. Relembrar os horrores da ditadura é sempre importante, mas não é suficiente para evitar que eles se repitam.

De qualquer modo, a mentalidade quanto à responsabilidade sobre a memória parece mesmo distinta nas culturas desses diferentes países. Na Argentina, como no Chile, o envolvimento com a política no cotidiano dos cidadãos pode ser percebido na frequência e na adesão aos protestos nas ruas das suas capitais. No Chile, por exemplo, a forte conscientização política da construção histórica patriarcal da dominação machista sobre os corpos femininos, especialmente sobre os corpos de meninas e jovens mulheres, resultou em uma produção teatral recente que denuncia a construção dos afetos que, por repetição, forja uma cultura naturalizada de abusos de todo tipo. Em *Paisajes para no colorear*, espetáculo a que assisti na MITsp em março de 2019, nove adolescentes que passaram por um processo de pesquisa, seleção e elaboração dramatúrgica com o grupo La-Resentida, com direção de Marco Layera, expõem com depoimentos e dramatizações as bases da cultura que as oprime em casa, na escola e nas ruas. A peça é uma inscrição decisiva no espaço público do teatro, que dá uma repercussão reflexiva e afirmativa das passeatas de março de 2018, em que cerca de 200.000 estudantes universitárias e do ensino médio (150.000 em Santiago e 50.000 em outras cidades) foram às ruas protestar contra a educação sexista. A peça carimba na história do teatro um momento histórico em que centenas de milhares de jovens estão trabalhando para interromper um fluxo da cultura, rejeitando afetos opressores e criando estratégias para imprimir

afetos que as libertem. Este é um exemplo que situa a cultura de ocupação e inscrição política no espaço público.

OS FALSOS AFETOS E A AMNÉSIA FUNDAMENTAL

Como brasileira, vejo de perto a comparação que Joana Craveiro faz com a cultura de inscrição e ocupação do espaço público entre Portugal e estes países cuja cultura política é tão diferente da nossa. Em *Um museu vivo*, na parte intitulada "Pós-ditadura", que comenta o sentimento geral de impunidade que a cultura da falta de inscrição evidencia, a atriz relata que muitos agentes da PIDE escaparam impunes para as colônias e ex-colônias, e que sequer houve uma Comissão da Verdade. Houve apenas uma tentativa, uma ação análoga, a Comissão do Livro Negro Sobre o Regime Fascista, criada em 1977, mas extinta em 1991 pelo então Primeiro Ministro, Cavaco Silva, que publicou um decreto interrompendo a investigação, alegando que esta deveria ficar a cargo dos historiadores, para fazê-la no seu devido tempo – como se a história do país fosse um problema de especialistas, ou, pior, uma questão para se tornar um arquivo fechado do passado. A comissão foi de fato extinta e a mentalidade de que a história (assim como a política) não é responsabilidade dos cidadãos, sequer deve ser do interesse de cidadãos comuns, é um projeto de apagamento. Essa declaração que a peça traz à tona é, portanto, muito significativa. Ela atesta uma mentalidade sobre história e sobre política que é uma construção de afetos — uma política cultural dos afetos, nos termos de Sara Ahmed — bastante similar à construção dos afetos para com a história e a política no Brasil. Essas escolhas dramatúrgicas marcam que ela está propondo uma reflexão sobre história, mas principalmente sobre os afetos impressos na ideia de história na mentalidade do povo português.

"Pós-ditadura" termina com uma citação de *Silencing The Past: Power and The Production of History*, livro do historiador haitiano Michel-Rolph Trouillot, que fica projetada enquanto a atriz arruma o espaço para a próxima palestra performativa: *"A história é sempre fruto do poder [...] A marca*

derradeira do poder pode ser a sua invisibilidade; o desafio derradeiro, a exposição das suas raízes." Expor as raízes da história e as raízes da invisibilização dos seus processos, ou seja, retraçar o que foi apagado, retraçando também o trabalho de apagamento, é o desafio derradeiro da peça do Teatro do Vestido.

Tendo em mente esta ideia de revisão, exponho os pontos de partida da pesquisa para a peça:

> Existem dois grandes eixos na produção de história e memória com relação ao nosso passado recente — um diz respeito à memória da ditadura e outro à memória da revolução —, e estes eixos são centrais em *Um museu vivo*. De que maneira são estas memórias transmitidas e por quem?, como circulam no espaço público?, qual a ausência ou presença de inscrição e as formas dessas memórias? e como é feita a sua apreensão pelos sujeitos comuns — que não os grandes protagonistas de uma história até hoje fortemente dominada pelos atores militares e políticos? (CRAVEIRO, 2016, p. 33)

A falta de inscrição sobre a memória da ditadura é a parte mais evidente, mais fácil para uma pessoa estrangeira, como eu, compreender de que se trata. No entanto, espetáculos que colocam em pauta as memórias dos períodos ditatoriais são, na verdade, tão comuns quanto pouco efetivos, pois facilmente caem na armadilha de "pregar para convertidos". A especificidade do trabalho em *Um museu vivo* é a abordagem crítica da memória da revolução e do processo revolucionário, que instituiu uma forte polarização na sociedade portuguesa. Essa polarização impede que haja um mínimo de consenso sobre as narrativas históricas do período posterior à revolução, que há décadas é tratado na imprensa em tom pejorativo, de modo extremado, preconceituoso, "procurando com isso inculcar nas pessoas um receio irracional" (CRAVEIRO, 2016, p. 34). A autora explica que o PREC, Processo Revolucionário em Curso, é um lugar de memórias conflitantes e mistificações, que funciona como uma chave para a atualidade política do país, pois se trata de um espaço de possibilidades sobre o qual se faz um trabalho de esvaziamento de sentido, com um discurso que delega a política aos políticos e que é bem-sucedido em instaurar tanta descrença e passividade entre os portugueses, que o 25 de abril, o momento histórico da Revolução dos Cravos, parece impossível de se conceber. O discurso de

descrença e passividade é produtor de falsos afetos, ou afetos falsamente naturalizados. Ao comentar um artigo do historiador português Luís Trindade sobre o assunto, ela observa:

> Este artigo significativo questiona o lugar da revolução na narrativa portuguesa de brandos costumes e passividade — uma narrativa também ela interiorizada e mimeticamente reproduzida em gestos e hábitos diários, confirmando em absoluto *o sucesso da inculcação ideológica* da construção do Estado Novo desse homem novo. (CRAVEIRO, 2016, p. 35, grifos meus)

Por esta observação, vê-se que há um trabalho de produção e naturalização desses afetos – a passividade, a autoimagem dos "brandos costumes" – que são comumente interiorizadas até que pareçam vir de dentro. Ela se refere também a um livro de Eduardo Lourenço, com o título provocativo *O fascismo nunca existiu*, que expõe uma "implantação orgânica" do fascismo português na sociedade. Essas "implantações", assim como as disputas políticas que se colocam no caminho da construção de um discurso contra-hegemônico, levam ao que ela chama de amnésia fundamental, um auto-esquecimento da capacidade ativa e transformadora do povo português (CRAVEIRO, 2016, p. 35-36).

Colocar tais questões em discussão no espaço público proporciona, então, uma dimensão reconciliadora, ou seja, uma reconciliação das pessoas com a sua própria memória, com o orgulho e a alegria de terem participado desse processo histórico que os falsos afetos das narrativas hegemônicas silenciam – uma reconciliação com os afetos coerentes com a memória. O espetáculo tem a força de compartilhar, antes de mais nada, o gosto pelo pensamento crítico como um afeto, um afeto contra-hegemônico, como um modo de estar no mundo. Em artigo publicado na *Sinais de Cena*, o ator e diretor português Gustavo Vicente, colaborador regular do Teatro do Vestido, chama atenção sobre o valor de compartilhar a paixão por conhecer em *Um museu vivo*:

> [...] a passagem de um conhecimento menor para outro maior é algo que só pode ser feito através de um movimento determinado pelo amor – sendo o amor, neste caso, o sentimento gerado pela paixão que o *Um museu vivo* exerce sobre a vontade de conhecer. Mais especificamente, de conhecer a nossa herança histórica e a forma

> como esse legado nos pode transformar o presente e o nosso olhar sobre o futuro. (VICENTE, 2016, p. 221)

O crítico e dramaturgo português Rui Pina Coelho, em um artigo que posiciona o espetáculo do Teatro do Vestido como uma das mais importantes criações do teatro português nos últimos vinte anos, marcando que o seu amor pela peça não pode ser dissociado da sua abordagem crítica, também chama atenção para o trabalho de forjar esfera pública em *Um museu vivo* como modo de lutar contra a aniquilação do pensamento crítico.

> Caso se considere, como eu, que o crescimento selvagem do capitalismo está completamente ligado ao desaparecimento das noções de crítica de esfera pública, é preciso assumir que a arte e a crítica de arte têm agora que lutar em uma batalha muito importante (não por si, mas por todos). Trata-se da batalha para ressuscitar o conceito de *general will*, de esfera pública, o que significa, como Jürgen Habermas colocou: "uma dimensão da nossa vida social na qual se pode formar algo próximo à opinião pública. Todos os cidadãos têm acesso garantido. Uma parte da esfera pública acontece em cada conversa em que indivíduos se unem para formar um corpo público" (Habermas 1571-1576). A arte e a crítica de arte estão na linha de frente da batalha para vencer a opressão da esfera pública pelo sistema capitalista. Essa batalha não vai ser vencida de maneira fácil nem rápida, mas é absolutamente necessário dedicar-se a ela. Para lutar nessa batalha, a crítica vai certamente precisar da presença do corpo do(da) crítica com todo o seu conhecimento (COELHO, 2015, p.12-13). [73]

É com amor e pensamento crítico que o Teatro do Vestido performa a criação de uma esfera pública, encantando o espaço do teatro para fundar uma arena de escuta coletiva, para inscrever, em cada lugar em que se

[73] No original em inglês: If one considers, as I do, that the savage growth of capitalism is linked completely with the disappearance of notions of criticism and the public sphere, one must assume that art and arts criticism have now a very important battle to fight (not for themselves but for all of us). It is a battle to resuscitate the concept of general will, of the public sphere, which is, as Jürgen Habermas has termed it: "a realm of our social life in which something approaching 12/14 public opinion can be formed. Access is guaranteed to all citizens. A portion of the public sphere comes into being in every conversation in which private individuals assemble to form a public body" (Habermas p.1571-76). Art and arts criticism are in the front line of the battle to overcome the oppression of the public sphere by the capitalist system. This battle won't be won easily or quickly, but it is absolutely necessary to engage in it. In order to fight this battle, criticism will decidedly need the presence of the critic's bodies with all their knowledge.
O livro de Habermas a que ele se refere é Habermas, Jürgen. "The Public Sphere: An Encyclopedia Article." The Norton Anthology of Theory and Criticism. 2001. 2nd ed. Gen. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton and Company, 2010. 1571-76. Print.

apresenta, as pequenas memórias que ativam as histórias esquecidas e dão vida a memórias inventadas, encantando velhos arquivos na luta contra os falsos afetos e a amnésia fundamental.

