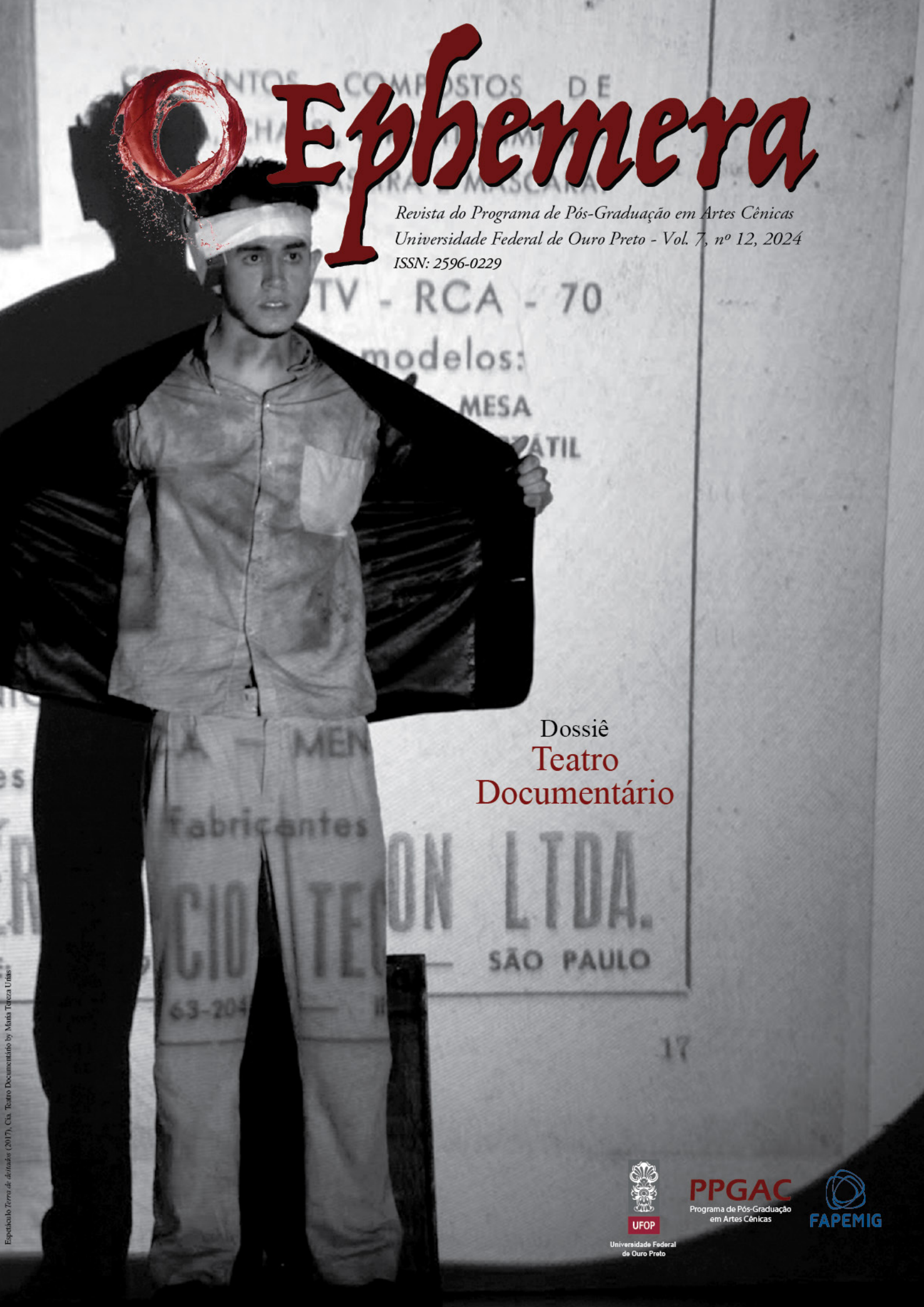


# O Ephemera

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade Federal de Ouro Preto - Vol. 7, nº 12, 2024  
ISSN: 2596-0229



Dossiê  
Teatro  
Documentário

Espectáculo Terra de detidos (2017), Cia. Teatro Documentário by Maria Tereza Urias



Universidade Federal  
de Ouro Preto

**PPGAC**  
Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas



## **EXPEDIENTE**

**Editor-chefe** Éden Silva Peretta

**Editor associado** Paulo Cardoso Maciel

**Editores deste dossiê** Pamela Brownell e Ernesto Valença

**Bolsistas FAPEMIG** Aline Machado Gonçalves e Laís Limonta Gonçalves

**Secretaria** Aline Machado Gonçalves

**Diagramação** Laís Limonta Gonçalves

**Revisão textual em português** Aline Machado Gonçalves

**Capa** Éden Silva Peretta

**Foto da capa** Maria Tereza Urias

### **Tradutores e revisores em línguas estrangeiras**

Anthony Cleaver (tradutor)

Carolina Vanso (tradutora)

Claudia Bentes (tradutora)

Claudia Doppler (tradutora)

Juliano Lima (tradutora)

Laura Sandoval (tradutora)

Marília Dominicci (tradutora)

Sofia Schwabacher (tradutora)

João Anacleto (revisor)

Leonardo de Gusmão (revisor)

Leonardo Maciel (revisor)

### **Conselho Científico e Editorial**

Dr. Cassiano Sydow Quilici - Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Dra. Cláudia Tatinge Nascimento - Macalester College (EUA)

Dra. Elena Cervelatti - UNIBO (Itália)

Dr. Fernando Mencarelli - Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

Dr. Kuniichi Uno - Rikkyo University (Japão)

Dra. Luciana da Costa Dias - Universidade de Brasília (Brasil)

Dra. Nanci de Freitas - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Dr. Peter Pál Pelbart - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil)

Dra. Tatiana Motta Lima - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

**Realização** Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

**Apoio** Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG)

## Ficha catalográfica

### SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Ephemera [recurso eletrônico]. - v. 1, (2018-). - Ouro Preto : Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018-  
1 recurso online.

Quadrimestral.  
e-ISSN: 2596-0229  
Disponível apenas online.

1. Teatro - Periódicos. 2. Dança - Periódicos. 3. Performance (Arte).  
I. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

CDU: 792(05)

Bibliotecário Responsável: Elton Ferreira de Mattos - CRB 6 - 2824

### **Revista Ephemera**

Universidade Federal de Ouro Preto  
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas  
Espaço das Artes - Centro de Convenções  
Rua Diogo de Vasconcelos, 328, Pilar  
Ouro Preto - MG  
354000-000  
ephemerajournal@ufop.edu.br

## SUMÁRIO

### Editorial

6

**Perspectivas sobre a história e o presente do teatro documental**  
**Novas perspectivas a partir da América do Sul**

*Pamela Brownell*

*Ernesto Valença*

17

**Perspectivas sobre la historia y el presente del teatro documental**  
**Nuevas miradas desde América del Sur**

*Pamela Brownell*

*Ernesto Valença*

28

**Perspectives on the history and present of documentary theater**  
**New perspectives from South America**

*Pamela Brownell*

*Ernesto Valença*

### Dossiê

39

**Teatros documentários: um sobrevoo num mar de possibilidades**

*Mario Celso Pereira Junior*

*Clóvis Dias Massa*

55

**Documentary theaters: a flight over a sea of possibilities**

*Mario Celso Pereira Junior*

*Clóvis Dias Massa*

70

**Teatro documental: em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos**

*Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci*

88

**Documentary theater: in search of its historical matrices and theoretical foundations**

*Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci*

**106**

**“Tirar del Hilito”: Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta**

*Cristian Aravena Aravena*

**126**

**“Pull a Little Thread”: Isidora Aguirre and documentary theater as a methodology of aesthetic and political flow during the sixties**

*Cristian Aravena Aravena*

**145**

**La teatralidad del sistema de seguridad y la potencialidad de lo vivo  
Indagaciones acerca de Chácara Paraíso (2007) de Lola Arias y Stefan Kaegi**

*Denise Cobello*

**168**

**The theatricality of the security system and the potentiality of the living  
Inquiries about Chácara Paraíso (2007) by Lola Arias and Stefan Kaegi**

*Denise Cobello*

**190**

**Archivos profanados: formas de actuación en *Mi Vida Después* (2009)  
y *Antígona Oriental* (2012)**

*Noelia Morales*

**204**

**Desecrated archives: forms of performance in *Mi Vida Después* (2009)  
and *Antígona Oriental* (2012)**

*Noelia Morales*

**218**

***Para Rocío Jurado*, brevíssima cena insurgente: escrever gestos para que a memória  
de um país subterrâneo venha à superfície retocar sua resistência**

*Fabricao Trindade Pereira*

**239**

***For Rocío Jurado*, a very brief insurgent scene: write gestures so that the memory  
of an underground country comes to the surface and retouches its resistance**

*Fabricao Trindade Pereira*

**260**

**Família, memória e sociedade: reflexões sobre o experimento cênico *O Bosque***

*Hayaldo Copque*

*Érica Rodrigues dos Santos*

*Fernanda Silva Souza*

*Lorrayne Gabriela da Silva Bomfim*

**278**

**Family, memory and society: reflections on the theatrical experiment *O Bosque***

*Hayaldo Copque*

*Érica Rodrigues dos Santos*

*Fernanda Silva Souza*

*Lorrayne Gabriela da Silva Bomfim*

**296**

**Como construir com escombros: uma entrevista com Vinicius Calderoni**

*Guilherme Carréra*

**308**

**How to build with rubble: an interview with Vinicius Calderoni**

*Guilherme Carréra*

**319**

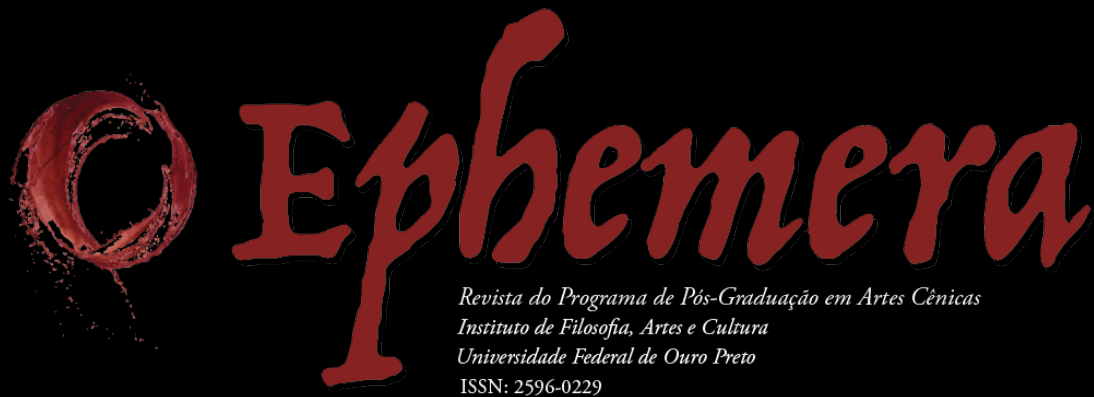
**A opção por documentar: ou as forças que nos movem ao campo do teatro documentário**

*Marcelo Soler*

**336**

**The option for documentation: or the forces that move us to the field of documentary theater**

*Marcelo Soler*



*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229*

**PERSPECTIVAS SOBRE A HISTÓRIA E O PRESENTE  
DO TEATRO DOCUMENTAL**  
**Novas perspectivas a partir da América do Sul**

PERSPECTIVAS SOBRE LA HISTORIA Y EL PRESENTE DEL TEATRO DOCUMENTAL  
Nuevas miradas desde América del Sur

PERSPECTIVES ON THE HISTORY AND PRESENT OF DOCUMENTARY THEATER  
New perspectives from South America

Pamela Brownell

 <https://orcid.org/0000-0001-5380-5169>

Ernesto Valença

 <https://orcid.org/0000-0001-5419-9383>

## **Perspectivas sobre a história e o presente do teatro documental.**

### **Novas perspectivas a partir da América do Sul**

Este número da Revista Ephemera apresenta aos seus leitores um dossiê temático sobre Teatro Documentário. Articulado por pesquisadores do Brasil, Chile e Argentina, tem como objetivo apresentar novas abordagens à diversidade de experiências envolvidas neste influente campo do teatro contemporâneo – em constante crescimento em termos de produções artísticas e espectadores interessados – e contribuir para a visibilidade e melhor compreensão da vitalidade que as pesquisas documentais têm tido no teatro da nossa região há décadas. A proposta central que norteia este dossiê é continuar ampliando a discussão sobre como ele pode ser definido e quais são os processos constitutivos da história do teatro documentário, focando particularmente em sua atual implantação nos palcos sul-americanos.

Promover esta expansão nos parece importante uma vez que, apesar da grande heterogeneidade deste campo de criação cênica e da consequente multiplicidade de abordagens e investigações de que se tornou objeto – particularmente nos últimos anos, em que surgiram numerosos trabalhos críticos de grande valor – nossas narrativas sobre as trajetórias do teatro documentário continuam frequentemente associadas a algumas poucas referências já muito reconhecidas, deixando ainda por investigar um conjunto muito vasto de experiências, tanto passadas quanto recentes, que podem, no mínimo, alimentar essa discussão com maior variedade de exemplos e, muito possivelmente, também desafiar as percepções estabelecidas sobre as genealogias e cruzamentos que definem o desenvolvimento desta(s) tendência(s) em diferentes épocas e lugares.

Neste sentido, existe, em princípio, um consenso crítico generalizado que identifica o teatro documentário como um gênero surgido na Europa nas primeiras décadas do século XX, que teve o seu momento de consolidação e grande difusão internacional na década de sessenta e que, após um período em que perdeu centralidade na cena teatral internacional, (re)surgiu fortemente no início do século XXI com uma proliferação efervescente de experiências documentais, com características próprias, que abriram um novo capítulo na história. Neste percurso, uma primeira figura de destaque é sem dúvida Erwin Piscator, que promoveu uma experimentação resoluta utilizando-se de material de arquivo como elemento de criação cênica para promover uma maior aproximação entre o teatro e a realidade social e ampliar o seu potencial de intervenção política (Piscator, [1929] 1957). Outro nome incontornável é o de Peter Weiss, que, com a sua obra *Die Ermittlung* (1965) e, sobretudo, com a circulação das suas *Notas* (Weiss, [1968] 1976), deu um forte impulso à consolidação de uma corrente baseada na utilização de material documental e testemunhal como fonte para a criação dramatúrgica. Entre um e outro, bem como entre grande parte da produção documental do período canônico e das práticas mais recentes, pode-se reconhecer a importância da proposta do teatro épico brechtiano como um vaso comunicante, que será uma matriz muito influente no desenvolvimento do teatro documentário em diferentes etapas. Quanto às referências latino-americanas desse primeiro momento expansivo do teatro documental, podemos citar sobretudo





Augusto Boal e também Vicente Leñero, que utilizou explicitamente esse nome para identificar seu trabalho dramático iniciado com a peça *Pueblo rechazado* (Leñero, [1968] 1985).

Na sua maior parte, as obras documentais deste primeiro modelo baseavam-se numa transformação do material documental num texto dramático (mais ou menos propriamente ajustado à forma do *drama*, dependendo do caso) que era então levado ao palco por um elenco profissional. Por outro lado, quando por volta da virada do século começa a tomar forma o novo auge documental na cena internacional, algumas de suas características mais evidentes serão a apresentação de material de arquivo diretamente sobre o palco e o trabalho muito frequente com intérpretes não profissionais (não-atores), considerados verdadeiros “documentos vivos”, portadores diretos ao mesmo tempo de suas histórias e testemunhos no palco. Isso abriu o campo do teatro documentário à discussão dos mais diversos temas, desde situações pertencentes ao amplo espectro coletivo, como catástrofes e conflitos sociais, até questões pessoais e familiares, de forte cunho (auto) biográfico, que é mais um dos marcos diferenciais que têm levado a que se identifique esta etapa como um *novo teatro documentário* (Hernández, 2017. Kempf; Moguilevskaia, 2013). Estas e outras mudanças que se verificam nas novas práticas documentais – muitas das quais acompanham, claro, desenvolvimentos mais gerais da cena contemporânea – resultam numa espécie de deslocamento, ou mesmo suspensão, da ficção como elemento central da criação teatral, gerando permanentemente zonas de liminaridade entre realidade e ficção, de modo que essas práticas também constituem parte fundamental do que tem sido estudado como *teatro(s) do real* (Martin, 2013; Desgranges, 2013). Alguns nomes-chave desta fase são o coletivo alemão *Rimini Protokoll*, o artista libanês Rabilh Mroué e, na América Latina, as realizadoras argentinas Vivi Tellas (cujo Projeto Biodrama é uma referência incontornável na área) e Lola Arias, bem como o coletivo mexicano *Lagartijas Tiradas al Sol*, entre outros.

De nossa parte, entendemos que esta síntese da história das práticas documentais dá conta efetivamente das mudanças na visibilidade que o teatro documental teve na maioria das localidades e das principais características que podem ser apontadas como identificadoras de suas diferentes etapas. Porém, além disso, percebemos também que, à medida que a pesquisa avança e essa história é colocada em diálogo com outras expressões congêneres, a linearidade desse processo se torna mais complexa e começam a surgir outras figuras que também podem ser reconhecidas em papéis protagonistas dentro dessa história. Este dossiê pretende refletir esta diversidade e contribuir para o desenvolvimento do conhecimento e da reflexão sobre o teatro documental nas suas diversas épocas e variantes, analisando as suas especificidades e diferenças, mas também as suas possíveis continuidades. O desejo foi o de reunir trabalhos resultantes de pesquisas que abordassem esses e outros temas relacionados, como a tensa relação entre o teatro e o conceito de documento (que também é compartilhado com o campo da história), as diferentes formas de pensar o teatro documental como teatro político, a reflexão sobre o indivíduo e a individualidade no teatro documental, o ato de revelar histórias geralmente entendidas como marginais ou distantes das grandes narrativas, a relação entre história pessoal e história nacional e os procedimentos e cruzamentos de linguagem



que aparecem na encenação documental, no marco de indagações sobre experiências documentais realizadas tanto nas áreas mais centrais como nas mais periféricas do campo teatral.

Ao contrário do que acontecia há vinte anos, quando muitos de nós começamos a interessar-nos por este fenômeno graças ao renovado impulso que o teatro documentário tomava no campo da prática, hoje temos à disposição uma grande variedade de estudos, em livros individuais ou coletivos e artigos, além de diversas compilações de obras e entrevistas, entre outras publicações, que oferecem um excelente ponto de partida para aprofundar reflexões sobre a história e a teoria do teatro documental daqui para frente. De especial interesse para nossos estudos, por abordarem a cena latino-americana e pelos casos e perspectivas estético-políticas que exploram, podemos citar os trabalhos de Paola HERNÁNDEZ (2021), Julie WARD (2019), Davi GIORDANO (2014), Marcelo SOLER (2010), Silka FREIRE (2007) y Pedro BRAVO ELIZONDO (1982). Também vale a pena acrescentar a esta lista livros como os de Ileana DIÉGUEZ CABALLERO (2007) e Francisco GARZÓN CÉSPEDES (1978), que não abordam centralmente o teatro documentário, mas incluem análises de obras e testemunhos específicos sobre o tema. Fora desta especificidade, se alargarmos o olhar para as diferentes manifestações do biográfico, autobiográfico ou autoficcional e nos estendermos também para os estudos literários, cinematográficos ou da cultura midiática, as referências a incluir tornam-se quase ilimitadas. Restringindo-nos, então, àqueles que abordam de forma mais explícita a questão cênica documental em suas diferentes etapas, cabe destacar também, do âmbito norte-americano e europeu, os trabalhos de Erica MAGRIS e Béatrice PICON-VALLIN (2019), Lucie KEMPF e Tania MOGUILVSKAIA (2013), Carol MARTIN (2010), Alison FORSYTH e Chris MEGSON (2009), Will HAMMOND e Dan STEWARD (2008), José Antonio SÁNCHEZ (2007), Attilio FAVORINI (1995) e Alan FILEWOD (1987), entre outros.

Este dossiê se apoia nesta bibliografia existente e não pretende, de forma alguma, substituir tais importantes referências na história do teatro documental. Na verdade, quando visto como um todo, observamos que está quase ausente do dossiê, se não por algumas menções contextualizadoras, alguns grandes protagonistas dessa história, como Peter Weiss ou Vivi Tellas. Isto não é sinal de que subestimamos a sua importância. Muito pelo contrário, são artistas a quem dedicamos a nossa investigação e que aqui mesmo os descrevemos como figuras incontornáveis. Contudo, longe de considerarmos estas ausências como algo a ser corrigido, parecem-nos um saudável testemunho de que estamos efetivamente avançando para além desses fundamentos já estabelecidos nesse campo de investigação. Além disso, como coordenadores do dossiê, não é nossa intenção refletir aqui a nossa própria interpretação do fenômeno e as suas implicações estéticas e políticas; aspectos que já abordamos em outros trabalhos dedicados às nossas próprias linhas de pesquisa (Brownell, 2021, 2018. Brownell; Hernández, 2017. Valença, 2023. Valença; Schinelo, 2022). Em vez disso, como antecipamos no início, nosso objetivo é abrir um espaço para o intercâmbio de novas perspectivas que contribuam para continuar a desenvolver este campo teórico e historiográfico numa perspectiva mais ampla a partir do Sul (Richard, 2014).



O enfoque regional do dossiê é correlato de uma série de encontros que têm reunido pesquisadores de diversos países com o intuito de avançar no conhecimento do tema. Podemos começar mencionando o próprio disparador desta proposta editorial, que tem sido a nossa confluência no âmbito do programa de pós-doutorado da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, originada de um interesse comum pelo teatro documental argentino e brasileiro contemporâneo. E vale a pena mencionar também em particular o projeto Mapa do Teatro Documentário Latino-Americano<sup>1</sup>, que este ano promoverá seu capítulo Brasil como parte de um acordo entre a Universidad Nacional de las Artes, de Buenos Aires, e o Memorial da América Latina, em São Paulo<sup>2</sup>.

Começando a apresentar os artigos que compõem o dossiê, podemos identificar um primeiro conjunto de textos que participam da discussão historiográfica que nos permite reconstruir os diferentes processos e protagonistas que impulsionaram a experimentação no campo das práticas documentais no teatro. Assim, iniciamos o dossiê com “Teatros Documentários: um sobrevoo num mar de possibilidades” de Mario Celso Pereira Junior e Clóvis Dias Massa; trabalho que dialoga explicitamente com vários dos referenciais teóricos mencionados acima e que, como o próprio título sugere, oferece um panorama de diferentes aspectos e momentos dessa história, enfatizando a diversidade do campo que se vê condensada na expressão plural *teatros documentários*. Também numa perspectiva mais histórica está o segundo artigo, “Teatro Documentário: em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos” de Ana Carolina Angrisani, que enfoca a resoluta vocação de agitação política que motivou essas experimentações em sua fase fundadora, além de examinar como uma corrente de *agit-prop* se expandiu no Brasil nas décadas de sessenta e setenta e de que modo continua vigente até nossos dias.

O terceiro artigo do dossiê é “Tirar del hilo: Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta”, de Cristian A. Aravena, que representa uma contribuição particularmente inovadora no nível histórico, uma vez que nos permite tornar visível uma artista – e o detalhe de ser *uma* artista não é menor, quando falamos de visibilidade e discussão historiográfica – que no seu tempo foi uma referência importante na região, mas que hoje não costuma ser incluída no debate sobre a emergência do teatro documentário em

---

1 Esse projeto colaborativo tem sede no *Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica* (IIEAC) da *Universidad Nacional de las Artes* e insere-se no trabalho do grupo de estudos *Cultura de Datos*, coordenado por Rafael Cruz Sousa, e do *PICT Herramientas digitales para la investigación teatral: un mapa del teatro documental latinoamericano*. O mapa está em fase inicial de desenvolvimento, mas espera-se que até 2025 seja capaz de apresentar o registro de um número significativo de experiências de teatro documentário realizadas em diferentes países latino-americanos desde a década de sessenta até a atualidade. Pode ser consultado na página <https://mapadelteatrodokumental.net>.

2 Outra iniciativa de colaboração internacional nesse sentido foi gerada em torno da publicação dos primeiros trabalhos documentais de Vivi Tellas, que incluíam ensaios críticos de numerosos pesquisadores de diferentes instituições e países (Tellas, 2017). E não podemos deixar de mencionar, por sua vez, outro espaço acadêmico que tem favorecido o encontro entre pessoas que pesquisam experiências de teatro documentário, seja como centro do nosso trabalho, seja como casos abordados no contexto de estudos dedicados a outros temas, que é o *Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina*, dirigido por Lorena Verzero e sediado no *Instituto de Investigaciones Gino Germani* (IIGG) da *Universidad de Buenos Aires*.



nos nossos países. Trata-se da dramaturga chilena Isidora Aguirre, referência indiscutível do teatro no seu país, mas cuja contribuição para a história do teatro documental normalmente não é levada em consideração. Uma omissão importante se levarmos em conta, entre outras coisas, a trajetória que o artigo de Aravena percorre, em que se evidencia em sua obra uma clara virada documental, cronologicamente anterior à das referências canônicas do período, como as de Weiss e Leñero.

Depois, o dossiê inclui um segundo conjunto de artigos que, embora também contribuam para a historicização de diferentes experiências documentais, centram-se na análise crítica de montagens específicas e mais recentes, articulando a sua reconstrução e contextualização com um cruzamento de perspectivas diversas dos estudos teatrais, filosofia política e outras abordagens teóricas. Em todos os casos, trata-se de experiências realizadas em países do sul da América do Sul (Brasil, Argentina, Chile e Uruguai).

Em primeiro lugar, encontramos o artigo “La teatralidad del sistema de seguridad y la potencialidad de lo vivo: indagaciones acerca de Chácara Paraíso (2007) de Lola Arias y Stefan Kaegi”, escrito por Denise Cobello, há muito especializada no estudo de obra de Arias (Cobello 2021, 2023). Aqui, o foco recai sobre uma obra que foi fundamental para lançar as bases da subsequente prolífica produção cênica documental desta artista, que constitui, como dissemos, uma das mais reconhecidas referências regionais na área. Neste caso, trata-se de uma experiência realizada num primeiro período de colaboração com Kaegi, membro do Rimini Protokoll, no qual trabalharam com policiais da cidade de São Paulo. O artigo explora esta colaboração entre os dois artistas e aborda a obra principalmente a partir de uma perspectiva biopolítica baseada nos conceitos de território, vida e testemunho.

Na sequência, em “Archivos profanados: formas de actuación en *Mi vida después* (2009) y *Antígona oriental* (2012)”, Noelia Morales apresenta uma análise comparativa de outra das encenações de Arias – talvez a mais ressonante delas – e uma obra da dramaturga uruguaia Marianella Morena, dirigida pelo artista alemão Volker Lösch, que também é um antecedente central para pensar, entre outras coisas, como as práticas documentais do século XXI abriram novas possibilidades para introduzir em cena testemunhos ligados ao traumático passado recente das últimas ditaduras do Cone Sul. O texto põe em foco o que os corpos, as histórias e os modos de ação dos intérpretes de ambas as obras trazem para a cena, partindo para este estudo de algumas das abordagens propostas por Giorgio Agamben sobre *arquivo* e *testemunho*, entre outras perspectivas.

O próximo artigo do dossiê é “*Para Rocío Jurado*, brevíssima cena insurgente –Escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície retocar sua resistência”, de Fabrício Trindade Pereira, que tem como base uma performance dirigida pelo próprio Pereira e protagonizada pelo ator transformista José Alberto In Concert (1952-2023). A partir da trajetória deste artista, o artigo não apenas recupera, mas busca homenagear – como a própria performance o faz – a atividade performática desenvolvida durante décadas em espaços historicamente marginalizados dos circuitos culturais socialmente aceitos, neste caso, em Minas Gerais. Para avançar na reflexão sobre essas



práticas de dissidência cultural e sexual, bem como sobre o gesto de recuperá-las da cena, o artigo estabelece uma ponte com experiências e conceitos desenvolvidos na década de sessenta, ligados à noção de *arte de guerrilha* e analisa como distintas passagens documentais da obra encenam tensões ligadas ao vínculo entre o pessoal e o coletivo, aos debates de construção histórica e política e ao dissenso em relação aos paradigmas heteronormativos, institucionais e culturais vigentes.

Por sua vez, o trabalho coletivo “Família, memória e sociedade: reflexões sobre o experimento cênico *O bosque*”, de Hayaldo Copque, Érica Rodrigues dos Santos, Fernanda Silva Souza e Lorryne Gabriela da Silva Bomfim também nos aproxima dessas intersecções e tensões a partir de outra experiência cênica autobiográfica e documental, desta vez articulada com uma abordagem crítica à noção de família e de muitos dos valores e mandatos que se organizam socialmente em torno dela, particularmente centrais nos discursos políticos e religiosos da ultradireita conservadora contemporânea no Brasil (como também no resto da região e do mundo, com as nuances únicas de cada lugar). A realização abordada foi composta por três solos pessoais – protagonizados respectivamente por Souza, Bomfim e Rodrigues, autoras do artigo em conjunto com Copque – e permite ilustrar três diferentes estratégias de abordagem cênico-documentais de memórias e arquivos pessoais. Partindo de uma criativa exploração da imagem da árvore genealógica, as performers e autoras abordam diferentes arestas das suas histórias familiares, colocando-as em diálogo com diferentes antecedentes teatrais afins e com diversas perspectivas da teoria social e de gênero.

Esta seção mais teórico crítica do dossiê, centrada na análise de experiências pontuais do recente teatro documentário da região, se encerra com “Como construir com escombros: uma entrevista com Vinicius Calderoni”, de Guilherme Carréra. Esta entrevista aborda a criação de *Museu Nacional – Todas as vozes do fogo* (2022), musical da companhia Barca dos Corações Partidos com dramaturgia e direção de Calderoni a partir do incêndio do Palácio São Cristóvão, no Rio de Janeiro, que, em 2018, destruiu quase todo o acervo do museu. Tanto as perguntas como as respostas deste diálogo, ambas com marcado tom analítico, articulam a reconstrução do processo criativo e do tipo de trabalho documental desta obra com reflexões mais gerais tanto sobre o teatro e suas possibilidades de pôr em discussão factos e problemas sociais, quanto sobre a nossa tradição cultural e a ligação entre museu e sociedade.

Por fim, o dossiê traz como epílogo o texto “A opção por documentar, ou as forças que nos movem ao campo do teatro documentário”, de Marcelo Soler, referência há anos no estudo do teatro documentário no Brasil do ponto de vista tanto da teoria quanto da prática (Soler, 2010). Trata-se de um ensaio mais geral que parte de uma reflexão sobre o gesto fundador do documentário, pensado ainda mais além do especificamente teatral, e que traz também à discussão exemplos muito relevantes de experiências cênicas da região, algumas delas curiosamente recorrentes nas diversas análises anteriores; casos que foram, em grande medida, promotores e responsáveis (intencionalmente ou não) pela expansão do interesse pelo documentário entre os artistas sul-americanos.



Para concluir, só nos resta agradecer, por um lado, às autoras e autores destes valiosos trabalhos pela participação no dossiê e pela grande disposição no processo de avaliação e edição do mesmo. Agradecemos também à Revista Ephemera pela possibilidade de coordenar este projeto e por abrir um convite aos colegas da região para pensarmos juntos sobre este tema que tanto nos convoca, permitindo-nos problematizar o vínculo entre o teatro e a realidade social, pessoal e histórica de nossa região, em relação com múltiplas concepções estéticas e políticas. Por último, agradecemos especialmente àquelas e àqueles que vierem a ler este dossiê. Esperamos que as perspectivas aqui partilhadas possam alimentar as suas próprias inquietações e que continuemos a fazer crescer coletivamente a reflexão sobre o teatro documentário nas suas diferentes etapas e manifestações, destacando especialmente as tão diversas expressões que tiveram e continuam tendo espaço nos palcos da América do Sul.



## Referências

- BRAVO ELIZONDO, Pedro. *Teatro documental latinoamericano I y II*. México: UNAM, 1982.
- BROWNELL, Pamela. Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, v. 52, n. 1, p. 43–64, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/ltr.2018.0024>.
- BROWNELL, Pamela. *PROYECTO BIODRAMA*. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea. Buenos Aires: Antítesis / Red Editorial, 2021.
- BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola (coord.). Introducción. In: BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola. *Biodrama*. Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral, en V. Tellas. Córdoba: FFyH-UNC, 2017. p. 7-36.
- COBELLO, Denise. *Cartografías de lo performativo*. Reconfiguraciones del teatro biográfico-documental en la obra de Lola Arias desde el archivo, el testimonio y el género. 2024. Tesis (doctorado). Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2024.
- COBELLO, Denise. El Actor-Documento: Rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, n. 2, Artículo 2, 2021.
- DESGRANGES, Flávio. Editorial. Dossier: Teatros Do Real: Memórias, Autobiografias E Documentos Em Cena. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 1-2, 2013. Disponible em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p1-2>.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios Liminales*. Teatralidades, performance y política. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FAVORINI, Attilio. *Voicings*. Ten Plays of Documentary Theater. Hopewell, NJ: The Ecco Press, 1995.
- FILEWOD, Alan D. *Collective encounters: documentary theatre in English Canada*. University of Toronto Press, 1987.
- FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (ed.). *Get Real*. Documentary Theatre Past and Present. Croydon: Palgrave Macmillan, 2009.
- FREIRE, Silka. *Teatro documental latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática*. La Plata: Al Margen, 2007.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1978.
- GIORDANO, Davi. *Teatro Documentário brasileiro e Argentino: O Biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.
- HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (ed.). *Verbatim Verbatim*. Contemporary Documentary Theatre. Londres: Oberon Books, 2008.



HERNÁNDEZ, Paola. El nuevo teatro documental del siglo XXI. Fundamentos teóricos de Latinoamérica, en Jorge Dubatti. *Poéticas de la liminalidad en el teatro II*, Lima: ENSAD, p. 153-164, 2017.

HERNÁNDEZ, Paola. *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2021.

KEMPF, Lucie; MOGUILVSKAIA, Tania. *Le Théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?*. Nancy: PUN-Editions Universitaires de Lorraine, 2013.

LEÑERO, Vicente. *Teatro documental*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN, Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième époque, 2019.

MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

MARTIN, Carol. *Theatre of the Real*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Buenos Aires: Futuro, [1929] 1957.

RICHARD, Nelly. *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Diego Portales, 2014.

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

SOLER, Marcelo. *Teatro documentário: A pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

TELLAS, Vivi. *Biodrama*. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos. In: BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola (coord.). Córdoba: FFyH-UNC, 2017.

VALENÇA, Ernesto Gomes. Estrutura de sentimento no teatro documentário e no teatro de agitprop: experiências no Brasil e na Argentina. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1–25, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0204.

VALENÇA, Ernesto Gomes; SCHINELO, Letícia Pavão. O processo documental no espetáculo *Mi Vida Después*: a transformação da vivência em experiência. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1–23, 2022. DOI: 10.5965/1414573102442022e0204. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21766>. Acesso em: 4 abr. 2024.

WARD, Julie A. *A Shared Truth*. The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol. University of Pittsburgh Press, 2019.

WEISS, Peter. Notas sobre el Teatro-Documento. In: WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, [1968] 1976.





## **Biografia acadêmica**

### **Pamela Brownell**

Pesquisadora, docente e crítica teatral. Doutora em História e Teoria das Artes (UBA). Licenciada e Professora de Artes (UBA) e Licenciada em Periodismo (UNLZ). Integra a cátedra de Teoria e Crítica do Teatro no curso de Artes (FFyL-UBA). Bolsista pós-doutoral do CONICET no Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IEAC-UNA). CONICET/Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos Aires.

E-mail: [pamela\\_brownell@yahoo.com.ar](mailto:pamela_brownell@yahoo.com.ar)

### **Ernesto Valença**

Professor de Pedagogia do Teatro da UFOP. Doutor em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (2014), possui Mestrado pela mesma instituição (2010) e graduação em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo- ECA/USP (2002).

E-mail: [ernestovalenca@ufop.edu.br](mailto:ernestovalenca@ufop.edu.br)

## **Direitos autorais**

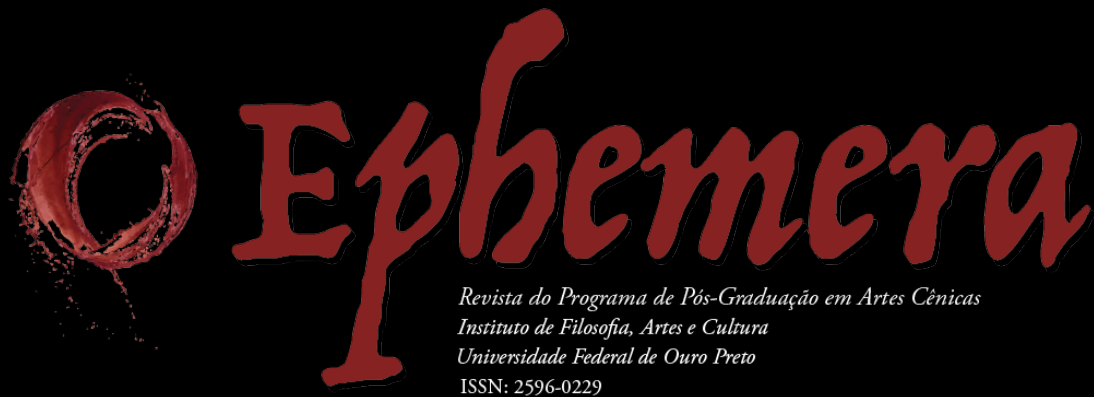
Pamela Brownell e Ernesto Valença

## **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>





**PERSPECTIVAS SOBRE LA HISTORIA Y EL PRESENTE DEL  
TEATRO DOCUMENTAL**  
**Nuevas miradas desde América del Sur**

PERSPECTIVAS SOBRE A HISTÓRIA E O PRESENTE DO TEATRO DOCUMENTAL  
Novas perspectivas a partir da América do Sul

PERSPECTIVES ON THE HISTORY AND PRESENT OF DOCUMENTARY THEATER  
New perspectives from South America

Pamela Brownell

 <https://orcid.org/0000-0001-5380-5169>

Ernesto Valença

 <https://orcid.org/0000-0001-5419-9383>

## **Perspectivas sobre la historia y el presente del teatro documental.**

### **Nuevas miradas desde América del Sur**

Este número de Revista Ephemera presenta a sus lectores un dossier temático sobre Teatro Documental. Articulado por investigadores de Brasil, Chile y Argentina, tiene como objetivos presentar nuevas aproximaciones a la diversidad de experiencias involucradas en este influyente campo del teatro contemporáneo –en constante crecimiento en términos de producciones artísticas y espectadores interesados– y contribuir a la visibilización y mejor comprensión de la vitalidad que las búsquedas documentales han tenido en el teatro de nuestra región desde hace décadas. La propuesta central que impulsa este dossier es la de seguir ampliando la discusión sobre cómo puede definirse y cuáles son los procesos constitutivos de la historia del teatro documental, poniendo el foco particularmente en su despliegue actual en los escenarios sudamericanos.

Promover esta ampliación nos parece importante ya que, pese a la gran heterogeneidad de este campo de la creación escénica y a la consiguiente multiplicidad de abordajes e investigaciones de los que se ha vuelto objeto –en particular en los últimos años, en los que han surgido numerosos trabajos críticos muy valiosos– nuestras narrativas sobre las trayectorias del teatro documental continúan frecuentemente asociadas a unos pocos referentes muy reconocidos, quedando aún por explorar un muy vasto conjunto de experiencias tanto pasadas como recientes que pueden, como mínimo, nutrir esa discusión con una mayor variedad de ejemplos y, muy posiblemente, también desafiar las percepciones establecidas respecto de las genealogías y cruces que definen el desarrollo de esta(s) tendencia(s) en los diferentes momentos y territorios.

En este sentido, existe en principio un extendido consenso crítico en identificar al teatro documental como un género surgido en Europa en las primeras décadas del siglo XX, que tuvo su momento de consolidación y gran difusión internacional en los años sesenta y que, luego de un período en el que perdió centralidad en la escena teatral internacional, (re)surgió con fuerza a comienzos del siglo XXI con una efervescente proliferación de experiencias documentales de rasgos propios que abrió un nuevo capítulo en la historia. En ese recorrido, una primera figura destacada es sin duda Erwin Piscator, quien impulsa una experimentación decidida con la utilización de material de archivo como elemento de creación escénica para favorecer un mayor acercamiento entre el teatro y la realidad social y amplificar su potencial de intervención política (Piscator, [1929] 1957). Y otro nombre insoslayable es Peter Weiss, quien con su obra *Die Ermittlung* (1965) y, sobre todo, con la circulación de sus *Notas* (Weiss, [1968] 1976) dio un fuerte impulso a la consolidación de una corriente basada en la utilización del material documental y testimonial como fuente para la creación dramática. Entre uno y otro, así como entre gran parte de la producción documental del período canónico y las prácticas más recientes, puede reconocerse a su vez la importancia de la propuesta del teatro épico brechtiano como vaso comunicante que será una matriz muy influyente en el



desarrollo del teatro documental en distintas etapas. En cuanto a los referentes latinoamericanos de ese primer momento expansivo del teatro documental, podemos mencionar sobre todo a Augusto Boal y también a Vicente Leñero, quien explícitamente usó esa denominación para identificar su trabajo dramático iniciado con la obra *Pueblo rechazado* (Leñero, [1968] 1985).

En su muy amplia mayoría, las obras documentales de ese primer modelo se basaban en una transformación del material documental en un texto dramático (más o menos ajustado propiamente a la forma del *drama* según el caso) que era luego llevado a escena por un elenco profesional. En cambio, cuando alrededor del cambio de siglo comienza a tomar forma el nuevo auge documental en la escena internacional, algunos de sus rasgos más salientes serán la presentación del material de archivo directamente en escena y el trabajo muy frecuente con intérpretes no profesionales (*no actores*) considerados como verdaderos “documentos vivos”, a la vez portadores directos de sus relatos y testimonios sobre el escenario. Esto abrió el campo del teatro documental a la discusión de los más diversos temas, desde situaciones pertenecientes al amplio espectro de lo público como catástrofes y conflictos sociales hasta cuestiones personales y familiares, en línea con una fuerte impronta (auto)biográfica que es otra de las marcas diferenciales de esta etapa que han llevado a que se la identifique como un *nuevo teatro documental* (Hernández, 2017. Kempf; Moguilevskaia, 2013). Estos y otros cambios que se advierten en las nuevas prácticas documentales –muchos de los cuales acompañan, por supuesto, devenires más generales de la escena contemporánea– resultan en una especie de desplazamiento, o inclusive suspensión de la ficción como elemento central de la creación teatral, generando permanentemente zonas de liminalidad entre realidad y ficción, por lo que estas prácticas constituyen también una parte fundamental de lo que se ha estudiado como *teatro(s) de lo real* (Martin, 2013; Desgranges, 2013). Algunos nombres clave de esta etapa son los del colectivo alemán Rimini Protokoll, el artista libanés Rabih Mroué y, en Latinoamérica, las directoras argentinas Vivi Tellas (cuyo Proyecto Biodrama es una referencia ineludible del campo) y Lola Arias, así como el colectivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, entre otros.

