



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

EDUARDO ALEIXO MONTEIRO

DRAMATURGIA EM CAMPO EXPANDIDO:

O PROCESSO CRIATIVO DE LOLA ARIAS

DRAMATURGIA EN CAMPO EXPANDIDO:

EL PROCESO CREATIVO DE LOLA ARIAS

CAMPINAS

2023

EDUARDO ALEIXO MONTEIRO

DRAMATURGIA EM CAMPO EXPANDIDO:
O PROCESSO CRIATIVO DE LOLA ARIAS

*DRAMATURGIA EN CAMPO EXPANDIDO:
EL PROCESO CREATIVO DE LOLA ARIAS*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

Disertación presentada al Instituto de Artes de la Universidad Estadual de Campinas como parte de los requisitos exigidos para la obtención del título de Maestro en Artes de la Escena, en el área de Teatro, Danza y Performance.

ORIENTADOR: MATTEO BONFITTO JÚNIOR

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO EDUARDO ALEIXO MONTEIRO E
ORIENTADA PELO PROF. DR. MATTEO BONFITTO JÚNIOR.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Amanda Bertaci Brandão - CRB 8/8625

M764d Monteiro, Eduardo Aleixo, 1987-
Dramaturgia em campo expandido : o processo criativo de Lola Arias /
Eduardo Aleixo Monteiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Matteo Bonfitto Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Dramaturgia. 2. Teatralidade. 3. Performatividade. I. Bonfitto Júnior,
Matteo, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Dramaturgy in expanded field : the creative process of Lola Arias

Palavras-chave em inglês:

Dramaturgy

Theatricality

Performativity

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Matteo Bonfitto Júnior [Orientador]

Cassiano Sydow Quilici

Jorge Adrián Dubatti

Data de defesa: 09-01-2023

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8522-1894>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9228217176446533>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

EDUARDO ALEIXO MONTEIRO

ORIENTADOR: MATTEO BONFITTO JÚNIOR

MEMBROS:

PROF. DR. MATTEO BONFITTO JÚNIOR

PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI

PROF. DR. JORGE ADRIÁN DUBATTI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 09.01.2023

RESUMO

Este trabalho pretendeu investigar uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena, por meio do processo criativo da artista argentina Lola Arias, especialmente nas obras *“Mi vida después”* e *“Campo minado”*. Outros conceitos se mostraram bastante úteis à análise não só do teatro de Lola Arias, mas também da cena contemporânea, como os de teatros do real e memória disruptiva – aquele já de larga aplicação e este ainda muito pouco utilizado nas artes cênicas. Em *“Mi vida después”*, filhos revivem experiências que os pais tiveram durante a ditadura militar argentina, reconstruindo os anos 1970 como documento político, crônica social e diário íntimo. Em *“Campo minado”*, ex-combatentes da guerra das Malvinas – veteranos argentinos que não falam inglês e britânicos que não falam espanhol – são colocados frente a frente para contarem as histórias uns dos outros. Tendo em vista a prática como pesquisa, a ideia foi escrever sobre dramaturgia em campo expandido por meio de uma dramaturgia em campo expandido, sobre teatros do real por meio de teatros do real, sobre memórias disruptivas por meio de memórias disruptivas, sobre o processo criativo de Lola Arias por meio de procedimentos que ela também usa no seu processo criativo. Assim, buscando uma dramaturgia em campo expandido que passasse pelos teatros do real e que se assemelhasse a uma curadoria de memórias disruptivas, o gênero textual escolhido para a presente dissertação foi o da conferência-performance.

Palavras-chave: dramaturgia em campo expandido; processo criativo; Lola Arias; teatros do real; memória disruptiva; curadoria; *Mi vida después*; *Campo minado*; ditadura militar; guerra das Malvinas.

RESUMEN

Este trabajo pretendió investigar una noción de dramaturgia en un campo ampliado o expandido de las artes de la escena, por medio del proceso creativo de la artista argentina Lola Arias, especialmente en las obras “Mi vida después” y “Campo minado”. Otros conceptos se mostraron bastante útiles al análisis no solo del teatro de Lola Arias, sino también de la escena contemporánea, como los de teatros de lo real y de memoria disruptiva – aquel ya de larga aplicación y este aún muy poco utilizado en las artes de la escena. En “Mi vida después”, hijos reviven experiencias que los padres tuvieron durante la dictadura militar argentina, reconstruyendo los años 1970 como documento político, crónica social y diario íntimo. En “Campo minado”, ex combatientes de la guerra de las Malvinas – veteranos argentinos que no hablan inglés y británicos que no hablan español – son puestos frente a frente para contarse las propias historias. En vista de la práctica como investigación, la idea fue escribir sobre dramaturgia en campo expandido por medio de una dramaturgia en campo expandido, sobre teatros de lo real por medio de teatros de lo real, sobre memorias disruptivas por medio de memorias disruptivas, sobre el proceso creativo de Lola Arias por medio de procedimientos que ella también usa en su proceso creativo. Así, buscando una dramaturgia en campo expandido que pasara por los teatros de lo real y que se pareciera a una curaduría de memorias disruptivas, el género textual elegido para la presente disertación fue el de la conferencia-performance.

Palabras clave: dramaturgia en campo expandido; proceso creativo; Lola Arias; teatros de lo real; memoria disruptiva; curaduría; Mi vida después; Campo minado; dictadura militar; guerra de las Malvinas.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
2. As ditaduras militares na Argentina, no Chile e no Brasil: isto não é uma peça de teatro verbatim.....	14
2.1. <i>Mi vida después</i> (2009).....	21
2.2. <i>El año en que nací</i> (2012).....	43
2.3. <i>Melancolía y manifestaciones</i> (2012).....	45
2.4. Hoje é ontem também (2013).....	47
3. A guerra das Malvinas: isto não é uma conferência-performance.....	53
3.1. <i>Minefield</i> ou <i>Campo minado</i> (2016).....	55
3.2. <i>Theatre of war</i> ou <i>Teatro de guerra</i> (2018).....	70
3.3. <i>Audition for a demonstration</i> ou <i>Audición para una manifestación</i> (2014-2019).....	71
3.4. <i>My documents</i> ou <i>Mis documentos</i> (2012-2022).....	73
4. Entre a representação e a performance: isto não é um capítulo sobre o estado da arte.....	76
4.1. Dramaturgia em campo expandido.....	78
4.2. Teatralidade e performatividade.....	82
4.3. Teatros do real.....	94
4.4. Teatro e memória disruptiva.....	96
5. Conclusão.....	116

6. Referências.....	121
7. Apêndices.....	139
7.1. Isto não é uma peça de teatro verbatim.....	139
7.2. Isto não é uma conferência-performance.....	189
7.3. Isto não é um capítulo sobre o estado da arte.....	218
7.4. Errata.....	268

1. Introdução

Este é o primeiro trabalho acadêmico no qual eu uso a primeira pessoa.

Concordo com José Sanchis Sinisterra (2016), quando ele afirma que escrever não é um ato livre, na medida em que pressupõe submeter-se não só à coação da linguagem, às suas formas significantes preestabelecidas, à voz comum e coletiva que habitamos para fazer com que o nosso discurso seja ouvido, mas também a uma série de pautas, preceitos e normas que são o que poderíamos chamar de tradição.

Em verdade, tanto na dissertação do meu mestrado em Filosofia do Direito quanto na monografia da minha graduação em Direito, assim como em cada artigo científico e em cada redação que escrevi para passar no vestibular, usei a terceira pessoa para defender, por vezes, as minhas próprias ideias. Foi o que me ensinaram desde a escola. Decidi fazer diferente ao menos na introdução e na conclusão deste trabalho.

Na minha graduação e no meu primeiro mestrado, ao estudar o direito a partir da arte, eu sempre evitei usar a arte como mera ilustração de teorias jusfilosóficas e buscava nela um meio de desvelar questões que, sem ela, permaneceriam veladas pelo direito (MONTEIRO, 2012, 2016). Por um lado, estava sempre com os olhos voltados para a prática; por outro, nem sempre conseguia imbricá-la na minha pesquisa.

Em 2019, quando ingressei no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, eu o fiz com um projeto de pesquisa eminentemente teórica. Já pretendia investigar a noção de dramaturgia em campo expandido por meio do processo criativo de Lola Arias, mas partia de premissas bem diferentes das que adoto hoje. A perspectiva era a de que a dissertação deste meu segundo mestrado ficaria bem parecida com a do primeiro. Nesse momento, uma professora

do Programa chegou a me dizer: “eu li o seu projeto e você vai ouvir muito sobre prática como pesquisa por aqui, mas não se engane, a Unicamp também precisa de pesquisas teóricas como a sua”. No Instituto de Artes da Unicamp, de fato, a prática como pesquisa era quase um imperativo metodológico.

Apesar do acolhimento dessa professora e depois de ouvir muito sobre prática como pesquisa, esta me atravessou naturalmente. Não demorei a entender o que eu queria e o que eu não queria, a princípio, com a minha pesquisa. Eu levei mais tempo para entender como fazer o que eu queria.

Eu, definitivamente, não queria um texto cujo nível de autorreferencialidade gerasse uma poética pueril. Eu estava convencido de que escrever uma dissertação de mestrado tão somente descritiva do meu trabalho tinha mais a ver com cabotinismo do que com prática como pesquisa. Eu era um dramaturgo, estudando dramaturgia em campo expandido e vendo cada vez mais sentido na prática como pesquisa. Então, eu queria, além de uma dissertação, escrever uma dramaturgia. Mas como?

São poucas as oportunidades de formação para o dramaturgo brasileiro. Quando acontece institucionalmente, é por meio de oficinas e cursos livres (SALOMÃO, 2008; CABRAL, 2017), até porque boa parte dos cursos de graduação e programas de pós-graduação em artes cênicas do Brasil não oferece matérias de dramaturgia. Ademais, só se tem notícia de dois eventos científicos dedicados especificamente à dramaturgia, quais sejam, o Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato da Universidade Estadual de Campinas e o Seminário Brasileiro de Escrita Dramática da Universidade Federal de Santa Catarina. Nos demais eventos, quando muito, a dramaturgia é contemplada com um grupo de trabalho.

Uma espécie de denominador comum dos cursos regulares e das oficinas de dramaturgia que realizei tem a ver com ouvir o texto, com escrever o texto que o texto quer

ser, com eleger a forma ou estrutura que o conteúdo do texto pede. De acordo com Marici Salomão (2018), é importante estar sempre atento aos exercícios de invenção de estruturas que materializem os conteúdos escolhidos pelo autor, de modo a potencializá-los, a criar estranhamento, a promover a fuga dos modelos, a fomentar o surgimento do criador, do artista, responsável pelas próprias escolhas. Particularmente, eu acredito nisso tanto quanto acredito na máxima de que, para ser vanguarda, é preciso conhecer a tradição, de que, para desconstruir, é preciso saber construir. Ao longo dos anos, constatei que essa segunda lição é levada menos a sério do que a primeira por muitos colegas talentosos.

Então, eu disse a mim mesmo que já estava há tempo suficiente escrevendo dramaturgias quase szondianas, que já tinha redigido uma dissertação de mestrado com estrutura protocolar e que estava pronto para, sem nenhuma pretensão de ser vanguarda, tentar algo que fosse novo ao menos para mim. Nesse influxo, escrever sobre dramaturgia em campo expandido por meio de uma dramaturgia em campo expandido, escrever sobre teatros do real por meio de teatros do real, escrever sobre memórias disruptivas por meio de memórias disruptivas, escrever sobre o processo criativo de Lola Arias por meio de procedimentos que ela também usa no seu processo criativo, tudo isso me pareceu bastante promissor. Eu estava disposto a me colocar em um lugar em que eu questionasse o meu processo criativo, em que eu experimentasse outras lógicas de criação. Mas como?

Como observa Jorge Dubatti (2017), se o teatro é acontecimento, devemos estudá-lo ou estudar aqueles materiais que, sem constituir o acontecimento em si, estão ligados a ele antes ou depois da experiência do acontecimento. Geralmente os estudos teatrais não investigam o acontecimento teatral em si, mas os seus arredores, quer dizer, as instâncias anteriores ou posteriores. Isso se deve, em grande parte, às dificuldades que o acontecimento encerra como objeto de estudo. Os materiais anteriores ao acontecimento são as técnicas, os

processos de ensaio, a literatura dramática, as discussões da equipe, os diários de trabalho da montagem, os figurinos, o projeto cenográfico, os metatextos etc. Os posteriores são os materiais conservados, resíduos ou rastros do acontecimento, como fotografias, gravações audiovisuais, críticas, resenhas etc.

Foi estudando os materiais anteriores e posteriores aos acontecimentos teatrais instaurados por Lola Arias que a conferência-performance começou a me soar um gênero textual adequado ao que eu estava querendo dizer. Daniele Avila Small (2022) identificou na conferência-performance uma forma de crítica de artista e Marco Catalão (2017), um gênero híbrido que problematiza as fronteiras entre crítica e invenção. Com efeito, eu estava querendo testar os limites entre a pesquisa científica e a pesquisa artística. Eu estava querendo misturar o campo da análise e o campo da criação, o campo da elaboração e o campo da experiência. Li “Ó”, de Nuno Ramos (2008), e julguei haver encontrado o limiar entre o que pode ser uma produção teórica e o que pode ser uma produção artística. Nesse outro momento, outra professora do Programa de Pós-Graduação tentou elogiar a minha pesquisa, mas deixou escapar que ela “não é bem sobre dramaturgia”.

Se tomarmos os conceitos de arte e ciência nos seus lineamentos históricos, observamos que entre elas não há uma oposição, mas uma acentuada diferença de enfoque, pois ambas derivam da mesma matriz, a teoria do conhecimento (MOSTAÇO, 2015). Eu gosto de pensar este trabalho como uma dissertação de mestrado cujos três capítulos podem ser três atos de uma peça ou três peças de um ato e, também por isso, eu busquei dar títulos alternativos e mais expressivos a eles, que no sumário aparecem como subtítulos. Eu já vinha usando na redação deste trabalho uma formatação diferente da que se espera de uma dissertação de mestrado, quando resolvi lançar mão desses títulos alternativos e de uma formatação mais próxima da que se espera de uma peça de teatro para inscrever cada capítulo,

cada ato ou cada peça em concursos de dramaturgia. Os resultados foram positivos, o que me levou a elaborar os apêndices deste trabalho.

Os apêndices do trabalho consistem em uma versão alternativa dele, com a formatação que se deu aos seus três capítulos para inscrevê-los em concursos de dramaturgia sob os títulos “Isto não é uma peça de teatro verbatim”, “Isto não é uma conferência-performance” e “Isto não é um capítulo sobre o estado da arte”. Já que o conteúdo dos apêndices é exatamente o mesmo do trabalho, o leitor pode escolher sem qualquer prejuízo que versão lerá. Também consta dos apêndices uma ficcionalização da defesa do trabalho, intitulada “Errata”, que foi enviada para os membros da banca na véspera da defesa.

Após a defesa, este trabalho ainda passou por uma revisão.

2. As ditaduras militares na Argentina, no Chile e no Brasil: isto não é uma peça de teatro verbatim

Este trabalho pretende investigar uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena, por meio do processo criativo da artista argentina Lola Arias, especialmente nas obras “*Mi vida después*” e “*Minefield*”.

Se este trabalho fosse uma conferência-performance

Ou uma palestra-performance

Ou uma palestra performática

Ou uma palestra performativa

Este trabalho seria mais ou menos assim

Lola Arias nasceu na Buenos Aires de 1976. Atualmente ela se define como escritora, diretora e performer. Os seus trabalhos transitam a fronteira entre arte e vida. Se é que essa fronteira existe. Afinal, conforme Edgar Morin (2000, p.48), “literatura, poesia e cinema devem ser considerados não apenas, nem principalmente, objetos de análises gramaticais, sintáticas ou semióticas, mas também escolas da vida, em seus múltiplos sentidos”.

Trata-se de uma conferência-performance

Calcada em uma dissertação de mestrado

E na transcrição poética de uma peça de teatro verbatim

Que não é uma peça de teatro verbatim

As obras “*Mi vida después*”, “*El año en que nací*” e “*Melancolía y manifestaciones*” consistem em peças documentais ou performances – a autora já se referiu a elas das duas formas – que integram uma trilogia e partem de uma mesma ideia, qual seja, filhos reconstruindo a vida dos pais com fotos, filmes, cartas e recordações. Trata-se, como bem assinalou Daniele Avila Small (2010), de um teatro que flerta com o documentário ou com a fala pessoal do performer.

A conferência-performance

É uma tentativa de converter

Discurso

Em obra de arte

O teatro verbatim

É uma técnica de teatro documentário que reproduz em cena

As palavras exatas de pessoas reais

Sobre determinado tema ou evento

Para Silvia Fernandes (2013), os teatros do real dizem respeito a manifestações teatrais ou performativas que variam de intervenções diretas na realidade a modos renovados de teatro documentário, bem como à proliferação de performances autobiográficas e à inclusão de não atores em cena. De acordo com José Antonio Sánchez (2010), uma dramaturgia em campo expandido pode ocupar um espaço intermediário entre os fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, lugar do espectador; a atuação ou performance, lugar

dos atores ou performers; e o drama, lugar da ação, codificável ou não em um texto. Por enquanto, essas definições bastam.

Dois atores

Ou duas atrizes

Ou um ator e uma atriz

Entram em cena

Com fones de ouvido

Tendo que reproduzir para o público

Da melhor forma possível

O que estão ouvindo nos fones de ouvido

Como se estivessem em uma peça de teatro verbatim

As dramaturgias de *“Mi vida después”*, *“El año en que nació”* e *“Melancolía y manifestaciones”* foram escritas, reescritas e encenadas ao longo de vários anos, de modo que a sua publicação em 2016 fixou o estado da vida dos atores naquele momento, permitindo, juntamente com os vídeos das apresentações, registrar e analisar o processo criativo até então. Sobre os atores, Lola Arias eventualmente se refere a eles como personagens, borrando ainda mais a fronteira – outra que talvez não exista – entre o teatro e a performance. Segundo Patrice Pavis (2008a, p.284-285), “o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro”. Para Erika Fischer-Lichte (2013), quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o

fictício, pois é sempre em espaços reais e em um tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nesses espaços reais. Por enquanto, essas definições também bastam.

Aqui

Neste trabalho

O texto se estrutura sem a designação de falas

E as suas partes podem

Ser distribuídas

De acordo com a proposta cênica

E chega de rubricas

Nessas três obras irmãs, Lola Arias consegue que se reconstruam os anos 1970 na Argentina e no Chile, como documento político, crônica social e diário íntimo. A artista argentina lança mão de um método que problematiza o relato coral da história em obras que transformam a biografia dos seus atores e, ao mesmo tempo, o mundo que se documenta. Para Jorge Dubatti (2022), é o novo teatro documentário argentino; para Pamela Brownell (2009), é um teatro que trabalha com documentos; e, para Cecilia Sosa (2022), é o método Arias. Segundo Denise Cobello (2019), os testemunhos dos filhos sobre os pais nessas obras são uma ferramenta discursiva palimpséstica que armazena e recria a memória para produzir experiência e saber.

Palimpsesto

Nos melhores dicionários

É o papiro ou o pergaminho

Cujo texto primitivo foi raspado para dar lugar a outro

Maximiliano Ignacio de la Puente (2020) registra que, no teatro argentino contemporâneo, têm surgido as vozes dos filhos, *hijos críticos*, e até dos netos dos militantes dos anos 1970, que se definem por haverem vivido a infância ou a adolescência durante a ditadura e, em alguns casos, por não terem lembranças próprias dessa época. Ele está referindo-se a escritores, dramaturgos, diretores, cineastas, fotógrafos e outros atores sociais que não foram objeto, mas produto ou resultado das políticas de tortura. A geração dos filhos críticos foi uma geração que cresceu durante os anos de terror e que vem renovando, com as suas obras artísticas, as reflexões sobre esse período.

Isto não é uma peça de teatro verbatim

Apesar de nós estarmos com fones do ouvido

Repetindo o que ouvimos nos fones de ouvido

Isto não é uma peça de teatro verbatim

Não é verbatim de tribunal

Não é verbatim de Facebook

Não é um poema dramático

Não é prosa poética

Não é um poema em prosa

Você não pode empilhar palavras

E chamar isso de poesia

As três dramaturgias de Lola Arias sobre a ditadura trazem consigo uma processualidade da experiência, assim como um entrelaçamento entre performance e representação. Talvez seja possível afirmar que Lola Arias não se limita a falar sobre a experiência, mas através da experiência, porque imbuída da experiência. Conforme Jorge Larrosa Bondía (2002, p.21), “experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Nesse sentido, Lola Arias, documentando e criando ao mesmo tempo, não é simplesmente uma autora, mas uma espécie de canal ou de catalisadora.

Explicar a metáfora

É como explicar a piada

Mas

Sete em cada dez brasileiros

Ou não viveram a ditadura militar

Ou eram muito jovens

Para fixar na memória

Ou na experiência

O que foi aquele momento

Entre 2002 e 2009, Vivi Tellas conduziu o Ciclo Biodrama no Teatro Sarmiento, pertencente ao Complexo Teatral de Buenos Aires, priorizando na sua curadoria a encenação

– encenador é o diretor que pensa (COHEN, 2007) – de biografias de pessoas vivas. Segundo a própria Vivi Tellas (2002), o biodrama tem a ver com o que se pode chamar de o retorno do real no campo da representação, isto é, após anos de simulações e simulacros, o que volta – em parte como oposição, em parte como reverso – é a ideia de que ainda há experiência e de que a arte deve inventar uma forma de entrar em relação com ela. Os biodramas escritos por Vivi Tellas repousam sobre memórias da vida cotidiana (BROWNELL; HERNÁNDEZ, 2017), em linha – ou não – com a noção de micro-história (GINZBURG, 1989). Como ressalta Pamela Brownell (2009), a peça “*Mi vida después*” é fruto do Ciclo Biodrama, embora ela não tenha sido apresentada dessa maneira quando estreou, tanto porque estava em consonância com trabalhos anteriores de Lola Arias quanto porque Vivi Tellas não estava mais à frente do Teatro Sarmiento.

Aqui

Neste trabalho

O teatro verbatim é uma metáfora do procedimento

É a processualidade da experiência

Quer dizer

Se você nasceu no Brasil

Após a ditadura civil-militar

Na Nova República

Você não viu

Mas você ouviu

E você tentou reproduzir o que você ouviu

Da melhor forma possível

Como se você fosse um ator

Ou uma atriz

De uma peça de teatro verbatim

Em “*Mi vida después*”, um trabalho de 2009, os filhos já adultos vestem as roupas que os pais usavam quando jovens, a fim de reconstruírem essa juventude, como se fossem duplos ou dublês, *dobles de riesgo*, dispostos a fazer as cenas mais difíceis das suas vidas. A peça é um retrato da geração de Lola Arias. Uma geração de argentinos que nasceu em plena ditadura militar. Uma geração cujos pais lutaram, desapareceram, exilaram-se, torturaram ou se mantiveram indiferentes à política. Para escrever a primeira peça da trilogia, Lola Arias entrevistou filhos que lhe levavam fotos, cartas, fitas cassete e todo tipo de objetos dos seus pais. Segundo Arias, os filhos acreditam que sabem tudo sobre os pais, até que, em algum momento, eles os percebem como completos desconhecidos e é, nesse instante de perplexidade, que os filhos começam a escrever a história dos pais. Ainda segundo Arias, ao longo dos ensaios as histórias foram convertendo-se em material literário e os atores foram tomando distância, até que puderam ver as suas próprias vidas como se fossem alheias.

Quer dizer

Ou nós estamos repetindo o que estamos ouvindo

Ou nós estamos inventando o que estamos falando

Quer dizer

Nós estamos fazendo metanarrativas

Nós estamos fazendo narrativas de narrativas

Nós estamos interpretando narrativas de uma forma narrativa

Lola Arias dividiu “*Mi vida después*” em um prólogo e três capítulos, além de subdividir os capítulos e de intitular cada uma dessas divisões e subdivisões. No “*Prólogo*”, em um palco vazio, caem do teto roupas e Liza. Liza veste a roupa da mãe e explica o procedimento – objetos disparando narrativas sobre os pais –, que, nas palavras dela, é um “*caminar hacia el pasado*”.

Por exemplo

1987

Instalou-se a Assembleia Nacional Constituinte

Morreu Carlos Drummond de Andrade

O Sport Club do Recife foi campeão brasileiro

E eu nasci

Diria Eduardo

Se estivesse nessa peça

O “*Capítulo 1*”, intitulado “*El día en que nació*”, começa com todos os atores em cena – Mariano, Vanina, Blas, Carla, Liza e Pablo –, dizendo, um de cada vez, o ano em que nasceram e algo que estava acontecendo à época nas suas famílias, na Argentina ou no mundo. Lola Arias, reitera-se, eventualmente chama os atores de personagens, gerando uma confusão conceitual até certo ponto compreensível em face do hibridismo entre teatro e performance e levantando questões sobre a autoria dos espetáculos. Na publicação e em cena, todos os atores são chamados pelos seus nomes de batismo.

1972

*En los Andes se estrella el avión con rugbiers uruguayos que para sobrevivir se comen a sus
compañeros de vuelo muertos*

Tres días después nazco yo

Mi padre ama los autos y la política

Diz Mariano

1974

Muere Perón y nazco yo

Después de un parto de catorce horas

Soy un bebé en miniatura con unos ojos enormes

Mi abuelo era guardaespaldas de Perón y mi padre policía de inteligencia

Diz Vanina

1975

La nave Viking es lanzada hacia Marte y en la ciudad de La Plata nazco yo

*Mi padre había sido cura y decía que en el seminario no se podía pertenecer a ningún partido
político, salvo al de Dios*

Diz Blas

1976

Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo

Soy un bebé muy rebelde

*Mi mamá me pone de nombre Carla por Carlos, mi papá, que era sargento del Ejército
Revolucionario del Pueblo*

Diz Carla

1981

Casi nazco en un ascensor en México DF

En esa época, mis padres viven ahí y trabajan como periodistas

*Siete años antes tuvieron que exiliarse porque los perseguía la Alianza Anticomunista
Argentina*

Diz Liza

1983

Vuelve la democracia

Nace mi hermano gemelo y diez minutos después nazco yo

*Mi madre, para poder diferenciarnos, nos pone una cintita, una roja y una azul: azul
peronista y rojo radical*

Pero mis padres no se interesan por la política y trabajan en el Banco Municipal de la Plata

Diz Pablo

Aqui

Neste trabalho

Não traduzir é uma opção estética

Ou estilística

E política

Talvez equivocada

Mas amparada pelo art. 1º, § 4º, da Instrução Normativa CCPG 002/2021, que regulamenta a edição de dissertações e teses no âmbito da Unicamp

Em “*Fotos de infancia*”, a primeira subdivisão do “*Capítulo 1*”, as fotos do álbum da infância de Vanina são projetadas e ela as explica. Vale destacar a foto com o pai, o tio e o avô, todos policiais, e a foto com a mãe e o irmão recém-nascido, que descobriu já adulta não ser seu irmão de sangue. Em “*Las cosas de mi padre*”, Mariano fala a partir de projeções relativas ao seu pai, um jornalista que escreve sobre carros e que os coleciona, chegando, inclusive, a esconder armas neles para a *Juventud Peronista*. Em “*Reliquias de mi padre*”, Liza filma as relíquias – ou, como quer Arias, os documentos – do pai de Blas. O vídeo é projetado em tempo real e Blas explica cada objeto, todos relacionados ao sacerdócio do seu pai, que era padre.

Não importa o que os meus pais fazem

É claro que importa

Seria muito moderno dizer que não

Em “*Árbol genealógico*”, enquanto Blas, Mariano e Carla fazem uma coreografia que copia a forma de uma árvore genealógica, projeta-se o retrato de um antepassado de Pablo, que enumera os nomes e as ocupações de vários antepassados seus – ora opressores, ora oprimidos – até revelar que conheceu Carla ensaiando “*Mi vida después*” e que eles tiveram um filho, cuja foto também é projetada.

O meu pai

Que era estudante

Mas não era militante

Certa vez

Na escola onde ele estudava

Levantou a mão

O meu pai não era muito de levantar a mão na aula, eu acho

Durante a palestra de um capitão do exército

Em *“Fotos de la juventud”*, Vanina filma as fotos de Liza, projetando-as na tela. Liza data as fotos e as apresenta retrospectivamente, indo de 1981 a 1972, um período em que não era nascida e que compreende o exílio, o casamento e a militância dos pais, bem como o emprego da mãe, que era âncora de um telejornal. Carla e Pablo vestem Liza com roupas de jornalista e a sentam em uma cadeira diante da tela. A cara da mãe de Liza se projeta sobre a cara de Liza, que começa a ler as notícias da época, até que uma chuva de roupas cai sobre a sua cabeça e a encobre totalmente.

O capitão respondeu

Sem responder

À pergunta do meu pai

E, ao final, perguntou se havia respondido

E se o meu pai estava satisfeito com a resposta

O meu pai disse que não

Duas vezes

Em “*Mi padre y la guerrilla*”, vê-se, na tela, a foto do pai de Carla. Ele, segundo ela, cresceu em um colégio de padres desenhando a estrela vermelha de Che Guevara nos cadernos, nas carteiras ou na lousa e, aos dezenove anos, entrou para o *Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT)* e logo depois para o seu braço armado, o *Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)*. Liza põe na câmera um mapa político da Argentina e marca com estrelas as companhias do ERP. Carla explica que a mãe não pôde acompanhar o pai porque estava grávida dela, mas que lhe ensinou sobre o treinamento físico e intelectual dessas companhias. Vanina, Mariano, Blas e Pablo entram e Carla dá um livro a cada um deles, que leem sobre Marx, Revolução Cubana, Revolução Vietnamita e Lenin. Carla lhes dá ordens por um megafone e todos se põem a correr e a realizar os exercícios do treinamento.

Para a sorte do meu pai

Alguns dias depois

Um cabo dormiu ao volante

E o capitão morreu

Porque estava sem o cinto de segurança

Em “*Ciencia ficción*”, a última subdivisão do “*Capítulo 1*”, todos estão no chão, por causa do treinamento. Liza toca guitarra e canta que, como em um filme de ficção científica, ela sobe em uma moto rumo ao passado, encontrando os pais tão jovens quanto ela em um tempo tão repressor quanto o atual. Os atores sobem a tela, movem objetos, limpam o cenário e trocam de roupa para o “*Capítulo 2*”.

No dia em que o exército fechou o centro estudantil

Na Rua Maciel Pinheiro
Naquele primeiro andar lá
Levaram Pedro
Que era o presidente
Leimar era o vice
Mas não levaram Leimar
Levaram Pedro
E os que sobraram correram pra esconder os livros
Tinha um que escondia os livros debaixo do fogão

No começo do “*Capítulo 2*”, intitulado “*Remakes*”, todos estão vestidos com as roupas dos seus pais ou com roupas semelhantes às que os seus pais usavam e explicam um de cada vez a história desses figurinos ou documentos.

Tinha um livro de Julião
Sobre as ligas camponesas
Que os caras passavam de um pro outro
Era um livro que dava cadeia
Se o cara falasse no livro, já ia preso

Em “*Un día en la vida de mi padre*”, Mariano, Blas e Pablo descrevem intercaladamente o que os pais fizeram no dia 5 de abril de 1972. Mariano dirige um carrinho de controle remoto pelo cenário, para explicar como o pai dividiu o dia entre uma corrida de automóveis e uma ação da *Juventud Peronista*. Blas caminha de joelhos com um rosário nas

mãos e faz exercícios, para falar das orações, das aulas de filosofia e teologia, das atividades esportivas e dos castigos do seminário. Pablo senta-se em um escritório e caminha pelo cenário contando os passos, enquanto fala do conformismo do pai, que prefere o caderno de esportes ao de política e não vai a uma assembleia no banco onde trabalha, chegando mesmo a tirar a barba a pedido do chefe.

Imaginem um aluno na sala de aula daqui a quinze anos

Ouvindo do seu professor de história

Que o Brasil estava passando por um período de valorização das classes C e D

Que o pobre podia viajar de avião

E que, então, a classe privilegiada

Em conluio com militares fascistas

Arquitetou o golpe de 2016

No qual Dilma Rousseff foi deposta por ser mulher

Em “*El exilio*”, enquanto Liza lê o roteiro de um filme, os demais atores manipulam a câmera e a luz, além de atuarem nas cenas. Pablo sustenta no meio do cenário uma tela pequena onde se projeta o filme. Na cena 1 do filme, o pai conta à mãe de Liza que recebeu uma ameaça de morte da *Alianza Anticomunista Argentina*, a *Triple A*. Os dois decidem casar-se e trocar a Argentina pelo México. Na cena 2, os pais de Liza ouvem duas cartas-cassete, isto é, cartas gravadas em fitas cassete. A primeira é da família da mãe e fala sobre essa gravidez que se deu no exílio. A segunda é da família do pai e resume a situação política e econômica na Argentina. Na cena 3, Liza representa a si mesma com três anos de idade, em frente a uma persiana, olhando pela primeira vez a cidade dos seus pais.

Em seguida, Sérgio Moro

Um juiz de primeira instância com contatos no serviço secreto norte-americano

Prendeu Luiz Inácio Lula da Silva sem provas

Pavimentando a ascensão de Jair Bolsonaro ao poder

Cujo discurso de ódio legitimou a violência contra mulheres, negros, índios e a comunidade LGBTQIA+ durante todo o seu mandato

Em “*Las muertes de mi padre*”, Carla diz que ao longo da vida escutou tantas versões sobre a morte do pai, que é como se ele houvesse morrido várias vezes ou não houvesse morrido nunca, de modo que, se a vida do pai fosse um filme, ela gostaria de ser a sua dublê, *doble de riesgo*. Morte número 1: aos seis anos, Carla ouve da mãe que o pai morreu em um acidente de carro. Os atores montam um automóvel com cadeiras e encenam o acidente. Morte número 2: aos catorze anos, Carla ouve da avó que o pai morreu em 1975 no Monte Chingolo, durante um enfrentamento entre o *Ejército Revolucionario del Pueblo* e os militares. Os atores desmontam o automóvel de cadeiras, apontam armas que são dedos e caem no chão. Morte número 3: aos vinte anos, Carla lê uma carta que o partido havia enviado à sua mãe, explicando que todos os feridos em Chingolo haviam sido feitos prisioneiros e fuzilados três dias depois. Os atores vão até o fundo e caem na montanha de roupa. Carla explica que cortaram as mãos dos mortos em Chingolo, para poderem identificar os seus corpos, mas que, como era verão e fazia calor, as mãos apodreceram, preservando em segurança as identidades e as famílias dos mortos, todos enterrados em uma vala comum. Liza caminha contando os passos para medir um retângulo de 4,5 por 5 metros, que Mariano marca com um giz.

Se um aluno tiver acesso a essa narrativa

Que é a versão da esquerda para a atual conjuntura

Ele será facilmente manipulado

Pois não viveu o período para testemunhar

Um impeachment constitucional por improbidade administrativa com amplo apoio popular

Uma prisão por diversos processos confirmada em todas as instâncias

E assim por diante

Em *“Las mil caras de mi padre”*, Vanina revela que o seu pai tinha um armário com vários trajes similares ao que ela está usando e aos que estão em uma arara, todos azuis e distribuídos entre os atores. Os atores representam agora cinco das mil caras do pai de Vanina: o vendedor de remédios que cuidava dela quando estava doente; o policial que trabalhava no serviço de inteligência; o desportista com quem ela nadava; o homem que posava como playboy em todas as fotos; e também o que quebrava copos, móveis e ossos quando estava bravo. Se, na infância, Vanina o via saindo de casa com uma valise de remédios e um revólver; aos vinte e um anos, foi ela quem saiu de casa com um olho roxo, porque namorava uma mulher; e, aos vinte e oito, o irmão a procurou para dizer que descobriu não ser seu irmão, mas o filho de um jovem casal de desaparecidos.

Daí a importância dada pela esquerda para a ocupação de espaços na educação

Ela forma a mentalidade de toda uma geração e depois colhe os frutos

Todos os jovens que mandam você estudar história quando falam do golpe de 64

Sofreram uma lavagem cerebral como essa

Professor universitário não consegue

Nem sequer

Convencer aluno a ir às aulas

Que dirá convencer a virar comunista

Em “*Sueños con mi padre*”, todos os atores colocam uma fileira de cadeiras na frente do cenário, sentam-se com os olhares perdidos e começam a narrar – um de cada vez, porém de forma intercalada – os sonhos que tiveram com os seus pais até o ponto em que acordaram, interrompendo bruscamente as narrativas. Em seguida, fazem um concerto e saem, à exceção de Blas, que permanece tocando sozinho. Em “*Mi abuelo, mi padre y yo*”, a última subdivisão do “*Capítulo 2*”, Pablo aparece no fundo do cenário com botas nas mãos e diz que o avô, o pai e ele tiveram vidas muito diferentes – pois o avô cuidava de cavalos de corridas, o pai trabalhava em um banco e Pablo era bailarino –, mas que os três gostavam de dançar malambo com aquelas mesmas botas que ele segurava. Pablo calça as botas e dança malambo entre as roupas.

Os meus filhos também quiseram entrar nessa onda de comunismo

Aí eu fiz o que eles quiseram

Tirei celulares

Computador

Tênis

E roupas de marca

Comprei sandálias de couro

Pijamas

E material para começarem a fazer artesanato na rua

A birra deles durou um fim de semana

A história que se repete

Quando não se estuda história

O negacionismo histórico sobre o regime militar nas redes sociais

Existe um projeto de poder reacionário operando no Brasil e o negacionismo histórico é um dos seus principais instrumentos

Imprensa contribuiu para construção de medo do comunismo

Em quase 400 matérias, O Globo, O Estado de S. Paulo e a Folha de S. Paulo propagaram o anticomunismo no começo do regime militar

A guerra de informações

Distorcidas

Na era da informação

Não são só vinte centavos

Queremos o último episódio de “Caverna do dragão”¹

¹ Contém ironia.

O “*Capítulo 3*”, intitulado “*Lo que me queda*”, principia com todos em cena, apresentando documentos – no sentido em que Lola Arias costuma empregar essa palavra – dos seus pais para o público.

Este es el grabador de cinta abierta de mi padre

Diz Mariano

Este es el expediente del juicio contra mi padre

Diz Vanina

Esta es la última carta de mi papá

Diz Carla

Esta tortuga la heredé de mi papá

Diz Blas

Estos son todos los libros que escribió mi papá

Diz Liza

Este es el super 8 que filmó mi padre

Diz Pablo

Em “*La última cinta de krapp*”, Mariano pega um gravador de fita cassete e se senta em uma cadeira. Conta que em um domingo o pai estava no escritório e o sequestraram em

uma grande operação das forças armadas. Mariano com três anos, o irmão com um e a mãe grávida nunca mais souberam do pai. Mariano não lembra se chorou nessa época, na qual tiveram que se esconder em Mar del Plata, mas lembra que chorou muito meses depois, quando morreu o seu cachorro Kiper. Entra Moreno, de quatro anos, filho de Mariano, e dá play no gravador. Ouvem-se fragmentos d'A Pantera Cor-de-Rosa e da Marcha Peronista, bem como a voz do pai de Mariano conversando com um bebê que balbucia, o próprio Mariano. Moreno desliga o gravador.