CAPÍTULO III. 3: "PERMITAM-ME IMAGINAR JÁ QUE É TÃO DIFÍCIL DESCOBRIR FATOS"

A TESE EM PÉ

O terceiro e último capítulo se encerra com a parte corporalizada da pesquisa, um espetáculo que realizei durante o doutorado, no qual pude experimentar alguns dos procedimentos que estava investigando, como dispositivos dramatúrgicos e linguagens de encenação. *Há mais futuro que passado – um documentário de ficção*, que estreou em março de 2017 e está atualmente em circulação, foi criada na sala de ensaio, com as atrizes Clarisse Zarvos, Cris Larin e Tainah Longras, e as assistentes de direção, Mariana Barcelos e Tainá Nogueira Ferreira, mas assino a dramaturgia com Clarisse Zarvos e Mariana Barcelos. As questões abordadas anteriormente neste capítulo são fundamentais para a criação desse trabalho: a proposição de questões sobre história como motor para a criação teatral na linguagem da palestra-performance como modo de animar arquivos. A peça não é, como a tese, um trabalho solo, monográfico. A criação conta com os desejos e questões das outras artistas envolvidas. Ainda assim, considero esse trabalho um desdobramento inseparável da tese no qual pude explorar o conceito de historiografia de artista não apenas do ponto de vista da análise de espetáculos, mas na própria criação.

A pergunta "qual é o lugar da mulher latino-americana na história da arte?" é a questão disparadora da peça, que coloca em cena uma crítica às narrativas hegemônicas da história da arte, tomando como recorte a perspectiva da pouca visibilidade – em larga medida, da ausência – de artistas mulheres da América Latina dos anos 60, 70 e 80 nos livros de história da arte, bem como nas grandes exposições, nos documentários jornalísticos e outras formas de produção de saber que se pode pensar como história pública.

Em cena, as três atrizes se dirigem ao público para falar sobre as artistas latino-americanas que conheceram em uma pesquisa independente.

Elas contam que encontraram na Internet um grupo de pesquisa em uma universidade na Colômbia que reunia cartas trocadas entre artistas mulheres latino-americanas daquele período. Elas apresentam uma seleção dessas cartas, que leem, comentam e às vezes situam historicamente, e nas quais identificaram uma jovem brasileira chamada Ana, cujo sobrenome é desconhecido, que esteve com artistas importantes na Argentina, no México e na Colômbia, mas cuja obra não pode ser conhecida. Elas se perguntam quem é essa artista que não entrou para a história e indagam sobre os porquês do seu apagamento, fazendo comparações com os caminhos de vida das outras artistas. Ana tem uma trajetória singular e as cartas fazem o público especular sobre a sua identidade, desenvolvendo uma expectativa com relação a ela. As atrizes relatam as etapas da pesquisa, usando as cartas como documentos, sempre como se estivessem narrando fatos reais. Até que, nos momentos finais da peça, revelam a construção ficcional, contando que as cartas trocadas entre as artistas nunca existiram, foram elas mesmas que escreveram, e que Ana também é uma ficção.

A dramaturgia é alinhavada por citações do ensaio *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, que colaboram na construção dos argumentos da peça e dão sustentação conceitual para o expediente dramatúrgico de criar uma ficção para expor as condições estruturais da situação histórica de apagamento e silenciamento das mulheres nas artes, como em diversas áreas de saber. A peça abre e fecha com uma carta escrita por nós, criadoras do espetáculo, endereçada às artistas que mencionamos. A leitura dessa carta, apresentada em um vídeo projetado no cenário, é feita por Carolina Virgüez, atriz colombiana residente no Brasil, que tem o espanhol como língua materna.

Ao final, numa espécie de epílogo, as atrizes apresentam uma linha de produtos para uma possível loja de souvenir, que poderia ser montada sempre ao final do espetáculo, para que as pessoas pudessem comprar "lembrancinhas" das artistas da peça, parodiando as lojas dos museus. A cena é feita com bastante humor. Os produtos foram elaborados como chistes, alguns são quase antiprodutos, o que constitui mais uma camada de

crítica. Afinal, nem as estratégias capitalistas de comodificação dos afetos têm dado atenção suficiente aos produtos que poderiam imprimir afetos emancipadores para as mulheres – uma fina camada de opressão. Recentemente, com a produção hollywoodiana de filmes de ação *blockbusters* com protagonistas femininas, como a saga *Star Wars* ou filmes feitos a partir de quadrinhos da Marvel, houve grande polêmica nas vendas das lojas de brinquedo. A produção de bonecas da personagem Rey, de *Star Wars – O despertar da força* por exemplo, foi feita numa quantidade muito baixa em comparação aos bonecos masculinos e à procura que houve nas lojas. O jogo Monopoly com o tema do filme não continha a personagem, apesar de se tratar da protagonista, fato que causou grandes protestos, forçando a empresa produtora a refazer o jogo incluindo a heroína. Enquanto diretores de filmes de super-heróis já deixaram de incluir personagens femininas importantes em seus roteiros por acharem que as vendas dos brinquedos não seriam boas, as *action figures* (como essas bonecas de filmes de ação são chamadas) da Marvel, que fez essa aposta recentemente, têm uma imensa repercussão entre as meninas. A representatividade na indústria de brinquedos e produtos simbólicos de modo geral é um fator importante das construções históricas e seus afetos, o que também se pode perceber pela importância da produção de bonecas negras para o feminismo negro. Entre a linha de produtos fictícios de *Há mais futuro que passado*, descrevemos uma linha infantil, que inclui um álbum de figurinhas "Mulheres Artistas Latino-Americanas Anos 60, 70 e 80, Volume 1" para exemplificar como a arte (e a arte feita por mulheres) poderia povoar o imaginário popular desde a infância.

Um exemplo bastante recente de intervenção crítica na instituição da história da arte feita por uma produção artística – nesse caso com fôlego de infiltração massiva – é o clipe da música *Apeshit* de Beyoncé e Jay-Z lançado em 2018, no qual os artistas confrontam a supremacia branca da arte no Louvre, o colonialismo e o racismo, com a presença imponente da beleza dos corpos negros que dançam nas galerias da instituição e diante de obras famosas, ostentando (no melhor sentido) o poder das mulheres negras e a sua consciência crítica. A própria direção do museu declarou para a imprensa

que o clipe contribuiu para que a instituição batesse seu recorde de público em 2018, e criou um guia de visita especial inspirado pelo vídeo, intitulado "Jay-Z et Beyoncé au Louvre"[74]. Esse caso mostra que a problematização da representatividade na história da arte pode ser poderosamente ativada por produções artísticas que assumem um posicionamento propositivo para com as opressões históricas – cada uma com o seu alcance – e que se as questões humanas e ideológicas das reivindicações não mobilizam os "donos da bola", o poder aquisitivo dos grupos sub-representados pode ser um bom argumento. O epílogo da peça joga com essa possibilidade.

AMBIÊNCIA HISTORIOGRÁFICA

A cenografia de Elsa Romero divide o espaço cênico com um voil cinza translúcido, uma cortina que cobre todo o palco e o divide, mas não o separa. A cortina é vazada, de modo que as atrizes podem transitar entre os dois espaços. À frente, demarcando uma espécie de proscênio, as atrizes, de pé, apresentam a pesquisa atrás de uma mesa alta de metal cinza que fica à esquerda do palco. O tampo da mesa é branco leitoso e, por baixo dele, uma mangueira de *led* sempre acesa cria uma atmosfera de laboratório que remete às ciências biológicas. Sobre a mesa, um computador, uma pequena mesa de som, e papeis que elas consultam em momentos específicos. Na outra extremidade do palco, um mapa impresso da América Latina, com as dimensões de um mapa escolar. Eventualmente, as atrizes se movimentam por esse proscênio, que pode ser pensado como o espaço equivalente à ética do presente. A ambiência é determinante para isso. A concepção cenográfica confere uma atmosfera "dura" à cena, que respalda a artificialidade na atitude das atrizes, uma escolha consciente que tem o propósito de marcar a ideia de que uma narrativa historiográfica é uma construção.

[74] Disponível no site do museu: https://www.louvre.fr/routes/jay-z-et-beyonce-au-louvre

Atrás da cortina, um contraste: um nicho que se pode identificar com o passado (ou com a ficção): um lugar mais acolhedor, com um tapete e uma namoradeira com almofadas coloridas, onde as atrizes se posicionam para ler as cartas. A textura do voil proporciona um efeito esfumaçado a esse espaço, um ambiente mais quente que representa um passado (em parte idealizado e romantizado) em que aparecem os laços de amizade e afetuosidade sugeridos pela leitura das cartas.