Por nuestra parte, entendemos que esta síntesis de la historia de las prácticas documentales da cuenta efectivamente de los cambios en la visibilidad que el teatro documental ha tenido en la mayoría de las latitudes y de las principales características que pueden abstraerse como identificativas de sus distintas etapas. Sin embargo, complementariamente, percibimos además que, en la medida que avanzan las investigaciones y que vamos poniendo esta historia en diálogo con la de otras expresiones afines, la linealidad de ese proceso se complejiza y comienzan a delinarse otras figuras que también pueden reconocerse en roles protagónicos dentro de esa historia. Este dossier pretende reflejar esta diversidad y hacer un aporte al desarrollo del conocimiento y la reflexión sobre el teatro documental en sus diversas épocas y variantes, analizando sus especificidades y diferencias, pero también sus posibles continuidades. El deseo fue reunir trabajos resultantes de investigaciones que aborden estos y otros temas relacionados, como la tensa relación entre el teatro y el concepto de documento (que también se comparte con el campo de la historia), las diferentes formas de pensar el teatro documental como teatro político, la reflexión sobre el individuo y la individualidad en el



teatro documental, el acto de revelar historias generalmente entendidas como marginales o alejadas de las grandes narrativas, la relación entre historia personal e historia nacional y los procedimientos y cruces de lenguajes que aparecen en la puesta en escena documental, en el marco de la indagación de experiencias documentales realizadas tanto en áreas más centrales como más periféricas del campo teatral.

A diferencia de lo que sucedía hace veinte años, cuando muchos comenzábamos a interesarnos por este fenómeno de la mano del renovado impulso que tomaba el teatro documental en el terreno de la práctica, hoy en día tenemos a disposición una gran variedad de estudios, en forma de libros individuales o colectivos y artículos, además de varias compilaciones de obras y entrevistas, entre otras publicaciones, que ofrecen un excelente punto de partida para profundizar las reflexiones sobre la historia y la teoría del teatro documental de aquí en adelante. De especial interés para nuestros estudios por abordar la escena latinoamericana y por los casos y perspectivas estético-políticas que exploran, podemos citar los trabajos de Paola HERNÁNDEZ (2021), Julie WARD (2019), Davi GIORDANO (2014), Marcelo SOLER (2010), Silka FREIRE (2007) y Pedro BRAVO ELIZONDO (1982). También cabe agregar a esta enumeración libros como los de Ileana DIÉGUEZ CABALLERO (2007) y Francisco GARZÓN CÉSPEDES (1978) que no abordan el teatro documental centralmente, pero sí incluyen análisis de obras y testimonios específicos del tema. Por fuera de esta especificidad, si ampliamos la mirada hacia las distintas manifestaciones de lo biográfico, autobiográfico o autoficcional y nos extendemos también hacia los estudios literarios, cinematográficos o de la cultura mediática, las referencias a incluir se vuelven bastante ilimitadas. Restringiéndonos, entonces, a quienes abordan más explícitamente la cuestión escénica documental en sus distintas etapas, cabe mencionar también, del ámbito norteamericano y europeo, los trabajos de Erica MAGRIS y Béatrice PICON-VALLIN (2019), Lucie KEMPF y Tania MOGUILVSKAIA (2013), Carol MARTIN (2010), Alison FORSYTH y Chris MEGSON (2009), Will HAMMOND y Dan STEWARD (2008), José Antonio SÁNCHEZ (2007), Attilio FAVORINI (1995) y Alan FILEWOD (1987), entre otros.

Este dossier se apoya en esa bibliografía existente y no pretende en ningún caso reponer todas las referencias importantes de la historia del teatro documental. De hecho, al verlo en conjunto, observamos que del dossier están casi ausentes, más allá de algunas menciones contextualizadoras, grandes protagonistas de esa historia como Peter Weiss o Vivi Tellas. Esto no es síntoma de que subestimemos su importancia. Muy por el contrario, se trata de artistas a quienes hemos dedicado nuestras propias investigaciones y aquí mismo les hemos calificado como figuras insoslayables. Sin embargo, lejos de considerar estas ausencias algo a subsanar, nos parece un saludable testimonio de que estamos efectivamente avanzando más allá de esos cimientos ya afianzados de la investigación del campo. Además, como coordinadores del dossier no es nuestra intención reflejar aquí nuestra propia interpretación del fenómeno y sus implicancias estéticas y políticas; aspectos que ya hemos abordado en otros trabajos dedicados a nuestras propias líneas de investigación (Brownell, 2021, 2018. Brownell; Hernández, 2017. Valença, 2023. Valença; Schinelo, 2022). En cambio, como



adelantamos al comienzo, nuestro objetivo es abrir un espacio para el intercambio de nuevas miradas que contribuyan a seguir desarrollando este campo teórico e historiográfico en una perspectiva ensanchada *desde el Sur* (Richard, 2014).

El enfoque regional del dossier es el correlato de una serie de encuentros que nos vienen reuniendo a investigadores de distintos países con intención de avanzar en el conocimiento de la temática. Entre ellos, podemos partir por mencionar el disparador mismo de esta propuesta editorial, que ha sido nuestra confluencia en el marco del programa de posdoctorado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, originada en un interés común por el teatro documental argentino y brasileño contemporáneo. Y también cabe nombrar especialmente el proyecto del Mapa del Teatro Documental Latinoamericano<sup>1</sup>, que este año impulsará su capítulo Brasil como parte de un convenio entre la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires y el Memorial de América Latina de San Pablo.<sup>2</sup>

Comenzando a presentar los artículos que integran el dossier, podemos identificar un primer conjunto de textos que participan principalmente de la discusión historiográfica que nos permite ir reconstruyendo los distintos procesos y protagonistas han impulsado la experimentación en el terreno de las prácticas documentales en el teatro. Así, iniciamos el dossier con “Teatros Documentários: Um Sobrevoô Num Mar De Possibilidades” de Mario Celso Pereira Junior y Clóvis Dias Massa; trabajo que dialoga explícitamente con varios de los antecedentes teóricos antes citados y que, como su título adelanta, ofrece un panorama de distintos aspectos y momentos de esa historia, enfatizando la diversidad del campo que se ve condensada en la expresión plural *teatros documentales*. También en una perspectiva más histórica se ubica el segundo artículo, “Teatro Documentário: Em Busca De Suas Matrizes Históricas E Fundamentos Teóricos” de Ana Carolina Angrisani, que pone la mirada en la decidida vocación de agitación política que motorizó estas experimentaciones en su fase fundacional y explora cómo una corriente de *agit-prop* se expandió en Brasil en las décadas del sesenta y setenta y de qué modo continúa vigente hasta nuestros días.

El tercer artículo del dossier es “Tirar del hilo”: Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta” de Cristian A. Aravena y supone un aporte especialmente innovador en el plano histórico, ya que permite visibilizar a una

---

1 Este proyecto colaborativo está radicado en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC) de la Universidad Nacional de las Artes y se enmarca en el trabajo del grupo de estudios Cultura de Datos, coordinado por Rafael Cruz Sousa, y del PICT *Herramientas digitales para la investigación teatral: un mapa del teatro documental latinoamericano*. El mapa se encuentra en una fase inicial de desarrollo, pero se espera que para 2025 pueda presentar el registro de una cantidad significativa de experiencias de teatro documental realizadas en distintos países de América Latina desde los años sesenta hasta la actualidad. Podrá consultarse en la página <https://mapadelteatrodokumental.net>.

2 Otra iniciativa de colaboración internacional en esta línea fue la que se generó en torno de la publicación de las primeras obras documentales de Vivi Tellas, que incluyó ensayos críticos de numerosos investigadores de distintas instituciones y países (Tellas, 2017). Y no queremos dejar de mencionar, a su vez, otro espacio académico que ha favorecido el encuentro entre personas que investigamos sobre experiencias de teatro documental, ya sea como el centro de nuestro trabajo o como casos abordados en contexto de estudios dedicados a otras temáticas, que es el Grupo de estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina, dirigido por Lorena Verzero y radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Universidad de Buenos Aires.



artista –y el detalle de que sea *una* artista no es menor cuando hablamos de visibilización y discusión historiográfica– que en su época fue una referencia importante en la región, pero que hoy no suele ser incluida en el debate del surgimiento del teatro documental en nuestros países. Se trata de la dramaturga chilena Isidora Aguirre, referente indiscutida del teatro en su país, pero no igualmente ponderada en su aporte a la historia del teatro documental. Una omisión importante si se tiene en cuenta, entre otras cosas, la trayectoria que recorre justamente el artículo de Aravena, en la cual se evidencia un viraje documental claro en su trabajo que es previo cronológicamente al de las referencias canónicas del período, como las de Weiss y Leñero.

Luego, el dossier incluye un segundo conjunto de artículos que, si bien también contribuyen a la historización de distintas experiencias documentales, ponen el foco en el análisis crítico de experiencias puntuales y más recientes, articulando su reconstrucción y contextualización con un abordaje que las cruza con perspectivas diversas de los estudios teatrales, la filosofía política y otros enfoques teóricos. En todos los casos, se trata de experiencias realizadas en países del sur sudamericano (Brasil, Argentina, Chile y Uruguay).

En primer lugar, encontramos el artículo “La teatralidad del sistema de seguridad y la potencialidad de lo vivo: indagaciones acerca de *Chácara Paraíso* (2007) de Lola Arias y Stefan Kaegi”, escrito por Denise Cobello, quien desde hace tiempo se especializa en el estudio del trabajo de Arias (Cobello 2021, 2023). Aquí se enfoca en un trabajo que fue fundamental para sentar las bases de la prolífica producción escénica documental posterior de esta artista que constituye, como decíamos, una de las referencias regionales más reconocidas del campo. En este caso, se trata de una experiencia realizada en un primer período de colaboración sostenida con Kaegi, integrante del Rimini Protokoll, en la que trabajaron con policías de la ciudad de San Pablo. El artículo explora esa colaboración entre ambos artistas y aborda la obra principalmente desde una perspectiva biopolítica a partir de los conceptos de territorio, vida y testimonio.

A continuación, en “Archivos profanados: formas de actuación en *Mi vida después* (2009) y *Antígona oriental* (2012)”, Noelia Morales presenta un análisis comparado de otra de las puestas de Arias –acaso la más resonada de ellas– y una obra de la dramaturga uruguaya Marianella Morena, dirigida por el artista alemán Volker Lösch, que también es un antecedente central para pensar, entre otras cosas, cómo las prácticas documentales del siglo XXI abrieron nuevas posibilidades para la introducción en escena de testimonios ligados al traumático pasado reciente de las últimas dictaduras en el Cono Sur. El texto pone en foco lo que los cuerpos, relatos y modos de actuación de los intérpretes de ambas obras traen a escena partiendo para este estudio de algunos de los abordajes del archivo y el testimonio propuestos por Giorgio Agamben, entre otras perspectivas.

El siguiente artículo del dossier es “*Para Rocío Jurado*, brevísima cena insurgente –Escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície retocar sua resistência–” de Fabrício Trindade, que parte de una performance dirigida por el mismo Trindade y protagonizada por el actor transformista José Alberto In Concert (1952-2023). A partir de la trayectoria de este artista,



el artículo no solo recupera, sino que busca homenajear –como lo hace la propia performance– la actividad escénica realizada durante décadas en espacios históricamente marginalizados respecto de los circuitos culturales socialmente aceptados, en este caso, en Minas Gerais. Para avanzar en una reflexión sobre estas prácticas de disidencia cultural y sexual, así como sobre el gesto de recuperarlas desde la escena, el artículo establece un puente con experiencias y conceptos desarrollados en los años sesenta ligados a la noción de *arte de guerrilla* y analiza cómo distintos pasajes documentales de la obra escenifican tensiones ligadas al vínculo entre lo personal y lo colectivo, a los debates de la construcción histórica y política y al disenso respecto de los paradigmas heteronormativos, institucionales y culturales imperantes.

Por su parte, el trabajo colectivo “Família, memória e sociedade: reflexões sobre o experimento cênico *O bosque*” de Hayaldo Copque, Érica Rodrigues dos Santos, Fernanda Silva Souza y Lorryne Gabriela da Silva Bomfim también nos acerca a estos cruces y tensiones partiendo de otra experiencia escénica autobiográfica y documental, en esta ocasión articulada con un abordaje crítico de la noción de familia y de muchos de los valores y mandatos que se organizan socialmente en torno de ella, particularmente centrales en los discursos políticos y religiosos de la ultraderecha conservadora contemporánea en Brasil (como también en las del resto de la región y el mundo, con los matices singulares de cada una). La producción abordada estuvo integrada por tres solos personales –protagonizados respectivamente por Souza, Bomfim y Rodrigues, autoras del artículo junto a Copque– y permite ilustrar tres estrategias diferentes de abordaje escénico documental de las memorias y archivos personales. Partiendo de una exploración creativa de la imagen del árbol genealógico, las performers y autoras exploran diferentes aristas de sus historias familiares y en el texto las ponen en diálogo con diferentes antecedentes teatrales afines y con diversas perspectivas de la teoría social y de género.

Esta sección más crítico-teórica del dossier, centrada en el análisis de experiencias puntuales del teatro documental reciente de la región, se cierra con “Como construir com escombros: uma entrevista com Vinicius Calderoni” de Guilherme Carréra. Esta entrevista aborda la creación de *Museu Nacional – Todas As Vozes do Fogo* (2022), un musical de la compañía Barca dos Corações Partidos con dramaturgia y dirección de Calderoni basado en el incendio del Palácio de São Cristóvão de Río de Janeiro que, en 2018, destruyó casi la totalidad del acervo del museo. Tanto las preguntas como las respuestas de este diálogo, ambas de marcado tono analítico, articulan la reconstrucción del proceso creativo de esta obra y su tipo de trabajo documental con reflexiones más generales tanto sobre el teatro y sus posibilidades para poner en discusión hechos y problemáticas sociales, como sobre nuestra tradición cultural y el vínculo entre museo y sociedad dentro de ella.

Finalmente, el dossier incluye a modo de epílogo el texto “A opção por documentar, ou as forças que nos movem ao campo do teatro documentário” de Marcelo Soler, referente desde hace años del estudio del teatro documental en Brasil tanto desde la teoría como desde la práctica (Soler, 2010). Se trata de un ensayo más general que parte de una reflexión sobre el gesto fundante de lo





documental, pensado aún más allá de lo específicamente teatral, y que también trae a la discusión ejemplos muy relevantes de experiencias escénicas de la región, algunos de ellos interesantemente recurrentes en los diversos análisis; casos que fueron, en gran medida, promotores y responsables (intencionadamente o no) de la expansión del interés por lo documental entre los artistas sudamericanos.

Solo nos resta, para terminar, agradecer, por un lado, a las autoras y autores de estos valiosos trabajos por su participación en el dossier y por su gran disposición en el proceso de evaluación y edición del mismo. También damos gracias a Revista Ephemera por la posibilidad de coordinar este proyecto y de abrir una invitación a colegas de la región para pensar en común sobre este tema que tanto nos convoca y nos permite problematizar respecto del vínculo entre el teatro y la realidad social, personal e histórica de nuestra región en relación con múltiples concepciones estéticas y políticas. Por último, agradecemos especialmente a quienes se acercan a leer este dossier. Esperamos que las perspectivas aquí compartidas puedan nutrir sus propias inquietudes y que sigamos haciendo crecer colectivamente la reflexión sobre el teatro documental en sus distintas etapas y manifestaciones, poniendo en valor especialmente las muy diversas expresiones que ha tenido y continúa teniendo en los escenarios de América del Sur.



## Referências

- BRAVO ELIZONDO, Pedro. *Teatro documental latinoamericano I y II*. México: UNAM, 1982.
- BROWNELL, Pamela. Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, v. 52, n. 1, p. 43–64, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/ltr.2018.0024>.
- BROWNELL, Pamela. *PROYECTO BIODRAMA*. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea. Buenos Aires: Antítesis / Red Editorial, 2021.
- BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola (coord.). Introducción. In: BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola. *Biodrama*. Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral, en V. Tellas. Córdoba: FFyH-UNC, 2017. p. 7-36.
- COBELLO, Denise. *Cartografías de lo performativo*. Reconfiguraciones del teatro biográfico-documental en la obra de Lola Arias desde el archivo, el testimonio y el género. 2024. Tesis (doctorado). Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2024.
- COBELLO, Denise. El Actor-Documento: Rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, n. 2, Artículo 2, 2021.
- DESGRANGES, Flávio. Editorial. Dossier: Teatros Do Real: Memórias, Autobiografias E Documentos Em Cena. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 1-2, 2013. Disponible em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p1-2>.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios Liminales*. Teatralidades, performance y política. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FAVORINI, Attilio. *Voicings*. Ten Plays of Documentary Theater. Hopewell, NJ: The Ecco Press, 1995.
- FILEWOD, Alan D. *Collective encounters: documentary theatre in English Canada*. University of Toronto Press, 1987.
- FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (ed.). *Get Real*. Documentary Theatre Past and Present. Croydon: Palgrave Macmillan, 2009.
- FREIRE, Silka. *Teatro documental latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática*. La Plata: Al Margen, 2007.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1978.
- GIORDANO, Davi. *Teatro Documentário brasileiro e Argentino: O Biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.
- HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (ed.). *Verbatim Verbatim*. Contemporary Documentary Theatre. Londres: Oberon Books, 2008.



HERNÁNDEZ, Paola. El nuevo teatro documental del siglo XXI. Fundamentos teóricos de Latinoamérica, en Jorge Dubatti. *Poéticas de la liminalidad en el teatro II*, Lima: ENSAD, p. 153-164, 2017.

HERNÁNDEZ, Paola. *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2021.

KEMPF, Lucie; MOGUILVSKAIA, Tania. *Le Théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?*. Nancy: PUN-Editions Universitaires de Lorraine, 2013.

LEÑERO, Vicente. *Teatro documental*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN, Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième époque, 2019.

MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

MARTIN, Carol. *Theatre of the Real*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Buenos Aires: Futuro, [1929] 1957.

RICHARD, Nelly. *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Diego Portales, 2014.

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

SOLER, Marcelo. *Teatro documentário: A pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

TELLAS, Vivi. *Biodrama*. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos. In: BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola (coord.). Córdoba: FFyH-UNC, 2017.

VALENÇA, Ernesto Gomes. Estrutura de sentimento no teatro documentário e no teatro de agitprop: experiências no Brasil e na Argentina. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1–25, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0204.

VALENÇA, Ernesto Gomes; SCHINELO, Letícia Pavão. O processo documental no espetáculo *Mi Vida Después*: a transformação da vivência em experiência. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1–23, 2022. DOI: 10.5965/1414573102442022e0204. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21766>. Acesso em: 4 abr. 2024.

WARD, Julie A. *A Shared Truth*. The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol. University of Pittsburgh Press, 2019.

WEISS, Peter. Notas sobre el Teatro-Documento. In: WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, [1968] 1976.



### **Biografia acadêmica**

#### **Pamela Brownell**

Investigadora, docente y crítica teatral. Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Licenciada y Profesora en Artes (UBA) y Licenciada en Periodismo (UNLZ). Integra la cátedra de Teoría y Crítica del Teatro en la carrera de Artes (FFyL-UBA). Becaria posdoctoral del CONICET radicada en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC-UNA). CONICET/ Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos Aires.

E-mail: [pamela\\_brownell@yahoo.com.ar](mailto:pamela_brownell@yahoo.com.ar)

#### **Ernesto Valença**

Profesor de Pedagogía Teatral de la UFOP. Doctor en Artes por la Escola de Belas Artes da UFMG (2014), tiene una maestría por la misma institución (2010) y es licenciado en Artes Escénicas por la Universidade de São Paulo- ECA/USP (2002).

E-mail: [ernestovalenca@ufop.edu.br](mailto:ernestovalenca@ufop.edu.br)

### **Direitos autorais**

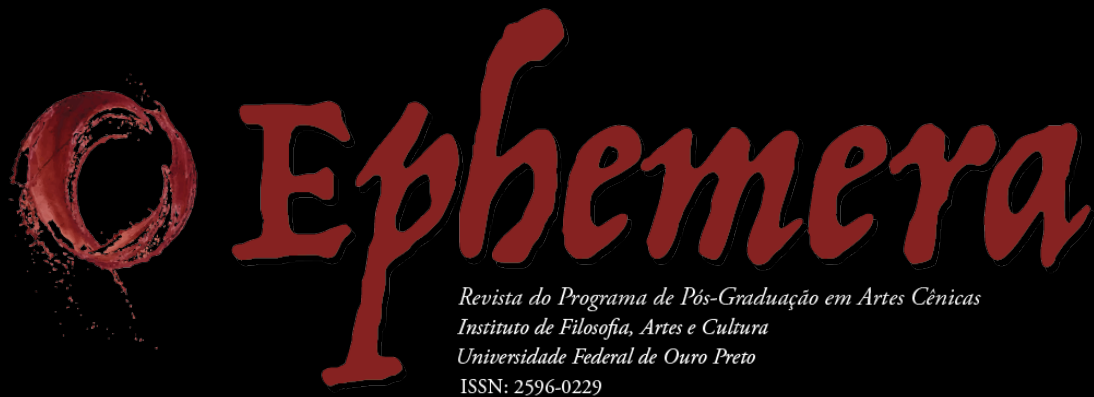
Pamela Brownell e Ernesto Valença

### **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>





**PERSPECTIVES ON THE HISTORY AND PRESENT OF  
DOCUMENTARY THEATER**  
**New perspectives from South America**

PERSPECTIVAS SOBRE A HISTÓRIA E O PRESENTE DO TEATRO DOCUMENTAL  
Novas perspectivas a partir da América do Sul

PERSPECTIVAS SOBRE LA HISTORIA Y EL PRESENTE DEL TEATRO DOCUMENTAL  
Nuevas miradas desde América del Sur

Pamela Brownell

 <https://orcid.org/0000-0001-5380-5169>

Ernesto Valença

 <https://orcid.org/0000-0001-5419-9383>

## **Perspectives on the history and present of documentary theater.**

### **New perspectives from South America**

This issue of *Revista Ephemera* presents its readers with a thematic dossier on Documentary Theater. Articulated by researchers from Brazil, Chile and Argentina, it aims to introduce new approaches to the diversity of experiences involved in this influential field of contemporary theater—which is constantly growing in terms of artistic productions and interested spectators—and to contribute to the visibility and better understanding of the vitality that documentary research has had in theater in our region for decades. The guiding proposal of this dossier is to continue to broaden the discussion on how documentary theater can be defined and what the constitutive processes of its history are, with a particular focus on its current implementation on South American stages.

Promoting this expansion seems important to us since, despite the great heterogeneity of this field of scenic creation and the consequent multiplicity of approaches and investigations that it has become the object of—particularly in recent years, when numerous critical works of great value have emerged—, our narratives about the trajectories of documentary theater are still often associated with a few references that are already well recognized, leaving a very wide range of experiences, both past and recent, to be investigated, which could at least feed this discussion with a greater variety of examples and, quite possibly, also challenge established perceptions about the genealogies and intersections that define the development of this trend(s) in different times and places.

In this sense, at first, a general critical consensus can be delineated that identifies documentary theater as a genre that emerged in Europe in the early 20th century and was consolidated and widely disseminated internationally in the 1960s. Then, after losing its centrality in the international theater scene, this genre (re)emerged strongly at the beginning of the 21st century with an effervescent proliferation of documentary experiences that opened a new chapter in history with their unique characteristics. In this journey, the first prominent figure is undoubtedly Erwin Piscator, who promoted resolute experimentation by using archive material as an element of scenic creation to encourage a closer relationship between theater and social reality and broaden its potential for political intervention (Piscator, [1929] 1957). Another essential figure is Peter Weiss, who, with his work *Die Ermittlung* (1965) and, above all, with the circulation of his *Notes* (Weiss, [1968] 1976), strongly encouraged the consolidation of a movement that used documentary and testimonial material as a source for dramaturgical creation. Between these two, as well as between much of the documentary production of the canonical period and more recent practices, it is possible to recognize the importance of the proposal of Brechtian epic theater as a communicating vessel, which was a very influential matrix in the development of documentary theater at different moments. Some of the main Latin American references from this first expansive moment of documentary theater are



Augusto Boal and Vicente Leñero. The latter explicitly used the term “documentary theater” to refer to his dramaturgical work, which began with the play *Pueblo rechazado* (Leñero, [1968] 1985).

For the most part, the documentary pieces from this first model were based on the transformation of documentary material into dramatic text (more or less properly adjusted to the form of *drama*, depending on the case) which was then taken to the stage by a professional cast. On the other hand, when the new documentary boom began to take shape on the international scene by the turn of the century, some of its most obvious characteristics were the presentation of archive material directly on stage and the very involvement of nonprofessional interpreters (non-actors), considered to be true “living documents,” direct bearers of their stories and testimonies on stage. This opened up the field of documentary theater to the discussion of a wide range of topics, from situations belonging to a broad collective spectrum, such as catastrophes and social conflicts, to personal and family issues, with a strong (auto)biographical nature, which is another distinguishing feature that led this stage of the genre to be labeled as *new documentary theater* (Hernández, 2017. Kempf; Moguilevskaia, 2013). These and other changes seen in the new documentary practices—many of which have, of course, followed more general developments on the contemporary scene—result in a kind of displacement, or even suspension, of fiction as a central element of theatrical creation, permanently generating bordering zones between reality and fiction, which is why these practices also represent a fundamental part of what has been studied as *theater(s) of the real* (Martin, 2013. Desgranges, 2013). Some of the key names in this phase are the German collective *Rimini Protokoll*, the Lebanese artist Rabih Mroué and, in Latin America, the Argentine directors Vivi Tellas (whose *Biodrama* project is an essential reference in the field) and Lola Arias, as well as the Mexican collective *Lagartijas Tiradas al Sol*, among others.

We believe that this summary of the history of documentary practices effectively shows the changes in visibility that documentary theater has had in most places and the main characteristics that identify its different stages. However, we also understand that as research progresses and this story is placed in dialogue with other similar expressions, the linearity of this process becomes more complex and other characters that can also be recognized in leading roles within this story begin to emerge. This dossier aims to capture such diversity and contribute to the development of knowledge and reflection on documentary theater in its various moments and variants, analyzing its specific features and differences, but also its possibilities for continuity. The idea was to bring together the results of research that addressed these and other related themes, such as the tense relationship between theater and the concept of document (which is also shared with the field of history), the different ways of thinking about documentary theater as political theater, reflection on the individual and individuality in documentary theater, the act of revealing stories that are generally seen as marginal or distant from the grand narratives, the relationship between personal and national history, and the procedures and crossings of language that appear in documentary staging, within the framework of investigations into documentary experiences carried out in both the most central and most peripheral areas of the theatrical field.



Unlike 20 years ago, when many of us began to take an interest in this phenomenon thanks to the renewed boost that documentary theater was getting in the field of practice, today we have at our disposal a wide variety of studies in individual or collective books and articles, as well as various compilations of work and interviews, among other publications, that provide an excellent starting point for further reflection on the history and theory of documentary theater from now on. The studies by Paola HERNÁNDEZ (2021), Julie WARD (2019), Davi GIORDANO (2014), Marcelo SOLER (2010), Silka FREIRE (2007) and Pedro BRAVO ELIZONDO (1982) are of particular interest to our studies, as they address the Latin American scene and explore relevant aesthetic-political cases and perspectives. It is also worth adding to this list books such as those by Ileana DIÉGUEZ CABALLERO (2007) and Francisco GARZÓN CÉSPEDES (1978), which do not deal primarily with documentary theater, but include analyses of pieces and specific testimonies on the subject. Outside of this specificity, if we expand our horizon to the different manifestations of the biographical, autobiographical, or fictional biographies genres and include literary, cinematographic, or media culture studies, the references to be covered become almost limitless. Narrowing it down to those who deal more explicitly with the scenic documentary issue in its different stages, we should also highlight the work of Erica MAGRIS and Béatrice PICON-VALLIN (2019), from the North American and European backgrounds, Lucie KEMPF and Tania MOGUILEVSKAIA (2013), Carol MARTIN (2010), Alison FORSYTH and Chris MEGSON (2009), Will HAMMOND and Dan STEWARD (2008), José Antonio SÁNCHEZ (2007), Attilio FAVORINI (1995), and Alan FILEWOD (1987), among others.

This dossier is based on this existing bibliography and in no way intends to replace these important references in the history of documentary theater. In fact, when we consider the dossier as a whole, we notice that some of the great protagonists of this story, such as Peter Weiss or Vivi Tellas, are almost absent if not for a few contextualizing mentions. This does not mean that we underestimate their relevance. Rather, they are artists to whom we have dedicated our research and who we have described here as unavoidable figures. However, far from considering these absences as something that should be fixed, we feel that they are a healthy testimony to the fact that we are effectively moving beyond these previously established foundations in this field of research. Furthermore, as coordinators, it is not our intention to insert our own interpretation of the phenomenon and its aesthetic and political implications into this dossier; as these are aspects that we have already addressed in other papers dedicated to our own lines of research (Brownell 2021, 2018. Brownell; Hernández, 2017. Valença, 2023. Valença; Schinelo, 2022). Instead, as we have already stated, our aim is to open up space for the exchange of new perspectives that contribute to the further development of this theoretical and historiographical field in a broader view from the South (Richard, 2014).

The regional focus of the dossier is in line with a series of meetings that have brought together researchers from different countries with the aim of advancing knowledge on the subject. We can start by mentioning the very starting point of this editorial proposal: the convergence of





ideas we had within the post-doctoral program at the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Buenos Aires, caused by a common interest in contemporary Argentine and Brazilian documentary theater. It is also particularly important to mention the project *Mapa colaborativo del teatro documental latinoamericano*<sup>1</sup>, which this year will promote the chapter *Brasil* as part of an agreement between the Universidad Nacional de las Artes, in Buenos Aires, and the Memorial da América Latina, in São Paulo<sup>2</sup>.

As we begin to present the articles that make up the dossier, we can identify a first set of texts that participate in the historiographical discussion that allows us to reconstruct the different processes and protagonists that drove experimentation in the field of documentary practices in theater. Thus, we begin the dossier with “Documentary Theater: a flight over a sea of possibilities” by Mario Celso Pereira Junior and Clóvis Dias Massa, a work that explicitly dialogues with several of the theoretical references mentioned above and which, as its title suggests, offers a panorama of different aspects and moments in this trajectory, emphasizing the diversity of the field that is condensed into the plural expression *documentary theater*. Also based on a more historical perspective is the second article, “Documentary Theater: in search of its historical matrices and theoretical foundations” by Ana Carolina Angrisani, which focuses on the resolute call for political agitation that motivated these experiments in their founding phase and examines how a trend of *agit-prop* expanded in Brazil in the 1960s and 1970s and remains in force today.

The third article in the dossier, “ Pull a little thread: Isidora Aguirre and documentary theater as a methodology of aesthetic and political flow during the sixties,” by Cristian A. Aravena, represents a particularly innovative contribution at the historical level, since it allows us to bring to light an artist—and the detail of her being an artist is no small matter when we talk about visibility and historiographical discussion—who was an important reference in Latin America in her time, but who is not usually included in the contemporary debate on the emergence of documentary theater in our countries. This is Chilean playwright Isidora Aguirre, who is an undisputed reference in theater in her country, but whose contribution to the history of documentary theater is usually overlooked. This is an important omission in light of, among other factors, the trajectory that Aravena’s article follows, as it reveals that Aguirre’s work took a clear documental turn *before* the emergence of canonical references of the period, such as those by Weiss and Leñero.

---

1 This collaborative project is based at the *Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica* (IIEAC) of the *Universidad Nacional de las Artes* and is part of the work of the study group *Cultura de Datos*, coordinated by Rafael Cruz Sousa, and of *PICT Herramientas digitales para la investigación teatral: un mapa del teatro documental latinoamericano*. The map is in the initial stages of development, but it is hoped that by 2025 it will be able to provide a record of a significant number of documentary theater experiences carried out in different Latin American countries from the 1960s to the present day. It can be accessed on <https://mapadelteatrodokumental.net>.

2 Another initiative for international collaboration in this sense was generated around the publication of the first documentary pieces by Vivi Tellas, including critical essays by numerous researchers from different institutions and countries (Tellas, 2017). Another academic space that has favored encounters between people researching documentary theater experiences, either as the center of our work or as cases addressed in the context of studies dedicated to other topics, is the *Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina*, directed by Lorena Verzero and based at the Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) of the Universidad de Buenos Aires.



The dossier then presents a second set of articles which, despite also contributing to the historicization of different documentary experiences, focus on the critical analysis of specific and more recent performances, articulating their reconstruction and contextualization with an intersection of diverse perspectives from theater studies, political philosophy, and other approaches. In all cases, these are experiences carried out in southern South American countries (Brazil, Argentina, Chile, and Uruguay).

The first article in this set is “The theatricality of the security system and life as power: towards a delegated documentary theater. Inquiries about Chácara Paraíso (2007) by Lola Arias and Stefan Kaegi,” written by Denise Cobello, a specialist in the study of Arias’ work (Cobello 2021, 2023). This article focuses on a piece that was fundamental in laying the foundations for the subsequent prolific scenic documentary production of this artist, who is, as we have said, one of the most recognized regional references in the field. This piece consists of an experience carried out during a first period of collaboration with Kaegi, a member of *Rimini Protokoll*, which included police officers in the city of São Paulo. The article explores this collaboration between the two artists and approaches its result mainly from a biopolitical perspective based on the concepts of territory, life and testimony.

Next, in “Desecrated archives: forms of performance in *Mi vida después* (2009) and *Antígona oriental* (2012)”, Noelia Morales presents a comparative analysis between another one of Arias’ stagings—perhaps the most resonant of them—and a work by the Uruguayan playwright Marianella Morena, directed by the German artist Volker Lösch, which is also a central antecedent for thinking, among other things, about how documentary practices in the 21st century have opened up new possibilities for bringing to the stage testimonies linked to the traumatic recent past of the last dictatorships in the South America. The text highlights what the bodies, stories and modes of action of the performers in both plays bring to the stage, drawing on some of the approaches proposed by Giorgio Agamben regarding *archive* and *testimony*, among other perspectives.

The next article in the dossier is “*Para Rocío Jurado*, a very brief insurgent scene – Writing gestures so that the memory of an underground country comes to the surface and retouches its resistance,” written by Fabrício Trindade Pereira based on a performance directed by Pereira himself and starring the cross-dressing actor José Alberto In Concert (1952-2023). Based on the trajectory of this artist, the article not only recovers, but seeks to pay homage—as the performance itself does—to the performative activity developed for decades in historically marginalized spaces of socially accepted cultural circuits, in this case in Minas Gerais. To further reflect on these practices of cultural and sexual dissidence, as well as on the gesture of reclaiming them from the stage, the article creates a link with experiences and concepts developed in the 1960s, related to the notion of *guerrilla art*, and analyzes how different documentary passages in the play depict tensions connected to the link between personal and collective, to debates of historical and political construction, and to dissent in relation to the heteronormative, institutional and cultural paradigms in force.



In turn, the collective work “Family, memory and society: Reflections on the scenic experiment O bosque” by Hayaldo Copque, Érica Rodrigues dos Santos, Fernanda Silva Souza, and Lorrayne Gabriela da Silva Bomfim also brings us closer to these intersections and tensions from another autobiographical and documentary scenic experience, this time articulated with a critical approach to the notion of family and to many of the values and mandates that are socially organized around it, which are particularly central to the political and religious discourses of the contemporary conservative far-right in Brazil (as well as in the rest of Latin America and the world, with the unique nuances of each area). The performance includes three personal solos—performed respectively by Souza, Bomfim and Rodrigues, who wrote the article together with Copque—and makes it possible to illustrate three different strategies for approaching memories and personal archives in a scenic-documentary way. Based on a creative exploration of the image of a family tree, the performers and authors approach different edges of their family histories, placing them in dialogue with different related theatrical backgrounds and with various perspectives of social and gender theory.

This more theoretical and critical section of the dossier, centered on the analysis of specific experiences of recent documentary theater in the region, concludes with “How to build with rubble: an interview with Vinicius Calderoni,” by Guilherme Carréra. This interview discusses the creation of *Museu Nacional – Todas as vozes do fogo* (2022), a musical by the Barca dos Corações Partidos company, with dramaturgy and direction by Calderoni, based on the fire at the São Cristóvão Palace in Rio de Janeiro, which destroyed almost all of the collection of the museum in 2018. The questions and answers in this dialogue, with a marked analytical tone, articulate the reconstruction of the creative process and the type of documentary work in this piece with more general reflections on both theater and its possibilities for discussing social facts and problems, as well as our cultural tradition and the link between museum and society.

Lastly, the epilogue of the dossier is the article “Opting to document, or the forces that move us towards documentary theater,” by Marcelo Soler, who has been a reference for years in the study of documentary theater in Brazil from the point of view of both theory and practice (Soler, 2010). The article consists of a more general essay that starts with a reflection on the founding gesture of the documentary genre, thinking beyond what is specifically theatrical, and that discusses very relevant examples of scenic experiences in the region, some of them curiously recurrent in the previous analyses; cases that to a large extent promoted and were responsible (intentionally or not) for the expansion of interest in the documentary genre among South American artists.

To conclude, we can only thank the authors of these valuable articles for their participation in the dossier and for their great willingness to evaluate and edit it. We would also like to thank Revista Ephemera for the opportunity to coordinate this project and for inviting our colleagues in the region to reflect on this topic together, allowing us to problematize the link between theater and the social, personal and historical reality of our region, in relation to multiple aesthetic and political



conceptions. Lastly, we would especially like to thank the readers of this dossier. We hope that the perspectives shared here can fuel your own questioning and that we can continue to collectively expand the reflection on documentary theater in its different stages and manifestations, especially highlighting the very diverse expressions that have had and continue to have space on the stages of South America.



## References

- BRAVO ELIZONDO, Pedro. *Teatro documental latinoamericano I y II*. México: UNAM, 1982.
- BROWNELL, Pamela. Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, v. 52, n. 1, p. 43–64, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/ltr.2018.0024>.
- BROWNELL, Pamela. *PROYECTO BIODRAMA*. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea. Buenos Aires: Antítesis / Red Editorial, 2021.
- BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola (coord.). Introducción. In: BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola. *Biodrama*. Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral, en V. Tellas. Córdoba: FFyH-UNC, 2017. p. 7-36.
- COBELLO, Denise. *Cartografías de lo performativo*. Reconfiguraciones del teatro biográfico-documental en la obra de Lola Arias desde el archivo, el testimonio y el género. 2024. Tesis (doctorado). Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2024.
- COBELLO, Denise. El Actor-Documento: Rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, n. 2, Artículo 2, 2021.
- DESGRANGES, Flávio. Editorial. Dossier: Teatros Do Real: Memórias, Autobiografias E Documentos Em Cena. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 1-2, 2013. Disponible em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p1-2>.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios Liminales*. Teatralidades, performance y política. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FAVORINI, Attilio. *Voicings*. Ten Plays of Documentary Theater. Hopewell, NJ: The Ecco Press, 1995.
- FILEWOD, Alan D. *Collective encounters: documentary theatre in English Canada*. University of Toronto Press, 1987.
- FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (ed.). *Get Real*. Documentary Theatre Past and Present. Croydon: Palgrave Macmillan, 2009.
- FREIRE, Silka. *Teatro documental latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática*. La Plata: Al Margen, 2007.
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1978.
- GIORDANO, Davi. *Teatro Documentário brasileiro e Argentino: O Biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.
- HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (ed.). *Verbatim Verbatim*. Contemporary Documentary Theatre. Londres: Oberon Books, 2008.



HERNÁNDEZ, Paola. El nuevo teatro documental del siglo XXI. Fundamentos teóricos de Latinoamérica, en Jorge Dubatti. *Poéticas de la liminalidad en el teatro II*, Lima: ENSAD, p. 153-164, 2017.

HERNÁNDEZ, Paola. *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2021.

KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le Théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?*. Nancy: PUN-Editions Universitaires de Lorraine, 2013.

LEÑERO, Vicente. *Teatro documental*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN, Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième époque, 2019.

MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

MARTIN, Carol. *Theatre of the Real*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Buenos Aires: Futuro, [1929] 1957.

RICHARD, Nelly. *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Diego Portales, 2014.

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

SOLER, Marcelo. *Teatro documentário: A pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

TELLAS, Vivi. *Biodrama*. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos. In: BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola (coord.). Córdoba: FFyH-UNC, 2017.

VALENÇA, Ernesto Gomes. Estrutura de sentimento no teatro documentário e no teatro de agitprop: experiências no Brasil e na Argentina. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1–25, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0204.

VALENÇA, Ernesto Gomes; SCHINELO, Letícia Pavão. O processo documental no espetáculo *Mi Vida Después*: a transformação da vivência em experiência. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1–23, 2022. DOI: 10.5965/1414573102442022e0204. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21766>. Acesso em: 4 abr. 2024.

WARD, Julie A. *A Shared Truth*. The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol. University of Pittsburgh Press, 2019.

WEISS, Peter. Notas sobre el Teatro-Documento. In: WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, [1968] 1976.



## **Academic Biography**

### **Pamela Brownell**

Researcher, educator and theater critic. PhD in History and Theory of Arts (UBA). Holds a teaching degree in Arts (UBA) and a bachelor's degree in journalism (UNLZ). It is a faculty member of the course Teoría y Crítica del Teatro (FFyL-UBA). Brownell is a postdoctoral fellow at CONICET in the Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC-UNA). CONICET/ Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos Aires.

E-mail: [pamela\\_brownell@yahoo.com.ar](mailto:pamela_brownell@yahoo.com.ar)

### **Ernesto Valença**

Professor of Theater Pedagogy at UFOP. PhD in Arts from the Escola de Belas Artes at UFMG (2014), and holds a master's degree from the same institution. He's got a teacher's degree in Performing Arts from Universidade de São Paulo- ECA/USP (2002).

E-mail: [ernestovalenca@ufop.edu.br](mailto:ernestovalenca@ufop.edu.br)

## **Copyright**

Pamela Brownell e Ernesto Valença

## **Copyright of the translation**

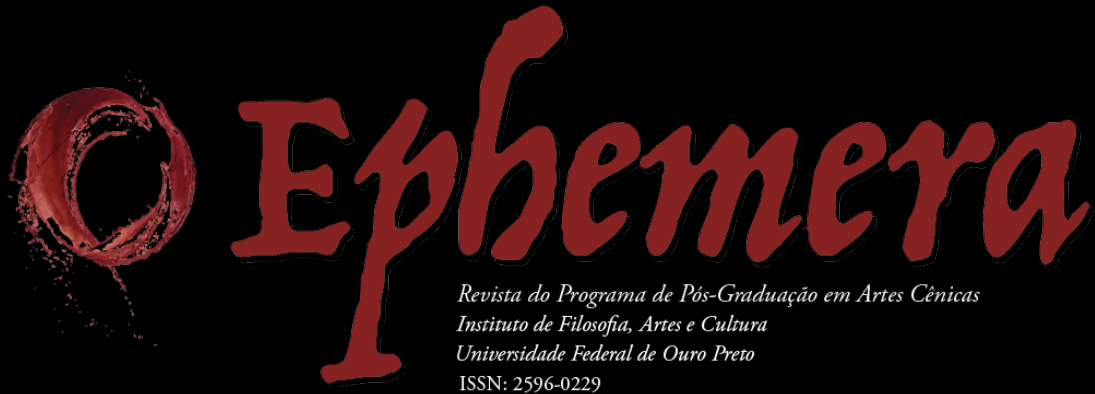
Sofia Schwabacher and Leonardo Maciel

## **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>





**TEATROS DOCUMENTÁRIOS:  
um sobrevoo num mar de possibilidades**

DOCUMENTARY THEATERS:  
a flight over a sea of possibilities

Mario Celso Pereira Junior

 <https://orcid.org/0000-0003-3002-5228>

Clóvis Dias Massa

 <https://orcid.org/0000-0002-1235-0011>



**Teatros documentários:  
um sobrevoou num mar de possibilidades**

**Resumo:** Contemporaneamente, inúmeras criações cênicas desafiam os limites do gênero documentário e propõem novos conceitos. Com o constante desenvolvimento do campo dos teatros documentários, este artigo apresenta algumas abordagens documentárias que tensionam as fronteiras entre o real e ficcional. Além disso, mostra a potencialidade das investigações, estimulando reflexões relevantes para o debate e a pesquisa em artes cênicas.