Eu não fiquei com o livro de Julião

Mas eu fiquei com uma seleção de textos de Lenin

Chamada “*Última fase del capitalismo*”

Que o meu tio trouxe de Cuba

E com “Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário”

De Augusto Boal

Que foi do meu tio também

Por falar em Nova República

A coleção de moedas do meu pai

Que só existe graças aos planos econômicos

Cruzado

Bresser

Verão

Collor I

Collor II

E real

Em “*La tortuga de mi padre*”, Blas mostra uma tartaruga para a câmara. Conta que ela se chama Pancho, que ela nasceu no mesmo ano em que nasceu o seu pai e que os dois têm hoje sessenta e cinco anos. Conta que o pai conheceu a mãe no altar de uma igreja e que, depois de anos de celibato, teve seis filhos com ela. Conta, ainda, que Pancho passa as tardes dormindo embaixo da geladeira e que o pai – que se tornou advogado quando largou a batina – passa os dias nos corredores dos tribunais atrás de processos que não acabam nunca. Blas diz pensar que o pai viverá cem anos, como as tartarugas, as quais, segundo a mãe, são seres milenares que podem prever o futuro. Carla, então, pergunta à tartaruga se no futuro da Argentina haverá uma revolução. Blas escreve no chão “*sí*” e “*no*” e coloca a tartaruga no meio das respostas, a fim de que caminhe até uma delas.

Para quem está vivendo uma ditadura militar pela primeira vez

Um aviso

Em uma época de revisionismo histórico

É importante manter viva a memória

Foi uma ditadura

Houve tortura

A Terra é redonda

Em “*Súper 8*”, projeta-se uma fita de super 8 na tela por trás da qual Pablo caminha com um megafone. A sua sombra interage com as imagens do vídeo. Pablo indica a casa da sua infância. Conta que os pais se conheceram trabalhando no banco, que construíram a casa durante dez anos, mas que se separaram antes de terminá-la. Carla aparece atrás da tela e pergunta a Pablo sobre a sua mãe, que usava cabelo curto, para, supõe Pablo, sentir-se mais um entre os seus quatro filhos. Mariano aparece atrás da tela e pergunta a Pablo sobre a sua avó, que se sentava debaixo do mesmo loureiro e dizia, como confirma Pablo, poder falar com os pássaros. Blas aparece atrás da tela com a tartaruga e Moreno: “¡*Corte taza!*”. Ao que Pablo responde que sim, que o pai vestia e cortava o cabelo dele e do seu irmão gêmeo, deixando-os idênticos, a ponto de não se reconhecerem nas fotos e nos vídeos. Os dois nasceram no ano em que o Partido Radical ganhou as eleições e gostavam de imitar Raúl Alfonsín, presidente da Argentina entre 1983 e 1989, que sempre viam na televisão.

Deram ao meu avô

Eu não lembro qual era a patente dele na época

Um endereço

E pediram que ele fosse até lá

Buscar um comunista

Para lhe fazerem algumas perguntas

O meu pai me contou que

Quando ele perguntou ao meu avô em quem votar

O meu avô lhe respondeu que

Ele descobrisse em quem o patrão fosse votar

E votasse no outro

O meu avô foi até o endereço

E reportou que não encontrou ninguém

Ou que só encontrou um agricultor

Em “*El juicio contra mi padre*”, Vanina está sentada em um sofá, com vários arquivos ao seu redor, pondo os papéis em ordem enquanto conta que o irmão, quando descobriu que o pai o havia tomado de um casal de desaparecidos, resolveu processá-lo. O processo durou sete anos. Em 2011, foi proferida uma sentença. Até hoje, Vanina não sabe exatamente de que maneira o pai obteve o irmão ou o que ele fazia como oficial de inteligência, mas um ex-policial testemunhou que ele era chefe de uma seção da *Seguridad Federal* onde se torturavam pessoas. Todos os atores se aproximam de Vanina e lhe fazem perguntas sobre o processo. Vanina quis depor, embora a lei argentina proibisse um filho de depor contra os próprios pais. Vanina insistiu e a autorizaram sob o argumento de que ela já estava fazendo isso em uma peça de teatro². Foi a primeira vez que uma filha depôs contra o pai em juízo. Foi a pena mais longa que já deram a um sequestrador. O irmão de Vanina encontrou a família biológica e segue dizendo que ela é sua irmã.

Não há como viver uma nova história

Sem acertar as contas com o passado

² Em um sentido diferente, porém convergente, Augusto Boal (2020), quando vereador do Rio de Janeiro, adaptou as técnicas teatrais que o tornaram famoso em todo o mundo para captar as demandas populares nos locais de origem e elaborar coletivamente novos projetos de lei. Com efeito, ambos os casos só reforçam a necessidade de se investigar o teatro como uma fonte material do direito – assunto para o doutorado.

A prática de sequestrar crianças durante a ditadura militar argentina ficou conhecida como *plan sistemático de apropiación de menores*

Cortar os vínculos familiares, separando os militantes dos seus filhos, foi uma maneira de destruir a oposição política

Algo que chamou a minha atenção na Argentina foi a eficácia de se narrar a vida

A história de vida é potente

Com a difusão da história de vida, as políticas públicas relacionadas à ditadura acontecem

Quando o meu filho me perguntou

O que estava acontecendo com o Brasil

Eu pedi a ele que imaginasse um campeonato de futebol

Em que sempre ganhava um time rico

E em que um time pobre começou a treinar muito

E passou a perder de menos

Em “*La última carta*”, Carla mostra e lê a última carta que o pai – de vinte e seis anos – escreveu para a mãe – grávida da própria Carla – antes de ele ir a Monte Chingolo, onde morreu, ansioso com a situação das massas e com a gravidez. Pablo traz a bateria do fundo do cenário sobre uma plataforma. Carla faz um solo. Pablo devolve a bateria ao fundo.

Um dia

Disse eu ao meu filho

Esse time pobre ganhou o campeonato

E ganhou de novo

E de novo

O que convenceu outros times pobres que eles também podiam ganhar

Em “*Los libros de mi padre*”, Liza mostra e comenta os livros que o pai escreveu. Inteiro, ela só leu um. Os outros ela gosta de ler aos pedaços, quando viaja, antes de dormir, à sombra de uma árvore ou quando topa com algum deles. São novelas, ensaios e obras teóricas. Cerca de vinte. O livro que leu inteiro é um policial. O seu favorito é outro, proibido pela ditadura e retirado de todas as livrarias. Também há o que foi dedicado à mãe, à irmã e a ela própria e no qual escreveram Liza com “s”, o que a contrariou.

Aí o meu filho me perguntou se o time rico treinou muito e voltou a ganhar

E eu lhe respondi que não

Que o time rico mudou as regras do jogo e comprou o juiz

Em “*Fast forward/autobiografias*”, os atores saem para o mezanino, gritam por um megafone e se jogam em uma montanha de roupas.

1982

Guerra de Malvinas

La maestra nos hacen escribirles cartitas a los soldados

Diz Mariano

1989

Hiperinflación

Cae Alfonsín

Menem presidente

Casi me ahogo en el mar y me enamoro del guarda-vidas

Diz Blas

1997

Un peso, un dólar

Viajo tres meses de mochilera a Europa

Diz Carla

2001

Corralito

El presidente se escapa en helicóptero

Yo me caigo de un caballo y me rompo una pierna

Diz Pablo

2003

Después de cinco presidentes provisorios en un año, asume Néstor Kirchner

Yo con veintiocho años aprendo a andar en bicicleta

Diz Blas

2007

Primera presidente mujer electa

Mi hermano asume como diputado

Diz Vanina

2008

Los grandes productores del campo cortan las rutas en oposición a los impuestos del gobierno

Muere mi papá

Diz Liza

2010

Se legaliza el matrimonio gay en la Argentina y yo me separo de mi novia

Diz Vanina

2013

Habemus papa argentino y nace mi hijo Simón

Diz Carla

2014

Estela de Carlotto recupera a su nieto después de pasar treinta y cinco años buscándolo y yo me caso con mi novio para adoptar hermanos

Diz Blas

Em “*El día en que nací*”, primeira subdivisão do “*Capítulo 1*”, os atores disseram o ano em que nasceram e algo que estava acontecendo seja no âmbito público, seja no privado.

Em “*El día de mi muerte*”, última subdivisão do “*Capítulo 3*”, eles dizem o ano em que morrerão e o que estará acontecendo à época.

O ano é 2054

Em uma fraquejada, eu morro aos sessenta e sete anos

Enquanto, aos quarenta e quatro, Laura Bolsonaro se elege Presidenta da República

Vale lembrar que ela, aos catorze, tatuou a foice e o martelo no braço

Aos dezesseis, começou a renovação do punk brasileiro

Aos vinte e dois, teve gêmeos e os batizou de Marielle Franco e Paulo Freire Bolsonaro

Aos vinte e sete, foi acusada de empreender grupos de guerrilha

E, aos trinta, em uma escalada de denúncias graves, vazou para a imprensa conversas e documentos que derrubaram os mandatos dos três irmãos

Em janeiro de 2011, quando se encenou “*Mi vida después*” em Santiago, Lola Arias ministrou uma oficina para jovens chilenos voltada à reconstrução de histórias familiares durante a ditadura. Arias afirma que a princípio não pretendia escrever outra peça, mas, convencida de que o material merecia ser levado à cena, estreou “*El año en que nací*” em 2012. Vários procedimentos cênicos de “*Mi vida después*” foram utilizados, como o cruzamento da história pessoal com a história do país, a análise de documentos privados e históricos ou a reconstrução de episódios das vidas dos pais em que os filhos ocupam os seus lugares. Nada obstante, houve procedimentos novos, como a reconstrução coletiva de fatos históricos, a inclusão das consequências da ditadura na vida dos pais, bem como dos conflitos de criação da própria peça. A principal diferença entre as peças é que os atores de “*Mi vida después*” estão mais ou menos de acordo sobre como contar a história, enquanto os atores de

“*El año en que nació*” não conseguem dar uma versão comum da ditadura chilena. O desacordo e a impossibilidade de um relato único, assim como a possibilidade de conviver no desacordo, aparecem com mais força na peça “*Minefield*” ou “*Campo minado*” de 2016 e no filme “*Theatre of war*” ou “*Teatro de guerra*” de 2018, nos quais Lola Arias colocou frente a frente veteranos argentinos e ingleses da Guerra das Malvinas – assunto para o próximo capítulo.

Hay que respetar a los británicos

Porque los británicos saben morir

Disse-me Juan

O meu professor de espanhol

Que é argentino

Assunto para o próximo capítulo

Na época, brasileiros e argentinos viviam sob ditaduras

As ditaduras matam pessoas

Assunto para o próximo capítulo

A ausência de uma política de memória

A banalização da violência

A polarização que desumaniza o sujeito em oposição

A ausência de uma política de memória

Um em cada cinco eleitores brasileiros
Considera o uso da violência justificado
Se o adversário vencer a eleição
Revela pesquisa de 2022

A terceira peça da trilogia, “*Melancolía y manifestaciones*”, também é uma história geracional. É a história da mãe de Lola Arias, uma professora de literatura que cai em depressão no ano de 1976 – o ano em que não só começou a ditadura militar, como também Arias nasceu. Experimentando os procedimentos cênicos desta vez nela mesma, Arias chegou ao diário da melancolia de uma mãe escrito pela filha. O texto foi gestado para ser lido como conferência-performance durante um encontro de artistas e acadêmicos, mas estreou como peça já em 2012. Arias quis trabalhar com a mãe, que se recusou. Depois testou uma atriz, que não representaria a mãe, mas seria um duplo dela. Então experimentou jovens atores, que fariam as pessoas da vida da mãe, bem como atrizes infantis e adultas, que fariam a própria Lola Arias. Finalmente decidiu ela mesma narrar a história da sua mãe e reconstruir as imagens do texto com um grupo de atores de mais de setenta anos. Na estreia, perguntaram à mãe de Lola Arias o que ela achou do espetáculo.

Esa que está en la obra no soy yo

Esa es la madre de mi hija

A minha mãe tem problemas de memória
E não se lembra muito bem da ditadura militar
Eu morava em um pensionato de freiras

E lá também morava uma policial federal

A gente tinha medo dela

Eu li que esquecer também é uma forma de lembrar

Porque

Quando você esquece

Você abre espaço para a lembrança

Saudades do presidente Figueiredo

E do seu ministro da Justiça

Ibrahim Abi-Ackel

Quem escreveu isso no Twitter

Ou melhor, no Facebook

Viveu a ditadura militar

E não tem problemas de memória

Ao longo da pesquisa

Colecionei recortes de jornal

É mentira

Mas teria sido legal

Cascavilhando o lixo tóxico da internet

Sem luva

Máscara

Ou qualquer equipamento de proteção individual

Você entra em contato com os mais diferentes espectros políticos

E morais

O que você se esqueceu de esquecer

O que você se esqueceu de lembrar

O que você se lembrou de esquecer

O que você se lembrou de lembrar

Interrogação

Em 2013, Lola Arias veio ao Brasil, a fim de participar do projeto “Companhia Provisória”, que tinha a ver com uma série de intercâmbios entre a Pequena Orquestra e outras companhias, sempre na intenção de criar em curto espaço de tempo – duas semanas! – espetáculos ou performances cujo foco fosse a pesquisa de linguagem, em uma ocupação do Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro. O projeto resgatava uma prática dos fundadores do Teatro Ipanema, Rubens Correa e Ivan de Albuquerque, qual seja, a produção de um espetáculo inédito idealizado e produzido pelo próprio teatro. O segundo dos intercâmbios do projeto se chamou “Hoje é ontem também” e foi nele que Lola Arias encarregou-se da dramaturgia e dirigiu integrantes da Pequena Orquestra, da Cia. das Inutilidades e da Cia. Dani Lima, todos debruçados sobre o contexto político e social do Rio de Janeiro enquanto estava sendo montado um dos espetáculos mais marcantes do Teatro Ipanema, “Hoje é dia de rock”, de José Vicente, em 1971.

As coisas não possuem entre si semelhança

Elas têm similitudes

Só ao pensamento é dado ser semelhante

Isto não é um cachimbo

René Magritte

Michel Foucault

Era uma vez

Na Argentina

No Chile

E no Brasil

Sobretudo no Brasil

Guardadas

Por óbvio

As devidas proporções

Inclusive para não se fazer

Um paralelismo irresponsável

Era uma vez uma geração inteira

Vivendo uma disputa tuiteira

Como se estivesse em uma peça de teatro verbatim

Eu gostei do que você falou

Foi a primeira vez que eu falei em voz alta

Estes diálogos às vezes são importantes para o dispositivo

Nesse *work in progress*, a partir de entrevistas com atores da montagem original, técnicos, críticos, a bilheteira do teatro e o próprio público, a ideia não era remontar e sim entender as condições em que a peça “Hoje é dia de rock” foi montada durante a ditadura militar, isto é, fazer uma reconstrução crítica da história, como na trilogia “*Mi vida después*”, e a relacionar com o Brasil de 2013. A dramaturgia costurada mediante depoimentos de pessoas de diferentes camadas sociais e com distintas visões sobre o passado militar – contradição que move Arias nesse e em outros trabalhos – dá voz tanto a quem via no Teatro Ipanema algo de revolucionário quanto a quem o achava alienado. Nada impede, porém, que se dê voz, com bastante êxito, a apenas um lado da história. A propósito, vale mencionar “*Memoria en la fragua*”, daí também dramaturga e diretora argentina Gilda Bona, e o projeto “Meta-arquivo: 1964-1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura”, que teve concepção, curadoria e pesquisa de Ana Pato e aconteceu no Sesc Belenzinho em 2019.

O Brasil não perde uma oportunidade

De perder uma oportunidade

Roberto Campos

O Brasil tem um enorme

Passado

Pela frente

Millôr Fernandes

Ainda somos os mesmos e vivemos

Como os nossos pais

Elis Regina

Belchior

Elis Regina

A criação pelo *work in progress* reforça a característica de evento da performance, operando-se através de redes de *leitmotiv*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem (COHEN, 2013). Em resumo, os atores de “Hoje é ontem também” destacam o primeiro elenco da encenação de “Hoje é dia de rock”, constatando o falecimento da grande maioria; propõem expressões para os entrevistados, cujas vozes são acionadas em off, que assistiram diversas vezes ao espetáculo histórico; reproduzem conversas com familiares sobre o tumultuado contexto político brasileiro de 1971; e abrem espaço para o depoimento de um ator, Alexandre Lambert, que participou da montagem original (SCHENKER, 2022).

O que lembro, tenho

Guimarães Rosa

Essa frase é epígrafe de trabalho

Tudo que é ruim de passar

É bom de contar

Essa também

E tudo que é bom de passar

É ruim de contar

Ariano Suassuna

A arte sempre se importou mais com a política

Do que a política com a arte

Se existe uma quimera

É a esperança de contribuir com o debate

Depois dos setenta anos

A gente vira arquivo

Meu filho

Isso que você escreveu

Só faz sentido na minha cabeça

Então

Como obra de arte

Falhou

3. A guerra das Malvinas: isto não é uma conferência-performance

Este trabalho, reitere-se, pretende investigar uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena, por meio do processo criativo da artista argentina Lola Arias, especialmente nas obras “*Mi vida después*” e “*Minefield*”.

Se este trabalho fosse uma conferência-performance

Em que um conferencista-performer

Ajudado por dois atores

Ou duas atrizes

Ou um ator e uma atriz

Fala para o público a partir de fotos e vídeos

Este trabalho seria mais ou menos assim

Assim como as peças da trilogia “*Mi vida después*”, a peça “*Minefield*” ou “*Campo minado*” – inclusive pelo que se vê na sua desmontagem, o documentário “*Theatre of war*” ou “*Teatro de guerra*” – pode ser muito mais bem compreendida através de conceitos como dramaturgia em campo expandido e teatros do real. A peça é de 2016 e o documentário de 2018. A peça reúne seis não atores, ex-combatentes da Guerra das Malvinas, conflito armado de 1982 ocorrido entre Argentina e Reino Unido pelo controle da região, para investigar as memórias deles – o título “*Minefield*” ou “*Campo minado*” é justamente uma metáfora para o terreno traiçoeiro da memória.

É outro passado recente

E presente

Que a minha geração não viu

Hay que respetar a los británicos

Porque los británicos saben morir

Disse-me Juan

O meu professor de espanhol

Que é argentino

Agora sim

Um set de filmagem transformado em máquina do tempo coloca antigos inimigos frente a frente – veteranos argentinos que não falam inglês e britânicos que não falam espanhol – para trabalharem juntos, contando as histórias uns dos outros. A dramaturgia de “*Minefield*” analisa as marcas deixadas pelo conflito, a relação entre a experiência e a ficção, bem como as formas de representação da memória. Logo, agora não são mais atores falando dos seus pais, são não atores falando de si mesmos. Não é mais o corpo como suporte do testemunho do outro, é o corpo como suporte do próprio testemunho (GONZÁLEZ, 2020). Ao comentar a literatura de testemunho, Márcio Seligmann-Silva (2003) observa que o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico – ao qual o *testimonio* tradicionalmente se remete nos estudos literários – quanto no sentido de sobreviver, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um atravessar a morte, que problematiza a relação entre a linguagem e o real.

Requisitos mínimos para acompanhar esta parte do trabalho

Um smartphone

E fé na humanidade

Abra a câmera do seu celular

Aponte a câmera do seu celular para o QR Code

Abra o conteúdo do QR Code

Deve dar certo



Caso não dê

Verifique nas configurações se o leitor de QR Code está mesmo ativado

Ou procure um scanner de QR Code na sua loja de aplicativos

Estas falas podem ser adaptadas ou suprimidas conforme a encenação

A peça “*Minefield*” ou “*Campo minado*” é baseada nas histórias de seis veteranos argentinos e britânicos da Guerra das Malvinas – ou das Falklands, para os anglófonos –, quais sejam, Lou Armour, David Jackson, Rubén Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume e

Marcelo Vallejo. O espetáculo, que estreou em 2016 no Festival de Brighton, tem prólogo, epílogo e dezessete outras partes que receberam um título cada.



Já no “*Prologue*” ou “*Prólogo*”, salta aos olhos um set de filmagem ou estúdio de fotografia. Do lado esquerdo, há uma guitarra com amplificadores; uma mesa com câmera de vídeo; uma estante com documentos, mapas, fotos, globo terrestre e maquete; além de três cadeiras. Do lado direito, há uma bateria sobre uma plataforma com rodas; uma arara de roupas; uma mesa com espelho, como a de um pequeno camarim; objetos para efeitos sonoros; e mais três cadeiras. Lou, Sukrim e David estão do lado esquerdo; Rubén, Marcelo e Gabriel, do direito. Marcelo entra em cena trazendo um caderno e lê que, a 16 de fevereiro de 2016, está com o inimigo, contando histórias e entendendo poucas palavras, como se todos estivessem em uma trincheira falando da guerra. Ato contínuo, explica ao público que, durante os ensaios, os seis não atores tiveram de escrever diários em cadernos como aquele.



Em “*Auditions*” ou “*Audiciones*”, Marcelo põe-se em frente à câmera e tem a sua imagem projetada enquanto responde a uma série de perguntas feitas por Gabriel, dizendo que foi soldado e que, aos 55 anos, faz trabalhos de pintura e jardinagem e é ironman. Em seguida, é David quem se põe em frente à câmera e tem a imagem projetada e Lou quem lhe faz as perguntas. David foi cabo e, aos 59 anos, é psicólogo. Compôs uma música sobre a guerra, que começa a cantar, mas Rubén o interrompe. Rubén entra cantando Os Beatles e explica que costuma apresentar-se como baterista de uma banda cover d’Os Beatles, com uma camiseta que diz que as Malvinas são argentinas. Por último, Sukrim entra com uma faca, para mostrar como ele a usava, quando acabava a munição ou o fuzil não funcionava. A demonstração de Sukrim espanta Rubén e ativa uma memória de Gabriel – hoje advogado penalista obcecado pela guerra –, cujo fuzil falhou na única vez que ele o disparou. Lou dá remate a esta parte afirmando que não passou por uma audição para estar ali, participou de um documentário sobre a guerra e foi recomendado para trabalhar com Lola Arias. Conforme Lou, na primeira vez que ele viu os argentinos, eles lhe pareceram arrogantes; na segunda vez, estavam feridos ou mortos; e, na terceira, estavam derrotados.



Em “*Becoming a soldier*” ou “*Convertirse en soldado*”, primeiro os britânicos e depois os argentinos colocam-se em fila, para, um de cada vez, contarem como se deu o próprio alistamento militar, enquanto têm as fotos da época projetadas. Lou conta que entrou

nos *Royal Marines*, a força de infantaria anfíbia da Marinha do Reino Unido, aos 16 anos, somente para sair de casa, uma vez que a mãe morreu quando ele tinha um ano e ele odiava a família adotiva. Sukrim conta que ingressou no Exército Britânico aos 18 anos, seguindo os passos do pai e do avô. David conta que, aos 14, viu uma publicidade dos *Royal Marines* e decidiu juntar-se a eles, o que fez aos 16, seguindo os passos do pai, do avô e do bisavô. Gabriel conta que não queria ser soldado, mas que, na Argentina, vigorou o serviço militar obrigatório até 1995, para o qual os homens de 18 anos eram ou não sorteados – e ele foi sorteado para o exército em plena ditadura militar. Rubén conta que trabalhava durante o dia e estudava à noite, quando foi sorteado para a marinha sem nunca haver estado em um barco ou aprendido a nadar. E Marcelo conta que só estudou até a sétima série, que começou a trabalhar aos 13 anos e que sempre quis ser soldado. Os seis continuam compartilhando relatos um em seguida ao outro, até que todos saem, exceto Lou.



Em “*Diary of war*” ou “*Diario de la guerra*”, são projetadas capas de revistas. Lou as olha. Marcelo explica que as revistas cujas capas estão projetadas foram compradas pelo seu pai durante a guerra, na esperança de, por meio delas, ter notícias do filho. Marcelo voltou a essas revistas durante os ensaios e, buscando a si mesmo, encontrou Lou em uma das capas. Segundo Lou, a foto, que documenta a tomada das Falklands pela Argentina em 2 de abril de

1982, foi capa de várias publicações e o envergonhou – afinal, estava sendo escoltado para o exterior.



Em “*Going to war*” ou “*Camino a la guerra*”, David está com uma máscara de Margaret Thatcher e Sukrim com a bandeira inglesa, ambos do lado esquerdo, ao passo que Gabriel está com uma máscara de Leopoldo Galtieri e Marcelo com a bandeira argentina, ambos do lado direito. Os mascarados têm as imagens projetadas enquanto fazem playbacks de Thatcher no Parlamento e de Galtieri na Casa Rosada. Retiradas as máscaras, Gabriel conta que ouviu a reação eufórica ao discurso de Galtieri na cantina do quartel e pensou: isso vai acabar mal.



O Brasil na guerra das Malvinas: discutindo as motivações da política de “neutralidade imperfeita” do governo João Figueiredo

Este trabalho pretende analisar as razões que levaram o Brasil a ter uma posição pró-Argentina na Guerra das Malvinas

O general João Figueiredo e a sua equipe foram motivados pela crença de que uma derrota humilhante por parte dos argentinos abriria espaço para o fortalecimento das esquerdas no país, as quais ameaçariam a ordem interna do Brasil

Resumindo

Figueiredo temia que o regime de Buenos Aires fosse desestabilizado

E o poder passasse aos peronistas

E depois aos comunistas



40 anos da Guerra das Malvinas

Governo britânico ameaçou Brasil

Brasil reteve o bombardeiro inglês Vulcan, que entrou no espaço aéreo brasileiro ao voltar de missão nas Malvinas, onde disparara dois mísseis e bombardeara Port Stanley

Britânicos queriam a liberação da aeronave, a fim de evitar “sérias consequências para as amistosas relações de que a Grã-Bretanha e o Brasil têm desfrutado ininterruptamente há tanto tempo”, conforme uma tradução encaminhada ao presidente Figueiredo



Galtieri

Que nem Bolsonaro e o gabinete do ódio dele

Queria criar um fato novo

A Inglaterra mandou uma esquadra

Eu me lembro como hoje

Todo dia a gente acompanhava na Rede Globo

Ainda em “*Going to war*” ou “*Camino a la guerra*”, Lou conta que, após três dias de folga, pediu para voltar às Falklands, a fim de recuperá-las. David e Sukrim ajudam Lou a explicar o caminho, o treinamento e até a diversão da guerra. Lou diz, por exemplo, que marines como David levaram roupas de mulher para dançar à noite como em uma discoteca. Todos tocam “*Don’t you want me*”, de *The Human League*, e David faz um striptease em frente à banda, interrompido por uma sirene, que começa a soar anunciando o início da guerra.



Em “*Waiting*” ou “*La espera*”, Marcelo entra em cena com um saco, Gabriel faz um som de vento e se projeta um vídeo da paisagem das Malvinas. Primeiro Marcelo e depois Gabriel contam como foi chegar às ilhas – nos dias 13 e 14 de abril, respectivamente – e esperar pelo que viria, enquanto eram bombardeados pelos britânicos. Marcelo voltou às

Malvinas em 2009, filmou um vídeo, que é projetado, e recolheu uma série de objetos, que retira do saco e entrega a Gabriel. São restos de um cobertor, um pulôver e restos de uma barraca, que Gabriel coloca em frente à câmera, para também serem projetados. Marcelo ainda guardou outras lembranças da guerra em uma pasta, quais sejam, cartas que as escolas faziam as crianças escreverem aos soldados, fotos, convocatórias, revistas e, nas palavras dele, “*cosas que escribí cuando estaba muy loco*”. Gabriel, por sua vez, lê uma carta que escreveu nesse período de espera para Florencia, à época sua noiva e hoje sua esposa.



Em “*Sinking of the Belgrano*” ou “*Hundimiento del Belgrano*”, Gabriel coloca um quadro em frente à câmera e Rubén aponta para a projeção dizendo tratar-se de um quadro do Cruzador General Belgrano, que ele tinha em uma parede da sua casa. O afundamento do Cruzador General Belgrano ocorreu no dia 2 de maio de 1982, em consequência do ataque do submarino nuclear britânico HMS Conqueror, provocando a morte de 323 argentinos, praticamente metade das baixas do país no conflito, e uma grande polêmica, visto que o Belgrano estava fora da zona de guerra estabelecida pelo governo britânico em torno das ilhas. Rubén narra o afundamento em primeira pessoa, uma vez que estava a bordo do cruzador. Lou relata que os combatentes ingleses ficaram aliviados quando souberam do afundamento do Belgrano, tamanha a ameaça que ele representava. Rubén toca um solo de bateria enquanto diz:

Margaret Thatcher

Submarino nuclear

1093 tripulantes

323 muertos

1982

¡Malvinas!

Em “*The war show*” ou “*El show de la guerra*”, projeta-se um vídeo mostrando material de arquivo de canais de TV durante o conflito e se ouve uma canção utilizada na época como propaganda de guerra. Marcelo lê em um diário, cuja capa também se projeta, que os argentinos estão preparando-se para os mercenários do Nepal enviados pelos britânicos, os gurkhas, famosos por sua habilidade com a faca, o kukri. Lou, como se fosse um apresentador de TV, coloca frente a frente Marcelo e Sukrim, um gurkha com seu kukri, fazendo-lhes perguntas. A julgar pelas respostas, se a guerra houvesse durado um dia a mais, Marcelo e Sukrim possivelmente se teriam encontrado no campo de batalha. Marcelo, por muito tempo, imaginou-se matando um gurkha; hoje sente vontade de tomar uma cerveja com Sukrim. Este diz que não bebe, mas que aceitaria o convite, para cantar uma canção nepalesa, o que faz em cena.



Em “*Minefield*” ou “*Campo minado*”, Gabriel relata que os veteranos têm várias maneiras de lembrar a guerra: alguns se reúnem anualmente para contar as mesmas histórias, na esperança de que completem umas às outras; outros trocam fotos das Malvinas, como quem troca figurinhas de um álbum; e um veterano chegou a construir uma maquete, para explicar o que viveu. Gabriel segue o exemplo e começa a falar a partir de uma maquete, que é projetada. Lou manipula a câmera, Marcelo move os objetos da maquete e Rubén faz efeitos sonoros, enquanto Gabriel discorre sobre cinco soldados argentinos que, durante uma missão atrás de comida, acabaram mortos ou feridos em um campo minado.



Em “*Jets*”, David entra fazendo sons de rádio e se senta. Conta que o seu trabalho era ficar no banco de trás dos veículos, falando com outras unidades, usando códigos, ouvindo e escrevendo. Para não enlouquecer, também ouvia a BBC. No dia 11 de junho, ouviu o som de jets. David, Lou e Rubén olham para cima. Lou e Rubén fazem sons de disparos, quer dizer, atiram nos aviões, nos jets. David não, David corre. Quando voltou às ilhas vinte e cinco anos depois, David tirou uma foto – que é projetada – junto a crateras de bombas lançadas pelos aviões. Nesse ponto, Gabriel menciona que, após a guerra, houve denúncias de que soldados que roubavam comida tinham os pés e as mãos amarrados sobre a terra fria pelos superiores. Ainda conforme Gabriel, uma cena a respeito foi ensaiada, mas

acabou não entrando na peça, porque ninguém gostava de fazê-la, de dizer se havia sido torturado, de se colocar em um papel de vítima.



Em “*Mount Harriet*” ou “*Monte Harriet*”, Lou fala que, após três semanas no campo, caminhando 96km ou mais, carregando 40kg de equipamento e comendo rações que lhe davam diarreia, estava esgotado, nos arredores de Monte Harriet. Lou corre. David e Sukrim entram em cena e seguem Lou. Gabriel, Rubén e Marcelo representam as tropas argentinas. Lou conta que, entre 11 e 12 de junho em Monte Harriet, a sua seção atirava em qualquer coisa que se movesse. Gabriel e Rubén caem no chão. Marcelo se rende. Lou ajoelha-se primeiro sobre Rubén e depois sobre Gabriel, enquanto conta que o seu trabalho era revistar os prisioneiros, mortos ou feridos, buscando mapas, cadernos, qualquer coisa que fosse útil, para, em seguida, enterrar os mortos. David relata que quase 400 britânicos e argentinos foram mortos ou feridos naquela noite e que, durante todo o processo de ensaios, ele se perguntou:

Why am I saying I instead of we?

Where are the stories of the Royal Navy, The Welsh Guards, the Scots Guards, who fought with us?

Why are we not talking about the Battles: Goose Green, Tumbledown, San Carlos?

Do I have the right to stand here and talk for all those who went to war?

Where are the British dead in this play?



Em “*Last day of war*” ou “*Último día de la guerra*”, Gabriel começa a tocar guitarra enquanto Marcelo move soldados em miniatura sobre um mapa, que é projetado. Então cada não ator conta o que fez no último dia da guerra, o dia 14 de junho. Digamos que os britânicos fizeram os argentinos prisioneiros em Port Stanley, capital das Ilhas Falkland, ou que os argentinos foram feitos prisioneiros pelos britânicos em Puerto Argentino, capital das Ilhas Malvinas.



Em “*Return home*” ou “*Vuelta a casa*”, cada não ator conta como foi recebido, a partir de uma foto projetada. Rubén voltou logo após o afundamento do Belgrano e foi recebido como herói, já que a guerra estava no início e pensavam que a Argentina estava ganhando – a foto é de um grupo de pessoas erguendo cartazes. Gabriel voltou diretamente para o hospital, já que tinha os pés congelados – a foto é de uma revista na qual ele aparece

em cadeira de rodas. Quando Marcelo e outros soldados voltaram, eles foram escondidos, engordados por três dias e obrigados a assinar uma declaração de que não contariam nada do que aconteceu – a foto é de soldados argentinos chegando em ônibus. Lou voltou a Southampton e David a Hartland e foram ambos recebidos com festa, conforme o vídeo deste e a foto daquele, mas não se sentiram bem nelas. Sukrim voltou ao quartel, pois os gurkhas não tinham familiares no Reino Unido, e antes disso também houve festa, conforme a foto projetada.



Em “*After the war*” ou “*Después de la guerra*”, Lou entra com uma máscara de Thatcher pela esquerda e Gabriel com uma de Galtieri pela direita. Cada qual faz um playback.

El combate de Puerto Argentino ha finalizado

Nuestros soldados lucharon con esfuerzo supremo por la dignidad de la nación

Los que cayeron están vivos para siempre en el corazón y la historia grande de los argentinos

The spirit of the South Atlantic was the spirit of Britain at her best

It has been said that we surprised the world, that British patriotism was rediscovered in those spring days

Mr. President, it was never really lost

Ainda em “*After the war*” ou “*Después de la guerra*”, Rubén toca “*Get back*” d’Os Beatles e diz que foi à Inglaterra pela primeira vez para tocar com a sua banda, sem mencionar que era um veterano, e pela segunda vez para ensaiar “*Campo minado*”, quando transformou o quarto de hotel em trincheira e cantou a “*Marcha de las Malvinas*” no Palácio de Buckingham. Já Lou diz que, quando foi a Buenos Aires, para ensaiar “*Minefield*”, começou a escrever um diário e a fazer terapia.



Em “*Therapy*” ou “*Terapia*”, Marcelo e David entram cada um com uma cadeira e se sentam frente a frente. Gabriel e Rubén os filmam. A imagem de Marcelo é projetada do lado esquerdo e a de David do direito. Como psicólogo que é, David ouve a Marcelo sobre os problemas que teve com álcool e drogas e sobre a raiva que sentia só de ouvir alguém falando inglês depois da guerra. Marcelo aceitou trabalhar na peça para descobrir como reagiria e hoje até arrisca algumas palavras no idioma. David, por sua vez, conta que foi diagnosticado com estresse pós-traumático, depressão, ansiedade e isolamento social; que via mais veteranos morrendo de suicídio do que durante a guerra; e que resolveu aproveitar a formação de psicólogo que já tinha e se capacitar como tal, cobrando hoje cinquenta libras de civis e vinte e cinco de veteranos e os seus familiares.



Em “*Around the world*” ou “*Por el mundo*”, projeta-se a imagem de um globo terrestre. Sukrim entra e faz a dança do kukri. Rubén move o globo e marca os lugares onde Sukrim trabalhou depois da guerra, enquanto Gabriel descreve esses lugares e Sukrim dança. Malásia. Hong Kong. Reino Unido. Estados Unidos. Brunei. Iraque. Como militar ou segurança.



Em “*Yesterday and today*” ou “*Ayer y hoy*”, Lou faz playback de uma gravação da sua própria voz e tem a imagem projetada do lado direito, até que para de fazer playback e assiste a um vídeo antigo seu projetado do lado esquerdo. Na gravação e no vídeo, Lou fala sobre um argentino que morreu nos seus braços. O vídeo é de um documentário a respeito da guerra, pelo qual Lou sentiu culpa durante trinta anos, uma vez que ele aparece chorando por um argentino e não por um britânico. Em “*Malvinas/Falklands*”, argentinos e britânicos desfilam argumentos que se contradizem sobre as ilhas, o que pode ser resumido em duas falas consecutivas. Uma de Gabriel: “*si quieren saber más, pueden leer las dos versiones en español y en inglés en Wikipedia*”. E outra de Lou: “*you read two very different stories*”. O

que une os seis não atores, porém, é o pós-guerra e tudo que ele traz consigo. David, Gabriel, Marcelo e Rubén tocam. Lou canta. No “*Epilogue*” ou “*Epílogo*”, quando a canção termina, Sukrim abre o seu caderno, que é projetado. Todos o olham enquanto ele lê um poema em nepalês. Sukrim fecha o caderno. E as luzes se apagam.

O Twitter é o Zeitgeist³

Exclamação

A partir de hoje

Inclui-se no calendário do tuiteiro

Dois pontos

O que você estava fazendo

Quando a Rainha Elizabeth morreu

Interrogação

Dale que los ingleses están todos en el velorio

Es momento de recuperar las Malvinas, muchachos

Quando a gente nasceu

A rainha já era velha

³ Fonte: vozes na minha cabeça.

A única vez em que sofri com a morte de um monarca

Foi em 2013

Quando o Rei Reginaldo Rossi morreu

Com a morte de Elizabeth II

O reinado mais longo passa a ser dos Cunha Lima

Em Campina Grande

O YouTube removeu o seu vídeo

Acreditamos que ele viola a política de assédio, ameaça e bullying virtual

Como foi a sua primeira violação das diretrizes

Enviamos apenas uma advertência

Se isso acontecer novamente

Você não poderá usar recursos como envio de vídeos, postagens da comunidade ou transmissões ao vivo por duas semanas

A maneira como Lola Arias organiza os atores, não atores ou personagens de “*Mi vida después*” e “*Minefield*” remete a um projeto que foi concomitante a esses trabalhos, qual seja, “*Audition for a demonstration*” ou “*Audición para una manifestación*”. A partir de anúncios em jornais e outras mídias, a performance convoca todos aqueles que desejam participar da reencenação massiva, *re-enactment*, de uma manifestação do passado. Em algum lugar entre *American Idol* e um centro de recrutamento político, o júri formado por artistas entrevista as massas e as faz atuar. Cada participante é confrontado com as suas

próprias ideias, memórias e imaginação sobre determinado evento. Trata-se de uma performance cuja forma é a audição de atores espontâneos que encaram a câmera sem nunca haverem ensaiado. É, pois, mais um trabalho sobre a memória coletiva, a midiatização da política e a relação entre ficção e história. Em Berlim, no ano de 2014, o *re-enactment* foi da manifestação da Alexanderplatz de 4 de novembro de 1989, que pedia reformas profundas na República Democrática Alemã; em Atenas, no ano de 2015, da revolta estudantil de 17 de novembro de 1973, contra a junta militar grega; em Praga, também no ano de 2015, da manifestação da Praça Venceslau de 21 de novembro de 1989, contra a repressão policial; e, em Buenos Aires, no ano de 2017, dos protestos de 19 e 20 de dezembro de 2001, em resposta à crise política e econômica da Argentina.