Na superfície da cortina, são projetadas citações do ensaio de Virginia Woolf e algumas imagens, a maior parte delas, do processo de criação do espetáculo, com as atrizes em sala de ensaio ou na rua, apresentando composições feitas a partir de pesquisas sobre as vidas e as obras das artistas mencionadas. Em alguns casos, mostramos registros das obras, mas os vídeos da peça são mais dedicados à autodocumentação, ao compartilhamento de imagens da pesquisa corporalizada nas experimentações das atrizes. Assim, o lugar de encontro entre a história e a memória é projetado sobre o material translúcido do voil, que ora funciona como um filtro para o passado, ora é usado como suporte de projeção de imagens, numa convivência entre a ética do presente, que ilustra e comprova a sua narrativa com documentos e citações, e a produção de memória para o futuro. De certo modo, é como se a peça colocasse à frente da cortina o espaço da história e, atrás, o espaço da memória. O que divide (e ao mesmo tempo conecta) as duas instâncias é uma substância delicada e translúcida, que evidencia que história e memória são interpenetráveis.

A ênfase na autodocumentação do processo sinaliza que a peça não pretende apenas "transmitir informação" sobre as artistas. Não é a intenção do projeto que o público volte para casa com a sensação de ter passado a conhecer um determinado número de artistas latino-americanas, pelo contrário: a intenção é que o público saia do teatro consciente do seu não saber e de que o seu não saber não é uma coisa natural. A linguagem dos vídeos é marcadamente caseira, como mais um dado da materialidade artesanal das historiografias de artista. As fotografias usadas foram tiradas com telefone celular, de maneira despretensiosa, assim como os vídeos, que

também foram gravados com câmeras na mão. Eu mesma fiz as montagens em um aplicativo que até então nunca tinha usado. Essa escolha faz um espelhamento com as experimentações de videoarte do período referido, feitas com as tecnologias que estavam à mão, em que se pode ver um desprendimento com relação à noção de qualidade. Enfim, são imagens feitas "sem tripé".

A iluminação, assinada por Ana Kutner, é propositalmente escura – afinal, estamos falando de uma obscuridade, de algo que está ocultado nas narrativas históricas. O dado mais importante da luz, no entanto, não é a condição de sombra e penumbra, mas o fato de que as atrizes manipulam os equipamentos, uma escolha de encenação que estava dada desde o início da elaboração do projeto. Elas iluminam a si mesmas acendendo luminárias e iluminam umas às outras empunhando pequenos refletores, que acendem e apagam com interruptores acoplados: a luz a ser lançada sobre a história está nas mãos de cada uma das mulheres em cena, bem como a função de iluminar as outras mulheres, suas contemporâneas. A operação de som e vídeo também fica a cargo das atrizes, que são responsáveis por toda a movimentação técnica do espetáculo. Não há nada que seja feito nos bastidores ou nas cabines. Tudo se produz com autonomia total das atrizes e diante dos olhos dos espectadores. Com isso, a peça chama atenção para a capacidade que as mulheres têm (tão evidente quanto questionada) de dar conta de toda sorte de tarefas ao mesmo tempo em que desenvolvem sua produção artística e intelectual.

Os figurinos de Rachel Theo trouxeram uma referência importante para a dramaturgia que, até a entrada efetiva da figurinista no projeto, não estava levando a moda em consideração no seu repertório. Ela trouxe à discussão um registro em vídeo de um desfile protesto realizado por Zuzu Angel em 1971 em Nova York, que teve grande repercussão internacional – sendo o desfile-protesto uma combinação de arte e política em um meio, a moda, geralmente considerado fútil e alienado. A partir daí, a história de Zuzu Angel, sua luta por justiça e seu assassinato pela ditadura militar passaram a fazer parte da peça. Os figurinos, que são uma citação direta desse desfile,

são todos brancos para que se possa projetar imagens sobre os corpos das atrizes, espelhando com isso a intenção de que a cena seja um lugar de impressão, de inscrição.

A música é ainda outra camada de dramaturgia. Além dos temas criados por Julia Bernat e Laura Becker, criadoras da trilha sonora, todas as canções tocadas na peça, desde as entrada dos espectadores, são composições de cantoras latino-americanas importantes, como Victoria Santa Cruz, Toto La Momposina e Dona Onete.

SE NÓS TRABALHARMOS POR ELA

A equipe, como se pode perceber, é toda composta por mulheres, uma opção do projeto que é coerente com o seu caráter propositivo, que considero mais importante que o seu teor de denúncia, como observa o professor de filosofia e crítico de teatro Patrick Pessoa em sua crítica em formato de ensaio epistolar publicado na revista *Questão de Crítica*:

> Como acontecimento político, o fato de a equipe de produção ser exclusivamente composta por mulheres é bastante eloquente. Em vez de apenas propor discursivamente uma “tomada de consciência” sobre a dificuldade de ser artista e mulher (ainda mais quando não se tem “um teto todo seu”), essa equipe de produção exclusivamente feminina realiza concretamente aquela que, segundo o Brecht, é a mais importante tarefa política do teatro: a “refuncionalização” da instituição teatral, no sentido de levar em conta a questão da representatividade e corrigir ativamente um desequilíbrio histórico (PESSOA, 2018. s.p.).

Com essa escolha, a peça se coloca como um gesto que quer instituir para si uma nova condição histórica, que não só reflete sobre o passado mas já atua, nas premissas da escrita e dentro dos seus próprios limites, contra aquilo que critica. Nesse mesmo texto, o crítico comenta o título da peça e seu "sabor revolucionário", colocando que a peça afirma que há mais futuro que passado para as mulheres mas apenas com uma condicional. O título marca uma posição quanto aos discursos saudosistas e conservadores que oprimem jovens artistas ao pregar que a era de ouro da "grande arte" está

em algum lugar do passado e não pode mais ser alcançada. Mas, por outro lado, a peça não defende uma crença acrítica em uma suposta garantia de progresso.

> À primeira vista, seria tentador simplesmente encaixar o título e, por extensão, o discurso da peça *Há mais futuro que passado* nessa concepção moderna do tempo, ou da história, como progresso. Contrariando o que seria de se esperar no caso de modernistas convictos, entretanto, o gesto do trabalho é, como já foi dito, arqueológico: em vez de negar a importância do passado, de pensá-lo como obsoleto, ultrapassado, de crer ingenuamente que este tempo de barbárie já passou de uma vez por todas, *Há mais futuro que passado* enfatiza que só pode haver futuro se entendermos que o passado continua a acontecer diante de nossos olhos e que é preciso transformá-lo. Só pode haver futuro se, no presente, formos capazes de ler a história a contrapelo, tornando audíveis vozes que foram historicamente caladas pelo "cortejo triunfal dos vencedores", todos homens, todos brancos. Tornar audíveis essas vozes é o principal gesto ético-político do espetáculo. (PESSOA, 2018. s.p.).

De fato, o espetáculo coloca uma condição para essa perspectiva "otimista" de futuro anunciada no título: a tomada de responsabilidade sobre as narrativas do passado e do presente, bem como a construção de outras estruturas para as artistas mulheres (latino-americanas e de diferentes etnias) que estão por vir. Uma das ocasiões em que a peça faz essa proposição é na leitura de uma passagem do ensaio de Virginia Woolf, em que a autora afirma a necessidade de se preparar o terreno para as poetas que estão por vir.

> [...] as grandes poetas não morrem, são presenças duradouras, que só precisam de uma oportunidade para andar entre a gente, em carne e osso. Essa oportunidade, a meu ver, *está nas mãos de vocês para conceder a ela*. Porque eu acho que se a gente viver por mais um século com o nosso próprio dinheiro e um teto todo nosso, se tivermos a liberdade como hábito e a coragem para escrever exatamente o que a gente pensa, se escaparmos um pouco da banalidade da sala de jantar e olharmos para os seres humanos, e olharmos para o céu e para as árvores ou para qualquer coisa em si mesma, se deixarmos de lado os fantasmas que bloqueiam a nossa visão, se encararmos o fato – porque é um fato – de que nós não temos em quê nos apoiar e que estamos sozinhas, então a oportunidade vai aparecer. E aquela poeta morta, que era irmã de Shakespeare, vai assumir o corpo que ela tantas vezes sacrificou. Inventando uma vida a partir da vida das anônimas que vieram antes dela, ela vai nascer. Mas se ela chegar sem *esse preparo*, sem *esse esforço da nossa parte*, isso nós não

> podemos deixar acontecer, porque seria impossível. Mas eu continuo achando que ela vai surgir *se nós trabalharmos por ela*, e que esse trabalho, mesmo na pobreza e na obscuridade, vai valer a pena. (WOOLF apud BARCELOS, SMALL, ZARVOS, 2018, p. 54, grifos meus)

Nesse texto do início do século XX, a autora colocava essas condições para o futuro como um trabalho a fazer. As mudanças sociais que ela vislumbra para os próximos cem anos, como por exemplo, a possibilidade de mais mulheres terem independência financeira e liberdade intelectual, não se sustentariam sem um preparo, sem um esforço prévio. Do mesmo modo, para que as oportunidades daqui para a frente sejam viáveis, há um trabalho a continuar fazendo pelas artistas do futuro. Quase cem anos depois, em 2017, escrevemos a carta lida por Carolina Virgüez em espanhol, que é endereçada às artistas relembradas na peça, mas também é uma resposta a Virginia Woolf:

> Al mirar al pasado, nos damos cuenta que mientras más atrás se retrocede, menos se sabe de la historia de las mujeres. Estaban allí, pero no tuvieron un reconocimiento merecido, ni siquiera la oportunidad de descubrir sus potencialidades creativas. Con el pasar de los años, muchas cosas han cambiado. Sin duda, las conquistas fueron innumerables; todo a base de mucha lucha. Pero lo que parecía satisfactorio en otros tiempos hoy se revela insuficiente, y como si no fuera absurdo, aun es necesario decirlo: queremos más.
> Hay momentos históricos que exigen el encuentro – para sobrevivir, para amar. Cuando el campo de las posibilidades de vida hace disminuir el horizonte, se cierran ventanas, se restringen salidas y se apaga la luz. Estamos entonces en los subsuelos, en los pasajes secretos, en los sitios inocentes, en las salas de ensayo.
> Desde que nosotras, mujeres, tomamos la palabra para contar las historias que nos interesan; hay más futuro que pasado para todas. (BARCELOS, SMALL, ZARVOS, 2018, p. 55).