**Palavras-chave:** teatro documentário; campo das artes; teatros documentários; pesquisa em artes cênicas; contemporaneidade.

**Documentary theaters:  
a flight over a sea of possibilities**

**Abstract:** Contemporarily, innumerable scenic creations are challenging the limits of the documentary genre and proposing new concepts. With the constant development of the field of Documentary Theaters, this study describes some of the documentary forms that strain the boundaries between the real and the fictional. It also shows the potential of these investigations, stimulating relevant reflections for debate and research in the performing arts.

**Keywords:** documentary theater; field of the arts; documentary theaters; research in the performing arts; contemporaneity.



## 1 Os teatros documentários na contemporaneidade

O conceito de contemporaneidade, ou tudo aquilo que costumamos chamar de contemporâneo, possui um vínculo estreito com os contextos, eventos e fatos que vivenciamos, e até mesmo com o que simplesmente acontece no nosso tempo presente. Nas palavras de Giorgio Agamben, “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (Agamben, 2009, p. 47). Esta concepção de dissociação e anacronismo, apontada pelo filósofo italiano, transparece no que tratamos sobre a cena teatral, visto que há determinadas criações que se identificam com tradições ou se assemelham às obras ou movimentos artísticos do passado, ao mesmo tempo que outras encontram maneiras distintas de se relacionar no campo em que se inserem, propondo caminhos trilháveis para novas descobertas e tendências possíveis. Ainda assim, não necessariamente coincidindo plenamente com a época, elas constituem o panorama de obras da contemporaneidade.

Nesse pluralismo, em especial nas artes das cenas, há uma crescente ascensão e destaque de uma vertente teatral que desperta o interesse de críticos, pesquisadores, artistas e espectadores, chamada Teatro Documentário<sup>1</sup>. Embora ela esteja presente no fazer teatral dos últimos anos, seu embrião data dos anos 1920, mais especificamente com a primeira obra teatral documentária que se tem registro, *Apesar de tudo!* (1925), do diretor alemão Erwin Piscator, também responsável pela sua dramaturgia. Sua intenção foi se valer de alguns procedimentos dramatúrgicos e cênicos para validar e sustentar o que estava sendo tratado nos palcos.

Dando um salto para os anos de 1960, a modalidade de teatro documentário foi retomada e apurada pelo alemão Peter Weiss, tanto no pensamento teórico que embasava suas criações como na prática artística. Um dos maiores exemplos pode ser encontrado no espetáculo *O interrogatório* (1965) em que Weiss se serviu de documentos e depoimentos para abordar parte do julgamento daqueles que foram levados a júri pelo que ocorreu nos campos de concentração de Auschwitz. Outrossim, ele desenvolveu um material teórico que reflete e aponta os processos e objetivos do Teatro Documentário, intitulado *Notas sobre o teatro documentário* (1968). Vale ressaltar que ele acreditava que essa vertente era aquilo que tinha as ferramentas necessárias para tensionar o contexto, principalmente político, de sua época.

Um ponto importante a ser sublinhado, a propósito desta linha de teatro documentário, é que ela era norteadada pela questão política e suas implicações sociais. Movida pela ideologia marxista, posicionou-se artisticamente numa adesão partidária bem delimitada, se opondo às injustiças e se colocando ao lado dos mais oprimidos e desfavorecidos. Tania Moguilevskaia (2013) explica que

---

<sup>1</sup> Os estudos a respeito do campo dos teatros documentários aqui debatidos estão inter-relacionados com a dissertação de Mestrado do autor Mario Celso Pereira Junior no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação do autor Prof. Dr. Clóvis Dias Massa. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/270555>. Acesso em: 13 mar. 2024.



partindo do princípio de que o mundo é explicável e transformável, seu teatro de montagem revolucionário oferecia uma demonstração didática no palco, estabelecendo vínculos causais, destacando contradições, denunciando e mostrando o caminho a seguir (Kempff; Moguilevskaia, 2013, p. 11, tradução nossa).

Numa análise sintética, o objetivo do teatro documentário de Weiss e Piscator é o de “se opor à desinformação mantida pelos poderes, condenar os culpados, provocar uma tomada de consciência no espectador e lhe indicar uma forma de melhorar o mundo” (Moguilevskaia, 2011, p. 37, tradução nossa). Este caminho de pensar o fazer teatral documentário perpetuou-se até à contemporaneidade. Em *Rwanda 94* (2000), o coletivo belga Groupov se engajou politicamente, a fim de criar uma tentativa de reparação simbólica em relação àqueles que foram oprimidos, torturados e massacrados na barbárie conhecida como Genocídio dos Tutsis, ocorrido em 1994, em Ruanda. Ainda que os procedimentos dramáticos fossem diferentes dos utilizados por Weiss e Piscator, nesta obra do Groupov o empenho político e contextualizado se assemelha ao tratamento dado pelos dois artistas alemães, pois em ambos os casos expôs “um material documental autêntico que é retirado em relação a um tema global, político, em que estão em jogo os interesses da sociedade como um todo” (*Ibid.*, p. 36, tradução nossa).

Não obstante, com o passar dos anos, outras proposições documentárias surgiram e se afastaram daquilo que podemos chamar de teatro documentário clássico ou histórico. A este respeito, a pesquisadora francesa Bérénice Hamidi-Kim (2013) destaca a existência de dois tipos de teatro documentário, que correm lado a lado e coexistem, sendo o primeiro identificado como teatro documentário político e o segundo, pós-político. De um lado, existe o teatro documentário político que se propõe a denunciar a realidade e trabalha com documentos científicos, históricos, oficiais, de caráter público etc. Estas produções “sempre almejam a verdade e, mais precisamente, a revelação de uma verdade oculta, tanto quanto encenam essa vontade” (Hamidi-Kim, 2013, p. 47, tradução nossa). De outro lado, o teatro pós-político que não possui essa pretensão e se coloca mais como algo que presentifica um certo real, que traz para a cena um teatro documentário do indivíduo, da subjetividade, do sentimento, do microcosmo, do íntimo, das particularidades de um grupo social. Isso ocasiona outro direcionamento para os tipos de documentos utilizados (notas, relatos escritos e orais, testemunhos, diários, entre outros). É um movimento que carrega consigo o objetivo de expor, de dizer “sem um ponto de vista dominante, de dentro para fora, o caos de uma realidade fragmentada composta por uma multiplicidade de elementos heterogêneos, até mesmo contraditórios e conflitantes” (*Ibid.*, p. 51, tradução nossa).

O aparecimento dessas outras peças documentárias, que não aquelas que se assemelham às de Weiss e Piscator, também é discutido por Lucie Kempff e Tania Moguilevskaia (2013). Elas observam que tais proposições reinventam o teatro documentário, ao invés de redescobri-lo. Em suas palavras: “as práticas contemporâneas se adaptaram a um contexto sociopolítico muito diferente daquele da época dos ‘pais fundadores’” (Kempff; Moguilevskaia, 2013, p. 24, tradução nossa). As



pesquisadoras classificam essa onda como teatro neo-documentário, pois a contemporaneidade que a acompanha, de maneira dialética, a força a questionar seus próprios métodos, rever suas técnicas e se adaptar ao contexto socio-histórico-político da atualidade.

Já a pesquisadora Carol Martin (2010) se apropria do conceito formulado por Maryvonne Saison e aponta que os teatros do real são uma evolução do teatro documentário, destacando que eles são gestos que acolhem “as mudanças culturais e tecnológicas que estão nos reformando globalmente e rompem com a dramaturgia conservadora e convencional do realismo, que tanto fazia parte do teatro documentário no final do século XX” (Martin, 2010, p. 1, tradução nossa). Neste quesito, a autora ainda salienta uma questão importante a ser considerada, ao pensar na contemporaneidade dessas criações documentárias, e observar que “grande parte da dramaturgia atual do real usa a estrutura do palco não como uma separação, mas como uma comunhão entre o real e o simulado; não como um distanciamento entre ficção e não ficção, mas como uma fusão dos dois” (*Ibid.*, p. 2, tradução nossa).

Mas afinal, do que se trata o ato de documentar? Qual a conceitualização que sustenta essa forma teatral? Atualmente há uma extrema dificuldade de estabelecer uma descrição precisa que abarque esse universo em expansão. Ainda assim, tem pesquisadores que nos auxiliam nessa tarefa a pensar em indícios, como é o caso do Marcelo Soler. Em seus estudos, Soler destaca três princípios fundamentais que estruturam e identificam as obras documentárias: primeiro, a intenção de documentar que implica uma relação distinta com a realidade em comparação a obras não documentárias; segundo, o uso de dados não ficcionais que testemunham a realidade, diferenciando-se assim das produções ficcionais; e, por último, a importância da percepção do espectador, cujo olhar transforma o material apresentado em documentário, destacando a necessidade de uma abordagem documental por parte do público para que o compromisso com o conteúdo documental seja efetivo (Soler, 2013). Seu viés, com a delimitação desses três princípios, torna mais tangível a compreensão do ato de documentar e a natureza do teatro documentário. Contudo, proposições contemporâneas do teatro documentário vão além desses princípios nos teatros documentários, ao fazerem uso dos mais variados tipos de documentos, trabalhando numa zona indeterminada em que se cruzam zonas de ficção e de realidade, com dosagens distintas. Parafraseando o escritor argentino Ricardo Piglia, que ao tratar da ficção considera que “a ficção trabalha com a verdade para construir um discurso que não é nem verdadeiro, nem falso” (Piglia, 1994, p. 71), pode-se pressupor que os teatros documentários, ao atuarem nesse matiz de incerteza entre a verdade e a falsidade, jogam nele todo o efeito da ficção (ou, inversamente, do que se considera ser documental?).

Tal perspectiva complexifica a discussão e mesmo a identificação dos gestos documentários no teatro na contemporaneidade. Até onde pode-se ir? Quais são os limites de criação no campo documentário? Como orquestrar a mistura entre ficção e não-ficção e ainda se manter dentro dos teatros documentários nos dias atuais? Essas são questões que não possuem uma resposta simples e direta. Pelo contrário, podem existir diversas respostas que contemplem uma parcela das pesquisas,



ou então, pode não existir resposta satisfatória, pois atualmente, com a explosão das proposições, estamos descobrindo novas ideias. Contemporaneamente, os teatros documentários vêm nos mostrando

que a verdade é contextual, múltipla e sujeita à manipulação; que a linguagem enquadra a percepção; que a arte pode ser objetiva; que as perspectivas proliferam; que a história é uma rede de relacionamentos; que as coisas ocorrem por acaso; que o artista pode ser uma persona e não necessariamente um personagem no sentido teatral; que o teatro inclui o cotidiano; que o então, o agora e o que está por vir podem coexistir no palco (Martin, 2010, p. 3, tradução nossa).

Fica palpável que, independentemente do conceito epistemológico empregado, há uma expansão conceitual no campo documentário a fim de abranger as diferentes criações artísticas atuais. Essa diversidade também é reflexo do contexto no qual estamos inseridos. Um contexto fragmentado, interconectado, plural, objetivo e subjetivo. Todos esses conceitos abrangentes coexistem e expressam a constante evolução e desenvolvimento dessas maneiras de documentar em teatro. Todavia, a multiplicidade que avoluma é a mesma que provoca o advento de sub-conceitos, com a finalidade de melhor descrever as formas documentárias que, devido a suas especificidades, sobressaem dentro do conceito 'guarda-chuva'. E isso é uma questão relevante para o debate.

## 2 O campo dos teatros documentários: um espectrograma em devir

Às vezes, pensar imagetivamente pode facilitar o processo de assimilação de algo mais complexo. Como o assunto aqui discutido trata de concepções em constante movimento (ou mesmo uma constante mutação), trazer outras formas de associação provavelmente auxilia na compreensão. Neste quesito, o pesquisador Marcelo Soler (2015), também dramaturgo e diretor da Cia. Teatro Documentário, apresenta uma construção valiosa para o tema. Ele propõe a construção mental da ideia de campo, como um espaço vasto, aberto, sem que exista necessariamente uma divisa, uma cerca, uma demarcação de início, meio e fim. A disposição dos variados gestos documentários ocorre nesse lugar sem fronteiras, em comunhão direta ou indireta, explícita ou implícita entre eles.

Depois, ele transfere essa mesma imagem para o que entendemos como 'campo de conhecimento', no qual "não se refere a uma área com rígidos contornos e permeada de definições, mas a uma possibilidade de lugar destinado à reflexão" (Soler, 2015, p. 16). Somado a essas duas associações, ele traz um terceiro ponto interessante sobre o conceito de campo. Ele busca nas ciências naturais, mais especificamente nos estudos de Michael Faraday, na área da física, outra forma de entender o fenômeno estudado. No ponto de vista físico, "para que haja interação entre os objetos num mesmo campo, não há necessidade de eles estarem próximos, podendo surgir forças entre eles mesmo que estejam distantes uns dos outros" (*Ibid.*, p. 16). A construção final do seu raciocínio nos manifesta que: podemos enxergar o campo dos teatros documentários como um



espaço livre de fronteiras visíveis e definições simples, um lugar destinado ao pensamento, à reflexão, ao questionamento, e que a interação entre aqueles que se encontram no campo não depende e se limita à questão da proximidade.

Os olhos atentos podem ter notado a concepção aqui abordada com a grafia no plural: teatros documentários. O termo escrito dessa maneira é apresentado por Béatrice Picon-Vallin e Érica Magris em seu livro *Les théâtres documentaires* (2019). Ele, assim como as outras possibilidades supramencionadas, foi aspirado para que abrangesse as múltiplas possibilidades de proposições documentárias. Segundo Picon-Vallin, na contemporaneidade, a forma documentária

se conjuga de acordo com mil facetas diferentes que são difíceis de repertoriar como um todo. Fala-se, portanto, em “teatros documentários” no plural. A dosagem entre documento, testemunho e ficção, seu tratamento, os temas e os métodos fazem as diferenças (Picon-Vallin, 2019, p. 16, tradução nossa).

Desse modo, dadas as atuais alternativas de intelecção do termo, parece uma escolha apropriada descrevê-lo como o campo dos teatros documentários. Assim, podemos, dentro dessa ideia, traçar novas subpartes, como ramificações que ora se aproximam e se distanciam, ora se assemelham e se dessemelham umas das outras.

Esse fenômeno de expansão para subdivisões fica mais ressaltado quando o analisamos a partir de uma perspectiva espectral, como se o ampliássemos a ponto de não mais ver um feixe e sim uma decomposição em forma de espectro, como uma luz que se divide em cores ao passar por um prisma. Ainda nessa analogia, ao observar um espectrograma de luz (formado pelas cores do arco-íris), cada tonalidade de cor visível poderia ser associada a uma subparte dos teatros documentários. Na qual a passagem de uma para outra é dada de forma sutil, assim como não há uma fronteira limitante entre elas, e elas mantêm uma certa interação ou ligação, estando ou não distantes umas das outras. Assim se comportam as criações dentro do campo dos teatros documentários, um espectro de perspectivas, formas, caminhos possíveis, compreensões fluidas, com hibridismo, tensionamentos e expectativas em devir. É oportuno pontuar que:

Os subgêneros são definidos de acordo com a combinação de documentos, arquivos, entrevistas e ficção, a forma como a realidade e a ficção dizem respeito aos personagens, lugares ou narrações, o ponto de vista adotado para se dirigir ao público - pois é o olhar do público que também faz o documentário - e o dispositivo construído a partir de uma variedade de disciplinas, escolhidas e cruzadas. Alguns críticos se limitam a quatro categorias, mas há muitas mais, porque as formas estão frequentemente na encruzilhada das artes e disciplinas (Picon-Vallin, 2019, p. 418, tradução nossa).

Mas por que em devir? Como dito acima, contemporaneamente existe um gesto em documentar em teatro muito em agitação, e isso vem ocorrendo ao passo que o estamos percebendo e analisando. Ou seja, tudo é muito recente, as mutações são inevitáveis, os experimentos gestam e dão à luz a outras subpartes dentro do campo dos teatros documentários. As pesquisas na área avançam, lidamos com um fenômeno em expansão, e “tal jornada [de exemplificar os teatros documentários],



com suas entradas e múltiplas abordagens, teatrológica, histórica, sociológica, é necessariamente inacabada, já que a corrente da ‘documentalidade’ está explodindo” (Picon-Vallin, 2019, p. 411, tradução nossa). Apesar de insistente, tal tarefa parece restar inconclusa. A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin, ao abordar essa corrente, nota que “sua função é, sem dúvida, antes de tudo, mover os limites, multiplicar as perguntas, os temas, afastar os tabus, provocar uma grande agitação, ajudar a redefinir as funções do teatro público” (*Ibid.*, p. 417, tradução nossa).

Ainda assim, podemos identificar diversos subgêneros que habitam o campo dos teatros documentários na contemporaneidade, tais como: Teatro Verbatim, Teatro de comunidade ou Teatro comunitário, Docudrama, Autobiografia, Teatro Palestra ou Teatro Conferência, Teatro de Testemunho, Teatro do Fato, Teatro de Documentação, Teatro de Tribunal, Teatro do Real, Performance Documentária, Teatro Documentado, Documentário Cênico, Não-ficção, Autoescritura Performativa etc. Como já mencionado, a cada nova pesquisa, outros termos são levantados. Apesar disso, trazemos para este artigo algumas concepções, a fim de exemplificar a materialidade dessa discussão.

### 3 Tudo é uma questão de dosagem: breves exemplos de possibilidades

Podemos encontrar, dentro do vasto universo dos teatros documentários, uma gama diversificada e múltipla de abordagens e propostas que desafiam as margens e investigam as fronteiras (e em muitos casos a união) entre realidade e ficção. Alguns exemplos, por sua vez, despertam discussões exaltadas e geram controvérsias, apresentando perspectivas que desafiam normas e convenções, como o *Théâtre presque documentaire* (Teatro quase documentário). Esse caso é, talvez, o mais polêmico pois ele se assemelha às ficções baseadas em fatos. Contudo, há teóricos que entendem essa linha de criação também como pertencente ao campo dos teatros documentários, como é o caso da Marion Boudier.

Em seu texto *Un théâtre « presque documentaire » ?* (2013), a autora argumenta que, por mais problemática possa ser, existem produções que colocam em seu centro, na raiz de seu surgimento, os documentos (um princípio basilar dentro do campo documentário), e traz como um desses exemplos algumas obras de Joël Pommerat. A pesquisadora, ela própria dramaturgista em processos de criação de Pommerat, lança mão da expressão *presque documentaire*, do fotógrafo canadense Jeff Wall, bem como do dramaturgo francês David Lescot. O primeiro usa a expressão para designar a ambiguidade que ela carrega (a parte documental e a reconstruída). O segundo, reitera que se trata de uma escrita “que sacia uma ‘sede pelo real’ e ativa ‘um motor poético’” (Boudier, 2013, p. 129, tradução nossa). Para Boudier, a questão do documento, ou do ato de documentar nas peças de Pommerat são discutíveis: “a realidade é documentada e reconstruída durante o processo de escrita, mas o real, nunca inequívoco, é antes uma fonte de inquietude” (*Ibid.*, p. 136, tradução nossa). Ao mesmo tempo, esta inspiração na realidade serve também como uma forma de validar ou legitimar



o discurso colocado no palco, um jogo dialético entre o ato de documentar e o ato de inventar, de poetizar, de ficcionalizar.

Nesse caso, os dados não ficcionais utilizados, ou a indexação do documento, ou a contiguidade com a realidade “não se destina, portanto, ao espectador, como no teatro de julgamento de P. Weiss, mas ao autor e sua equipe de atores, que estão em busca de verdades individuais e existenciais” (*Ibid.*, p. 138, tradução nossa). Este traço documental vai se despedaçando, diluindo, transformando durante o processo de criação e reescrita. Segundo a pesquisadora, Pommerat diz não saber caracterizar ou definir suas peças, mas garante passar o tempo procurando o real, e que, desde *Cercles/Fictions* (2010) e *Ma chambre froide* (2011), percebe-se escrevendo “como um juiz de investigação reconstruindo uma cena de assassinato” (Pommerat *apud* Boudier, 2013, p. 139, tradução nossa). É importante ressaltar que o termo utilizado é bastante contraditório, polêmico e mesmo duvidoso. Os caminhos abertos pela partícula ‘quase’ são numerosos e podem levar a interpretações mais voltadas para uma ficção baseada em fatos, ou para o pseudodocumentário e, neste estudo de Boudier, ao quase documentário.

Há um outro termo que se reporta a um diferente modo de trabalho com os documentos chamado *Arhivă performativă* (Arquivo performativo). Trata-se de uma expressão empregada pela dramaturga e artista romena Gianina Cărbunariu. Nesta maneira de pesquisar e trabalhar, o que está em foco são as características singulares que cada documento carrega consigo, bem como os rastros deixados de sua produção. No espetáculo intitulado *X mm sobre Y Km* (2011), Gianina empregou como uma forma de texto cênico um material pouco convencional: um estenograma. Esse documento foi publicado no ano anterior por Dorin Tudoran e versa sobre os arquivos de segurança do país (Patureau *apud* Magris; Picon-Vallin, 2019). Por se tratar de um estenograma, ou seja, um texto escrito a partir de abreviações fonéticas a fim de transcrever em símbolos, com maior velocidade, diferentes discursos orais, apresenta em seu interior marcas do desenvolvimento da escrita. Deste modo, tal documento foi discutido, analisado e levado ao palco da mesma forma como foi publicado. A autora afirma que o objetivo era investigar os mecanismos de escrita do documento e não descobrir uma possível ‘verdade’ por trás dos símbolos. O que se destacavam era justamente os traços de fabricação, a repetição de informações (característica da fala oral), os respiros dos oradores e registros no arquivo, as lacunas etc. (Cărbunariu, 2018). Podemos observar que o que está em jogo é outro olhar, outra proposta de lidar com os documentos em cena, priorizando o caráter estrutural para além do assunto nele contido.

Ainda dentro do espectro documentário, porém questionado e posto à prova dentro das pesquisas em Artes Cênicas, está o pseudodocumentário, ou também conhecido como *mockumentary*. Este caso busca agregar assumidamente a ficção emoldurada em uma forma dita documentária ou, em outras palavras, explora procedimentos para que os dados ficcionais (inventados para determinada criação) sejam tratados como reais. Por este motivo, o termo em inglês une duas palavras: ‘*mock*’ (que significa zombar) + ‘*documentary*’ (documentário). Em relação a esta união de significados, Erica Magris e Béatrice Picon-Vallin sublinham que “no campo audiovisual, parece que o primeiro





significado de ‘zombaria’ domina e que o mockumentário tem intenções satíricas e humorísticas” (Magris; Picon-Vallin, 2019, p. 441, tradução nossa). Exemplos disso são os filmes protagonizados pelo personagem Borat, o segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão, criado e interpretado por Sacha Baron Cohen. Em ambos os filmes vemos esse repórter documentando os hábitos dos estadunidenses. Tanto a montagem, a edição, como alguns procedimentos fazem com que se assemelhe aos filmes documentários, porém seu conteúdo é ficcional, exacerbando as zombarias, humor e sátiras. Mas, e nos palcos? Como essa relação se desenvolve? Podemos mencionar o espetáculo de dança e teatro *Mockumentary of a Contemporary Saviour* (2017) do belga Wim Vandekeybus e sua cia. Última Vez. O criador afirma que o espetáculo nunca pensou em colocar o real no palco, mas sim um futuro possível (MOCKUMENTARY, 2017). A obra

trata de morte, amor, limbo, sexo e ritual - muitas vezes convidando o público a questionar seu próprio propósito dentro da obra, assim como no mundo. Ele questiona continuamente a ideia de Deus, levando o espectador em uma jornada de revelações (Alexander, 2017, tradução nossa).

De acordo com Wim, o presente entra como uma fonte de reflexo para descrever uma realidade futura. A complexidade reside em não prospectar acontecimentos, e sim tensionar a realidade contemporânea para criar uma expansão de questionamentos sobre o hoje e o amanhã (MOCKUMENTARY, 2017). O lado sarcástico, de gozação, é posto de lado para dar vez à percepção de um pseudodocumentário, priorizando mais os procedimentos envolvidos na produção de um documentário.

Também trazemos para a discussão um conceito que se difere dos demais devido à gênese das obras identificadas como *Teatru-Document* (do romeno, Teatro-Documento). Isto significa que, na maioria das vezes, esse termo é associado às obras depois de prontas, visto que várias não foram produzidas com a finalidade de serem documentárias, mas dado o contexto nas quais elas foram feitas acaba-se definindo-as como Teatros-Documentos. Ainda não possui uma definição muito bem concretizada, porém o termo exprime bem o sentido aplicado. Para elucidar, podemos notar a coletânea, *Chişinău, 7 aprilie: Teatru-document* (2010) (Patureau *apud* Magris; Picon-Vallin, 2019). Nela, encontramos quatro obras reunidas em um único volume. Tais escritos foram criados por Irina Nechit, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu e Mihai Fusu, intelectuais importantes da Bessarábia, a atual República da Moldávia (região fronteira entre a Romênia e a Ucrânia). As peças foram escritas no auge do momento, com a intenção de retratar uma repressão de manifestação juvenil, ocorrida em 7 de abril de 2009, na qual protestava-se contra o governo da época e uma possível fraude e falsificação das eleições (Jela, 2010).

Fica evidente o detalhamento do dia retratado nas obras, transmitindo o sentimento exaltado dos jovens, mesmo se tratando de escritas ficcionais baseadas nesses fatos. Ainda há um trabalho hercúleo para o apagamento deste dia por parte das autoridades governamentais, no entanto, esta coletânea é capaz de reavivar as memórias, como se fossem um documento, um registro vivo dos acontecimentos. Além disso, a antologia conta com uma parte dedicada à cronologia dos fatos,



bem como comentários e depoimentos dos autores, cujas palavras auxiliam na contextualização do momento em que estavam inseridos (Khalil-Butucioc, 2011). Percebemos que, nesse exemplo, as peças não foram criadas com a intencionalidade de documentar, ou de serem documentárias, e ainda assim passaram a ser consideradas e lidas como Teatros-documentos. Note-se que aqui a ficção atuou como uma espécie de bisturi da realidade, e com precisão cirúrgica foi capaz de abrir uma fenda na história daquelas pessoas, tornando-se documentos de uma memória em propínquo apagamento.

Por fim, no Brasil, *Luís Antonio – Gabriela* (2011), espetáculo dirigido por Nelson Baskerville com a Cia. Mungunzá, foi criado a partir de documentos biográficos, cujas fotografias, diários, entrevistas com familiares e amigos fizeram parte da construção de diferentes pontos de vista sobre a irmã transexual do diretor. Batizada de Luís Antonio, quando garoto, Gabriela não escondia sua homossexualidade e era espancada pelo pai com o objetivo de ‘curá-la’, tendo sido expulsa da escola e de casa ainda adolescente e se encaminhado para uma vida de prostituição e de uso de drogas até sua morte, na Espanha, em 2006, vitimada pela AIDS. O espetáculo remonta ao período do governo militar e denuncia como a violência e opressão da ditadura reverbera na estrutura familiar. O dispositivo cênico colabora para isso: narrada de forma não-linear, a história de Gabriela é apresentada aos espectadores através de uma evidente polifonia artística, cuja instalação emprega projeções, desenhos e pinturas mescladas com módulos e inúmeros objetos cênicos articulados de modo não ilusório. Considerado pela companhia como sendo um documentário cênico, a estrutura dramática é composta por uma série de depoimentos alternados por canções originais, nas quais o elenco performa o corpo trans (Baskerville, 2012). Apesar do evidente caráter épico, que anuncia pontualmente os acontecimentos por meio do uso de letreiros digitais, amplificadores e microfones, ainda assim produz identificação a ponto de causar comoção na plateia pela maneira como expõe a transfobia e presentificar o que seria o pedido de desculpas de Baskerville à irmã.

#### **4 Considerações finais: se é que existe um final**

Em síntese, o campo dos teatros documentários vem ganhando cada vez mais destaque devido a sua diversidade de experimentações e a capacidade de provocar discussões intensas nas Artes Cênicas. Ao tensionar as concepções ao limite e se reinventar, ressurgir, hibridizar e mesclar realidade e invenção, ficção e não-ficção, essas obras estimulam não apenas seus públicos a refletirem sobre questões sociais, políticas, históricas e artísticas, mas também a comunidade acadêmica a repensar os conceitos e ampliar os horizontes das pesquisas e das possibilidades. Isso revela a complexidade e a pluralidade de perspectivas que permeiam o campo dos teatros documentários, reforçando a relevância de análises expandidas, abertas e de compreensões do contíguo trabalho de desenvolvimento dessa forma artística em nossa contemporaneidade.

Tanto as discussões do tema, como os exemplos apresentados servem como uma ponte



ou trampolim para as pesquisas a respeito da profusão dos teatros documentários. Uns são mais próximos das origens desse pensamento, outros polêmicos e questionáveis, mas tudo isso compõe o contexto da contemporaneidade do campo. A fluidez, a hibridização, o tensionamento, o questionamento e mesmo a ousadia expandem os limites conhecidos da representação teatral e do documentário. A coexistência dessas diferentes vertentes, que ora dialogam com o hoje, ora com o ontem, faz fervilhar a contemporaneidade das formas, e “exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele [o campo dos teatros documentários] é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (Agamben, 2009, p. 46). Conforme os teatros documentários se expandem e dialogam com a sociedade da época e o fazer teatral, mais podemos esperar por novas descobertas, novas definições, experimentações e concepções. Desafiar a nossa compreensão, questionar as fronteiras e ofertar novas perspectivas: eis o que os teatros documentários têm a nos oferecer.



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALEXANDER, Dalton. Review: Mockumentary of a Contemporary Saviour by Wim Vandekeybus / Última Vez. *Au-di-tions.com*, Bruxelas, 14 abr. 2017. Disponível em: <https://au-di-tions.com/review-mockumentary-of-a-contemporary-saviour-by-wim-vandekeybus-ultima-vez/>. Acesso em 13 jun. 2023.
- BASKERVILLE, Nelson. *Luís Antonio - Gabriela*. São Paulo: Editora nVersos, 2012.
- BOUDIER, Marion. Un théâtre “presque documentaire”? Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat. In: KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. Nancy: PUN Éd./ Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 127-142.
- CĂRBUNARIU, Gianina. X mm din Y Km – Despre o posibilă arhivă performativă. *Scena.ro* – revista de artele spectacolului, Romênia, 28 fev. 2018. Disponível em: <https://revistascena.ro/arte/x-mm-din-y-km-despre-o-posibila-arhiva-performativa/>. Acesso em: 13 jun. 2023
- HAMIDI-KIM, Bérénice. Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l’opposition entre deux théâtres documentaires aujourd’hui (*Rwanda 94* et *Rimini Protokoll*). In: KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. Nancy: PUN Éd./ Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 45-59.
- JELA, Doina. Prefácio. In: DUMITRU, Andreea (ed.). *CHIȘINĂU, 7 APRILIE: Teatru-Document*. Bucareste: Editora Cheiron, 2010. Disponível em: <https://teatrul-azi.ro/produs/chisinau-7-aprilie-teatru-document/>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. Introduction. In: KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. Nancy: PUN Éd./Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 11-24.
- KHALIL-BUTUCIOC, Dorina. Teatru-Document. *Revista ARTA*, Chișinău, 7 abr. 2011, p. 189. Disponível em: [https://ibn.idsi.md/en/vizualizare\\_articol/22870](https://ibn.idsi.md/en/vizualizare_articol/22870) . Acesso em: 23 abr. 2023.
- MAGRIS, Erica e PICON-VALLIN, Béatrice. Glossaire. In: MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième Époque éditions, 2019, p. 435-446.
- MARTIN, Carol. Introduction: Dramaturgy of the Real. In: MARTIN, Carol (edit.). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-15.
- MOCKUMENTARY of a Contemporary Saviour. Entrevista feito por Pieter D’ Hooghe. [S. l.: s. n.], 14 abr. 2017. Disponível em: <http://www.dance2008.de/assets/DANCE-2017/Interviews-Wim-Vandekeybus/pressedossier-Mockumentary.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- MOGUILEVSKAIA, Tania. Les variables idéologiques du théâtre documentaire. *Études Théâtrales*, v. 50, n. 1, 2011, p. 36-41. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1->



[page-36.htm](#). Acesso em: 8 jun. 2023.

PICON-VALLIN, Béatrice. Le Théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtre dits documentaires. In: MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN, Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier : Deuxième Époque éditions, 2019, p. 11-52.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. *Sala Preta*, São Paulo, v.13, n. 2, 2013, p. 130-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 13 mar. 2024.

SOLER, Marcelo. *O Campo do Teatro Documentário: morada possível de experiências artístico pedagógicas*. 222 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-24112015-104357/en.php>. Acesso em: 14 jun. 2023.



### **Biografia acadêmica**

**Mario Celso Pereira Junior** - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ator, dramaturgo, dançarino e artista circense com especialidade em malabarismo e clown. Professor de teatro licenciado pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Estudante da Especialização em Artes EaD (UFPel). Atualmente, é professor de Teatro na Escola SESI de Ensino Médio - Pelotas/RS.

E-mail: [mariojunior.arte@gmail.com](mailto:mariojunior.arte@gmail.com)

**Clóvis Dias Massa** - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua nos cursos de Teatro do Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS. Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Graduado em Artes Cênicas: Hab. em Interpretação Teatral pela UFRGS. Pesquisador acadêmico no campo da dramaturgia e da história do teatro, da teatralidade, da poética e da estética teatrais. Integrante do Grupo de Pesquisa Teoria Teatral: História, Dramaturgia e Estética do Espetáculo, vinculado ao Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Coordenador da pesquisa institucional Dramaturgia e Sociedade: Escrituras do Teatro de Hoje nas Fronteiras da Ficção, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

E-mail: [clovisdmassa@gmail.com](mailto:clovisdmassa@gmail.com)

### **Financiamento**

Não se aplica

### **Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

### **Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

### **Contexto da pesquisa**

Não declarado

### **CRediT**

Ambos os autores participaram das seguintes fases de desenvolvimento desse artigo: investigação, metodologia e escrita. Mario Celso Pereira Junior foi responsável pela conceituação e Clóvis Dias Massa pela supervisão da pesquisa.

### **Direitos autorais**

Mario Celso Pereira Junior e Clóvis Dias Massa

### **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



### **Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

**Editores responsáveis**

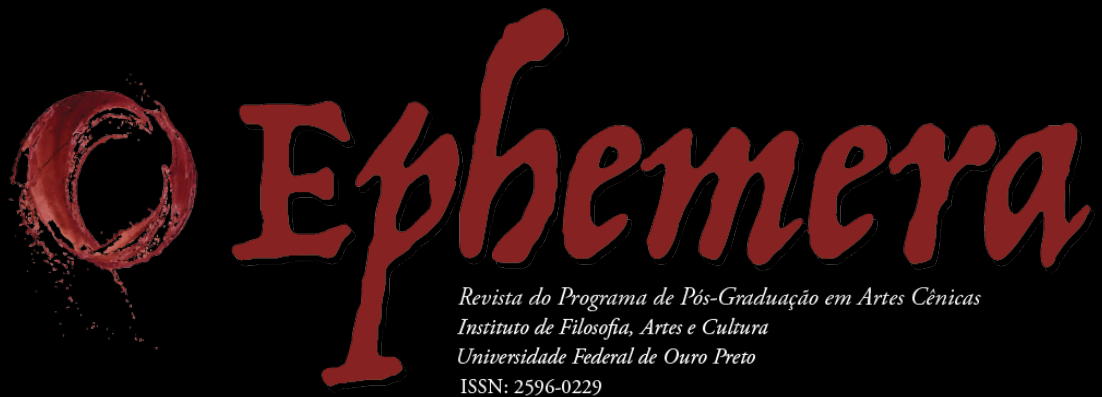
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

**Histórico de avaliação**

Data de submissão: 25 de setembro de 2023

Data de aprovação: 24 de abril de 2024



*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229*

**DOCUMENTARY THEATERS:  
a flight over a sea of possibilities**

TEATROS DOCUMENTÁRIOS:  
um sobrevoo num mar de possibilidades

Mario Celso Pereira Junior

 <https://orcid.org/0000-0003-3002-5228>

Clóvis Dias Massa

 <https://orcid.org/0000-0002-1235-0011>



**Documentary theaters:  
a flight over a sea of possibilities**

**Abstract:** Contemporarily, innumerable scenic creations are challenging the limits of the documentary genre and proposing new concepts. With the constant development of the field of Documentary Theaters, this study describes some of the documentary forms that strain the boundaries between the real and the fictional. It also shows the potential of these investigations, stimulating relevant reflections for debate and research in the performing arts.

**Keywords:** documentary theater; field of the arts; documentary theaters; research in the performing arts; contemporaneity.

**Teatros documentários:  
um sobrevoou num mar de possibilidades**

**Resumo:** Contemporaneamente, inúmeras criações cênicas desafiam os limites do gênero documentário e propõem novos conceitos. Com o constante desenvolvimento do campo dos teatros documentários, este artigo apresenta algumas abordagens documentárias que tensionam as fronteiras entre o real e ficcional. Além disso, mostra a potencialidade das investigações, estimulando reflexões relevantes para o debate e a pesquisa em artes cênicas.

**Palavras-chave:** teatro documentário; campo das artes; teatros documentários; pesquisa em artes cênicas; contemporaneidade.



## 1 Contemporary documentary theaters

The concept of contemporaneity (or all we usually call contemporary) has a close link with the contexts, events, and facts we experience and even with what simply happens in our present time. In Giorgio Agamben's words, "a singular relationship with one's own time, which adheres to it and, at the same time, keeps a distance from it" (Agamben, 2009, p. 47). Addressing the theatrical scene evinces this concept of dissociation and anachronism the Italian philosopher pointed out as certain creations relate to traditions or resemble the works or artistic movements of the past, whereas others find different ways of relating to each other in the field in which they are inserted, proposing paths that can be followed by new discoveries and possible trends. Although not necessarily coinciding fully with their time, they constitute the panorama of contemporary works.

This pluralism (especially in the performing arts) shows a growing rise and prominence of a theatrical strand that arouses the interest of critics, researchers, artists, and spectators, called Documentary Theater<sup>1</sup>. Although featured in the theater of recent years, its embryo dates back to the 1920s, more specifically with the first theatrical documentary work ever recorded, *In spite of everything!* (1925) by German director Erwin Piscator (also responsible for its dramaturgy). He aimed to use some dramaturgical and scenic procedures to validate and sustain what stood on stage.

Taking a leap to the 1960s, German Peter Weiss resumed and refined the modality of documentary theater both in the theoretical thinking that supported his creations and in his artistic practice. One of the greatest examples can be found in the play *The Investigation* (1965), in which Weiss used documents and testimonies to address part of the trial of those who were taken to jury for what happened in the Auschwitz concentration camps. He also developed a theoretical material that reflects and points out the processes and objectives of Documentary Theater, entitled *Notes Towards a Definition of Documentary Theatre* (1968). It is worth mentioning that he believed that this strand had the necessary tools to tension the context (especially political) of his time.

An important point to be stressed regarding this line of documentary theater is that political issues and their social implications guided it. Driven by Marxist ideology, it positioned itself artistically in a well-defined party adherence, opposing injustices and siding with the most oppressed and disadvantaged. Tania Moguelevskaia (2013) explains that

based on the principle that the world is explainable and transformable, his revolutionary montage theater offered a didactic demonstration on stage, establishing causal links, highlighting contradictions, denouncing and showing the way forward (Kempf; Moguelevskaia, 2013, p. 11, free translation).

---

<sup>1</sup> The studies on documentary theaters this study discusses are interrelated with the Master's thesis of author Mario Celso Pereira Junior in the Graduate Program in Performing Arts at Universidade Federal do Rio Grande do Sul under the advisory of author Prof. Clóvis Dias Massa. Available at: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/270555>. Accessed on: Mar. 13, 2024.



In a synthetic analysis, the objective of Weiss' and Piscator's documentary theater is to "oppose the disinformation maintained by the powers, condemn the guilty, foster awareness among spectators, and indicate a way to make the world a better place" (Moguilevskaia, 2011, p. 37, free translation). This way of thinking about documentary theatrical making has survived to this day. In *Rwanda 94* (2000), the Belgian collective Groupov politically engaged itself to attempt a symbolic reparation for those who were oppressed, tortured, and massacred in the barbarity known as the 1994 Genocide against the Tutsis in Rwanda. Although the dramaturgical procedures steered away from those by Weiss and Piscator, the political and contextualized commitment of the Groupov's piece resembles the treatment of those two German artists since in both cases it exposed "an authentic documentary material that is taken in relation to a global, political theme in which the interests of society as a whole are at stake" (*Ibid.*, p. 36, free translation).

However, over the years, other documentary propositions have emerged and moved away from what we can call classical or historical documentary theater. French researcher Bérénice Hamidi-Kim (2013) highlights two types of documentary theater that coexist beside each other, the first being identified as political documentary theater and the second, post-political. On the one hand, the political documentary theater proposes to denounce reality by working with scientific, historical, official, and public documents, etc. These productions "always aim for the truth, and more precisely for the unveiling of a hidden truth, as much as they stage this will" (Hamidi-Kim, 2013, p. 47, free translation). On the other hand, the post-political theater does not bare this aim, placing itself as something that presents a certain reality, bringing to the stage a documentary theater of the individual, subjectivity, feeling, the microcosm, the intimate, and the particularities of a social group. This leads to another direction for the types of used documents (notes, written and oral reports, testimonies, diaries, among others). This movement aims to expose, to describe "without an overlooking point of view, from within, the chaos of an exploded, fragmentary reality, composed of a multiplicity of heterogeneous, even contradictory and conflictual elements" (*Ibid.*, p. 51, free translation).

Lucie Kempf and Tania Moguilevskaia (2013) also discuss the emergence of such documentary pieces that steer away from those of Weiss and Piscator. They note that such propositions reinvent documentary theater rather than rediscover it. In their words: "contemporary practices have adapted to a socio-political context very different from that of the time of its 'founding fathers'" (Kempf; Mogilevskaia, 2013, p. 24, free translation). The researchers classify this wave as neo-documentary theater because the contemporaneity that accompanies it dialectically forces it to question its own methods, review its techniques, and adapt to the socio-historical-political context of today.