Abre parêntesis



Fecha parêntesis



Por sua vez, a maneira como Lola Arias estrutura e apresenta esses trabalhos todos está em perfeita consonância com outro projeto que ela orienta desde 2012, “*My documents*” ou “*Mis documentos*”. Segundo a convocatória da última edição, que aconteceu de 5 a 7 de abril de 2022 no Centro Dramático Nacional (CDN) em Madrid, “*Mis documentos*” tem um formato mínimo: o artista em cena com os seus documentos, a fim de tornar visíveis as pesquisas que às vezes se perdem em uma pasta sem nome no computador. Ainda segundo a convocatória, o gênero da conferência-performance nasceu nos anos 1960 com Joseph Beuys e Robert Smithson, como uma forma de converter um discurso em uma obra de arte. Nos últimos anos, o formato se proliferou dentro do teatro, da dança e das artes visuais, transformando-se em uma das variantes do teatro conceitual. Artistas como Rabih Mroué, Tim Etchells ou Jérôme Bel reinventaram o gênero, fazendo dessas conferências não acadêmicas uma forma de expor e narrar pesquisas ou experiências. Os workshops do projeto “*Mis documentos*” convidam artistas de diferentes disciplinas a desenvolverem a sua própria conferência-performance, baseando-se em uma pesquisa pessoal, uma experiência radical, uma história que os deixe obcecados. “*Mis documentos*” pretende indagar o gênero em busca de um híbrido entre arte conceitual, pesquisa e teatro. Um espaço em que os discursos, os formatos e os públicos de distintas disciplinas possam confluír⁴.

⁴ Sobre a interdisciplinaridade no campo pedagógico, Ivani Fazenda (1991, 1994), e, no epistemológico, Hilton Japiassu (1976).



Às vezes, eu me sinto um pouco como Brian Herzlinger

No documentário de guerrilha “*My date with Drew*”

E eu nem gosto desse documentário

Brian Herzlinger é um cidadão americano comum

Apaixonado pela atriz Drew Barrymore desde a infância

Quando a viu em “E.T. – O Extraterrestre”



Já adulto, Herzlinger fez um documentário sobre a sua tentativa de se encontrar com Drew

Barrymore

Em apenas trinta dias

E desembolsando apenas mil e cem dólares

Herzlinger e os veteranos britânicos entendem como eu me senti

Quando eu pedi uma entrevista com Lola Arias

E a assessoria dela recusou

Debido a una agenda ajustadísima

Aconselhando-me a procurar por entrevistas na internet

E me desejando *lo mejor en la investigación*



Mas eu entendo Lola



Lola não aguenta mais



4. Entre a representação e a performance: isto não é um capítulo sobre o estado da arte

Este trabalho, nunca é demais lembrar, pretende investigar uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena, por meio do processo criativo da artista argentina Lola Arias, especialmente nas obras “*Mi vida después*” e “*Minefield*”.

Se este trabalho fosse uma dissertação de mestrado

Estruturada como conferência-performance

O sumário não seria, como é, uma pista falsa

E o capítulo sobre o estado da arte ficaria para o final

Como recorda Luís Alberto de Abreu (2010), até há bem poucas décadas a dramaturgia se confundia com o próprio teatro e o dramaturgo era a figura central da criação teatral. A ele, exclusivamente, cabia a organização das ações, do texto, do espetáculo, através das rubricas e da articulação dos conteúdos ideológicos de uma peça e de sua forma de transmissão. A obra escrita era quase um manual de encenação: atores, diretores e técnicos deviam seguir à risca as instruções indicadas.

Talvez estejamos ficando

Um pouco saturados

De imagens

Em função da pandemia

Nos anos finais do século XX e nos primeiros do XXI, muitos teatros na Europa e nos Estados Unidos tornaram-se particularmente interessados em chamar a atenção para o real em seus trabalhos. Apresentaram performers, às vezes não atores, que não criavam personagens e apareciam no palco como eles mesmos; textos não criados por autores dramáticos, mas extraídos da vida real, tais como entrevistas ou transcrições de tribunais; e ambientes reais compartilhados por atores e performers e que às vezes traziam elementos do real acessíveis a ambos (CARLSON, 2016).

LOLA: *Es un placer conocerte, Eduardo.*

EDUARDO: *Mucho gusto, Lola.*

Joseph Danan (2010) argumenta que a dramaturgia contemporânea possui ao menos dois sentidos: a dramaturgia como criação de peças e a dramaturgia como dramaturgismo e passagem para a cena. Trata-se, portanto, de uma atividade a ser exercida não só pelo dramaturgo, mas também por todos os envolvidos na criação teatral. Matteo Bonfitto (2011b) fala em uma dramaturgia como textura, isto é, em várias dramaturgias representativas dos vários tecidos ou das várias camadas do fenômeno teatral. Enrique Buenaventura, quando perguntado por Miguel Rubio Zapata (2017) sobre a relação entre autor, ator, grupo e público no novo processo de produção teatral, respondeu que a especialização ou divisão do trabalho foi uma conquista importante, mas que ela não deve impedir, por exemplo, que um ator opine sobre a cenografia do espetáculo, já que também ele é criador do espaço cênico.

LOLA: *¿Cómo quieres hacer esto?*

EDUARDO: *Lo más lógico para mí es recorrer la línea de tiempo de cada trabajo tuyo.*

LOLA: *De acuerdo.*

Expressões como “cena expandida”, “campo expandido” e outras similares têm aparecido com frequência em textos e eventos recentes sobre as artes performativas no Brasil. De modo geral, tais conceitos pretendem nomear proposições que extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo etc. Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em xeque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido (QUILICI, 2014b).

EDUARDO: *Tu trabajo muestra el intento de cruzar la ficción con el documental. ¿Cómo definirías esa búsqueda?*

LOLA: *Mi trabajo se fue modificando a lo largo de los años. Empecé de una manera mucho más clásica, como escritora de escritorio, pero en un momento comencé a trabajar más con entrevistas, investigaciones, más volcada hacia lo real. Para mí hay escritura, hay ficcionalización, hay trabajo en el lenguaje tanto cuando escribo sobre la historia de alguien como cuando escribo una ficción absoluta. Me interesa la experiencia de estar trabajando con personas y tener que lidiar con ese material vivo.*

Como elencou Rosalind Krauss (2008), entre 1969 e 1979, coisas realmente surpreendentes receberam a denominação de escultura – corredores estreitos com monitores de TV ao fundo, grandes fotografias documentando caminhadas campestres, espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns ou linhas provisórias traçadas no deserto –, mas nenhuma dessas coisas parecia poder reivindicar o direito de explicar a categoria escultura, a menos que o conceito dessa categoria se tornasse infinitamente maleável. Daí o conceito de escultura no campo ampliado.

Desde as últimas décadas do século XX, a crescente ubiquidade das tecnologias digitais e a sua convergência com o cinema permitiram que as criações artísticas constituídas por imagens em movimento assumissem novos formatos, estéticas e abordagens. Em um diálogo dinâmico e nem sempre convencional com outras artes e mídias, o cinema reinventou-se, abriu-se ainda mais à experimentação, expandiu-se para espaços de exibição menos tradicionais. O que Gene Youngblood (2020) chamou de cinema expandido em 1970 também é conhecido como pós-cinema ou transcinema. São trabalhos disruptivos que questionam as fronteiras entre as artes visuais através de novas estratégias de criação, exibição e recepção.

EDUARDO: *En más de una ocasión has hablado del vínculo entre obra de arte y experimento social. ¿Cómo concebís a uno y otro?*

LOLA: *El trabajo que vengo haciendo tiene que ver con crear comunidades que no existían hasta ese momento, y que se proponen reflexionar sobre determinado tema. A este trabajo de construcción muchas veces lo denomino experimento social, en el sentido de que es la convivencia con un grupo de personas que pueden tener ideas absolutamente opuestas sobre*

determinados temas, personas en desacuerdo que conviven para crear un objeto artístico, sea una obra de teatro o una película.

Convém retomar e desdobrar José Antonio Sánchez (2010). Para os propósitos deste trabalho, uma dramaturgia em campo expandido pode ocupar um espaço intermediário entre os fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, lugar do espectador, espaço social ou de representação; a atuação ou performance, lugar dos atores ou performers, espaço expressivo ou de dinamização; e o drama, lugar da ação, codificável ou não em um texto, espaço formal ou de construção. Segundo o autor, a dramaturgia ocupa um lugar entre esses três fatores, ou até lugar nenhum, sendo um espaço de mediação. Consiste, pois, em uma interrogação sobre a relação entre: o teatral, isto é, o espetáculo e o público; a atuação, que implica o ator e o espectador enquanto indivíduos; e o drama, a ação de construir o discurso. Trata-se de uma interrogação que se resolve momentaneamente em uma composição efêmera e que não se pode fixar em um texto. Em última análise, a dramaturgia está sempre mais além ou mais aquém do texto, resolvendo-se no encontro instável dos elementos que compõem a experiência cênica.

EDUARDO: *¿Cómo ubicás a “Mi vida después”?*

LOLA: *En 2001, hice mi primera obra de teatro, que se llamó “La escuálida familia”, y a partir de ahí fui trabajando en una frontera entre el teatro y la performance, que incluía cada vez más lo real. En 2009, “Mi vida después” fue el primer trabajo importante que hice dentro de lo que se puede llamar teatro documental, o sea, obras basadas en un archivo que se construye a partir de la obra, en el que las personas reconstruyen sus biografías, y el*

texto, a su vez, se va reconstruyendo a partir de las historias. Las obras son documentales porque los protagonistas son los dueños de las historias, con todo lo que esto implica.

Em um paradigma anterior, ao conceituar a encenação, Jacó Guinsburg (1980) afirma que a expressão cênica é caracterizada por uma tríade básica, atuante-texto-público, sem a qual não tem existência. Seja como for, se a dramaturgia em campo expandido está além ou aquém do texto, o seu processo criativo não se resume a como o texto foi escrito e o seu estudo, de acordo com Dubatti (2017), deve abarcar os materiais anteriores e posteriores ao acontecimento teatral.

EDUARDO: *¿Quiénes eran esas personas que construyeron contigo “Mi vida después”?*

LOLA: *Me impresionó la cantidad de hijos de desaparecidos, de quienes militaban en los 70, que hoy son artistas. Casi como si el arte hubiese ocupado el lugar de la política en los 70, los hijos de los que militaban convirtieron su forma de militancia en arte. Lo que para la generación anterior fue la militancia política, para la mía fue el arte. Arte como lugar del hacer, pero también el lugar de injerencia en lo real. Arte como lugar de interferencia sobre lo posible.*

Conforme Laura Alves Moreira (2012), a dramaturgia contemporânea não se refere mais a um conceito singular, à arte de escrever dramas, mas abarca todas as artes da cena e as suas articulações. Nas últimas décadas, o conceito de dramaturgia tem-se expandido e essa expansão assinala novos paradigmas na criação artística, baseada no questionamento das noções de autoria, na desierarquização das artes e em novos protocolos de criação. A

democratização dos processos criativos e o fim da supremacia do texto possibilitam a criação de conceitos de dramaturgia que se baseiam ora em outro conceito de palavra, ora no movimento, na imagem, na sonoplastia. Não encontrando espaço nas definições dramáticas convencionais, novos grupos, atores, bailarinos e pensadores de teatro vêm cunhando outros conceitos, como dramaturgia da cena, dramaturgia do som, dramaturgia da luz, dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia do movimento, dramaturgia coletiva, dramaturgia colaborativa, dramaturgia da imagem etc.

EDUARDO: *¿Fue más difícil trabajar con los no actores de “Campo minado”?*

LOLA: *El compromiso es distinto que cuando trabajás con actores profesionales, no solo por el hecho de que tengan o no antecedentes en una producción de teatro, sino porque trabajar sobre la propia experiencia, hacer pública una cuestión privada – sea contar cómo tuviste a tus hijos o cómo recordás y qué pensás hoy de una guerra o de una dictadura – es una gran exigencia para cualquier persona.*

Uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena – que funcione como catalisadora de saberes, práticas e competências, residindo em um espaço de mediação sempre mais além ou mais aquém do texto – talvez esteja em algum lugar entre – o que se convencionou chamar de – teatralidade e performatividade. Não raro, tais conceitos são trabalhados em paralelo.

EDUARDO: *Dijiste que “los protagonistas son los dueños de las historias, con todo lo que esto implica”. ¿Cómo funciona la autoría en el teatro documental?*

LOLA: Creo que hay un no reconocimiento de la autoría del texto en el teatro documental por ignorancia, por pensar que es simplemente copiar y pegar entrevistas. Pero es un trabajo de escritura completo, el mismo que yo tendría para escribir una obra de teatro ficcional, o sea, tengo que escribir la obra completamente, de principio a fin de esa escritura. Simplemente está basada en la experiencia de algunas personas y esas personas me han contado cosas. Sin embargo, estas cosas como las contaron y las palabras que usaron se reformulan completamente para que funcionen como texto, porque se cruzan en las escenas y porque se cuentan mientras se hacen otras cosas. Las acciones que están involucradas, todo esto es obra de la dramaturgia y es un trabajo muy preciso. Lo que sucede es que durante mucho tiempo el teatro documental era lo que en Inglaterra es llamado el Verbatim Theatre, el teatro que estaba basado en entrevistas o investigaciones, pero hecho por actores. La diferencia, lo que empieza a abrir otra posibilidad dentro del teatro, es cuando se dice “bueno, no solo queremos los testimonios para poner en boca de los actores, queremos a las personas como parte de ese teatro”. Algunos lo llamaron teatro comunitario o teatro del oprimido, como Boal. Pero, de alguna manera, todos estaban haciendo un trabajo con personas que no eran actores, que iban a contar experiencias personales.

Como bem resumiu Silvia Fernandes (2012), nos ensaios reunidos sob o título “Além dos limites: teoria e prática do teatro”, Josette Féral ilumina os conceitos de teatralidade, performatividade e performance, aptos a dar conta de experiências ampliadas ou expandidas. Para Féral, o conceito de teatralidade depende da representação e da mimese, opondo-se, por conseguinte, ao conceito de performatividade. Nesse diapasão, a performance reside em uma força dinâmica cujo principal objetivo é desfazer as competências do teatro.

Conforme a autora, enquanto o teatro é caracterizado por uma estrutura narrativa e representacional, manejando códigos rígidos com a finalidade de realizar determinada inscrição simbólica do assunto, a performance, uma expressão de fluxos de desejos, desconstrói o que o teatro formatou. Quando recusa os códigos do teatro, como a definição precisa da personagem e a interpretação de um texto, o performer é um sujeito desejante, que se expressa mediante movimentos autobiográficos.

EDUARDO: *¿Cómo piensas tú la relación entre las memorias personales y la memoria colectiva?*

LOLA: *Para mí lo que hay en “Mi vida después” como punto de partida en mi trabajo es que hay algo de la memoria que una persona tiene sobre cierto episodio de la historia, en ese caso la dictadura, que es puesta en cuestión por ese nuevo relato polifónico de esas personas. Pero creo que lo que más sucede en las obras es producir esa especie de viaje en el tiempo en el que los espectadores, y también los performers, vuelven atrás. Esto pasa tanto a los espectadores como a los performers, en el sentido de que cada uno se pregunta dónde estuvo durante la dictadura, qué hicieron sus padres y qué sucedió. Hay algo de eso, de hacer ese viaje juntos. Pero eso funciona solamente en algunas obras. Funciona en “Mi vida después” y funciona en “Campo minado”.*

Josette Féral acredita que a teatralidade é a resultante de um jogo de forças entre duas realidades em oposição: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos que se atualizam na performance e geram criações em processo. Não se trata de uma qualidade ou um dado empírico, mas de uma operação cognitiva ou um ato performativo

tanto do espectador quanto do ator. Em resumo, a noção de teatralidade vai além do teatro. Daí Ileana Diéguez (2014) falar na teatralidade como campo expandido.

O teatro está para a poesia de forma fixa

Assim como a performance está para o verso livre

Os dois últimos versos têm catorze sílabas poéticas

A performance é geralmente definida como uma forma de expressão que articula várias modalidades de arte: dança, música, pintura, escultura, teatro, cinema, literatura etc. Renato Cohen (2007) aponta que a performance pode ser encarada como uma releitura contemporânea a partir da mixagem das ideias da modernidade; como uma linguagem de interface, que transita entre os limites disciplinares; como uma arte de fronteira, que visa a escapar das delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos das várias artes; ou como uma arte total. A tendência seria, portanto, para uma diluição das fronteiras entre os saberes e, nesse contexto, o artista-pesquisador ou o fazer artístico seria justamente um rearticulador de saberes. Na mesma toada, Eleonora Fabião (2009), para quem os cruzamentos de teatro e performance são moeda corrente nos palcos contemporâneos, e Sílvia Fernandes (2011), que se permite falar em experiências cênicas como demarcações fluídas de território entre diferentes domínios artísticos.

EDUARDO: *¿Cómo surgió la idea de publicar estas obras en formato libro?*

LOLA: Yo había hecho una publicación con fotos muy linda en Alemania de “Mi vida después” y me quedé con la idea de hacer una edición así, pero me parecía difícil encontrar una editorial que se anime a hacer un libro objeto. No es un libro clásico de literatura, no es un guión de una película ni es exactamente teatro, es un texto con documentos y me parecía que solo tenía sentido publicarlo si los documentos también eran parte del libro.

Marvin Carlson (2010) começa o seu “Performance: uma introdução crítica” afirmando que se trata de um conceito essencialmente contestado ou questionado, possuindo usos rivais que, no entanto, não derrotam uns aos outros, mas se articulam.

De acordo com uma conceituação tradicional, as artes performáticas são performáticas porque requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance. Nesse sentido, todo e qualquer teatro seria performance e a expressão “teatro performático” seria tautológica.

Para Carlson, esse conceito é bom, mas incompleto. Os performers não precisam ser necessariamente humanos. Podem ser animais. E a demonstração de certa habilidade não basta para caracterizar a performance. Uma ação no palco idêntica à outra na vida real é performada no palco e realizada na vida real.

No que diz respeito à chamada performance social, todos têm a consciência de que, em algum momento, cumprem um papel. Nesse outro sentido, toda atividade humana é executada com consciência de si mesma, toda atividade humana pode ser considerada como performance.

Um terceiro conjunto de usos do termo não se relaciona com a demonstração de certa habilidade, mas com o sucesso nela. Daí se falar em performance sexual ou performance acadêmica.

EDUARDO: *¿Cuáles son las principales similitudes y diferencias entre “Mi vida después” y “Campo minado”?*

LOLA: *Siempre me toma mucho tiempo encontrar todas esas historias. Hacemos entrevistas y después un taller con un grupo de gente que seleccionamos, más o menos el doble de los que finalmente llegan a escena. En el teatro documental, siempre estás trabajando con algo contemporáneo. Incluso cuando estás haciéndolo con material de archivo, porque el archivo es la persona misma, es algo que está vivo. En “Campo minado”, los seis protagonistas hablan de algo que pasó hace cuarenta años, están su pasado y su presente en escena. Y la persona está ahí, esa persona es la guerra. Esa es la principal similitud entre las dos obras. La contemporaneidad.*

Em uma tentativa de conciliar os três conjuntos, Carlson sugere que toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução de uma ação é comparada a um modelo. A ação executada é para alguém, para o outro. No teatro tradicional, o outro é um personagem em uma ação dramática. Na arte performática moderna, os performers não se baseiam em personagens criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos e biografias.

A explicação de como se chegou a essa conjuntura, por sua vez, pode estar em autores como Peter Szondi (2001, 2004a, 2004b), Hans-Thies Lehmann (2007) ou Jean-Pierre

Sarrazac (2012, 2013, 2014, 2017, 2021, 2022), para ficar em apenas três exemplos. Por mais que nenhum deles estivesse pensando na América Latina quando escreveu as suas obras, vale a pena abrir um parêntesis. É um recuo necessário.

EDUARDO: *¿Cuáles son las diferencias entre las dos obras?*

LOLA: *Lo que más me interesa en “Campo minado” es trabajar con personas en desacuerdo. Es decir, desarrollar un proyecto que implicaba una colaboración artística, pero sin querer convencer a los ingleses de que las Malvinas son argentinas y los argentinos de que las Malvinas son inglesas.*

Conforme Szondi, o drama da época moderna surgiu no Renascimento, quando o homem voltou para si, partindo unicamente da reprodução das relações subjetivas, quer dizer, o homem entrou no drama unicamente como membro da comunidade. Tudo que estiver além ou aquém disso – o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a ideia já separada do sujeito – permanece estranho ao drama. Logo, o meio linguístico do mundo subjetivo reside no diálogo; o monólogo não é constitutivo da forma dramática, mas episódico; e o drama resulta em uma dialética fechada em si mesma, que, entretanto, consegue redefinir-se a todo o momento.

EDUARDO: *Nuevamente hablaste de convivir en el desacuerdo. En Brasil, debido a la Ley de Amnistía, las historias de la dictadura militar no fueron divulgadas como en Argentina. Sin embargo, Bolsonaro fue elegido y en varios países hay un crecimiento de la extrema derecha. ¿Cómo podemos pensar las formas teatrales en tiempos de fascismo?*

LOLA: *Creo que también nos sucedió en Argentina con Macri en otra escala. Claro que la derecha que representa a Bolsonaro es una derecha que viene con racismo, con homofobia, con todo, es una derecha que viene como extrema derecha. Yo creo que la estrategia es la estrategia del diálogo, de abrir espacios de conversación, de intercambio. Obviamente, que se necesita luchar, pero se necesita luchar tratando de escuchar y de preguntar. ¿Por qué alguien me dice eso? ¿Por qué hay asociaciones de gays que apoyan a Bolsonaro? ¿Qué sucede en la sociedad? ¿Qué está pasando? ¿Qué falta? ¿Qué líneas de solidaridad se rompieron? Tenemos que generar espacios de travesía. No de alejamiento. En Argentina, había esa metáfora del foso. En Argentina, desde que asumió Macri, se habla del foso, como si hubiera un agujero y dos lados. Esa metáfora nos está destruyendo, porque es una metáfora muy separadora, según la cual hay unos y otros, hay los buenos y los malos. La única manera de lograr ciertas cosas es produciendo alianza, pensamiento, travesía, debate. Con el foso no, las personas solamente caen dentro de él.*

Nesse sentido szondiano, o drama é absoluto, porque desligado de tudo que lhe é externo, porque não conhece nada além de si. O drama é absoluto, porque o dramaturgo está ausente do drama, porque as palavras pronunciadas em cena não são as do seu autor. O drama é absoluto, porque não interpela o espectador nem é interpelado por ele. O drama é absoluto, porque o seu palco é o do Renascimento e do Classicismo, o palco mágico. O drama é absoluto, porque ator e personagem se unem no chamado homem dramático. O drama é absoluto, porque é primário ou originário e não secundário, quer dizer, porque representa a si mesmo e não outra coisa, de modo que o seu tempo é o presente e as peças históricas são não dramáticas. O drama é absoluto, porque, além dessa unidade de tempo, apresenta uma

unidade de lugar, uma vez que o entorno espacial também deve ser eliminado da consciência do espectador. O drama é absoluto, porque exclui o acaso e exige a motivação.

LOLA: *No tienes que levantar la mano para hablar conmigo.*

EDUARDO: *Es una norma de convivencia. ¿Qué te parece la entrevista hasta ahora?*

LOLA: *¿Es tu primera entrevista?*

EDUARDO: *He estado en varias entrevistas de trabajo.*

LOLA: *¿Como entrevistador o entrevistado?*

A partir do binômio teatro-matriz e teatro liminal, Jorge Dubatti (2016) sublinha que, enquanto o drama absoluto propõe um teatro que conta uma história ficcional, o teatro liminal mescla ficção e não ficção, borrando os limites entre o teatro e a vida. José Antonio Sánchez (2007) distingue as representações da realidade e as irrupções do real no teatro: estas fiéis à ordem do acontecimento, aquelas à da representação. Por um lado, o *re-enactment* de “*Audición para una manifestación*”, enquanto recriação de acontecimentos da história recente, não é mera reconstituição histórica realista – o *re-enactment* estaria entre a representação e a performance, como um modo de retomar o passado a partir do presente (CAILLET, 2013). Por outro lado, Lola Arias chegou a escrever dramas absolutos szondianos antes de trabalhar com teatros do real. Um bom exemplo disso é a peça “*Striptease*” – até agora a única da autora traduzida para o português (ARIAS, 2022) –, cujo desvio, no sentido

sarrazaquiano do termo, não acontece exatamente no texto, mas na sua encenação, com um bebê em cena.

No teatro

Tudo é verdade

Até a mentira

Augusto Boal

Jean-Pierre Sarrazac, no seu “Léxico do drama moderno e contemporâneo”, efetivamente consubstanciou uma leitura crítica da “Teoria do drama moderno”, trabalho de Peter Szondi. O Léxico é uma obra de referência que reuniu do ponto de vista teórico e metodológico um amplo e dinâmico repertório conceitual do teatro em sua articulação entre o passado e o presente. Toda a explanação desse repertório se desenvolve justamente por meio da noção de crise do drama.

A crise do drama é a crise de uma tradição aristotélico-hegeliana em que um conflito interpessoal resolve-se no presente através de uma catástrofe. Logo, a síntese dialética do objetivo épico e do subjetivo lírico não é mais possível. Para Szondi, a crise se explica por uma espécie de luta histórica em que o épico triunfa sobre o dramático. Para Sarrazac, a crise não tem a ver com a superação – ou com a impossibilidade de produzir a superação – do épico pelo dramático, mas com um fecundo tensionamento entre o dramático, o épico e o lírico. Dito de outro modo, Sarrazac refuta a noção de Szondi pela qual o horizonte ou o fim do teatro dramático seria o teatro épico. Pelos mesmos motivos, também refuta a noção de teatro pós-dramático – que, conforme Hans-Thies Lehmann, seria um teatro não mais dramático –, *in verbis*: “‘pós’ quer dizer ‘o drama morreu’, o que é uma aberração”

(SARRAZAC, 2014, p.20). De acordo com Sarrazac, o erro de quem professa a obsolescência do drama é permanecer preso a uma concepção caduca do drama, vinculando-o exclusivamente ao *mythos* aristotélico ou à colisão dramática Hegel-Lukács.

EDUARDO: *Tú has entrevistado a muchas personas. ¿Cómo se hace una buena entrevista?*

LOLA: *¿Quieres entrevistarme o también conocerme?*

EDUARDO: *Conocerte.*

Destarte, a crise do drama não é o fim do drama, a crise do drama é uma crise sem fim, a qual pressupõe quatro outras crises elencadas por Sarrazac: a crise da fábula, com o déficit e a pulverização da ação, permitiu as dramaturgias do fragmento, do material e do discurso; a crise do personagem, com o apagamento e a retração dele, libertou a figura, o declamador e a voz; a crise do diálogo, por sua vez, ensejou um teatro cujos conflitos estão na própria linguagem, na fala; enquanto a crise da relação entre o palco e a plateia diz respeito ao questionamento do textocentrismo. Sarrazac, assim, fala na conjuntura atual como uma resposta ao pós-dramático, como uma reprise – que sucede a crise e que é o contrário de uma restauração –, como um momento em que o drama se regenera e se reconstitui. Ainda segundo Sarrazac, para manter o estado de crise, não basta uma crítica de teatro, meramente jornalística. É necessária uma crítica do teatro, quer dizer, um debate mais profundo sobre a própria ideia de teatro.

LOLA: *La primera entrevista que tengo con alguien desconocido es una entrevista muy clásica, como podría ser cualquier otra. Yo pregunto y la persona responde y con las respuestas voy construyendo la historia de esa persona. A veces tengo una pregunta particular que me interesa y que repito a cada uno de los entrevistados. En “Campo minado”, yo preguntaba cuál es el recuerdo de la guerra que permanece hasta el día de hoy en su memoria. Dime una cosa, no me cuentes toda la guerra, yo les pedía. ¿Cuál es el recuerdo, cuál es la imagen, el momento, la situación, que vuelve como un flashback?, les preguntaba a todos. Yo hacía una entrevista de dos horas para conocer a la persona y eso estaba en algún lugar, esa era la pregunta central. Pero, de hecho, lo que yo creo que es el más interesante del trabajo en el teatro es justamente algo que no es del trabajo de un investigador o de un periodista. Es cuando la entrevista se mueve a una situación de juego y de actuación en que esas preguntas son respondidas nuevamente en situaciones en que el entrevistado y el entrevistador tienen que improvisar. En ese momento, aparecen cosas que probablemente nadie te diría sentado en una mesa, en una entrevista cara a cara. Pero lo dice y lo hace en una situación de juego.*

EDUARDO: *Entonces voy a intentar improvisar.*

Silvia Fernandes e Marta Isaacsson (2016) parecem posicionar-se no mesmo sentido de Jean-Pierre Sarrazac, quando afirmam que a migração do teatro para além dos paradigmas tradicionais é uma constante na cena contemporânea, em que proliferam experiências híbridas, descentradas, cujo traço dominante é furtar-se a padrões de criação e leitura convencionais. Ainda de acordo com as autoras, seja quando se expande para além dos limites do que se considera uma manifestação teatral, seja quando invade a vida e dela se

apropriada por mecanismos de anexação do real, evidencia-se que o campo de ação do teatro de hoje é amplo e informe. Nesse contexto, fala-se em campo ampliado ou expandido como uma expressão contrária à especificidade das artes, como um lugar híbrido, como um espaço de convivência de diferentes formas artísticas, o qual provoca o espectador de maneira inusitada.

EDUARDO: *¿Te gusta hacer entrevistas?*

LOLA: *Depende del entrevistado.*

EDUARDO: *¿Te gusta ser entrevistada?*

LOLA: *Depende del entrevistador.*

Segundo Davi Giordano (2013), no teatro contemporâneo, o ato de documentar nada mais é do que construir um ponto de vista sobre a realidade, tendo em vista que a representação nunca aborda a totalidade, mas sim a fragmentação seletiva dos fatos. Dessa maneira, todo ato de recriação documental é uma ação investigativa, já que é uma percepção metafórica sobre a realidade. Para Óscar Cornago (2005), a evolução da arte moderna pode ser entendida como a busca de um diálogo cada vez mais estreito com uma realidade não intelectualizada, ao passo que o excesso de ficções acusa certas insuficiências. Como articula Silvia Fernandes (2013), os teatros do real – a expressão é de Maryvonne Saison – são considerados, por Hans-Thies-Lehmann, como irrupções do real no tecido simbólico da representação e, por Josette Féral, como incursões radicais da performatividade na moldura

simbólica da teatralidade. A oscilação entre as estruturas simbólicas da teatralidade e os fluxos energéticos da performatividade, detectada por Féral, é interpretada por Erika Fischer-Lichte como um equilíbrio precário entre as ordens da presença e da representação.

EDUARDO: *¿Te gusta hablar de tu proceso creativo?*

LOLA: *Sí. ¿Cómo no?*

O teatro do real ou os teatros do real são formas teatrais que têm como objetivo evidenciar e acentuar as tensões entre realidade e ficção, utilizando o real como temática para a cena ou enquanto linguagem, quer dizer, proporcionando uma experiência real para o expectador ou uma intervenção no real. Tais formas estão inseridas no contexto da crise do drama e do deslocamento das práticas teatrais em direção ao campo da performance, fazendo parte do chamado teatro pós-dramático. Embora o termo “teatros do real” só tenha sido utilizado no fim do século XX por Saison para se referir às práticas desse período, é possível observar procedimentos semelhantes aos que se consolidaram com os teatros do real em movimentos do início do século, como no teatro épico de Bertolt Brecht , que exibia forte caráter de intervenção política, ou no teatro documentário de Erwing Piscator, que se valia de documentos e histórias reais para compor sua dramaturgia.

Se este fosse um trabalho científico

Não sobre a guerra

Nem sobre a ditadura

Mas sobre a memória desses eventos

No teatro e na vida

Este trabalho seria mais ou menos assim

A memória tem sido objeto de estudo a partir de distintos paradigmas teóricos e conceituais. Neste trabalho, serão privilegiados aqueles que ajudem a construir a noção de memória disruptiva. À vista disso, uma reinvenção ou reengenharia da noção de memória é necessária.

É necessária uma pesquisa minuciosa

Para encontrar um vocabulário específico

E trazer originalidade à obra

Conforme Luiz Humberto Martins Arantes, a era moderna inaugura tanto uma necessidade de se viver intensamente o presente quanto uma preocupação com o arquivamento do passado, de modo que a dramaturgia é, enquanto obra de arte, além de um suporte da memória, uma narrativa que tematiza a memória, situando os dramaturgos no universo do “aqueles que recordam” (2010, p.130). Como ressaltam Lilian Amaral e Chris Frauzino (2015), a problemática da preservação da memória pelos mecanismos da arte contemporânea, assim como do registro das ações no campo, tem alimentado um amplo debate – empreendido não somente por conservadores e restauradores, mas também por pesquisadores, curadores, educadores, museólogos e historiadores – e se convertido em tema de criação dos próprios artistas – a exemplo do que se busca neste trabalho.

EDUARDO: *¿Qué pregunta yo no debería hacerte en una entrevista?*

LOLA: *No deberías preguntarme qué es real y qué es ficticio en mi trabajo.*

Elizabeth Jelin (2017), no seu “*La lucha por el pasado*”, pondera que falar de memórias significa falar de um presente. A memória, segundo a autora, não é o passado, mas a maneira como os sujeitos constroem um sentido do passado, um passado que se atualiza na sua ligação tanto com o presente quanto com um futuro desejado no ato de lembrar, de esquecer e de silenciar. O passado já passou, é algo determinado, não pode ser mudado. O que muda é o sentido desse passado, sujeito a reinterpretações que estão ancoradas na intencionalidade e nas expectativas para o futuro. É, pois, um sentido ativo, elaborado por atores sociais em cenários de confronto e luta frente a outras interpretações, muitas vezes contra esquecimentos e silêncios. Militantes fazem uso do passado, colocando na esfera pública as suas leituras e interpretações, em função dos seus compromissos emocionais e políticos com o passado e o futuro.

EDUARDO: *¿Cómo es, para ti, tener que responder las mismas preguntas varias veces?*

LOLA: *Prefiero las preguntas que nunca respondí.*

No seu “*Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*”, Andreas Huyssen (2000) destaca o surpreendente nascimento de uma cultura e uma política da memória, bem como a sua expansão global, após a queda do Muro de Berlim, as ditaduras latino-americanas e o apartheid na África do Sul – o único desses três eventos a partir do qual Lola Arias ainda não trabalhou. Segundo o autor, um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos últimos anos é a emergência da memória como uma das

preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. Desde os mitos apocalípticos de ruptura radical do começo do século XX e a emergência do “homem novo” na Europa, através de fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no Nacional Socialismo e no stalinismo, ao paradigma da modernização norte-americano, a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de futuros presentes. No entanto, a partir da década de 1980, o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes. A ideia de passado presente traz, portanto, uma preocupação com entender o passado no presente. Nesse sentido, tanto a ditadura militar argentina quanto a guerra das Malvinas são um passado presente para a geração de Lola Arias. Ela própria se diz mais interessada no presente do que no passado, mais interessada em observar como o presente é uma repetição do passado.

EDUARDO: *¿Por qué no me diste la primera entrevista que te pedí, aconsejándome “buscar entrevistas en internet” y deseándome “lo mejor en la investigación”?*

LOLA: *Porque tengo una agenda ajustadísima.*

Conforme Michael Pollak (1992), os elementos constitutivos da memória individual e da memória coletiva são os acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos vividos por tabela, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer, acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas

que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou deles ou não.

EDUARDO: *“La agenda de Lola es siempre un caos”, dijo Laura, tu productora.*

LOLA: *Sí. Así es.*

EDUARDO: *“Espero que entiendas que no es mala voluntad”.*

LOLA: *¿Tú lo entiendes?*

Para Maurice Halbwachs (2013), se a memória coletiva tira a sua força e a sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.

A ausência de uma memória coletiva

Crítica

Herdada

Que cria raízes

Para se atuar como um cidadão

Segundo Paul Ricoeur (2007), entre os dois polos da memória individual e da memória coletiva, existe um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades. Esse plano é o da relação com os próximos. Os próximos são as pessoas para quem se conta, quer dizer, as pessoas que contam umas para as outras, que estão situadas em uma faixa de variação das distâncias na relação entre o si e o outro.

EDUARDO: *Responde las siguientes preguntas sin pensar y con pocas palabras.*

LOLA: *¿Con cuántas palabras?*

Patrícia Leonardelli (2012), no seu “A memória como recriação do vivido”, afirma que o depoimento pessoal é a maneira particular que o homem encontrou para brincar com a dança da memória e direcionar a construção dos estratos. Segundo a autora, o depoimento pessoal é a maneira como forjamos artificios circunstanciais, a fim de nos reinventarmos pela arte, transbordarmos as forças cotidianas de delimitação do vivido e encontrarmos novos “álíbis” para expressão no caldeirão das ficções. Afinal, conforme Jean Graham-Jones (2013), referindo-se a “*Mi vida después*” e “*El año en que nací*”, o real nem sempre se refaz de uma mesma maneira.

EDUARDO: *¿Un país?*

LOLA: *Argentina.*

EDUARDO: *¿Un ídolo?*

LOLA: *Mi madre.*

EDUARDO: *¿Qué persona llevarías a una isla desierta?*

LOLA: *¿Puedo llevar a una sola persona?*

EDUARDO: *Solo una.*

LOLA: *Yo no lo sé.*

Janaina Leite (2017) afirma que o autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, de algo que se assemelhe a um depoimento ou relato, a partir de uma experiência vivida. Cecilia González (2020) sublinha que, tanto na trilogia “*Mi vida después*” quanto em “*Campo minado*”, o depoimento convive com outras práticas, como a atuação, a performance e o *re-enactment*. Já Pamela Brownell (2009), referindo-se a “*Mi vida después*”, defende que na obra se articulam vários níveis performáticos: o depoimento, quando se fala de si mesmo em primeira pessoa; o *remake*, quando os filhos tomam o lugar dos pais e refazem as suas circunstâncias em primeira pessoa; a representação, quando se encarnam os personagens da história do outro; e a ação, quando o que se faz não está em função de narrar ou recriar essas histórias, mas de construir momentos de pura performance.

As nossas memórias

Transformadas em ficção

São menos reais

Interrogação

Logo, “somos memória, ou melhor, a memória é a arte que permite com que nos reconheçamos. Mas somos igualmente criação de nós mesmos quando desejamos recordar algo que passou e ao qual estamos apegados porque é uma marca que nos identifica” (LEONARDELLI, 2012, p.211). Nesse sentido, admitir a memória como recriação do vivido não deve sugerir uma complacência irresponsável com a apuração dos fatos históricos, mas exatamente o oposto, quer dizer, ao se admitir que a natureza da memória está intrinsicamente ligada à imaginação ou que a própria memória trabalha com a recriação e não com a reprodução da percepção, é possível abordar o testemunho na sua instância volátil, fluida, que não permite trazer de volta o passado, mas que pode encontrar as suas maneiras de recriar mimeticamente as experiências. Em resumo, o ser humano se movimenta de forma naturalmente criativa para a resolução das suas questões e a memória é a capacidade de combinar o vivido de antes com a vivência de agora, que, efêmera, já é o vivido⁵.

Pierre Nora (1993) esclarece que a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. A memória emerge de um grupo que ela une, pois ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal.

⁵ Exemplos recentes disso na cena paulista são as peças “O dia perdido”, de Larissa de Oliveira Neves Catalão, e “Verdade”, de Alexandre Dal Farra, nas quais os autores recriam ficcionalmente fatos e personagens reais, pensando, respectivamente, a necessidade de se incluir o teatro na Semana de Arte Moderna de 1922 e a ascensão de Jair Bolsonaro ao poder do ponto de vista dos militares.