Com essa provocação vinda do passado pela escrita de uma mulher, que fez uma especulação sobre o nosso presente, ficamos mobilizadas a pensar o que estamos fazendo por aquelas que estarão aqui daqui a cem anos, tanto quanto nos sentimos compelidas a reconhecer o legado das que vieram antes de nós, que precisamos reconhecer e reposicionar como nossas referências. Esse trabalho consiste, entre outras coisas, em tomar a palavra para narrar as nossas experiências e a nossa visão dos fatos. Esses trechos exemplificam a dimensão de tomada de posição das historiografias

de artista e a ideia de escrita historiográfica como ação, como gesto que traça um riscado no espaço público do teatro para instaurar lugares de quebra das mitologias aprisionadoras, dos colonialismos internos, do fardo da história como discurso que repete e reimprime afetos acachapantes.

É preciso, no entanto, fazer uma ressalva sobre o gesto de tomar a palavra, banalizado quase ao esvaziamento nos tempos de redes sociais em que vivemos. Não basta tomar a palavra para compartilhar saberes e narrar experiências: compartilhar o gosto pela prática do pensamento crítico é o que faz a diferença nos modos corporalizados de escrita da história que investigo nesta tese. Essa observação está bem marcada no prefácio ao livro da peça, escrito pela pesquisadora e crítica de teatro Luciana Eastwood Romagnolli:

> Penso, em meio às eleições presidenciais, como os dispositivos de democratização da informação, com as redes sociais, trouxeram tão somente o acesso à tecnologia de comunicação, fazendo de qualquer pessoa produtora de conteúdo, sem democratizar o mais importante: o acesso à interpretação de texto, à análise e ao exercício crítico. Eis nossa tragédia contemporânea, para a qual o teatro pode servir algumas gotas de antídoto (ROMAGNOLLI, 2018, p. 12).

O antídoto não é o mero compartilhamento de experiências ou a transmissão de memória de um passado silenciado. O princípio ativo do antídoto contido nas historiografias de artista é o pensamento crítico. Por isso é importante complementar a última frase que aparece naquela citação da crítica de Patrick Pessoa, em que ele diz que "tornar audíveis essas vozes é o principal gesto ético-político do espetáculo". Do ponto de vista das intenções da criação, o principal gesto ético-político do espetáculo não é apenas tornar audíveis as vozes silenciadas, mas principalmente analisar e expor as estruturas e práticas que continuam nos silenciando.

ENDEREÇAMENTOS

Logo no início dos ensaios, em novembro de 2016, quando ainda não sabíamos que direção tomar na criação da dramaturgia, encontramos uma chamada para uma exposição que se realizaria no segundo semestre do ano

seguinte no Hammer Museum, em Los Angeles, intitulada Radical Women: Latin-American Art 1690-1985. Escrevemos para o museu, pedindo informações sobre as artistas que estariam na exposição. Recebemos uma resposta no mesmo dia, com um release em português do Brasil, apresentando os conceitos principais da exposição e uma lista com mais de cem artistas, dividas por países, com as respectivas datas de nascimento e de morte, quando era o caso. Foi com essa lista que iniciamos os trabalhos.

Nos primeiros encontros, escrevemos alguns dos nomes em pequenos pedaços de papel, que sorteamos entre nós, combinando que, no próximo encontro, cada uma deveria trazer uma composição feita a partir da obra da artista sorteada. As composições vieram em diferentes formatos: mini-palestra, instalação, ensaio fotográfico, vídeo-ensaio, performance multimídia, intervenção na rua, etc. A partir do terceiro ou quarto encontro, pedi que a próxima composição fosse a escrita de uma carta. As atrizes escreveriam como se fossem uma daquelas mulheres, endereçando-se para qualquer uma das outras que faziam parte do primeiro círculo de artistas pesquisadas. Quando, na sala de ensaio, lemos as cartas que elas tinham escrito, soubemos que essa seria a base da dramaturgia.

A partir daí, criamos uma situação fictícia: um departamento de pesquisa de uma universidade na Colômbia estaria reunindo cartas trocadas entre artistas latino-americanas dos anos 1960 a 1980. Na peça, relatamos o contato com esse grupo de pesquisa universitária fictício de maneira análoga ao nosso contato com o Hammer Museum, estabelecendo um paralelo ficcional para um fato real da nossa investigação. Para a escrita das cartas, fizemos uma pesquisa das trajetórias de algumas das artistas que estavam mortas (dentro da seleção feita por sorteio) e tentamos encontrar interseções possíveis nas suas trajetórias, como exposições coletivas que continham obras daquelas artistas, por exemplo, de modo que as relações que criamos poderiam ser consideradas verossímeis. Além disso, há cruzamentos possíveis na leitura de suas obras, como apontam as curadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, em texto publicado no catálogo da exposição, que no Brasil foi realizada em 2018 na Pinacoteca de São Paulo:

> A exposição é estruturada em torno de temas, em vez de categorias geográficas ou cronológicas. Esses conjuntos servem para evidenciar conexões temáticas e preocupações comuns entre as artistas, que, na maioria dos casos, não se conheciam e não estavam cientes dos trabalhos umas das outras. Nossa proposta, portanto, foi estabelecer diálogos e simultaneidades que confirmam pautas e problemas comuns, ou seja, questões que conectam diferentes contextos (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 18).

Essas conexões temáticas, pautas e preocupações comuns, que foram se descortinando diante dos nossos olhos, nos fizeram vislumbrar as amizades em potencial que fantasiamos com as correspondências, investindo na curiosidade que essas artistas poderiam ter tido sobre os trabalhos umas das outras. Todo o conteúdo das cartas é uma mistura de pesquisa histórica e criação ficcional: elas contêm falas de textos escritos pelas artistas ou declarações dadas em entrevistas, mas que recortamos, colamos em outros contextos e endereçamos a outras artistas. O endereçamento é uma intervenção significativa. A leitura de cartas em voz alta tem um potencial mobilizador, que convoca a escuta na medida em que o endereçamento preciso traz consigo uma carga a mais de afeto. Quando uma carta é lida em voz alta, é como se os espectadores fossem convocados a se colocar no lugar de quem receberia a carta. Usamos na peça uma gravação de uma fala de Ana Cristina César que evidencia o desejo mobilizador dessa linguagem:

> Qual é a questão fundamental da carta? Que tipo de texto é a carta? Carta é um tipo de texto que você está se dirigindo a alguém, tá? Você tá escrevendo carta, não é pelo prazer do texto, não é um poema que você está produzindo, não é uma questão que você está levantando dentro de literatura, não é uma produção estética necessariamente. Fundamentalmente, carta você escreve pra mobilizar alguém, especialmente quando a gente entra no terreno da paixão, né? Onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado (BARCELOS, SMALL, ZARVOS, 2018, p. 42).

Além de pensar criativamente no que elas poderiam dizer umas para as outras, e assim nos endereçarmos a elas, colocar essas frases e ideias na peça é uma forma de fazer com que essas artistas se dirijam ao nosso momento histórico. Nesse sentido, considero de extrema importância a pequena participação de Carolina Virgüez na leitura da carta que abre e

fecha a peça. Neste endereçamento às artistas, feito na língua materna da maioria delas, pedimos licença poética para usar suas vozes e histórias, pedimos licença para entrar na história delas, para animar as memórias das suas obras. Essa carta, que chamamos "carta do presente, é o pilar ético do espetáculo, que também funciona como uma voz encantadora de arquivos. Os arquivos, no caso, são os legados das artistas. Assim, a cada apresentação, nos dirigimos literalmente a elas, dizendo seus nomes, homenageando as suas obras e denunciando o feminicídio. Com esse endereçamento ao passado, queremos invocá-lo, queremos colocar de pé, mais uma vez, essas mulheres invisibilizadas pela história. Como dizem as atrizes na peça:

> CLARISSE – [...] Escrever essas cartas, inventar essas amizades, foi a nossa forma de conviver com elas por um tempo.
> TAINAH – A ficção foi uma escolha de linguagem, pra falar com vocês sobre elas. E, de certo modo, pra falar com elas também (BARCELOS, SMALL, ZARVOS, 2018, p. 53).

HISTÓRIA DA ARTE, FORTALEZA DO PATRIARCADO

Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf especula sobre a existência de uma irmã de Shakespeare, que era tão talentosa quanto ele, mas que sequer teve oportunidade de ir à escola, então jamais conseguiria ser escritora – por ser mulher no século XVI. A autora também cria uma personagem chamada Mary, uma escritora que passa por diversas restrições – por ser mulher no final do século XIX – até que se liberta quando ganha uma herança. Essa herança permite que ela tenha "um teto todo dela", o que lhe dá a liberdade intelectual para escrever o que quisesse. Para introduzir esse exercício de especulação da realidade por meio de um dado de ficção, ela escreve: "Permitam-me imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos". Uma das questões da historiografia contemporânea é o excesso de passado: motivo de angústia, um peso que pode ser opressor para os historiadores. Mas esse excesso de passado não existe para as histórias das mulheres – e aqui me dedico a pensar especificamente sobre a história da arte. É realmente difícil

descobrir fatos sobre a história das mulheres na arte. Inventar é, ao mesmo tempo, uma saída criativa e uma estratégia crítica.