On the other hand, researcher Carol Martin (2010) appropriates the concept Maryvonne Saison formulated and points out that the theaters of the real constitute an evolution of documentary theater, highlighting that these gestures embrace "the cultural and technological changes that are reforming us globally and breaks away from the conservative and conventional dramaturgy of



realism that was so much a part of documentary theater in the late twentieth century” (Martin, 2010, p. 1). The author also highlights an important issue to be considered when thinking about the contemporaneity of these documentary creations, observing that “much of today’s dramaturgy of the real uses the frame of the stage not as a separation, but as a communion of the real and simulated; not as a distancing of fiction from nonfiction, but as a melding of the two” (*Ibid.*, p. 2).

However, what constitutes the act of documenting after all? What is the conceptualization that sustains this theatrical form? It is currently extremely difficult to establish a precise description of this expanding universe. Even so, some researchers help us in this task to think of clues, such as Marcelo Soler. His studies highlight three essential principles that structure and identify documentary pieces: first, the intention to document, which implies a distinct relationship with reality compared to nondocumentary works; second, the use of nonfictional data that testify to reality, thus differentiating itself from fictional productions; and finally, the importance of the viewer’s perception, whose gaze transforms the material into a documentary, highlighting the need for a documentary approach from the public toward an effective commitment to the documentary content (Soler, 2013). By delineating these three principles, his views makes the understanding of the act of documenting and the nature of documentary theater more tangible. However, contemporary propositions of documentary theater exceed these principles in documentary theaters by using the most varied types of documents, working in an indeterminate zone in which areas of fiction and reality intersect under different dosages. Paraphrasing the Argentine writer Ricardo Piglia, who, addressing fiction, considers that “fiction works with the truth to construct a discourse that is neither true nor false” (Piglia, 1994, p. 71, free translation). Documentary theaters, by acting in this shade of uncertainty between truth and falsehood, throw into it the full effect of fiction (or, conversely, what is considered as documentary?).

Such a perspective complexifies the discussion and even the identification of documentary gestures in contemporary theater. How far can one go? What are the limits of creation in the documentary field? How to orchestrate the mix between fiction and non-fiction and remain within documentary theaters today? These questions have no simple, straightforward answer. In fact, several answers may contemplate a portion of studies or these questions may have no satisfactory answer as, with the explosion of propositions, we discover ever new ideas. Nowadays, documentary theaters have shown us

that truth is contextual, multiple, and subject to manipulation; that language frames perception; that art can be objective; that perspectives proliferate; that history is a network of relationships; that things occur by chance; that the performer can be a persona and not necessarily a character in the theatrical sense; that theatre includes the quotidian; that the then, now, and soon-to-be can coexist on stage. (Martin, 2010, p. 3).

Regardless of the employed epistemological concept, the palpable conceptual expansion in the documentary field encompasses different current artistic creations, a diversity that also reflects



the context in which we are inserted: a fragmented, interconnected, plural, objective, and subjective context. All these overarching concepts coexist and express the constant evolution and development of these ways of documenting in theater. However, the accumulated multiplicity provokes the advent of sub-concepts to better describe the documentary forms that, due to their specificities, stand out within the “umbrella” concept, thus configuring a relevant issue for debate.

## 2 The field of documentary theaters: a spectrogram in the process of becoming

Thinking through images can sometimes facilitate the process of assimilating something more complex. As the subject discussed here deals with concepts in constant movement (or even in constant mutation), bringing other forms of association probably helps understanding. Thus, researcher Marcelo Soler (2015)—a playwright and director of Cia. Teatro Documentário—proposes the valuable mental construction of the idea of the field as a vast, open space without the necessary existence of a border, a fence, a demarcation of beginning, middle, and end. The arrangement of the various documentary gestures takes place in this borderless space in direct or indirect, explicit or implicit communion between them.

He then transfers this same image to what we understand as a “field of knowledge,” which “does not refer to an area with rigid contours and permeated with definitions but to a possibility of a place for reflection” (Soler, 2015, p. 16, free translation). In addition to these two associations, he offers a third interesting point about the concept of field. He seeks in the natural sciences—more specifically in Michael Faraday’s studies on physics—another way to understand the studied phenomenon. From the physical point of view, “for there to be interaction between objects in the same field, there is no need for them to be close, and forces can arise between them even if they are distant from each other” (*Ibid.*, p. 16, free translation). The final construction of his reasoning shows us that we can see the field of documentary theaters as a space free of visible boundaries and simple definitions, a place for thought, reflection, and questioning and that the interaction between those in the field neither depends on the issue of proximity nor is limited to it.

Attentive eyes may have noticed that the concept addressed here is spelled in the plural: documentary theaters. The term thus written stems from Béatrice Picon-Vallin and Érica Magris in their book *Les théâtres documentaires* (2019). Like the other possibilities above, this book aimed to encompass the multiple possibilities of documentary propositions. According to Picon-Vallin, in contemporary times, the documentary form

is conjugated according to a thousand different facets that are difficult to assemble into a repertoire as a whole. We speak, therefore, of “documentary theaters” in the plural. The dosage between document, testimony, and fiction and their treatment, themes, and methods configure the differences (Picon-Vallin, 2019, p. 16, free translation).



Thus, given the current alternatives for understanding the term, it seems an appropriate choice to describe it as the field of Documentary Theaters. Thus, this idea can trace new subparts as branches that sometimes approach and distance each other, sometimes resemble or steer away from each other.

This phenomenon of expansion into subdivisions becomes more salient when we analyze it from a spectral perspective as if to magnify it to the point we no longer see a beam but a decomposition in the form of a spectrum that splits into colors as it passes through a prism. Still in this analogy, by observing a spectrogram of light (formed by the colors of the rainbow), each shade of visible color could be associated with a subpart of documentary theaters in which the passage from one to the other is given in a subtle way, having no limiting boundary between them and maintaining a certain interaction or connection whether or not they are distant from each other. This is how pieces behave within the field of documentary theaters, a spectrum of perspectives, forms, possible paths, and fluid understandings, showing hybridity, tensions, and expectations in becoming. It is worth noting that:

Subgenres are defined according to the combination of documents, archives, interviews, and fiction, the way in which reality and fiction relate to characters, places, or narrations, the point of view adopted to address the audience - for it is the audience's gaze that also makes the documentary - and the device constructed from a variety of chosen and crossed disciplines. Some critics limit themselves to four categories, but many more can be found as they are often at the crossroads of arts and disciplines (Picon-Vallin, 2019, p. 418, free translation).

But why in becoming? As stated, the contemporary gesture of documenting in theater is very agitated and has occurred while we perceive and analyze it. In other words, everything is very recent, mutations are inevitable, experiments gestate and give birth to other subparts within the field of documentary theaters. Research in the area moves forward as we deal with an expanding phenomenon in which “such a journey [of exemplifying documentary theaters], with its entrances and multiple approaches, theatrical, historical, sociological, is necessarily unfinished since the current of “documentality” is exploding” (Picon-Vallin, 2019, p. 411, free translation). Although insistent, this task seems to remain inconclusive. Researcher Béatrice Picon-Vallin, evaluating this current, notes that “its function is, without a doubt and above all, to move limits, multiply questions and themes, remove taboos, provoke a great agitation, help redefine the functions of the public theater” (*Ibid.*, p. 417, free translation).

Even so, we find several subgenres that inhabit the field of documentary theaters in contemporary times, such as: Verbatim Theater, Community Theater or Community Theater, Docudrama, Autobiography, Lecture Theater or Conference Theater, Testimony Theater, Fact Theater, Documentation Theater, Courtroom Theater, Real Theater, Documentary Performance, Documented Theater, Scenic Documentary, Nonfiction, Performative Self-Writing, etc. As mentioned, each new search raises other terms. Nevertheless, this study brings some concepts to exemplify the materiality of this discussion.



### 3 A matter of dosage: brief examples of possibilities

The vast universe of documentary theaters shows a diverse and multiple range of approaches and proposals that challenge the margins and investigate the boundaries (and in many cases the union) between reality and fiction. In turn, some examples arouse heated discussions and generate controversies, offering perspectives that challenge norms and conventions, such as *Théâtre presque documentaire* (Quasi-documentary theater). This case is, perhaps, the most controversial because it resembles fictions based on facts. However, some theorists understand this line of creation as belonging to the field of documentary theaters, such as Marion Boudier.

In her text *Un théâtre «presque documentaire»? (2013)*, the author argues that, as problematic as it may be, some production place documents at their center, at the root of their emergence (a basic principle within the documentary field), offering Joël Pommerat's works as an example. The researcher, a playwright in Pommerat's creation process, uses the expression *presque documentaire* by Canadian photographer Jeff Wall and French playwright David Lescot. The former uses the expression to designate its ambiguity (the documentary and reconstructed parts). The latter reiterates it as writing "that quenches a 'thirst for the real' and activates 'a poetic engine'" (Boudier, 2013, p. 129, free translation). For Boudier, the question of the document or of the act of documenting in Pommerat's plays is debatable: "reality is documented and reconstructed during the writing process, but the real, never unequivocal, is rather a source of uneasiness" (*Ibid.*, p. 136, free translation). At the same time, taking inspiration in reality also serves to validate or legitimize the discourse placed on stage, a dialectical game between the act of documenting and the act of inventing, poetizing, fictionalizing.

In this case, the used non-fictional data, the indexing of the document, or the contiguity with reality "is not intended, therefore, at the spectator, as in P. Weiss's judgment theater, but at the author and his team of actors, who are in search of individual and existential truths" (*Ibid.*, p. 138, free translation). The process of creating and rewriting transforms this shattered, diluted, transformed documentary trace. According to the researcher, Pommerat says he ignores how to characterize or define his pieces. Rather than spending his time looking for the real, and that, since *Cercles/Fictions* (2010) and *Ma chambre froide* (2011), he finds himself writing "as an investigative judge reconstructing a murder scene" (Pommerat *apud* Boudier, 2013, p. 139, free translation). It is important to note that this term is quite contradictory, controversial, and even dubious. The paths opened by the particle are 'almost' as numerous and can lead to interpretations more focused on a fiction based on facts, on the pseudo-documentary, or, in this study by Boudier, the quasi-documentary.

Another term refers to a different way of working with documents: *arhivă perperformivă* (performative archive). Romanian playwright and artist Gianina Cărbunariu uses this expression. This way of researching and working focuses on the unique characteristics each document carries with it and the traces left from its production. In *Xmm from Ykm* (2011), Gianina used unconventional



material as a form of scenic text: a stenogram. Dorin Tudoran had published this document the previous year, which addresses the Romanian security archives (Patureau *apud* Magris; Picon-Vallin, 2019). A stenogram, i.e., a text written based on symbolic phonetic abbreviations to accelerate the transcription of oral speech, shows marks of the development of writing. Thus, this document was discussed, analyzed, and brought to the stage in the same way as it was published. The author states aiming to investigate the writing mechanisms of the document rather than discovering a possible ‘truth’ behind the symbols. What stood out was precisely the traces of fabrication, the repetition of information (characteristic of oral speech), the breaths of speakers, records in the archive, gaps, etc. (Cărbunariu, 2018). What is at stake is another look, another proposal to address documents on stage, prioritizing a structural character beyond the subject contained therein.

Still within the documentary spectrum, but questioned and put to the test within research in Performing Arts, is the pseudo-documentary, also known as mockumentary. It seeks to unapologetically aggregate framed fiction in a so-called documentary form or, in other words, explore procedures so that fictional data (invented for a given creation) are treated as real. For this reason, the term in English joins two words: ‘mock’ + ‘documentary.’ Regarding this union of meanings, Erica Magris and Béatrice Picon-Vallin underline that “it seems that the first meaning of ‘mockery’ dominates the audiovisual field and that the mockumentary has satirical and humorous intentions” (Magris; Picon-Vallin, 2019, p. 441, free translation). Examples of this are the films starring the character Borat, the second best reporter in the glorious country of Kazakhstan, created and played by Sacha Baron Cohen. Both films show him documenting the habits of Americans. Both its editing and some of its procedures make it resemble documentary films but its content is fictional, exacerbating mockery, humor, and satire. But what about on the stage? How does this relationship develop? We can mention the dance and theater show *Mockumentary of a Contemporary Saviour* (2017) by the Belgian Wim Vandekeybus and his company *Ultima Vez*. The creator states that the work never thought about putting the real on stage, but rather a possible future (MOCKUMENTARY, 2017). The work

deals with death, love, limbo, sex, and ritual – often inviting the audience to question their own purpose within the work, as well as in the world. It continually questions the idea of God, taking the viewer on a journey of revelation (Alexander, 2017).

According to Wim, the present comes in as a source of reflection to describe a future reality. The complexity lies in tensioning contemporary reality to expand questions about today and tomorrow, rather than prospecting events (MOCKUMENTARY, 2017). The sarcastic, mocking side is put aside to give way to the perception of a pseudo-documentary, prioritizing the procedures involved in the production of a documentary.

We also bring to the discussion a concept that differs from the others due to the genesis of the works identified as *Teatru-Document* (from the Romanian, Theater-Document). This means that, most of the time, this term is associated with pieces after they are ready since several were produced, under the context in which they were made, thus constituting Document-Theaters rather





than configuring a documentary. Lacking a very clear definition, the term expresses the applied meaning well. To elucidate this, we mention the collection *Chișinău, 7 aprilie: Teatru-document* (2010) (Patureau *apud* Magris; Picon-Vallin, 2019), which gathers four works in a single volume. Irina Nechit, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu, and Mihai Fusu — important intellectuals from Bessarabia, the present-day Republic of Moldova (in the border between Romania and Ukraine) — created these writings. The pieces were written in the eagerness of the moment, aiming at portraying the repression of the youth demonstration on April 7, 2009, which protested against the government of the time and the possible fraud and falsification of elections (Jela, 2010).

The evident details of the day portrayed in these pieces convey the exalted feeling of young people, even if they are fictional writings based on these facts. Government authorities still have a Herculean deed to erase this day since this collection can revive memories as if they were a document, a living record of events. The anthology also has a section dedicated to the chronology of the facts and authors' comments and testimonies, whose words help to contextualize the moment in which they were inserted (Khalil-Butucioc, 2011). We understand that, in this example, the pieces were not created with the intention of documenting or of a being documentary, and yet they came to be considered and read as documentary-theaters. It should be noted that here fiction acted as a kind of scalpel of reality; with surgical precision it could open a crack in the history of those people, becoming documents of a memory in nearby erasure.

Finally, in Brazil, *Luís Antonio – Gabriela* (2011), a piece directed by Nelson Baskerville with Cia. Mungunzá, was created from biographical documents; their photographs, diaries, and interviews with family and friends belonged to the construction of different points of view about the director's transsexual sister. Baptized as Luís Antonio as a boy, Gabriela refused to hide her same-gender attraction. She was beaten by her father to 'cure' her, expelled from school and home as a teenager, and headed for a life of prostitution and drug use until her death in Spain in 2006, victim of AIDS. The piece dates back to the Brazilian military government and denounces how the violence and oppression of that dictatorship reverberates in the family structure. The scenic device contributes to this: Gabriela's story is non-linearly presented to spectators by an evident artistic polyphony whose installation employs projections, drawings, and paintings mixed with modules and numerous scenic objects articulated in a non-illusory way. Considered by the company as a scenic documentary, its dramaturgical structure consists of a series of testimonies that alternate with original songs in which the cast performs the trans body (Baskerville, 2012). Despite its evident epic character, which punctually announces the events by digital signs, amplifiers, and microphones, it still produces relatedness, moving the audience by exposing transphobia and showing what would be Baskerville's apology to his sister.



#### **4 Final remarks: as if an ending actually existed**

In sum, documentary theaters have been gaining increased prominence due to their diverse experiments and ability to provoke intense discussions in the Performing Arts. By pushing concepts to their limit; reinventing themselves; and resurrecting, hybridizing, and merging reality and invention, fiction, and non-fiction; these pieces encourage not only their audiences to reflect on social, political, historical, and artistic issues, but also the academic community to rethink concepts and broaden the horizons of research and possibilities. This evinces the complexity and plurality of perspectives that permeate documentary theaters, reinforcing the relevance of expanded, open analyses and understandings of the contiguous work of development of this artistic form in our contemporaneity.

Both the discussions on the theme and the examples this study described serve as a bridge or springboard for research on the profusion of documentary theaters. Some are closer to the origins of this thought; others are controversial and questionable but all this makes up the context of the contemporaneity of the field. Fluidity, hybridization, tension, questioning, and even boldness expand the known limits of theatrical representations and documentaries. The coexistence of these strands, which sometimes dialogue with today, sometimes with yesterday, makes the contemporaneity of forms seethe, and “precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, [documentary theaters] are more capable than others of perceiving and grasping their own time” (Agamben, 2009, p. 46). As documentary theaters expand and dialogue with the society and the theatrical making of the time, the more we can expect new discoveries, definitions, experimentations, and concepts. Challenging our understanding, questioning boundaries, and offering new perspectives: this is what documentary theaters have to offer us.



## References

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALEXANDER, Dalton. Review: Mockumentary of a Contemporary Saviour by Wim Vandekeybus / *Ultima Vez*. *Au-di-tions.com*, Bruxelas, 14 abr. 2017. Disponível em: <https://au-di-tions.com/review-mockumentary-of-a-contemporary-saviour-by-wim-vandekeybus-ultima-vez/>. Acesso em 13 jun. 2023.

BASKERVILLE, Nelson. *Luís Antonio - Gabriela*. São Paulo: Editora nVersos, 2012.

BOUDIER, Marion. Un théâtre “presque documentaire”? Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat. In: KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. Nancy: PUN Éd./ Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 127-142.

CĂRBUNARIU, Gianina. X mm din Y Km – Despre o posibilă arhivă performativă. *Scena.ro* – revista de artele spectacolului, România, 28 fev. 2018. Disponível em: <https://revistascena.ro/arte/x-mm-din-y-km-despre-o-posibila-arhiva-performativa/>. Accessed on: 13 jun. 2023

HAMIDI-KIM, Bérénice. Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l’opposition entre deux théâtres documentaires aujourd’hui (*Rwanda 94* et *Rimini Protokoll*). In: KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. Nancy: PUN Éd./ Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 45-59.

JELA, Doina. Prefácio. In: DUMITRU, Andreea (ed.). *CHIȘINĂU, 7 APRILIE*: Teatru-Document. Bucureste: Editora Cheiron, 2010. Disponível em: <https://teatrul-azi.ro/produs/chisinau-7-aprilie-teatru-document/>. Accessed on: 13 jun. 2023.

KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. Introduction. In: KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. Nancy: PUN Éd/Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 11-24.

KHALIL-BUTUCIOC, Dorina. Teatru-Document. *Revista ARTA*, Chișinău, 7 abr. 2011, p. 189. Disponível em: [https://ibn.idsi.md/en/vizualizare\\_articol/22870](https://ibn.idsi.md/en/vizualizare_articol/22870) . Accessed on: 23 abr. 2023.

MAGRIS, Erica e PICON-VALLIN, Béatrice. Glossaire. In: MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier : Deuxième Époque éditions, 2019, p. 435-446.

MARTIN, Carol. Introduction: Dramaturgy of the Real. In: MARTIN, Carol (edit.). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-15.

MOCKUMENTARY of a Contemporary Saviour. Entrevista feito por Pieter D’Hooghe. [S. l.: s. n.], 14 abr. 2017. Disponível em: <http://www.dance2008.de/assets/DANCE-2017/Interviews-Wim-Vandekeybus/pressedossier-Mockumentary.pdf>. Accessed on: 13 jun. 2023.

MOGUILEVSKAIA, Tania. Les variables idéologiques du théâtre documentaire. *Études Théâtrales*,



v. 50, n. 1, 2011, p. 36-41. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1-page-36.htm>. Accessed on: 8 jun. 2023.

PICON-VALLIN, Béatrice. Le Théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtre dits documentaires. In: MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN, Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier : Deuxième Époque éditions, 2019, p. 11-52.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. *Sala Preta*, São Paulo, v.13, n. 2, 2013, p. 130-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Accessed on: Mar. 13, 2024.

SOLER, Marcelo. *O Campo do Teatro Documentário: morada possível de experiências artístico pedagógicas*. 222 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-24112015-104357/en.php>. Accessed on: 14 jun. 2023.



### **Academic biography**

**Mario Celso Pereira Junior** - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Actor, playwright, dancer, and circus performer with a specialty in juggling and clown performance. Licensed theater professor from Universidade Federal de Pelotas (UFPel). He holds a master's degree in Performing Arts from the Graduate Program at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Student of the distance specialization course in Arts (UFPel). Currently, he is a Theater teacher at the SESI High School - Pelotas/RS.

E-mail: [mariojunior.arte@gmail.com](mailto:mariojunior.arte@gmail.com)

**Clóvis Dias Massa** - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Full Professor at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul, in which he works in the Theater courses of the Department of Dramatic Art and in the Graduate Program in Performing Arts. He holds a doctoral degree in Literary Theory from PUCRS and a master's degree from the School of Communications and Arts at the Universidade de São Paulo. Graduated in Performing Arts: with a habilitation in Theatrical Interpretation from UFRGS. Academic researcher in dramaturgy and the history of theater, theatricality, poetics, and theatrical aesthetics. Member of the Theatrical Theory Research Group: History, Dramaturgy, and Aesthetics of the Spectacle, linked to the Directory of Research Groups of CNPq. Coordinator of the institutional research Dramaturgy and Society: Scriptures of Today's Theater in the Frontiers of Fiction, developed in the Graduate Program in Performing Arts at UFRGS.

E-mail: [clovisdmassa@gmail.com](mailto:clovisdmassa@gmail.com)

### **Funding**

Not applicable

### **Ethics Committee Approval**

Not applicable

### **Competing interests**

No declared conflict of interest

### **Research Context**

No declared research context

### **CRedit**

Both authors participated in the following stages of the paper's development: investigation, methodology, and writing. Mario Celso Pereira Junior was responsible for the conceptualization while Clóvis Dias Massa supervised the research.

### **Copyright**

Mario Celso Pereira Junior and Clóvis Dias Massa

### **Copyright of the translation**

Juliano Lima and Leonardo Maciel

### **License**

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

**Editors**

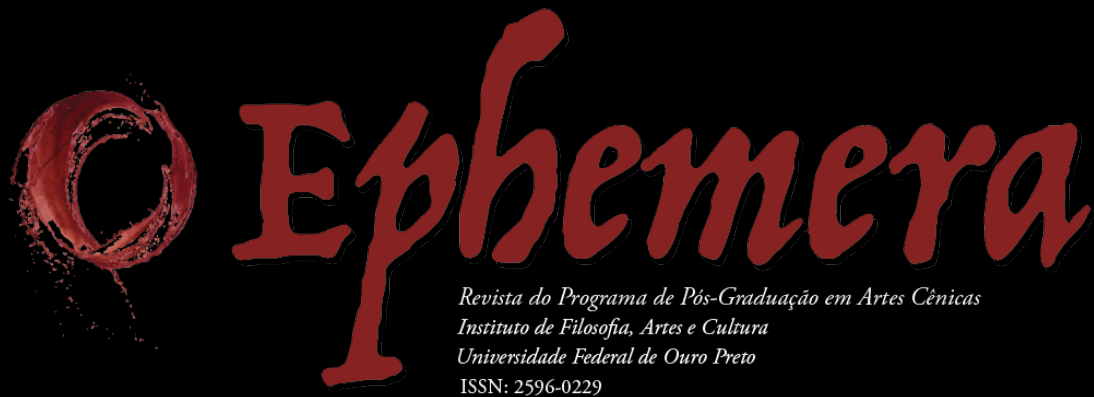
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

**Peer Review History**

Submission date: 25 September 2023

Approval date: 24 April 2024



**TEATRO DOCUMENTÁRIO:  
em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos**

DOCUMENTARY THEATER:  
in search of its historical matrices and theoretical foundations

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci

 <https://orcid.org/0000-0002-1506-0917>

**Teatro documentário:  
em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos**

**Resumo:** Neste artigo, a autora percorre pelas matrizes históricas e fundamentos teóricos do teatro documentário, partindo das manifestações de agitação e propaganda, conhecidas como *agitprop* no contexto da revolução Russo-Soviética e dos trabalhos de Erwin Piscator no início do século XX. Evidenciando as relações entre arte e revolução existentes no período e suas reverberações no Brasil, manifestas no teatro de Augusto Boal entre outros.

**Palavras-chave:** teatro documentário; *agitprop*; arte e revolução; Erwin Piscator; Augusto Boal.

**Documentary theater:  
in search of its historical matrices and theoretical foundations**

**Abstract:** In this article, the author explores the historical matrices and foundations of documentary theater, starting from the artistic manifestations of agitation and propaganda, known as *agitprop* in the context of the Russian-Soviet revolution and the works of Erwin Piscator at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Highlighting the relationships between art and revolution that existed in the period and their reverberations in Brazil, manifested in the theater of Augusto Boal among others. Keywords: documentary theater; *agitprop*; art and revolution; Erwin Piscator; Augusto Boal.





## 1 Teatros Documentários

Ao utilizar a expressão teatro documentário na atualidade, adentra-se um vasto campo de possibilidades cênicas e de pesquisas, que passam pelas escolhas estéticas de cada grupo ou diretor e diretora e diferentes tratamentos artísticos, o que nos permite afirmar que se trata de teatros documentários. Entre essas diversas possibilidades cênicas, é possível identificar o Teatro Documentário que parte de uma perspectiva materialista histórica de raízes épica e política bem definidas, encontrando suas matrizes nas manifestações artísticas de *agitprop* no contexto da Revolução Russo-Soviética no início do século XX e nos trabalhos de Erwin Piscator (recorte que será abordado no presente artigo); o Teatro autobiográfico, que encontra referências na obra *Confissões de Rousseau* em meados do século XVIII; outro termo, denominado Autoficção, criado pelo francês Serge Doubrovsky, surge em meados da década de 1970, sem a mesma exigência de um pacto de verdade proposto pelo autobiográfico; o Biodrama, termo cunhado pela encenadora argentina Vivi Tellas em 2002, que prioriza a encenação da biografia de pessoas ditas comuns; o Verbatim, técnica documental de cunho político que reproduz com as mesmas palavras um relato real, tendo sua primeira apresentação em 1974 dirigida pelo encenador britânico Peter Cheeseman; o Playback Theatre que consiste em cenas de improviso a partir de relatos vindos do público no momento das apresentações, desenvolvido em 1975 pelos estadunidenses Jonathan Fox e Jo Salas; os denominados Teatros do Real, termo utilizado pela primeira vez pela filósofa francesa Maryvonne Saison na década de 1990, referindo-se às diferentes formas de colocar o real em cena; algumas práticas performativas contemporâneas entre outras experiências cênico-documentais.

Devido a essa pluralidade de possibilidades cênicas e de manifestações artísticas, foi necessário um recorte para este estudo, partindo de um teatro documentário, cuja perspectiva é materialista histórica, de raízes épica e política bem definidas, encontrando suas matrizes nas manifestações artísticas de *agitprop* no contexto da Revolução Russo-Soviética no início do século XX e nos trabalhos de Erwin Piscator. Nessa perspectiva, buscou-se nas raízes épica e política do teatro documentário a historicidade necessária para a compreensão [est]ética de sua manifestação.

## 2 Historiando as manifestações artísticas de *agitprop*

No hay fortuna sin sangre!  
(CINEMA [...]).

Durante o século XIX e a primeira metade do século XX, parte da Europa central estava passando por uma série de transformações, principalmente por conta da Revolução Industrial, marcada pelo progresso técnico, pela substituição do trabalho humano por máquinas e a consolidação do capitalismo. Inúmeros conflitos de ordem política e econômica



levaram à Guerra Mundial, tendo como consequência o esfacelamento social. Diante das crises intelectual, econômica e política, as ideologias nazistas e fascistas começavam a se expandir na sociedade, sobretudo na Alemanha e Itália entre os anos de 1919 e 1939. Por outro lado, as visões socialistas e as teses revolucionárias progrediam, o que propiciou o surgimento das vanguardas históricas europeias<sup>1</sup>. De acordo com o que afirma Marcos Napolitano, no início do século XX, as relações entre arte e revolução se apresentavam da seguinte maneira:

Assim como o modernismo, o movimento comunista trazia em si a promessa de uma nova sociedade, nascida das “cinzas” da sociedade burguesa e da guerra mundial. Uma outra ligação nos parece também pertinente: a importância do campo da cultura como elemento propagador de novas ideias e valores, fundamental para reorganizar as consciências diante dos novos desafios. Assim, a palavra “vanguarda” passa a operar numa dupla direção: por um lado, aqueles que estavam liderando a revolução política e, por outro, aqueles que combatiam pela revolução estética. Por volta dos anos dez e vinte, os dois sentidos da palavra pareciam caminhar lado a lado, na luta contra a “burguesia”. A “boemia literária” e a “boemia revolucionária” encontravam novas possibilidades de convergência e ação (Napolitano, 1997, p. 7).

Frente aos acontecimentos políticos e sociais de tal contexto não era mais possível dissociar arte e revolução “[...] ‘agitação cultural’ e a ‘construção da nova ordem socialista’ eram termos do mesmo problema” (Napolitano, 1997, p. 7).

Para melhor compreensão desse período segue um panorama sucinto sobre o surgimento de importantes movimentos populares ligados a uma arte revolucionária.

De acordo com Iná Camargo Costa (2010), foi a partir da segunda metade do século XIX, com os experimentos naturalistas, desenvolvidos por trabalhadores franceses, que o teatro passou a conquistar direitos que se referem aos modos de escolher os assuntos que queriam tratar, sobretudo os censurados, o que permitiu ao teatro ampliar as vozes dos excluídos da sociedade burguesa, um projeto que possibilitou aos trabalhadores uma consciência de classe.

O naturalismo surge como desdobramento do realismo, e este último se empenhava em retratar a realidade burguesa, visto que colocava os valores, comportamentos e conflitos burgueses em cena. Enquanto o naturalismo passa a colocar, de certo modo, e com algumas ressalvas, o universo do proletariado em cena e expor a burguesia enquanto classe detentora dos meios de produção e exploradora da mão de obra dos trabalhadores.

Assim é que, desde o final do século XIX, autores e grupos teatrais começaram a encenar atos públicos, rebeliões de trabalhadores (Os tecelões, de Hauptmann,

---

1 Segundo Marcos Napolitano, pode-se entender pela práxis de alguns dos movimentos inseridos na proposição aqui apresentada, mesmo havendo algumas dissonâncias nas apreensões e características das diversas manifestações, como: “Conjunto de movimentos artísticos que vai do período de 1909 até meados dos anos vinte, incluindo (por ordem cronológica): Cubismo, Futurismo italiano, Expressionismo, Futurismo russo, Dadaísmo e Surrealismo, para citarmos os mais notórios” (Napolitano, 1997, p. 8). Vanguarda é também o nome que se dá à tropa militar que avança primeiro numa batalha. O sentido do termo no uso pelos artistas inclui as ideias de enfrentamento, combate e protesto; assim como de “tomar a frente”.



Jacques Damour, de Emile Zola), condições de vida no submundo dos pobres (Ralé, de Gorki), rotina enlouquecedora no trabalho (A máquina de somar, de Elmer Rice), luta por melhores condições de trabalho ou greve (Eles não usam black tie, de Gianfrancesco Guarnieri) e até mesmo a realizar verdadeiros atos de protesto político (no Brasil dos anos [19]60: Show Opinião; Liberdade, liberdade). E ainda hoje encontramos quem afirme que esses assuntos não são próprios para o teatro (Costa, 2010, p. 16).

Ainda no final do século XIX irão surgir, na Europa, experiências populares de teatro bastante significativas que não só tratam de temas que envolvem o proletariado, mas que incluem organizações coletivas e que contam com a participação dos cidadãos comuns, como aponta Silvana Garcia:

Na Alemanha, o Freie Bühne (Cena Livre, 1889) traz em seu bojo a proposta do Théâtre Libre, de Antoine, e testa a ideia de uma estrutura de participação associativa como base financeira de sustentação. Um ano mais tarde, Bruno Wille, com o apoio dos socialistas, lança a mais vultuosa experiência de teatro popular na Alemanha: o Freie Volksbühne (Cena Popular Livre). [...] Na França, o Théâtre du Peuple (1885), iniciativa de Maurice Pottecher, desenvolve uma produção irregular, sazonal, calcada fundamentalmente em representações de fábulas folclóricas e adaptações dialetais dos clássicos. Apresenta, como novidade, o fato de os atores serem todos cidadãos comuns, habitantes da região (Garcia, 2004, p. 1- 2).

De acordo com Silvana Garcia, esse conjunto de propostas irá configurar um Projeto Popular de Teatro que buscava um teatro que celebrasse o trabalhador como tema e como intérprete, priorizando o teatro como um lugar de reflexões.

As formas teatrais do século XIX, que elegeram a linguagem simples do gesto grandiloquente, arrebanhando grandes massas para as plateias, ou, então, que resgataram para o teatro os temas sociais a partir da observação aguda da realidade, esbarram, sob a perspectiva de uma intenção transformadora da sociedade, na ausência de um arcabouço ideológico que permita ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação (Garcia, 2004, p. 3).

Esse projeto, que permitiria ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação, irá se consolidar com mais força durante a Revolução Russo-Soviética<sup>2</sup>. De acordo com Silvana Garcia (2004), a existência de uma massa de operários sem acesso aos meios artísticos despertou a reflexão por parte de artistas e intelectuais que o teatro poderia ser um potente mobilizador dos trabalhadores no avanço da luta revolucionária, “são os fatos políticos que vão determinar a conjuntura adequada para que o teatro de natureza política se institua, e o Partido Comunista e o Estado terão aí um papel preponderante. A Rússia seria o berço desse fenômeno” (Garcia, 2004, p. 3).

---

2 Período que tem início em 1905 e irá culminar na Revolução de Fevereiro e na Revolução de Outubro, ambas ocorridas em 1917. Respectivamente, marcadas pela derrubada do último czar Romanov, o Governo Provisório Russo formado em Petrogrado e a chegada ao poder do Partido Bolchevique de Lênin. Os czares da dinastia Romanov ficaram no poder por 300 anos de 1613 até 1917, governando de forma absoluta. O termo czar (de César), nome dado ao imperador, se confundia com o Estado.



Foi durante o período da Revolução Russo-Soviética que surgiram os mais importantes movimentos de arte proletária:

Na recém-instituída União Soviética, duas grandes tendências debatiam o problema cultural: a) os formalistas, ligados à *Revista Frente de Esquerda da Arte* (LEF): Maiakovski, Isaac Babel, Meyerhold (que irão influenciar decisivamente o cinema de S. Eisenstein), para citar os mais notórios; b) o “*proletkult*”, movimento criado em 1904 por Bogdanov, que buscava instituir uma *nova* arte proletária, diferenciada da “arte burguesa”. Ao longo dos anos vinte uma outra corrente, mais afinada com a ortodoxia partidária, aos poucos ganhará força, rejeitando tanto as “formas” revolucionárias da LEF, quanto à possibilidade de um rompimento com a “herança cultural” burguesa: eram os naturalistas, ligados ao naturalismo social da década de 1890 e as ideias de Plekhanov: Lelevich e Libedinski, Demian Bedni, entre outros. O Comissário de Instrução A. V. Lunatcharski, mais afinado com o *Proletkult*, coordenava as diversas frentes do esforço de guerra “cultural”. Mas a relação entre o Partido e os movimentos culturais não era isenta de conflitos e contradições, e remontava ao período anterior à Revolução (Napolitano, 1997, p. 7-8, grifo do autor).

No que diz respeito aos termos arte e revolução, são muitas as contradições presentes nos direcionamentos feitos pelo Partido Comunista<sup>3</sup>, já que esse chegou a proibir a liberdade artística de quem não seguisse as suas diretrizes. “O ponto central da discórdia era a tese de que a revolução cultural só poderia ocorrer a reboque da revolução política, conduzida pelo Partido” (Napolitano, 1997, p. 8), o que provocou inicialmente uma série de dissociações e expulsões do Partido, que chegou posteriormente a perseguir e até matar alguns artistas e intelectuais que se recusassem a atender suas demandas, sobretudo durante o Stalinismo.

De acordo com Iná Camargo Costa (2012), durante o processo da Revolução Russo-Soviética é intensa a mobilização entre parte dos intelectuais, artistas e trabalhadores, que organizados decidem “informar” a população – sobretudo a massa de camponeses que formava um grande número de analfabetos da época –, sobre os acontecimentos essenciais na disputa revolucionária e disseminar as teses e práxis revolucionárias. A autora aponta que foi durante o período que antecedeu a Revolução de Outubro ocorrida em 1917<sup>4</sup> que surgiram as manifestações artísticas de *agitprop* (agitação e propaganda correspondendo a uma práxis de esquerda, a partir de uma retomada de procedimentos característicos das formas populares de cultura), uma espécie de braço artístico do Exército Vermelho comandado por Leon Trotsky<sup>5</sup>, de cunho social e político muito bem definido.

---

3 As imposições à arte de esquerda seguiam os moldes do Realismo Socialista, cujas diretrizes a serem seguidas pelos artistas, chamados de “engenheiros da alma” eram expostas por Jdanov, assessor de Stalin para assuntos de cultura desde 1939 (Mostaço, 2016). Entre os anos de 1927 e 1956 (dois anos depois da morte de Stalin), foi o período em que o Stalinismo já havia dominado o Partido Comunista e o Estado Soviético e foram impostas diretrizes cada vez mais rígidas aos artistas e às atividades artísticas.

4 Diante da incapacidade do Governo Provisório de tirar o país da Guerra Mundial e combater a miséria que afligia a população russa, no dia 25 de outubro de 1917 Lênin passou a comandar o governo.

5 Importante articulador da Revolução Russo-Soviética, escreveu em 1938 o Manifesto por uma arte revolucionária independente com André Breton (autor do Manifesto surrealista), período em que teve de se refugiar no México, onde foi perseguido e barbaramente assassinado pelo governo Stalinista. Informações retiradas da entrevista: Michael Löwy: Marxismo e surrealismo, uma combinação revolucionária, promovida pela TV Boitempo, disponível em: <https://www.>



[...] a função geral do teatro de *agitprop* soviético era política em sentido próprio, isto é, tratava-se de uma atividade determinada e patrocinada pelo Estado revolucionário tendo como finalidade a construção do poder soviético. Especificando um pouco mais: os militantes do teatro de *agitprop* estavam vinculados ao programa político da revolução e definiam suas prioridades a partir dele. Tendo surgido no bojo da guerra civil, este teatro inicialmente cumpriu a função de ganhar apoio e adeptos para a causa revolucionária e, portanto, de combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos). A par disso, cumpriu também a função de informar e treinar a população para participar ativamente do poder soviético, uma vez que se tratava da construção de uma forma de democracia participativa mundialmente inédita (Costa, 2012, p. 170).

Principalmente a partir da Revolução de Outubro de 1917, período que também ficou conhecido como Outubro Teatral Russo, são criadas uma série de formas de *agitprop*, entre elas fazem uso de documentos: as cenificações e o teatro jornal. Iná Camargo Costa aponta as principais características das cenificações<sup>6</sup>:

Correspondem a uma atualização peculiar do teatro de revista (que existe desde pelo menos o século XVIII). Seu eixo temático é algum acontecimento histórico, como a Revolução de Outubro. Outros temas: Comuna de Paris, Revolução Francesa, Guerra Mundial. É a matriz original do teatro-documentário, pois usa como material documentos de todos os tipos (relatos, discursos, pesquisas) e obras de ficção pré-existentes (Costa, 2012, p. 173).

Outra forma de *agitprop* que surge durante esse período, fazendo uso de jornais como documentos em suas manifestações, trata-se do chamado teatro jornal, como é possível observar na descrição abaixo:

Originalmente era apenas leitura de jornal em voz alta, dado o número elevado de analfabetos. Num segundo momento, atores profissionais foram convidados ou convocados para realizar essas leituras. Finalmente, passou-se à forma mundialmente conhecida, na qual encena-se uma edição completa de jornal com todas as suas seções, do editorial à crônica literária. Tendo por objetivo prioritário a informação e a agitação, esta foi a forma por excelência do *agitprop* durante a guerra civil (Costa, 2012, p. 172).

Dessa forma é possível localizar algumas das matrizes mais estruturantes do teatro documentário no início do século XX e, como apontado, nas manifestações artísticas de *agitprop* chamadas cenificações<sup>7</sup> e teatro jornal, cujos procedimentos, assim como os conhecemos, serão desenvolvidos posteriormente.

---

[youtube.com/watch?v=qkSFl-Xe6ao](https://www.youtube.com/watch?v=qkSFl-Xe6ao). Acesso em: 16 abr. 2022. Mais informações sobre o manifesto podem ser obtidas em: Breton, André (1896-1966). Por uma arte revolucionária independente. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

<sup>6</sup> Dentre outros sentidos, e por tratar-se de manifestação de raízes populares (e mesmo ancestrais), no grafite, o termo cenificação diz respeito ao local onde o grafite é feito. Trata-se da cidade-cenário que irá intervir no público passante.

<sup>7</sup> “Talvez o exemplo mais conhecido desta modalidade seja a *Tomada do Palácio de Inverno*, encenada a 7/11/1920 por Evreinov (uma espécie de ‘coordenador de direção’), contando com cerca de 15 mil atores, incluídas muitas das pessoas que participaram daquela ação, e cerca de 100 mil ‘espectadores’” (Costa, 2017).



De acordo com Iná Camargo Costa (2012), com a consolidação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – após a Revolução de Outubro de 1917 e as transformações políticas durante os anos seguintes –, as manifestações de *agitprop* passam a sofrer diversas repressões, chegando a ser assunto proibido na URSS, a partir de 1932, período marcado pelo regime totalitário comandado por Stalin.

### 3 Algumas das reverberações de *agitprop* no Brasil

O teatro jornal presente nas manifestações artísticas de *agitprop* influenciou o teatro jornal<sup>8</sup> cujo trabalho foi coordenado por Augusto Boal e praticado no Brasil no início da década de 1970. Boal entrou em contato com essa forma teatral na década de 1950 quando estudou teatro em Nova York por influência do *Living Newspapers* (Jornais Vivos) do Federal Theatre Project<sup>9</sup>. No entanto, o teatro jornal desenvolvido por Augusto Boal decorre de um curso de interpretação, ministrado por Heleny Guariba e Cecília Boal, com artistas que formarão o Núcleo 2 (Celso Frateschi, Dulce Muniz, Denise Del Vecchio entre outros/as) que acabam por explorar expedientes diferentes daqueles desenvolvidos durante a Revolução Russo-Soviética.

No Brasil de 1971, [...], numa improvisada sala do segundo andar do edifício [Teatro de Arena], estreia Teatro Jornal – 1ª Edição, trabalho de criação coletiva embasado sobre técnicas de leituras de periódicos, utilizando um jovem elenco formado em um curso ministrado no ano anterior. [...] O jovem grupo remanescente do Teatro Jornal viu-se, da noite para o dia, às voltas com a administração da companhia e da casa de espetáculos. É então fundado o Núcleo-Arena, destinado a ser um centro de difusão não apenas das técnicas de teatro-jornal como, igualmente, servir de ponto de reunião e discussão para as inúmeras trupes amadoras que rapidamente começam a se formar em bairros e escolas. O trabalho havia sido inspirado pelas técnicas do agit-prop russo e alemão e os procedimentos mobilizados pelo *Living Newspaper*, grupos atuantes no período da Depressão norte-americana. Boal decidira assumir esse percurso após a Feira Paulista de Opinião, articulando recursos cênicos que envolvessem também a

---

8 Segundo Iná Camargo Costa: “Augusto Boal elaborou uma série de técnicas de leitura crítica do noticiário e as publicou no volume *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Neste momento, já está presente com a máxima clareza a tarefa da democratização do meio de produção teatral e a função do teatro como recurso para expor fatos que a ditadura pretendia silenciar, como as prisões, as torturas e os assassinatos. Em outras palavras: a essência do *agitprop* já foi encontrada na prática por Augusto Boal. [...] No caso brasileiro, tratava-se de arma de esclarecimento militante e de defesa” (Costa, 2017).