EDUARDO: *¿Cómo te sientes ahora?*

LOLA: *¿Con respecto a qué?*

EDUARDO: *A lo que sea.*

LOLA: *Me siento como en un talk show.*

Vale lembrar que, de acordo com Lola Arias, a certa altura, os atores de *“Mi vida después”* não estão atuando e os não atores de *“Minefield”* ou *“Campo minado”* estão. A maneira como esses atores e não atores se relacionam com a memória aproxima-os, inclusive, dos performers. Beth Lopes (2009) usa o termo “performer” em vez de “ator” para falar daquele que não se restringe à interpretação teatral no sentido convencional, mas transita por diferentes campos do conhecimento, desfronteiriza as linguagens, amplia as noções espaciotemporais e fricciona as relações entre o real e o ficcional, incorporando estados emocionais, subjetividades e memórias e criando a sua poética particular. No entanto, nada disso parece eliminar a ideia de personagem. Para Luís Alberto de Abreu (2011), ao se construir a personagem contemporânea, não basta retratar, é preciso recriar. Conforme Renata Pallottini (1989), a personagem de ficção seria a imitação – e, portanto, a recriação – dos traços fundamentais de pessoa ou de pessoas, traços esses selecionados pelo poeta segundo os seus próprios critérios. Ora, e se o poeta for o performer? E se o poeta for o ator ou o não ator de Lola Arias? Com propriedade, Décio de Almeida Prado (2014) fala em uma luta surda entre autor e personagem, cada qual procurando ganhar terreno a expensas do outro, e sentencia que não há no teatro nenhum problema mais antigo e mais atual do que a

história da relação autor-personagem, a qual seria a própria história da evolução do teatro ocidental. Em *“Self-portraits”*, trabalho de 2020 de Lola Arias, atores do *Theater Basel* apresentam autorretratos, quer dizer, ao invés de encarnarem personagens escritas ou dirigidas por outras pessoas, eles retratam a si mesmos, decidindo quais memórias mostrar e quais memórias ocultar.

EDUARDO: *Ahora responde las siguientes preguntas solo con “sí” o “no”.*

LOLA: *De acuerdo.*

Em uma perspectiva antropológica, cumpre destacar a classificação tripartida das manifestações da memória de Jöel Candau (2012). A protomemória, ou aprendizagens primárias, diz respeito a memórias gestuais, a experiências resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros da sociedade. A memória propriamente dita, ou seja, a considerada de alto nível, tem a ver com recordação ou reconhecimento e é feita também de esquecimentos. Já a metamemória é a representação que cada indivíduo faz da sua própria memória.

Para o psicólogo Marco Montarroyos Callegaro (2005), a lembrança que temos do passado não é literal, mas sim fortemente afetada por expectativas, crenças e informação do presente. Nesse diapasão, as falsas memórias, isto é, a recordação de um fato ou uma experiência que nunca ocorreu. Segundo Callegaro, o conhecimento sobre a natureza construtiva da memória e a possibilidade de criação de falsas memórias acarreta importantes implicações para todos aqueles envolvidos com a recuperação de lembranças, especialmente no tratamento de transtornos psicológicos.

De fato, em “*Minefield*” ou “*Campo minado*”, não foi nem um pouco ingênua a encenação de uma sessão de terapia entre Marcelo e David. Tampouco o foi, em “*Mi vida después*”, a encenação de “*Las muertes de mi padre*”, quando Carla diz que ao longo da vida escutou tantas versões sobre a morte do pai, que é como se ele houvesse morrido várias vezes ou não houvesse morrido nunca. Ao fim e ao cabo, esses atores e não atores são sobreviventes da guerra e da ditadura (GONZÁLEZ, 2020). Estão, portanto, sujeitos a recordações de um fato ou uma experiência que jamais aconteceu.

EDUARDO: *¿En el futuro de Argentina habrá una revolución?*

LOLA: *Tal vez...*

EDUARDO: *Solo “sí” o “no”.*

LOLA: *Tal vez sí.*

Daí a importância de ao menos se tangenciar a relação entre matéria e memória em Henri Bergson ou entre memória e imaginação em Gaston Bachelard.

A memória, em Bergson, é essencialmente uma atividade criadora: contraindo-se ou se expandindo, ela cria os planos de consciência virtuais, pois espirituais, que compõem o intervalo entre o plano do sonho e o plano de ação. Sendo consciência presente, ao mesmo tempo que dá sentido à experiência, nela introduz um saber (MARQUES, 2017). Já o pensamento de Bachelard, quando suscita imagens literais produzidas pela imaginação material e dinâmica, estabelece um diálogo com obras literárias, apresentando uma teoria

poética que aponta para a legitimidade dos devaneios da matéria. Nas suas formulações a respeito das imagens literárias, Bachelard não almeja explicar o presente pelo passado e sim compreender o passado pelo presente (PESSÔA, 2008). É o passado presente de que fala Andreas Huyssen.

EDUARDO: *¿Te molestó mi trabajo?*

LOLA: *No.*

EDUARDO: *Pero te molestaste con la película “The square”.*

LOLA: *No.*

EDUARDO: *No era una pregunta.*

Mas por que as memórias do teatro de Lola Arias são disruptivas?

Antes de tudo, cumpre referir que o conceito de inovação disruptiva surgiu nos anos 1990 (BOWER; CHRISTENSEN, 2022) e que ele tem mais a ver com novos modelos de negócios do que com novas tecnologias (CHRISTENSEN; RAYNOR; MCDONALD, 2022).

Para o processo de disrupção acontecer

Independentemente da tecnologia empregada

Um negócio deve entrar primeiro

Ou em mercados *low-end*

Mercados de gama baja

Ou em mercados até então inexistentes

Seja como for, para os propósitos deste trabalho, algo é disruptivo quando provoca ou pode causar disrupção ou disruptura, quando acaba por interromper o seguimento normal de um processo, quando é interruptivo, suspensivo, quando tem capacidade para romper ou alterar, quando rompe. A tecnologia disruptiva, por exemplo, é aquela que revoluciona, de maneira significativa, a solução que era anteriormente utilizada, quer dizer, é aquela tecnologia que cria um mercado, um produto, um serviço, é aquela tecnologia capaz de derrubar ou pelo menos deslocar uma tecnologia já estabelecida no mercado. Normalmente, os critérios para a definição do fator disruptivo giram em torno da melhoria da relação custo-benefício dos processos que gerencia, da performance, do aperfeiçoamento prático ou da inovação que proporciona. O computador é um exemplo clássico de tecnologia disruptiva. Ele substituiu a máquina de escrever e mudou a maneira de trabalhar. Mais adiante, internet, e-mails e smartphones revolucionaram a comunicação, também se tornando exemplos clássicos de tecnologia disruptiva, porque também romperam com o antigo *modus operandi*.

É nesse mesmo sentido que se fala em disrupção social (CHAFFIN, 2021; DOMINGUES, 2022), ou melhor, fala-se em um movimento similar ao da tecnologia, no qual um padrão emerge de forma abrupta, abalando o que era prática prevaiente e incumbente na sociedade, melhor ainda, inteligência artificial, corona vírus ou pix seriam todos disruptores sociais.

LOLA: *¿Quieres hablar de ello?*

EDUARDO: *Quiero escuchar de ello. Fuiste citada, sin autorización, como la autora de la obra que da título al largometraje del cineasta sueco Ruben Östlund, ganador de la Palma de Oro en Cannes. Me parece que no te gustó ser el personaje de otra persona.*

A expressão “memória disruptiva” foi recentemente utilizada nas artes visuais e ainda não há registro do seu uso nas artes da cena.

O processo curatorial de Fabrícia Cabral de Lira Jordão culminou na exposição “Pequenos gestos: memórias disruptivas”, realizada entre outubro de 2019 e abril de 2020, no MAC-PR em Curitiba. Considerando a curadoria um espaço de poder e disputas narrativas, a autora empenhou-se na decolonização – ou no começo dela – de um Museu de Arte Contemporânea cujas 1800 obras são majoritariamente assinadas por homens brancos das regiões Sul e Sudeste do Brasil. Esse, aliás, é o perfil da maioria das coleções e dos museus públicos dos países colonizados, até porque o museu como invenção foi trazido para as colônias justamente pelos colonizadores. Segundo a curadora, as obras que reuniu, enquanto pequenos gestos, enunciam uma memória disruptiva, na medida em que trazem à tona os pressupostos coloniais – evolucionista, racista, imperialista, sexista etc. – embutidos em um projeto de modernidade nacional e artística, quer dizer, “a memória é disruptiva porque enuncia uma perspectiva anticolonial que tanto interrompe quanto atualiza no presente o projeto colonial implícito no ‘ideal moderno’” (JORDÃO, 2020, p.15). É de novo o passado presente de Andreas Huyssen.

A disrupção não é a revelação de uma verdade

Mas a produção de eventos

Ou de acontecimentos

Sem precedentes

Que fissuram

O supostamente já sabido

Disromper é, pois, interromper atualizando. Mas, nesse contexto, o que seria interromper e atualizar um conceito ao mesmo tempo? O que seria interromper atualizando? Ou presentificando? O que seria uma obra aberta, ou supostamente fechada, que dialoga com o passado, para atualizá-lo? Ora, voltando aos exemplos de tecnologia disruptiva, nós trocamos as cartas pelos e-mails e não deixamos de nos escrever, nós trocamos o telefone fixo pelo telefone celular e não deixamos de nos telefonar. Logo, nós interrompemos atualizando essas formas de comunicação.

LOLA: Me invitaron a actuar en la película, pero para interpretar el personaje de Natalia, que era, en la película, la autora de la obra “The square”. Después el director cambió de opinión y decidió que yo aparecería en la película por medio de una conversación vía Skype, pero siempre como Natalia. Lo grabamos, pero él no usó las escenas, algo a lo que tiene todo el derecho como director. Pero lo que no podía hacer era usar mi nombre sin decírmelo. Porque eso nunca había sido parte del trato. Básicamente, tenemos un problema legal, porque fue en contra de mis derechos personales y de copyright. Él no puede atribuirme deliberadamente la realización de una obra que no existe sin pedir mi autorización.

Nesse último sentido, o que se põe em cena, o que se realiza, o que se performa ou representa no teatro de Lola Arias é uma memória disruptiva. A memória, em Arias, é disruptiva quando parte de pressupostos sobre a guerra ou a ditadura justamente para

interrompê-los, negá-los, atualizá-los. Em “*Mi vida después*” e “*Minefield*”, a memória é disruptiva, há disrupção, quando uma filha vai de encontro às leis argentinas e denuncia o pai torturador, quando veteranos argentinos e ingleses das Malvinas trabalham juntos e assim por diante. Ambas as obras são também “pequenos gestos” que, ao revolverem, interromperem e desmantelarem no presente narrativas estruturantes, ativam e interconectam três temporalidades: passado, presente e futuro. Trata-se, afinal, de obras que transformam a biografia dos seus participantes e, ao mesmo tempo, o mundo que se documenta.

EDUARDO: *Por esa regla de tres, tampoco te gustaría mi trabajo.*

LOLA: *Pero me gustó.*

Cumprе mencionar, ainda, Elizabeth Jelin (2002), que, em “*Los trabajos de la memoria*”, enfrenta a pergunta: como podem ser rearticuladas democraticamente as diversas memórias das ditaduras e da repressão? E responde que não será através de tentativas de impor uma visão do passado ou de construir um consenso entre atores sociais, pois a reflexão sobre a ordem democrática requer a legitimação de espaços de disputa pelas memórias. A ordem democrática, ainda segundo Jelin, implica o reconhecimento – fortemente ancorado na lei e no direito – do conflito e da pluralidade. A estratégia de incorporar o passado demanda, então, a criação de múltiplos espaços de debate tanto no sistema educacional quanto no âmbito cultural. Não parece ser outro o entendimento de Lola Arias, quando dá voz a argentinos e ingleses ou a filhos de torturados e de torturadores, catalisando e mediando as suas memórias disruptivas.

EDUARDO: *¿Tienes autorización de todos tus actores y no actores para contar sus historias? ¿Todos ellos piensan lo mismo que tú sobre la autoría en el teatro documental? ¿Tú autorizas el uso de esta entrevista en mi trabajo?*

LOLA: *Sí.*

EDUARDO: *¿Estás segura de eso?*

LOLA: *No.*

Em um modelo agonístico de democracia, deve-se renunciar à naturalização das fronteiras da democracia e dos embates entre os seus atores, isto é, os que eram tidos como inimigos, no interior de uma sociedade democrática, devem assumir o papel de adversários que compartilham um conjunto de valores e princípios ético-políticos, cuja interpretação está em disputa (MOUFFE, 2005).

A preservação da memória histórica

A construção pública da verdade

O Eixo Orientador VI do PNDH-3

Memória

Verdade

Justiça

Anistia

O Brasil sofreu diversos golpes

Nenhum deles teve uma resposta contundente do sistema de justiça

Eu até tive uma educação católica

Mas

Às vezes

Eu não sou cristã o suficiente

Para perdoar

Dar a outra face

Ou amar a Bolsonaro como a mim mesma

Não existe crime perfeito

Não existe crime insolúvel

A tolerância ilimitada leva ao desaparecimento da tolerância

Quer dizer

Se estendermos a tolerância ilimitada mesmo aos intolerantes

E se não estivermos preparados para defender a sociedade tolerante do assalto da intolerância

Então os tolerantes serão destruídos e a tolerância com eles

Karl Popper

Logo, não se impõe uma memória disruptiva. Trabalhar com memórias disruptivas pressupõe a ordem democrática. A memória disruptiva, como proposta estética de análise e

intervenção, tem a ver com a desestabilização de qualquer dualismo ou atitude assertiva – Malvinas ou Falklands, Lula ou Bolsonaro, colonial ou anticolonial, Movimento Armorial ou Movimento Manguê⁶ – sem cair em um relativismo.

EDUARDO: *¿Tú escribes para hacer justicia?*

LOLA: *Sí. No. No sé.*

EDUARDO: *¿Cómo te sientes ahora?*

LOLA: *Yo me siento como en un interrogatorio.*

EDUARDO: *Estás en una performance.*

A esta altura do trabalho, é possível não apenas sustentar que Lola Arias faz dramaturgia em campo expandido, como também questionar se ela não seria mais curadora do que autora (UHIARA; COBELLO, 2021) de alguns dos seus projetos. Enquanto os atores de “*Mi vida después*” se dizem coautores da obra (informação verbal)⁷, os não atores de “*Minefield*” ou “*Campo minado*” afirmam que Lola Arias é a sua única autora (informação verbal)⁸. No catálogo da I Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo de 2013, consta da ficha técnica de “*Mi vida después*” um asterisco ao lado do nome de Lola

⁶ Essa última foi apenas para iniciados.

⁷ II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato da Universidade Estadual de Campinas em 2019.

⁸ V Mostra Internacional de Teatro de São Paulo em 2018.

Arias. A ficha técnica atribui direção e autoria a Lola Arias, enquanto o asterisco esclarece que “a peça foi escrita com a colaboração dos atores e material original fornecido por eles”⁹.

De quem é a autoria desta dissertação

Interrogação

Com efeito, projetos como “*Mis documentos*” assemelham-se a uma curadoria de memórias disruptivas, nos moldes de Fabrícia Cabral de Lira Jordão. Fato é que existe um vínculo entre curadoria e dramaturgia em campo expandido, quer dizer, a dramaturgia em campo expandido também pode ser um trabalho ou uma experiência curatorial (DADDA, 2021). Afinal, é sempre um espaço de mediação (SANCHÉZ, 2010). Consoante Tainah de Souza Dadda (2021), a fluidez e a abrangência do pensamento curatorial e da atividade dramática os inserem em um espaço fronteiro, território fértil de possibilidades criativas para a pesquisa e a produção das artes contemporâneas. Ivani Santana e George Mascarenhas (2021) acreditam que pensar uma dramaturgia expandida é compreender que os artistas da cena são inventores que articulam um entrelaçado de conhecimentos disponíveis no mundo, demonstrando que a contemporaneidade está para além de definições fixas. Esses artistas percebem a necessidade de olhar além dos limites pretensos para as suas linguagens, pois não têm interesse de aceitar barreiras empoeiradas por ditames de antigas convenções.

LOLA: ¿*Laura*?

⁹ Disponível em: <<https://issuu.com/tusp/docs/programa-2013>>. Acesso em: 15 out. 2022.

LAURA: *Tenemos tiempo para una pregunta más.*

LOLA: *Gracias, Laura.*

EDUARDO: *¿Qué persona llevarías a una isla desierta?*

5. Conclusão

Quando me perguntam sobre a ditadura militar no Brasil, eu me sinto em uma peça de teatro verbatim. Eu me sinto um ator, com fones de ouvido, tendo que reproduzir para o público, da melhor forma possível, o que eu estou ouvindo nos fones de ouvido. As vozes nos fones são dos meus pais, tios e professores, que se exilaram, foram torturados ou se mantiveram indiferentes à política.

As frases acima estão entre as primeiras anotações que eu fiz, na busca de uma metáfora, uma estrutura, uma forma que potencializasse o que eu queria dizer sobre o país e o teatro – ou sobre um teatro que denunciasse a violação dos direitos humanos em um país. Mas que estrutura seria essa? A transcrição poética de uma peça de teatro verbatim? Uma conferência-performance? Um capítulo sobre o estado da arte deixado para o final? A pesquisa, neste trabalho, não foi de todo anterior à sua redação, uma vez que a sua redação também foi a pesquisa. A performance, afinal, é tanto um processo quanto um produto (MOSTAÇO, 2018).

Eu realmente acredito que a ditadura civil-militar brasileira é um passado presente para a minha geração. E eu igualmente acredito que os brasileiros temos uma vaga impressão do que é o teatro latino-americano, do que foi a repressão na Argentina ou no Chile e do que foram as Malvinas. Assim, durante a pesquisa, não raro me senti perdido no tempo e no espaço. E eu ainda precisava escrever sobre isso!

De acordo com Jorge Dubatti (2020), a ideia de territorialidade não proíbe que se estude o teatro elisabetano na Buenos Aires do século XXI, nem tampouco, ousou afirmar, que um dramaturgo e pesquisador brasileiro escreva sobre teatro argentino. Só interessa assinalar que se trata de uma forma diferente de abordar a territorialidade do teatro e de

relacionar-se com ela e que em todas as práticas teatrológicas possíveis a territorialidade está presente. Como se relaciona um dramaturgo e pesquisador brasileiro com as práticas territoriais do teatro de Buenos Aires? Como essa forma de relacionar-se com a territorialidade organiza epistemologicamente a pesquisa? Ambas as perguntas são paráfrases minhas de Dubatti que espero haver respondido com o trabalho.

Segundo Isa Kopelman (2011), em uma perspectiva histórica, a dramaturgia teatral, o modo como a textualidade é elaborada, o modo como a informação é transmitida corresponde a um desejo, a uma estética, a uma necessidade explícita do autor no contexto da sua época e ao caráter específico da escrita que, pelo menos até o final do século XIV, indicava uma tendência espetacular. Nesse diapasão, qual seria a dramaturgia teatral da Nova República? Melhor ainda: qual seria a dramaturgia teatral brasileira de 2022? Creio que essas perguntas são mais difíceis de responder do que as do parágrafo anterior.

No Brasil, para ser aprovado em um vestibular, não é preciso ler ou ver tanto teatro assim. Por aqui, faz-se teatro para uma bolha, geralmente para a própria classe artística, quer dizer, instauram-se experiências para pessoas que já vivem essas experiências. Qual o potencial de transformação disso? Daí a importância dos projetos de formação de público. Em 1961, Barbara Heliodora (2007) apontava a literatura dramática como a melhor estratégia de formação de público de teatro no Brasil, lamentando que as escolas brasileiras da época – como as de hoje – não contemplassem o teatro no ensino da literatura. Logo, é preciso que se viabilize não só a encenação, mas também a publicação das dramaturgias, é preciso que se pense um texto que contemple não só o espectador, mas também o leitor. Com efeito, o teatro se escreve ou se deveria escrever também para ser lido.

Até pouco tempo, eu me limitava a escrever peças de teatro com começo, meio e fim quase sempre nessa ordem e quase sempre através de diálogos (MONTEIRO, 2015, 2017,

2019, 2020, 2021a, 2022b). Eu tive, de fato, que sair da minha zona de conforto e que enfrentar uma série de preconceitos e ideias fixas sobre teatro e dramaturgia para realizar esta pesquisa. A intenção nunca foi um turismo conceitual, mas algo entre uma descrição densa ou espessa (GEERTZ, 1978) e uma escritura experiencial (BONFITTO, 2016), uma escrita ao mesmo tempo rememorativa e criadora. Afinal de contas, uma dissertação de mestrado apenas poderia ser disruptiva quando não só interrompesse, como também atualizasse a noção que se tem de uma dissertação de mestrado. Se você perguntar a um analista de mercado como sobreviver em um mercado disruptivo, ele responderá: sendo autodisruptivo. De maneira geral, a autodisrupção consiste na quebra do seu próprio modelo de negócios, para dar espaço a uma proposta inovadora que melhor atenda as necessidades do mercado. Isso faz com que uma empresa consiga manter-se competitiva, driblando as possíveis disrupções externas. Mas eu não acho que se trate somente disso. Não mesmo. Eu, neste trabalho, mudei a minha forma de escrever. E mudar a forma de escrever é mudar a forma de ser. É transformar-se subjetivamente. Adentrar na escrita performativa é adentrar na processualidade da experiência. É capturar a si mesmo. Nesse sentido, uma dramaturgia em campo expandido pode implicar uma expansão existencial.

Por mais que ao longo da dissertação eu tenha me referido às pessoas que trabalham com Lola Arias como atores, não atores ou performers, não custa nada explicar – antes tarde do que nunca! – que o fiz sobretudo por uma questão didática e para demarcar bem os processos criativos. As pesquisas de Matteo Bonfitto (2006, 2009, 2013) e Cassiano Sydow Quilici (2015) me ajudaram faz tempo a enxergar em um ator-performer alguém entre a representação e a performance.

E foi justamente entre a representação e a performance que eu, em “Isto não é uma peça de teatro verbatim”, quis dar voz aos meus próximos, às pessoas que me contam e para

quem eu conto, bem como a pessoas cujas memórias me chegam pela internet sem eu sequer as conhecer. Em “Isto não é uma conferência-performance”, com QR Codes para vídeos que permitissem que os leitores ou espectadores entrassem na experiência, busquei, por meio de edições e títulos norteadores de sentido, preencher o vazio deixado pela entrevista que não aconteceu, seguindo, inclusive, o conselho de Laura Cecilia Nicolas, a produtora de Lola Arias, qual seja, trabalhar a partir de materiais disponíveis na internet – de novo a internet. Deixando “Isto não é um capítulo sobre o estado da arte” para o final, busquei construir um percurso de reflexão que partisse da experiência para a elaboração e não da elaboração para a experiência, como sói acontecer. No processo criativo da entrevista fictícia, tentei ser o mais honesto possível com este trabalho, com Lola Arias e comigo mesmo.

Partes do presente trabalho foram apresentadas de uma forma expositiva e convencional no II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato da Universidade Estadual de Campinas em 2019, no V Seminário Brasileiro de Escrita Dramática da Universidade Federal de Santa Catarina em 2020, no X Seminário de Pesquisas em Andamento da Universidade de São Paulo em 2021 e no XI Seminário de Pesquisas em Andamento da Universidade de São Paulo em 2022.

Em 2021, “Isto não é uma peça de teatro verbatim” venceu o DramaTEns, Concurso Anual de Dramaturgia do TEatroensaio, que publicou o texto na cidade do Porto. Em 2022, “Isto não é uma peça de teatro verbatim” venceu o Concurso Cultural de Dramaturgias Curtas da Cia. Os Satyros, que encenou o texto na cidade de São Paulo, e foi publicada pela Editora Efêmera para o *VI Congreso Internacional de Teatro CON/TEXTO tipea* na cidade de Buenos Aires; “Isto não é uma conferência-performance” venceu o Concurso Nacional de Dramaturgia Flávio Migliaccio da Frankfurt Produções, que promoveu a publicação e a encenação do texto na cidade do Rio de Janeiro; e “Isto não é um capítulo sobre o estado da

arte” recebeu menção honrosa no Prêmio UFES de Literatura da Universidade Federal do Espírito Santo. Em 2023, “Isto não é uma peça de teatro verbatim” foi contemplada no chamada de originais Dramaturgias Invasoras d'O Barong Edições, que publicou o texto na cidade de Araras, e recebeu um *accésit* no *Concurso de Textos Dramáticos ACoTaciOneS en la caja negra* do *Projecte Inestable* e do *Centro Cultural La Rambleta*, que publicaram o texto na cidade de Valência; “Isto não é uma conferência-performance” foi finalista do *Premio de Literatura Experimental* do *Sporting Club Russafa Carlos Moreno Mínguez*; e “Isto não é uma peça de teatro verbatim”, “Isto não é uma conferência-performance” e “Isto não é um capítulo sobre o estado da arte”, reunidas sob o título “Isto não é um trabalho científico”, foram finalistas do Programa Nascente da Universidade de São Paulo.

Não faço ideia do que mais o futuro reserva para nenhuma dessas três peças. Estou feliz. E de dedos cruzados.

6. Referências

ABREU, Luís Alberto de. O dramaturgo e suas funções. **Rebento**, n.2, p.26-31, 2010.

_____. A personagem contemporânea: uma hipótese. In: _____. **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. Organização de Adélia Nicolete. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.611-620.

AMARAL, Lilian; FRAUZINO, Chris. Colcha de palavras: memória performativa. Espaços-laboratórios afetivo-sensoriais. In: DE JESUS, S. (Org.). **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos**. Goiânia: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015, p.830-831.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Processamentos da memória: apontamentos sobre Domingos de Oliveira, Naum Alves de Souza e Mauro Rasi na dramaturgia brasileira pós-década de 1970. In: GOMES, André Luís. (Org.). **Leio teatro**. São Paulo: Horizonte, 2010, p.129-147.

ARIAS, Lola. **Las impúdicas en el paraíso**. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2000.

_____. Mi nombre cuando yo no exista. In: COLOMA, Marco Antonio. (Org.). **Primer encuentro latino-americano de monólogos**. Santiago: Ciertopez, 2006, p.29-41.

_____. **Trilogía**. Buenos Aires: Entropía, 2007.

_____. Poses para dormir. In: NADALINI, Juan Manuel. (Org.). **Dramaturgias**. Buenos Aires: Entropía, 2008, p.13-55.

_____. **La escualida familia**. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

_____. **Los posnucleares**. Buenos Aires: Emecé, 2011.

_____. **Mi vida después y otros textos**. Buenos Aires: Reservoir Books, 2016.

_____. **Minefield**. Londres: Oberon Books, 2017.

- _____. **Re-enacting life**. Aberystwyth: Performance Research Books, 2019a.
- _____. Nota al pie. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia. (Org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019b, p.136-143.
- _____. **Striptease**. Tradução de Paulo da Mata. Disponível em:<<http://www.questaodecritica.com.br/2010/10/striptease/>>. Acesso em: 15 out. 2022.
- BERENC, Maria Eugenia. Ficciones de la memoria en “Mi vida después” de Lola Arias. **Dramateatro**, n.1-2, p.59-73, out.2015-mar.2016.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979.
- _____. **Teatro legislativo**. Organização de Fabiana Comparato e Julián Boal. São Paulo: 34, 2020.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. Pensamento e história na pesquisa em artes. **ARJ-Art Research Journal /Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM**, v.1, n.1, p.145-147, jan./jun. 2014.
- BONA, Gilda. **Memoria en la fragua**. Rosario: Baltasara, 2014.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, p.20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.
- BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brock. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2009.
- _____. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2011a.

_____. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. **Pitágoras**, v.1, n.1, p.56-61, 2011b.

_____. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.

_____. STILL LIFE e a pedra não filosofal. **ARJ-Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM**, v.3, n.1, p.158-170, jan./jun. 2016.

BOWER, Joseph L.; CHRISTENSEN, Clayton M. **Disruptive technologies**: catching the wave. Disponível em: <<https://hbr.org/1995/01/disruptive-technologies-catching-the-wave>>. Acesso em: 15 out. 2022.

BROWNELL, Pamela. El teatro antes del futuro: sobre Mi vida después de Lola Arias. **telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral**, n.10, dez. 2009.

_____; HERNÁNDEZ, Paola. Introducción. Biodrama. Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral. In: TELLAS, Vivi. **Biodrama**. Proyecto Archivos: seis documentales escénicos de Vivi Tellas. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017, p.7-36.

BRUZZONE, Félix. Survivors. Tradução de Jean Graham-Jones. In: ARIAS, Lola. **Re-enacting life**. Aberystwyth: Performance Research Books, 2019, p.81-83.

CABRAL, Ivan. **O importante é [não] estar pronto**: da gênese às dimensões políticas, pedagógicas e artísticas do projeto da SP Escola de Teatro. Tese (Doutorado) – Programa de PósGraduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CAILLET, Aline. Le re-enactment: refaire, rejouer ou répéter l’histoire? **Marges**, n.17, p.66-73, 2013.

CALLEGARO, Marco Montarroyos. A construção de falsas memórias. **Neurociências**, v.2, p.144-150, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 2007.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura e outros ensaios**. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Expansão do teatro moderno rumo à realidade**. Tradução de Stephan Baumgärtel.

ARJ-Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM, v.3, n.1, p.1-19, jan./jun. 2016.

CATALÃO, Marco Aurélio Pinotti. Conferência-performance: para uma crítica do teatro como campo expandido. In: Memória ABRACE XVI – **Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Uberlândia: UFU, 2017, p.1524-1542.

CHAFFIN, Benjamin. O progresso como disrupção social em O alienista de Machado de Assis e A nova Califórnia de Lima Barreto. **Leitura**, n.68, p.391-405, jan./abr. 2021.

CHRISTENSEN, Clayton M.; RAYNOR, Michael E.; MCDONALD, Rory. **What is disruptive innovation?** Disponível em: <<https://hbr.org/2015/12/what-is-disruptive-innovation>>. Acesso em: 15 out. 2022.

COBELLO, Denise. **El testigo en escena y su función en la producción de palimpsestos de resistência**: reflexiones sobre Mi vida después, El año en que nací y Melacolía y

manifestaciones de Lola Arias. Disponível em: <<http://territorioteatral.org.ar/>>. Acesso em: 15 out. 2022.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Julia Morena; ROJO, Sara. Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: “El año en que nací”, de Lola Arias, “La mujer puerca” y “Mau Mau, o la tercera parte de la noche”, de Santiago Loza. **Caracol**, n.12, p.100-123, 2016.

CORNAGO, Óscar. Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theater Review**, n.39.1, p.5-27, 2005.

DADDA, Tainah de Souza. **Dramaturgia como curadoria**: dispositivos expandidos na condição teatral contemporânea. Dissertação (Mestrado em Estudos Curatoriais e Museológicos) – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, 2021.

DANAN, Joseph. **Qu’est-ce que la dramaturgie?** Arles: Actes Sud, 2010.

DE LA PUENTE, Maximiliano Ignacio. Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad. Las memorias de la postdictadura como ejercicios humorísticos. In: CANCELLIER, Antonella; BARCHIESI, María Amalia. (Ed.). **Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria**: nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Pádua: CLEUP, 2020, p.115-129.

DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Tradução de Eli Borges. **Sala Preta**, v.14, p.125-129, 2014.

DOMINGUES, José Renato. **Você está preparado para a disrupção social?** Disponível em: <<https://thinkworklab.com/artigos/voce-esta-preparado-para-a-disrupcao-social/>>.

Acesso em: 15 out. 2022.

DUBATTI, Jorge. La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral: los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal. In: _____; DIMEO, Carlos. (Org.).

Otras geografías, otros mapas teatrales: nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas.

Bielsko-Biala: La Campana Sumergida, 2016.

_____. **Teatro dos mortos:** introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: SESC, 2017.

_____. **Teatro y territorialidad:** perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado. Barcelona: Gedisa, 2020.

_____. **Lola Arias:** acerca de artistas “anfíbios” y nuevo teatro documental. Disponível em: <<http://teatroindependientelaplata.blogspot.com/2012/12/lola-arias-acerca-de-artistas-anfibios.html>>. Acesso em: 15 out. 2022.

DUQUE, João Manuel. Ritualidade da arte: performatividade da memória. **REVER**, n.1, p.11-30, jan./abr. 2018.

ECO, Umberto. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Como se faz uma tese.** Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v.8, p.235-246, 2008.

FABRINI, Verônica; SCIALOM, Melina. Apresentação. **Pitágoras 500**, v.8, n.1, p.3-13, jan./jun. 2018

FAZENDA, Ivani. **Interdisciplinaridade**: um projeto em parceria. São Paulo: Loyola, 1991.

_____. **Interdisciplinaridade**: história, teoria e pesquisa. Campinas: Papiros, 1994.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg et al.

São Paulo: Perspectiva, 2012.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório Teatro e Dança**, v.16, p.11-23, 2011.

_____. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, v.13, p.3-13, 2013.

_____. Introdução. In: FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.XIII-XVIII.

_____; ISAACSSON, Marta. Os campos expandidos do teatro. **ARJ-Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM**, v.3, n.1, p.I-IX, jan./jun. 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Tradução de Marcus Borja. **Sala Preta**, v.13, p.14-32, 2013.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução de Marília C. G. Caneiro e Déborah Maia de Lima. **ARJ-Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM**, v.1, n.1, p.1-17, jan./jun. 2014.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução de Fanny Wrobel. Revisão técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIORDANO, Davi. Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário. **eRevista Performatus**, n.5, 2013.

GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Tradução de António Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

GISLON, Giorgio Zimann. Sabemos mesmo como foi que aconteceu?: Entrevista com Lola Arias. **Revista Cena**, n.29, p.143-150, set./dez. 2019.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GODOY, Marcelo; TOSTA, Wilson. **40 anos da Guerra das Malvinas**: governo britânico ameaçou Brasil em razão da crise do Vulcan. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,40-anos-da-guerra-das-malvinas-governo-britanico-ameacou-brasil-em-razao-da-crise-do-vulcan,70004053610>> Acesso em: 15 out. 2022.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GONZÁLEZ, Cecilia. Los tiempos del testimonio, el reenactment y la performance en los proyectos documentales de Lola Arias. De Mi vida después (2009) a Campo minado/Minefield (2016). In: BASILE, Teresa; CHIARI, Miriam. (Org.). **Voces de la violencia**: avatares del testimonio en el Cono Sur. La Plata: EDULP, 2020.

GRAHAM-JONES, Jean. Lo real no siempre se rehace de la misma manera: Mi vida después y El año en que nací de Lola Arias. **Apuntes de Teatro**, n.138, p.52-65, 2013.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, Jacó. **O teatro no gesto**. São Paulo: Polímata, 1980.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2013.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. Tradução de Marcello Amalfi. In: CERASOLI JR, Umberto. (Ed.). **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HELIODORA, Barbara. Literatura dramática: como se forma um público. In: _____. **Barbara Heliodora: escritos sobre teatro**. Organização de Claudia Braga. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.673-674.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.

_____. **La lucha por el pasado: como constituimos la memoria social**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. Pequenos gestos, memórias disruptivas: revolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro. **Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre, v.25, n.43, p.1-18, jan./jun. 2020.

KOPELMAN, Isa. Questões de texto e cena. **Pitágoras**, v.1, n.1, p.62-71, 2011.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Arte e Ensaios**, n.17, p.128-137, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Unicamp, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Inês. Tapete-Teatro: o TEatroensaio em Arraiolos. **Arrayollos, Revista de Cultura do Município de Arraiolos**, n.4, p.255-265, 2022.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido**. São Paulo: Hucitec, 2012.

LINGENTI, Alejandro. **Lola Arias prepara el estreno en Berlín de Lengua madre y cierra el capítulo de Campo minado**. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/lola-arias-prepara-el-estreno-en-berlin-de-lengua-madre-y-cierra-el-capitulo-de-campo-minado-nid16042022/>>. Acesso em: 15 out. 2022.

LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta**, v. 9, p.135-145, 2009.

MARINHO, Mariana. **Zona nebulosa**: diretora teatral Lola Arias embaralha os limites entre ficção e realidade e torna-se, à sua revelia, personagem do filme The Square. Disponível em: <<https://www.select.art.br/zona-nebulosa/>>. Acesso em: 15 out. 2022.

MARQUES, Silene Torres. Memória e criação em Bergson: sobre o fenômeno da atenção e os planos de consciência. **Trans/Form/Ação**, Marília, v.40, n.2, p.71-88, abr./jun. 2017.

MARTÍNEZ, Emilio Méndez. Teatro verbatim: una metodología de investigación y de creación teatral. **Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad**, v.1, n.1, p.93-99, 2019.

MENDES, Julia Guimarães. Teatros do real, teatros do outro: a construção de territórios de alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos. **Sala Preta**, v.13, n.2, p.45-55, 2013.

MONTEIRO, Eduardo Aleixo. **Direito e literatura**: a crítica de Richard Posner ao law and literature movement. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) – Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

_____. **Política da editora**. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2015.

_____. **Direito e literatura**: a metodologia da pesquisa jurídico-literária de François Ost aplicada a’O juiz de paz da roça de Martins Pena. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Teoria Geral do Direito) – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. Escola de magistratura. **Ensaio de Teatro**, v.8, p.15-27, 2017.

_____. Shite e waki. **Dramaturgia em foco**, v.3, 162-166, 2019.

_____. **Sentença**. Vitória: Edufes, 2020.

_____. **Interrupção**. São Paulo: Ed. do Autor, 2021a.

_____. Isto não é uma peça de teatro verbatim. **Ensaio de Teatro**, v.11, p.30-53, 2021b.

_____. Isto não é uma conferência-performance. In: _____; SIMÕES, Ticiane; MONTAÑO, Michelli. **Transposições**. São Paulo: Funilaria, 2022a.

_____. Minha distopia particular. **Dramaturgia em foco**, v.6, p.86-89, 2022b.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **ARJ-Art Research Journal /Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM**, v.3, n.1, p.37-49, jan./jun. 2016.

MONTEIRO, Tiago. O Brasil na guerra das Malvinas: discutindo as motivações da política de “neutralidade imperfeita” do governo João Figueiredo (1982). **Sapienza, Internacional Journal of Interdisciplinary Studies**, v.2, n.1, p.341-360, jan./mar. 2021.

MONTELLO, Flavia. **La biografía del intérprete como material poético**. Disponível em: <<https://www.centrocultural.coop/revista/18/la-biografia-del-interprete-como-material-poetico>> Acesso em: 15 out. 2022.

MORAIS, Cida. **O teatro de José Vicente: primeiras obras**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MOREIRA, Laura Alves. **Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2012.

MORIN, Edgard. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MOSTAÇO, Edélcio. **Soma e sub-tração: territorialidades e recepção teatral**. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. **Incursões e excursões: a cena no regime estético**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. Tradução de Pablo Sanges Ghetti. **Revista de Sociologia e Política**, n.25, p.11-23, 2005.

NEGI, Surendra Singh. Pluralidades en la transmisión inter/intrageneracional a través de la memoria fotográfica en la trilogia biodramática de Lola Arias. **Ressegna iberística**, v.43, n.144, dez. 2020.

NEVES, Larissa de Oliveira. **O dia perdido**. São Paulo: Patuá, 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Khoury. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP**, n.10, p.7-28, 1993.

ORTELLADO, Pablo. **Um em cada cinco eleitores considera violência justificada se outro lado vencer as eleições.** Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/blogs/pulso/post/2022/09/pablo-ortellado-um-em-cada-cinco-eleitores-considera-violencia-justificada-se-outro-lado-vencer-as-eleicoes.ghhtml?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=newstarde>.

Acesso em: 15 out. 2022.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia, construção do personagem.** São Paulo: Ática, 1989.

PATO, Ana. **Meta-arquivo: 1964-1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura.** São Paulo: SESC, 2019.

PAUTASSO, Jimena. Seis personajes en busca de una performance. **Revista Lindes, Estudios Sociales del Arte y de la Cultura**, n.1, dez. 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas.** Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

PERERA, Verónica. Testimonios vivos, dramaturgia abierta: la guerra de Malvinas en Campo minado de Lola Arias. **Anagnórisis. Revista de investigación teatral**, n.16, p.299-323, dez. 2017.

PESSÔA, André Vinícius. Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica. In: **Anais do XI Congresso Internacional ABRALIC**, 2008, São Paulo.