A história da arte sempre foi escrita por homens que continuamente afirmam a irrelevância das obras das mulheres. Esse não é um hábito só do passado. As curadoras da exposição do Hammer Museum relatam, em pleno século XXI:

> Desde o começo da organização do projeto, enfrentamos uma contradição. Por um lado, vários artistas, curadores e estudantes de atitude progressista nos apoiaram com muito entusiasmo, fornecendo as informações que nos ajudaram a compor a exposição. Por outro, enfrentamos resistência na forma de uma pergunta que nos foi feita repetidas vezes: por que apenas artistas mulheres? Essa pergunta era seguida frequentemente da observação questionável, e talvez descaradamente ofensiva, de que "artistas mulheres estão na moda". Alguns diziam que as artistas mulheres já haviam conquistado o reconhecimento que lhes era devido e que, portanto, a mostra não só era desnecessária como não deveria ser feita, porque confirmava a ideia de que a América Latina é machista. Em nossa procura por informações sobre trabalhos experimentais produzidos por artistas mulheres, muitas vezes tivemos que lidar com uma total falta de conhecimento. Outras vezes, fomos desencorajadas a explorar referências obscuras, encontradas em arquivos ou publicações esquecidas. Um célebre artista visual conceitual reconheceu que as mulheres haviam sido, sistematicamente, marginalizadas, mas explicou que ele não tinha a autoridade moral para remediar a situação. Ele professou sua falta de interesse e prosseguiu declarando que, dada a emergência de perspectivas contemporâneas relativas a, por exemplo, estudos sobre a arte *queer*, uma exposição dedicada a artistas mulheres, além de ser irrelevante, era ultrapassada. Essa resistência desmedida, expressa de maneira direta ou sarcástica, evidenciava o contínuo preconceito dos críticos, reforçando nossa decisão política de prosseguir com a ideia original (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 18).

Diante de narrativas históricas contra-hegemônicas, da possibilidade de escovar a história a contrapelo, alguns grupos de artistas podem ser considerados vencidos nas batalhas da história pela disputa do imaginário. Apesar de todas as agendas progressistas da prática artística, a história da arte é uma fortaleza do patriarcado. A combinação da instituição história com a instituição arte é uma força poderosa da cultura ocidental, um dispositivo que opera em diferentes camadas das subjetividades, que se infiltra de maneira sutil, imprimindo afetos por meio do simbólico, do imaginário, da

beleza. O que se imprime, nesse caso, é a crença irrefletida na supremacia do homem branco, supostamente comprovada pela cultura da qual é protagonista.

Em *Há mais futuro que passado*, a troca de cartas é apenas uma parte da criação ficcional que sustenta a nossa crítica historiográfica. A criação da personagem Ana, a ilusão romântica e envolvente da sua história de vida e a revelação da sua condição fictícia constituem um recurso dramatúrgico importante nesse sentido. Antes de mais nada, isso se dá porque mostra como as condições sociais dos artistas são fatores determinantes para que suas obras sejam consideradas dignas de entrar para a história da arte. Depois, porque ao fazer o público ter curiosidade por uma personagem e em seguida mostrar que o acesso às suas obras é inviável é um modo de chamar atenção para uma falta – a falta que faz, para nós, no presente, a arte que não foi historiografada. Não se trata apenas de uma injustiça com as artistas do passado, mas também de uma injustiça com as espectadoras do presente e do futuro. A frustração causada no público é um dispositivo para produzir a sensação de que alguma coisa – a que deveriam ter direito de acesso – lhes foi tirada. Com esse expediente, a peça mostra que as estruturas da feitura da história descartam alguns legados e privilegiam outros por razões que não têm nenhuma relação com "qualidade" ou com "genialidade" – embora a crença geral seja o oposto. A confiança que se tem na história da arte está na legitimidade dos seus filtros. A peça age sobre essa crença.

A criação de uma narrativa de vida fictícia de uma mulher latino-americana do século XX que não entrou para a história pode ser tomada como um espelhamento crítico para as biografias de artista, um modo específico de escrita historiográfica na cultura da arte. Aqui, faço um exercício crítico do meu próprio trabalho, trazendo uma referência que só conheci depois de ter estreado a peça, um texto intitulado "Por que não existem grandes artistas mulheres?", publicado em 1971 pela historiadora da arte Linda Nochlin, falecida no ano de estreia da peça.

A reflexão começa pelo título. A pergunta é uma armadilha. Ela induz a um erro fatal, que é pensar com a mesma subestrutura de pensamento que sustenta a sua formulação. Assim, o fato de que o título traz uma pergunta é significativo, pois a autora vai chamar atenção para a importância de se pensar a maneira de formular questões:

> É apenas quando começamos a pensar sobre as implicações da pergunta "Por que não existem grandes artistas mulheres?" que começamos a perceber que a extensão da nossa consciência de como as coisas são no mundo foi condicionada – e frequentemente enganada – pela maneira como as questões mais importantes são formuladas (NOCHLIN, 1971, p.19).

A pergunta seria bem diferente sem o adjetivo "grande". O problema, então, não está na relação entre a mulher e produção artística, mas na ideia de grandeza implícita em uma concepção de arte construída historicamente de um modo fantasioso. O mito do "grande artista" é uma construção histórica que exclui necessariamente e previamente as mulheres. A suposição do mérito não chega a fazer parte da equação.

> A pergunta é simplesmente a ponta de um iceberg de interpretações e concepções equivocadas, sob ela encontra-se uma vasta massa escura de ideias duvidosas sobre a natureza da arte e suas conjunturas concomitantes, sobre a natureza das habilidades humanas em geral e da excelência humana em particular e o papel que a ordem social desempenha em tudo isso. Enquanto "a questão da mulher" talvez seja um pseudoproblema, as falsas concepções envolvidas nessa pergunta apontam para grandes áreas de ofuscação intelectual para além das específicas questões políticas e ideológicas envolvidas na sujeição das mulheres. Em sua base estão pressupostos ingênuos, distorcidos e acríticos sobre o fazer artístico em geral, assim como sobre o fazer da "grande arte". Esses pressupostos, conscientes ou não, aproximam de forma improvável astros como Michelangelo e Van Gogh (1853-1890), Rafael (1483-1520) e Jackson Pollock (1912-1956) sob a rubrica de "Grandes" (NOCHLIN, 1971, p.21).

Ela vai colocar sob suspeita a designação do "gênio", que une artistas tão diversos sob a mesma rubrica, desconfiando do caráter atemporal dessa designação, como um poder misterioso que é incorporado no artista, como um bilhete premiado. Um de seus questionamentos fundamentais e que tem relação direta com a história de Ana, na peça, é a raridade dos estudos

(lembrando que ela escreve este artigo em 1971) sobre as condições sociais em que a genialidade aparece.

> Não é mero acidente que a questão crucial sobre as condições que geralmente produzem grande arte tenha sido investigada tão raramente, ou que as tentativas de investigar esses problemas básicos tenham sido, até muito recentemente, *descartadas como não acadêmicas, amplas demais ou pertencentes a outras disciplinas, como a sociologia*. Encorajar uma abordagem desapaixonada, impessoal, sociológica e institucionalmente orientada revelaria inteiramente *a subestrutura romântica, elitista, individualista e monográfica sobre a qual o ofício da história da arte se baseia*, e que apenas recentemente foi questionada por um grupo de jovens dissidentes (NOCHLIN, 1971, p.21, grifos meus).

Em uma demorada análise, ela aponta como as condições históricas da formação de artistas restringiam o aparecimento de "grandes artistas", excluindo não só as mulheres, mas também os homens de outros segmentos da sociedade. No caso das mulheres, ela coloca por exemplo que até o final do século XIX nas escolas de arte públicas da Europa, uma mulher não poderia estudar o modelo nu, uma técnica indispensável a qualquer trabalho com aspirações de grandeza naquela época. Ela faz observações significativas sobre as biografias de "grandes" artistas, como as escritas por Vasari, identificando pontos de romantização, que conferem uma aura mágica àquela narrativa de vida, enquanto ressalta que o que fez desses artistas "grandes" foram as condições sociais que favoreciam não só a inclinação à arte como profissão (um ofício muitas vezes passado de pai para filho) mas a possibilidade da dedicação integral à atividade, somada ao acesso à formação necessária e ao trânsito livre nas relações sociais e políticas indispensáveis à projeção social desses artistas.

A romantização da biografia do artista é uma questão para a escrita da história. Nós também romantizamos a história da Ana, envolvendo-a em uma atmosfera de mistério e fazendo com que ela tivesse uma trajetória improvável. Ela esteve presente no Cultura 68, evento histórico organizado por Margarita Paksa, conheceu as fotógrafas Sara Facio e Alicia D'Amico, foi estagiária de Maria Luisa Bemberg, esteve nas Olimpíadas do México, no mesmo ano, com Victoria Santa Cruz, onde também ajudou refugiados da

ditadura brasileira junto com Kati Horna. Depois, foi morar na casa de Feliza Bursztyn e despertou o interesse da crítica de arte Clemencia Lucena. Sabemos ainda que conheceu Leticia Parente, Nelbia Romero e Pola Weiss e quase foi hóspede de Ana Mendieta em Nova York. É até curioso que os espectadores acreditem nessa narrativa "a la Forrest Gump". Enquanto estávamos criando a peça, não imaginávamos que as pessoas iam acreditar nesta narrativa a ponto de ficarem decepcionadas quando ficam sabendo que é ficção, mas parece que toda excepcionalidade é verossímil numa biografia de artista. A excepcionalidade é parte dessa mitologia.