9 “*Living Newspapers* eram peças escritas por grupos de pesquisadores-escritores de teatro que retiravam notícias de jornal sobre assuntos da atualidade, normalmente tópicos polêmicos como política rural, relações raciais, teste de sífilis, moradia inadequada. Essas notícias eram trabalhadas teatralmente com o intuito de informar o público e mobilizá-lo para a ação, sempre sob um olhar crítico, procurando contradições dentro dos fatos escolhidos. As encenações de forte caráter político não escondiam a ideologia de esquerda que as sustentava, provocando geralmente críticas do Congresso norte-americano. Harry Hopkins, chefe da WPA e homem de confiança de Roosevelt, contribuiu ainda mais para esta antipatia, por parte dos órgãos governamentais norte-americanos, dizendo que a FTP seria livre, adulta e sem censura (*free, adult, and uncensored*). Na época, essa frase pareceu para os diretores da WPA como sinal verde, não importando o conteúdo político ou social. A peça *Triple-A Plowed Under*, por exemplo, atacava diretamente a suprema corte americana por ter fechado uma agência de amparo a fazendeiros” (Soler, 2010, p. 63).



participação do público, desprezando as tradicionais relações que separam palco e plateia, cujos procedimentos visavam o contágio. Num primeiro momento foram elaboradas nove técnicas destinadas a trabalhar as notícias, de modo a retirar-lhes o caráter de letra impressa passiva e convertê-las (ou reconvertê-las) nos fatos que as engendram. Cinco edições sucessivas do espetáculo foram montadas. Grupos amadores que formavam sua plateia eram imediatamente sensibilizados para funcionarem como reprodutores de teatro-jornal, através da criação de seus próprios espetáculos. Em pouco tempo dezenas de equipes se apresentavam na cidade, especialmente em vilas e na periferia, comprovando o sucesso da nova tática (Mostaço, 2016, p. 152-153).

Durante a década de 1960 no Brasil, inúmeras experiências teatrais também traziam as marcas do agitprop soviético nos moldes do teatro jornal, incluindo esquetes apresentados nas ruas a partir da leitura de jornais durante as experiências agitpropistas dos Centros Populares de Cultura (CPCs), de acordo com o que será exposto mais adiante.

As cenificações também geraram ecos no Brasil no início do ano de 1960, com experiências bastante significativas, como aponta Iná Camargo Costa:

Augusto Boal esteve presente em quase todas as experiências de agitprop que se seguiram ao golpe militar: dirigiu o Show Opinião, claramente um exemplar da modalidade cenificação, cujo roteiro também é obra de um coletivo de autores; produziu Arena canta Bahia, mais ou menos segundo os moldes do Show Opinião; redigiu (em parceria com Gianfrancesco Guarnieri) e dirigiu Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes, no Teatro de Arena de São Paulo, igualmente exemplares de teatro documentário (ou cenificação), além de ter desenvolvido em parceria com Cecília Boal e Heleny Guariba a nossa versão, de extremo interesse, do Teatro Jornal (Costa, 2017).

A autora considera algumas das cenificações do período como sendo precursoras em teatro documentário no país. Dessas manifestações destacam-se *Mutirão em novo sol*<sup>10</sup> e o *Show Opinião*, respectivamente:

[...] esta peça mobiliza algumas das modalidades mais relevantes do agitprop. É teatro documentário (ou cenificação), é teatro-jornal, por se tratar de “reportagem” sobre acontecimentos efetivamente ocorridos e, acima de tudo, sua estreia se deu entre seus mais legítimos interlocutores: camponeses organizados na luta pela reforma agrária, em um congresso das Ligas Camponesas. (Esta é uma outra razão do desinteresse por esta peça nas histórias oficiais do teatro no Brasil). [...] Trata-se de um caso de cenificação – basicamente escrita por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Ferreira Gullar e outros – que toma como matéria prima a experiência de três artistas envolvidos com a indústria cultural em tempos de contrarrevolução. Em sua versão final, o Show Opinião apresenta no plano formal o depoimento de diferentes representantes da experiência social no Brasil: a do

---

10 De acordo com Iná Camargo Costa, “informados sobre um confronto entre latifundiários e camponeses no Estado de São Paulo, que resultou em prisão de um dos líderes camponeses, integrantes do Arena entrevistaram este líder e, a partir do material recolhido, realizaram algumas pesquisas de campo e em jornais da época para em seguida escrever uma peça chamada *Mutirão em Novo Sol*, que foi assinada por um coletivo de autores. A versão final foi redigida por Nelson Xavier sob a coordenação de Augusto Boal. Sua estreia ocorreu em um congresso de camponeses em Belo Horizonte. Já se trata de teatro documentário, uma das modalidades do *agitprop* acima referidas, segundo a versão de Piscator.” (Costa, 2017).



retirante, a do sambista favelado do morro e a da mulher de classe média. Isto é vida de cada um dos artistas)<sup>11</sup> se desenvolvem através de músicas e vários tipos de ilustração (casos exemplares na forma de relatos) (Costa, 2017).

Outras experiências significativas<sup>12</sup> realizadas nos anos seguintes fizeram uso de procedimentos de documentação e usos de dados documentais ou documentos em cena, foi o caso da dramaturgia de *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho, de acordo com o prefácio escrito pelo autor em 1972 “[...] a peça apresenta dados, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica de colagem que usamos em Opinião e outros espetáculos” (Vianna Filho, 2007, p 144). No mesmo ano, Chico de Assis escreveu o texto teatral *Missa Leiga*, obra dirigida por Ademar Guerra. Nas palavras do autor “Cada parte deste texto segue as partes tradicionais da Missa Apostólica Romana” (Assis, 1972, p. 13). Em determinado momento da peça os atores e atrizes, munidos de gravadores em cena, se dirigem ao público para gravar os seus relatos em resposta às seguintes frases: “Quem tiver o que falar, que fale! Quem tiver o que gritar, que grite! Quem tiver o que oferecer, que ofereça!” e em seguida essas vozes são ouvidas de maneira sobreposta em cena. Procedimentos de documentação também foram utilizados pelas atrizes (Cláudia Mello, Nirce Levin, Lucélia Macchiavelli, Beatriz Berg, Nara Gomes, Isa Kopelmann, Zenaide e Simone Hoffman) de *Mural Mulher*, dirigido por João das Neves em 1982. A peça foi divulgada como sendo um documentário-ficção “[...] é uma radiografia do Brasil sobre a ótica feminina. Tudo está envolto em depoimentos de mulheres de todas as camadas sociais, colhidos pelas próprias atrizes” (Levin, 1982), de acordo com matéria jornalística do período.

Foram muitas as reverberações dos *agitprops* soviéticos no Brasil durante a década de 1960, os Centros Populares de Cultura (CPCs), por exemplo, foi um projeto muito potente de disseminação de uma arte, que se pretendia popular e política, que incluiu, entre muitas atividades, a realização de esquetes sobre notícias de jornal, peças com temas vindos da população local, canções de protesto, folhetos de cordel entre outras manifestações. “O teatro de rua do CPC aconteceu no melhor estilo do agitprop” (Garcia, 2004, p. 104). E envolveu não só o teatro, mas o cinema<sup>13</sup>, a literatura, alfabetização de adultos, artes plásticas, música e cultura popular. Foi uma experiência muito significativa de agitprop no Brasil, projeto esse que foi interrompido pelo golpe-civil-militar em 1964, quando a sede principal do CPC, que funcionava no prédio da UNE, foi incendiada e seus integrantes perseguidos.

De acordo com Silvana Garcia (2004), os CPCs receberam forte influência do Movimento de Cultura Popular (MCP)<sup>14</sup>, fundado meses antes em Pernambuco, iniciativa acolhida pelo

---

11 Respectivamente narradas por João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão, posteriormente substituída por Maria Bethânia.

12 Reflexão partilhada pela professora Maria Sílvia Betti durante a Banca de Qualificação realizada de forma remota em 26 de novembro de 2021.

13 Alguns dos cineastas atuantes no movimento *Cinema Novo* estavam também envolvidos com os CPCs.

14 “Inicialmente voltado para um programa de educação popular, apoiado no método do educador Paulo Freire” (Garcia, 2004, p. 102).





governo de Miguel Arraes<sup>15</sup>, que colocou o Estado como promotor de uma experiência pedagógica integrada. Inicialmente voltado para uma educação popular de alfabetização de adultos apoiado pelo método Paulo Freire, logo expandiu sua produção cultural para outras esferas, promovendo festivais de cinema, teatro e música. E a produção do filme de longa metragem *Cabra marcado para morrer*<sup>16</sup>, que teve suas filmagens interrompidas em 1964 pelas forças golpistas.

Todas as organizações culturais que veiculavam ideias novas e de algum modo comprometidas com a frente nacionalista foram postas na ilegalidade, seus líderes e participantes perseguidos, presos ou exilados. O CPC e o MCP foram literalmente destruídos; o ISEB desmantelado, através de inúmeros IPMs; a Universidade de Brasília, especialmente, e as demais universidades importantes, vítimas de expurgos intermináveis que fizeram evadir cérebros preciosos para a inteligência nacional. Todos os setores culturais ligados ao teatro, música, cinema, TV, literatura ou cultura popular – além da imprensa – tornaram-se vítimas de forte censura e verdadeira caça às bruxas, onde não foram poupados nem os escalões subalternos, sem comprometimento com as direções. O medo, a insegurança e a falta de caminhos abateram-se sobre o sonho, degustado durante anos, de uma possível virada nos destinos do país (Mostaço, 2016, p. 93).

Iná Camargo Costa aponta que a herança de *agitprop* no Brasil se faz presente atualmente nos movimentos sociais, como o MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra<sup>17</sup> -, que compreendem o espaço das artes como um lugar para se debater as estruturas sociais e, dessa forma, transformá-las.

O MST é o primeiro movimento de luta dos trabalhadores brasileiros que conseguiu criar frentes como a de educação e a cultural. [...] Artistas devem ser dirigentes e dirigentes devem ser artistas, mas é o discurso político que organiza tudo. Por isso ele deve ser muito claro, muito bem articulado, com argumentos legítimos e com definição precisa das táticas e estratégias adotadas e defendidas em cada ação. A construção de uma cena, ou composição de uma canção têm a função de ilustrar, ou concretizar através de imagens, os sentimentos, o sonho ou a luta e por isso não terão sentido se forem feitas independentemente ou ao arrepio das decisões políticas. Por outro lado, uma intervenção política que conta com o apoio da arte é muito mais poderosa (Costa, 2008, p. 15).

Desse modo, o caráter de agitação e propaganda presente nas manifestações artísticas de *agitprop* continua sendo uma importante ferramenta a favor dos trabalhadores da cultura engajados com uma arte política que busca, por meio de conteúdos políticos e sociais, também, denunciar os mecanismos de funcionamento das forças hegemônicas que oprimem a classe trabalhadora.

Do ponto de vista prático, a história da luta pelo socialismo já indicou algumas respostas (sempre no plural). Das que eu conheço, as que estimulam mais a

---

15 Foi eleito Governador do Estado de Pernambuco em 1962 pelo Partido Social Trabalhista (PST).

16 Projeto do MCP em parceria com o CPC que tinha como objetivo filmar a luta dos sindicalistas rurais na Paraíba e a história sobre o líder sindical João Pedro Teixeira. Em 1984, o cineasta Eduardo Coutinho retomou as filmagens em forma de documentário, entrevistando a viúva Elisabeth Altino Teixeira, que viveu por vinte anos na clandestinidade separada de seus filhos.

17 Ver evento on-line ocorrido em 2020: 15ª Feira de Opinião-MST, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=haxJldUCmuo>. Acesso em: 04 set. 2021.



minha imaginação estão ligadas às práticas do agitprop, pois não há limites para elas. O agitprop é um dos caminhos mais consequentes e mais divertidos. Pode haver coisa melhor do que desenvolver ações políticas cultivando sempre o senso de humor? (Costa, 2008, p. 9).

Iná Camargo Costa oferece pistas sobre caminhos possíveis para as práticas artísticas de cunho político e social, apontando na direção de uma práxis artística crítica associada à diversão e ao humor e provoca reflexões sobre como as agitações culturais e políticas podem encontrar ressonâncias atualmente no Brasil, a exemplo dos movimentos sociais e do MST, conforme exposto acima.

#### 4 Erwin Piscator e *Apesar de Tudo!*

As manifestações artísticas de *agitprop* soviéticas também tiveram forte influência nos trabalhos de Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), portanto no teatro político e teatro épico. A partir da década de 1920, Piscator passou a fazer uso dessa forma de manifestação artística, exercendo uma grande influência sobre o *agitprop* na Alemanha que passou a ser uma importante ferramenta de oposição e resistência ao regime capitalista.

Piscator, considerado o precursor do teatro documentário<sup>18</sup>, filiou-se ao Partido Comunista em 1919 e no ano seguinte fundou o Teatro Proletário<sup>19</sup>. Participou dos movimentos de vanguarda dadaísta e expressionista e ao longo da vida foi responsável pela direção de várias companhias de teatro e pela criação de núcleos de dramaturgia. Em 1927 passou a dirigir a sua própria companhia de teatro, a Piscator-Bühne em Nollendorfplatz.

Os melhores elementos, numa clara apreciação de sua existência mental, viam no Teatro da Nollendorfplatz uma espécie de ponte para o futuro. Médicos, juristas, professores, escritores, os quais, dependendo exclusivamente de seu trabalho, pertencem objetivamente ao proletariado, mas ao mesmo tempo se encontram ligados por mil fios à classe burguesa, aderiram de boa vontade, e até entusiasmados, à nossa frente. A grande imprensa liberal democrática tornou-se o seu porta-voz. Ao lado disso, porém, havia uma camada superior que, inteiramente despida de direção, almejava a sensação prometida por esse teatro. Fato que se repete constantemente na história: quando uma classe encerrada na desagregação renuncia a si própria e, assim, aos seus inimigos políticos, permite no teatro vitoriosas arremetidas (Piscator, 1968, p. 138).

---

18 É necessário ponderar tal afirmação, já que antes de Piscator outros sujeitos históricos tateavam procedimentos que hoje conhecemos como teatro documentário. O teatrólogo alemão foi o responsável por organizar tais procedimentos. A presente reflexão foi partilhada pelo professor Marcelo Soler durante a Banca de Qualificação realizada de forma online em 26 de novembro de 2021.

19 De acordo com Silvana Garcia “[...] Piscator, juntamente com Hermann Schuller, funda o Teatro Proletário - Cena dos Operários Revolucionários da Grande Berlim” (Garcia, 2004, p. 55).



Piscator deixa a Alemanha no início da década de 1930, período em que o país vive uma crescente ascensão do nazismo. Em 1939 foi para os Estados Unidos com a companheira e coreógrafa Maria Ley (1898-1999), onde criaram o *Dramatic Workshop* na *New School for Social Research*, sendo responsáveis pela formação teatral de inúmeros artistas, retornando à Alemanha somente em 1951. A partir de 1962 assume como diretor a *Freie Volksbühne*, em Berlim, até a sua morte. Seu teatro pedagógico-político foi marcado pelo trabalho coletivo e o compromisso com a luta proletária.

Descera o pano sobre o teatro político; as idéias e teorias de Piscator divulgavam-se. O teatro como trabalho de equipe. Coletivismo da arte. Associação dramatológica. Programática. Tecnicalização. Dramatologia óptica. Teatro total, espectadores participantes (Drews, 1962, p. 15).

Brecht foi colaborador de Piscator no teatro da *Nollendorfplatz*, durante a década de 1920, período em que se aproximou da forma épica e da filosofia marxista e recebeu influências que foram determinantes para mais tarde sistematizar e desenvolver o teatro épico e dialético. Brecht reconhece o caráter pedagógico e político no teatro desenvolvido por Piscator:

Foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de imprimir ao teatro um caráter educativo. Particpei de todas as suas experiências, e delas nenhuma se fez que não tivesse por finalidade enaltecer o valor educativo do palco. Tratava-se diretamente de dominar no palco os grandes complexos contemporâneos de questões, as lutas em torno do petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, os problemas raciais etc. Patenteou-se a necessidade de uma completa reforma do teatro. Não é possível, aqui, enumerar todos os achados, todas as inovações que Piscator, juntamente com quase todas as novas conquistas técnicas, empregou para levar ao palco os grandes problemas modernos. Provavelmente os presentes conhecem alguns como, por exemplo, o uso do filme que ele transformou num coadjuvante, semelhante ao câno grego, e conhecem igualmente a faixa móvel que deu movimento ao piso do palco, permitindo a fluência de fatos épicos, como a marcha do bravo soldado Schwejk na guerra (Brecht *apud* Drews, 1962, p. 4).

Desde 1920 Piscator dedicou-se a um teatro revolucionário, chegou a percorrer as periferias de Berlim trabalhando exclusivamente com operários em cena. O teatrólogo compreendia que a arte se caracterizava em importante instrumento de luta política a serviço do proletariado. “O que desejava não era apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de participar ativamente da vida” (Drews, 1962, p. 5).

De acordo com Silvana Garcia, o teatro proletário para Piscator deveria cumprir duas principais tarefas:

A primeira, mais complexa, implica o rompimento com o modo de produção capitalista no teatro. Significa uma alteração nas relações hierárquicas de trabalho, no plano interno, e entre o teatro e seu público, no plano externo. Para que isso ocorra é necessário que o trabalho seja fruto de uma ação coletiva e politicamente consciente [...] A segunda tarefa refere-se naturalmente, à ação de propaganda e educação política das massas, em especial àquelas que “são ainda politicamente hesitantes ou indiferentes, ou que não tenham ainda compreendido



que, em um Estado proletário, a arte burguesa e a maneira burguesa de ‘fruir a arte’ não podem ser conservadas” (Garcia, 2004, p. 56).

Em 1925, Piscator passa em revista o painel histórico-materialista alemão, que compreende o período inicial da Guerra Mundial à onda de repressão que culminou no assassinato de lideranças do Partido Comunista Liebknecht e Rosa Luxemburgo<sup>20</sup>, na montagem *Apesar de Tudo!*, frase final do último discurso de Liebknecht publicado pela imprensa, “[...] para frisar que, mesmo depois da espantosa derrota de 1919<sup>21</sup>, a revolução social progredirá” (Piscator, 1963, p. 79). A montagem contava com 23 cenas organizadas cronologicamente, pontuando 14 importantes datas históricas. Além do cenário polivalente e funcional, que incluía um praticável, um conjunto de rampas, escadas e plataformas sobre um disco giratório, Piscator, que já havia feito uso de documentos (atas, artigos e relatórios) na construção de roteiros anteriores, utilizou em *Apesar de Tudo!* Projeções de filmes e imagens de documentos e notícias da época. Introduzindo pela primeira vez em suas montagens o filme documentário, mostrando cenas de Guerra:

O caráter documental do espetáculo revela-se também pela presença, em cena, de personagens “reais”, membros do governo da época, e pela própria organização do texto. Em vários momentos, principalmente nas cenas historicamente referenciadas, predomina a montagem de excertos de documentos, de pedaços do noticiário da imprensa da época, de trechos de discursos (Garcia, 2004, p. 62).

Esses excertos cumpriam a função de elevar ainda mais a cena teatral ao histórico, reforçando uma perspectiva dialética marxista no teatro. “Em *Apesar de Tudo!* O filme foi um documento” (Piscator, 1963, p. 81). O filme como documento em cena passou a ser um expediente épico que permitiu comentar documentalmente sua época.

Aproveitamos, em primeiro lugar, filmagens autênticas da guerra, da desmobilização e um desfile de todas as casas dominantes na Europa etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas. [...] Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios (Piscator, 1963, p. 81).

A montagem foi apresentada na Grande Casa de Espetáculos em Berlim, o teatro que foi construído por Max Reinhardt para receber os clássicos burgueses. Teve a sala lotada por uma excursão de sindicatos e trabalhadores, com consciência de classe muito bem definida, que ocuparam escadas, corredores e as passagens do teatro.

---

20 Em 15 de janeiro de 1919, Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht e Wilhelm Pieck, líderes do Partido Comunista da Alemanha, são presos e levados para interrogatório no Hotel Eden, em Berlim. Embora os detalhes das mortes de Luxemburgo e Liebknecht sejam desconhecidos, a versão mais aceita é a de que tenham sido retirados do hotel por grupos paramilitares, os *Freikorps*, escoltados para fora do prédio, sendo espancados até ficarem inconscientes.

21 A Revolução Alemã de 1918-1919 consiste em uma série de eventos que ocorreram naquele período com objetivos revolucionários, guiados por teses socialistas, contudo fracassou em janeiro 1919 em razão da pressão diante do risco de uma guerra civil.



Mas imediatamente a disposição passou a uma efetiva atividade: a massa incumbiu-se da direção artística. Os que lotavam a casa tinham, em sua maioria, vivido ativamente aquela época que era realmente o seu destino, a sua própria tragédia, a se desenrolar diante dos seus olhos. O teatro, para eles, transformara-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma plateia, para começar a existir uma só grande sala de assembleia, um único grande campo de luta, uma única grande demonstração. Foi essa unidade que, naquela noite, provou definitivamente a força de incitamento do teatro político. [...] Ficou provado que o efeito mais forte de propaganda política estava na linha da concretização artística mais forte (Piscator, 1963, p. 84).

Quando posteriormente perguntado sobre o fato de que a utilização de documento em cena por meio da projeção de filme já estivesse presente nas manifestações artísticas de *agitprop*, Piscator declarou:

[...] nunca soube eu que os russos tivessem empregado o filme funcionalmente, como eu. Aliás, é insignificante essa questão de prioridade, visto que só se demonstraria que não se tratava de um artifício técnico e sim de uma forma de teatro aprendida ao nascer e baseada na filosofia histórico-materialista comum a nós. Em todo o meu trabalho, que coisa me importava? Não a simples propagação de uma filosofia através de clichês e teses de cartaz, e sim a demonstração de que tal filosofia, e tudo quanto dela decorre, é a única coisa válida para a nossa época (Piscator, 1963, p. 81).

Frente à declaração de Piscator, fica evidente o quanto suas escolhas [est]éticas<sup>22</sup> não estavam dissociadas do contexto político e do período histórico em que viveu. Dessa forma, é possível considerar que a historicidade do período foi determinante para as elaborações políticas e estéticas presentes no teatro documentário.

Entre os muitos aspectos presentes nas teses de Erwin Piscator foi possível localizar um dos principais fundamentos de uma práxis de teatro documentário, a utilização de documentos na cena teatral, cuja função principal era elevar o sentido cênico ao histórico/político, pois o documento permitia comentar criticamente sua época, a partir de uma perspectiva materialista histórica.

A práxis de Piscator relaciona-se a um pensar e fazer coletivo, onde pode-se notar a presença de processos artísticos não dissociados do pedagógico, incluindo a participação do público e a presença de operários em cena, reforçando o caráter político de seu trabalho, cujo cerne de discussão, assim como no teatro épico, posteriormente sistematizado por Bertolt Brecht, é a luta de classes, tendo como objetivo a convocação para uma tomada de decisão participativa nas transformações sociais necessárias.

---

22 O termo aqui utilizado colige as palavras estética e ética, evocando, respectivamente, sua origem grega *aisthesis* e *éthos*, a primeira significa “percepção ou apreensão pelos sentidos”, trata-se de uma ação ligada ao sensível e a segunda se refere ao “conjunto de hábitos e costumes concernentes ao comportamento e a cultura de determinada coletividade”. Nesse sentido, nos referimos a uma “estética a serviço da ética” (Vieira, 2015, p. 46), ou seja, uma estética que se propõe, por meio da elaboração dos sentidos, à construção de um olhar, um sentir e pensar coletivos voltados para refletir sobre a vida em sociedade.



## 5 Considerações finais

Ciente da impossibilidade de esgotar o assunto, a partir dos caminhos percorridos foi possível observar a significativa contribuição dos acontecimentos históricos, políticos e sociais do início do século XX, no surgimento dos *agitprops* soviéticos e no trabalho de Erwin Piscator, o que confluíu na elaboração de um teatro documentário, cuja perspectiva é materialista histórica.

O teatro documentário desenvolvido por Erwin Piscator apresenta relevante contribuição est[ética] e política, ao apontar caminhos para uma práxis teatral que pretende romper com o modo de produção capitalista, a começar pela organização coletiva, a participação de cidadãos, ditos comuns, em cena e significativas alterações nas relações hierárquicas de trabalho e com o público.

Em Piscator, se efetiva o sentido pedagógico da palavra documento, do latim *documentum*, derivado do verbo *docere* que significa ensinar, cuja função é de testemunho histórico, potencializando as reflexões críticas sobre sua época.

Além disso, seu trabalho encontra relevante ressonância na práxis de teatro documentário nos contextos sócio-históricos do século XXI, sobretudo, nos trabalhos coletivos desenvolvidos pelo sujeito histórico teatro de grupo<sup>23</sup>, onde a luta de classes, gêneros e étnico-raciais está no cerne da discussão, ratificando a função crítica do documento na cena e de sua matriz épico-político-popular: transformar a sociedade em que vivemos.

---

23 Termo de que lança mão, sobretudo, o pesquisador e professor Alexandre Mate.



## Referências

- ASSIS, Chico de. *Teatro Seletto de Chico de Assis*. Volume 2. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 2014.
- CINEMA novo. Direção de Eryk Rocha. Brasil: Coqueirão Pictures e Aruac Films em coprodução com Canal Brasil e FM Produções, 2016. 1 vídeo (92 min).
- COSTA, Iná Camargo. Agitprop e Teatro do Oprimido, *Instituto Augusto Boal*, Rio de Janeiro. 15 mar. 2017. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>. Acesso em: 03 set. 2021.
- COSTA, Iná Camargo. O repertório formal do Agitprop. *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, São Paulo, n. 3, mar. 2012.
- COSTA, Iná Camargo. Teatro na luta de classes. In: COSTA, Iná Camargo. *Nem uma Lágrima: Teatro épico em Perspectiva Dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- COSTA, Iná Camargo. *Palestra sobre o ensaio O Autor como Produtor*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- DREWS, Wolfgang. Documento Histórico-Documento Atual (prefácio). In: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LEVIN, Nirce. *Mural Mulher*, Nyrce Levin, [S. l.]. Disponível em: <http://nyrcelevin.com.br/mulher-mulher/>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). *Revista de Sociologia e Política*, [S. l.], n. 8, p. 7-20, 1997. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39315/24134> . Acesso em: 20 mar. 2024.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Coleção Oduvaldo Vianna Filho. v. 19. Disponível em: <http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/Vianinha%20-%20Rasga%20Cora%C3%A7%C3%A3o.pdf> . Acesso em: 14 fev. 2022.
- VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 5. ed. São Paulo: Teatro União e Olho Vivo, 2015.



### **Biografia acadêmica**

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci, IA – Unesp

Teatro Educadora, atuante em diferentes coletivos teatrais do sujeito histórico teatro de grupo paulistano. Integrante do grupo de pesquisa CNPq: Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais, coordenado pelo professor Dr. Alexandre Luiz Mate. Doutoranda e Mestra pelo PPGA do Instituto de Artes da Unesp – Bolsa Capes-DS. Pós-graduada em Direção Teatral e licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes. Atriz formada pelo Teatro Escola Célia Helena.

E-mail: [ana.nanci@unesp.br](mailto:ana.nanci@unesp.br)

### **Financiamento**

CAPES-DS

### **Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

### **Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

### **Contexto da pesquisa**

Este artigo, aqui revisado e com algumas alterações e acréscimos, é derivado originalmente de um capítulo da dissertação de mestrado Poéticas da memória coletiva: uma práxis de teatro documentário e seus processos interventivos na cidade de São Paulo, orientada pelo professor Dr. Alexandre Luiz Mate. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Unesp, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/235494>. Acesso em: 27 mar. 2024.

### **Direitos autorais**

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci

### **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



### **Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

### **Editores responsáveis**

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

### **Histórico de avaliação**

Recebido em 07 de outubro de 2023

Aceito em 10 de janeiro de 2024





**DOCUMENTARY THEATER:  
in search of its historical matrices and theoretical foundations**

TEATRO DOCUMENTÁRIO:  
em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci

 <https://orcid.org/0000-0002-1506-0917>

**Documentary theater:  
in search of its historical matrices and theoretical foundations**

**Abstract:** In this article, the author explores the historical matrices and foundations of documentary theater, starting from the artistic manifestations of agitation and propaganda, known as *agitprop* in the context of the Russian-Soviet revolution and the works of Erwin Piscator at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Highlighting the relationships between art and revolution that existed in the period and their reverberations in Brazil, manifested in the theater of Augusto Boal among others.

**Keywords:** documentary theater; *agitprop*; art and revolution; Erwin Piscator; Augusto Boal.

**Teatro documentário:  
em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos**

**Resumo:** Neste artigo, a autora percorre pelas matrizes históricas e fundamentos teóricos do teatro documentário, partindo das manifestações de agitação e propaganda, conhecidas como *agitprop* no contexto da revolução Russo-Soviética e dos trabalhos de Erwin Piscator no início do século XX. Evidenciando as relações entre arte e revolução existentes no período e suas reverberações no Brasil, manifestas no teatro de Augusto Boal entre outros.

**Palavras-chave:** teatro documentário; *agitprop*; arte e revolução; Erwin Piscator; Augusto Boal.



## 1 Documentary Theaters

Nowadays, when using the expression documentary theater, we enter a vast field of scenic and research possibilities, which include the aesthetic choices of each group or director and different artistic treatments, allowing us to state that these are documentary theaters. Among these many scenic possibilities, it is possible to identify Documentary Theater, which starts from a historical materialist perspective with well-defined epic and political foundations, finding its roots in the artistic manifestations of *agitprop* in the context of the Russo-Soviet Revolution at the beginning of the 20th century and in the works of Erwin Piscator (which will be discussed in this article); Autobiographical theater, which can be traced back to *The Confessions* by Jean-Jacques Rousseau in the mid-18th century; another term, Autofiction, coined by Frenchman Serge Doubrovsky, emerged in the mid-1970s, without the same requirement for a truth pact as autobiographical theater; Biodrama, a term coined by Argentine director Vivi Tellas in 2002, which prioritizes the staging of biographies of so-called ordinary people; Verbatim, a political documentary technique that reproduces a real story in the same words, and which was first performed in 1974 by British director Peter Cheeseman; Playback Theatre, which consists of improvised scenes based on reports from the audience at the time of the performance, developed in 1975 by the Americans Jonathan Fox and Jo Salas; the so-called Theatres of the Real, a term first used by the French philosopher Maryvone Saison in the 1990s, referring to the different ways of putting the real on stage; some contemporary performance practices, among other scenic-documentary experiences.

Due to this plurality of scenic possibilities and artistic manifestations, a cut was necessary for this study, starting from a documentary theater, whose perspective is historical materialist, with well-defined epic and political foundations, finding its roots in the artistic manifestations of *agitprop* in the context of the Russo-Soviet Revolution at the beginning of the 20th century and in the works of Erwin Piscator. Based on this perspective, the historicity necessary for the [aesthetic] understanding of its manifestation was sought in the epic and political roots of documentary theater.

## 2 Historizing the artistic manifestations of *agitprop*

There is no fortune without blood!  
(CINEMA [...]).

During the 19th century and the first half of the 20th century, part of central Europe was undergoing a series of transformations, mainly due to the Industrial Revolution, marked by technical progress, the replacement of human labor by machines and the consolidation of capitalism. Numerous political and economic conflicts led to the Great War, resulting in social disintegration. Faced with intellectual, economic and political crises, Nazi and Fascist ideologies began to expand



in society, especially in Germany and Italy from 1919 to 1939. On the other hand, socialist visions and revolutionary theses progressed, which led to the emergence of European historical vanguards<sup>1</sup>. According to Marcos Napolitano, at the beginning of the 20th century, the relationship between art and revolution was presented as follows:

Just like modernism, the communist movement carried with it the promise of a new society, born from the “ashes” of bourgeois society and world war. Another connection also seems pertinent to us: the importance of the field of culture as an element that propagates new ideas and values, fundamental for reorganizing consciousness in the face of new challenges. Thus, the word “vanguard” starts to operate in a double direction: on the one hand, those who were leading the political revolution and, on the other, those who fought for the aesthetic revolution. Around the 1920s and 1920s, the two meanings of the word seemed to go hand in hand, in the fight against the “bourgeoisie.” “Literary bohemia” and “revolutionary bohemia” found new possibilities for convergence and action (Napolitano, 1997, p. 7, our translation).

Faced with the political and social events of such a context, it was no longer possible to dissociate art and revolution “[...] ‘cultural unrest’ and the ‘construction of the new socialist order’ were terms of the same problem” (Napolitano, 1997, p. 7, our translation).

To better understand this period, here is a brief overview of the emergence of important popular movements linked to revolutionary art.

According to Iná Camargo Costa (2010), it was from the second half of the 19th century, with naturalistic experiments, developed by French workers, that theater began to gain rights that refer to the ways of choosing the subjects they wanted to deal with, especially those who were censored, which allowed the theater to amplify the voices of those excluded from bourgeois society, a project that enabled workers to become class-conscious.

Naturalism emerged as an offshoot of realism, and the latter was committed to portraying bourgeois reality, as it placed bourgeois values, behaviors and conflicts on the scene. While naturalism starts to place, in a certain way and with some reservations, the universe of the proletariat on the scene and expose the bourgeoisie as a class that owns the means of production and exploits the workers’ labor.

Thus, since the end of the 19th century, authors and theater groups began to stage public acts, worker rebellions (*The Weavers*, by Hauptmann and Jacques Damour, by Emile Zola), living conditions in the underworld of the poor (*Rabble*, by Gorki), maddening routine at work (*The Adding Machine*, by Elmer Rice), fighting for better working conditions or strikes (*They Don’t Wear Black Tie*, by

---

<sup>1</sup> According to Marcos Napolitano, the praxis of some of the movements included in the proposition presented here, even facing some dissonances in the apprehensions and characteristics of the various manifestations, can be understood as: “A set of artistic movements from 1909 to the mid-1920s, including (in chronological order): Cubism, Italian Futurism, Expressionism, Russian Futurism, Dadaism, and Surrealism, to name the most notorious ones” (Napolitano, 1997, p. 8, our translation). Vanguard is also the name given to the military troop that head first into a battle. The meaning of the term as used by artists includes the ideas of confrontation, combat and protest, as well as “taking the lead.”



Gianfrancesco Guarnieri) and even carrying out true acts of political protest (in Brazil from the [19]60s: Show Opinion; Freedom, freedom). And even today we find those who claim that these subjects are not suitable for theater (Costa, 2010, p. 16, our translation).

At the end of the 19th century, very significant popular theater experiences emerged in Europe that not only dealt with themes involving the proletariat, but also included collective organizations and that included the participation of ordinary citizens, as Silvana Garcia states:

In Germany, Freie Bühne (Cena Livre, 1889) brings with it the proposal of Antoine's Théâtre Libre, and tests the idea of an associative participation structure as a financial support base. A year later, Bruno Wille, with the support of the socialists, launched the most massive popular theater experience in Germany: the Freie Volksbühne (Free Popular Scene). [...] In France, the Théâtre du Peuple (1885), an initiative by Maurice Pottecher, developed an irregular, seasonal production, based mainly on representations of folktales and dialectal adaptations of the classics. It presents, as a novelty, the fact that the actors are all ordinary citizens, inhabitants of the region (Garcia, 2004, p. 1- 2, our translation).

According to Silvana Garcia, this set of proposals will configure a Popular Theater Project that searched for a theater that celebrated the worker as a theme and as an interpreter, prioritizing the theater as a place for reflection.

The theatrical forms of the 19th century, which chose the simple language of the grandiloquent gesture, attracting large masses to the audiences, or, alternatively, which rescued social themes for theater from the acute observation of reality, collide, from the perspective of an intention to transform society, in the absence of an ideological framework that allows workers to recognize their exploited condition and envision the path to their emancipation (Garcia, 2004, p. 3, our translation).

This project, which would allow workers to recognize their exploited condition and envision the path to their emancipation, will be fully consolidated during the Russo-Soviet Revolution<sup>2</sup>. According to Silvana Garcia (2004), the existence of a mass of workers without access to artistic means sparked reflection on the part of artists and intellectuals that theater could be a powerful mobilizer of workers in advancing the revolutionary struggle. "The political facts will determine the appropriate situation for the establishment of a theater of political nature, and the Communist Party and the State will have a preponderant role. Russia would be the cradle of this phenomenon." (Garcia, 2004, p. 3, our translation).

It was during the period of the Russo-Soviet Revolution that the most important proletarian art movements emerged:

---

<sup>2</sup> A period beginning in 1905 and culminating in the February Revolution and the October Revolution, both of which took place in 1917. Respectively, marked by the overthrow of the last Tsar Romanov and the Russian Provisional Government formed in Petrograd and the rise to power of Lenin's Bolshevik Party. The tsars of the Romanov dynasty were in power for 300 years, from 1613 until 1917, ruling absolutely. The term tsar (from Caesar), the name given to the emperor, was confused with the State.



In the newly established Soviet Union, two major trends debated the topic of culture: a) the formalists, linked to the journal of the Left Front of the Arts (LEF): Mayakovsky, Isaac Babel, Meyerhold (who would decisively influence S. Eisenstein's cinema), to name the most notorious; b) "proletkult," a movement created in 1904 by Bogdanov, which sought to establish a new proletarian art, differentiated from "bourgeois art." Throughout the 1920s, another current, more in tune with party orthodoxy, gradually gained strength, rejecting both the revolutionary "forms" of the LEF and the possibility of a break with the bourgeois "cultural heritage": they were the naturalists, linked to the social naturalism of the 1890s and the ideas of Plekhanov: Lelevich and Libedinsky, Demian Bedny, among others. Commissioner of Instruction A. V. Lunatcharski, more in tune with Proletkult, coordinated the various fronts of the "cultural" war effort. But the relationship between the Party and cultural movements was not free from conflicts and contradictions, and dated back to the period before the Revolution. (Napolitano, 1997, p. 7-8, emphasis added, our translation).

Regarding the terms art and revolution, there are many contradictions present in the directions made by the Communist Party<sup>3</sup>, as it went so far as to prohibit the artistic freedom of anyone who did not follow its guidelines. "The central point of contention was the thesis that the cultural revolution could only occur in conjunction with the political revolution, led by the Party." (Napolitano, 1997, p. 8, our translation). Initially, this direction provoked a series of dissociations and expulsions from the Party, which later persecuted and even assassinated some artists and intellectuals who refused to meet its demands, especially during Stalinism.

According to Iná Camargo Costa (2012), during the process of the Russian-Soviet Revolution, there was intense mobilization among intellectuals, artists and workers, who, after organizing themselves, decided to "inform" the population—especially the mass of peasants who formed a large number of illiterate people of the time—, about the essential events in the revolutionary dispute and disseminating revolutionary theses and praxis. The author states that during the moments before the October Revolution (in 1917<sup>4</sup>) that the artistic manifestations of *agitprop* emerged (agitation and propaganda corresponding to a left-wing praxis, based on a resumption of procedures characteristic of popular forms of culture), a kind of artistic arm of the Red Army commanded by Leon Trotsky<sup>5</sup>, with a very well-defined social and political nature.

---

3 The impositions on left-wing art followed the molds of Socialist Realism, whose guidelines to be followed by artists, called "engineers of the soul," were exposed by Zhdanov, Stalin's advisor on cultural affairs since 1939 (Mostaço, 2016). The years 1927 and 1956 (two years after Stalin's death) comprise the period when Stalinism had already dominated the Communist Party and the Soviet State, and increasingly strict guidelines were imposed on artists and artistic activities.

4 Faced with the inability of the Provisional Government to pull the country out of the World War and combat the misery that afflicted the Russian population, on October 25, 1917, Lenin took over the government.

5 An important articulator of the Russian-Soviet Revolution, in 1938 he wrote the Manifesto for an independent revolutionary art with André Breton (author of the Surrealist Manifesto), a period in which he had to take refuge in Mexico, where he was persecuted and violently murdered by the Stalinist government. Information taken from the interview: Michael Löwy: Marxismo e surrealismo, uma combinação revolucionária, conducted by TV Boitempo, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=qkSFL-Xe6ao>. Access on: April 16, 2022. More information about the manifesto can be found in: BRETON, André (1896-1966). Por uma arte revolucionária independente. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.



[...] the general function of the Soviet *agitprop* theater was political in the proper sense, that is, it was an activity determined and sponsored by the revolutionary State with the aim of building Soviet power. To specify a little more: the activists of the *agitprop* theater were linked to the political program of the revolution and defined their priorities based on it. Having emerged amidst the civil war, this theater initially fulfilled the function of gaining support and followers for the revolutionary cause and, therefore, of fighting its enemies (imperialism, bourgeoisie, and white armies) on a symbolic level. In addition, it also fulfilled the function of informing and training the population to actively participate in Soviet power, since it was about building a form of participatory democracy that was unprecedented worldwide (Costa, 2012, p. 170, our translation).

Mainly after the October Revolution, a period that also became known as Russian Theatrical October, a series of forms of *agitprop* were created, including two that make use of documents, scenifications, and newspaper theater. Iná Camargo Costa points out the main characteristics of the scenifications<sup>6</sup>:

They correspond to a peculiar update of revue theater (which has existed since at least the 18th century). Its thematic axis is some historical event, such as the October Revolution. Other topics: Paris Commune, French Revolution, Great War. It is the original matrix of documentary theater, as it uses as material documents of all types (reports, speeches, research) and pre-existing works of fiction (Costa, 2012, p. 173, our translation).

Another form of *agitprop* that emerged during this period, using newspapers as documents in its performances, is the so-called newspaper theater, as can be seen in the description below:

Originally it was just reading the newspaper out loud, given the high number of illiterate people. Afterwards, professional actors were invited or called upon to carry out these readings. Finally, we moved on to the broadly-known form, in which a complete newspaper edition is staged with all its sections, from the editorial to the literary chronicle. With information and agitation as its primary objective, this was the quintessential form of *agitprop* during the Russian Civil War (Costa, 2012, p. 172, our translation).

Thus, it is possible to locate some cornerstones of documentary theater at the beginning of the 20th century and, as previously indicated, in the artistic manifestations of *agitprop* called scenifications<sup>7</sup> and newspaper theater, whose procedures, as we know them, will be developed later.

According to Iná Camargo Costa (2012), with the consolidation of the Union of Soviet Socialist Republics—after the October Revolution of 1917 and the political transformations during the following years—, *agitprop* began to suffer several reprimands, becoming a prohibited subject in the USSR, starting in 1932, a period marked by the totalitarian regime led by Stalin.

---

6 Among other meanings, and because it is a manifestation of popular (and even ancestral) roots, in graffiti, the term scenification refers to the place where graffiti is made. It is the city-setting that will intervene in the passing public.

7 “Perhaps the best-known example of this modality is the Storming of the Winter Palace, staged on 7/11/1920 by Evreinov (a kind of “directorial coordinator”), with about 15,000 actors, including many of the people who participated in that action, and about 100,000 ‘spectators.’” (Costa, 2017).