PINO, Orlando García. **Última fase del capitalismo:** selección de textos de Lenin. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1988.

PINTA, María Fernanda. Efectos de presencia y performance en el teatro de Lola Arias. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v.3, n.3, p.706-726, set./dez. 2013.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Tradução de Monique Augras. Edição de Dora Rocha. **Estudos Históricos**, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

POPPER, Karl Raimund. **A sociedade aberta e seus inimigos**. Tradução de Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: _____; CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.81-101.

PROENÇA, Heloísa Helena Dias Martins. Pesquisa narrativa autobiográfica: autoimplicação responsiva do pesquisador. In: PRADO, Guilherme do Val Toledo; SERODIO, Liana Arrais; _____; RODRIGUES, Nara Caetano. (Org.). **Metodologia narrativa da pesquisa em educação: uma perspectiva bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015, p.171-184.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

_____. As “escritas de si” e o artista cênico contemporâneo. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.117-128, jan./jun. 2014a.

_____. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, v.14, p.12-21, 2014b.

_____. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

QUIRING, Débora. **La guerra después**. Disponível em: <<https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2018/8/la-guerra-despues/>>. Acesso em: 15 out. 2022.

RACCIATTI, Emilia. **Lola Arias**: “Lo que para la generación anterior fue la militancia política, para la mía fue el arte”. Disponível em: <<https://www.telam.com.ar/notas/201611/170221-lola-arias-libro-mi-vida-despues.html>>.

Acesso em: 15 out. 2022.

RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Paris: L’Harmatan, 1998.

SALOMÃO, Marici. Os limites do autodidatismo na dramaturgia brasileira. **Sala Preta**, v.8, p.89-97, 2008.

_____. **Sala de trabalho**: a experiência do Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council. São Paulo: SESI-SP, 2018.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madri: Visor, 2007.

_____. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, Manuel; CIFUENTES, María José. (Org.). **Repensar la dramaturgia**: errancia y transformación. Murcia: Centro Parraga; CENDEAC, 2010, p.19-37.

SANTANA, Ivani; MASCARENHAS, George. Dramaturgias sem fronteiras: reorganizando territórios e horizontes. **Repertório**, n.36, p.6-7, 2021.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Sobre a fábula e o desvio**. Organização e tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

_____. Dramaturgia do texto, dramaturgia do palco. Tradução de Célia Caravela e Christine Zurbach. In: ZURBACH, Christine; FERREIRA, José Alberto. (Org.) **Tradução, dramaturgia, encenação II**. Évora: Licorne, 2014, p.15-29.

_____. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Tradução de Newton Cunha, Jacó Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Crítica do teatro I**: da utopia ao desencanto. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Temporal, 2021.

_____. **A reprise (resposta ao pós-dramático)**. Tradução de Humberto Giancristofaro. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>>. Acesso em: 15 out. 2022.

SCHENKER, Daniel. **Uma homenagem despretenhiosa**: crítica da peça Hoje é ontem também, com direção de Lola Arias. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/02/uma-homenagem-despretenhiosa/>> Acesso em: 15. out. 2022.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: _____. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

SILVA, Monica Toledo. Dramaturgias do real. In: _____. (Org.). **Dramaturgias do real**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2019, p.8-13.

SINISTERRA, José Sanchis. **Da literatura ao palco**: dramaturgia de textos narrativos. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2016.

SMALL, Daniele Avila. Atos físicos da memória, re-inscrições da História – Crítica de Mi vida después, de Lola Arias. **Questão de Crítica**, v.3, p.1-6, 2010.

_____. O saber histórico e a experiência estética no teatro documentário contemporâneo. **Sinais de Cena**, II, n.1, p.49-63, 2016.

_____. Corpo e conhecimento, história manifesta. Poéticas historiográficas em Audición para una manifestación, de Lola Arias. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia. (Org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019, p.122-135.

_____. **Palestra-performance, crítica de artista**. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/palestra-performance-critica-de-artista/>>.

Acesso em: 15 out. 2022.

SOSA, Cecilia. **Los niños que fuimos**. Disponível em: <[https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8291-2012-10-](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8291-2012-10-07.html?mobile=1)

07.html?mobile=1>. Acesso em: 15 out. 2022.

SUSUKI, Shin. **O que é ChatGPT e por que alguns o veem como ameaça?** Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-64297796>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.

_____. **Teoria do drama burguês**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

TELLAS, Vivi. **Biodrama**: descripción de un proyecto. Comienza el ciclo Biodrama. Gacetilla de prensa. Teatro Sarmiento. 9 abr. 2002.

UHIARA, Rafaella; COBELLO, Denise. Curadoria ou autoria na criação de documentários cênicos biográficos: os casos de Lola Arias e Jérôme Bel. **Urdimento**, v.1, n.40, p.1-21, mar./abr. 2021.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**: fiftieth anniversary edition. Nova Iorque: Fordham University Press, 2020.

ZAPATA, Miguel Rubio. **Raíces e sementes**: mestres e caminhos do teatro na América Latina. Tradução de Léo Kildare Louback e Ana Carneiro. Jundiaí: Paco, 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento**: uma viagem filosófica através de um conceito. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

7. Apêndices

ISTO NÃO É UMA PEÇA DE TEATRO VERBATIM

Eduardo Aleixo Monteiro

PERSONAGENS

Conferencista-performer

Ator

Atriz

CENÁRIO

Uma cadeira

Uma escrivaninha

Um notebook

Um projetor

Dois pares de fones de ouvido

CONFERENCISTA-PERFORMER

Este trabalho pretende investigar uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena, por meio do processo criativo da artista argentina Lola Arias, especialmente nas obras “*Mi vida Después*” e “*Minefield*”.

ATOR

Se este trabalho fosse uma conferência-performance

ATRIZ

Ou uma palestra-performance

ATOR

Ou uma palestra performática

ATRIZ

Ou uma palestra performativa

ATOR

Este trabalho seria mais ou menos assim

CONFERENCISTA-PERFORMER

Lola Arias nasceu na Buenos Aires de 1976. Atualmente ela se define como escritora, diretora e performer. Os seus trabalhos transitam a fronteira entre arte e vida. Se é que essa fronteira existe. Afinal, conforme Edgar Morin (2000, p.48), “literatura, poesia e cinema devem ser considerados não apenas, nem principalmente, objetos de análises gramaticais, sintáticas ou semióticas, mas também escolas da vida, em seus múltiplos sentidos”.

ATOR

Trata-se de uma conferência-performance

ATRIZ

Calcada em uma dissertação de mestrado

ATOR

E na transcrição poética de uma peça de teatro verbatim

ATRIZ

Que não é uma peça de teatro verbatim

CONFERENCISTA-PERFORMER

As obras “*Mi vida después*”, “*El año en que nací*” e “*Melancolía y manifestaciones*” consistem em peças documentais ou performances – a autora já se referiu a elas das duas formas – que integram uma trilogia e partem de uma mesma ideia, qual seja, filhos reconstruindo a vida dos pais com fotos, filmes, cartas e recordações. Trata-se, como bem assinalou Daniele Avila Small (2010), de um teatro que flerta com o documentário ou com a fala pessoal do performer.

ATOR

A conferência-performance

É uma tentativa de converter

Discurso

Em obra de arte

ATRIZ

O teatro verbatim

É uma técnica de teatro documentário que reproduz em cena

As palavras exatas de pessoas reais

Sobre determinado tema ou evento

CONFERENCISTA-PERFORMER

Para Silvia Fernandes (2013), os teatros do real dizem respeito a manifestações teatrais ou performativas que variam de intervenções diretas na realidade a modos renovados de teatro documentário, bem como à proliferação de performances autobiográficas e à inclusão de não atores em cena. De acordo com José Antonio Sánchez (2010), uma dramaturgia em campo expandido pode ocupar um espaço intermediário entre os fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, lugar do espectador; a atuação ou performance, lugar dos atores ou performers; e o drama, lugar da ação, codificável ou não em um texto. Por enquanto, essas definições bastam.

ATOR

Dois atores

ATRIZ

Ou duas atrizes

ATOR

Ou um ator e uma atriz

ATRIZ

Entram em cena

ATOR

Com fones de ouvido

ATRIZ

Tendo que reproduzir para o público

ATOR

Da melhor forma possível

ATRIZ

O que estão ouvindo nos fones de ouvido

ATOR

Como se estivessem em uma peça de teatro verbatim

CONFERENCISTA-PERFORMER

As dramaturgias de *“Mi vida después”*, *“El año en que nací”* e *“Melancolía y manifestaciones”* foram escritas, reescritas e encenadas ao longo de vários anos, de modo que a sua publicação em 2016 fixou o estado da vida dos atores naquele momento, permitindo, juntamente com os vídeos das apresentações, registrar e analisar o processo criativo até então. Sobre os atores, Lola Arias eventualmente se refere a eles como personagens, borrando ainda mais a fronteira – outra que talvez não exista – entre o teatro e a performance. Segundo Patrice Pavis (2008a, p.284-285), “o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo

que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro”. Para Erika Fischer-Lichte (2013), quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício, pois é sempre em espaços reais e em um tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nesses espaços reais. Por enquanto, essas definições também bastam.

ATRIZ

Aqui

Neste trabalho

O texto se estrutura sem a designação de falas

E as suas partes podem

Ser distribuídas

De acordo com a proposta cênica

ATOR

E chega de rubricas

CONFERENCISTA-PERFORMER

Nessas três obras irmãs, Lola Arias consegue que se reconstruam os anos 1970 na Argentina e no Chile, como documento político, crônica social e diário íntimo. A artista argentina lança mão de um método que problematiza o relato coral da história em obras que transformam a biografia dos seus atores e, ao mesmo tempo, o mundo que se documenta. Para Jorge Dubatti (2022), é o novo teatro documentário argentino; para Pamela Brownell (2009), é um teatro

que trabalha com documentos; e, para Cecilia Sosa (2022), é o método Arias. Segundo Denise Cobello (2019), os testemunhos dos filhos sobre os pais nessas obras são uma ferramenta discursiva palimpséstica que armazena e recria a memória para produzir experiência e saber.

ATOR

Palimpsesto

ATRIZ

Nos melhores dicionários

ATOR

É o papiro ou o pergaminho

ATRIZ

Cujo texto primitivo foi raspado para dar lugar a outro

CONFERENCISTA-PERFORMER

Maximiliano Ignacio de la Puente (2020) registra que, no teatro argentino contemporâneo, têm surgido as vozes dos filhos, *hijos críticos*, e até dos netos dos militantes dos anos 1970, que se definem por haverem vivido a infância ou a adolescência durante a ditadura e, em alguns casos, por não terem lembranças próprias dessa época. Ele está referindo-se a escritores, dramaturgos, diretores, cineastas, fotógrafos e outros atores sociais que não foram objeto, mas produto ou resultado das políticas de tortura. A geração dos filhos críticos foi

uma geração que cresceu durante os anos de terror e que vem renovando, com as suas obras artísticas, as reflexões sobre esse período.

ATOR

Isto não é uma peça de teatro verbatim

ATRIZ

Apesar de nós estarmos com fones do ouvido

ATOR

Repetindo o que ouvimos nos fones de ouvido

ATRIZ

Isto não é uma peça de teatro verbatim

ATOR

Não é verbatim de tribunal

ATRIZ

Não é verbatim de Facebook

ATOR

Não é um poema dramático

ATRIZ

Não é prosa poética

ATOR

Não é um poema em prosa

ATRIZ

Você não pode empilhar palavras

E chamar isso de poesia

CONFERENCISTA-PERFORMER

As três dramaturgias de Lola Arias sobre a ditadura trazem consigo uma processualidade da experiência, assim como um entrelaçamento entre performance e representação. Talvez seja possível afirmar que Lola Arias não se limita a falar sobre a experiência, mas através da experiência, porque imbuída da experiência. Conforme Jorge Larrosa Bondía (2002, p.21), “experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Nesse sentido, Lola Arias, documentando e criando ao mesmo tempo, não é simplesmente uma autora, mas uma espécie de canal ou de catalisadora.

ATOR

Explicar a metáfora

É como explicar a piada

Mas

Sete em cada dez brasileiros

Ou não viveram a ditadura militar

Ou eram muito jovens

Para fixar na memória

Ou na experiência

O que foi aquele momento

CONFERENCISTA-PERFORMER

Entre 2002 e 2009, Vivi Tellas conduziu o Ciclo Biodrama no Teatro Sarmiento, pertencente ao Complexo Teatral de Buenos Aires, priorizando na sua curadoria a encenação – encenador é o diretor que pensa (COHEN, 2007) – de biografias de pessoas vivas. Segundo a própria Vivi Tellas (2002), o biodrama tem a ver com o que se pode chamar de o retorno do real no campo da representação, isto é, após anos de simulações e simulacros, o que volta – em parte como oposição, em parte como reverso – é a ideia de que ainda há experiência e de que a arte deve inventar uma forma de entrar em relação com ela. Os biodramas escritos por Vivi Tellas repousam sobre memórias da vida cotidiana (BROWNELL; HERNÁNDEZ, 2017), em linha – ou não – com a noção de micro-história (GINZBURG, 1989). Como ressalta Pamela Brownell (2009), a peça “*Mi vida después*” é fruto do Ciclo Biodrama, embora ela não tenha sido apresentada dessa maneira quando estreou, tanto porque estava em consonância com trabalhos anteriores de Lola Arias quanto porque Vivi Tellas não estava mais à frente do Teatro Sarmiento.

ATRIZ

Aqui

Neste trabalho

O teatro verbatim é uma metáfora do procedimento

É a processualidade da experiência

Quer dizer

Se você nasceu no Brasil

Após a ditadura civil-militar

Na Nova República

Você não viu

Mas você ouviu

E você tentou reproduzir o que você ouviu

Da melhor forma possível

Como se você fosse um ator

Ou uma atriz

De uma peça de teatro verbatim

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Mi vida después*”, um trabalho de 2009, os filhos já adultos vestem as roupas que os pais usavam quando jovens, a fim de reconstruírem essa juventude, como se fossem duplos ou dublês, *dobles de riesgo*, dispostos a fazer as cenas mais difíceis das suas vidas. A peça é um retrato da geração de Lola Arias. Uma geração de argentinos que nasceu em plena ditadura militar. Uma geração cujos pais lutaram, desapareceram, exilaram-se, torturaram ou se mantiveram indiferentes à política. Para escrever a primeira peça da trilogia, Lola Arias entrevistou filhos que lhe levavam fotos, cartas, fitas cassete e todo tipo de objetos dos seus pais. Segundo Arias, os filhos acreditam que sabem tudo sobre os pais, até que, em algum momento, eles os percebem como completos desconhecidos e é, nesse instante de

perplexidade, que os filhos começam a escrever a história dos pais. Ainda segundo Arias, ao longo dos ensaios as histórias foram convertendo-se em material literário e os atores foram tomando distância, até que puderam ver as suas próprias vidas como se fossem alheias.

ATOR

Quer dizer

Ou nós estamos repetindo o que estamos ouvindo

Ou nós estamos inventando o que estamos falando

ATRIZ

Quer dizer

Nós estamos fazendo metanarrativas

Nós estamos fazendo narrativas de narrativas

Nós estamos interpretando narrativas de uma forma narrativa

CONFERENCISTA-PERFORMER

Lola Arias dividiu *“Mi vida después”* em um prólogo e três capítulos, além de subdividir os capítulos e de intitular cada uma dessas divisões e subdivisões. No *“Prólogo”*, em um palco vazio, caem do teto roupas e Liza. Liza veste a roupa da mãe e explica o procedimento – objetos disparando narrativas sobre os pais –, que, nas palavras dela, é um *“caminar hacia el pasado”*.

ATOR

Por exemplo

1987

Instalou-se a Assembleia Nacional Constituinte

Morreu Carlos Drummond de Andrade

O Sport Club do Recife foi campeão brasileiro

E eu nasci

Diria Eduardo

Se estivesse nessa peça

CONFERENCISTA-PERFORMER

O “*Capítulo 1*”, intitulado “*El día en que nací*”, começa com todos os atores em cena – Mariano, Vanina, Blas, Carla, Liza e Pablo –, dizendo, um de cada vez, o ano em que nasceram e algo que estava acontecendo à época nas suas famílias, na Argentina ou no mundo. Lola Arias, reitere-se, eventualmente chama os atores de personagens, gerando uma confusão conceitual até certo ponto compreensível em face do hibridismo entre teatro e performance e levantando questões sobre a autoria dos espetáculos. Na publicação e em cena, todos os atores são chamados pelos seus nomes de batismo.

ATOR

1972

En los Andes se estrella el avión con rugbiers uruguayos que para sobrevivir se comen a sus compañeros de vuelo muertos

Tres días después nazco yo

Mi padre ama los autos y la política

Diz Mariano

ATRIZ

1974

Muere Perón y nazco yo

Después de un parto de catorce horas

Soy un bebé en miniatura con unos ojos enormes

Mi abuelo era guardaespaldas de Perón y mi padre policía de inteligencia

Diz Vanina

ATOR

1975

La nave Viking es lanzada hacia Marte y en la ciudad de La Plata nazco yo

Mi padre había sido cura y decía que en el seminario no se podía pertenecer a ningún partido político, salvo al de Dios

Diz Blas

ATRIZ

1976

Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo

Soy un bebé muy rebelde

Mi mamá me pone de nombre Carla por Carlos, mi papá, que era sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo

Diz Carla

ATOR

1981

Casi nazco en un ascensor en México DF

En esa época, mis padres viven ahí y trabajan como periodistas

Siete años antes tuvieron que exiliarse porque los perseguía la Alianza Anticomunista

Argentina

Diz Liza

ATRIZ

1983

Vuelve la democracia

Nace mi hermano gemelo y diez minutos después nazco yo

Mi madre, para poder diferenciarnos, nos pone una cintita, una roja y una azul: azul peronista y rojo radical

Pero mis padres no se interesan por la política y trabajan en el Banco Municipal de la Plata

Diz Pablo

ATOR

Aqui

Neste trabalho

Não traduzir é uma opção estética

ATRIZ

Ou estilística

ATOR

E política

ATRIZ

Talvez equivocada

ATOR

Mas amparada pelo art. 1º, § 4º, da Instrução Normativa CCPG 002/2021, que regulamenta a edição de dissertações e teses no âmbito da Unicamp

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Fotos de infancia*”, a primeira subdivisão do “*Capítulo 1*”, as fotos do álbum da infância de Vanina são projetadas e ela as explica. Vale destacar a foto com o pai, o tio e o avô, todos policiais, e a foto com a mãe e o irmão recém-nascido, que descobriu já adulta não ser seu irmão de sangue. Em “*Las cosas de mi padre*”, Mariano fala a partir de projeções relativas ao seu pai, um jornalista que escreve sobre carros e que os coleciona, chegando, inclusive, a esconder armas neles para a *Juventud Peronista*. Em “*Reliquias de mi padre*”, Liza filma as relíquias – ou, como quer Arias, os documentos – do pai de Blas. O vídeo é projetado em tempo real e Blas explica cada objeto, todos relacionados ao sacerdócio do seu pai, que era padre.

ATOR

Não importa o que os meus pais fazem

ATRIZ

É claro que importa

Seria muito moderno dizer que não

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Árbol genealógico*”, enquanto Blas, Mariano e Carla fazem uma coreografia que copia a forma de uma árvore genealógica, projeta-se o retrato de um antepassado de Pablo, que enumera os nomes e as ocupações de vários antepassados seus – ora opressores, ora oprimidos – até revelar que conheceu Carla ensaiando “*Mi vida después*” e que eles tiveram um filho, cuja foto também é projetada.

ATRIZ

O meu pai

Que era estudante

Mas não era militante

Certa vez

Na escola onde ele estudava

Levantou a mão

O meu pai não era muito de levantar a mão na aula, eu acho

Durante a palestra de um capitão do exército

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Fotos de la juventud*”, Vanina filma as fotos de Liza, projetando-as na tela. Liza data as fotos e as apresenta retrospectivamente, indo de 1981 a 1972, um período em que não era

nascida e que compreende o exílio, o casamento e a militância dos pais, bem como o emprego da mãe, que era âncora de um telejornal. Carla e Pablo vestem Liza com roupas de jornalista e a sentam em uma cadeira diante da tela. A cara da mãe de Liza se projeta sobre a cara de Liza, que começa a ler as notícias da época, até que uma chuva de roupas cai sobre a sua cabeça e a encobre totalmente.

ATRIZ

O capitão respondeu

Sem responder

À pergunta do meu pai

E, ao final, perguntou se havia respondido

E se o meu pai estava satisfeito com a resposta

O meu pai disse que não

Duas vezes

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Mi padre y la guerrilla*”, vê-se, na tela, a foto do pai de Carla. Ele, segundo ela, cresceu em um colégio de padres desenhando a estrela vermelha de Che Guevara nos cadernos, nas carteiras ou na lousa e, aos dezenove anos, entrou para o *Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT)* e logo depois para o seu braço armado, o *Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)*. Liza põe na câmera um mapa político da Argentina e marca com estrelas as companhias do ERP. Carla explica que a mãe não pôde acompanhar o pai porque estava grávida dela, mas que lhe ensinou sobre o treinamento físico e intelectual dessas companhias. Vanina, Mariano, Blas e Pablo entram e Carla dá um livro a cada um deles, que leem sobre

Marx, Revolução Cubana, Revolução Vietnamita e Lenin. Carla lhes dá ordens por um megafone e todos se põem a correr e a realizar os exercícios do treinamento.

ATRIZ

Para a sorte do meu pai

Alguns dias depois

Um cabo dormiu ao volante

E o capitão morreu

Porque estava sem o cinto de segurança

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Ciencia ficción*”, a última subdivisão do “*Capítulo 1*”, todos estão no chão, por causa do treinamento. Liza toca guitarra e canta que, como em um filme de ficção científica, ela sobe em uma moto rumo ao passado, encontrando os pais tão jovens quanto ela em um tempo tão repressor quanto o atual. Os atores sobem a tela, movem objetos, limpam o cenário e trocam de roupa para o “*Capítulo 2*”.

ATOR

No dia em que o exército fechou o centro estudantil

Na Rua Maciel Pinheiro

Naquele primeiro andar lá

Levaram Pedro

Que era o presidente

Leimar era o vice

Mas não levaram Leimar

Levaram Pedro

E os que sobraram correram pra esconder os livros

Tinha um que escondia os livros debaixo do fogão

CONFERENCISTA-PERFORMER

No começo do “*Capítulo 2*”, intitulado “*Remakes*”, todos estão vestidos com as roupas dos seus pais ou com roupas semelhantes às que os seus pais usavam e explicam um de cada vez a história desses figurinos ou documentos.

ATOR

Tinha um livro de Julião

Sobre as ligas camponesas

Que os caras passavam de um pro outro

Era um livro que dava cadeia

Se o cara falasse no livro, já ia preso

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Un día en la vida de mi padre*”, Mariano, Blas e Pablo descrevem intercaladamente o que os pais fizeram no dia 5 de abril de 1972. Mariano dirige um carrinho de controle remoto pelo cenário, para explicar como o pai dividiu o dia entre uma corrida de automóveis e uma ação da *Juventud Peronista*. Blas caminha de joelhos com um rosário nas mãos e faz exercícios, para falar das orações, das aulas de filosofia e teologia, das atividades esportivas e dos castigos do seminário. Pablo senta-se em um escritório e caminha pelo cenário contando

os passos, enquanto fala do conformismo do pai, que prefere o caderno de esportes ao de política e não vai a uma assembleia no banco onde trabalha, chegando mesmo a tirar a barba a pedido do chefe.

ATRIZ

Imaginem um aluno na sala de aula daqui a quinze anos

Ouvindo do seu professor de história

Que o Brasil estava passando por um período de valorização das classes C e D

Que o pobre podia viajar de avião

E que, então, a classe privilegiada

Em conluio com militares fascistas

Arquitetou o golpe de 2016

No qual Dilma Rousseff foi deposta por ser mulher

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*El exilio*”, enquanto Liza lê o roteiro de um filme, os demais atores manipulam a câmera e a luz, além de atuarem nas cenas. Pablo sustenta no meio do cenário uma tela pequena onde se projeta o filme. Na cena 1 do filme, o pai conta à mãe de Liza que recebeu uma ameaça de morte da *Alianza Anticomunista Argentina*, a *Triple A*. Os dois decidem casar-se e trocar a Argentina pelo México. Na cena 2, os pais de Liza ouvem duas cartas-cassete, isto é, cartas gravadas em fitas cassete. A primeira é da família da mãe e fala sobre essa gravidez que se deu no exílio. A segunda é da família do pai e resume a situação política e econômica na Argentina. Na cena 3, Liza representa a si mesma com três anos de idade, em frente a uma persiana, olhando pela primeira vez a cidade dos seus pais.

ATRIZ

Em seguida, Sérgio Moro

Um juiz de primeira instância com contatos no serviço secreto norte-americano

Predeceu Luiz Inácio Lula da Silva sem provas

Pavimentando a ascensão de Jair Bolsonaro ao poder

Cujo discurso de ódio legitimou a violência contra mulheres, negros, índios e a comunidade

LGBTQIA+ durante todo o seu mandato

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Las muertes de mi padre*”, Carla diz que ao longo da vida escutou tantas versões sobre a morte do pai, que é como se ele houvesse morrido várias vezes ou não houvesse morrido nunca, de modo que, se a vida do pai fosse um filme, ela gostaria de ser a sua dublê, *doble de riesgo*. Morte número 1: aos seis anos, Carla ouve da mãe que o pai morreu em um acidente de carro. Os atores montam um automóvel com cadeiras e encenam o acidente. Morte número 2: aos catorze anos, Carla ouve da avó que o pai morreu em 1975 no Monte Chingolo, durante um enfrentamento entre o *Ejército Revolucionario del Pueblo* e os militares. Os atores desmontam o automóvel de cadeiras, apontam armas que são dedos e caem no chão. Morte número 3: aos vinte anos, Carla lê uma carta que o partido havia enviado à sua mãe, explicando que todos os feridos em Chingolo haviam sido feitos prisioneiros e fuzilados três dias depois. Os atores vão até o fundo e caem na montanha de roupa. Carla explica que cortaram as mãos dos mortos em Chingolo, para poderem identificar os seus corpos, mas que, como era verão e fazia calor, as mãos apodreceram, preservando em segurança as identidades e as famílias dos mortos, todos enterrados em uma vala comum.

Liza caminha contando os passos para medir um retângulo de 4,5 por 5 metros, que Mariano marca com um giz.

ATRIZ

Se um aluno tiver acesso a essa narrativa

Que é a versão da esquerda para a atual conjuntura

Ele será facilmente manipulado

Pois não viveu o período para testemunhar

Um impeachment constitucional por improbidade administrativa com amplo apoio popular

Uma prisão por diversos processos confirmada em todas as instâncias

E assim por diante

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em *“Las mil caras de mi padre”*, Vanina revela que o seu pai tinha um armário com vários trajes similares ao que ela está usando e aos que estão em uma arara, todos azuis e distribuídos entre os atores. Os atores representam agora cinco das mil caras do pai de Vanina: o vendedor de remédios que cuidava dela quando estava doente; o policial que trabalhava no serviço de inteligência; o desportista com quem ela nadava; o homem que posava como playboy em todas as fotos; e também o que quebrava copos, móveis e ossos quando estava bravo. Se, na infância, Vanina o via saindo de casa com uma valise de remédios e um revólver; aos vinte e um anos, foi ela quem saiu de casa com um olho roxo, porque namorava uma mulher; e, aos vinte e oito, o irmão a procurou para dizer que descobriu não ser seu irmão, mas o filho de um jovem casal de desaparecidos.

ATRIZ

Daí a importância dada pela esquerda para a ocupação de espaços na educação

Ela forma a mentalidade de toda uma geração e depois colhe os frutos

Todos os jovens que mandam você estudar história quando falam do golpe de 64

Sofreram uma lavagem cerebral como essa

ATOR

Professor universitário não consegue

Nem sequer

Convencer aluno a ir às aulas

Que dirá convencer a virar comunista

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em *“Sueños con mi padre”*, todos os atores colocam uma fileira de cadeiras na frente do cenário, sentam-se com os olhares perdidos e começam a narrar – um de cada vez, porém de forma intercalada – os sonhos que tiveram com os seus pais até o ponto em que acordaram, interrompendo bruscamente as narrativas. Em seguida, fazem um concerto e saem, à exceção de Blas, que permanece tocando sozinho. Em *“Mi abuelo, mi padre y yo”*, a última subdivisão do *“Capítulo 2”*, Pablo aparece no fundo do cenário com botas nas mãos e diz que o avô, o pai e ele tiveram vidas muito diferentes – pois o avô cuidava de cavalos de corridas, o pai trabalhava em um banco e Pablo era bailarino –, mas que os três gostavam de dançar malambo com aquelas mesmas botas que ele segurava. Pablo calça as botas e dança malambo entre as roupas.

ATOR

Os meus filhos também quiseram entrar nessa onda de comunismo

Aí eu fiz o que eles quiseram

Tirei celulares

Computador

Tênis

E roupas de marca

Comprei sandálias de couro

Pijamas

E material para começarem a fazer artesanato na rua

A birra deles durou um fim de semana

ATRIZ

A história que se repete

Quando não se estuda história

ATRIZ

O negacionismo histórico sobre o regime militar nas redes sociais

ATRIZ

Existe um projeto de poder reacionário operando no Brasil e o negacionismo histórico é um dos seus principais instrumentos

ATOR

Imprensa contribuiu para construção de medo do comunismo

ATRIZ

Em quase 400 matérias, O Globo, O Estado de S. Paulo e a Folha de S. Paulo propagaram o anticomunismo no começo do regime militar

ATOR

A guerra de informações

ATRIZ

Distorcidas

ATOR

Na era da informação

ATRIZ

Não são só vinte centavos

ATOR

Queremos o último episódio de “Caverna do dragão”¹⁰

¹⁰ Contém ironia.

CONFERENCISTA-PERFORMER

O “*Capítulo 3*”, intitulado “*Lo que me queda*”, principia com todos em cena, apresentando documentos – no sentido em que Lola Arias costuma empregar essa palavra – dos seus pais para o público.

ATOR

Este es el grabador de cinta abierta de mi padre

Diz Mariano

ATRIZ

Este es el expediente del juicio contra mi padre

Diz Vanina

ATOR

Esta es la última carta de mi papá

Diz Carla

ATRIZ

Esta tortuga la heredé de mi papá

Diz Blas

ATOR

Estos son todos los libros que escribió mi papá

Diz Liza

ATRIZ

Este es el super 8 que filmó mi padre

Diz Pablo

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*La última cinta de krapp*”, Mariano pega um gravador de fita cassete e se senta em uma cadeira. Conta que em um domingo o pai estava no escritório e o sequestraram em uma grande operação das forças armadas. Mariano com três anos, o irmão com um e a mãe grávida nunca mais souberam do pai. Mariano não lembra se chorou nessa época, na qual tiveram que se esconder em Mar del Plata, mas lembra que chorou muito meses depois, quando morreu o seu cachorro Kiper. Entra Moreno, de quatro anos, filho de Mariano, e dá play no gravador. Ouvem-se fragmentos d'A Pantera Cor-de-Rosa e da Marcha Peronista, bem como a voz do pai de Mariano conversando com um bebê que balbucia, o próprio Mariano. Moreno desliga o gravador.

ATOR

Eu não fiquei com o livro de Julião

Mas eu fiquei com uma seleção de textos de Lenin

Chamada “*Última fase del capitalismo*”

Que o meu tio trouxe de Cuba

E com “Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário”

De Augusto Boal

Que foi do meu tio também

ATRIZ

Por falar em Nova República

A coleção de moedas do meu pai

Que só existe graças aos planos econômicos

Cruzado

Bresser

Verão

Collor I

Collor II

E real

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em *“La tortuga de mi padre”*, Blas mostra uma tartaruga para a câmera. Conta que ela se chama Pancho, que ela nasceu no mesmo ano em que nasceu o seu pai e que os dois têm hoje sessenta e cinco anos. Conta que o pai conheceu a mãe no altar de uma igreja e que, depois de anos de celibato, teve seis filhos com ela. Conta, ainda, que Pancho passa as tardes dormindo embaixo da geladeira e que o pai – que se tornou advogado quando largou a batina – passa os dias nos corredores dos tribunais atrás de processos que não acabam nunca. Blas diz pensar que o pai viverá cem anos, como as tartarugas, as quais, segundo a mãe, são seres milenares que podem prever o futuro. Carla, então, pergunta à tartaruga se no futuro da Argentina haverá uma revolução. Blas escreve no chão *“sí”* e *“no”* e coloca a tartaruga no meio das respostas, a fim de que caminhe até uma delas.

ATOR

Para quem está vivendo uma ditadura militar pela primeira vez

ATRIZ

Um aviso

ATOR

Em uma época de revisionismo histórico

ATRIZ

É importante manter viva a memória

ATOR

Foi uma ditadura

ATRIZ

Houve tortura

ATOR

A Terra é redonda

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Súper 8*”, projeta-se uma fita de super 8 na tela por trás da qual Pablo caminha com um megafone. A sua sombra interage com as imagens do vídeo. Pablo indica a casa da sua

infância. Conta que os pais se conheceram trabalhando no banco, que construíram a casa durante dez anos, mas que se separaram antes de terminá-la. Carla aparece atrás da tela e pergunta a Pablo sobre a sua mãe, que usava cabelo curto, para, supõe Pablo, sentir-se mais um entre os seus quatro filhos. Mariano aparece atrás da tela e pergunta a Pablo sobre a sua avó, que se sentava debaixo do mesmo loureiro e dizia, como confirma Pablo, poder falar com os pássaros. Blas aparece atrás da tela com a tartaruga e Moreno: “¡Corte taza!”. Ao que Pablo responde que sim, que o pai vestia e cortava o cabelo dele e do seu irmão gêmeo, deixando-os idênticos, a ponto de não se reconhecerem nas fotos e nos vídeos. Os dois nasceram no ano em que o Partido Radical ganhou as eleições e gostavam de imitar Raúl Alfonsín, presidente da Argentina entre 1983 e 1989, que sempre viam na televisão.

ATRIZ

Deram ao meu avô

Eu não lembro qual era a patente dele na época

Um endereço

E pediram que ele fosse até lá

Buscar um comunista

Para lhe fazerem algumas perguntas

ATOR

O meu pai me contou que

Quando ele perguntou ao meu avô em quem votar

O meu avô lhe respondeu que

Ele descobrisse em quem o patrão fosse votar

E votasse no outro

ATRIZ

O meu avô foi até o endereço

E reportou que não encontrou ninguém

Ou que só encontrou um agricultor

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*El juicio contra mi padre*”, Vanina está sentada em um sofá, com vários arquivos ao seu redor, pondo os papéis em ordem enquanto conta que o irmão, quando descobriu que o pai o havia tomado de um casal de desaparecidos, resolveu processá-lo. O processo durou sete anos. Em 2011, foi proferida uma sentença. Até hoje, Vanina não sabe exatamente de que maneira o pai obteve o irmão ou o que ele fazia como oficial de inteligência, mas um ex-policia! testemunhou que ele era chefe de uma seção da *Seguridad Federal* onde se torturavam pessoas. Todos os atores se aproximam de Vanina e lhe fazem perguntas sobre o processo. Vanina quis depor, embora a lei argentina proibisse um filho de depor contra os próprios pais. Vanina insistiu e a autorizaram sob o argumento de que ela já estava fazendo isso em uma peça de teatro¹¹. Foi a primeira vez que uma filha depôs contra o pai em juízo. Foi a pena mais longa que já deram a um sequestrador. O irmão de Vanina encontrou a família biológica e segue dizendo que ela é sua irmã.

¹¹ Em um sentido diferente, porém convergente, Augusto Boal (2020), quando vereador do Rio de Janeiro, adaptou as técnicas teatrais que o tornaram famoso em todo o mundo para captar as demandas populares nos locais de origem e elaborar coletivamente novos projetos de lei. Com efeito, ambos os casos só reforçam a necessidade de se investigar o teatro como uma fonte material do direito – assunto para o doutorado.

ATOR

Não há como viver uma nova história

Sem acertar as contas com o passado

ATRIZ

A prática de sequestrar crianças durante a ditadura militar argentina ficou conhecida como *plan sistemático de apropiación de menores*

ATOR

Cortar os vínculos familiares, separando os militantes dos seus filhos, foi uma maneira de destruir a oposição política

ATRIZ

Algo que chamou a minha atenção na Argentina foi a eficácia de se narrar a vida

A história de vida é potente

Com a difusão da história de vida, as políticas públicas relacionadas à ditadura acontecem

ATOR

Quando o meu filho me perguntou

O que estava acontecendo com o Brasil

Eu pedi a ele que imaginasse um campeonato de futebol

Em que sempre ganhava um time rico

E em que um time pobre começou a treinar muito

E passou a perder de menos

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*La última carta*”, Carla mostra e lê a última carta que o pai – de vinte e seis anos – escreveu para a mãe – grávida da própria Carla – antes de ele ir a Monte Chingolo, onde morreu, ansioso com a situação das massas e com a gravidez. Pablo traz a bateria do fundo do cenário sobre uma plataforma. Carla faz um solo. Pablo devolve a bateria ao fundo.

ATOR

Um dia

Disse eu ao meu filho

Esse time pobre ganhou o campeonato

E ganhou de novo

E de novo

O que convenceu outros times pobres que eles também podiam ganhar

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Los libros de mi padre*”, Liza mostra e comenta os livros que o pai escreveu. Inteiro, ela só leu um. Os outros ela gosta de ler aos pedaços, quando viaja, antes de dormir, à sombra de uma árvore ou quando topa com algum deles. São novelas, ensaios e obras teóricas. Cerca de vinte. O livro que leu inteiro é um policial. O seu favorito é outro, proibido pela ditadura e retirado de todas as livrarias. Também há o que foi dedicado à mãe, à irmã e a ela própria e no qual escreveram Liza com “s”, o que a contrariou.

ATOR

Aí o meu filho me perguntou se o time rico treinou muito e voltou a ganhar

E eu lhe respondi que não

Que o time rico mudou as regras do jogo e comprou o juiz

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Fast forward/autobiografias*”, os atores saem para o mezanino, gritam por um megafone e se jogam em uma montanha de roupas.

ATRIZ

1982

Guerra de Malvinas

La maestra nos hacen escribirles cartitas a los soldados

Diz Mariano

ATOR

1989

Hiperinflación

Cae Alfonsín

Menem presidente

Casi me ahogo en el mar y me enamoro del guarda-vidas

Diz Blas

ATRIZ

1997

Un peso, un dólar

Viajo tres meses de mochilera a Europa

Diz Carla

ATOR

2001

Corralito

El presidente se escapa en helicóptero

Yo me caigo de un caballo y me rompo una pierna

Diz Pablo

ATRIZ

2003

Después de cinco presidentes provisorios en un año, asume Néstor Kirchner

Yo com veintiocho años aprendo a andar en bicicleta

Diz Blas

ATOR

2007

Primera presidente mujer electa

Mi hermano asume como diputado

Diz Vanina

ATRIZ

2008

Los grandes productores del campo cortan las rutas en oposición a los impuestos del gobierno

Muere mi papá

Diz Liza

ATOR

2010

Se legaliza el matrimonio gay en la Argentina y yo me separo de mi novia

Diz Vanina

ATRIZ

2013

Habemus papa argentino y nace mi hijo Simón

Diz Carla

ATOR

2014

Estela de Carlotto recupera a su nieto después de pasar treinta y cinco años buscándolo y yo me caso con mi novio para adoptar hermanos

Diz Blas

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*El día en que nació*”, primeira subdivisão do “*Capítulo I*”, os atores disseram o ano em que nasceram e algo que estava acontecendo seja no âmbito público, seja no privado. Em “*El*

día de mi muerte”, última subdivisão do “*Capítulo 3*”, eles dizem o ano em que morrerão e o que estará acontecendo à época.