O que se coloca na peça é que essa artista não entra para a história, não deixa rastros nem registros. As atrizes contam que para investigar isso, fizeram uma análise das suas condições sociais em comparação com as condições sociais daquelas que, mesmo ocultadas das narrativas hegemônicas, conseguiram um lugar nas bordas da história, recebendo algum reconhecimento e tendo suas obras documentadas, mesmo que precariamente, com esforços e investimentos da própria família. O que as atrizes concluem é que salta aos olhos os privilégios daquelas cujos nomes podemos chegar a conhecer:

> TAINAH: Durante a nossa pesquisa, fomos vendo que várias dessas artistas que têm um lugar na história da arte tinham também alguma segurança financeira. Algumas eram filhas de imigrantes, que eram empresários e conseguiram se estabelecer muito bem na América Latina. Outras eram filhas de pais ricos ou que tinham uma vida relativamente confortável, e assim puderam, por exemplo, ter um ateliê em casa, ou, pelo menos, terem o luxo de demorar um pouco mais pra começar a ganhar o próprio dinheiro.
> CLARISSE: E a esmagadora maioria delas era branca, muitas com sobrenome europeu e que viviam em grandes centros urbanos. Elas tinham um teto todo delas... E quase todas, em algum momento, foram pra Nova York. Ou Paris. E isso foi determinante (BARCELOS, SMALL, ZARVOS, 2018, p. 53).

Aqui experimentamos um enfrentamento das distorções intelectuais e ideológicas que guiam o *status quo* a história da arte. Como aponta Linda Nochlin, a pergunta que ela faz sobre a "questão da mulher" (que, na verdade, seria mais honesto colocar como a questão do patriarcado) funciona como um catalisador, um instrumento intelectual. Assim penso que, com a

pergunta "qual é o lugar da mulher latino-americana na história da arte?", descortinam-se outras possibilidades de reflexão sobre as premissas da história da arte (que exclui as mulheres tanto quanto exclui a América Latina ou a África – a não ser como modelo, como tema), evidenciando que as perguntas a fazer para a história da arte não são meras "questões da arte", são questões do mundo – do capitalismo e do colonialismo, não apenas do patriarcado. A arte é uma coisa que está no mundo, um instrumento poderoso de transmissão de afetos – para o bem e para o mal. Nesse sentido, a história da arte é também uma fortaleza da colonialidade. A história da arte, exatamente como faz o colonialismo segundo Zulma Palermo, nos faz acreditar que o belo, o verdadeiro e o bom estão em outro lugar, e não onde estamos, que a capacidade de produção e de fruição da arte, e até de reconhecimento do que é ou não é arte, está em outra parte do planeta.

De acordo com a lógica hegemônica da história da arte, que obedece ao que Walter Mignolo (2016) chamou de geopolítica do conhecimento e de corpo-política do conhecimento, características da colonialidade contemporânea, o pensamento crítico também não é da nossa alçada – nós, mulheres, nós da América Latina. Por isso a atitude de fazer uma peça marcadamente reflexiva e intelectual. Não há ênfase na corpo das atrizes, nesse caso, porque a ênfase no corpo é tudo o que se esperaria de uma peça feita por mulheres latino-americanas. A afirmação a ser feita é que os nossos corpos também são corpos que enxergam, estudam, pensam e falam. Com isso, nos afirmamos como artistas e como agentes do pensamento crítico, nos inscrevemos na história com essa dupla perspectiva e o fazemos com uma peculiaridade que considero significativa. A dramaturgia é monográfica, mas não é monológica. Nas palestras-performances que abordei neste capítulo, todas são trabalhos solo. Em *Há mais futuro que passado*, o que temos é um grupo de mulheres falando juntas, lutando juntas pelo que acreditam, colaborando umas com as outras, se complementando, se ajudando em cena, se revezando entre iluminar e ser iluminada: apontamentos para uma epistemologia feminista, um modo colaborativo de conhecer e produzir conhecimento.

A criação de *Há mais futuro que passado* mostra que a crítica da historiografia da arte é um trabalho a fazer; que é preciso enfrentar o paradoxo da arte como lócus fraturado: o fato de que a prática artística se funda na liberdade de expressão e de pensamento ao mesmo tempo que a instituição da arte segue atuando como força colonizadora e conservadora, carregada das diferentes cegueiras da branquitude na reverência ao passado. Não há respostas simples para esses enfrentamentos e há muitas perguntas a reformular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DE QUE SÃO FEITAS AS HISTORIOGRAFIAS DE ARTISTA?

Como é de conhecimento geral, a pesquisa não termina, mas em algum momento precisa parar. Interrompo então a escrita sobre os espetáculos, apesar da inquietação com o desejo de abordar ainda outros espetáculos e com a demanda de mais algumas revisões. Olhando para trás, reflito sobre as definições de historiografia de artista que fui tateando ao longo da tese e identifico alguns elementos centrais dessa formulação, que apresento a seguir. É importante lembrar que a historiografia de artista não é um gênero de teatro, mas uma metodologia, um modo de operar sobre as narrativas historiográficas no teatro contemporâneo, especialmente, mas não apenas, no teatro documentário. O teatro documentário que foi discutido nesta investigação tem uma continuidade descontínua com a sua própria história, como acontece com os gêneros de teatro, que passam por transformações e atualizações ao longo do tempo. Não o considero uma "nova" forma para uma categoria "velha", mas uma categoria que se adapta e encontra outras maneiras de fazer sentido como prática da atualidade. A linguagem do teatro documentário, que nesta pesquisa investiguei apenas do ponto de vista das historiografias de artista, é uma ferramenta que o teatro reconhece em tempos de demanda urgente de pensamento crítico.

As historiografias de artistas contêm os seguintes elementos principais, que estão intrinsecamente conectados:

- O pensamento crítico como elemento dramatúrgico fundamental para a realização de uma revisão historiográfica encenada
- A relação autorreflexiva e inventiva com os arquivos da história
- A suspeita da conformação ao *status quo* da ideia de qualidade
- A ética do presente, que marca a historicidade e o posicionamento da criação

- O trabalho sobre o trânsito de afeto e a consciência dos seus movimentos
- A arte como epistemologia, modo de conhecer e de compartilhar conhecimento – para o bem e para o mal, por assim dizer
- O prática corporalizada dos corpos historiadores, que encantam arquivos para inscrever memória e história no espaço do teatro
- A ativação da esfera pública, que convoca artistas e espectadores ao debate crítico sobre as questões do mundo

O pensamento crítico é determinante para o estabelecimento da diferença entre dramatizar ou narrar fatos históricos e encenar historiografia. Encenar historiografia demanda a proposição de questões para a história em uma abordagem autorreflexiva e inventiva. A historiografia de artista evita a perspectiva essencialmente memorialista, que deseja relembrar ou acrescentar informação sobre narrativas do passado, dando ênfase à reflexão crítica sobre aquilo que rememora.

A autorreflexividade pressupõe a exposição dos meios e processos, não como um espetacularização de si, mas como modo de compartilhamento de ferramentas e de abertura para a dúvida, que contribui para engajar a participação crítica do espectador. A autodocumentação, por exemplo, é um modo de autorreflexividade, de exposição dos processos, que registra os percursos da crítica e da reflexão. Assim, embora o depoimento pessoal seja um recurso usado com frequência no teatro documentário, o relato na primeira pessoa do singular nas historiografias de artista não é necessariamente de ordem biográfica, pois serve menos à proposta de relatar uma vivência particular ("eu vivi isso, eu estive lá, isso aconteceu comigo"), e mais à ideia de propor e desenvolver questionamentos ("eu vejo, eu estudo, eu penso, eu pergunto"). É, ainda assim, o compartilhamento de uma experiência, mas a experiência é a aventura do pensamento crítico. A autodocumentação é também um modo de inscrever a si mesmo na história, de assumir a responsabilidade sobre as narrativas que importam.

A relação inventiva com os arquivos não anula a acuidade das propostas das historiografias de artista, não compromete o rigor histórico. A imaginação pode atuar em favor do rigor na mesma medida em que age sobre os afetos. A criatividade teórica é uma estratégia crítica. É o posicionamento ético que vai dar o tom da relação entre rigor e invenção. A relação inventiva com os arquivos é um modo de lidar com o fato de que os documentos não falam por si só. A mediação criativa anima a interação entre o repertório dos artistas e os arquivos que agenciam, produzindo pensamento poético. A inventividade é parte da relação que faz do arquivo, arquivoato, que toma os documentos como potencialidades criativas, como disparadores da imaginação, mais que índices do real – mesmo que também o sejam.

As historiografias de artista questionam a confiabilidade das narrativas oficiais e desconfiam da assepsia dos saberes não corporalizados, das imagens nítidas e estáveis que transmitem a segurança por meio do que está convencionado como produção "de qualidade". A qualidade, nesse sentido, pode ser um modo de convencer, mais que um modo de conhecer. Desconfiar dos padrões de qualidade, geralmente tomados como neutros, mas que são cheios de parcialidades, é um dos aspectos da atitude crítica para com os modos de narrar e suas estratégias de sedução.

Contribuem para esses processos as ideias de estética da exposição e dramaturgia da hipermediação, articulações de encenação e dramaturgia que lançam mão de diferentes dispositivos mas também os colocam sob suspeita. A centralidade da tecnologia é um aspecto das encenações que procuram re-enquadrar o que querem debater, propondo uma renovação do olhar para as questões propostas. O uso de mídias contemporâneas nas encenações não é um modismo: a tecnologia está mais do que nunca no cerne da experiência de realidade da vida contemporânea, como algo que interfere nos modos de perceber o mundo e de assimilar saberes e afetos. Assim, o tratamento dado aos dispositivos tecnológicos usados para decupar e re-mediar conteúdos não é apenas funcional, técnico, mas dramatúrgico. Nenhum recurso é inocente nas historiografias de artista.

A ética do presente é um dos aspectos mais importantes para se começar a pensar a arte como instrumento de luta anticolonial, pois trabalha para desmascarar a voz passiva e o sujeito oculto das narrativas hegemônicas. A marca da historicidade, do posicionamento, do lugar de fala, pode servir para desbancar a suposta neutralidade objetiva dos discursos científicos, que tomam a racionalidade branca, patriarcal e eurocentrada como marco regulatório para todas as coisas. A ética é o que determina um agir consequente das historiografias de artista sobre as disputas de narrativas do momento presente, sobre a formação das mentalidades e afetos. O posicionamento crítico, autorreflexivo, inventivo e orientado por um comprometimento ético, está relacionado às decupagens e re-mediações das narrativas históricas que constroem enunciados que apagam os rastros das suas construções.