### 3 Some of the reverberations of *agitprop* in Brazil

The newspaper theater present in the artistic manifestations of *agitprop* influenced the newspaper theater<sup>8</sup> whose work was coordinated by Augusto Boal and practiced in Brazil in the early 1970s. Boal came into contact with this theatrical form in the 1950s when he studied theater in New York under the influence of the Federal Theater Project's Living Newspapers<sup>9</sup>. However, the newspaper theater developed by Augusto Boal stems from an acting course, taught by Heleny Guariba and Cecília Boal, with artists who will form Núcleo 2 (Celso Frateschi, Dulce Muniz, Denise Del Vecchio among others) who end up exploring different methods than those developed during the Russo-Soviet Revolution.

In Brazil in 1971, [...], in an improvised room on the second floor of the building [Teatro de Arena], *Teatro Jornal* – 1st Edition premieres, a work of collective creation based on periodical reading techniques, using a young cast trained in a course taught the year before. [...] The remaining young group from *Teatro Jornal* found themselves, overnight, struggling with the administration of the company and the venue. The Núcleo-Arena was then founded, intended to be a center for the dissemination not only of news-theater techniques, but also to serve as a meeting and discussion point for the countless amateur troupes that quickly began to form in neighborhoods and schools. The work had been inspired by Russian and German *agitprop* techniques and the procedures mobilized by the Living Newspaper, groups active during the Great Depression. Boal had decided to take this path after the Feira Paulista de Opinião, articulating scenic resources that also involved public participation, disregarding the traditional relationships that separate stage and audience, whose procedures aimed at contagion. Initially, nine techniques were developed to work with news, in order to remove the character of passive printed letters and convert them (or reconvert them) into the facts that engender them. Five successive editions of the show were staged. Amateur groups that formed its audience were immediately encouraged to function as news theater reproducers, through the creation of their own shows. In a short time, dozens of teams performed in the city, especially in villages and on the outskirts, proving the success of the new tactic (Mostaço, 2016, p. 152-153, our translation).

---

8 According to Iná Camargo Costa: “Augusto Boal elaborated a series of techniques for critical reading of the news and published them in the volume *Latin American techniques of popular theater*. At this moment, the task of democratizing the means of theatrical production and the function of theater as a resource to expose facts that the dictatorship intended to silence, such as arrests, torture and murders, are already present with the utmost clarity. In other words: the essence of *agitprop* has already been found in practice by Augusto Boal. [...] In the Brazilian case, it was a weapon of militant clarification and defense” (Costa, 2017).

9 “Living Newspapers were plays written by groups of theater researchers-writers who pulled newspaper news about current affairs, usually controversial topics such as rural politics, race relations, syphilis testing, inadequate housing. These pieces of news were worked on theatrically with the aim of informing the public and mobilizing them to action, always under a critical eye, looking for contradictions within the chosen facts. The stagings, of strong political character, did not hide the left-wing ideology that sustained them, usually provoking criticism from the US Congress. Harry Hopkins, head of the WPA and Roosevelt's confidant, further contributed to this antipathy on the part of U.S. government agencies by saying that the FTP would be “free, adult, and uncensored.” At the time, the directors of the WPA understood this phrase as a green light, no matter the political or social content. The play *Triple-A Plowed Under*, for example, directly attacked the U.S. Supreme Court for shutting down a farmer protection agency (Soler, 2010, p. 63).





During the 1960s in Brazil, numerous theatrical experiences also bore the marks of Soviet *agitprop* along the lines of newspaper theater, including sketches performed on the streets based on reading newspapers during the *agitprop* experiences of the Popular Culture Centers (CPCs), which will be further addressed.

The scenifications also generated reverberated in Brazil at the beginning of the 1960s, with very significant experiences, as Iná Camargo Costa states:

Augusto Boal was present in almost all the *agitprop* experiences that followed the 1964 Military Coup: he directed the *Show Opinião*, clearly an example of the scenification modality, whose script is also the work of a collective of authors; he produced *Arena canta Bahia*, similar to the *Show Opinião*; he wrote (in partnership with Gianfrancesco Guarnieri) and directed *Arena conta Zumbi* and *Arena conta Tiradentes*, at Teatro de Arena de São Paulo, also examples of documentary theater (or scenification), in addition to having developed in partnership with Cecília Boal and Heleny Guariba our extremely interesting version of *Teatro Jornal* (Costa, 2017, our translation).

The author considers some of the stage productions of the period to be pioneers in documentary theater in Brazil. Of these events, *Mutirão em novo sol*<sup>10</sup> and *Show Opinião* stand out, respectively:

[...] this piece mobilizes some of the most relevant modalities of *agitprop*. It is documentary theater (or scenification), it is news theater, as it is a “report” on events that actually occurred and, above all, its premiere took place among its most legitimate interlocutors: peasants organized in the struggle for agrarian reform, in a congress of the Peasant Leagues. (This is another reason for the lack of interest in this play in the official histories of theater in Brazil). [...] It is a case of scenification—basically written by Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Ferreira Gullar and others—which takes as its raw material the experience of three artists involved with the cultural industry in times of counter-revolution. In its final version, *Show Opinião* formally presents the testimony of different representatives of the social experience in Brazil: that of the migrant, that of the samba singer from the favelas and that of the middle-class woman. This is legitimate documentary theater. The three testimonies (basically the life story of each of the artists)<sup>11</sup> are developed through music and various types of illustration (exemplary cases in the form of reports). (Costa, 2017, our translation).

Other relevant experiences<sup>12</sup> carried out in the following years made use of documentation procedures and uses of documentary data or documents on stage, this was the case of the dramaturgy of *Rasga Coração* by Oduvaldo Vianna Filho, according to the preface written by the author in 1972

---

10 According to Iná Camargo Costa, “Informed about a confrontation between landowners and peasants in the state of São Paulo, which resulted in the arrest of one of the peasant leaders, members of Arena interviewed this leader and, based on the material collected, carried out some field research and in newspapers of the time and then wrote a piece called *Mutirão em Novo Sol*, which was signed by a collective of authors. The final version was written by Nelson Xavier, under the coordination of Augusto Boal. Its debut took place at a peasant congress in Belo Horizonte. It is already documentary theater, one of the *agitprop* modalities mentioned above, according to Piscator’s version” (Costa, 2017).

11 Respectively narrated by João do Vale, Zé Keti and Nara Leão, later replaced by Maria Bethânia.

12 Reflection shared by Professor Maria Sílvia Betti during the Qualification Board held remotely on November 26, 2021.



“[...] the piece presents data, retraces historical moments, etc., using the collage technique that we use in Opinião and other shows.” (Vianna Filho, 2007, p 144, free translation). In the same year, Chico de Assis wrote the theatrical text *Missa Leiga*, a work directed by Ademar Guerra. In the words of the author “Each part of this text follows the traditional parts of the Roman Apostolic Mass.” (Assis, 1972, p. 13, our translation). At a certain point in the play, the actors and actresses, equipped with recorders on stage, address the audience to record their reports in response to the following phrases: “Whoever has something to say, let them speak! Whoever has something to shout, shout! Whoever has something to offer, let them offer it!” and then these voices are heard overlapping the scene. Documentation procedures were also used by the actresses (Cláudia Mello, Nirce Levin, Lucélia Macchiavelli, Beatriz Berg, Nara Gomes, Isa Kopelmann, Zenaide and Simone Hoffman) in *Mural Mulher*, directed by João das Neves in 1982. The piece was advertised as a documentary-fiction “[...] it is an x-ray of Brazil from a female perspective. Everything is wrapped in testimonials from women from all social strata, collected by the actresses themselves.” (Levin, 1982, our translation), according to newspaper articles from the period.

There were many reverberations of Soviet *agitprops* in Brazil during the 1960s, the Popular Culture Centers (CPCs), for example, were a very powerful project for the dissemination of an art, which was intended to be popular and political, which included, among many activities, carrying out sketches about newspaper news, plays with themes coming from the local population, protest songs, cordel leaflets among other manifestations. “The CPC’s street theater took place in the best agitprop style” (Garcia, 2004, p. 104). And it involved not only theater, but cinema<sup>13</sup>, literature, adult literacy, visual arts, music and popular culture. It was a very significant experience of *agitprop* in Brazil, a project that was interrupted by the civil-military coup in 1964, when the main headquarters of the CPC, which operated in the UNE building, was burned down and its members were persecuted.

According to Silvana Garcia (2004), the CPCs received a strong influence from the Popular Culture Movement (MCP)<sup>14</sup>, founded months earlier in Pernambuco, an initiative welcomed by the government of Miguel Arraes<sup>15</sup>, which placed the State as a promoter of an integrated pedagogical experience. Initially focused on popular adult literacy education supported by the Paulo Freire method, it soon expanded its cultural production to other spheres, promoting film, theater and music festivals. And the production of the feature film *Cabra marcado para morrer*<sup>16</sup>, which had its filming interrupted in 1964 by the coup forces.

---

13 Some of the filmmakers active in the Cinema Novo movement were also involved with the CPCs

14 “Initially focused on a program of popular education, based on the method of educator Paulo Freire” (Garcia, 2004, p. 102, free translation).

15 He was elected Governor of the State of Pernambuco, in 1962, by the Social Labor Party (PST).

16 MCP project in partnership with CPC that aimed to film the struggle of rural trade unionists in Paraíba and the story about the union leader João Pedro Teixeira. In 1984, filmmaker Eduardo Coutinho resumed filming in the form of a documentary, interviewing the widow Elisabeth Altino Teixeira, who had lived for twenty years in hiding, separated from her children.



All cultural organizations that conveyed new ideas and were in some way committed to the nationalist front were made illegal, their leaders and participants persecuted, arrested or exiled. The CPC and MCP were literally destroyed; the ISEB dismantled, through numerous IPMs; the University of Brasília, especially, and other important universities, victims of endless purges that made precious brains for national intelligence flee. All cultural sectors linked to theater, music, cinema, TV, literature or popular culture—in addition to the press—became victims of strong censorship and a true witch hunt, where not even the lower levels were spared, without commitment to the leadership. Fear, insecurity and the lack of paths struck the dream, enjoyed for years, of a possible turnaround in the country's fortunes (Mostaço, 2016, p. 93, our translation).

Iná Camargo Costa points out that the heritage of *agitprop* in Brazil is currently present in social movements, such as the MST – Landless Rural Workers Movement<sup>17</sup> -, which understand the arts space as a place to debate social structures and, in this way, transform them.

The MST is the first Brazilian workers' struggle movement that managed to create fronts such as education and culture. [...] Artists must be leaders and leaders must be artists, but it is the political discourse that organizes everything. Therefore, it must be very clear, very well-articulated, with legitimate arguments and a precise definition of the tactics and strategies adopted and defended in each action. The construction of a scene, or the composition of a song have the function of illustrating, or concretizing through images, the feelings, the dream or the struggle and therefore will have no meaning if they are made independently or contrary to political decisions. On the other hand, a political intervention that has the support of art is much more powerful (Costa, 2008, p. 15, our translation).

In this way, the character of agitation and propaganda present in the artistic manifestations of *agitprop* continues to be an important tool in favor of cultural workers engaged with a political art that seeks, through political and social content, to denounce the functioning mechanisms of hegemonic forces that oppress the working class.

From a practical point of view, the history of the struggle for socialism has already indicated some answers (always in the plural). Of those that I know, the ones that stimulate my imagination the most are linked to agitprop practices, as there are no limits to them. Agitprop is one of the most consequential and fun paths. Is there anything better than developing political actions while always cultivating a sense of humor? (Costa, 2008, p. 9, our translation).

Iná Camargo Costa offers clues about possible paths for artistic practices of a political and social nature, pointing towards a critical artistic praxis associated with fun and humor and provokes reflections on how cultural and political unrest can find resonance today in Brazil, the example of social movements and the MST, as explained above.

---

17 See online event that took place in 2020: 15ª Feira de Opinião-MST, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=haxJldUCmuo>. Access on: Sept. 04, 2021.



#### 4 Erwin Piscator and *In Spite of Everything!*

Soviet *agitprop* artistic manifestations also had a strong influence on the works of Erwin Piscator (1893–1966) and Bertolt Brecht (1898–1956), therefore on political theater and epic theater. From the 1920s onwards, Piscator began to make use of this form of artistic expression, exerting a great influence on *agitprop* in Germany, which became an important tool of opposition and resistance to the capitalist regime.

Piscator, considered the precursor of documentary theater<sup>18</sup>, joined the Communist Party in 1919 and the following year he founded the Proletarian Theater<sup>19</sup>. He participated in the avant-garde Dadaist and Expressionist movements and throughout his life was responsible for directing several theater companies and creating dramaturgy centers. In 1927 he started to direct his own theater company, the Piscator-Bühne in Nollendorfplatz.

The best elements, in a clear appreciation of their mental existence, saw the Nollendorfplatz Theater as a kind of bridge to the future. Doctors, jurists, teachers, writers, who, depending exclusively on their work, objectively belong to the proletariat, but at the same time are linked by a thousand threads to the bourgeois class, joined willingly, and even enthusiastically, at our front. The mainstream liberal democratic press became its mouthpiece. Alongside this, however, there was an upper layer that, entirely devoid of direction, aimed for the sensation promised by this theater. A fact that is constantly repeated in history: when a class closed in the disintegration renounces itself and, thus, its political enemies, it allows victorious attacks in the theater (Piscator, 1968, p. 138).

Piscator left Germany at the beginning of the 1930s, a period in which the country experienced a growing rise in Nazism. In 1939 he went to the United States with his companion and choreographer Maria Ley (1898-1999), where they created the Dramatic Workshop at the New School for Social Research, being responsible for the theatrical training of countless artists, returning to Germany only in 1951. From 1962 onwards he took over as director of the Freie Volksbühne, in Berlin, until his death. His pedagogical-political theater was marked by collective work and commitment to the proletarian struggle.

The curtain had come down on political theater; Piscator's ideas and theories were disseminated. Theater as teamwork. Art collectivism. Dramatological association. Programmatic. Technicalization. Optical dramatology. Total theater, participating spectators (Drews, 1962, p. 15, free translation).

---

18 It is necessary to ponder this statement, since before Piscator other historical subjects tried to reach procedures that we now know as documentary theater. The German playwright was responsible for organizing these procedures. This reflection was shared by Professor Marcelo Soler during the Qualification Board held online on November 26, 2021.

19 According to Silvana Garcia “[...] Piscator, together with Hermann Schuller, founded the Proletarian Theatre – Scene of the Revolutionary Workers of Greater Berlin” (Garcia, 2004, p. 55, our translation).



Brecht was Piscator's collaborator at the Nollendorfplatz theater during the 1920s, a period in which he approached the epic form and Marxist philosophy and received influences that were decisive in later systematizing and developing epic and dialectical theater. Brecht recognizes the pedagogical and political character of the theater developed by Piscator:

It was Piscator who made the most radical attempt to give theater an educational character. I participated in all of his experiences, and none of them were carried out that did not have the aim of enhancing the educational value of the stage. It was directly about dominating on the stage the great contemporary complexes of issues, the struggles over oil, war, revolution, justice, racial problems, etc. The need for a complete renovation of the theater was evident. It is not possible, here, to enumerate all the discoveries, all the innovations that Piscator, together with almost all the new technical achievements, employed to bring the great modern problems to the stage. Those present probably know some of them, for example, the use of film that he transformed into a supporting role, similar to the Greek choir, and they also know the moving band that gave movement to the stage floor, allowing the flow of epic events, such as the march of the brave soldier Schwejk in the war (Brecht *apud* Drews, 1962, p. 4, our translation).

Since 1920, Piscator dedicated himself to revolutionary theater and traveled to the outskirts of Berlin working exclusively with workers on stage. The playwright understood that art was an important instrument of political struggle at the service of the proletariat. "What I wanted was not only to provide spectators with an experience, but also to force them to make a practical decision, to actively participate in life." (Drews, 1962, p.5, our translation).

According to Silvana Garcia, proletarian theater for Piscator should fulfill two main tasks:

The first, more complex, involves breaking with the capitalist mode of production in theater. It means a change in hierarchical work relationships, internally, and between the theater and its audience, externally. For this to happen, the work must be the result of collective and politically conscious action [...] The second task naturally refers to the action of propaganda and political education of the masses, especially those who "are still politically hesitant or indifferent, or who have not yet understood that, in a proletarian State, bourgeois art and bourgeois manner of 'enjoying the art' cannot be preserved." (Garcia, 2004, p. 56, our translation).

In 1925, Piscator reviews the German historical-materialist panel, which covers the initial period of the World War to the wave of repression that culminated in the murder of Communist Party leaders Liebknecht and Rosa Luxemburg<sup>20</sup>, in the montage *Despite Everything!*, the final sentence of the Liebknecht's last speech published by the press, "[...] to emphasize that, even after the astonishing defeat of 1919<sup>21</sup>, the social revolution had progressed." (Piscator, 1963,

---

20 On January 15, 1919, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, and Wilhelm Pieck, leaders of the Communist Party of Germany, are arrested and taken for questioning at the Hotel Eden in Berlin. Although the details of the deaths of Luxemburg and Liebknecht are unknown, the most widely accepted version is that they were taken out of the hotel by paramilitary groups, the *Freikorps*, escorted out of the building, where they were beaten unconscious.

21 The German Revolution of 1918-1919 consists of a series of events that took place in that period with revolutionary objectives, guided by socialist theses, but failed in January 1919 due to pressure in the face of the risk of civil war.



p. 79, our translation). The montage had 23 scenes organized chronologically, highlighting 14 important historical dates. In addition to the multipurpose and functional scenario, which included a practicable, a set of ramps, stairs and platforms on a rotating disc, Piscator, who had already made use of documents (minutes, articles and reports) in the construction of previous itineraries, used in spite of everything! film projections and images of documents and news from the time. Introducing documentary film into its productions for the first time, showing scenes from War:

The documentary nature of the show is also revealed by the presence, on stage, of “real” characters, members of the government of the time, and by the organization of the text itself. At various times, especially in historically referenced scenes, the montage of excerpts from documents, pieces of news from the press of the time, and excerpts from speeches predominate (Garcia, 2004, p. 62, our translation).

These excerpts fulfilled the function of further elevating the theatrical scene to the historical, reinforcing a Marxist dialectical perspective in theater. “In *Despite Everything!* the film was a document.” (Piscator, 1963, p. 81, our translation). The film as a document on stage became an epic device that allowed documentary commentary on its time.

We take advantage, first of all, of authentic footage of the war, demobilization and a parade of all the ruling houses in Europe, etc. The footage brutally presented all the horror of war: flamethrower attacks, crowds of ragged beings, burning cities. [...] On the proletarian masses, those scenes must have had a much greater influence than that of a hundred reports (Piscator, 1963, p. 81, our translation).

The production was presented at the Grand Show House in Berlin, the theater that was built by Max Reinhardt to host bourgeois classics. The room was filled with a tour of unions and workers, with very well-defined class consciousness, who occupied the stairs, corridors and passages of the theater.

But immediately the disposition turned into effective activity: the masses took charge of the artistic direction. Those who filled the house had, for the most part, actively lived through that time which was truly their destiny, their own tragedy, unfolding before their eyes. Theater, for them, had become reality. In a short time there ceased to be a stage and an audience, and there began to be a single large assembly room, a single large fighting field, a single large demonstration. It was this unity that, that night, definitively proved the inciting power of political theater. [...] It was proven that the strongest effect of political propaganda was in line with the strongest artistic achievement (Piscator, 1963, p. 84, our translation).

When later asked about the fact that the use of documents on stage through film projection was already present in the artistic manifestations of *agitprop*, Piscator stated:

[...] I never knew that the Russians had used film functionally, like me. In fact, this question of priority is insignificant, since it would only be demonstrated that it was not a technical artifice but rather a form of theater learned at birth and based on the historical-materialist philosophy common to us. In all my work, what thing did I care about? Not the simple propagation of a philosophy



through clichés and poster theses, but the demonstration that such a philosophy, and everything that follows from it, is the only valid thing for our time (Piscator, 1963, p. 81, our translation).

In view of Piscator's statement, it is evident how much his [aesthetic]<sup>22</sup> choices were not dissociated from the political context and the historical period in which he lived. In this way, it is possible to consider that the historicity of the period was decisive for the political and aesthetic elaborations present in documentary theater.

Among the many aspects present in Erwin Piscator's theses, it was possible to locate one of the main foundations of a documentary theater praxis, the use of documents in the theatrical scene, whose main function was to elevate the scenic meaning to the historical/political one, as the document allowed comment critically his time, from a historical materialist perspective.

Piscator's praxis is related to collective thinking and doing, where one can notice the presence of artistic processes not dissociated from the pedagogical, including public participation and the presence of workers on stage, reinforcing the political character of his work, whose core discussion, as in epic theater, later systematized by Bertolt Brecht, is the class struggle, with the objective of calling for participatory decision-making in necessary social transformations.

## 5 Final considerations

Aware of the impossibility of exhausting the subject, from the paths taken it was possible to observe the significant contribution of historical, political and social events at the beginning of the 20th century, in the emergence of Soviet *agitprops* and in the work of Erwin Piscator, which converged in the elaboration of a documentary theater, whose perspective is historical materialist.

The documentary theater developed by Erwin Piscator presents a relevant aesthetic and political contribution, by pointing out paths for a theatrical praxis that aims to break with the capitalist mode of production, starting with collective organization, the participation of citizens, so-called ordinary, on stage. and significant changes in hierarchical relationships at work and with the public.

In Piscator, the pedagogical meaning of the word document is realized, from the Latin *documentum*, derived from the verb *docere* which means to teach, whose function is historical testimony, enhancing critical reflections on its time.

---

22 The term used here brings together the words aesthetics and ethics, evoking, respectively, their Greek origin *aisthesis* and *éthos*, the first meaning perception or apprehension by the senses, it is an action linked to the sensible and the second refers to the set of habits and customs concerning the behavior and culture of a given collectivity. In this sense, we refer to an "aesthetics at the service of ethics" (Vieira, 2015, p. 46), that is, an aesthetics that proposes itself through the elaboration of meanings, the construction of a look, a collective feeling and thinking aimed at reflecting on life in society.



Furthermore, his work finds relevant resonance in the praxis of documentary theater in the socio-historical contexts of the 21st century, especially in the collective works developed by the historical group theater subject<sup>23</sup>, where class, gender and ethnic-racial struggles are at the heart of discussion, ratifying the critical function of the document in the scene and its epic-political-popular matrix, transforming the society in which we live.

---

23 This term is used mainly by the researcher and professor Alexandre Mate.





## References

- ASSIS, Chico de. *Teatro Seleta de Chico de Assis*. Volume 2. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 2014.
- CINEMA novo. Direção de Eryk Rocha. Brasil: Coqueirão Pictures e Aruac Films em coprodução com Canal Brasil e FM Produções, 2016. 1 vídeo (92 min).
- COSTA, Iná Camargo. Agitprop e Teatro do Oprimido, *Instituto Augusto Boal*, Rio de Janeiro. 15 mar. 2017. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>. Acesso em: 03 set. 2021.
- COSTA, Iná Camargo. O repertório formal do Agitprop. *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, São Paulo, n. 3, mar. 2012.
- COSTA, Iná Camargo. Teatro na luta de classes. In: COSTA, Iná Camargo. *Nem uma Lágrima: Teatro épico em Perspectiva Dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- COSTA, Iná Camargo. *Palestra sobre o ensaio O Autor como Produtor*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- DREWS, Wolfgang. Documento Histórico-Documento Atual (prefácio). In: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LEVIN, Nirce. *Mural Mulher*, Nirce Levin, [S. l.]. Disponível em: <http://nyrcelevin.com.br/mulher-mulher/>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). *Revista de Sociologia e Política*, [S. l.], n. 8, p. 7-20, 1997. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39315/24134>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Coleção Oduvaldo Vianna Filho. v. 19. Disponível em: <http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/Vianinha%20-%20Rasga%20Cora%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 5. ed. São Paulo: Teatro União e Olho Vivo, 2015.



### **Academic biography**

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci, IA – Unesp

Theater Educator, active in different theater collectives of the historical subject theater group from São Paulo. Member of the CNPq research group: Epic-popular praxis in critical perspectives: documentation of theatrical experiments, coordinated by professor Dr. Alexandre Luiz Mate. PhD student and Master at the PPGA of the Unesp Institute of Arts – Capes-DS Scholarship. Postgraduate in Theater Directing and graduated in Performing Arts from Faculdade Paulista de Artes. Actress trained at Teatro Escola Célia Helena.

E-mail: [ana.nanci@unesp.br](mailto:ana.nanci@unesp.br)

### **Funding**

CAPES-DS

### **Ethics Committee Approval**

Not applicable

### **Competing interests**

No declared conflict of interest

### **Research Context**

This article, revised here and with some changes and additions, is originally derived from a chapter of the master's thesis Poetics of collective memory: a praxis of documentary theater and its intervention processes in the city of São Paulo, guided by professor Dr. Alexandre Luiz Mate. Dissertation (Master of Arts) – Unesp Institute of Arts, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2022. Available at: <http://hdl.handle.net/11449/235494>. Accessed on: 27 Mar. 2024.

### **Copyright**

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci

### **Copyright of the translation**

Marília Dominicci and Leonardo de Gusmão

### **License**

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



### **Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

### **Editors**

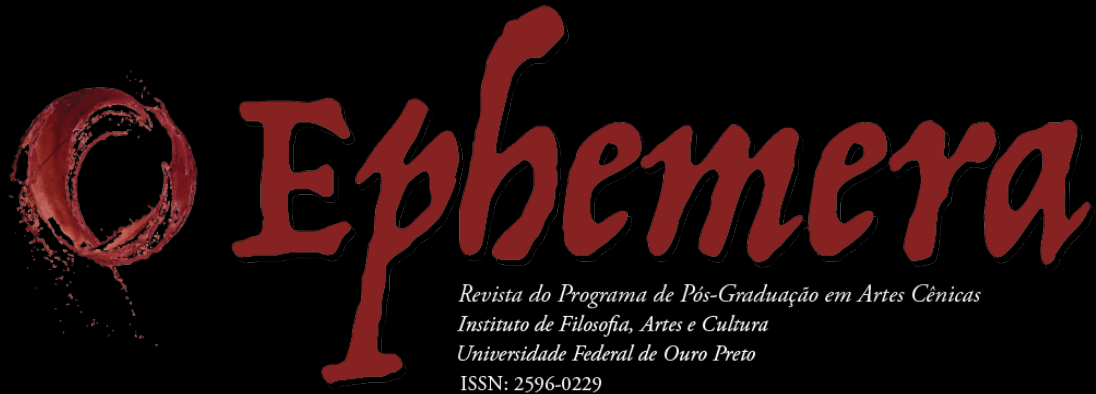
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

### **Peer Review History**

Submission date: 07 October 2023

Approval date: 10 January 2024



**“TIRAR DEL HILITO”:**

**Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta**

**“PULL A LITTLE THREAD”:**

**Isidora Aguirre and documentary theater as a methodology of aesthetic and political flow during the sixties**

Cristian Aravena Aravena

 <https://orcid.org/0009-0009-9615-4293>

**“Tirar del Hilito”:**

**Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta**

**Resumen:** este artículo da cuenta de cómo la escritura de la dramaturga chilena Isidora Aguirre transita entre el melodrama social, pasando por un teatro épico, para llegar al teatro político y documental. Acá se muestran cómo las estrategias de lo documental fueron tomándose sus creaciones, tímidamente con la obra Población Esperanza de 1959, escrita junto a Manuel Rojas, pero sobre todo con Los papeleros de 1961 y Los que van quedando en el camino de 1969.

**Palabras clave:** Isidora Aguirre; teatro documental; estrategias de ficcionalización; teatro político; dramaturgas chilenas.

**“Pull a Little Thread”:**

**Isidora Aguirre and documentary theater as a methodology of aesthetic and political flow during the sixties**

**Abstract:** this article explains how the writing of Chilean playwright Isidora Aguirre moves from social melodrama, passing through epic theater, into political and documentary theater. Here we show how the documentary strategies slowly took over her creations, timidly with the play Población Esperanza of 1959, written with Manuel Rojas, but mainly with Los papeleros of 1961 and Los que van quedando en el camino of 1969.

**Keywords:** Isidora Aguirre; documentary theater; fictionalization strategies; political theater; Chilean women playwrights.



## 1 Presentación o moldaje

El día 7 de enero del año 2015, en la casa de Isidora Aguirre, pude acceder a su archivo, antes de que fuera donado al Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), donde se encuentra el día de hoy. Escribí lo siguiente en un diario personal de trabajo

Estoy hiper estimulado. Voy en micro después de estar toda la mañana en el archivo de Isidora Aguirre, al cual accedí gracias a la encantadora Andrea Jeftanovic. No sé qué decir-escribir. Solo sé que no haré ninguna entrega el 15 de enero. No se puede. El trabajo de esta mujer, su método y orden son impresionantes. Acabo de encontrarme con los talleres de creación dramática de la U.T.E. [Universidad Técnica del estado, Actual USACH], en donde trabajó junto a Víctor [Jara]... estoy tiritando de la emoción... debo verme con Alejandro Sieveking (Aravena, 2015).

Ese fue mi primer acercamiento y fascinación por los documentos que Isidora Aguirre atesoró durante años de trabajo. No podía creer la mezcla de elementos, la multiplicidad y las constelaciones que instalaba para sus creaciones. Papelitos, dibujos, fotografías, recortes de prensa, mapas, afiches daban pie a historias de campesinos e indígenas asesinados por el Estado chileno en la matanza de Ranquil de 1934, por citar un ejemplo.

Estos papelitos sin importancia, estas historias de mujeres dirigentes que el relato oficial no contaba, fueron articulándose en la creación de Aguirre desde 1959, diversos borradores tipeados en su máquina de escribir daban cuenta de los virajes en su dramaturgia. Estas escrituras menores no podían seguir pasando desapercibidas y la autora articuló una comunión de cosas vulgares y de personas corrientes para la construcción de otra historia. Para este escrito tomaré como idea motora que la Historia no es una, sino muchas y la mayoría de las veces está escrita en minúscula y desde la retaguardia, en este caso teatral. Utilizando la estrategia de creación de Isidora Aguirre, que se vislumbra en su archivo (y en sus obras), este trabajo se articulará través de “fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por lagunas” (Didi-Huberman, 2012, p. 20.), pero unidos por un teatro que reconstruye las historias.

Me interesa que, junto con revisar el flujo estético en Aguirre, podamos ir distinguiendo cómo las estrategias de lo documental fueron tomándose sus creaciones durante la época de los años sesenta. Es necesario aclarar dos ideas que aparecerán en todo este escrito: flujo estético y época. Me refiero a flujo estético como el tránsito de Aguirre entre una escritura con tendencia al melodrama social, pasando por un teatro épico, para llegar al teatro político y documental. En tanto el concepto de época lo entiendo como la latencia de un periodo en donde todo estuvo a punto de cambiar varias veces. En esta lectura es necesario delimitar y posicionar el trabajo de Aguirre en términos de construcción de otra dramaturgia, vinculada a lo documental con la obra Población Esperanza de 1959, escrita junto a Manuel Rojas. En estos años de investigación en torno a su creación, he



podido ver que este es el primer trabajo en donde se acerca a las estrategias de lo documental. Tanto al generar numerosas entrevistas a las personas pobladoras partícipes de las primeras tomas de terrenos de América Latina (en las poblaciones Los Nogales y La Victoria Santiago de Chile, 1957), como al trabajar con documentos de prensa que cubrieron este hecho. De aquí en adelante, esta estrategia se fue radicalizando con Los papeleros de 1961, Los que van quedando en el camino de 1969 y en la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA) en 1969, donde Aguirre construyó una serie de dispositivos dramáticos que interpelaron a la Historia y a sus mecanismos.

La preocupación de Aguirre por contar otras historias, con otros protagonistas la hizo hurgar en diversas materialidades y soportes para su creación dramática. Su archivo da cuenta de esto con materiales como entrevistas a recolectores de basura, a pobladores en tomas de terrenos, a sobrevivientes y familiares de campesinos asesinados (mecnografiadas), fotografías de marchas y protestas, notas de prensa, propagandas políticas, cartas con dirigentes sociales y artistas, etcétera<sup>1</sup>. Esto le permitió reapropiar realidades y condiciones que le fueron ajenas en tanto vivencias, más no en sus escritos y experiencias escénicas.

En este sentido, para este artículo me interesa enfocar la mirada en las creaciones de Aguirre de los años sesenta, en particular en Los papeleros estrenada en 1962 y Los que van quedando en el camino de 1969, pero dando cuenta que estas búsquedas, metodologías y posiciones frente a la dramaturgia recurrieron a lo documental desde 1959.

Isidora Aguirre Tupper (1919-2011), prolífica dramaturga, cuentista, novelista, escritora de guiones, llegó a crear más de 40 obras de teatro y en muchas de ellas tuvo una participación activa, más allá de la dramaturgia. Proveniente de la clase alta chilena, fue una autora que desde muy pequeña se vinculó con diversos agentes del campo cultural e intelectual de Chile y el mundo. Aguirre fue tataranieta de Isidora Zegers (fundadora de la orquesta filarmónica de Chile) su madre, la pintora María Tupper su madre acostumbraba a ofrecer eventos culturales en su casa del antiguo barrio de la calle Rosas, en pleno centro de Santiago de Chile. Su padre fue el ingeniero Fernando Aguirre Errázuriz. Aguirre se codeó desde muy temprana edad con personalidades como: Marta Brunet, Margarita Xirgú, David Alfaro Siqueiros (quien retrató a su madre), Pablo Neruda, Vicente Huidobro. También con diversas personas intelectuales y artistas refugiadas de la guerra civil española. Isidora estudió varias carreras y no terminó ninguna de ellas. Fue metódica y visionaria en sus creaciones. Se acercó a la dramaturgia mezclando su trabajo de visitadora social, sus estudios de cine, su profundo rechazo a las injusticias y diferencias sociales. Generó obras ligadas a la sociología y a la revisión histórica; casi todos sus personajes son producto de procesos de investigación, de observación y participación en las realidades proyectadas. Su preocupación por otras historias, alternativas a las que se generaron en esta época, la hizo generar verdaderas constelaciones de los más diversos materiales para su creación dramática, de eso da cuenta su archivo custodiado

---

1 (<https://isidoraaguirre.usach.cl/>).



por la USACH y la sucesión familiar. Uno de los trabajos que condensa gran parte de las labores teatrales de Aguirre fue el Teatro Experimental Popular y Aficionado (TEPA), experiencia teatral que condensó varias creaciones individuales y colectivas al alero del proyecto político de la Unidad Popular, durante la campaña presidencial de Salvador Allende y en el tiempo que se implementaron sus medidas políticas, hasta el Golpe de Estado de 1973. Varias de sus obras se tradujeron y montaron por gran parte del mundo. Coincidiendo con lo planteado por varias personas investigadoras, la producción de Aguirre se enmarca en una serie de procederes de politización de las artes y del teatro latinoamericano luego de la Revolución Cubana.

La irrupción de los sectores populares en las artes fue un proceso de acumulación de fuerzas que irrumpió en ciertos espacios y que generó complejas estrategias estéticas, al plantear otros mecanismos históricos en sus procesos de contrastación de los hechos. Como si la historia de estos sectores fuera algo muypreciado, pero bajo ruinas, Isidora Aguirre se convirtió en una suerte de arqueóloga, escarbando los escombros de las capas que componen La Historia. En el centro de sus excavaciones estaban los relatos de los sectores populares y en la mayoría de sus obras escritas desde esta época. A este ejercicio de excavación y recomposición lo nomino como “estrategias de ficcionalización” (Aravena, 2022).

Estas estrategias de ficcionalización guardan relación con reapropiar y asaltar el relato histórico hegemónico: positivista, lineal y de grandes héroes (de las oligarquías), para fragmentarlo, interrumpirlo y redirigirlo hacia la crónica, al testimonio de los sectores populares. Como veremos opera como un mecanismo de desmontaje a La Historia interrumpiéndola con notas de prensa, poemas, saberes de pequeñas vivencias, que sin embargo condensan grandes persecuciones y matanzas hacia los sectores populares. Estas estrategias interpelaban al relato histórico oficial que buscaba constituirse como verdad, cuestionaban la forma en que los conocimientos de ciertos hechos se habían transmitido hasta ese entonces.

Al analizar el trabajo llevado a cabo por varias personas escritoras durante la época de los años sesenta pude distinguir que “el interés estaba centrado en proyectar los procesos políticos, históricos y revolucionarios desde un caleidoscopio sensible que fusionaba arte, sociología, historia, literatura y teatro” (Aravena, 2022, p. 131). En este sentido, la escritura de Isidora Aguirre durante la época de los años sesenta, sobre todo en *Los que van quedando en el camino*, se acerca bastante a un collage histórico. Uno de los objetivos de las escrituras de este periodo guarda relación con la comprobación y la contrastación histórica, pero a través de otro tipo de documentos, lejanos a los relatos oficiales que venían dando cuenta de estos procesos sociales. María Gabriela Solano plantea que se trataba de obras que transitaban entre “pensamiento equilibrado y... una investigación cuidadosa (a través de documentos, entrevistas, artículos de periódicos, etc.) ya fuera para suplir a la audiencia con información básica concerniente a un asunto verificable o para incrementar la conciencia del público al respecto... Siempre poniendo las palabras de las víctimas como la mayor evidencia para impactar en el público presente” (Solano, 2016, p. 10). Para la obra *Los que van*



quedando... Aguirre cuenta la historia de la Matanza de Ranquil a través del relato en primera persona de una de sus sobrevivientes, que complementa junto con fotografías de las personas sobrevivientes, de protestas respecto a la reforma agraria y notas de prensa respecto a la matanza, materiales disponibles en el archivo de Aguirre.

Respecto a la noción de ficción como estrategia de confrontación a la Historia, me interesa retomar lo que plantea Pamela Brownell (2021) respecto a que lo importante para las obras que recurren al documento no se centra en una definición exacta de lo que se podría considerar verdadero, sino más bien en la tensión que se genera entre la ficción y La Historia oficial (prefigurada como verdad) y cómo en este ejercicio de entre-tensiones, quien especta se ve confrontado de manera directa a aquello. Lo importante es que del otro lado del escenario se pueda reconocer la diferencia entre ficción y verdad. Si bien la autora teoriza respecto al teatro de lo real en la escena contemporánea, me interesa reapropiar lo planteado por Brownell a la luz del archivo y obra de Aguirre, y así dar cuenta de cómo planteó estas interpelaciones a los estatutos de la realidad en la época de los años sesenta.

Cuando Isidora Aguirre comienza a escribir *Población Esperanza* (1959), junto a Manuel Rojas, centró sus búsquedas de referencia en la realidad de los sectores populares. Los temas tratados por los personajes de estas obras fueron dando paso a otra configuración de la realidad proyectada en la escena. Al respecto Brownell cita la siguiente caracterización de estas búsquedas: “los personajes que aparecen en ellas existen o han existido en el mundo real, fuera del teatro, fuera de su imaginación, y que las palabras que se muestra diciendo a esas personas son de hecho las suyas propias” (Hammond; Steward *en* Brownell, 2021, p. 50-51). En efecto, lo que generan los personajes de Aguirre en las obras a analizar en este escrito son personas de la vida real, vulgar como se ha dicho en algunas ocasiones, tan mundanas que sus historias de violencia y disputa han querido ser naturalizadas, silenciadas y/u olvidadas. La autora generó constelaciones de procesos políticos que re-exponen problemáticas, vivencias, estrategias y filiaciones que dan cuenta de historias “menores” (Deleuze; Guattari, 1978) que no cabían en los entramados “mayores” que delimita(ba) la gran línea de tiempo de La Historia.

## **2 Encontrar un hilito: primeras puntadas de flujo estético y modificación de los métodos teatrales**

La primera obra de Isidora Aguirre en donde se puede reconocer un flujo estético desde sus creaciones previas a 1959, marcadas por la comedia realista y psicologista (centrada en el interior de la familia burguesa), hacia las estrategias de lo documental es en *Población Esperanza* (1959), escrita junto a Manuel Rojas. Como se mencionó al principio, esta obra cuenta la historia de la primera toma de terrenos en Chile, en diálogo con los acontecimientos históricos de ese entonces. En el archivo digital de Isidora Aguirre se encuentran diversos materiales respecto la obra en sí





y su estreno. Gracias a mi investigación doctoral, donde pude revisar los archivos físicos que fue atesorando Aguirre para la escritura de esta obra, pude descubrir que se realizaron diversas entrevistas a personas pobladoras y que había compilado una cantidad importante de notas de prensa escrita respecto a varias tomas de terreno que se llevaron a cabo durante ese periodo.

Sin embargo, será con el proceso de escritura de la obra *Los papeleros* (1962) donde Aguirre desplegará su metodología ligada a lo documental. Esta obra fue dirigida por Eugenio Guzmán, montada con el Sindicato Profesional de Actores de Chile y estrenada en una carpa en el centro de la ciudad de Santiago, en el Teatro Móvil Alejandro Flores. En palabras de Eugenio Guzmán, la obra buscaba mostrar la “tensión profunda entre la clase explotadora y la clase explotada”; Aguirre planteaba que “por el solo hecho de que los papeleros existan, el mundo en que vivimos tiene que ser revisado” (ambas citas son del Archivo Digital Isidora Aguirre<sup>2</sup>).

La obra se compone de dos partes con diez cuadros cada una. La música y canciones son de Gustavo Becerra. En ella se cuenta la historia de un grupo de recolectores de basura que viven y trabajan en un gran vertedero ubicado en los sectores periféricos de Santiago en 1960. Estas mujeres, hombres, ancianos y niños son considerados como desechos sociales producto de su trabajo y en la obra cargan con la marca (y el estigma) del oficio en sus cuerpos: “Julio: (Muestra las palmas de sus manos que se han vuelto oscura y con una capa dura en el contacto diario con los desperdicios). ¡Mira!... cuando uno sale a pedir trabajo, lo primero que le miran son las manos y dicen ‘es de los mugrientos’” (Aguirre, 1964, p. 60). En el pasado, la mayoría de estas personas se desempeñaban como obreras o campesinas y, en el presente escénico (1962), se encontraban trabajando en la basura por cesantía, vejez o por alcoholismo.