ATOR

O ano é 2054

Em uma fraquejada, eu morro aos sessenta e sete anos

Enquanto, aos quarenta e quatro, Laura Bolsonaro se elege Presidenta da República

Vale lembrar que ela, aos catorze, tatuou a foice e o martelo no braço

Aos dezesseis, começou a renovação do punk brasileiro

Aos vinte e dois, teve gêmeos e os batizou de Marielle Franco e Paulo Freire Bolsonaro

Aos vinte e sete, foi acusada de empreender grupos de guerrilha

E, aos trinta, em uma escalada de denúncias graves, vazou para a imprensa conversas e documentos que derrubaram os mandatos dos três irmãos

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em janeiro de 2011, quando se encenou “*Mi vida después*” em Santiago, Lola Arias ministrou uma oficina para jovens chilenos voltada à reconstrução de histórias familiares durante a ditadura. Arias afirma que a princípio não pretendia escrever outra peça, mas, convencida de que o material merecia ser levado à cena, estreou “*El año en que nací*” em 2012. Vários procedimentos cênicos de “*Mi vida después*” foram utilizados, como o cruzamento da história pessoal com a história do país, a análise de documentos privados e históricos ou a reconstrução de episódios das vidas dos pais em que os filhos ocupam os seus lugares. Nada obstante, houve procedimentos novos, como a reconstrução coletiva de fatos históricos, a inclusão das consequências da ditadura na vida dos pais, bem como dos conflitos

de criação da própria peça. A principal diferença entre as peças é que os atores de *“Mi vida después”* estão mais ou menos de acordo sobre como contar a história, enquanto os atores de *“El año en que nació”* não conseguem dar uma versão comum da ditadura chilena. O desacordo e a impossibilidade de um relato único, assim como a possibilidade de conviver no desacordo, aparecem com mais força na peça *“Minefield”* ou *“Campo minado”* de 2016 e no filme *“Theatre of war”* ou *“Teatro de guerra”* de 2018, nos quais Lola Arias colocou frente a frente veteranos argentinos e ingleses da Guerra das Malvinas – assunto para o próximo capítulo.

ATOR

Hay que respetar a los británicos

Porque los británicos saben morir

Disse-me Juan

O meu professor de espanhol

Que é argentino

ATRIZ

Assunto para o próximo capítulo

ATOR

Na época, brasileiros e argentinos viviam sob ditaduras

As ditaduras matam pessoas

ATRIZ

Assunto para o próximo capítulo

ATOR

A ausência de uma política de memória

ATRIZ

A banalização da violência

ATOR

A polarização que desumaniza o sujeito em oposição

ATRIZ

A ausência de uma política de memória

ATOR

Um em cada cinco eleitores brasileiros

ATRIZ

Considera o uso da violência justificado

ATOR

Se o adversário vencer a eleição

ATRIZ

Revela pesquisa de 2022

CONFERENCISTA-PERFORMER

A terceira peça da trilogia, “*Melancolia y manifestaciones*”, também é uma história geracional. É a história da mãe de Lola Arias, uma professora de literatura que cai em depressão no ano de 1976 – o ano em que não só começou a ditadura militar, como também Arias nasceu. Experimentando os procedimentos cênicos desta vez nela mesma, Arias chegou ao diário da melancolia de uma mãe escrito pela filha. O texto foi gestado para ser lido como conferência-performance durante um encontro de artistas e acadêmicos, mas estreou como peça já em 2012. Arias quis trabalhar com a mãe, que se recusou. Depois testou uma atriz, que não representaria a mãe, mas seria um duplo dela. Então experimentou jovens atores, que fariam as pessoas da vida da mãe, bem como atrizes infantis e adultas, que fariam a própria Lola Arias. Finalmente decidiu ela mesma narrar a história da sua mãe e reconstruir as imagens do texto com um grupo de atores de mais de setenta anos. Na estreia, perguntaram à mãe de Lola Arias o que ela achou do espetáculo.

ATRIZ

Esa que está en la obra no soy yo

Esa es la madre de mi hija

ATOR

A minha mãe tem problemas de memória

E não se lembra muito bem da ditadura militar

ATRIZ

Eu morava em um pensionato de freiras

E lá também morava uma policial federal

A gente tinha medo dela

ATOR

Eu li que esquecer também é uma forma de lembrar

Porque

Quando você esquece

Você abre espaço para a lembrança

ATRIZ

Saudades do presidente Figueiredo

E do seu ministro da Justiça

Ibrahim Abi-Ackel

ATOR

Quem escreveu isso no Twitter

Ou melhor, no Facebook

Viveu a ditadura militar

E não tem problemas de memória

ATRIZ

Ao longo da pesquisa

Colecionei recortes de jornal

É mentira

Mas teria sido legal

ATOR

Cascavilhando o lixo tóxico da internet

ATRIZ

Sem luva

Máscara

Ou qualquer equipamento de proteção individual

ATOR

Você entra em contato com os mais diferentes espectros políticos

E morais

ATRIZ

O que você se esqueceu de esquecer

ATOR

O que você se esqueceu de lembrar

ATRIZ

O que você se lembrou de esquecer

ATOR

O que você se lembrou de lembrar

ATRIZ

Interrogação

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em 2013, Lola Arias veio ao Brasil, a fim de participar do projeto “Companhia Provisória”, que tinha a ver com uma série de intercâmbios entre a Pequena Orquestra e outras companhias, sempre na intenção de criar em curto espaço de tempo – duas semanas! – espetáculos ou performances cujo foco fosse a pesquisa de linguagem, em uma ocupação do Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro. O projeto resgatava uma prática dos fundadores do Teatro Ipanema, Rubens Correa e Ivan de Albuquerque, qual seja, a produção de um espetáculo inédito idealizado e produzido pelo próprio teatro. O segundo dos intercâmbios do projeto se chamou “Hoje é ontem também” e foi nele que Lola Arias encarregou-se da dramaturgia e dirigiu integrantes da Pequena Orquestra, da Cia. das Inutilidades e da Cia. Dani Lima, todos debruçados sobre o contexto político e social do Rio de Janeiro enquanto estava sendo montado um dos espetáculos mais marcantes do Teatro Ipanema, “Hoje é dia de rock”, de José Vicente, em 1971.

ATOR

As coisas não possuem entre si semelhança

Elas têm similitudes

Só ao pensamento é dado ser semelhante

Isto não é um cachimbo

ATRIZ

René Magritte

ATOR

Michel Foucault

ATRIZ

Era uma vez

Na Argentina

No Chile

E no Brasil

Sobretudo no Brasil

ATOR

Guardadas

Por óbvio

As devidas proporções

Inclusive para não se fazer

Um paralelismo irresponsável

ATRIZ

Era uma vez uma geração inteira

Vivendo uma disputa tuiteira

Como se estivesse em uma peça de teatro verbatim

ATOR

Eu gostei do que você falou

ATRIZ

Foi a primeira vez que eu falei em voz alta

ATOR

Estes diálogos às vezes são importantes para o dispositivo

CONFERENCISTA-PERFORMER

Nesse *work in progress*, a partir de entrevistas com atores da montagem original, técnicos, críticos, a bilheteira do teatro e o próprio público, a ideia não era remontar e sim entender as condições em que a peça “Hoje é dia de rock” foi montada durante a ditadura militar, isto é, fazer uma reconstrução crítica da história, como na trilogia “*Mi vida después*”, e a relacionar com o Brasil de 2013. A dramaturgia costurada mediante depoimentos de pessoas de diferentes camadas sociais e com distintas visões sobre o passado militar – contradição que move Arias nesse e em outros trabalhos – dá voz tanto a quem via no Teatro Ipanema algo de revolucionário quanto a quem o achava alienado. Nada impede, porém, que se dê voz, com bastante êxito, a apenas um lado da história. A propósito, vale mencionar “*Memoria en la fragua*”, da também dramaturga e diretora argentina Gilda Bona, e o projeto “Meta-

arquivo: 1964-1985: espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura”, que teve concepção, curadoria e pesquisa de Ana Pato e aconteceu no Sesc Belenzinho em 2019.

ATOR

O Brasil não perde uma oportunidade

De perder uma oportunidade

Roberto Campos

ATRIZ

O Brasil tem um enorme

Passado

Pela frente

Millôr Fernandes

ATOR

Ainda somos os mesmos e vivemos

Como os nossos pais

ATRIZ

Elis Regina

ATOR

Belchior

ATRIZ

Elis Regina

CONFERENCISTA-PERFORMER

A criação pelo *work in progress* reforça a característica de evento da performance, operando-se através de redes de *leitmotiv*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem (COHEN, 2013). Em resumo, os atores de “Hoje é ontem também” destacam o primeiro elenco da encenação de “Hoje é dia de rock”, constatando o falecimento da grande maioria; propõem expressões para os entrevistados, cujas vozes são acionadas em off, que assistiram diversas vezes ao espetáculo histórico; reproduzem conversas com familiares sobre o tumultuado contexto político brasileiro de 1971; e abrem espaço para o depoimento de um ator, Alexandre Lambert, que participou da montagem original (SCHENKER, 2022).

ATOR

O que lembro, tenho

Guimarães Rosa

ATRIZ

Essa frase é epígrafe de trabalho

ATOR

Tudo que é ruim de passar

É bom de contar

ATRIZ

Essa também

ATOR

E tudo que é bom de passar

É ruim de contar

Ariano Suassuna

ATRIZ

A arte sempre se importou mais com a política

Do que a política com a arte

ATOR

Se existe uma quimera

É a esperança de contribuir com o debate

ATRIZ

Depois dos setenta anos

A gente vira arquivo

ATOR

Meu filho

Isso que você escreveu

Só faz sentido na minha cabeça

Então

Como obra de arte

Falhou

FIM

ISTO NÃO É UMA CONFERÊNCIA-PERFORMANCE

Eduardo Aleixo Monteiro

PERSONAGENS

Conferencista-performer

Ator

Atriz

CENÁRIO

Uma cadeira

Uma escrivaninha

Um notebook

Um projetor

Dois pares de fones de ouvido

CONFERENCISTA-PERFORMER

Este trabalho, reitera-se, pretende investigar uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena, por meio do processo criativo da artista argentina Lola Arias, especialmente nas obras *“Mi vida después”* e *“Minefield”*.

ATOR

Se este trabalho fosse uma conferência-performance

ATRIZ

Em que um conferencista-performer

ATOR

Ajudado por dois atores

ATRIZ

Ou duas atrizes

ATOR

Ou um ator e uma atriz

ATRIZ

Fala para o público a partir de fotos e vídeos

ATOR

Este trabalho seria mais ou menos assim

CONFERENCISTA-PERFORMER

Assim como as peças da trilogia “*Mi vida después*”, a peça “*Minefield*” ou “*Campo minado*” – inclusive pelo que se vê na sua desmontagem, o documentário “*Theatre of war*” ou “*Teatro de guerra*” – pode ser muito mais bem compreendida através de conceitos como dramaturgia em campo expandido e teatros do real. A peça é de 2016 e o documentário de 2018. A peça reúne seis não atores, ex-combatentes da Guerra das Malvinas, conflito armado

de 1982 ocorrido entre Argentina e Reino Unido pelo controle da região, para investigar as memórias deles – o título “*Minefield*” ou “*Campo minado*” é justamente uma metáfora para o terreno traiçoeiro da memória.

ATRIZ

É outro passado recente

E presente

Que a minha geração não viu

ATOR

Hay que respetar a los británicos

Porque los británicos saben morir

Disse-me Juan

O meu professor de espanhol

Que é argentino

ATRIZ

Agora sim

CONFERENCISTA-PERFORMER

Um set de filmagem transformado em máquina do tempo coloca antigos inimigos frente a frente – veteranos argentinos que não falam inglês e britânicos que não falam espanhol – para trabalharem juntos, contando as histórias uns dos outros. A dramaturgia de “*Minefield*” analisa as marcas deixadas pelo conflito, a relação entre a experiência e a ficção, bem como

as formas de representação da memória. Logo, agora não são mais atores falando dos seus pais, são não atores falando de si mesmos. Não é mais o corpo como suporte do testemunho do outro, é o corpo como suporte do próprio testemunho (GONZÁLEZ, 2020). Ao comentar a literatura de testemunho, Márcio Seligmann-Silva (2003) observa que o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico – ao qual o *testimonio* tradicionalmente se remete nos estudos literários – quanto no sentido de sobreviver, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um atravessar a morte, que problematiza a relação entre a linguagem e o real.

ATRIZ

Requisitos mínimos para acompanhar esta parte do trabalho

Um smartphone

E fé na humanidade

ATOR

Abra a câmera do seu celular

Aponte a câmera do seu celular para o QR Code

Abra o conteúdo do QR Code

ATRIZ

Deve dar certo



ATOR

Caso não dê

Verifique nas configurações se o leitor de QR Code está mesmo ativado

Ou procure um scanner de QR Code na sua loja de aplicativos

ATRIZ

Estas falas podem ser adaptadas ou suprimidas conforme a encenação

CONFERENCISTA-PERFORMER

A peça “*Minefield*” ou “*Campo minado*” é baseada nas histórias de seis veteranos argentinos e britânicos da Guerra das Malvinas – ou das Falklands, para os anglófonos –, quais sejam, Lou Armour, David Jackson, Rubén Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume e Marcelo Vallejo. O espetáculo, que estreou em 2016 no Festival de Brighton, tem prólogo, epílogo e dezessete outras partes que receberam um título cada.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Já no “*Prologue*” ou “*Prólogo*”, salta aos olhos um set de filmagem ou estúdio de fotografia. Do lado esquerdo, há uma guitarra com amplificadores; uma mesa com câmera de vídeo; uma estante com documentos, mapas, fotos, globo terrestre e maquete; além de três cadeiras. Do lado direito, há uma bateria sobre uma plataforma com rodas; uma arara de roupas; uma mesa com espelho, como a de um pequeno camarim; objetos para efeitos sonoros; e mais três cadeiras. Lou, Sukrim e David estão do lado esquerdo; Rubén, Marcelo e Gabriel, do direito. Marcelo entra em cena trazendo um caderno e lê que, a 16 de fevereiro de 2016, está com o inimigo, contando histórias e entendendo poucas palavras, como se todos estivessem em uma trincheira falando da guerra. Ato contínuo, explica ao público que, durante os ensaios, os seis não atores tiveram de escrever diários em cadernos como aquele.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Auditions*” ou “*Audiciones*”, Marcelo põe-se em frente à câmera e tem a sua imagem projetada enquanto responde a uma série de perguntas feitas por Gabriel, dizendo que foi soldado e que, aos 55 anos, faz trabalhos de pintura e jardinagem e é ironman. Em seguida, é David quem se põe em frente à câmera e tem a imagem projetada e Lou quem lhe faz as perguntas. David foi cabo e, aos 59 anos, é psicólogo. Compôs uma música sobre a guerra, que começa a cantar, mas Rubén o interrompe. Rubén entra cantando Os Beatles e explica

que costuma apresentar-se como baterista de uma banda cover d'Os Beatles, com uma camiseta que diz que as Malvinas são argentinas. Por último, Sukrim entra com uma faca, para mostrar como ele a usava, quando acabava a munição ou o fuzil não funcionava. A demonstração de Sukrim espanta Rubén e ativa uma memória de Gabriel – hoje advogado penalista obcecado pela guerra –, cujo fuzil falhou na única vez que ele o disparou. Lou dá remate a esta parte afirmando que não passou por uma audição para estar ali, participou de um documentário sobre a guerra e foi recomendado. Conforme Lou, na primeira vez que ele viu os argentinos, eles lhe pareceram arrogantes; na segunda vez, estavam feridos ou mortos; e, na terceira, estavam derrotados.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Becoming a Soldier*” ou “*Convertirse en soldado*”, primeiro os britânicos e depois os argentinos colocam-se em fila, para, um de cada vez, contarem como se deu o próprio alistamento militar, enquanto têm as fotos da época projetadas. Lou conta que entrou nos *Royal Marines*, a força de infantaria anfíbia da Marinha do Reino Unido, aos 16 anos, somente para sair de casa, uma vez que a mãe morreu quando ele tinha um ano e ele odiava a família adotiva. Sukrim conta que ingressou no Exército Britânico aos 18 anos, seguindo os passos do pai e do avô. David conta que, aos 14, viu uma publicidade dos *Royal Marines* e decidiu juntar-se a eles, o que fez aos 16, seguindo os passos do pai, do avô e do bisavô.

Gabriel conta que não queria ser soldado, mas que, na Argentina, vigorou o serviço militar obrigatório até 1995, para o qual os homens de 18 anos eram ou não sorteados – e ele foi sorteado para o exército em plena ditadura militar. Rubén conta que trabalhava durante o dia e estudava à noite, quando foi sorteado para a marinha sem nunca haver estado em um barco ou aprendido a nadar. E Marcelo conta que só estudou até a sétima série, que começou a trabalhar aos 13 anos e que sempre quis ser soldado. Os seis continuam compartilhando relatos um em seguida ao outro, até que todos saem, exceto Lou.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Diary of war*” ou “*Diario de la guerra*”, são projetadas capas de revistas. Lou as olha. Marcelo explica que as revistas cujas capas estão projetadas foram compradas pelo seu pai durante a guerra, na esperança de, por meio delas, ter notícias do filho. Marcelo voltou a essas revistas durante os ensaios e, buscando a si mesmo, encontrou Lou em uma das capas. Segundo Lou, a foto, que documenta a tomada das Falklands pela Argentina em 2 de abril de 1982, foi capa de várias publicações e o envergonhou – afinal, estava sendo escoltado para o exterior.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Going to war*” ou “*Camino a la guerra*”, David está com uma máscara de Margaret Thatcher e Sukrim com a bandeira inglesa, ambos do lado esquerdo, ao passo que Gabriel está com uma máscara de Leopoldo Galtieri e Marcelo com a bandeira argentina, ambos do lado direito. Os mascarados têm as imagens projetadas enquanto fazem playbacks de Thatcher no Parlamento e de Galtieri na Casa Rosada. Retiradas as máscaras, Gabriel conta que ouviu a reação eufórica ao discurso de Galtieri na cantina do quartel e pensou: isso vai acabar mal.



ATOR

O Brasil na guerra das Malvinas: discutindo as motivações da política de “neutralidade imperfeita” do governo João Figueiredo

ATRIZ

Este trabalho pretende analisar as razões que levaram o Brasil a ter uma posição pró-Argentina na Guerra das Malvinas

ATOR

O general João Figueiredo e a sua equipe foram motivados pela crença de que uma derrota humilhante por parte dos argentinos abriria espaço para o fortalecimento das esquerdas no país, as quais ameaçariam a ordem interna do Brasil

ATRIZ

Resumindo

ATOR

Figueiredo temia que o regime de Buenos Aires fosse desestabilizado

ATRIZ

E o poder passasse aos peronistas

ATOR

E depois aos comunistas



ATRIZ

40 anos da Guerra das Malvinas

ATOR

Governo britânico ameaçou Brasil

ATRIZ

Brasil reteve o bombardeiro inglês Vulcan, que entrou no espaço aéreo brasileiro ao voltar de missão nas Malvinas, onde disparara dois mísseis e bombardeara Port Stanley

ATOR

Britânicos queriam a liberação da aeronave, a fim de evitar “sérias consequências para as amistosas relações de que a Grã-Bretanha e o Brasil têm desfrutado ininterruptamente há tanto tempo”, conforme uma tradução encaminhada ao presidente Figueiredo



ATOR

Galtieri

Que nem Bolsonaro e o gabinete do ódio dele

Queria criar um fato novo

ATRIZ

A Inglaterra mandou uma esquadra

Eu me lembro como hoje

Todo dia a gente acompanhava na Rede Globo

CONFERENCISTA-PERFORMER

Ainda em *“Going to war”* ou *“Camino a la guerra”*, Lou conta que, após três dias de folga, pediu para voltar às Falklands, a fim de recuperá-las. David e Sukrim ajudam Lou a explicar o caminho, o treinamento e até a diversão da guerra. Lou diz, por exemplo, que marines como David levaram roupas de mulher para dançar à noite como em uma discoteca. Todos tocam *“Don’t you want me”*, de *The Human League*, e David faz um striptease em frente à banda, interrompido por uma sirene, que começa a soar anunciando o início da guerra.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Waiting*” ou “*La espera*”, Marcelo entra em cena com um saco, Gabriel faz um som de vento e se projeta um vídeo da paisagem das Malvinas. Primeiro Marcelo e depois Gabriel contam como foi chegar às ilhas – nos dias 13 e 14 de abril, respectivamente – e esperar pelo que viria, enquanto eram bombardeados pelos britânicos. Marcelo voltou às Malvinas em 2009, filmou um vídeo, que é projetado, e recolheu uma série de objetos, que retira do saco e entrega a Gabriel. São restos de um cobertor, um pulôver e restos de uma barraca, que Gabriel coloca em frente à câmera, para também serem projetados. Marcelo ainda guardou outras lembranças da guerra em uma pasta, quais sejam, cartas que as escolas faziam as crianças escreverem aos soldados, fotos, convocatórias, revistas e, nas palavras dele, “*cosas que escribí cuando estaba muy loco*”. Gabriel, por sua vez, lê uma carta que escreveu nesse período de espera para Florencia, à época sua noiva e hoje sua esposa.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Sinking of the Belgrano*” ou “*Hundimiento del Belgrano*”, Gabriel coloca um quadro em frente à câmera e Rubén aponta para a projeção dizendo tratar-se de um quadro do Cruzador General Belgrano, que ele tinha em uma parede da sua casa. O afundamento do Cruzador General Belgrano ocorreu no dia 2 de maio de 1982, em consequência do ataque do submarino nuclear britânico HMS Conqueror, provocando a morte de 323 argentinos,

praticamente metade das baixas do país no conflito, e uma grande polêmica, visto que o Belgrano estava fora da zona de guerra estabelecida pelo governo britânico em torno das ilhas. Rubén narra o afundamento em primeira pessoa, uma vez que estava a bordo do cruzador. Lou relata que os combatentes ingleses ficaram aliviados quando souberam do afundamento do Belgrano, tamanha a ameaça que ele representava. Rubén toca um solo de bateria enquanto diz:

ATOR

Margaret Thatcher

ATRIZ

Submarino nuclear

ATOR

1093 tripulantes

ATRIZ

323 muertos

ATOR

1982

ATRIZ

¡Malvinas!

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*The war show*” ou “*El show de la guerra*”, projeta-se um vídeo mostrando material de arquivo de canais de TV durante o conflito e se ouve uma canção utilizada na época como propaganda de guerra. Marcelo lê em um diário, cuja capa também se projeta, que os argentinos estão preparando-se para os mercenários do Nepal enviados pelos britânicos, os gurkhas, famosos por sua habilidade com a faca, o kukri. Lou, como se fosse um apresentador de TV, coloca frente a frente Marcelo e Sukrim, um gurkha com seu kukri, fazendo-lhes perguntas. A julgar pelas respostas, se a guerra houvesse durado um dia a mais, Marcelo e Sukrim possivelmente se teriam encontrado no campo de batalha. Marcelo, por muito tempo, imaginou-se matando um gurkha; hoje sente vontade de tomar uma cerveja com Sukrim. Este diz que não bebe, mas que aceitaria o convite, para cantar uma canção nepalesa, o que faz em cena.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Minefield*” ou “*Campo minado*”, Gabriel relata que os veteranos têm várias maneiras de lembrar a guerra: alguns se reúnem anualmente para contar as mesmas histórias, na esperança de que completem umas às outras; outros trocam fotos das Malvinas, como quem troca figurinhas de um álbum; e um veterano chegou a construir uma maquete, para explicar o que viveu. Gabriel segue o exemplo e começa a falar a partir de uma maquete, que é

projetada. Lou manipula a câmera, Marcelo move os objetos da maquete e Rubén faz efeitos sonoros, enquanto Gabriel discorre sobre cinco soldados argentinos que, durante uma missão atrás de comida, acabaram mortos ou feridos em um campo minado.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Jets*”, David entra fazendo sons de rádio e se senta. Conta que o seu trabalho era ficar no banco de trás dos veículos, falando com outras unidades, usando códigos, ouvindo e escrevendo. Para não enlouquecer, também ouvia a BBC. No dia 11 de junho, ouviu o som de jets. David, Lou e Rubén olham para cima. Lou e Rubén fazem sons de disparos, quer dizer, atiram nos aviões, nos jets. David não, David corre. Quando voltou às ilhas vinte e cinco anos depois, David tirou uma foto – que é projetada – junto a crateras de bombas lançadas pelos aviões. Nesse ponto, Gabriel menciona que, após a guerra, houve denúncias de que soldados que roubavam comida tinham os pés e as mãos amarrados sobre a terra fria pelos superiores. Ainda conforme Gabriel, uma cena a respeito foi ensaiada, mas acabou não entrando na peça, porque ninguém gostava de fazê-la, de dizer se havia sido torturado, de se colocar em um papel de vítima.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Mount Harriet*” ou “*Monte Harriet*”, Lou fala que, após três semanas no campo, caminhando 96km ou mais, carregando 40kg de equipamento e comendo rações que lhe davam diarreia, estava esgotado, nos arredores de Monte Harriet. Lou corre. David e Sukrim entram em cena e seguem Lou. Gabriel, Rubén e Marcelo representam as tropas argentinas. Lou conta que, entre 11 e 12 de junho em Monte Harriet, a sua seção atirava em qualquer coisa que se movesse. Gabriel e Rubén caem no chão. Marcelo se rende. Lou ajoelha-se primeiro sobre Rubén e depois sobre Gabriel, enquanto conta que o seu trabalho era revistar os prisioneiros, mortos ou feridos, buscando mapas, cadernos, qualquer coisa que fosse útil, para, em seguida, enterrar os mortos. David relata que quase 400 britânicos e argentinos foram mortos ou feridos naquela noite e que, durante todo o processo de ensaios, ele se perguntou:

ATOR

Why am I saying I instead of we?

ATRIZ

Where are the stories of the Royal Navy, The Welsh Guards, the Scots Guards, who fought with us?

ATOR

Why are we not talking about the Battles: Goose Green, Tumbledown, San Carlos?

ATRIZ

Do I have the right to stand here and talk for all those who went to war?

ATOR

Where are the British dead in this play?



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Last day of war*” ou “*Último día de la guerra*”, Gabriel começa a tocar guitarra enquanto Marcelo move soldados em miniatura sobre um mapa, que é projetado. Então cada ator conta o que fez no último dia da guerra, o dia 14 de junho. Digamos que os britânicos fizeram os argentinos prisioneiros em Port Stanley, capital das Ilhas Falkland, ou que os argentinos foram feitos prisioneiros pelos britânicos em Puerto Argentino, capital das Ilhas Malvinas.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Return home*” ou “*Vuelta a casa*”, cada não ator conta como foi recebido, a partir de uma foto projetada. Rubén voltou logo após o afundamento do Belgrano e foi recebido como herói, já que a guerra estava no início e pensavam que a Argentina estava ganhando – a foto é de um grupo de pessoas erguendo cartazes. Gabriel voltou diretamente para o hospital, já que tinha os pés congelados – a foto é de uma revista na qual ele aparece em cadeira de rodas. Quando Marcelo e outros soldados voltaram, eles foram escondidos, engordados por três dias e obrigados a assinar uma declaração de que não contariam nada do que aconteceu – a foto é de soldados argentinos chegando em ônibus. Lou voltou a Southampton e David a Hartland e foram ambos recebidos com festa, conforme o vídeo deste e a foto daquele, mas não se sentiram bem nelas. Sukrim voltou ao quartel, pois os gurkhas não tinham familiares no Reino Unido, e antes disso também houve festa, conforme a foto projetada.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*After the war*” ou “*Después de la guerra*”, Lou entra com uma máscara de Thatcher pela esquerda e Gabriel com uma de Galtieri pela direita. Cada qual faz um playback.

ATOR

El combate de Puerto Argentino ha finalizado

Nuestros soldados lucharon con esfuerzo supremo por la dignidad de la nación

Los que cayeron están vivos para siempre en el corazón y la historia grande de los argentinos

ATRIZ

The spirit of the South Atlantic was the spirit of Britain at her best

It has been said that we surprised the world, that British patriotism was rediscovered in those spring days

Mr. President, it was never really lost

CONFERENCISTA-PERFORMER

Ainda em “*After the war*” ou “*Después de la guerra*”, Rubén toca “*Get back*” d’Os Beatles e diz que foi à Inglaterra pela primeira vez para tocar com a sua banda, sem mencionar que era um veterano, e pela segunda vez para ensaiar “*Campo minado*”, quando transformou o quarto de hotel em trincheira e cantou a “*Marcha de las Malvinas*” no Palácio de Buckingham. Já Lou diz que, quando foi a Buenos Aires, para ensaiar “*Minefield*”, começou a escrever um diário e a fazer terapia.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Therapy*” ou “*Terapia*”, Marcelo e David entram cada um com uma cadeira e se sentam frente a frente. Gabriel e Rubén os filmam. A imagem de Marcelo é projetada do lado esquerdo e a de David do direito. Como psicólogo que é, David ouve a Marcelo sobre os problemas que teve com álcool e drogas e sobre a raiva que sentia só de ouvir alguém falando inglês depois da guerra. Marcelo aceitou trabalhar na peça para descobrir como reagiria e hoje até arrisca algumas palavras no idioma. David, por sua vez, conta que foi diagnosticado com estresse pós-traumático, depressão, ansiedade e isolamento social; que via mais veteranos morrendo de suicídio do que durante a guerra; e que resolveu aproveitar a formação de psicólogo que já tinha e se capacitar como tal, cobrando hoje cinquenta libras de civis e vinte e cinco de veteranos e os seus familiares.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Around the world*” ou “*Por el mundo*”, projeta-se a imagem de um globo terrestre. Sukrim entra e faz a dança do kukri. Rubén move o globo e marca os lugares onde Sukrim

trabalhou depois da guerra, enquanto Gabriel descreve esses lugares e Sukrim dança. Malásia. Hong Kong. Reino Unido. Estados Unidos. Brunei. Iraque. Como militar ou segurança.



CONFERENCISTA-PERFORMER

Em “*Yesterday and today*” ou “*Ayer y hoy*”, Lou faz playback de uma gravação da sua própria voz e tem a imagem projetada do lado direito, até que para de fazer playback e assiste a um vídeo antigo seu projetado do lado esquerdo. Na gravação e no vídeo, Lou fala sobre um argentino que morreu nos seus braços. O vídeo é de um documentário a respeito da guerra, pelo qual Lou sentiu culpa durante trinta anos, uma vez que ele aparece chorando por um argentino e não por um britânico. Em “*Malvinas/Falklands*”, argentinos e britânicos desfilam argumentos que se contradizem sobre as ilhas, o que pode ser resumido em duas falas consecutivas. Uma de Gabriel: “*si quieren saber más pueden leer las dos versiones en español y en inglés en Wikipedia*”. E outra de Lou: “*you read two very different stories*”. O que une os seis não atores, porém, é o pós-guerra e tudo que ele traz consigo. David, Gabriel, Marcelo e Rubén tocam. Lou canta. No “*Epilogue*” ou “*Epílogo*”, quando a canção termina, Sukrim abre o seu caderno, que é projetado. Todos o olham enquanto ele lê um poema em nepalês. Sukrim fecha o caderno. E as luzes se apagam.

ATRIZ

O Twitter é o Zeitgeist¹²

Exclamação

ATOR

A partir de hoje

Inclui-se no calendário do tuiteiro

Dois pontos

ATRIZ

O que você estava fazendo

Quando a Rainha Elizabeth morreu

Interrogação

ATOR

Dale que los ingleses están todos en el velorio

Es momento de recuperar las Malvinas, muchachos

ATRIZ

Quando a gente nasceu

A rainha já era velha

¹² Fonte: vozes na minha cabeça.

ATOR

A única vez em que sofri com a morte de um monarca

Foi em 2013

Quando o Rei Reginaldo Rossi morreu

ATRIZ

Com a morte de Elizabeth II

O reinado mais longo passa a ser dos Cunha Lima

Em Campina Grande

ATOR

O YouTube removeu o seu vídeo

Acreditamos que ele viola a política de assédio, ameaça e bullying virtual

ATRIZ

Como foi a sua primeira violação das diretrizes

Enviamos apenas uma advertência

ATOR

Se isso acontecer novamente

Você não poderá usar recursos como envio de vídeos, postagens da comunidade ou transmissões ao vivo por duas semanas

CONFERENCISTA-PERFORMER

A maneira como Lola Arias organiza os atores, não atores ou personagens de “*Mi vida después*” e “*Minefield*” remete a um projeto que foi concomitante a esses trabalhos, qual seja, “*Audition for a demonstration*” ou “*Audición para una manifestación*”. A partir de anúncios em jornais e outras mídias, a performance convoca todos aqueles que desejam participar da reencenação massiva, *re-enactment*, de uma manifestação do passado. Em algum lugar entre *American Idol* e um centro de recrutamento político, o júri formado por artistas entrevista as massas e as faz atuar. Cada participante é confrontado com as suas próprias ideias, memórias e imaginação sobre determinado evento. Trata-se de uma performance cuja forma é a audição de atores espontâneos que encaram a câmera sem nunca haverem ensaiado. É, pois, mais um trabalho sobre a memória coletiva, a midiaticização da política e a relação entre ficção e história. Em Berlim, no ano de 2014, o *re-enactment* foi da manifestação da Alexanderplatz de 4 de novembro de 1989, que pedia reformas profundas na República Democrática Alemã; em Atenas, no ano de 2015, da revolta estudantil de 17 de novembro de 1973, contra a junta militar grega; em Praga, também no ano de 2015, da manifestação da Praça Venceslau de 21 de novembro de 1989, contra a repressão policial; e, em Buenos Aires, no ano de 2017, dos protestos de 19 e 20 de dezembro de 2001, em resposta à crise política e econômica da Argentina.



ATOR

Abre parêntesis



ATRIZ

Fecha parêntesis



CONFERENCISTA-PERFORMER

Por sua vez, a maneira como Lola Arias estrutura e apresenta esses trabalhos todos está em perfeita consonância com outro projeto que ela orienta desde 2012, “*My documents*” ou “*Mis documentos*”. Segundo a convocatória da última edição, que aconteceu de 5 a 7 de abril de 2022 no Centro Dramático Nacional (CDN) em Madrid, “*Mis documentos*” tem um formato mínimo: o artista em cena com os seus documentos, a fim de tornar visíveis as pesquisas que às vezes se perdem em uma pasta sem nome no computador. Ainda segundo a convocatória, o gênero da conferência-performance nasceu nos anos 1960 com Joseph Beuys e Robert Smithson, como uma forma de converter um discurso em uma obra de arte. Nos últimos anos,

o formato se proliferou dentro do teatro, da dança e das artes visuais, transformando-se em uma das variantes do teatro conceitual. Artistas como Rabih Mroué, Tim Etchells ou Jérôme Bel reinventaram o gênero, fazendo dessas conferências não acadêmicas uma forma de expor e narrar pesquisas ou experiências. Os workshops do projeto “*Mis documentos*” convidam artistas de diferentes disciplinas a desenvolverem a sua própria conferência-performance, baseando-se em uma pesquisa pessoal, uma experiência radical, uma história que os deixe obcecados. “*Mis documentos*” pretende indagar o gênero em busca de um híbrido entre arte conceitual, pesquisa e teatro. Um espaço em que os discursos, os formatos e os públicos de distintas disciplinas possam confluir¹³.



ATOR

Às vezes, eu me sinto um pouco como Brian Herzlinger

No documentário de guerrilha “*My date with Drew*”

E eu nem gosto desse documentário

ATRIZ

Brian Herzlinger é um cidadão americano comum

Apaixonado pela atriz Drew Barrymore desde a infância

¹³ Sobre a interdisciplinaridade no campo pedagógico, Ivani Fazenda (1991, 1994), e, no epistemológico, Hilton Japiassu (1976).

Quando a viu em “E.T. – O Extraterrestre”



ATRIZ

Já adulto, Herzlinger fez um documentário sobre a sua tentativa de se encontrar com Drew

Barrymore

Em apenas trinta dias

E desembolsando apenas mil e cem dólares

ATOR

Herzlinger e os veteranos britânicos entendem como eu me senti

Quando eu pedi uma entrevista com Lola Arias

E a assessoria dela recusou

Debido a una agenda ajustadísima

Aconselhando-me a procurar por entrevistas na internet

E me desejando *lo mejor en la investigación*



ATOR

Mas eu entendo Lola



ATOR

Lola não aguenta mais



FIM

ISTO NÃO É UM CAPÍTULO SOBRE O ESTADO DA ARTE

Eduardo Aleixo Monteiro

PERSONAGENS

Conferencista-performer

Ator

Atriz

CENÁRIO

Uma cadeira

Uma escrivaninha

Um notebook

Um projetor

Dois pares de fones de ouvido

CONFERENCISTA-PERFORMER

Este trabalho, nunca é demais lembrar, pretende investigar uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena, por meio do processo criativo da artista argentina Lola Arias, especialmente nas obras “*Mi vida después*” e “*Minefield*”.

ATOR

Se este trabalho fosse uma dissertação de mestrado

ATRIZ

Estruturada como conferência-performance

ATOR

O sumário não seria, como é, uma pista falsa

ATRIZ

E o capítulo sobre o estado da arte ficaria para o final

CONFERENCISTA-PERFORMER

Como recorda Luís Alberto de Abreu (2010), até há bem poucas décadas a dramaturgia se confundia com o próprio teatro e o dramaturgo era a figura central da criação teatral. A ele, exclusivamente, cabia a organização das ações, do texto, do espetáculo, através das rubricas e da articulação dos conteúdos ideológicos de uma peça e de sua forma de transmissão. A obra escrita era quase um manual de encenação: atores, diretores e técnicos deviam seguir à risca as instruções indicadas.

ATOR

Talvez estejamos ficando

ATRIZ

Um pouco saturados

ATOR

De imagens

ATRIZ

Em função da pandemia

CONFERENCISTA-PERFORMER

Nos anos finais do século XX e nos primeiros do XXI, muitos teatros na Europa e nos Estados Unidos tornaram-se particularmente interessados em chamar a atenção para o real em seus trabalhos. Apresentaram performers, às vezes não atores, que não criavam personagens e apareciam no palco como eles mesmos; textos não criados por autores dramáticos, mas extraídos da vida real, tais como entrevistas ou transcrições de tribunais; e ambientes reais compartilhados por atores e performers e que às vezes traziam elementos do real acessíveis a ambos (CARLSON, 2016).

ATRIZ

LOLA: *Es un placer conocerte, Eduardo.*

ATOR

EDUARDO: *Mucho gusto, Lola.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Joseph Danan (2010) argumenta que a dramaturgia contemporânea possui ao menos dois sentidos: a dramaturgia como criação de peças e a dramaturgia como dramaturgismo e

passagem para a cena. Trata-se, portanto, de uma atividade a ser exercida não só pelo dramaturgo, mas também por todos os envolvidos na criação teatral. Matteo Bonfitto (2011b) fala em uma dramaturgia como textura, isto é, em várias dramaturgias representativas dos vários tecidos ou das várias camadas do fenômeno teatral. Enrique Buenaventura, quando perguntado por Miguel Rubio Zapata (2017) sobre a relação entre autor, ator, grupo e público no novo processo de produção teatral, respondeu que a especialização ou divisão do trabalho foi uma conquista importante, mas que ela não deve impedir, por exemplo, que um ator opine sobre a cenografia do espetáculo, já que também ele é criador do espaço cênico.

ATRIZ

LOLA: *¿Cómo quieres hacer esto?*

ATOR

EDUARDO: *Lo más lógico para mí es recorrer la línea de tiempo de cada trabajo tuyo.*

ATRIZ

LOLA: *De acuerdo.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Expressões como “cena expandida”, “campo expandido” e outras similares têm aparecido com frequência em textos e eventos recentes sobre as artes performativas no Brasil. De modo geral, tais conceitos pretendem nomear proposições que extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo etc. Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos

circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em xeque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido (QUILICI, 2014b).