As historiografias de artista levam em conta o trânsito de afeto e, assim, agem sobre as políticas culturais dos afetos, propondo outras economias afetivas, imprimindo outros afetos para desestabilizar culturas naturalizadas. O pensamento crítico atua sobre os afetos, por exemplo, desconfiando da distância entre o real e o construído, entre o natural e o cultural, uma vez que os afetos influem diretamente na percepção da realidade e nos hábitos da cultura. A produção de saber por afeto está na confluência entre experiência estética, diversão, distração, atenção e conhecimento, que se dá por meio de epistemologias que não separam o corpo, a mente e as emoções.

É também pela sua eficiência na impressão de afetos no imaginário comum que a arte vai ser um objeto de investigação das historiografias de artista, que vêm a arte como produção de saber tanto no sentido da insubordinação quanto na manutenção das tradições. Assim, as obras de arte, a história da arte e as biografias de artista são objeto de crítica e revisão. Como qualquer produção simbólica da cultura, as obras de arte não são inocentes nem inofensivas, funcionam como redes, armadilhas, tecnologias disciplinares, estratégias invisíveis do poder no campo discursivo, que contribuem para a manutenção das tradições e dos afetos. Do mesmo

modo, a história da arte é uma instituição da história, que conserva e mantém valores com o salvo-conduto da genialidade e da beleza.

É com o saber de artista, com as ferramentas e as lentes adquiridas na prática artística, que o teatro aborda suas proposições críticas, que faz perguntas para a história e reflete sobre os modos de fazer perguntas, sobre os enunciados implícitos nas perguntas. A arte é um modo de conhecer – e dar a conhecer – no qual pensamento e emoção são parte do mesmo processo. É com esse modo de conhecer que as historiografias de artista produzem saber histórico e atentam para a relação intrínseca entre o íntimo, o pessoal, o social e o político, articulando as relações diretas entre a vida privada e o mundo comum, o cotidiano banal e as grandes narrativas.

É na prática corporalizada do espetáculo que se dá a historiografia de artista. São os corpos historiadores dos atores e atrizes que atuam historiografia, que carregam em si a potencialidade de criar compartilhadamente e compartilhar criativamente. As historiografias de artista são a prática corporalizada da narração benjaminiana, o saber de performance do compartilhamento da reflexão. Esse saber que passa pelo corpo, que se expressa na presença e na convivialidade, é um saber sem tripé, que é ciente da sua condição processual, o que está diretamente relacionado à suspeita dos padrões de qualidade na produção de narrativas.

Ao produzir e compartilhar saberes desde lugares leigos, amadores, não científicos, não especializados, sem com isso querer deslegitimar o conhecimento científico, as historiografias de artista se aproximam da história pública, praticando uma escrita historiográfica feita com o público e pelo público, em regime de autoridade compartilhada e construindo dramaturgias dialógicas. As historiografias de artista não subestimam seu público, sabem que estão falando de igual para igual, ou ainda, que estão abordando assuntos sobre os quais os especialistas podem estar na plateia. A insubordinação de tomar a palavra para falar desde lugares não autorizados tem diálogos possíveis com a pedagogia das encruzilhadas, que trabalha no sentido da deseducação das opressões, da invenção de outras epistemologias, que abrem espaços imprevistos e desviam das normas. A

pedagogia das encruzilhadas é afim com os saberes da performance, os saberes das práticas corporalizadas, produzidas com os corpos e as vozes que traçam seu riscado para encantar arquivos e espaços.

Encantar um espaço é um modo de criar esfera pública, é fazer de um espaço um lugar trabalhado, criando uma ambiência para a escuta atenta de narrativas de experiências do pensamento. A lida coletiva com as historiografias de artista é um dado fundamental dessa prática do teatro. A convivialidade proporciona a abertura de canais de escuta, a ativação de vasos comunicantes do afeto público, que atuam sobre os indivíduos, podendo fazer com que eles se percebam menos afetivamente isolados. As historiografias de artista não pretendem encerrar os debates que propõem, não dão a palavra final, não propõem respostas e soluções para as perguntas que lançam, não são uma exibição de saber. Os espectadores são convidados à escuta, em convívio, de proposições críticas. As historiografias de artista não são críticas niilistas, que denunciam o fim das possibilidades, mas se colocam como atos consequentes e propositivos, que além de animar arquivos, animam conversas futuras, que podem se espalhar para fora do teatro. É nesse sentido que instituem esfera pública, pois abrem espaço de pensamento sobre assuntos que interessam aos espectadores, que dizem respeito à vida pública. Instituir esfera pública não é literalmente transformar o teatro em assembleia, mas abrir um espaço no qual a sociedade vê a si mesma, fala sobre si mesma, se pergunta sobre si mesma.

O teatro das historiografias de artista, ao convocar os espectadores ao debate público, também propõe uma mirada crítica sobre as formas de discussão na esfera pública, seus procedimentos e dispositivos, bem como os hábitos que condicionam os dizeres da esfera pública. Ao animar o espaço do teatro para a reflexão em convívio, as historiografias de artista atentam para a diluição dos espaços de debate público comprometido nos modos de vida da atualidade, para o esvaziamento de sentido da coisa pública, e para a distância criada entre a vida cotidiana e os assuntos de interesse comum. As historiografias de artista se posicionam contra a precarização dos espaços de debate e o fazem ao inventar espaços e poéticas que animam as disposições

que desejam a direção contrária, criando condições para a impressão de um afeto contra-hegemônico, o entusiasmo pelo pensamento crítico.

Referências bibliográficas:

AGRA DO Ó, Alarcon. "Apresentação à quarta edição" In *A invenção do Nordeste e outros artes*. São Paulo, Cortez: 2011.

AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotions.* Nova York: Routledge, 2014

AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotions.* Second Edition. Edinburgh Edinburgh University Press, 2014

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outros artes*. São Paulo, Cortez: 2011.

ARIAS, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Reservoir Books, 2016.

AUSTIN, J.L.. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul, s/d.

AZEVEDO, Phellipe. "Arame farpado: deu caô na Federal" *Questão de Crítica* Vol. X nº 69, 2018. Disponível em: http://www.questaodecritica.com.br/2018/03/arame-farpado/

BALLESTRINI, Alessandra. "América Latina e o giro decolonial" In *Revista Brasileira de Ciência Política* nº 11. Brasília, maio-agosto de 2013, pp. 89-117.

BARCELOS, Mariana. "Para o futuro que acabou". In Trema! *Revista de Teatro*. 2017

BARCELOS, Mariana. SMALL, Daniele Avila. ZARVOS, Clarisse. *Há mais futuro que passado – Um documentário de ficção*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2019.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASKERVILLE, Nelson. *Luís Antônio Gabriela*. São Paulo: nVersos, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Trad. S.P. Rouannet. Pref. J.M.Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. 3 volumes.

BERLANT, Lauren; GREENWALD, Jordan. "Affect in the End Times: A Conversation with Lauren Berlant" in *Qui Parle* Vol. 20, No. 2 (Spring/Summer 2012), pp. 71-89. Duke University Press. https://www.jstor.org/stable/10.5250/quiparle.20.2.0071

BERLANT, Lauren. “Intimacy: A Special Issue.” *Critical Inquiry*, vol. 24, no. 2, 1998, pp. 281–288. JSTOR, www.jstor.org/stable/1344169.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro - Memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BRENNAN, Teresa. *The transmission of afect*. Cornell University Press Ithaca and London. 2004

BROWNELL, Pamela. "El teatro antes del futuro: Sobre Mi vida después de Lola Arias." *Telóndefondo - Revista de Teoría y Crítica Teatral*. n. 10, dezembro de 2009. Disponível em: http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero10/articulo/210/el-teatro-antes-del-futuro-sobre-mi-vida-despues-de-lola-arias.html Acesso em 16 de outubro de 2018.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008

CATALÃO, Marco. "Uma genealogia para a palestra-performance" in *Urdimento* v.1, n.28, p4-14, julho de 2017.

CARNERIO, João. "Uma pequena constelação ou O mensageiro sentimental" in *Teatro do Vestido – Um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

CARNEIRO, SUELI. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de Doutorado em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2005.

CHAUÍ, Marilena. Experiência do pensamento – ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COELHO, Rui Pina. "Um fluir subterrâneo: notas sobre a dramaturgia de Joana Craveiro" in *Teatro do Vestido – Um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

COELHO, Rui Pina. "The Living Museum of my generation's failure: On *The Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories* by Joana Craveiro/ Teatro do Vestido" in *The 15th International Symposium of Theatre Critics and Theatre Scholars Critic is Present or: Towards the Embodied Criticism*. Belgrade, Serbia, September 2015. Disponível em: http://www.pozorje.org.rs/2015/simpozijum/antonova-eng. pdf Acesso em: 18 dez. 2015.

CORNAGO, Óscar. "Memoria y espectáculo, ética y representación [FITEI 2017: Campo Minado, Lola Arias; Filhos do Retorno, Joana Craveiro/Teatro do Vestido; Daniel Faria, Pablo Fidalgo Lareo; E-nxada, Erva Daninha." *Sinais em linha.* Junho de 2017. Disponível em: https://sinaisemlinha.wordpress.com/2017/06/16/memoria-y-espectaculo-etica-y-representacion-fitei-2017-campo-minado-lola-arias-filhos-do-retorno-joana-craveiroteatro-do-vestido-daniel-faria-pablo-fidalgo-lareo/ Acesso em 16 de outubro de 2018.

CORNAGO, Óscar. *Atuar de verdade: a confissão como estratégia cênica*. In: Urdimento. Setembro 2009 N. 13 p. 99-111. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2008/urdimento_11.pdf Acesso em 16 de outubro de 2018.