Aguirre posiciona a un grupo de recolectores de basura, a sus vivencias y testimonios al centro de esta historia, y con esto modifica tanto la temática, como a las/los personajes que nos mostraban las dramaturgias de este periodo. En este sentido, la obra se enmarca en una serie de transformaciones formales (en comienzo) que se dieron a partir del giro social en las artes de la segunda mitad del siglo XX en nuestro continente. Inmiscuida en la vida de los papeleros, la autora también fue transformando sus modos de producción teatral y nominó a esta nueva metodología de escritura como “tirar el hilito por la punta” (Aguirre en Jęftanovic, 2019, p. 167). Consistía en entablar conversaciones cercanas con personas que proyectara como protagonistas para sus obras, para luego profundizar en la experiencia individual y colectiva del grupo en cuestión y en la estructura que sustentaba esas condiciones de vida. Para escribir la obra *Los papeleros* entabló conversaciones cotidianas con basureros, a quienes abordaba a través de preguntas simples del tipo: ¿cuánto le pagan?, ¿a quién y dónde vende los materiales de desecho?, etc. Este proceso testimonial lo fue profundizando en cursos de sociología (que tomó en la Universidad de Chile), a través de la lectura de textos teóricos respecto al tema y revisando prensa del periodo. Esto le permitió llegar al meollo del asunto de la explotación que sufrían las y los recolectores de basura, a partir

---

2 <https://isidoraaguirre.usach.cl/grafica/ia-008-009-002/>



de sus propios relatos. Fue así como conoció el gran basural de Guanaco Alto en Santiago donde trabajaban más de cincuenta personas, incluidos adultos mayores e infancias. En las conversaciones que sostuvo con Andrea Jeftanovic (2019), Aguirre lo planteaba así:

Así, esa punta del hilito dio a conocer la madeja... Ese primer contacto nos sirvió para ampliar la investigación, entrevistando a los que “vivían extramuros porque no les gustaba que los vieran escarbando en la calle”, nos dijo. Enseguida nos dio las señas del basural de Guanaco Alto. Ahí realizamos cerca de cuarenta entrevistas —conversaciones, en realidad—, que constituyen el material de mi obra de teatro... Para redactarlas nos basábamos sólo en la memoria. De vuelta a casa reconstituíamos las conversaciones y las redactábamos en forma de entrevistas... Por ello, y gracias a este método, que va captando lo inmediato en esas charlas, la obra tiene mucho de un documental. La vida de los papeleros está narrada con sus propias palabras (Jeftanovic, 2019, p. 167).

Isidora tiraba el hilito por la punta y lo seguía para ver hasta dónde llegaba, y con esta metáfora comenzaba a desplazarse hacia los espacios que refería en sus obras de teatro. En ese ejercicio, ella misma se fusionaba con los personajes que observaba, como la Guatona Romilia, una aguerrida mujer recolectora de basura, protagonista de *Los Papeleros*, por ejemplo. En este habitar, del que daba cuenta en sus diarios de trabajo, aparecían distintos planos de problemas y preguntas de abordaje a las estructuras que mantenían a los papeleros en su condición de “materia explotable por los inescrupulosos” (Aguirre, *El problema de los recolectores de papel*, archivo personal de Isidora Aguirre, 1961, p. 1). Al analizar estos documentos se deja ver el problema de organización existente en este gremio, profundamente imbricado al alcoholismo y a la desconfianza entre ellos. También se vislumbra que la cesantía y la migración campo-ciudad eran algunos de los principales aspectos del por qué llegaban a este trabajo.

La irrupción de las problemáticas de los sectores oprimidos en el continente tanto en esta obra, como en muchas otras piezas de teatro, literatura o de artes visuales del periodo,<sup>3</sup> respondía a la necesidad de presentación de estas realidades ante los sectores medios, que luego de la Revolución Cubana (1959) buscaron generar nuevas asociatividades, ya fuera por compromiso o por miedo a los procesos en ciernes. Esta necesidad cuestionaba los modos de representación usuales, a través de la preponderancia del testimonio directo de los sectores populares oprimidos y/o asesinados, ejemplo de esto son la novela *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh o las obras de Antonio Berni y su célebre *Juanito Laguna*. Para el caso de las obras de Isidora Aguirre que revisaré en este escrito, si bien quienes ponían estos testimonios en escena eran personas que actuaban y no los protagonistas de estas historias, *Los papeleros* y *Los que van quedando en el camino* vehiculizaban problemáticas, relatos y estrategias de organización venidas desde los mismos sectores (re)presentados.

Las modificaciones a las que apuntaba Aguirre (y diversas personas artistas) eran tanto a los campos disciplinares específicos (la dramaturgia fusionada a la sociología, por ejemplo), como

---

3 María Asunción Requena en teatro, Rodolfo Walsh y Francisco (Paco) Urondo en literatura, Antonio Berni y Alberto Pérez en artes visuales; son algunos ejemplos. Para mayor detalle revisar: ARAVENA; SMITH (ed.). *La escena Inquieta*. 2018.



a los modos de producción a través del giro testimonial de primera fuente. Esa necesidad de hacer presente a estos sectores de la sociedad generó diversas experimentaciones que buscaron “objetivar” estas experiencias otras, atrayendo a la escena a personas que estaban en el mundo real, del otro lado del escenario. Aguirre articuló una obra que entrecruzaba el documento y la ficción, desde el testimonio y las situaciones extraídas de la cruenta realidad de los papeleros.

A través de un pasaje de uno de sus diarios de trabajo, Aguirre, junto con atraer el lenguaje de quienes habitaban en los desechos, nos lleva a un espacio sensible del universo que construyó para la obra:

Una niña, de enorme cabeza toma trozos de vidrio y los lanza hacia atrás por encima del hombro. Cerca hay un niño de poco más de un año, vestido solo de la cintura para arriba, como la mayoría, para no tener que cambiarlos cuando “se mojan”. Una niña poco más grande lo cuida; le aviso que venga a salvarlo de los trozos de vidrio y me acerco a la otra, la de la cabeza grande. Levanta su cabeza, llena de greñas: es ciega. Le quito la botella rota y le paso una castaña cocida. Su mano se aferra a la mía, como la del que se está ahogando y encuentra algo de qué aferrarse, y se levanta (Aguirre, 1961, p. 6).

La imagen de los vidrios rotos, capaces de cortar la piel de los niños será una imagen que se repetirá en diversas obras teatrales del periodo (Aravena, 2022). En particular en *Los papeleros*, este relato aparece luego de una escena de amor entre El Tigre, hijo de Romilia, y La Mocha, papelera que ha adoptado a un niño del basural. Mocha hace que el Tigre recule de cometer un asalto y se lo lleva al basural, a trabajar junto a ella. En una canción de la obra *Mocha* le describe el paisaje al Tigre, se hablan de los destellos de la miseria del basural, y en la didascalia del final Aguirre describe los planos que conforman el basural, en el último de estos el cielo diáfano de los papeleros está lleno de estrellas de vidrios rotos (Aguirre, 1964).

Como bien lo plantea la misma autora en el libro *Conversaciones con Isidora Aguirre* (2019), el teatro se presenta como un “vehículo de ideologías, usando la vía emocional” (p. 174). El amor entre ambos personajes, la crianza compartida que quieren emprender de la criatura huérfana y la necesidad de Romilia de sacar a su hijo de ese lugar de miseria en el que ella vive se configuran como espacios de resistencia que, desde el afecto, buscan modificar en algún aspecto la realidad proyectada. Romilia se moviliza para generar un sindicato de papeleros, para poder negociar y/o tener injerencia en el valor de los precios del papel. Si bien Aguirre tira del hilito que la conduce hacia el basural donde está la niña que lanza vidrios rotos, que pueden cortar a otro niño, estos esfuerzos dramáticos no logran cortar con una narrativa aristotélica, lineal y sucesiva de los hechos que nos cuenta la obra. Tampoco nos permite situar directamente la mirada en los documentos que respaldan su creación. Aun así, se pueden atisbar los primeros acercamientos a un teatro de carácter documental y político que comienza a fragmentar lo que ve para comprenderlo.

George Didi-Huberman (2008), en su revisión a los diarios de Bertolt Brecht planteaba que “nunca tomaba posición sin buscar saber, nunca buscaba saber sin tener ante los ojos los documentos que le parecían apropiados. Pero no veía nada sin deconstruir y luego remontar por su



propia cuenta, para exponerlo mejor...” (Didi-Huberman, 2008, p. 27). En este sentido lo que hace Aguirre al jalar este hilo es permitirnos dirigir nuestra mirada hacia los vidrios rotos regados por los suelos del basural, que en términos dramaturgicos serán una primera etapa de quiebre, fractura o modificación de su concepción del teatro. Con este texto se despliegan las primeras estrategias de contra-historia en torno a los personajes y a las situaciones sociales que los determinaban. Este drama social (que tiende al melodrama), logra articular por una parte una reflexión respecto a las condiciones de miseria que constituyen a estos personajes, y por otra ensaya una hipótesis frente a la pobreza de sus protagonistas, dentro y fuera de la obra, al hacernos preguntar por nuestra responsabilidad (a quienes esperamos) en todo este entramado.

### **3 Ovillar: teatro político y estrategias de ficcionalización en *Los que van quedando en el camino* (1969)**

En mí familia había mucho respeto, esa es la palabra, el respeto del campo y éramos los “dones” Sagredo. Y no por tener educación, mí padre no sabía leer ni escribir, y yo misma vine a aprender aquí a Santiago a firmar no más, y de leer, los títulos grandes, eso sí... Mí padre nunca le pegó a mí madre, y en el campo todos los hombres pegan a las mujeres, por ser mujeres, o por cosas chicas, por no tenerle una pieza de ropa lista, dígame (sic) usted. [...].

Después que murió mi padre, Simón quedó de jefe de familia. Los hombres eran “obligados”, nosotras no, y podíamos trabajar libre. Cada una teníamos que atender a un hermano, mi madre nos decía: “tú tenís este hermano como obligación” y había que tenerle la ropa limpia, remendarle, atenderlo en todo. La comida y el mate. Ah, eso no puede faltar, siempre tiene que haber una tetera hirviendo en el fogón, porque eso(sic) lo primero cuando llega del campo, se vive de mate amargo, aunque nosotros lo tomábamos con azúcar, la tetera hirviendo, eso tiene que estar. Es el primer cariño. [...] yo la tenía en una cuna que le arreglé en un cajoncito, y ni se sabía que había guagua [bebé] en la casa, nunca lloraba. Esa fue la Guacolda que mataron los pacos [policía] cuando tenía dos años y medio junto a toda mí familia. [...].

Ahí supo por primera vez de organizaciones sindicales y de la política. Después, de ahí de Lota, lo llevaron al norte con la FOCH (Federación obrera). Ese era el tiempo de Recabarren y Laferte, cuando había alboroto en el Norte, con los obreros. Ahí Benito empezó a conocer “los colores”, pero ya cosas del Partido, y colores, lo vino a conocer en Lonquimay, donde Simón y Juan Leiva hicieron el Sindicato Agrícola y organizaron la cooperativa de tierras. (Sagredo, Emelina en Aguirre. Archivo digital Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*<sup>4</sup>).

En medio del ajetreado panorama del Chile de finales de los años sesenta (reforma universitaria, aparición del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, conformación del conglomerado político llamado Unidad Popular que llevaría a la presidencia a Salvador Allende, etc.) el interés de ciertos artistas se centró en proyectar los procesos políticos en artefactos sensibles que fusionaran arte, política e historia. Con la obra *Los que van quedando en el camino* (1969), Isidora Aguirre apostó

<sup>4</sup> <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-026-007-016/>



de lleno por el Teatro Político. La obra opera como un collage histórico que re-escribe la Matanza de Ranquil de 1934, para reflexionar frente a los hechos y relatos de quienes sobrevivieron a la violencia de Estado ejercida contra sectores campesinos e indígenas del sur de Chile. La obra tuvo un eco continental, se publicó y estrenó en diversos países de Latinoamérica y se tradujo a varios idiomas. En esta pieza, mezcla de cosas burdas y materiales (Benjamin, 2005) entrelazadas a los relatos de sectores populares, Aguirre radicalizó lo que he nominado como “estrategias de ficcionalización”. Con esto último me refiero a algunas estrategias sensibles, que guardan relación con cortes en el tiempo lineal narrativo y con las concatenaciones de circunstancias que inscriben a una problemática social, dentro de la historia de la explotación de la humanidad y no como un hecho lineal evolutivo. Es una estrategia que bordea el collage, y tanto para quien lee, como para quien especta, da la impresión de que los hechos son fabricaciones, incluso los datos extraídos de la realidad (notas de prensa conservadora y las cifras, por ejemplo) porque están cruzados con elementos de ficción. Es una estrategia de contra-historia, que no reniega de la oficial, sino más bien la tensa, la vuelve contradictoria.

En el archivo digital de Isidora Aguirre podemos encontrar la compleja red de agentes políticos que ella generó para escribir *Los que van quedando...*: entrevistas a personas campesinas y mapuche de Ranquil, a dirigentes políticos, fotografías de marchas por la reforma agraria, una serie de debates que se dieron entre ella, Roque Dalton y Eugenio Guzmán, en torno a las estrategias políticas de aquel entonces, etc. Lo mismo se puede ver en el libro de Jeftanovic con Aguirre. Gracias a sus contactos con diversos dirigentes del Partido Comunista realizó varios viajes al sur de Chile donde consiguió una importante cantidad de testimonios.

El epígrafe de este apartado son palabras de Emelina Sagredo, sobreviviente a la Matanza de Ranquil ocurrida en la Región de la Araucanía en el sur de Chile en el año de 1934, bajo la presidencia de Arturo Alessandri, que dejó más de un centenar de muertos a manos de la policía. Esta mujer brindó uno de los principales testimonios para que Aguirre escribiera *Los que van quedando* en el camino. La obra fue estrenada en 1969, en el Teatro Antonio Varas, bajo la dirección de Eugenio Guzmán y Emelina estuvo sentada en primera fila. Ella logró huir de las torturas, persecuciones y asesinatos perpetrados por la policía chilena, pero toda su familia y sus cercanos no, incluida Guacolda la niña huérfana que Emelina había adoptado a los 2 años.

La obra se compone de dos actos llamados: Días buenos y Días malos. Se desarrolla en Ranquil, Región de la Araucanía y el relato es contado por Mamá Lorenza una mujer mayor a la que en 1969 se le aparecen los fantasmas de las personas asesinadas en 1934. Aparece también Lorenza joven (1934), en una alusión directa (y en homenaje) a la vida de Emelina Sagredo. El apartado “Días buenos” transcurre entre 1927 y 1934,<sup>5</sup> inicia mostrándonos lo que significa para

---

5 “MAMA LORENZA-“Sindicato Agrícola de Lonquimay”... eso sería por el año veintisiete.”, “Lorenza – ¡Y fue fiesta grande! (*Pausa. Sigue la música*). Fue en Ranquil, donde la familia Lagos, los padres de Rogelio. Se bailó hasta de amanecida. Eso sería, allá por el año treinta y tres . . . En Diciembre, verano entrado . . .” (Aguirre, 1970, p. 14 y 28, respectivamente). Según algunos sitios educativos de internet, la obra se mueve entre 1928 y



los personajes la vida en el campo, que guarda relación con la visión de Emelina que se encuentra en las entrevistas mecanografiadas, presentes en el archivo de Aguirre. En el primer acto podemos ver a gran parte de los personajes: la madre de Lorenza, sus cuatro hermanos (Pedro, José, Mañungo y Dominga), Juanucho (sobrino-nieto), Rogelio (su pretendiente), Naranjo y Lucila (su hija), vecinos del sector. Aparece también un personaje histórico, Juan Leiva, profesor rural, que levantó un Sindicato de Campesinos para apoyar la repartición de tierras, organización de la que formó parte toda la familia de Lorenza. A medida que avanza la obra, se subraya la necesidad de articulación, educación y defensa de lo poco que tienen, ya que los terratenientes ponen más y más trabas para entregar las tierras que les han sido asignadas por el gobierno. Con los aparatos represores del Estado asediándoles e interviniendo en favor de los dueños de las tierras, las personas campesinas y obreras deciden formar un sindicato conjunto. El objetivo de crear esta organización lo plantea Dominga, hermana de Lorenza: “El [Juan Leiva] dice que el (sic) otro lado del mundo, los campesinos ganaron la tierra ¡haciendo una revolución!” (Aguirre, 1970, p. 11).

Mama Lorenza tiene terror de que la tragedia de 1934 se repita. Se lo hace saber a Juanucho, su infante sobrino, durante gran parte de la obra. Del mismo modo también es asaltada por los recuerdos de sus muertos, quienes la interpelan para que cuente su historia y reivindique sus luchas. La historia que construye Aguirre transita desde la matanza de los años treinta, hasta las protestas por una reforma agraria que se están llevando a cabo en Santiago a finales de los años sesenta, momento mismo en que se estrena la obra. La potencia y el protagonismo político del campesinado será un profundo debate que se irá instalando durante toda la obra.

Me interesa plantear acá como primer hallazgo que Aguirre profundiza en su estrategia de lo documental, a través de la interpelación directa que realiza tanto al relato de la historia de la matanza como a su presente escénico. Tomándose de elementos del teatro de Bertolt Brecht, desde el inicio de la obra quienes nos hablan son las personas que actúan, no los personajes y nos introducen a la obra de esta manera:

ACTOR I - Allá por los años veinte un gobierno “progresista” prometió la tierra a los campesinos pobres.

CORO - Igual que hoy.

ACTOR II - Los alentó para salir de su esclavitud resignada y ellos, confiados en la ley, reclamaron sus derechos.

CORO - Igual que hoy.

ACTOR III - Alarmados los dueños de la tierra se unieron para defender sus intereses. Para conservar sus privilegios.

CORO - Igual que hoy.

ACTOR I - La pobreza y la injusticia, siguió en los campos.

CORO - Igual, que hoy.

ACTOR II - El gobierno culpó a los terratenientes. Los terratenientes culparon al gobierno.

CORO - Lo mismo que hoy.

ACTOR III - Las leyes que dicta la clase dominante, no le sirven a la clase

---

1934 en la primera parte, cuando los campesinos deciden hacer efectiva la ley que les otorga tierras si han vivido en ese lugar por más de siete años.



dominada. Entonces, los campesinos se alzaron en la “ilegalidad”.

CORO - Lo mismo que hoy.

ACTOR II- Y aquel gobierno “progresista” que los había alentado a pelear por sus derechos ¡respondió con la sangre!

...

ACTOR I – 1969: los campesinos del sur se unen para marchar hacia la capital.  
... [los actores entran con carteles] Los carteles (rojos con letras blancas), dicen: “La legalidad no le sirve al campesino pobre” ... “contra los despidos” (Aguirre, 1970, p. 1).

Una de las primeras estrategias de ficcionalización que aparece en la obra de Aguirre consiste en hacer patente este choque de los tiempos; apuesta a la denuncia de las situaciones padecidas en dos momentos históricos atravesados por un mismo conflicto de clase. Esta explicación de las injusticias de la sociedad chilena en una misma temporalidad (en el “siendo”) se traduce en una implicación histórica, tanto en la denuncia de lo que sucedió y sucede, como en el reconocimiento de la tragedia posible. También existe otro momento de cruce de estrategias políticas cuando nos muestran las circunstancias que llevaron a organizarse y alzarse en armas a las personas en Ranquil. Es importante rescatar acá el momento político por el que estaba atravesando Chile, profundamente permeado por la llegada al poder de un presidente socialista, que planteaba la vía pacífica de ascenso al poder. Acá se vuelve pertinente tomar las palabras de Brownell respecto a que lo que provocan estos choques de los tiempos es “la inteligibilidad del presente en su dimensión histórica, como coyuntura particular en el cruce de distintos procesos” (Brownell, 2018, p. 50).

Los cortes en el tiempo y cómo se van desarrollando las circunstancias de la obra particularizan este sangriento hecho perpetrado por los aparatos de Estado, contra sectores campesinos, planteando fisuras al presente e interrumpiendo el desarrollo aristotélico. Cosas burdas, muy burdas como para ser parte de La Historia de Los Héroe, que son muy materiales para los sectores populares, como las matanzas perpetradas contra ellos, interrumpen la linealidad oficial. Aguirre va más allá incluso ya que las estrategias políticas son llevadas a la acción y contadas por mujeres campesinas. A los ojos de este escrito lo que Aguirre genera es una estrategia de contra-historia, que tensa la historia oficial y la vuelve contradictoria, particularizando aún más la idea de las estrategias de ficcionalización.

El segundo y último apartado de la obra, “Los días malos”, inicia mostrándonos lo fértil que son los terrenos cedidos por el Estado, en donde se han instalado varias familias junto a la de Lorenza Uribe. La escena es interrumpida por la llegada de la policía que anuncia el desalojo de las familias y la orden de detención de dos de los hermanos de Lorenza. Los “dueños” de los terrenos se opusieron a ceder las tierras al gobierno, a pesar de haberlas comprado, ya que serán convertidas en aserraderos. La policía opera como “perros guardianes” de los terratenientes, como plantean los personajes.

Como se anuncia desde el comienzo de la historia, hacia el final de la obra se despliega toda la maquinaria del poder contra las personas campesinas: policía, militares, prensa, paramilitares e incluso la traición de uno de los compañeros del sindicato (Naranjo), que entrega a Rogelio y



a Juan Leiva. Como una premonición del horror que vendría con la dictadura, se cometen actos criminales “ejemplificadores” contra los dirigentes Rogelio y Leiva, quienes son laceados, atados a los caballos y arrastrados por los peñascos. Al padre de Rogelio le disparan dos tiros de gracia por esconderlos. Las casas de los terratenientes son ocupadas como cárceles ilegales y como lugares de tortura, otra siniestra premonición. Entre varios cortes en la narración nos cuentan que a Juan Leiva lo asesinaron de veintitantos tiros y que de Rogelio no se sabe nada, salvo que fue asesinado.

En medio del miedo y el horror que le provoca toda esta remembranza, Mamá Lorenza dialoga con el espectro de Rogelio, quien fuera su compañero afectivo. Es él quien la alienta para relatar lo vivido, planteándole otra de las premisas ideológicas de la obra: “La muerte no existe Lorenza, si uno tiene su idea, y pasa con ella a la eternidad” (Aguirre, 1970, p. 63). El diálogo continúa así:

LORENZA-Usted, quizá. Pero tantos otros que no entendieron. Que se quedaron en el camino con su sacrificio...

ROGELIO- De los que no entienden bien, de los que van quedando en el camino ;también se hacen las revoluciones, Lorenza! (Aguirre, 1970, p. 64).

A estas alturas de la obra la transparencia en el relato ya no sostiene ficciones. El diálogo entre ambos personajes es una alusión directa al texto de Ernesto Che Guevara Pasajes de la Guerra Revolucionaria de 1963, que circulaba ampliamente en el Chile de aquella época, previo a la Unidad Popular. En paralelo a este grito de aliento sacado de la Revolución Cubana, se suman otros personajes al relato y comienzan a describirse los horrores padecidos por las personas campesinas que se alzaron en armas y opusieron resistencia en Ranquil en 1934. Los procedimientos de la obra también se vuelven translúcidos, y comienzan a superponerse tanto los relatos de la tragedia, el reconocimiento popular que se les dio a quienes murieron, con la agitación política del presente escénico de la obra. Estas transparencias guardan relación con el gesto dramaturgico y político de Aguirre de ir cargando a los que se fueron quedando en el camino y hacerlos presente en la obra. Con el final de la obra se fisura el relato oficial de la matanza, con el testimonio de Emelina Sagredo a través del diálogo entre Lorenza y Dominga, que da cuenta del asesinato de la familia de estas hermanas, entremezclado con los gritos de aliento de los campesinos que marchan a pie hacia la capital.

Con todo el dolor que provocan estos hechos hay una apuesta por el saber popular venidero encarnado en el niño Juanucho. Los cortes en la narración y los saltos en el tiempo potencian una idea que ronda durante todo el montaje sobre un “hacer justicia” a través de lo que esta historia, con minúscula, nos cuenta:

MAMA LORENZA – Recoge esas palabras, niño, recoge esas palabras: “los heroicos campesinos que pelearon en Ranquil” ... (Sonriendo) “la muerte no existe”, Juanucho. (Escucha) Ahora van caminando otra vez... ¿Oyes?

JUANUCHO – Son los inquilinos de por aquí Mamá Lorenza, que se unieron a la marcha... de los campesinos en huelga que van de a pie hacia





la capital... ¿Crees que irán a llegar?  
MAMA LORENZA – ¡Sí Juanucho! Los que habían quedado en el camino  
con su sacrificio, ahora van marchando con ellos... (Aguirre, 1970, p. 69).

Efectivamente, esa marcha de a pie a Santiago que menciona Juanucho ocurrió en 1969 y fue contra las medidas emprendidas por el gobierno del presidente de ese entonces Eduardo Frei Montalva. Lorenza (el recuerdo) invoca la sangre derramada en Ranquil durante 1934 y Mamá Lorenza, con pavor, le cuenta la historia a Juanucho, su sobrino-nieto. El niño campesino representa una posibilidad de condensar esa latencia histórica en las luchas que emprenderá el pueblo chileno durante los años setenta. Como si el teatro tuviera la capacidad de, por una parte, invocar a la justicia en un gesto de reconstrucción histórica y, por otra, de ensayar otro posible con una obra que no deja de ocurrir. Es el palpitar de esa historia menor de las matanzas perpetradas hacia los diversos pueblos del tercer mundo que resonó por el continente en la época de los años sesenta. Un juego dialéctico de los tiempos que se hace presente en la marcha de las personas campesinas hasta la capital de Chile. Así Juanucho se muestra como quien podría continuar el legado de Juan Leiva y llevarlo más allá.

En este sentido, uno de los aspectos que cruza los tiempos en *Los que van quedando en el camino* es su emoción política en torno a condensar historias menores, ya que logra “utilizar su memoria como ‘advertencia de incendios futuros’, ... [vuelve] a poner en escena la ‘imaginación de los sufrimientos futuros’ sobre la base de una ‘memoria de los sufrimientos padecidos’” (Didi-Huberman, 2008, p. 152 ). Este disloque de los tiempos entre un presente escénico de 1969 que es constantemente asaltado por los personajes de la matanza ocurrida de 1934 es lo que denomino como estrategia de ficcionalización. La posibilidad aparece en la fabricación de los acontecimientos, entre lo que sucedió en Ranquil, lo que está ocurriendo y lo que puede suceder.

La obra causó un gran impacto cultural una vez estrenada. Sintetizaba gran parte del latir de esta época, y no solo a nivel nacional, si no también en el continente y el resto del mundo. Se publicó en la revista teatral cubana *Conjunto* y se tradujo a diversos idiomas. Tuvo tal repercusión que Salvador Allende, aún en campaña presidencial, le propuso a Isidora Aguirre ser parte del movimiento cultural que eclosionó en la Unidad Popular. La idea era llevar la obra *Los que van quedando en el camino*, a diversos lugares y realidades del país. Aguirre le manifestó la imposibilidad material y humana de llevar ese montaje del Teatro Nacional Chileno a las poblaciones. Con esto la autora anunciaba el momento en que el teatro, incluso en su vertiente política y documental, ya no contenía con su estructura el proyecto político emprendido por las alianzas de sectores populares. Si consideramos que “el trabajo dramático solo sirve para advertir a la audiencia que existe otra historia detrás de la oficial y que la verdad de la historia ha sido manipulada por una fuente de poder que le interesa que la historia se vea y entienda desde una sola perspectiva” (Solano, 2016, p. 13); la participación de Aguirre en los procesos políticos de la UP necesitó de otras búsquedas procedimentales y políticas. Es por esto que Aguirre inicia lo que nomina como Teatro Experimental Popular Aficionado (T. E. P. A.) para contribuir al proceso de la Unidad Popular. o bastaba con



sacar las obras a la calle, pues era necesario que la calle propusiera sus propias obras. En esta nueva etapa, Aguirre creó una serie de piezas didácticas breves en torno a la realidad por la que atravesaba el pueblo y a las políticas de la Unidad Popular. Tomándose de noticias periodísticas construyó piezas que eran interpretadas por pobladoras/es en sus propios espacios. También generó una serie de experiencias pedagógicas y teatrales con reos comunes. Y aparecieron sus míticos Cabezones de la feria, muñecos cabezudos presentes en gran parte de la cultura popular de nuestro continente.

#### **4 Puntadas de cierre**

Me gustaría ir dando algunas puntadas de cierre a este hilvanar en torno a la creación política y documental de Isidora Aguirre durante la época de los años sesenta. Lo primero es que es necesario inscribir su dramaturgia de este periodo, desde 1959 con Población Esperanza, pero sobre todo con Los papeleros y Los que van quedando en el camino, como un antecedente clave dentro de la historia del teatro documental chileno y también latinoamericano, teniendo en cuenta que esta comienza a desarrollarse de forma previa, por ejemplo, al trabajo del mexicano Vicente Leñero, a quien se ha adjudicado el lugar inaugural del quehacer documental en el teatro de la región. Quizá una de las cosas interesantes de distinguir sobre el giro documental en nuestro continente guarda relación más con los procesos políticos que vuelcan su interés en los archivos y los documentos otros, no oficiales que articularon obras y escenas centradas en los procesos de los sectores populares. Entonces se vuelve necesario, en este leer entre las tramas del hilar, tensar el hilito que propone a Vicente Leñero como quien primero implementa los procedimientos del teatro documental en Latinoamérica (Solano, 2016; Brownell, 2021).

Aquí aparecen dos aspectos que me parece necesario relevar. Por un lado, la invisibilización del trabajo de las mujeres en el teatro de este periodo, y en particular las que se volcaron hacia el teatro político. En este sentido el libro Evidencias: Las otras dramaturgias (2020) viene a saldar esta deuda respecto a un siglo de dramaturgia escrita por mujeres en Chile. Y por otra parte me parece importante poder leer estos procesos teatrales en redes, no porque estén necesariamente interconectados, pero sí entendiéndolos como fenómenos que suceden en tiempos simultáneos a propósito de procesos políticos particulares. De esto se da cuenta en los análisis que se han hecho de la revista teatral cubana Conjunto, por ejemplo (Aravena, 2016; Layera, 1983), en donde podemos ver las filiaciones y procedimientos en común que atravesaron al continente, en un periodo signado por la revolución. Es por eso que, más que debatir sobre quién hizo teatro documental primero, lo que me interesa aquí es leer las conexiones y redes que se generaron, y cómo el trabajo de Isidora Aguirre, tanto su dramaturgia, como sus procedimientos y su trabajo como agente cultural durante los procesos revolucionarios en el continente, lograron ser un gran telar del latir de una época.

Con todo esto, vale la pena hilar más fino y puntualizar, en primer lugar, que el proceder documental en Aguirre comenzó a gestarse desde Población Esperanza (1959). Luego, que en



cuanto a generar obras que construyen procedimientos de cuestionamiento a la “verdad” o a la historia oficial, como pudimos ver, Aguirre radicaliza su estrategia de creación entre *Los Papeleros* (1964, fecha de estreno ya que la investigación comienza en 1961c.) y *Los que van quedando en el camino* (1969). Aguirre, al igual que todas las personas y colectivos teatrales que se vuelcan hacia lo documental en la época “encuentran en el teatro documental de los sesenta y setenta, compartiendo la opinión de Bravo-Elizondo, dos objetivos básicos: ‘entregar los resultados de la investigación histórica hecha por el autor y crear una revolución del hecho histórico en el auditorio’” (Solano, 2016, p. 11). Esta revolución en el auditorio guarda relación con la capacidad de interpelar la verdad oficial, el relato hegemónico, asunto que se pondrá en completa tensión con la propuesta del Teatro del Oprimido. Brownell profundiza esto al plantear que “el énfasis en los procesos de resemantización que despliega el teatro documental latinoamericano respecto de determinados personajes e instituciones, buscando promover contralecturas de los discursos oficiales de la historia...” (Brownell, 2021, p. 200-201). Con el transcurrir de los hechos políticos y del tiempo, estas contralecturas ya no vendrán tan solo desde la disciplina teatral propiamente tal, sino que se verá en escenas expandidas en donde personas no hacedoras de teatro utilizarán las herramientas de este y de lo documental para dar cuenta de sus propias historias y creaciones, en una escena que se verá violentamente interrumpida por las dictaduras de los años setenta.



## Referencias

- AGUIRRE, I. *Los papeleros*. Santiago de Chile: Ediciones de la revista Mapocho, 1964.
- AGUIRRE, I. *Los que van quedando en el camino*. Santiago de Chile: Mueller imprenta. 1970.
- AGUIRRE, I. Archivo Digital Isidora Aguirre. *USACH*. Santiago de Chile, 02 oct. 2023. Disponible en: <https://isidoraaguirre.usach.cl/>
- AGUIRRE, I. Archivo Digital Isidora Aguirre. *USACH*. Santiago de Chile, 02 oct. 2023. Disponible en: <https://isidoraaguirre.usach.cl/grafica/ia-008-009-002/>
- AGUIRRE, I. Archivo Digital Isidora Aguirre. *USACH*. Santiago de Chile, 02 oct. 2023. Disponible en: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-026-007-016/>
- AGUIRRE, I. Archivo personal de Isidora Aguirre. *El problema de los recolectores de papel*, 1961, p. 1.
- ARAVENA, C. Diario personal de trabajo. Ciudad de México: Inédito, 2014 - 2015.
- ARAVENA, C. *El asalto político a partir de lo estético: dramaturgias del Teatro Político chileno y argentino en la época del sesenta*. 2016. Tesis (Maestro en Estudios Latinoamericanos) - Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2016.
- ARAVENA, C. *Isidora Aguirre en el teatro Político del “Hombre nuevo”*: flujos estéticos en su archivo y obra en los años sesenta. 2022. Tesis (Doctor en Historia del Arte) – Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2022.
- ARAVENA, C.; ARTÉS, P.; DEVIA, C.; FARÍAS, M.; SMITH, B. *La escena inquieta*. Teatro Político metropolitano de la época del sesenta. Santiago de Chile: Ediciones A89, 2018.
- ARTÉS, P.; FARÍAS, M.; SAAVEDRA, L. *Evidencias: Las otras dramaturgias*. Santiago de Chile: ediciones Oxímoron, 2020.
- BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: ediciones Akal, 2005.
- BROWNELL, P. Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, Kansas, v. 52, n. 1, p. 43-64, 2018.
- BROWNELL, P. *Proyecto Biodrama: el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Red Editorial, 2021.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*. Por una literatura menor. Ciudad de México: Era, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Arde la imagen*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado, 2008.



JEFTANOVIC, A. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2019.

LAYERA, R. La revista Conjunto y el nuevo teatro latinoamericano. *Latin American Research Review*, Cambridge, v. 18, n. 2, p. 35-55, 1983.

SOLANO, G. *El teatro documental en Latinoamérica: un escenario para la presencia simbólica y emotiva de comunidades y personas desaparecidas*. 2016. Tesis (Doctor of Philosophy) - Universidad de Wisconsin, Madison, 2016. 222p.



## **Biografia acadêmica**

### **Cristian Aravena Aravena**

Académico Regular Asistente de la Carrera de Investigador, Escuela de Teatro, Facultad de Artes y Ciencias Sociales, Universidad Mayor, Chile. Doctor en Historia del Arte, maestro en Estudios Latinoamericanos, ambos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Actor profesional de la Universidad de Chile. Dramaturgo, historiador del arte y académico especializado en Historia del Arte Latinoamericano, en particular del Teatro político en los procesos revolucionarios de los años sesenta. Actualmente trabaja temas vinculados al performance, VIH y las diversidades sexuales.

E-mail: [cristian.aravena@umayor.cl](mailto:cristian.aravena@umayor.cl)

## **Financiamento**

Não se aplica

## **Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

## **Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

## **Contexto da pesquisa**

Não declarado

## **Direitos autorais**

Cristian Aravena Aravena

## **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



## **Modalidade de avaliação**

Autor convidado

## **Editores responsáveis**

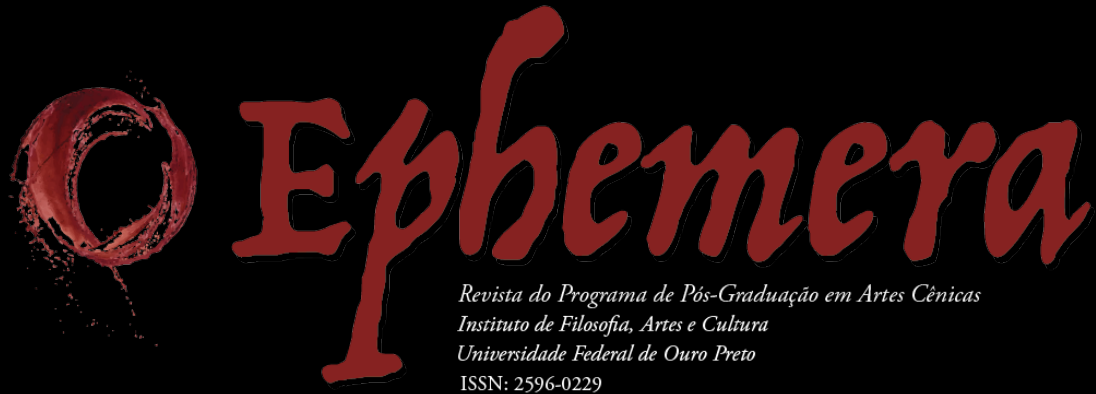
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

## **Histórico de avaliação**

Data de submissão: 04 de abril de 2023

Data de aprovação: 07 de maio de 2024




**“PULL A LITTLE THREAD”:**

**Isidora Aguirre and documentary theater as a methodology of aesthetic and political flow during the sixties**

**“TIRAR DEL HILITO”:**

**Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta**

Cristian Aravena Aravena

 <https://orcid.org/0009-0009-9615-4293>

**"Pulling on a little thread":**

**Isidora Aguirre and documentary theater as a methodology of aesthetic and political flow in the sixties**

**Abstract:** this article examines how the writing of Chilean playwright Isidora Aguirre moves from social melodrama into epic theater and then political and documentary theater. We show how the documentary strategies slowly influenced her creations, timidly in the play *Población Esperanza* (1959), written with Manuel Rojas, but mainly in *Los papeleros* (1961) and *Los que van quedando en el camino* (1969).

**Keywords:** Isidora Aguirre; documentary theater; fictionalization strategies; political theater; Chilean women playwrights.

**"Tirar del hilito":**

**Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta**

**Resumen:** Este artículo da cuenta de cómo la escritura de la dramaturga chilena Isidora Aguirre transita entre el melodrama social, pasando por un teatro épico, para llegar al teatro político y documental. Aquí se muestran cómo las estrategias de lo documental fueron tomándose sus creaciones, tímidamente con la obra *Población Esperanza* de 1959, escrita junto a Manuel Rojas, pero sobre todo con *Los papeleros* de 1961 y *Los que van quedando en el camino* de 1969.

**Palabras clave:** Isidora Aguirre; teatro documental; estrategias de ficcionalización; teatro político; dramaturgas chilenas.





## 1 Presentation or framing

On January 7, 2015, at Isidora Aguirre's house, I was able to access her personal archive before it was donated to the Heritage Archive of the University of Santiago de Chile (USACH), its current holder. I wrote the following in a personal work diary:

I am overstimulated. I am taking the bus after spending the whole morning at Isidora Aguirre's archive, which I accessed thanks to the lovely Andrea Jeftanovic. I do not know what to say or write. I only know that I won't be making any deliveries on January 15th. It is not possible. This woman's work, her method and organization are impressive. I just came across the drama creation workshops at UTE [Universidad Técnica del Estado, now USACH], where she worked alongside Víctor [Jara]... I am shaking with excitement... I need to see Alejandro Sieveking (Aravena, 2015).

That was my first contact and fascination with the documents that Isidora Aguirre had accumulated during years of work. It was astonishing the mix of elements, multiplicities and constellations used in her creations. Scraps of paper, drawings, photographs, press clippings, maps, posters gave way, for example, to stories about peasants and indigenous people murdered by the Chilean state in the 1934 Ránquil massacre.

These small unimportant papers, these stories of women leaders ignored by official accounts, had been articulated in Aguirre's creation since 1959. Several typed drafts are testimony of the shifts in her dramaturgy. Such minor writings could not continue to go unnoticed, and Aguirre articulated a communion of mundane things and ordinary people to construct another history. My driving idea here is that History is not one, but multiple and is mostly written in lowercase and from the rearward, in this case theatrical. Using Isidora Aguirre's creative strategy, glimpsed in her archive (and in her works), this essay will be weaved from "fragments of surviving things, necessarily heterogeneous and anachronistic because they come from places and times separated by gaps" (Didi-Huberman, 2012, p. 20), but united by a theater that reconstructs their history.

Besides reviewing the aesthetic flow in Aguirre, I believe we can distinguish how the documentary strategies came to influence her creations during the 1960s. We must define two concepts that will appear throughout this paper: aesthetic flow and era. Aesthetic flow refers to Aguirre's mobile writing which transits from social melodrama into epic theater, to arrive at political and documentary theater. As for the concept of era, I understand it as the latency of a period in which all was about to change several times. In this reading, we must delimit and position Aguirre's work as constructing another dramaturgy linked to documentary in the play *Población Esperanza* (1959), written with Manuel Rojas. In my years researching her creative work, this was the first play in which she approaches documentary strategies. Both by interviewing numerous people who lived in the first land occupations in Latin America (in Los Nogales and La Victoria Santiago de Chile, 1957), and by working with press documents that covered this event. From then on, she



radicalized this strategy in *Los papeleros* (1961), *Los que van quedando en el camino* (1969) and within the Teatro Experimental Popular Amador (TEPA) in 1969, where Aguirre created a series of dramaturgical devices to question History and its mechanisms.

Aguirre's concern with telling other histories, with other protagonists, made her delve into diverse materiality and media for her dramaturgical creation. Her archive reflects this with materials such as (typewritten) interviews with waste pickers, land occupation residents, survivors and relatives of murdered peasants, photographs of marches and protests, press releases, political advertisements, letters exchanged with social leaders and artists, etc.<sup>1</sup>. This allowed her to take on realities and conditions alien to her as experiences, but not in her writings and scenic experiences.

Hence, in this article I am interested looking at Aguirre's creations from the 1960s, in particular *Los papeleros*, which premiered in 1962 and *Los que van quedando en el camino*, from 1969, but noting that these researches, methodologies and positions in relation to dramaturgy have resorted to documentary since 1959.

Isidora Aguirre Tupper (1919-2011), prolific playwright, short story writer, novelist, screenwriter, created more than 40 theater works and actively participated in many of them. Coming from the Chilean upper class, she had connections with various cultural and intellectual agents from Chile and the world since childhood. Aguirre was the great-great-granddaughter of Isidora Zegers (founder of the Chilean Philharmonic Orchestra). Her mother, the painter María Tupper, used to host cultural events at her home in the old neighborhood of Rosas Street, in the heart of Santiago de Chile. Her father was engineer Fernando Aguirre Errázuriz. From a very young age, Aguirre was acquainted with personalities such as Marta Brunet, Margarita Xirgú, David Alfaro Siqueiros (who painted her mother's portrait), Pablo Neruda, Vicente Huidobro. And got to know several intellectuals and artists who had taken refuge from the Spanish Civil War. Isidora attended several courses but finished none of them. She was methodical and a visionary creator. She approached dramaturgy by mixing her work as a social worker, her film studies and her profound rejection of social injustices and inequalities. She produced works related to sociology and historical revision. Most of her characters are the product of research processes, observation and participation in projected realities. Her concern for other histories, alternative to those produced at that time, led her to assemble true constellations of the most diverse materials for her dramaturgical creation, which is reflected in her archive held by USACH and by family succession. One experience that condenses great part of Aguirre's theatrical works was the Teatro Experimental Popular Amador (TEPA), which congregated several individual and collective creations with support from the political project Popular Unity, during Salvador Allende's presidential campaign and at the time when his political measures were implemented, until the 1973 coup. Several of her works have been translated and staged throughout the world. As has been proposed by several researchers, Aguirre's production is part of a series of procedures for politicizing Latin American arts and theater after the Cuban Revolution.

---

1 (<https://isidoraaguirre.usach.cl/>).