ATOR

EDUARDO: *Tu trabajo muestra el intento de cruzar la ficción con el documental. ¿Cómo definirías esa búsqueda?*

ATRIZ

LOLA: *Mi trabajo se fue modificando a lo largo de los años. Empecé de una manera mucho más clásica, como escritora de escritorio, pero en un momento comencé a trabajar más con entrevistas, investigaciones, más volcada hacia lo real. Para mí hay escritura, hay ficcionalización, hay trabajo en el lenguaje tanto cuando escribo sobre la historia de alguien como cuando escribo una ficción absoluta. Me interesa la experiencia de estar trabajando con personas y tener que lidiar con ese material vivo.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Como elencou Rosalind Krauss (2008), entre 1969 e 1979, coisas realmente surpreendentes receberam a denominação de escultura – corredores estreitos com monitores de TV ao fundo, grandes fotografias documentando caminhadas campestres, espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns ou linhas provisórias traçadas no deserto –, mas nenhuma dessas coisas parecia poder reivindicar o direito de explicar a categoria escultura, a menos

que o conceito dessa categoria se tornasse infinitamente maleável. Daí o conceito de escultura no campo ampliado.

Desde as últimas décadas do século XX, a crescente ubiquidade das tecnologias digitais e a sua convergência com o cinema permitiram que as criações artísticas constituídas por imagens em movimento assumissem novos formatos, estéticas e abordagens. Em um diálogo dinâmico e nem sempre convencional com outras artes e mídias, o cinema reinventou-se, abriu-se ainda mais à experimentação, expandiu-se para espaços de exibição menos tradicionais. O que Gene Youngblood (2020) chamou de cinema expandido em 1970 também é conhecido como pós-cinema ou transcinema. São trabalhos disruptivos que questionam as fronteiras entre as artes visuais através de novas estratégias de criação, exibição e recepção

ATOR

EDUARDO: *En más de una ocasión has hablado del vínculo entre obra de arte y experimento social. ¿Cómo concebís a uno y otro?*

ATRIZ

LOLA: *El trabajo que vengo haciendo tiene que ver con crear comunidades que no existían hasta ese momento, y que se proponen reflexionar sobre determinado tema. A este trabajo de construcción muchas veces lo denomino experimento social, en el sentido de que es la convivencia con un grupo de personas que pueden tener ideas absolutamente opuestas sobre determinados temas, personas en desacuerdo que conviven para crear un objeto artístico, sea una obra de teatro o una película.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Convém retomar e desdobrar José Antonio Sánchez (2010). Para os propósitos deste trabalho, uma dramaturgia em campo expandido pode ocupar um espaço intermediário entre os fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, lugar do espectador, espaço social ou de representação; a atuação ou performance, lugar dos atores ou performers, espaço expressivo ou de dinamização; e o drama, lugar da ação, codificável ou não em um texto, espaço formal ou de construção. Segundo o autor, a dramaturgia ocupa um lugar entre esses três fatores, ou até lugar nenhum, sendo um espaço de mediação. Consiste, pois, em uma interrogação sobre a relação entre: o teatral, isto é, o espetáculo e o público; a atuação, que implica o ator e o espectador enquanto indivíduos; e o drama, a ação de construir o discurso. Trata-se de uma interrogação que se resolve momentaneamente em uma composição efêmera e que não se pode fixar em um texto. Em última análise, a dramaturgia está sempre mais além ou mais aquém do texto, resolvendo-se no encontro instável dos elementos que compõem a experiência cênica.

ATOR

EDUARDO: *¿Cómo ubicás a “Mi vida después”?*

ATRIZ

LOLA: *En 2001, hice mi primera obra de teatro, que se llamó “La escuálida familia”, y a partir de ahí fui trabajando en una frontera entre el teatro y la performance, que incluía cada vez más lo real. En 2009, “Mi vida después” fue el primer trabajo importante que hice dentro de lo que se puede llamar teatro documental, o sea, obras basadas en un archivo que se construye a partir de la obra, en el que las personas reconstruyen sus biografías, y el*

texto, a su vez, se va reconstruyendo a partir de las historias. Las obras son documentales porque los protagonistas son los dueños de las historias, con todo lo que esto implica.

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em um paradigma anterior, ao conceituar a encenação, Jacó Guinsburg (1980) afirma que a expressão cênica é caracterizada por uma tríade básica, atuante-texto-público, sem a qual não tem existência. Seja como for, se a dramaturgia em campo expandido está além ou aquém do texto, o seu processo criativo não se resume a como o texto foi escrito e o seu estudo, de acordo com Dubatti (2017), deve abarcar os materiais anteriores e posteriores ao acontecimento teatral.

ATOR

EDUARDO: *¿Quiénes eran esas personas que construyeron contigo “Mi vida después”?*

ATRIZ

LOLA: *Me impresionó la cantidad de hijos de desaparecidos, de quienes militaban en los 70, que hoy son artistas. Casi como si el arte hubiese ocupado el lugar de la política en los 70, los hijos de los que militaban convirtieron su forma de militancia en arte. Lo que para la generación anterior fue la militancia política, para la mía fue el arte. Arte como lugar del hacer, pero también el lugar de injerencia en lo real. Arte como lugar de interferencia sobre lo posible.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Conforme Laura Alves Moreira (2012), a dramaturgia contemporânea não se refere mais a um conceito singular, à arte de escrever dramas, mas abarca todas as artes da cena e as suas articulações. Nas últimas décadas, o conceito de dramaturgia tem-se expandido e essa expansão assinala novos paradigmas na criação artística, baseada no questionamento das noções de autoria, na desierarquização das artes e em novos protocolos de criação. A democratização dos processos criativos e o fim da supremacia do texto possibilitam a criação de conceitos de dramaturgia que se baseiam ora em outro conceito de palavra, ora no movimento, na imagem, na sonoplastia. Não encontrando espaço nas definições dramáticas convencionais, novos grupos, atores, bailarinos e pensadores de teatro vêm cunhando outros conceitos, como dramaturgia da cena, dramaturgia do som, dramaturgia da luz, dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia do movimento, dramaturgia coletiva, dramaturgia colaborativa, dramaturgia da imagem etc.

ATOR

EDUARDO: *¿Fue más difícil trabajar con los no actores de “Campo minado”?*

ATRIZ

LOLA: *El compromiso es distinto que cuando trabajás con actores profesionales, no solo por el hecho de que tengan o no antecedentes en una producción de teatro, sino porque trabajar sobre la propia experiencia, hacer pública una cuestión privada – sea contar cómo tuviste a tus hijos o cómo recordás y qué pensás hoy de una guerra o de una dictadura – es una gran exigencia para cualquier persona.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena – que funcione como catalisadora de saberes, práticas e competências, residindo em um espaço de mediação sempre mais além ou mais aquém do texto – talvez esteja em algum lugar entre – o que se convencionou chamar de – teatralidade e performatividade. Não raro, tais conceitos são trabalhados em paralelo.

ATOR

EDUARDO: *Dijiste que “los protagonistas son los dueños de las historias, con todo lo que esto implica”. ¿Cómo funciona la autoría en el teatro documental?*

ATRIZ

LOLA: *Creo que hay un no reconocimiento de la autoría del texto en el teatro documental por ignorancia, por pensar que es simplemente copiar y pegar entrevistas. Pero es un trabajo de escritura completo, el mismo que yo tendría para escribir una obra de teatro ficcional, o sea, tengo que escribir la obra completamente, de principio a fin de esa escritura. Simplemente está basada en la experiencia de algunas personas y esas personas me han contado cosas. Sin embargo, estas cosas como las contaron y las palabras que usaron se reformulan completamente para que funcionen como texto, porque se cruzan en las escenas y porque se cuentan mientras se hacen otras cosas. Las acciones que están involucradas, todo esto es obra de la dramaturgia y es un trabajo muy preciso. Lo que sucede es que durante mucho tiempo el teatro documental era lo que en Inglaterra es llamado el Verbatim Theatre, el teatro que estaba basado en entrevistas o investigaciones, pero hecho por actores. La diferencia, lo que empieza a abrir otra posibilidad dentro del teatro, es cuando*

se dice “bueno, no solo queremos los testimonios para poner en boca de los actores, queremos a las personas como parte de ese teatro”. Algunos lo llamaron teatro comunitario o teatro del oprimido, como Boal. Pero, de alguna manera, todos estaban haciendo un trabajo con personas que no eran actores, que iban a contar experiencias personales.

CONFERENCISTA-PERFORMER

Como bem resumiu Silvia Fernandes (2012), nos ensaios reunidos sob o título “Além dos limites: teoria e prática do teatro”, Josette Féral ilumina os conceitos de teatralidade, performatividade e performance, aptos a dar conta de experiências ampliadas ou expandidas. Para Féral, o conceito de teatralidade depende da representação e da mimese, opondo-se, por conseguinte, ao conceito de performatividade. Nesse diapasão, a performance reside em uma força dinâmica cujo principal objetivo é desfazer as competências do teatro.

Conforme a autora, enquanto o teatro é caracterizado por uma estrutura narrativa e representacional, manejando códigos rígidos com a finalidade de realizar determinada inscrição simbólica do assunto, a performance, uma expressão de fluxos de desejos, desconstrói o que o teatro formatou. Quando recusa os códigos do teatro, como a definição precisa da personagem e a interpretação de um texto, o performer é um sujeito desejante, que se expressa mediante movimentos autobiográficos.

ATOR

EDUARDO: *¿Cómo piensas tú la relación entre las memorias personales y la memoria colectiva?*

ATRIZ

LOLA: Para mí lo que hay en “Mi vida después” como punto de partida en mi trabajo es que hay algo de la memoria que una persona tiene sobre cierto episodio de la historia, en ese caso la dictadura, que es puesta en cuestión por ese nuevo relato polifónico de esas personas. Pero creo que lo que más sucede en las obras es producir esa especie de viaje en el tiempo en el que los espectadores, y también los performers, vuelven atrás. Esto pasa tanto a los espectadores como a los performers, en el sentido de que cada uno se pregunta dónde estuvo durante la dictadura, qué hicieron sus padres y qué sucedió. Hay algo de eso, de hacer ese viaje juntos. Pero eso funciona solamente en algunas obras. Funciona en “Mi vida después” y funciona en “Campo minado”.

CONFERENCISTA-PERFORMER

Josette Féral acredita que a teatralidade é a resultante de um jogo de forças entre duas realidades em oposição: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos que se atualizam na performance e geram criações em processo. Não se trata de uma qualidade ou um dado empírico, mas de uma operação cognitiva ou um ato performativo tanto do espectador quanto do ator. Em resumo, a noção de teatralidade vai além do teatro. Daí Ileana Diéguez (2014) falar na teatralidade como campo expandido.

ATOR

O teatro está para a poesia de forma fixa

Assim como a performance está para o verso livre

ATRIZ

Os dois últimos versos têm catorze sílabas poéticas

CONFERENCISTA-PERFORMER

A performance é geralmente definida como uma forma de expressão que articula várias modalidades de arte: dança, música, pintura, escultura, teatro, cinema, literatura etc. Renato Cohen (2007) aponta que a performance pode ser encarada como uma releitura contemporânea a partir da mixagem das ideias da modernidade; como uma linguagem de interface, que transita entre os limites disciplinares; como uma arte de fronteira, que visa a escapar das delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos das várias artes; ou como uma arte total. A tendência seria, portanto, para uma diluição das fronteiras entre os saberes e, nesse contexto, o artista-pesquisador ou o fazer artístico seria justamente um rearticulador de saberes. Na mesma toada, Eleonora Fabião (2009), para quem os cruzamentos de teatro e performance são moeda corrente nos palcos contemporâneos, e Sílvia Fernandes (2011), que se permite falar em experiências cênicas como demarcações fluídas de território entre diferentes domínios artísticos.

ATOR

EDUARDO: *¿Cómo surgió la idea de publicar estas obras en formato libro?*

ATRIZ

LOLA: *Yo había hecho una publicación con fotos muy linda en Alemania de “Mi vida después” y me quedé con la idea de hacer una edición así, pero me parecía difícil encontrar una editorial que se anime a hacer un libro objeto. No es un libro clásico de literatura, no*

es un guión de una película ni es exactamente teatro, es un texto con documentos y me parecía que solo tenía sentido publicarlo si los documentos también eran parte del libro.

CONFERENCISTA-PERFORMER

Marvin Carlson (2010) começa o seu “Performance: uma introdução crítica” afirmando que se trata de um conceito essencialmente contestado ou questionado, possuindo usos rivais que, no entanto, não derrotam uns aos outros, mas se articulam.

De acordo com uma conceituação tradicional, as artes performáticas são performáticas porque requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance. Nesse sentido, todo e qualquer teatro seria performance e a expressão “teatro performático” seria tautológica.

Para Carlson, esse conceito é bom, mas incompleto. Os performers não precisam ser necessariamente humanos. Podem ser animais. E a demonstração de certa habilidade não basta para caracterizar a performance. Uma ação no palco idêntica à outra na vida real é performada no palco e realizada na vida real.

No que diz respeito à chamada performance social, todos têm a consciência de que, em algum momento, cumprem um papel. Nesse outro sentido, toda atividade humana é executada com consciência de si mesma, toda atividade humana pode ser considerada como performance.

Um terceiro conjunto de usos do termo não se relaciona com a demonstração de certa habilidade, mas com o sucesso nela. Daí se falar em performance sexual ou performance acadêmica.

ATOR

EDUARDO: *¿Cuáles son las principales similitudes y diferencias entre “Mi vida después” y “Campo minado”?*

ATRIZ

LOLA: *Siempre me toma mucho tiempo encontrar todas esas historias. Hacemos entrevistas y después un taller con un grupo de gente que seleccionamos, más o menos el doble de los que finalmente llegan a escena. En el teatro documental, siempre estás trabajando con algo contemporáneo. Incluso cuando estás haciéndolo con material de archivo, porque el archivo es la persona misma, es algo que está vivo. En “Campo minado”, los seis protagonistas hablan de algo que pasó hace cuarenta años, están su pasado y su presente en escena. Y la persona está ahí, esa persona es la guerra. Esa es la principal similitud entre las dos obras. La contemporaneidad.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em uma tentativa de conciliar os três conjuntos, Carlson sugere que toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução de uma ação é comparada a um modelo. A ação executada é para alguém, para o outro. No teatro tradicional, o outro é um personagem em uma ação dramática. Na arte performática moderna, os performers não se baseiam em personagens criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos e biografias.

A explicação de como se chegou a essa conjuntura, por sua vez, pode estar em autores como Peter Szondi (2001, 2004a, 2004b), Hans-Thies Lehmann (2007) ou Jean-Pierre Sarrazac (2012, 2013, 2014, 2017, 2021, 2022), para ficar em apenas três exemplos. Por mais que

nenhum deles estivesse pensando na América Latina quando escreveu as suas obras, vale a pena abrir um parêntesis. É um recuo necessário.

ATOR

EDUARDO: *¿Cuáles son las diferencias entre las dos obras?*

ATRIZ

LOLA: *Lo que más me interesa en “Campo minado” es trabajar con personas en desacuerdo. Es decir, desarrollar un proyecto que implicaba una colaboración artística, pero sin querer convencer a los ingleses de que las Malvinas son argentinas y los argentinos de que las Malvinas son inglesas.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Conforme Szondi, o drama da época moderna surgiu no Renascimento, quando o homem voltou para si, partindo unicamente da reprodução das relações subjetivas, quer dizer, o homem entrou no drama unicamente como membro da comunidade. Tudo que estiver além ou aquém disso – o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a ideia já separada do sujeito – permanece estranho ao drama. Logo, o meio linguístico do mundo subjetivo reside no diálogo; o monólogo não é constitutivo da forma dramática, mas episódico; e o drama resulta em uma dialética fechada em si mesma, que, entretanto, consegue redefinir-se a todo o momento.

ATOR

EDUARDO: *Nuevamente hablaste de convivir en el desacuerdo. En Brasil, debido a la Ley de Amnistía, las historias de la dictadura militar no fueron divulgadas como en Argentina. Sin embargo, Bolsonaro fue elegido y en varios países hay un crecimiento de la extrema derecha. ¿Cómo podemos pensar las formas teatrales en tiempos de fascismo?*

ATRIZ

LOLA: *Creo que también nos sucedió en Argentina con Macri en otra escala. Claro que la derecha que representa a Bolsonaro es una derecha que viene con racismo, con homofobia, con todo, es una derecha que viene como extrema derecha. Yo creo que la estrategia es la estrategia del diálogo, de abrir espacios de conversación, de intercambio. Obviamente, que se necesita luchar, pero se necesita luchar tratando de escuchar y de preguntar. ¿Por qué alguien me dice eso? ¿Por qué hay asociaciones de gays que apoyan a Bolsonaro? ¿Qué sucede en la sociedad? ¿Qué está pasando? ¿Qué falta? ¿Qué líneas de solidaridad se rompieron? Tenemos que generar espacios de travesía. No de alejamiento. En Argentina, había esa metáfora del foso. En Argentina, desde que asumió Macri, se habla del foso, como si hubiera un agujero y dos lados. Esa metáfora nos está destruyendo, porque es una metáfora muy separadora, según la cual hay unos y otros, hay los buenos y los malos. La única manera de lograr ciertas cosas es produciendo alianza, pensamiento, travesía, debate. Con el foso no, las personas solamente caen dentro de él.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Nesse sentido szondiano, o drama é absoluto, porque desligado de tudo que lhe é externo, porque não conhece nada além de si. O drama é absoluto, porque o dramaturgo está ausente

do drama, porque as palavras pronunciadas em cena não são as do seu autor. O drama é absoluto, porque não interpela o espectador nem é interpelado por ele. O drama é absoluto, porque o seu palco é o do Renascimento e do Classicismo, o palco mágico. O drama é absoluto, porque ator e personagem se unem no chamado homem dramático. O drama é absoluto, porque é primário ou originário e não secundário, quer dizer, porque representa a si mesmo e não outra coisa, de modo que o seu tempo é o presente e as peças históricas são não dramáticas. O drama é absoluto, porque, além dessa unidade de tempo, apresenta uma unidade de lugar, uma vez que o entorno espacial também deve ser eliminado da consciência do espectador. O drama é absoluto, porque exclui o acaso e exige a motivação.

ATRIZ

LOLA: *No tienes que levantar la mano para hablar conmigo.*

ATOR

EDUARDO: *Es una norma de convivencia. ¿Qué te parece la entrevista hasta ahora?*

ATRIZ

LOLA: *¿Es tu primera entrevista?*

ATOR

EDUARDO: *He estado en varias entrevistas de trabajo.*

ATRIZ

LOLA: *¿Como entrevistador o entrevistado?*

CONFERENCISTA-PERFORMER

A partir do binômio teatro-matriz e teatro liminal, Jorge Dubatti (2016) sublinha que, enquanto o drama absoluto propõe um teatro que conta uma história ficcional, o teatro liminal mescla ficção e não ficção, borrando os limites entre o teatro e a vida. José Antonio Sánchez (2007) distingue as representações da realidade e as irrupções do real no teatro: estas fiéis à ordem do acontecimento, aquelas à da representação. Por um lado, o *re-enactment* de “*Audición para una manifestación*”, enquanto recriação de acontecimentos da história recente, não é mera reconstituição histórica realista – o *re-enactment* estaria entre a representação e a performance, como um modo de retomar o passado a partir do presente (CAILLET, 2013). Por outro lado, Lola Arias chegou a escrever dramas absolutos szondianos antes de trabalhar com teatros do real. Um bom exemplo disso é a peça “*Striptease*” – até agora a única da autora traduzida para o português (ARIAS, 2022) –, cujo desvio, no sentido sarrazaquiano do termo, não acontece exatamente no texto, mas na sua encenação, com um bebê em cena.

ATOR

No teatro

Tudo é verdade

Até a mentira

ATRIZ

Augusto Boal

CONFERENCISTA-PERFORMER

Jean-Pierre Sarrazac, no seu “Léxico do drama moderno e contemporâneo”, efetivamente consubstanciou uma leitura crítica da “Teoria do drama moderno”, trabalho de Peter Szondi. O Léxico é uma obra de referência que reuniu do ponto de vista teórico e metodológico um amplo e dinâmico repertório conceitual do teatro em sua articulação entre o passado e o presente. Toda a explanação desse repertório se desenvolve justamente por meio da noção de crise do drama.

A crise do drama é a crise de uma tradição aristotélico-hegeliana em que um conflito interpessoal resolve-se no presente através de uma catástrofe. Logo, a síntese dialética do objetivo épico e do subjetivo lírico não é mais possível. Para Szondi, a crise se explica por uma espécie de luta histórica em que o épico triunfa sobre o dramático. Para Sarrazac, a crise não tem a ver com a superação – ou com a impossibilidade de produzir a superação – do épico pelo dramático, mas com um fecundo tensionamento entre o dramático, o épico e o lírico. Dito de outro modo, Sarrazac refuta a noção de Szondi pela qual o horizonte ou o fim do teatro dramático seria o teatro épico. Pelos mesmos motivos, também refuta a noção de teatro pós-dramático – que, conforme Hans-Thies Lehmann, seria um teatro não mais dramático –, *in verbis*: “‘pós’ quer dizer ‘o drama morreu’, o que é uma aberração” (SARRAZAC, 2014, p.20). De acordo com Sarrazac, o erro de quem professa a obsolescência do drama é permanecer preso a uma concepção caduca do drama, vinculando-o exclusivamente ao *mythos* aristotélico ou à colisão dramática Hegel-Lukács.

ATOR

EDUARDO: *Tú has entrevistado a muchas personas. ¿Cómo se hace una buena entrevista?*

ATRIZ

LOLA: *¿Quieres entrevistarme o también conocerme?*

ATOR

EDUARDO: *Conocerte.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Destarte, a crise do drama não é o fim do drama, a crise do drama é uma crise sem fim, a qual pressupõe quatro outras crises elencadas por Sarrazac: a crise da fábula, com o déficit e a pulverização da ação, permitiu as dramaturgias do fragmento, do material e do discurso; a crise do personagem, com o apagamento e a retração dele, libertou a figura, o declamador e a voz; a crise do diálogo, por sua vez, ensejou um teatro cujos conflitos estão na própria linguagem, na fala; enquanto a crise da relação entre o palco e a plateia diz respeito ao questionamento do textocentrismo. Sarrazac, assim, fala na conjuntura atual como uma resposta ao pós-dramático, como uma reprise – que sucede a crise e que é o contrário de uma restauração –, como um momento em que o drama se regenera e se reconstitui. Ainda segundo Sarrazac, para manter o estado de crise, não basta uma crítica de teatro, meramente jornalística. É necessária uma crítica do teatro, quer dizer, um debate mais profundo sobre a própria ideia de teatro.

ATRIZ

LOLA: *La primera entrevista que tengo con alguien desconocido es una entrevista muy clásica, como podría ser cualquier otra. Yo pregunto y la persona responde y con las respuestas voy construyendo la historia de esa persona. A veces tengo una pregunta*

particular que me interesa y que repito a cada uno de los entrevistados. En “Campo minado”, yo preguntaba cuál es el recuerdo de la guerra que permanece hasta el día de hoy en su memoria. Dime una cosa, no me cuentes toda la guerra, yo les pedía. ¿Cuál es el recuerdo, cuál es la imagen, el momento, la situación, que vuelve como un flashback?, les preguntaba a todos. Yo hacía una entrevista de dos horas para conocer a la persona y eso estaba en algún lugar, esa era la pregunta central. Pero, de hecho, lo que yo creo que es el más interesante del trabajo en el teatro es justamente algo que no es del trabajo de un investigador o de un periodista. Es cuando la entrevista se mueve a una situación de juego y de actuación en que esas preguntas son respondidas nuevamente en situaciones en que el entrevistado y el entrevistador tienen que improvisar. En ese momento, aparecen cosas que probablemente nadie te diría sentado en una mesa, en una entrevista cara a cara. Pero lo dice y lo hace en una situación de juego.

ATOR

EDUARDO: *Entonces voy a intentar improvisar.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Silvia Fernandes e Marta Isaacsson (2016) parecem posicionar-se no mesmo sentido de Jean-Pierre Sarrazac, quando afirmam que a migração do teatro para além dos paradigmas tradicionais é uma constante na cena contemporânea, em que proliferam experiências híbridas, descentradas, cujo traço dominante é furtar-se a padrões de criação e leitura convencionais. Ainda segundo as autoras, seja quando se expande para além dos limites do que se considera uma manifestação teatral, seja quando invade a vida e dela se apropria por mecanismos de anexação do real, evidencia-se o campo de ação do teatro de hoje é amplo e

informe. Nesse contexto, fala-se em campo ampliado ou expandido como uma expressão contrária à especificidade das artes, como um lugar híbrido, como um espaço de convivência de diferentes formas artísticas, o qual provoca o espectador de maneira inusitada.

ATOR

EDUARDO: *¿Te gusta hacer entrevistas?*

ATRIZ

LOLA: *Depende del entrevistado.*

ATOR

EDUARDO: *¿Te gusta ser entrevistada?*

ATRIZ

LOLA: *Depende del entrevistador.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Segundo Davi Giordano (2013), no teatro contemporâneo, o ato de documentar nada mais é do que construir um ponto de vista sobre a realidade, tendo em vista que a representação nunca aborda a totalidade, mas sim a fragmentação seletiva dos fatos. Dessa maneira, todo ato de recriação documental é uma ação investigativa, já que é uma percepção metafórica sobre a realidade. Para Óscar Cornago (2005), a evolução da arte moderna pode ser entendida como a busca de um diálogo cada vez mais estreito com uma realidade não intelectualizada, ao passo que o excesso de ficções acusa certas insuficiências. Como articula Silvia Fernandes

(2013), os teatros do real – a expressão é de Maryvonne Saison – são considerados, por Hans-Thies-Lehmann, como irrupções do real no tecido simbólico da representação e, por Josette Féral, como incursões radicais da performatividade na moldura simbólica da teatralidade. A oscilação entre as estruturas simbólicas da teatralidade e os fluxos energéticos da performatividade, detectada por Féral, é interpretada por Erika Fischer-Lichte como um equilíbrio precário entre as ordens da presença e da representação.

ATOR

EDUARDO: *¿Te gusta hablar de tu proceso creativo?*

ATRIZ

LOLA: *Sí. ¿Cómo no?*

CONFERENCISTA-PERFORMER

O teatro do real ou os teatros do real são formas teatrais que têm como objetivo evidenciar e acentuar as tensões entre realidade e ficção, utilizando o real como temática para a cena ou enquanto linguagem, quer dizer, proporcionando uma experiência real para o expectador ou uma intervenção no real. Tais formas estão inseridas no contexto da crise do drama e do deslocamento das práticas teatrais em direção ao campo da performance, fazendo parte do chamado teatro pós-dramático. Embora o termo “teatros do real” só tenha sido utilizado no fim do século XX por Saison para se referir às práticas desse período, é possível observar procedimentos semelhantes aos que se consolidaram com os teatros do real em movimentos do início do século, como no teatro épico de Bertolt Brecht , que exibia forte caráter de

intervenção política, ou no teatro documentário de Erwing Piscator, que se valia de documentos e histórias reais para compor sua dramaturgia.

ATOR

Se este fosse um trabalho científico

ATRIZ

Não sobre a guerra

ATOR

Nem sobre a ditadura

ATRIZ

Mas sobre a memória desses eventos

ATOR

No teatro e na vida

ATRIZ

Este trabalho seria mais ou menos assim

CONFERENCISTA-PERFORMER

A memória tem sido objeto de estudo a partir de distintos paradigmas teóricos e conceituais. Neste trabalho, serão privilegiados aqueles que ajudem a construir a noção de memória disruptiva. À vista disso, uma reinvenção ou reengenharia da noção de memória é necessária.

ATOR

É necessária uma pesquisa minuciosa

ATRIZ

Para encontrar um vocabulário específico

ATOR

E trazer originalidade à obra

CONFERENCISTA-PERFORMER

Conforme Luiz Humberto Martins Arantes, a era moderna inaugura tanto uma necessidade de se viver intensamente o presente quanto uma preocupação com o arquivamento do passado, de modo que a dramaturgia é, enquanto obra de arte, além de um suporte da memória, uma narrativa que tematiza a memória, situando os dramaturgos no universo do “aqueles que recordam” (2010, p.130). Como ressaltam Lilian Amaral e Chris Frauzino (2015), a problemática da preservação da memória pelos mecanismos da arte contemporânea, assim como do registro das ações no campo, tem alimentado um amplo debate – empreendido não somente por conservadores e restauradores, mas também por pesquisadores, curadores,

educadores, museólogos e historiadores – e se convertido em tema de criação dos próprios artistas – a exemplo do que se busca neste trabalho.

ATOR

EDUARDO: *¿Qué pregunta yo no debería hacerte en una entrevista?*

ATRIZ

LOLA: *No deberías preguntarme qué es real y qué es ficticio en mi trabajo.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Elizabeth Jelin (2017), no seu “*La lucha por el pasado*”, pondera que falar de memórias significa falar de um presente. A memória, segundo a autora, não é o passado, mas a maneira como os sujeitos constroem um sentido do passado, um passado que se atualiza na sua ligação tanto com o presente quanto com um futuro desejado no ato de rememorar, de esquecer e de silenciar. O passado já passou, é algo determinado, não pode ser mudado. O que muda é o sentido desse passado, sujeito a reinterpretações que estão ancoradas na intencionalidade e nas expectativas para o futuro. É, pois, um sentido ativo, elaborado por atores sociais em cenários de confronto e luta frente a outras interpretações, muitas vezes contra esquecimentos e silêncios. Militantes fazem uso do passado, colocando na esfera pública as suas leituras e interpretações, em função dos seus compromissos emocionais e políticos com o passado e o futuro.

ATOR

EDUARDO: *¿Cómo es, para ti, tener que responder las mismas preguntas varias veces?*

ATRIZ

LOLA: *Prefiero las preguntas que nunca respondí.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

No seu “Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia”, Andreas Huyssen (2000) destaca o surpreendente nascimento de uma cultura e uma política da memória, bem como a sua expansão global, após a queda do Muro de Berlim, as ditaduras latino-americanas e o apartheid na África do Sul – o único desses três eventos a partir do qual Lola Arias ainda não trabalhou. Segundo o autor, um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos últimos anos é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX. Desde os mitos apocalípticos de ruptura radical do começo do século XX e a emergência do “homem novo” na Europa, através de fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no Nacional Socialismo e no stalinismo, ao paradigma da modernização norte-americano, a cultura modernista foi energizada por aquilo que poderia ser chamado de futuros presentes. No entanto, a partir da década de 1980, o foco parece ter-se deslocado dos futuros presentes para os passados presentes. A ideia de passado presente traz, portanto, uma preocupação com entender o passado no presente. Nesse sentido, tanto a ditadura militar argentina quanto a guerra das Malvinas são um passado presente para a geração de Lola Arias. Ela própria se diz mais interessada no presente do que no passado, mais interessada em observar como o presente é uma repetição do passado.

ATOR

EDUARDO: *¿Por qué no me diste la primera entrevista que pedí?*

ATRIZ

LOLA: *Porque tengo una agenda ajustadísima.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Conforme Michael Pollak (1992), os elementos constitutivos da memória individual e da memória coletiva são os acontecimentos vividos pessoalmente e os acontecimentos vividos por tabela, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer, acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou deles ou não.

ATOR

EDUARDO: *“La agenda de Lola es siempre un caos”, dijo Laura, tu productora.*

ATRIZ

LOLA: *Sí. Así es.*

ATOR

EDUARDO: *“Espero que entiendas que no es mala voluntad”.*

ATRIZ

LOLA: *¿Tú lo entiendes?*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Para Maurice Halbwachs (2013), se a memória coletiva tira a sua força e a sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.

ATOR

A ausência de uma memória coletiva

ATRIZ

Crítica

ATOR

Herdada

ATRIZ

Que cria raízes

ATOR

Para se atuar como um cidadão

CONFERENCISTA-PERFORMER

Segundo Paul Ricoeur (2007), entre os dois polos da memória individual e da memória coletiva, existe um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades. Esse plano é o da relação com os próximos. Os próximos são as pessoas para quem se conta, quer dizer, as pessoas que contam umas para as outras, que estão situadas em uma faixa de variação das distâncias na relação entre o si e o outro.

ATOR

EDUARDO: *Responde las siguientes preguntas sin pensar y con pocas palabras.*

ATRIZ

LOLA: *¿Con cuántas palabras?*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Patrícia Leonardelli (2012), no seu “A memória como recriação do vivido”, afirma que o depoimento pessoal é a maneira particular que o homem encontrou para brincar com a dança da memória e direcionar a construção dos estratos. Segundo a autora, o depoimento pessoal é a maneira como forjamos artificios circunstanciais, a fim de nos reinventarmos pela arte, transbordarmos as forças cotidianas de delimitação do vivido e encontrarmos novos “álibis” para expressão no caldeirão das ficções. Afinal, conforme Jean Graham-Jones (2013), referindo-se a “*Mi vida después*” e “*El año en que nací*”, o real nem sempre se refaz de uma mesma maneira.

ATOR

EDUARDO: *¿Un país?*

ATRIZ

LOLA: *Argentina.*

ATOR

EDUARDO: *¿Un ídolo?*

ATRIZ

LOLA: *Mi madre.*

ATOR

EDUARDO: *¿Qué persona llevarías a una isla desierta?*

ATRIZ

LOLA: *¿Puedo llevar a una sola persona?*

ATOR

EDUARDO: *Solo una.*

ATRIZ

LOLA: *Yo no lo sé.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Janaina Leite (2017) afirma que o autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, de algo que se assemelhe a um depoimento ou relato, a partir de uma experiência vivida. Cecilia González (2020) sublinha que, tanto na trilogia “*Mi vida después*” quanto em “*Campo minado*”, o depoimento convive com outras práticas, como a atuação, a performance e o *reenactment*. Já Pamela Brownell (2009), referindo-se a “*Mi vida después*”, defende que na obra se articulam vários níveis performáticos: o depoimento, quando se fala de si mesmo em primeira pessoa; o *remake*, quando os filhos tomam o lugar dos pais e refazem as suas circunstâncias em primeira pessoa; a representação, quando se encarnam os personagens da história do outro; e a ação, quando o que se faz não está em função de narrar ou recriar essas histórias, mas de construir momentos de pura performance.

ATOR

As nossas memórias

ATRIZ

Transformadas em ficção

ATOR

São menos reais

ATRIZ

Interrogação

CONFERENCISTA-PERFORMER

Logo, “somos memória, ou melhor, a memória é a arte que permite com que nos reconhecamos. Mas somos igualmente criação de nós mesmos quando desejamos recordar algo que passou e ao qual estamos apegados porque é uma marca que nos identifica” (LEONARDELLI, 2012, p.211). Nesse sentido, admitir a memória como recriação do vivido não deve sugerir uma complacência irresponsável com a apuração dos fatos históricos, mas exatamente o oposto, quer dizer, ao se admitir que a natureza da memória está intrinsicamente ligada à imaginação ou que a própria memória trabalha com a recriação e não com a reprodução da percepção, é possível abordar o testemunho na sua instância volátil, fluida, que não permite trazer de volta o passado, mas que pode encontrar as suas maneiras de recriar mimeticamente as experiências. Em resumo, o ser humano se movimenta de forma naturalmente criativa para a resolução das suas questões e a memória é a capacidade de combinar o vivido de antes com a vivência de agora, que, efêmera, já é o vivido¹⁴.

Pierre Nora (1993) esclarece que a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. A memória emerge de um grupo que ela une, pois ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal.

ATOR

EDUARDO: ¿*Cómo te sientes ahora?*

¹⁴ Exemplos recentes disso na cena paulista são as peças “O dia perdido”, de Larissa de Oliveira Neves Catalão, e “Verdade”, de Alexandre Dal Farra, nas quais os autores recriam ficcionalmente fatos e personagens reais, pensando, respectivamente, a necessidade de se incluir o teatro na Semana de Arte Moderna de 1922 e a ascensão de Jair Bolsonaro ao poder do ponto de vista dos militares.

ATRIZ

LOLA: *¿Con respecto a qué?*

ATOR

EDUARDO: *A lo que sea.*

ATRIZ

LOLA: *Me siento como en un talk show.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Vale lembrar que, de acordo com Lola Arias, a certa altura, os atores de *“Mi vida después”* não estão atuando e os não atores de *“Minefield”* ou *“Campo minado”* estão. A maneira como esses atores e não atores se relacionam com a memória aproxima-os, inclusive, dos performers. Beth Lopes (2009) usa o termo “performer” em vez de “ator” para falar daquele que não se restringe à interpretação teatral no sentido convencional, mas transita por diferentes campos do conhecimento, desfronteiriza as linguagens, amplia as noções espaciotemporais e fricciona as relações entre o real e o ficcional, incorporando estados emocionais, subjetividades e memórias e criando a sua poética particular. No entanto, nada disso parece eliminar a ideia de personagem. Para Luís Alberto de Abreu (2011), ao se construir a personagem contemporânea, não basta retratar, é preciso recriar. Conforme Renata Pallottini (1989), a personagem de ficção seria a imitação – e, portanto, a recriação – dos traços fundamentais de pessoa ou de pessoas, traços esses selecionados pelo poeta segundo os seus próprios critérios. Ora, e se o poeta for o performer? E se o poeta for o ator ou o não ator de Lola Arias? Com propriedade, Décio de Almeida Prado (2014) fala em uma

luta surda entre autor e personagem, cada qual procurando ganhar terreno a expensas do outro, e sentencia que não há no teatro nenhum problema mais antigo e mais atual do que a história da relação autor-personagem, a qual seria a própria história da evolução do teatro ocidental. Em *“Self-portraits”*, trabalho de 2020 de Lola Arias, atores do *Theater Basel* apresentam autorretratos, quer dizer, ao invés de encarnarem personagens escritas ou dirigidas por outras pessoas, eles retratam a si mesmos, decidindo quais memórias mostrar e quais memórias ocultar.

ATOR

EDUARDO: *Ahora responde las siguientes preguntas solo con “sí” o “no”.*

ATRIZ

LOLA: *De acuerdo.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em uma perspectiva antropológica, vale destacar a classificação tripartida das manifestações da memória de Jöel Candau (2012). A protomemória, ou aprendizagens primárias, diz respeito a memórias gestuais, a experiências resistentes e mais bem compartilhadas pelos membros da sociedade. A memória propriamente dita, ou seja, a considerada de alto nível, tem a ver com recordação ou reconhecimento e é feita também de esquecimentos. Já a metamemória é a representação que cada indivíduo faz da sua própria memória.

Para o psicólogo Marco Montarroyos Callegaro (2005), a lembrança que temos do passado não é literal, mas sim fortemente afetada por expectativas, crenças e informação do presente.

Nesse diapasão, as falsas memórias, isto é, a recordação de um fato ou uma experiência que nunca ocorreu. Segundo Callegaro, o conhecimento sobre a natureza construtiva da memória e a possibilidade de criação de falsas memórias acarreta importantes implicações para todos aqueles envolvidos com a recuperação de lembranças, especialmente no tratamento de transtornos psicológicos.

De fato, em “*Minefield*” ou “*Campo minado*”, não foi nem um pouco ingênua a encenação de uma sessão de terapia entre Marcelo e David. Tampouco o foi, em “*Mi vida después*”, a encenação de “*Las muertes de mi padre*”, quando Carla diz que ao longo da vida escutou tantas versões sobre a morte do pai, que é como se ele houvesse morrido várias vezes ou não houvesse morrido nunca. Ao fim e ao cabo, esses atores e não atores são sobreviventes da guerra e da ditadura (GONZÁLEZ, 2020). Estão, portanto, sujeitos a recordações de um fato ou uma experiência que jamais aconteceu.