CORNAGO, Óscar. FERNANDES, Silvia. GUIMARÃES, Julia. (orgs.) *O teatro como experiência pública.* São Paulo: Editora Hucitec, 2019.

CRAVEIRO, Joana. "Que teatro é este? Pensamento e processo de Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas" in *Sinais de Cena* Série II, nº 1, junho de 2016 - Teatro e memória.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen - Miradas chi'xi desde la historia andina.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DIÉGUEZ, Ileana. "Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria" in ZAPATA, Miguel Rubio. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I – Convívio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro II – Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel, 2010.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro III – El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel, 2014.

DUPOND, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção vocabulário dos filósofos).

FAJARDO-HILL, Cecilia. GIUNTA, Andrea. *Mulheres radicais: Arte Latino-Americana 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERNANDES, Silvia. "Experiências do real no teatro" *Sala Preta*, Brasil, v. 13, n. 2, p. 3-13, dec. 2013. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/salapreta/article/view/69072/71518>. Acesso em: 27 june 2017. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites – Teoria e prática do teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERREIRA, José Alberto. GUERREIRO, Tânia. *Teatro do Vestido – Um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

FIGUEIRA, Jorge Louraço. "Pelo próprio punho: atores e amadores do Teatro do Vestido" in *Teatro do Vestido – Um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

FREIRE, Alyson. Os afetos e o capitalismo. *Intratextos*. Rio de Janeiro, 4(1): 304-311, 2012. Disponível em http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/viewFile/2569/3379 Acesso em 16 de outubro de 2018.

FRISCH, Michael. *A shared authority: Essays on the craft and meaning of oral and public history*. Albany: Suny Press, 2016.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância* – A Intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GINZURG, Carlo. *O queijo e os vermes* - O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Companhia das Letras. Tradução Maria Betânia Amoroso. Tradução dos poemas Jose Paulo Paes; São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Juliano. "A fita branca". *Revista Cinética*. Setembro de 2017. Disponível em http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca/ Acesso em 16 de outubro de 2018.

GRUSIN, Richard. "Da remediação à premediação: ou de como a sensação de imediatismo da sociedade digital dos anos 1990 evoluiu para um clima de contínua antecipação do futuro no século XXI - Entrevista por Elizabeth Saad Corrêa" In *MATRIZes,* Ano 7, nº 2 jul./dez. 2013. São Paulo, Brasil p. 163-172

GUERREIRO, Mónica. "Prefácio / Dicionário / Biblioteca" in *Teatro do Vestido – Um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença - o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir.* Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HERNÁNDEZ, Paola. "Biografías escénicas: Mi vida después de Lola Arias." *Latin American Theatre Review*, vol. 45 no. 1, 2011, pp. 115-128. Project MUSE, doi:10.1353/ltr.2011.0033

HIRSCH, Marianne. "The Generation of Postmemory" In *Poetics Today* 29:1 (Spring 2008). DOI 10.1215/03335372-2007-019. Disponível em: http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf

HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemmory - Writting and Visual Culture After the Holocaust.* New York: Columbia University Press, 2012

ILLOUZ, Eva. *O amor nos tempos do capitalismo.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

KELLY, Alexander. "Ensinando encenando devising" in *Sinais de Cena* Volume 2, 2004. p.69-71. Disponível em:

https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12369 Acesso em 17 de novembro de 2018.

KELLY, Quitéria; FONTES, Henrique; SMALL, Daniele Avila. "Grupo Carmin" *Questão de Crítica*. Podcast publicado em 21 de janeiro de 2016 Disponível em: http://www.questaodecritica.com.br/page/2/?post_type=podcast.

LANÇA, Marta. "Também foi assim que as coisas se passaram" in *Sinais de Cena* Série II, nº 1, junho de 2016 - Teatro e memória.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2017.

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

LEÓN, Federico. *Registros: teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

LEVI, Giovanni. "Sobre a micro-história". In BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história.* São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LIMA, Luiz Costa. História. Ficção. Literatura. São Paulo: companhia das Letras, 2006.

LINS, Consuelo. MESQUITA, Claudia. Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LÓPEZ, Helena. "El giro emocional" in AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM, 2017.

LÓPEZ, Helena. "Prólogo". In AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2015.

MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage (Studies in International Performance)*. London: Palgrave MacMilan, 2012.

MARTIN, Carol. *Theater of the real*. London: Palgrave MacMilan, 2015.

MATTOS, Carlos Alberto. Cinema de fato. Anotações sobre documentário. Rio de Janeiro: Editora Jaguatirica, 2016.

MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabelo de; SANTHIAGO, Ricardo (orgs) *História pública no Brasil. Sentidos e itinerários.* São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 40/dirigida por J. Guinsburg).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos.* Seleção de textos, traduções e notas de Marilena de Souza Chaui [et el]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores)

MORETTINI, Eduardo. NAPOLITANO, Marcos. KORNIS, Mônica Almeida. (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

OLIVEIRA, Jé. *Farinha com açúcar ou Sobre a sustança de meninos e homens*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PAIS, Ana. *Comoção: os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014.

PALERMO, ZULMA. "El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial" *In Arte y estética en la encrucijada decolonial.* Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B4yV3OCklO4jUm9fWmctY2pnaU0/view

PALERMO, Zulma. *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PISCATOR, Erwin. Teatro político. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Coleção Teatro Hoje.

PIMENTEL, Irene Flunser. "A memória pacificada através do teatro, "representante" do passado" in *Teatro do Vestido – Um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad y modernidad/racionalidad" In *Perú Indígena* Vol. 13. nº 29, 1992. Peru, Lima. pp.11-20 Disponível em: http://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf

RAGO, Margareth. "Sonhos de Brasil" In ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outros artes*. São Paulo, Cortez: 2011.

RAU, Milo. FERNANDES, Silvia. GUIMARÃES, Julia. "Entrevista com Milo Rau" in *Cartografias MITsp 2019.*

REINELT, Janelle, The "Promise of Documentary" in *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, ed. by Alyson Forsythe and Chris Megson. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2009.

RODRÍGUEZ, Edwin Cruz. "Rivera Cusicanqui Silvia, Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores" In Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Outubro de 2013. Disponível em http://journals.openedition.org/nuevomundo/65917

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. *Convívio e presença como dramaturgia - A dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro.* Dissertação apresentada ao programa de Pós

Graduação em Arte da Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-9EGMC8/convivio_e_presen_a_como_dramaturgia.pdf?sequence=1

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. "Prefácio" In *Há mais futuro que passado – Um documentário de ficção*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2019.

ROSA, Alllan da. "As entranhas sonoras do homem preto - Sobre a dramaturgia de Jé Oliveira" *O Menelick*. Junho de 2018. Disponível em http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/as-entranhas-sonoras-do-homem-preto-sobre-a-dramaturgia-de-je-oliveira Acesso em 20 de outubro de 2018.

ROSENFELD, Anatol. “O teatro documentário”. In: *Prismas do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. Coleção Debates.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. Coleção Debates.

SÁNCHEZ, José A. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. México, DF: Toma, Ediciones y Promociones Escénicas y cinematográficas: Paso de gato, 2012.

SÁNCHEZ, José A. *Ética y representación*. México, DF: Toma, Ediciones y Promociones Escénicas y cinematográficas: Paso de gato, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO, Luiz. *Fogo no mato*: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SMALL, Daniele Avila. "O saber histórico e a experiência estética no teatro documentário contemporâneo" in *Sinais de Cena* Série II, nº 1, junho de 2016 - Teatro e memória.

SMALL, Daniele Avila. "Historiografia de artista" In *Teatro do Vestido – Um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

SMALL, Daniele Avila. "Corpo e conhecimento, história manifesta. Poéticas historiográficas em Audición para una manifestación de Lola Arias" In *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec Editora, 2019

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELLAS, Vivi. KIDERLEN, Meret. "Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas". *Telóndefondo - Revista de Teoría y Crítica Teatral*. n. 5, julho de 2009. Disponível em: http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero5/articulo/101/experimentar-con-lo-real-entrevista-a-vivi-tellas.html Acesso em 16 de outubro de 2018.

TRASTOY, Beatriz. *La escena posdramática - Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Colección Ensayos. Buenos Aires: Editorial Libretto, 2018.

VICENTE, Gustavo. "Pequenas memórias em grandes camadas" in *Sinais de Cena* Série II, nº 1, junho de 2016 - Teatro e memória.

VICENTE, Gustavo. "Ator InVestido" in *Teatro do Vestido – Um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

VIDAL, Felipe. Conversa com Felipe Vidal. *Questão de Crítica (TVQDC)***.** 2016. Disponível em https://vimeo.com/165613137 Acesso em 17 de novembro de 2018.

WEHBI, Emilio. Cuerpos Viles, Buenos Aires, 2012. Disponível em: http://emiliogar-ciawehbi.com.ar/performativa/inst_teatral/1999_cuerpos_viles/es.Php Acesso em 16 de outubro de 2018.

WEISS, Peter. "Notas sobre teatro documentário" In *Revista Contrapelo – Cadernos de estudo sobre arte e política*. São Paulo, 2015

WERTH, Brenda. "A Malvinas Veteran Onstage: From Intimate Testimony to Public Memorialization". *South Central Review.* Johns Hopkins University Press. Volume 30, Number 3, Fall 2013, pp. 83-100 Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/529473/pdf

WERTH, Brenda. "Ritos íntimos y propuestas éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas". *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 789-804, set./dez. 2013. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/presenca Acesso em 16 de outubro de 2018.

Referências em vídeo:

CUSICANQUI, Silvia Rivera. SANTOS, Boaventura de Sousa. Conversa del Mundo - Silvia Rivera Cusicanqui y Boaventura de Sousa Santos. Março de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU

SANTOS, Boaventura de Sousa. Epistemologias do Sul: desafios teóricos e metodológicos. Masterclass na Auditório da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. março de 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=q75xWUBI8aY&t=441s