ATOR

EDUARDO: *¿En el futuro de Argentina habrá una revolución?*

ATRIZ

LOLA: *Tal vez...*

ATOR

EDUARDO: *Solo “sí” o “no”.*

ATRIZ

LOLA: *Tal vez sí.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Daí a importância de ao menos se tangenciar a relação entre matéria e memória em Henri Bergson ou entre memória e imaginação em Gaston Bachelard.

A memória, em Bergson, é essencialmente uma atividade criadora: contraindo-se ou se expandindo, ela cria os planos de consciência virtuais, pois espirituais, que compõem o intervalo entre o plano do sonho e o plano de ação. Sendo consciência presente, ao mesmo tempo que dá sentido à experiência, nela introduz um saber (MARQUES, 2017). Já o pensamento de Bachelard, quando suscita imagens literais produzidas pela imaginação material e dinâmica, estabelece um diálogo com obras literárias, apresentando uma teoria poética que aponta para a legitimidade dos devaneios da matéria. Nas suas formulações a respeito das imagens literárias, Bachelard não almeja explicar o presente pelo passado e sim compreender o passado pelo presente (PESSÔA, 2008). É o passado presente de que fala Andreas Huyssen.

ATOR

EDUARDO: *¿Te molestó mi trabajo?*

ATRIZ

LOLA: *No.*

ATOR

EDUARDO: *Pero te molestaste con la película “The square”.*

ATRIZ

LOLA: *No.*

ATOR

EDUARDO: *No era una pregunta.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Mas por que as memórias do teatro de Lola Arias são disruptivas?

Antes de tudo, cumpre referir que o conceito de inovação disruptiva surgiu nos anos 1990 (BOWER; CHRISTENSEN, 2022) e que ele tem mais a ver com novos modelos de negócios do que com novas tecnologias (CHRISTENSEN; RAYNOR; MCDONALD, 2022).

ATOR

Para o processo de disrupção acontecer

ATRIZ

Independentemente da tecnologia empregada

ATOR

Um negócio deve entrar primeiro

ATRIZ

Ou em mercados *low-end*

ATOR

Mercados de gama baja

ATRIZ

Ou em mercados até então inexistentes

CONFERENCISTA-PERFORMER

Seja como for, para os propósitos deste trabalho, algo é disruptivo quando provoca ou pode causar disrupção ou disruptura, quando acaba por interromper o seguimento normal de um processo, quando é interruptivo, suspensivo, quando tem capacidade para romper ou alterar, quando rompe. A tecnologia disruptiva, por exemplo, é aquela que revoluciona, de maneira significativa, a solução que era anteriormente utilizada, quer dizer, é aquela tecnologia que cria um mercado, um produto, um serviço, é aquela tecnologia capaz de derrubar ou pelo menos deslocar uma tecnologia já estabelecida no mercado. Normalmente, os critérios para a definição do fator disruptivo giram em torno da melhoria da relação custo-benefício dos processos que gerencia, da performance, do aperfeiçoamento prático ou da inovação que proporciona. O computador é um exemplo clássico de tecnologia disruptiva. Ele substituiu a máquina de escrever e mudou a maneira de trabalhar. Mais adiante, internet, e-mails e smartphones revolucionaram a comunicação, também se tornando exemplos clássicos de tecnologia disruptiva, porque também romperam com o antigo *modus operandi*.

É nesse mesmo sentido que se fala em disrupção social (CHAFFIN, 2021; DOMINGUES, 2022), ou melhor, fala-se em um movimento similar ao da tecnologia, no qual um padrão emerge de forma abrupta, abalando o que era prática prevalecte e incumbente na sociedade, melhor ainda, inteligência artificial, corona vírus ou pix seriam todos disruptores sociais.

ATRIZ

LOLA: *¿Quieres hablar de ello?*

ATOR

EDUARDO: *Quiero escuchar de ello. Fuíste citada, sin autorización, como la supuesta autora de la obra que da título al largometraje del cineasta sueco Ruben Östlund, ganador de la Palma de Oro en Cannes. Me parece que no te gustó ser el personaje de otra persona.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

A expressão “memória disruptiva” foi recentemente utilizada nas artes visuais e ainda não há registro do seu uso nas artes da cena.

O processo curatorial de Fabrícia Cabral de Lira Jordão culminou na exposição “Pequenos gestos: memórias disruptivas”, realizada entre outubro de 2019 e abril de 2020, no MAC-PR em Curitiba. Considerando a curadoria um espaço de poder e disputas narrativas, a autora empenhou-se na decolonização – ou no começo dela – de um Museu de Arte Contemporânea cujas 1800 obras são majoritariamente assinadas por homens brancos das regiões Sul e Sudeste do Brasil. Esse, aliás, é o perfil da maioria das coleções e dos museus públicos dos países colonizados, até porque o museu como invenção foi trazido para as colônias justamente pelos colonizadores. Segundo a curadora, as obras que reuniu, enquanto pequenos gestos, enunciam uma memória disruptiva, na medida em que trazem à tona os pressupostos coloniais – evolucionista, racista, imperialista, sexista etc. – embutidos em um projeto de modernidade nacional e artística, quer dizer, “a memória é disruptiva porque enuncia uma perspectiva anticolonial que tanto interrompe quanto atualiza no presente o projeto colonial

implícito no ‘ideal moderno’” (JORDÃO, 2020, p.15). É de novo o passado presente de Andreas Huyssen.

ATOR

A disrupção não é a revelação de uma verdade

ATRIZ

Mas a produção de eventos

ATOR

Ou de acontecimentos

ATRIZ

Sem precedentes

ATOR

Que fissuram

ATRIZ

O supostamente já sabido

CONFERENCISTA-PERFORMER

Disromper é, pois, interromper atualizando. Mas, nesse contexto, o que seria interromper e atualizar um conceito ao mesmo tempo? O que seria interromper atualizando? Ou

presentificando? O que seria uma obra aberta, ou supostamente fechada, que dialoga com o passado, para atualizá-lo? Ora, voltando aos exemplos de tecnologia disruptiva, nós trocamos as cartas pelos e-mails e não deixamos de nos escrever, nós trocamos o telefone fixo pelo telefone celular e não deixamos de nos telefonar. Logo, nós interrompemos atualizando essas formas de comunicação.

ATRIZ

LOLA: Me invitaron a actuar en la película, pero para interpretar el personaje de Natalia, que era, en la película, la autora de la obra “The square”. Después el director cambió de opinión y decidió que yo aparecería en la película por medio de una conversación vía Skype, pero siempre como Natalia. Lo grabamos, pero él no usó las escenas, algo a lo que tiene todo el derecho como director. Pero lo que no podía hacer era usar mi nombre sin decírmelo. Porque eso nunca había sido parte del trato. Básicamente, tenemos un problema legal, porque fue en contra de mis derechos personales y de copyright. Él no puede atribuirme deliberadamente la realización de una obra que no existe sin pedir mi autorización.

CONFERENCISTA-PERFORMER

Nesse último sentido, o que se põe em cena, o que se realiza, o que se performa ou representa no teatro de Lola Arias é uma memória disruptiva. A memória, em Arias, é disruptiva quando parte de pressupostos sobre a guerra ou a ditadura justamente para interrompê-los, negá-los, atualizá-los. Em “*Mi vida después*” e “*Minefield*”, a memória é disruptiva, há disrupção, quando uma filha vai de encontro às leis argentinas e denuncia o pai torturador, quando veteranos argentinos e ingleses das Malvinas trabalham juntos e assim por diante. Ambas as obras são também “pequenos gestos” que, ao revolverem, interromperem e desmantelarem

no presente narrativas estruturantes, ativam e interconectam três temporalidades: passado, presente e futuro. Trata-se, afinal, de obras que transformam a biografia dos seus participantes e, ao mesmo tempo, o mundo que se documenta.

ATOR

EDUARDO: *Por esa regla de tres, tampoco te gustaría mi trabajo.*

ATRIZ

LOLA: *Pero me gustó.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Cumprе mencionar, ainda, Elizabeth Jelin (2002), que, em “*Los trabajos de la memoria*”, enfrenta a pergunta: como podem ser rearticuladas democraticamente as diversas memórias das ditaduras e da repressão? E responde que não será através de tentativas de impor uma visão do passado ou de construir um consenso entre atores sociais, pois a reflexão sobre a ordem democrática requer a legitimação de espaços de disputa pelas memórias. A ordem democrática, ainda segundo Jelin, implica o reconhecimento – fortemente ancorado na lei e no direito – do conflito e da pluralidade. A estratégia de incorporar o passado demanda, então, a criação de múltiplos espaços de debate tanto no sistema educacional quanto no âmbito cultural. Não parece ser outro o entendimento de Lola Arias, quando dá voz a argentinos e ingleses ou a filhos de torturados e de torturadores, catalisando e mediando as suas memórias disruptivas.

ATOR

EDUARDO: *¿Tienes autorización de todos tus actores y no actores para contar sus historias? ¿Todos ellos piensan lo mismo que tú sobre la autoría en el teatro documental? ¿Tú autorizas el uso de esta entrevista en mi trabajo?*

ATRIZ

LOLA: *Sí.*

ATOR

EDUARDO: *¿Estás segura de eso?*

ATRIZ

LOLA: *No.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

Em um modelo agonístico de democracia, deve-se renunciar à naturalização das fronteiras da democracia e dos embates entre os seus atores, isto é, os que eram tidos como inimigos, no interior de uma sociedade democrática, devem assumir o papel de adversários que compartilham um conjunto de valores e princípios ético-políticos, cuja interpretação está em disputa (MOUFFE, 2005).

ATOR

A preservação da memória histórica

A construção pública da verdade

O Eixo Orientador VI do PNDH-3

ATRIZ

Memória

Verdade

Justiça

Anistia

ATOR

O Brasil sofreu diversos golpes

Nenhum deles teve uma resposta contundente do sistema de justiça

ATRIZ

Eu até tive uma educação católica

Mas

Às vezes

Eu não sou cristã o suficiente

Para perdoar

Dar a outra face

Ou amar a Bolsonaro como a mim mesma

ATOR

Não existe crime perfeito

Não existe crime insolúvel

ATRIZ

A tolerância ilimitada leva ao desaparecimento da tolerância

Quer dizer

Se estendermos a tolerância ilimitada mesmo aos intolerantes

E se não estivermos preparados para defender a sociedade tolerante do assalto da intolerância

Então os tolerantes serão destruídos e a tolerância com eles

ATOR

Karl Popper

CONFERENCISTA-PERFORMER

Logo, não se impõe uma memória disruptiva. Trabalhar com memórias disruptivas pressupõe a ordem democrática. A memória disruptiva, como proposta estética de análise e intervenção, tem a ver com a desestabilização de qualquer dualismo ou atitude assertiva – Malvinas ou Falklands, Lula ou Bolsonaro, colonial ou anticolonial, Movimento Armorial ou Movimento Manguê¹⁵ – sem cair em um relativismo.

ATOR

EDUARDO: *¿Tú escribes para hacer justicia?*

ATRIZ

LOLA: *Sí. No. No sé.*

¹⁵ Essa última foi apenas para iniciados.

ATOR

EDUARDO: *¿Cómo te sientes ahora?*

ATRIZ

LOLA: *Yo me siento como en un interrogatorio.*

ATOR

EDUARDO: *Estás en una performance.*

CONFERENCISTA-PERFORMER

A esta altura do trabalho, é possível não apenas sustentar que Lola Arias faz dramaturgia em campo expandido, como também questionar se ela não seria mais curadora do que autora (UHIARA; COBELLO, 2021) de alguns dos seus projetos. Enquanto os atores de “*Mi vida después*” se dizem coautores da obra (informação verbal)¹⁶, os não atores de “*Minefield*” ou “*Campo minado*” afirmam que Lola Arias é a sua única autora (informação verbal)¹⁷. No catálogo da I Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo de 2013, consta da ficha técnica de “*Mi vida después*” um asterisco ao lado do nome de Lola Arias. A ficha técnica atribui direção e autoria a Lola Arias, enquanto o asterisco esclarece que “a peça foi escrita com a colaboração dos atores e material original fornecido por eles”¹⁸.

¹⁶ II Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato da Universidade Estadual de Campinas em 2019.

¹⁷ V Mostra Internacional de Teatro de São Paulo em 2018.

¹⁸ Disponível em: <<https://issuu.com/tusp/docs/programa-2013>>. Acesso em: 15 out. 2022.

ATRIZ

De quem é a autoria desta dissertação

ATOR

Interrogação

CONFERENCISTA-PERFORMER

Com efeito, projetos como “*Mis documentos*” assemelham-se a uma curadoria de memórias disruptivas, nos moldes de Fabrícia Cabral de Lira Jordão. Fato é que existe um vínculo entre curadoria e dramaturgia em campo expandido, quer dizer, a dramaturgia em campo expandido também pode ser um trabalho ou uma experiência curatorial (DADDA, 2021). Afinal, é sempre um espaço de mediação (SANCHÉZ, 2010). Consoante Tainah de Souza Dadda (2021), a fluidez e a abrangência do pensamento curatorial e da atividade dramaturgical os inserem em um espaço fronteiro, território fértil de possibilidades criativas para a pesquisa e a produção das artes contemporâneas. Ivani Santana e George Mascarenhas (2021) acreditam que pensar uma dramaturgia expandida é compreender que os artistas da cena são inventores que articulam um entrelaçado de conhecimentos disponíveis no mundo, demonstrando que a contemporaneidade está para além de definições fixas. Esses artistas percebem a necessidade de olhar além dos limites pretensos para as suas linguagens, pois não têm interesse de aceitar barreiras empoeiradas por ditames de antigas convenções.

ATRIZ

LOLA: ¿*Laura*?

CONFERENCISTA-PERFORMER

LAURA: *Tenemos tiempo para una pregunta más.*

ATRIZ

LOLA: *Gracias, Laura.*

ATOR

EDUARDO: *¿Qué persona llevarías a una isla desierta?*

FIM

ERRATA

Eduardo Aleixo Monteiro

PERSONAGENS

Matteo

Dubatti

Cassiano

Eduardo

CENÁRIO

Uma sala de reunião virtual

MATTEO

Vocês receberam a “Errata”?

DUBATTI

Sí. Yo la recibí anoche.

CASSIANO

Eu também.

MATTEO

Nesse caso, Edu, você pode começar.

EDUARDO

Obrigado, Matteo. E obrigado aos professores Dubatti e Cassiano pela disponibilidade, pela oportunidade de diálogo. Sempre que eu defendo um mestrado, acontece uma catástrofe no nosso país. Na véspera do primeiro, foi o impeachment de Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados. Ontem, na véspera do segundo, a invasão terrorista com intenções golpistas ao Congresso Nacional, ao Palácio do Planalto e ao Supremo Tribunal Federal, em cenas que evocam a invasão do Capitólio. Fiquei horas assistindo à televisão. Pesquisei “democracia defensiva” no Google. Revisei e lhes mandei esta “Errata”. E peguei no sono. Eu vou usar como roteiro destes primeiros minutos a “Errata” que vocês receberam, em uma espécie de autocrítica. É para ser uma autocrítica. O meu orientador vê nestes primeiros minutos uma oportunidade não só de apresentarmos o trabalho, mas também de irmos um pouco além dele. Eu não entendi logo de cara o potencial criativo dessa orientação. Eu me acostumei a responder, em situações como esta, sobre o que havia no meu trabalho e não fora dele. Após eu depositar a dissertação, o meu pai me perguntou se eu estava satisfeito com o resultado. Eu respondi que tinha uma ideia do que alcancei e do que não alcancei com a dissertação. Então ele me disse para escrever as perguntas que eu imaginava que vocês me fariam e para já preparar as respostas. Eu não sei se foi essa a estratégia que ele adotou no mestrado dele em engenharia elétrica, mas achei a ideia engraçada e resolvi escrever a “Errata”, buscando preparar-me para a defesa, sem a pretensão de adivinhar as suas perguntas. Eu busquei, não custa nada repetir, escrever sobre dramaturgia em campo expandido por meio de uma dramaturgia em campo expandido, sobre teatros do real por meio de teatros do real, sobre memórias disruptivas por meio de memórias disruptivas, sobre o processo criativo de Lola Arias por meio de procedimentos que ela também usa no seu processo criativo. Eu busquei escrever sobre metanarrativas através de metanarrativas. A “Errata” não deixa deser mais uma

metanarrativa. A metalinguagem da “Errata” – e a da dissertação – não é a de, por exemplo, um filme sobre como se fazer um filme. A metalinguagem da “Errata” tem mais a ver com o making of desse filme, com a processualidade da experiência. Eu julguei que a conferência-performance, enquanto gênero textual, poderia acomodar desde um simulacro de teatro verbatim até uma entrevista ficcionalizada, passando por QR Codes para vídeos. Não foi por modismo e sim por necessidade que adotei essas formas. Ainda escrevi uma introdução sobre o nascimento da pesquisa e uma conclusão sobre o percurso investigativo, o que foi inusitado para mim tanto porque usei a primeira pessoa, quanto porque nunca me considerei o tipo de artista que explica ou defende o próprio trabalho, que fala do seu processo criativo – afinal, explicar a metáfora é como explicar a piada. Eu usei a noção de memória disruptiva nas artes cênicas em um sentido convergente ao usado por Fabrícia Cabral de Lira Jordão nas artes visuais, mas eu construí essa noção de uma maneira diferente. Essa construção não foi uma revisão de literatura, até porque ainda não há literatura o suficiente para tanto. Foi, antes, uma tentativa de genealogia do conceito. Por um lado, essa tentativa não representa todo o meu interesse na teoria da disrupção. Só para vocês terem uma ideia, eu acabei de realizar um experimento, eu acabei de escrever a minha primeira peça de teatro com a ajuda – ou a coautoria – de uma inteligência artificial, o ChatGPT, que tem tudo para se tornar um exemplo cristalino de tecnologia disruptiva, haja vista a possibilidade de ruptura em áreas como criatividade, educação, trabalho, segurança digital e a própria democracia. Por outro lado, foi essa tentativa de genealogia do conceito que me permitiu enunciar a minha tese. Para mim, falar de memória disruptiva é falar de um passado presente, é olhar para o passado com os olhos do presente, é interromper atualizando democraticamente. Para mim, memória disruptiva é recriação do vivido, é metanarrativa, é algo palimpséstico, que está entre a memória individual e a memória coletiva. Particularmente, eu só consigo enunciar

a relação entre dramaturgia em campo expandido e curadoria no processo criativo de Lola Arias depois de construir o conceito de memória disruptiva. Eu preciso construir o conceito de memória disruptiva para poder afirmar que Lola Arias faz dramaturgia em campo expandido quando é curadora de memórias disruptivas no seu processo criativo. Eu preciso de Lola Arias para acessar algumas instâncias da ditadura militar argentina, da ditadura militar chilena e da guerra das Malvinas – levando em conta que, por vezes, eu não consigo acessar nem sequer a ditadura militar brasileira. O vídeo que o YouTube removeu do meu canal era de argentinos comemorando a morte da Rainha Elizabeth. Eu queria exibir o vídeo para mostrar que as Malvinas ainda são uma ferida aberta, um passado presente, mas, como o YouTube me impediu, eu vou exibir este outro vídeo, que tem o mesmo propósito.



Eu sinto que só vou acessar algumas coisas deste trabalho quando vir o texto em cena. Há dois meses, eu tive uma amostra disso quando a companhia de teatro Os Satyros encenou “Isto não é uma peça de teatro verbatim”. Logo de cara, entendi, por exemplo, que seis atores – ao invés de três, como estipulei – deixam o espetáculo muito mais fluido.



Outras coisas deste trabalho eu seguramente só vou acessar quando conversar com os espectadores. Em 2015, na II Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo, o professor Dubatti nos apresentou a sua *Escuela de Espectadores* e nos mostrou como o espectador pode ser um parceiro artístico. Ainda não tive oportunidade de conversar com os integrantes da ficha técnica ou com os espectadores das apresentações d'Os Satyros, nem com os leitores das publicações do trabalho. Tampouco tive oportunidade de refletir propriamente sobre a pergunta que me fez um ator costarrriquenho há um mês e meio, logo após a leitura dramática de “Isto não é uma peça de teatro verbatim” em Buenos Aires, no *VI Congreso Internacional de Teatro CON/TEXTO tipea*, e com a qual eu gostaria de terminar esta apresentação.



Qual a poética – ou a gramática – da memória? Qual a forma de se trabalhar a memória cenicamente? Qual a dramaturgia teatral da Nova República? Qual a dramaturgia teatral brasileira de 2022? São perguntas que eu me fiz no trabalho e que sempre voltam. Qual a

dramaturgia teatral de um Estado Democrático de Direito? Só consigo pensar nisso desde ontem... O que eu busquei foi uma dramaturgia em campo expandido que passasse pelos teatros do real, assemelhando-se a uma curadoria de memórias disruptivas. Nada contra a jornada do herói de Joseph Campbell nem a adaptação de Christopher Vogler – leio best-sellers e assisto a filmes hollywoodianos –, mas definitivamente tentei uma estrutura diferente neste trabalho. E queria encerrar a minha apresentação com isso. Certamente deixei de esclarecer várias coisas. Falar do meu processo criativo ainda é inusitado para mim. Ainda faço de tudo para não explicar os meus textos. E sobretudo para não defender os meus textos. Então queria muito ouvir as suas impressões e responder às suas perguntas.

MATTEO

Obrigado, Edu. *Profesor Dubatti, usted tiene la palabra.*

DUBATTI

Gracias, Matteo. Es verdaderamente un placer estar aquí. Eduardo, leyendo tu trabajo, que me encantó, tuve ganas de contarte una historia. Me tocó trabajar durante varios días con Hans-Thies Lehmann, en Porto Alegre, en el marco del XIV Simposio de la International Brecht Society, mayo de 2013. La convivencia en jornadas académicas, así como en desayunos, almuerzos, asistencias al teatro, excursiones, caminatas y cenas, permitió que entabláramos una cierta confianza. El día antes de la partida sentí que era mi gran oportunidad para contarle a Lehmann qué me pasaba con su libro “Teatro posdramático” en relación a la escena de Buenos Aires. Caminando por Porto Alegre en dirección a una sala teatral donde debíamos ver una obra, le pregunté a Lehmann cuál era su mayor dolor o angustia como teatrólogo, y me contestó que para él era un tremendo sufrimiento

comprobar que en el mundo Bertolt Brecht era leído en inglés, no en alemán. Su observación territorial sobre los lectorados en lengua alemana me dio pie para atreverme a comentarle: “maestro, con todo respeto, no lo tome a mal, pero queria decirle que su libro sobre el teatro posdramático no me sirve para comprender lo que está pasando en Buenos Aires”. Lehmann me miró sin sorpresa e hizo silencio. Confieso que me asusté, porque pensé que podía haberse ofendido, sin embargo mientras caminábamos me contestó: “pero yo no escribí mi libro pensando en Buenos Aires”. Silencio. “Yo escribí ese libro a partir de mi experiencia con el teatro europeo entre 1970 y 1990”. Silencio. “No tengo idea de qué está pasando en Buenos Aires”. Silencio. “¿Qué está pasando en Buenos Aires?”. Silencio. “Es usted el que me tiene que decir qué está pasando en Buenos Aires”. La respuesta de Lehmann me pareció reveladora. Yo era el tonto que estaba transformando a Lehmann en gurú. Él no pretendía ese lugar, hasta creo que lo fastidiaba que lo pusieran allí. Lehmann reivindicaba en su respuesta una experiencia territorial y no la internacionalización o universalización a priori de lo posdramático. ¿Me sigues?

EDUARDO

Sí, profesor.

DUBATTI

Yo había escuchado en Buenos Aires a un director decir que vivíamos una era posdramática, que todos éramos posdramáticos. Más tarde, en 2016, un funcionario argentino diría que el teatro nacional estaba atrasado, que tenía que sincronizarse, actualizarse con el resto del planeta, y que la forma de lograrlo era haciendo más teatro posdramático. ¡Lehmann no pensaba igual que sus supuestos lectores-exégetas criollos! Y para colmo me devolvía en su

respuesta la responsabilidad de escribir un libro sobre el teatro argentino. Cómo contestar a su última pregunta: ¿qué estaba pasando en Buenos Aires? Amigos académicos mexicanos me contaron que Lehmann, tiempo después, en distintas conferencias dadas en la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escuela Nacional de Arte Teatral, evocó aquel diálogo nuestro en las calles de Porto Alegre. Esto no invalida aplicar la teoría de Lehmann al teatro de Buenos Aires, ni usarla libremente, incluso para inspirar la creación. Muchos artistas de la Argentina, guiados por una supuesta idea de qué es el teatro posdramático, dicen basarse en él y practicarlo, se autoadscriben al posdramatismo. Sí, creemos, invalida la mera sucursalización que ignore los procesos y variables territoriales. Tampoco la idea de territorialidad invalida escribir un libro sobre el teatro de Buenos Aires desde la India o desde Estados Unidos, sin haber pisado nunca la Argentina: solo interesa señalar que se trata de distintas formas de abordar la territorialidad del teatro y de relacionarse con ella, que en todas las prácticas teatrológicas posibles la territorialidad está presente, se escriba desde y sobre lo que se escriba. ¿Cómo se relaciona un investigador hindú, desde la India, con las prácticas territoriales del teatro de Buenos Aires? ¿Cómo esa forma de relacionarse con la territorialidad organiza epistemológicamente su investigación? ¿Si ese investigador negase su condición territorial, acaso no sería posible pensar territorialmente esa negación? Hay muchos miedos a la territorialidad: el peligro de la caída en localismos o de la discriminación de extranjeros que no han pisado determinados territorios. ¿Acaso no podemos estudiar el teatro isabelino desde el Buenos Aires del siglo XXI? Se puede estudiar territorialmente, desde coordenadas teóricas territoriales, aunque no tengamos experiencia directa de los territorios. Incluso podemos estudiar territorios ya desaparecidos. Hay también una visión positivizada de su superación: el elogio de la internacionalización, la planetarización, el cosmopolitismo y la transculturalidad. Muchos

artistas se consideran transterritoriales. ¿Realmente lo son? La territorialidad nunca desaparece. La territorialidad se transforma en una herramienta inteligente si se logra dejar de lado tanto estos miedos como las aspiraciones ciegas de desterritorialización. Siempre habrá alguna razón territorial en las decisiones. En mi caso, la vocación de dedicarme a los estudios teatrales tiene sin duda un origen territorial: vivir en Buenos Aires, ciudad de pasión teatral, y haber visto espectáculos de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, entre otros. Todos somos resultado, de alguna manera u otra, de experiencias cartografiadas...

CASSIANO

Ele caiu?

EDUARDO

Parece que sim.

MATTEO

Eu vou tentar falar com ele pelo WhatsApp... Ele me respondeu: *“Matteo querido, se acaba de cortar la energía aquí por el calor. Dicen que vuelve en una hora. Mil disculpas”*.

CASSIANO

Quem está na suplência?

MATTEO

Isa e Silvinha.

EDUARDO

Silvinha, porque teria que ser alguém de fora da Unicamp.

CASSIANO

Será que não é o caso de chamar?

MATTEO

“Intentaré ingresar por el móvil”.

CASSIANO

Então vamos esperar.

DUBATTI

Mil disculpas. Acá hace tanto calor que todo el mundo enciende el aire acondicionado y se corta la luz. Mil disculpas.

MATTEO

No pasa nada, Dubatti.

DUBATTI

Eduardo, ¿me escuchas?

EDUARDO

Sí, profesor.

DUBATTI

Yo te conté toda esa historia para decirte que no sé si necesitabas hablar de Szondi, Lehmann y Sarrazac en tu trabajo. Es algo que se puede hacer, pero no sé si fue realmente necesario, como escribiste. Además, Lola no hace performance. Lola hace teatro performativo. Por eso que Ferál es mejor que Carlson para analizarla.

EDUARDO

Yo lo sé.

DUBATTI

¿Qué sabes?

EDUARDO

Lo de Lola, Ferál y Carlson.

DUBATTI

¿Cómo lo sabes?

EDUARDO

¿Puedo tutearle, profesor?

DUBATTI

Por supuesto.

EDUARDO

Gracias. Para mí es más fácil así. Yo lo sé porque tú me lo dijiste en 2019, durante el Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato.

DUBATTI

¿Por qué no me escuchaste?

EDUARDO

Touché.

MATTEO

¿Ha terminado, Dubatti?

DUBATTI

Sí, Matteo. Yo terminé.

MATTEO

Muchas gracias, Dubatti, por su colaboración. Edu, você tem vinte minutos.

EDUARDO

Mil gracias, profesor Dubatti. Gracias por tu tiempo. Por tu saber. Por estar acá. Yo cité a Szondi, Lehmann y Sarrazac porque encontré en esos autores un código para intentar explicar tanto la trayectoria de Lola Arias como mi propia trayectoria, sin la pretensión de, con eso, sugerir cualquier paralelo entre ellas. Aborrezco ese tipo de enfoque cada vez más

utilizado por los artistas-investigadores. Hay muchos casos. No voy a nombrar a nadie. Creo que se dice el pecado, pero nunca el pecador. Yo no niego que, como cualquier investigador inseguro, cito de vez en cuando a algunos autores para demostrar conocimientos y no porque esos autores necesiten ser citados. Mientras escribía el trabajo, de vez en cuando yo pensaba: es mejor curarse en salud, es mejor que sobre información que falte información. Sin embargo, de vez en cuando también pensaba: tal vez sea demasiada información para una obra de teatro. Yo de hecho escribí imaginando no solo este momento, sino también la puesta en escena. Me costó bastante convencer a mi mismo que iba a funcionar. Entonces pensé: yo lo voy a hacer. Quien no arriesga, no gana. Y arriesgué. Fue un momento de toma de conciencia. Yo me di cuenta de que es una investigación. No es exactamente una investigación de detective particular, pero es una investigación. Esos autores, desde luego, lo que hacen es medir ciertas cosas. Bueno, en definitiva, yo cité a Szondi, Lehmann y Sarrazac porque creo que ellos, aunque no quieran ser universalizados, son universales.

DUBATTI

¿Por qué sigues citando a Carlson?

EDUARDO

Es una muy buena pregunta. Eso tiene que ver con varias cosas. Tocas un punto que para mí es esencial, profesor. Analizar el proceso creativo de Lola Arias fue una experiencia muy rica sin duda. Me impactó muchísimo desde el principio. Hay muchas obras de ella que valen la pena, que son más o menos lo que busco en el teatro.

DUBATTI

¿Qué buscas en el teatro?

EDUARDO

Es fácil de explicarlo. Lo entenderás en seguida. Hay un concepto que lo tienes que tener claro. Lo reconoces de lejos. En mi opinión... Hoy en día, por las dudas, yo siempre digo “en mi opinión”. Yo no quiero convencer a nadie. Entonces, en mi opinión, una obra de arte exige un compromiso de su autor que no cabe en los límites del hobby, del diletantismo, del amateurismo, de la terapia ocupacional etc. El teatro para mí no es un hobby. No es un hobby profesionalizado. Tampoco es trabajo. Para mí es más que trabajo. Es una motivación de vida. Yo lo tomo como agenda. Creo que no estamos en una sociedad, en una civilización, simplemente para sobrevivir. Tenemos que hacer cosas para el espíritu. Para entender lo que hay alrededor. Para entender al otro. Para entender a nosotros mismos. Cuando yo estoy bajo los efectos del teatro, cuando yo estoy bajo los efectos del arte, a mí me parece que yo entiendo mejor el mundo. Eso me cambia la vida. Por eso el teatro es tan importante. Tan saludable. Tan necesario. Por eso escribo e investigo dramaturgia. Por eso tengo una editorial, a veces sin ánimo de lucro, dedicada a publicar dramaturgia contemporánea. Cuando hay inversiones, públicas o privadas, nosotros publicamos libros impresos y libros digitales. Cuando no las hay, publicamos solamente libros digitales. Y casi siempre ponemos las obras a disposición de todos de forma gratuita. El año pasado estuvimos en Buenos Aires presentando nuestro catálogo en el congreso CON/TEXTO tipea, porque empezamos a publicar obras en español. “Esto no es una obra de teatro verbatim” fue una de ellas. Mi formación... Tuve la suerte de tener padres que siempre me apoyaron, que creían mucho en la educación y que estaban en una posición económica que les permitía custearme los

estúdios... Mi formación en derecho me hace mirar el arte – y por lo tanto el teatro – como un derecho humano. Todas las personas tenemos derecho al arte. Al teatro. A la dramaturgia. Pienso que Lola Arias simboliza un poco eso. Ella denuncia la violación de los derechos humanos y nos garantiza el derecho humano al arte. No la tengo como un ídolo. No la tengo como una generadora de tendencia. Sin embargo, pienso que directora, dramaturga y performer son roles muy bien asignados que no traducen todo lo que ella hace. Prefiero decir que Lola Arias es una artista que hace dramaturgia en campo expandido. Prefiero decir eso que decir que ella hace performance o teatro performativo. Es como si, para analizarla, yo necesitara de todos los autores del mundo y de ninguno de ellos.

DUBATTI

Tiene su lógica, ahora que lo pienso... Quiero escuchar al profesor Cassiano.

MATTEO

A palavra é sua, Cassiano.

CASSIANO

Eduardo, certamente você sabe que referências fundamentais na área do teatro e da performance, como Joseph Beuys e Jerzy Grotowski, denominavam as suas atividades artísticas de “ações”. O termo é utilizado quase sempre em contraposição ao significado que a “ação” ganha em um campo teatral mais tradicional. A ação performática não se apresenta como uma forma de atuação mimética, ligada a um cosmos ficcional, referenciada em um texto dramaturgic ou em algum outro tipo de matiz narrativa que represente a vida. A ação performática pretende, quase sempre, articular-se como um dispositivo de comunicação e

interferência direta na realidade. Nesse sentido, é frequente que performers elejam a atitude teatral convencional como uma espécie de inimigo, um obstáculo a ser superado. A ação performática seria distinta e até oposta à atuação teatral, porque não se construiria como representação: não simula, não está no lugar de outra coisa, mas é capaz de produzir um acontecimento singular, sem um referente preciso. No entanto, é necessária uma reflexão mais cuidadosa sobre o pretense sentido não representacional da ação performática, sob pena de nos mantermos em um registro demasiado ingênuo – e foi dessa reflexão que eu senti falta ao ler o seu trabalho. O performer não atua teatralmente, mas representa, em certa medida, o papel social do performer. Ele não se livra tão facilmente desse tipo de representação, mesmo que possa subvertê-la em certo grau, através das suas próprias ações artísticas. Você poderia ter explorado mais – como você mesmo admite na sua conclusão – esse lugar entre a representação e a performance. Inclusive o ator compositor do seu orientador está entre a representação e a performance. Você poderia ter explorado mais a própria noção de metanarrativa.

DUBATTI

Estoy de acuerdo con el profesor Cassiano. Me gustó lo que escribiste sobre metanarrativas, Eduardo, pero escribiste poco. Perdona que te interrumpa, profesor Cassiano.

CASSIANO

No te preocupes, Dubatti. Eu acho, Eduardo, que você poderia ter explorado mais, inclusive, pesquisas sobre o gênero textual que você escolheu para o trabalho, como a de Marco Catalão. John Cage. Robert Morris. Joseph Beuys. O próprio Antonin Artaud. Eu senti falta

deles. O seu final não foi exatamente anticlimático, mas eu achei apressado o terceiro capítulo. O trabalho, quando começou a ficar bom, terminou.

EDUARDO

Este mestrado foi um pouco assim. Quando começou a ficar bom, terminou.

CASSIANO

O que você começou a dizer no terceiro capítulo você poderia ter dito em pelo menos dois capítulos. Por que você não fez isso? E uma última pergunta: por que o conceito de dramaturgia em campo expandido é tão valioso para interpretar o trabalho de Lola Arias?

MATTEO

Obrigado, Cassiano. Muito pertinentes as observações. Vinte minutos, Edu.

EDUARDO

Também agradeço, professor Cassiano. Vou começar falando sobre esse lugar entre a representação e a performance. E vou começar, como o professor Dubatti, contando uma história. Em 2018, eu assisti a “*Campo minado*” na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

CASSIANO

Eu achei uma pena Lola não ter vindo à MIT. Eu teria participado da oficina dela.

EDUARDO

Sim. A ideia era que ela realizasse uma edição do projeto “*Mis documentos*” também durante a MIT. Só que ela não veio ao Brasil, por causa de uma pneumonia. Em compensação – ou como um prêmio de consolação, digamos assim –, promoveram um encontro dos participantes dessa oficina que não aconteceu com a produção e os não atores de “*Campo minado*”.

CASSIANO

Que estranho. Eu não fiquei sabendo.

EDUARDO

Nesse encontro, quando perguntaram aos não atores de “*Campo minado*” se eles se consideravam coautores da obra, todos responderam que não. Para muitos dos presentes, “*Campo minado*” acabou ali. Para mim, não. O contraste entre os não atores de “*Campo minado*”, que não se consideram coautores da obra, e os atores de “*Mi vida después*”, que reivindicam a sua autoria, só me estimulou a estudar algo que definitivamente está nesse lugar entre a representação e a performance e que hoje eu chamo de curadoria de memórias disruptivas. Quanto à pesquisa de pós-doutorado de Marco Catalão, que você supervisionou, gostaria de agradecer publicamente a você e a ele, pois a palestra que ele deu no Laboratório de Escritas Performativas, que você coordenou, foi o empurrão que faltava para eu assumir a conferência-performance como gênero da dissertação. Se não me debrucei como deveria e gostaria sobre os autores que você mencionou, foi pelo seguinte motivo. Quando eu tenho um compromisso ou apenas com a reflexão, ou apenas com a criação, eu costumo aprofundar mais seja a reflexão, seja a criação. Com o que eu acabei de dizer, eu não estou pedindo

condescendência. O que eu fiz foi uma escolha consciente. Eu, conscientemente, abri mão de certo aprofundamento que eu costumo dar à reflexão e à criação, para apresentar reflexão e criação juntas, na intenção de que, apresentadas juntos, elas se tornassem uma reflexão e uma criação de outra ordem, uma reflexão e uma criação condizentes com este trabalho. A esta altura, entendo que não há como aprisionar o gênio de volta na lâmpada, por isso preferi escrever a “Errata” a reescrever o trabalho. No que diz respeito à última pergunta da sua arguição, professor Cassiano, eu vou complementar a resposta que eu dei ao professor Dubatti. Por que o conceito de dramaturgia em campo expandido é tão valioso para interpretar o trabalho de Lola Arias? Eu prefiro dizer que Lola Arias faz dramaturgia em campo expandido a dizer que ela é diretora e dramaturga das suas peças, o que, na minha opinião, seria colocá-la em um paradigma anterior àquele em que ela está, somente por dever de ofício, somente para usar expressões reconhecíveis como “diretora” e “dramaturga”.

CASSIANO

Mas você também faz isso. Você também coloca o seu texto em um paradigma anterior ao que ele está, quando você o formata para concursos de dramaturgia, de uma maneira reconhecível pelos jurados.

EDUARDO

Touché.

CASSIANO

Por que você faz isso?

EDUARDO

Eu faço – e talvez Lola Arias o faça pelo mesmo motivo – para me fazer entender. Para mim, é muito mais fácil me fazer entender dizendo ora que se trata de uma dissertação de mestrado, ora que se trata de uma peça de teatro. Para mim, é muito mais fácil dizer isso do que dizer que se trata tanto de uma peça quanto de uma dissertação. Para Lola Arias e para qualquer artista que faça dramaturgia em campo expandido, acredito que ainda seja mais fácil se apresentar como diretora, dramaturga, performer, curadora etc. do que dizer coisas como “*I consider myself an artist*”, uma frase que ela já usou e que demanda maior explicação.

CASSIANO

Muito bem, Eduardo. Estou satisfeito, Matteo.

MATTEO

Mais uma vez obrigado, Cassiano. Você nos dá licença, Edu?

FIM