Popular sectors emerged in the arts after an accumulation of forces in certain spaces, which generated complex aesthetic strategies by proposing other historical mechanisms in their processes of comparing facts. As if the history of these sectors were something invaluable but in ruins, Isidora Aguirre became a kind of archaeologist by digging into the rubble of History's constitutive layers. At the core of these excavations and most of her written works onwards were the accounts of popular sectors. I call this excavation and reconstitution exercise "fictionalization strategies" (Aravena, 2022).

These strategies are ways of reclaiming and dismantling the hegemonic positivist, linear historical account focused on great heroes (of the oligarchies) to fragment, interrupt, and redirect it to the chronicle, to the testimony of popular sectors. It functions as a mechanism for dismantling History, interrupting it with press releases, poems, knowledge from small experiences, which nevertheless condense great persecutions and massacres of marginalized populations. These fictionalization strategies questioned the official historical narrative that imposed itself as truth, challenging the way in which knowledge of certain events had until then been transmitted.

By analyzing the work of various writers during the 1960s, I observed that "their interest lied on projecting political, historical, and revolutionary processes from a sensitive kaleidoscope that fused art, sociology, history, literature, and theater" (Aravena, 2022, p. 131). In this regard, Aguirre's writings in the 1960s, especially *Los que van quedando en el camino*, resembles a historical collage. In these writings, the playwright focused on historical verification and comparison by means of other types of documents removed from the official accounts on these social processes. María Gabriela Solano suggests that these works moved between "balanced thinking and... careful research (using documents, interviews, newspaper articles, etc.) either to provide the public with basic information on a verifiable subject, or to increase public awareness of that subject... Always leveraging the words of victims as the greatest evidence to impact the audience" (Solano, 2016, p. 10). In *Los que van quedando...*, Aguirre tells the story of the Ránquil massacre based on the first-person account from one of its survivors, which she complements with photographs of the survivors, of protests against agrarian reform and press releases about the massacre, materials available in the archive.

As for the notion of fiction as a strategy for combating History, I am interested in resuming Pamela Brownell's (2021) argument that what is important in works that use documents is not an exact definition of what could be considered true, but rather on the struggle generated between fiction and official History (prefigured as truth) and how this exercise directly confronts the viewer. What matters is that on the other side of the stage one can recognize the difference between fiction and reality. Although Brownell theorizes about the theater of the real in the contemporary scene, I am interested in resuming her propositions in light of Aguirre's archive and work, and thus demonstrate how she confronted these interpellations against the statutes of reality in the 1960s.



When Isidora Aguirre began to write *Población Esperanza* (1959) with Manuel Rojas, she focused her reference search on the reality of popular sectors. Characters in these works addressed themes that reconfigured the reality projected on stage. In this regard, Brownell characterizes these researches thusly: “the characters who appear in them exist or have existed in the real world, outside the theater, outside her imagination, and the words they are shown saying to the audience are in fact their own” (Hammond; Steward in Brownell, 2021, p. 50-51). In fact, what Aguirre’s characters emulate in the works analyzed here are real people, ordinary as has been said on some occasions, so mundane that their stories of violence and struggle were almost naturalized, silenced or even forgotten. Aguirre produced constellations of political processes that rediscovered problems, experiences, strategies and affiliations which reflect “minor” histories (Deleuze; Guattari, 1978) unfit for the “major” events depicted in the great timeline of History.

## **2 Finding a thread: first points of aesthetic flux and modification of theater methods**

*Población Esperanza* (1959), written with Manuel Rojas, configures Isidora Aguirre’s first work with an aesthetic flow from her creations prior to 1959, marked by realistic and psychological comedy (centered on the bourgeois family), to documentary strategies. As mentioned, it tells the story of the first land occupation in Chile, in dialogue with the historical events of the time. Isidora Aguirre’s digital archive has several materials related to the work itself and its premiere. Thanks to my PhD research, in which I was able to review the physical archives Aguirre gathered to write this work, I found that several interviews were conducted with residents and that she had gathered a significant number of written press releases about various land occupations during this period.

However, writing *Los papeleros* (1962) will lead Aguirre to develop her documentary methodology. Directed by Eugenio Guzmán, the work was staged with the Professional Union of Actors of Chile, and premiered in a tent in downtown Santiago, at the Alejandro Flores Mobile Theater. In the words of Eugenio Guzmán, the work sought to show the “deep tension between the exploiting class and the exploited class.” Aguirre stated that “the very existence of waste pickers should make us revise the world we live in” (both quotes are from the Isidora Aguirre Digital Archive<sup>2</sup>).

The play consists of two parts with 10 scenes each, with music and songs by Gustavo Becerra. It tells the story of a group of waste pickers who live and work in a large garbage dump located on the outskirts of Santiago in 1960. These women, men, older adults, and children are considered social waste and carry the mark (and stigma) of their work in their bodies: “Julio: (Shows the palms of his hands, which have only become dark and with a hard layer due to daily contact with the residues). Look!... when you go out to ask for a job, the first thing they look at is your

---

<sup>2</sup> <https://isidoraaguirre.usach.cl/grafica/ia-008-009-002/>



hands and they say 'he's one of the filthy'" (Aguirre, 1964, p. 60). In the past, most of these people worked as laborers or peasants, while in the scenic present (1962) they were scavenging due to unemployment, old age, or alcoholism.

Aguirre places a group of waste pickers and their experiences and testimonies at the center of this story, changing the theme and characters depicted by playwriting at the time. Thus, the work belongs to a series of formal transformations (in the beginning) resulting from the social turn in the arts in the second half of the 20th century in Latin America. Immersed in the lives of waste pickers, the author also transformed her modes of theatrical production and named this new writing methodology as "pulling the thread by its end" (Aguirre in Jeftanovic, 2019, p. 167). It consisted of having close conversations with people she projected as the protagonists of her plays and then delving into the group's individual and collective experience and the structure that sustained these living conditions. To write *Los papeleros*, she had daily conversations with waste pickers, whom she approached with simple questions such as: how much do they pay you?, to whom and where do you sell the recyclable materials?, etc. She developed this testimonial process in sociology courses (which she attended at the University of Chile) by reading theoretical texts on the subject and reviewing the press of the time. This enabled her to get to the heart of the exploitation suffered by waste pickers based on their own accounts. She thus got to know the large Guanaco Alto dump in Santiago, in which more than 50 people worked, including older adults and children. In her conversations with Andrea Jeftanovic (2019), Aguirre expressed herself as follows:

That end of the thread revealed the skein... That first contact helped us broaden the research, interviewing those who "lived outside the walls because they didn't like to be seen waste picking on the street." It immediately gave us the directions to get to the Guanaco Alto dump. There we conducted almost 40 interviews—conversations, in fact—which constitute the material of my theatrical work... To write them, we relied solely on memory. When we returned home, we reconstructed the conversations and wrote them down in the form of interviews... For this reason and thanks to this method, which captures the immediacy in these conversations, the work resembles a documentary. The life of waste pickers is narrated in their own words (Aguirre in Jeftanovic, 2019, p. 167).

Isidora pulled the thread by the end and followed it to see how far it went, and with this metaphor she began to move toward the spaces to which she referred in her plays. In this exercise, she herself merged with the characters she observed, such as Guatona Romilia, a fierce female waste picker, protagonist of *Los papeleros*, for example. In this inhabitation, which she recorded in her work diaries, appeared different planes of problems and questions of approximation to the structures that kept waste pickers in their condition of "material exploitable by the unscrupulous" (Aguirre, *El problema de los recolectores de papel*, personal archive of Isidora Aguirre, 1961, p. 1). Analysis of these documents shows the organizational problem in this group, deeply linked to alcoholism and distrust among them. It also evinces that unemployment and rural-urban migration constituted some of the main aspects that led them to this work.



The irruption of oppressed sectors and their issues both in this work, as in many other plays, literature, or visual arts of the period,<sup>3</sup> responded to the need to depict these realities to the middle sectors, which after the Cuban Revolution (1959) sought to generate new associations either out of commitment or out of fear of the processes underway. This need questioned the usual modes of representation by including the direct testimony of the oppressed or murdered popular sectors, an example of which is the novel *Operación Masacre* by Rodolfo Walsh or the works of Antonio Berni and his famous *Juanito Laguna*. In the case of Isidora Aguirre's work, although those who staged these testimonies were professional actors rather than the protagonists of these stories, *Los papeleros* and *Los que van quedando en el camino* conveyed problems, reports, and organizational strategies coming from the same (re)presented sectors.

The modifications Aguirre and several artists pointed out occurred in the specific disciplinary fields (dramaturgy fused with sociology, for example) and in the modes of production by the testimonial turn of the first source. This need to make these sectors of society present generated several experiments that sought to "objectify" these other experiences, attracting to the scene people who were in the real world, on the other side of the stage. Aguirre articulated a work that intertwined document and fiction based on testimony and situations extracted from the bloody reality of paper collectors.

By an excerpt from one of her work diaries, Aguirre attracted the language of someone who lived in waste and takes us to a sensitive space in the universe she built for the play:

A girl with a huge head picks up pieces of glass and throws them backward over her shoulder. Nearby is a little over a year-old boy dressed only from the waist up like most, so he doesn't have to change his clothes when they "get wet." A slightly older girl takes care of him; I call her to come and save him from the shards of glass and I approach the other one, the one with the big head. She lifts her head all disheveled: she's blind. I take the broken bottle from her and give her a boiled chestnut. Her hand clings to mine, like that of a drowning person who finds something to hold on to, and stands up (Aguirre, 1961, p. 6).

The image of broken glass, capable of cutting children's skin, will be repeated in several theatrical works of the period (Aravena, 2022). In *Los papeleros*, this account appears after a love scene between *El Tigre*, Romilia's son, and *La Mocha*, a waste picker who adopted a child from the garbage dump. Mocha makes Tiger back down from committing a robbery and takes him to the dump to work with her. In a song, Mocha describes the landscape to Tigre, they talk about the glimmers of misery in the garbage dump. In the stage directions at the end, Aguirre describes the planes that make up the garbage dump, in which the diaphanous sky of the pickers is full of stars of broken glass (Aguirre, 1964).

---

3 Maria Asunción Requena in theater, Rodolfo Walsh and Francisco (Paco) Urondo in literature, Antonio Berni and Alberto Pérez in the visual arts are a few examples. For more details, see Aravena; Smith. *La escena Inquieta* (ed.). 2018.



As the author herself states in the book *Conversaciones con Isidora Aguirre* (2019), theater is presented as a “vehicle of ideologies, using the emotional path” (p. 174). The love between both characters, the shared upbringing that they wish to undertake of the orphaned child and Romilia’s need to take her son out of that place of misery in which she lives are configured as spaces of resistance that, by affection, seek to modify in some aspect the projected reality. Romilia mobilizes to create a union of waste pickers, to be able to negotiate and influence the value of paper prices. Although Aguirre pulls the thread that leads her to the garbage dump that employs the girl who throws shards of glass that can cut another child, these dramatic efforts fail to cut with an Aristotelian, linear, and successive narrative of the events that the work tells us. Nor enables us to directly look at the documents that underpin its creation. Even so, we can glimpse the first approximations to a theater of documentary and political character that begins to fragment what it sees to understand it.

George Didi-Huberman (2008), in his review of Bertolt Brecht’s diaries, stated that “he never took a stand without seeking to know, never seeking to know without having before his eyes the documents that seemed appropriate to him. But I didn’t see anything without deconstructing and then reconstructing it on my own, to better expose it...” (Didi-Huberman, 2008, p. 27). In this sense, what Aguirre does by pulling this little thread is to enable us to direct our gaze to the shards of glass scattered on the floor of the garbage dump, which in dramaturgical terms will be a first stage of rupture, fracture, or modification of his conception of the theater. This text develops the first strategies of the counter-history around the characters and the social situations that determined them. This social drama (which tends toward melodrama) manages to reflect on the conditions of misery that constitute these characters and test a hypothesis about the poverty of its protagonists inside and outside the work by making us ask about our responsibility (for those of us who expect) in this whole plot.

### **3 Ovillar: political theater and fictionalization strategies in *Los que van quedando en el camino* (1969)**

There was a lot of respect—that’s the word—in my family, respect for the countryside and we were Sagredo’s “dones.” It had nothing to do with education. My father didn’t know how to read or write, and I myself came to learn here in Santiago only to sign and read the big titles... My father never beat my mother, and in the countryside all the men beat their wives, for being women or for small things, for not having a piece of clothing ready, you tell me (sic) sir. [...]. After my father’s death, Simón became the head of the family. Men were “ordered to,” but we were not so we could work freely. Each one of us had to care for a brother. My mother used to say “you have this brother out of obligation” and we had to keep his clothes clean, mend him, take care of him in everything. Food and mate. Ah, that’s a must. We always had to have a boiling teapot on the stove, because that (sic) is the first thing when arriving from the field, you live on bitter mate, although we took it with sugar. One must have a boiling teapot. It’s the first sign of affection. [...].



I had her in a crib that I found for her in a drawer, and no one knew that we had a "guagua" [baby] in the house, she never cried. That was the Guacolda that the pacos [police] killed when I was two and a half years old along with my whole family. [...].

There I learned for the first time about trade unions and politics. Later, from Lota, they took him north with the FOCH (Workers' Federation). Those were the days of Recabarren and Laferte, when there was turmoil in the North with the workers. There Benito began to know "the colors" and Party things. He met him in Lonquimay, where Simón and Juan Leiva formed the Agricultural Union and organized the land cooperative.

(Sagredo, Emelina in Aguirre. Digital archive of Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*<sup>4</sup>).

In the midst of Chile's busy landscape in the late 1960s (university reform, the emergence of the Revolutionary Left Movement, formation of the political conglomerate Popular Unity which would lead Salvador Allende to victory, etc.), the interest of certain artists was focused on projecting political processes onto sensitive artifacts that fused art, politics, and history. With *Los que van quedando en el camino* (1969), Isidora Aguirre bet all her cards on Political Theater. Functioning as a historical collage, the play rewrites the 1934 Ránquil Massacre to reflect on the facts and accounts of those who survived the state violence exercised against peasant and indigenous sectors of southern Chile. Of continental echo, the work was published and staged in several Latin American countries and was translated into several languages. In this play, a mixture of artless and material things (Benjamin, 2005) intertwined with accounts from popular sectors, Aguirre radicalized what I have called "fictionalization strategies." By this I mean certain sensitive strategies which are related to cuts in linear narrative time and to the concatenations of circumstances that inscribe a social issue within the history of human exploitation rather than a linear evolutionary fact. Such strategy resembles collage, and both for readers and viewers it gives the impression that the facts are inventions, even data extracted from reality (conservative press releases and figures, for example) because they are crossed with fictional elements. It is a counter-history strategy that does not negate the official account, but rather challenges it, makes it contradictory.

In Isidora Aguirre's digital archive, we find the complex network of political agents she assembled to write *Los que van quedando...*: interviews with peasants and Mapuche individuals from Ránquil, with political leaders, photographs of marches for agrarian reform, a series of debates between her, Roque Dalton and Eugenio Guzmán about the political strategies of the time, etc. The same can be seen in Jeftanovic's book with Aguirre. Thanks to her connections with various Communist Party leaders, she made several trips to southern Chile, where she collected an important number of testimonies.

Emelina Sagredo's words, a survivor of the Ránquil Massacre that took place in the Araucanía region of southern Chile in 1934, during Arturo Alessandri's presidency, and left more than a hundred dead by the police, open this section. She provided one of the main testimonies for Aguirre to write *Los que van quedando en el camino*. Directed by Eugenio Guzmán, the play premiered in

---

<sup>4</sup> <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-026-007-016/>





1969 at the Antonio Varas Theater and Emelina was seated in the front row. She managed to escape the torture, persecution and murder perpetrated by the Chilean police, unlike all her family and loved ones, including Guacolda, the orphan girl Emelina adopted at the age of 2.

Consisting of two acts—Good days and Bad days—, the play takes place in Ránquil, Araucanía region, and the story is told by Mamá Lorenza, an elderly woman to whom, in 1969, the ghosts of those murdered in 1934 appear. A young Lorenza (1934) also appears, in direct allusion (and homage) to the life of Emelina Sagredo. “Good days” takes place between 1927 and 1934,<sup>5</sup> and begins by showing us what life in the countryside means to the characters, in clear relation to Emelina’s vision found in the typewritten interviews, present in Aguirre’s archive. The first act presents most of the characters: Lorenza’s mother, her four siblings (Pedro, José, Mañungo and Dominga), Juanucho (great-nephew), Rogelio (her suitor), Naranjo and Lucila (his daughter), neighbors in the sector. We are also acquainted with a historical figure—Juan Leiva—, a rural teacher who created a Peasants’ Union to support land distribution, an organization of which Lorenza’s entire family were part. As the play progresses, the need for articulation, education and defense of what little they have is highlighted, as the landowners place more and more obstacles to handing over the lands assigned to them by the government. With the repressive state apparatuses besieging them and intervening on behalf of the landowners, the peasants and laborers decide to form a joint union. Its purpose is explained by Dominga, Lorenza’s sister: “He [Juan Leiva] says that on the other side of the world, the peasants conquered land by making a revolution!” (Aguirre, 1970, p. 11).

Mama Lorenza is afraid that the 1934 tragedy will repeat itself. She expresses this fear to Juanucho, her young nephew, throughout the play. Similarly, she is assailed by the memories of her dead, who push her to tell her story and to vindicate her struggles. Aguirre’s narrative covers the period from the massacre in the 1930s to the protests for agrarian reform that took place in Santiago in the late 1960s, precisely when her work premiered. Peasants’ power and political protagonism is a profound debate that will take place throughout the play.

What I am suggesting, as a first discovery, is that Aguirre delves further into her documentary strategy by directly addressing both the account of the massacre and its scenic present. Taking elements from Bertolt Brecht’s theater, from the beginning of the play it is the actors, not the characters, who speak to us and present the work thusly:

ACTOR I – Around the 1920s, a “progressive” government promised land to poor peasants.

CHORUS – Just like today.

---

5 “MAMA LORENZA – “Agricultural Union of Lonquimay”... this must have been about 1927,” “Lorenza – And it was a great celebration! (*Pause. The music continues*). It was in Ránquil, where the Lagos family, Rogelio’s parents, lived. They danced until dawn. That must have been around 1933... In December, as soon as summer came...” (Aguirre, 1970, pp. 14 and 28, respectively). According to some educational websites, the play takes place between 1928 and 1934 in the first part, when the peasants decided to make effective the law granting them land if they had lived in the place for more than seven years.



ACTOR II – It encouraged them to come out of their resigned slavery and they, trusting in the law, claimed their rights.

CHORUS – Just like today.

ACTOR III – Alarmed, the landowners united to defend their interests. To maintain their privileges.

CHORUS – Just like today.

ACTOR I – Poverty and injustice continued in the countryside.

CHORUS – Just like today.

ACTOR II – The government blamed the landowners. The landowners blamed the government.

CHORUS – Just like today.

ACTOR III – The laws dictated by the ruling class do not serve the dominated class. Then the peasants rose up in “illegality.”

CHORUS – Just like today.

ACTOR II – And that “progressive” government that encouraged them to fight for their rights responded with blood!

...

ACTOR I – 1969: peasants in the south unite to march towards the capital.

... [actors enter with signs] The signs (red with white letters) read: “Legality does not serve poor peasants”... “No to layoffs” (Aguirre, 1970, p. 1).

One of the first fictionalization strategy that appears in Aguirre’s work consists in making this clash of times evident by denouncing turmoils experienced in two historical moments crossed by the same class conflict. This explanation of Chilean society’s injustices in one temporality (in the “being”) translates into a historical implication, both in denouncing what has happened and is happening, and in recognizing the possible tragedy. A second moment of intersection of political strategies shows us the circumstances that led the people of Ránquil to organize and take up arms. Chile was living a political moment deeply permeated by the election of a socialist president, who proposed a peaceful rise to power. As Brownell notes, what causes these clashes of times is “the intelligibility of the present in its historical dimension, as a particular conjuncture at the intersection of different processes” (Brownell, 2018, p. 50).

Jumps in time and the way in which the play’s circumstances are developed particularize this bloody act perpetrated by the state apparatus against peasant sectors, opening fissures to the present and interrupting Aristotelian development. Artless things, too lame to be included in the History of Heroes but incredibly material for the popular sectors, such as the massacres perpetrated against them, interrupt the official linearity. Aguirre goes even further, since political strategies are put into practice and told by peasant women. In my understanding, Aguirre generates is a strategy of counter-history in tension with the official history thus making it contradictory, further particularizing the idea of fictionalization strategies.

Its second act, “Bad days,” opens by showing us how fertile are the lands ceded by the state, where several families have settled near those of Lorenza Uribe. The police’s arrival interrupts the scene, announcing the eviction of the families and the arrest order of two of Lorenza’s brothers. The land’s “owners” have opposed ceding them to the government, even though the state had bought them, as they will be converted into sawmills. The police act as “watchdogs” for the landowners, as the characters state.



As announced from the beginning, in the end the entire machinery of power—police, military, press, paramilitaries—is mobilized against the peasants, betrayed by one of their union comrades (Naranjo), who hands over Rogelio and Juan Leiva. Predicting the horrors of the dictatorship, “exemplary” criminal acts are committed against the leaders Rogelio and Leiva, who are lassoed, tied to the horses and dragged over the cliffs. Rogelio’s father is fatally shot twice for hiding them. Landowners’ houses function as illegal prisons and torture sites, another sinister premonition. Among several cuts in the narrative, we are told that Juan Leiva was shot twenty times and that nothing is known of Rogelio’s fate besides his murder.

Amidst the fear and horror provoked by these memories, Mama Lorenza talks to her affective partner’s ghost. It is Rogelio who encourages her to recount her experiences, presenting another of the play’s ideological premises: “Death does not exist, Lorenza. One believes in an ideal and carries it with them into eternity” (Aguirre, 1970, p. 63). The dialogue continues:

LORENZA – For you, perhaps. But many other did not understand. Fell by the wayside with their sacrifice...

ROGELIO – From those who did not understand, from those who fall by the wayside—that’s what revolutions are also made, Lorenza! (Aguirre, 1970, p. 64).

At this point in the play, account transparency no longer supports fictions. The characters’ dialogue is a direct allusion to Ernesto Che Guevara’s *Episodes of the Cuban Revolutionary War* (1963), which was widely circulated in Chile at that time before Popular Unity. Parallel to this cry of encouragement drawn from the Cuban Revolution, other characters join the story to describe the horrors suffered by the peasants who took up arms and resisted the Ránquil massacre in 1934. The theatrical procedures become transparent, overlapping the accounts of the tragedy and the popular recognition of those who died with the political agitation of the present. These transparencies stem from Aguirre’s dramaturgical and political gesture of picking up those who fell by the wayside and making them present in the play. By the end, the official account of the massacre is challenged by Emelina Sagredo’s testimony reworked in the dialogue between Lorenza and Dominga, which recounts the murder of their family, interposed by the rally cries of the peasants marching towards the capital.

Despite all the pain caused by these events, hope is given by the future popular knowledge embodied in the boy Juanucho. Cuts in the narration and jumps in time strengthen the play’s core idea of “doing justice” through what this history, in lowercase letters, tells us:

MAMA LORENZA – Remember these words, child, remember these words: “the heroic peasants who fought at Ránquil” ... (Smiling) “Death does not exist,” Juanucho. (Listening) Now they’ are marching again... Can you hear it?

JUANUCHO – Those are the tenants, Mama Lorenza. They have joined the march... of the peasant strikers walking to the capital... Do you think they’ll get there?

MAMA LORENZA – Yes, Juanucho! Those who fell by the wayside in their sacrifice now march with them... (Aguirre, 1970, p. 69).



The march to Santiago mentioned by Juanucho took place in 1969 against the measures adopted by the then-President Eduardo Frei Montalva. Lorenza (the memory) invokes the blood spilled in Ránquil during 1934, and Mama Lorenza, terrified, tells the story to Juanucho, her great-nephew. The peasant boy represents a possibility of condensing this historical latency into the struggles that the Chilean people will undertake during the 1970s. As if theater had the capacity, on the one hand, to invoke justice by means of historical reconstruction and, on the other, to propose other possibilities with an ongoing play. It is the pulse of this minor history of the massacres perpetrated against the various peoples of the third world which resonated throughout Latin America in the 1960s. A dialectical play of the times that is present in the peasants' march to Chile's capital. Juanucho is thus shown as someone who could continue Juan Leiva's legacy and take it further.

As such, one of the aspects that crosses the eras in *Los que van quedando en el camino* is its political emotion around the condensation of minor histories, since it manages to "use its memory as a 'warning of future fires,' ... [re]enacting 'imaginings of future sufferings' on the basis of a 'lived memory'" (Didi-Huberman, 2008, p. 25). Such displacement of time between a scenic present (1969) that is constantly assaulted by victims of the 1934 massacre is what I call a fictionalization strategy. Possibility emerges in the fabrication of events, between what happened in Ránquil, what is happening and what could happen.

The play had huge cultural impact once it premiered. It summed up most of the era's zeitgeist, both nationally, in the continent and internationally. It was published in the Cuban theater magazine *Conjunto* and translated into several languages. Its repercussions were such that Salvador Allende, still campaigning for the presidency, proposed that Isidora Aguirre be part of the cultural movement that emerged in Popular Unity. His idea was to take *Los que van quedando en el camino* to different places and realities in Chile. Aguirre expressed the material and human impossibility of bringing this production by the Chilean National Theater to the population. The author thus announced the moment in which theater, even in its political and documentary branch, no longer contained in its structure the political project undertaken by the alliances of the popular sectors. If we consider that "theatre only serves to alert us to other histories behind the official one and that the truth of history has been manipulated by a source of power interested in history being seen and understood from a single perspective" (Solano, 2016, p. 13), Aguirre's participation in UP's political processes required other procedural and political research. Hence why Aguirre created the Teatro Experimental Popular Amador (TEPA) to contribute to the Popular Unity process. More than bringing the plays to the street, the street had to propose its own themes. In this new stage, Aguirre created a series of short didactic plays about the Chilean reality and the policies of Popular Unity. Using news reports, she wrote plays that were staged by the local residents. She also created a series of educational and theatrical experiences with prisoners. And emerged her mythical *cabeções da feira*, big-headed puppets featured in much of Latin America's popular culture.



#### 4 Finishing points

I would like to point out a few finishing points to this examination of Isidora Aguirre's political and documentary creation in the 1960s. First, her playwriting from this period, since 1959 with *Población Esperanza* but especially with *Los papeleros* and *Los que van quedando en el camino*, must be regarded as a fundamental antecedent in the history of Chilean and Latin American documentary theater, considering that her endeavor precedes, for example, the work by Mexican Vicente Leñero, to whom was attributed the pioneering place in documentary theater making in the region. Perhaps one of the distinguishing features of the documentary turn in Latin America is more related to the political processes that center its interest on archives and other non-official documents which gave way to works and scenes focused on popular sectors. Thus, we must untangle the thread that proposes Vicente Leñero as the first to implement documentary theater procedures in the continent (Solano, 2016; Brownell, 2021).

Two aspects here should be highlighted. On the one hand, the invisibilization of women's work in the theater of this period, particularly of those who turned to political theater. As such, the book *Evidencias: Las otras dramaturgias* (2020) intends to settle this debt referring to a century of women playwrights in Chile. On the other, these theatrical processes should be read as networks, not because they are necessarily interconnected, but to understand them as phenomena that happen simultaneously to particular political processes. Such are the analyses conducted by the Cuban theater magazine *Conjunto* (Aravena, 2016; Layera, 1983), which highlight the common affiliations and procedures that crossed Latin America in a period marked by revolution. Hence why instead of debating who pioneered in documentary theatre, I am interested in seeing the connections and networks that were created and how Isidora Aguirre's work—her playwriting, procedures and work as a cultural agent during the revolutionary processes in Latin America—managed to weave the driving force of an era.

A more fine weaving should point out, firstly, that Aguirre's documentary procedure began to take shape already in *Población Esperanza* (1959). In generating play procedures for questioning the "truth" or official history, Aguirre radicalizes her creative strategy between *Los Papeleros* (premiered in 1964, but its research begins in 1961c.) and *Los que van quedando en el camino* (1969). Aguirre, as well as all the playwrights and theatrical collectives that turned to documentary at the time, "discover in the documentary theater of the 1960s and 1970s, sharing the opinion of Bravo-Elizondo, two basic objectives: 'to deliver the results of the author's historical research and to revolutionize the historical fact for the public'" (Solano, 2016, p. 11). Such audience revolution is related to the ability to challenge the official truth and hegemonic narrative, an issue that will problematize the proposal of the Theater of the Oppressed. Brownell further develops this by highlighting "the emphasis on the re-semantization processes developed by Latin American documentary theater in relation to certain characters and institutions, seeking to promote counter-readings of the official discourses" (Brownell,



2021, p. 200-201). With the passage of political events and time, these counter-readings will no longer come only from theater itself but will be seen in expanded scenes in which people outside theater will use the tools of theater and documentary to tell their own stories and creations in a scenario that will be violently interrupted by the dictatorships of the 1970s.



## References

- AGUIRRE, I. *Los papeleros*. Santiago de Chile: Ediciones de la revista Mapocho, 1964.
- AGUIRRE, I. *Los que van quedando en el camino*. Santiago de Chile: Mueller imprenta. 1970.
- AGUIRRE, I. Archivo Digital Isidora Aguirre. *USACH*. Santiago de Chile, 02 oct. 2023. Disponible en: <https://isidoraaguirre.usach.cl/>
- AGUIRRE, I. Archivo Digital Isidora Aguirre. *USACH*. Santiago de Chile, 02 oct. 2023. Disponible en: <https://isidoraaguirre.usach.cl/grafica/ia-008-009-002/>
- AGUIRRE, I. Archivo Digital Isidora Aguirre. *USACH*. Santiago de Chile, 02 oct. 2023. Disponible en: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-026-007-016/>
- AGUIRRE, I. Archivo personal de Isidora Aguirre. *El problema de los recolectores de papel*, 1961, p. 1.
- ARAVENA, C. Diario personal de trabajo. Ciudad de México: Inédito, 2014 - 2015.
- ARAVENA, C. *El asalto político a partir de lo estético: dramaturgias del Teatro Político chileno y argentino en la época del sesenta*. 2016. Tesis (Maestro en Estudios Latinoamericanos) - Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2016.
- ARAVENA, C. *Isidora Aguirre en el teatro Político del "Hombre nuevo": flujos estéticos en su archivo y obra en los años sesenta*. 2022. Tesis (Doctor en Historia del Arte) – Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2022.
- ARAVENA, C.; ARTÉS, P.; DEVIA, C.; FARÍAS, M.; SMITH, B. *La escena inquieta*. Teatro Político metropolitano de la época del sesenta. Santiago de Chile: Ediciones A89, 2018.
- ARTÉS, P.; FARÍAS, M.; SAAVEDRA, L. *Evidencias: Las otras dramaturgias*. Santiago de Chile: ediciones Oxímoron, 2020.
- BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: ediciones Akal, 2005.
- BROWNELL, P. Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile. *Latin American Theatre Review*, Kansas, v. 52, n. 1, p. 43-64, 2018.
- BROWNELL, P. *Proyecto Biodrama: el teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Red Editorial, 2021.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*. Por una literatura menor. Ciudad de México: Era, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Arde la imagen*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado, 2008.



JEFTANOVIC, A. *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. 2019.

LAYERA, R. La revista Conjunto y el nuevo teatro latinoamericano. *Latin American Research Review*, Cambridge, v. 18, n. 2, p. 35-55, 1983.

SOLANO, G. *El teatro documental en Latinoamérica: un escenario para la presencia simbólica y emotiva de comunidades y personas desaparecidas*. 2016. Tesis (Doctor of Philosophy) - Universidad de Wisconsin, Madison, 2016. 222p.





Academic biography

**Cristian Aravena Aravena**

Académico Regular Asistente de la Carrera de Investigador, Escuela de Teatro, Facultad de Artes y Ciencias Sociales, Universidad Mayor, Chile. Doctor en Historia del Arte, maestro en Estudios Latinoamericanos, ambos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Actor profesional de la Universidad de Chile. Dramaturgo, historiador del arte y académico especializado en Historia del Arte Latinoamericano, en particular del Teatro político en los procesos revolucionarios de los años sesenta. Actualmente trabaja temas vinculados al performance, VIH y las diversidades sexuales.

E-mail: [cristian.aravena@umayor.cl](mailto:cristian.aravena@umayor.cl)

**Funding**

Not applicable

**Ethics Committee Approval**

Not applicable

**Competing interests**

No declared conflict of interest

**Research Context**

No declared research context

**Copyright**

Cristian Aravena Aravena

Copyright of the translation

Carolina Vanso and Leonardo Maciel

**License**

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



**Evaluation Method**

Invited author

**Editors**

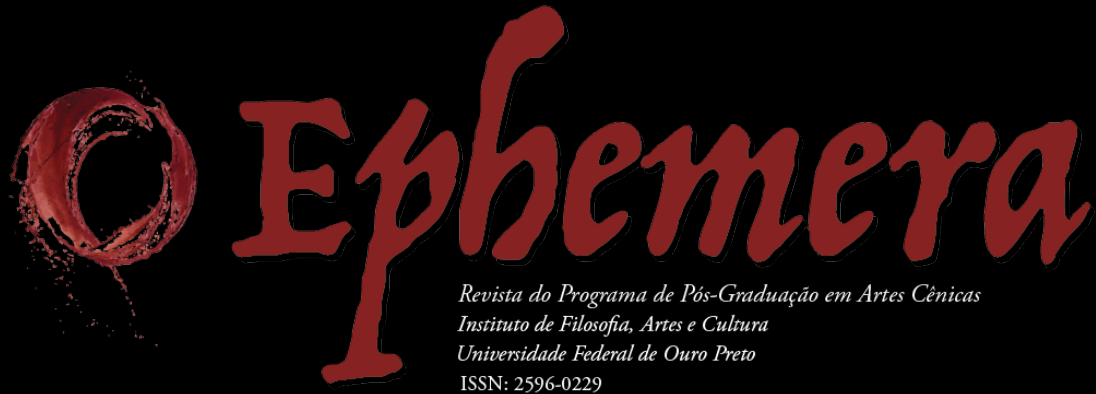
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

Peer Review History

Submission date: 04 April 2024

Approval date: 07 May 2024



*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229*

**LA TEATRALIDAD DEL SISTEMA DE SEGURIDAD Y LA  
POTENCIALIDAD DE LO VIVO**

**Indagaciones acerca de Chácara Paraíso (2007) de Lola Arias y Stefan  
Kaegi**

THE THEATRICALITY OF THE SECURITY SYSTEM AND THE  
POTENTIALITY OF THE LIVING

Inquiries about Chácara Paraíso (2007) by Lola Arias and Stefan Kaegi

Denise Cobello

 <https://orcid.org/0000-0002-5631-2260>

**La teatralidad del sistema de seguridad y la potencialidad de lo vivo.  
Indagaciones acerca de *Chácara Paraíso* (2007) de Lola Arias y Stefan Kaegi**

**Resumen:** A la luz de las nociones de territorio, testimonio y vida este trabajo se propone indagar la producción escénica documental contemporánea observando rupturas y continuidades con una tradición del teatro documental histórico. Desde la renovación estético-política presentada a partir del nuevo milenio, la profundización de la crisis de la representación en el arte contrajo un creciente interés por *lo real* que permitió la reinención de formas que ponen en tensión las tecnologías del biopoder a través de imperceptibles gérmenes de vida que emergen de sus intersticios.

**Palabras clave:** teatro documental; performance; territorio; vida; testimonio.

**The theatricality of the security system and the potentiality of the living.  
Inquiries about *Chácara Paraíso* (2007) by Lola Arias and Stefan Kaegi**

**Abstract:** In the light of the notions of territory, testimony and life this work sets out to investigate contemporary documentary stage production, observing ruptures and continuities with a tradition of historical documentary theatre. Since the aesthetic-political renewal presented that emerged in the 2000's, the deepening of the crisis of representation in art has led to a growing interest in the concept of *the real* that has allowed the reinvention of forms that put in tension the technologies of biopower through the imperceptible germs of life that emerge from its interstices.

**Keywords:** documentary theater; performance; territory; life; testimony.



## 1 Introducción

En los albores del nuevo milenio el teatro documental se hace eco de las transformaciones sociopolíticas vinculadas al recrudescimiento de las políticas neoliberales y el auge de las derechas en el mundo. Asimismo, la profundización de la crisis de la representación en el arte y el creciente interés por *lo real* permiten la reinención de formas que abrevan en las primeras búsquedas iniciadas en la Alemania del siglo pasado<sup>1</sup>. Tanto en Europa como en Latinoamérica el nuevo teatro documental emerge renovado<sup>2</sup>.

Un ejemplo modélico de esta renovación, que permite además dar cuenta de los contagios y puentes que comenzaron a tenderse entre la escena europea y la latinoamericana, puede encontrarse en obras como *Chácara Paraíso* (2007) de Lola Arias y Stefan Kaegi. Este trabajo, producto de la colaboración artística de dos exponentes centrales de la escena contemporánea, da cuenta de un teatro que desde una perspectiva científica y política reconocemos deudor de la teoría brechtiana y, por consecuencia, alineado a un aspecto cuestionador del poder disciplinario y sus aparatos públicos y privados de dominación. Esta búsqueda se desarrolla a partir de una dialéctica materialista (Brecht, 1972) que trata las “situaciones sociales como procesos, estudiándolos en sus contradicciones” (p. 82). Así, consideramos que la propuesta de Arias/Kaegi permite la emergencia de nuevas formas de politicidad que, desde una lógica performativa, deconstructiva y destotalizante, ponen al descubierto la tensión entre las normativas que el *biopoder* produce y la variación infinita de lo viviente, movilizándolo flujos, intensidades y devenires capaces de crear nuevas potencias cuestionadoras.

A fin de comprender los procedimientos que estas obras ponen en marcha y que dan curso a esta reinención en materia escénico-documental, nos proponemos estudiar dichos materiales a la luz de las nociones de *territorio* (Deleuze y Guattari, 1997; Echeverri, 2004), *testimonio* (Agamben, 2002) y *vida* (Foucault; Deleuze; Agamben, 2007). Teniendo en cuenta las posibles rupturas y continuidades con una tradición del *teatro documental histórico* (Hamidi-Kim, 2019, p. 221) -que tiene su peso en el período de entreguerras, y que en los años 60 presenta una fuerte renovación- focalizaremos nuestro análisis en la politicidad que estas obras vehiculizan, observando no solo lo que sucede a nivel del contenido de las obras sino en su forma.

Esta perspectiva materialista que encuentra su desarrollo mayor en el teatro brechtiano y alcanza productividad a nivel mundial, se ve afectada por la caída del muro de Berlín y el avance del capitalismo. En sincronía con la profundización de la crisis de la representación en el arte y las nuevas búsquedas en torno al *giro subjetivo* y el *giro performativo*, comienzan a emerger discursos

---

1 Nos referimos a las propuestas estéticas ligadas al teatro político de Erwin Piscator (1976), el teatro épico de Bertolt Brecht (2000) y el teatro documental de Peter Weiss (1976).

2 Algunos referentes ineludibles de la renovación escénica documental de principios de los 2000 son Rimini Protokoll, She she pop, Groupov, Milo Rau, Rabih Mroué, entre otros, en Europa; Lagartijas tiradas al sol, Mapa teatro, Vivi Tellas, Lola Arias, entre otros, en Latinoamérica.



menos totalizantes y más centrados en aspectos íntimos o personales de individuos que, como parte de una composición, prestan su testimonio para construir un mosaico de miradas múltiples, un “ágora [o] espacio de cruce entre lo real y la creación escénica, donde lo íntimo y lo colectivo se interpenetran” (Verzero, 2010, p. 8).

Como describe el antropólogo Echeverri, hablar de *territorio* en la actualidad es aceptar la paradoja de que, a medida que los lugares se desdibujan y se tornan más indefinidos, la idea de lugar cultural, étnicamente definido, pareciera cobrar mayor importancia<sup>3</sup>. Pensar el territorio es pensar también las fronteras entre nosotrxs y lxs otrxs y la naturalización de diferencias. El trabajo de Abu-Lughod (2012) discute, desde una perspectiva de género, las consecuencias políticas de estas distinciones y la prominencia de la idea de cultura, al tiempo que propone tres estrategias para intentar subvertir el *proceso de otredad*. La primera sugiere analizar la vida social sin asumir el grado de cohesión que el concepto de cultura ha llegado a tener, es decir, “negarse a generalizar” (p. 151). La segunda, plantea reorientar los temas hacia los “vínculos e interconexiones históricas y contemporáneas entre una comunidad y el antropólogo que trabaja ahí [...] además del mundo al que pertenece y le permite estar en ese lugar en particular investigando dicho grupo” (p. 144). Y la tercera, invita a propiciar una escritura etnográfica de lo particular, es decir formas de escritura en las que “se considere a los otros menos otros” (p. 146), basadas en “acciones de individuos que viven sus vidas de manera particular y se inscriben en sus cuerpos y en sus palabras” (p. 148).

Al transponer al campo de los estudios teatrales la noción de territorio en relación a la idea de otredad pretendemos comprender de qué modo se produce el encuentro entre Arias-Kaegi como directorxs/autorxs y les posibles intérpretes de sus obras, en procesos creativos basados en el relato biográfico de personas que forman parte de un grupo o una comunidad específica. Estas personas prestan testimonio a partir de entrevistas. Sus relatos permiten generar un primer material textual, a partir del cual les autorxs componen el texto de la obra que luego volverá a ellxs para ser material de interpretación.

Agamben (2002) plantea que “en latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término ‘testigo’, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (p. 15). En consecuencia, analiza la noción de *testimonio* como producción narrativa del *superstes*, basada en la expresión de una experiencia a través del lenguaje.

La verdad tiene una consistencia no jurídica, en virtud de la cual la *questio facti* no puede ser confundida con la *questio iuris*. Esto es, precisamente lo que

---

3 Consideramos también las nociones de territorialización y desterritorialización comprendidas a la luz del pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari (1997) como la posibilidad de “hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 17).



concierno al superviviente: todo aquello que lleva a una acción humana más allá del derecho, todo aquello que la sustrae radicalmente al proceso (Agamben, 2002, p. 16).

Como buen lector de Primo Levi, Agamben sostiene que dar testimonio es un acto político ya que implica la participación activa en la construcción de discurso y su responsabilidad moral. No piensa el testimonio únicamente como el establecimiento de hechos con vista a un proceso judicial, sino también como la posibilidad de narrar una experiencia vivida, construir relato sobre hechos pasados, construir la actualidad del pasado en el presente (Oberti, 2009). Los testimonios refieren a la arena pública entre recuerdos y olvidos, narrativas y actos, gestos y silencios; a la oscilación entre presencia y ausencia que deja al descubierto los huecos y fracturas que iluminan lo que la normatividad o el canon mantienen oculto.

Quienes se involucran como intérpretes de las obras de Arias-Kaegi ofrecen sus recorridos vitales como material escénico a partir de elementos de su biografía. Así se pone en tensión la noción de *vida* entendida por Deleuze ([1995] 1994) como *pura potencia* que resiste y amenaza los dispositivos de sujeción y control que el *biopoder* impone a través de medios sutiles y omnipresentes que conforman nuestras vidas instalando distribuciones normativas y jerárquicas.

A los fines de nuestro estudio entenderemos el concepto de *biopoder* ligado a procesos de territorialización y a la noción de *lengua mayor*<sup>4</sup> que marcan un claro campo de fuerzas contra lo que parecieran estar discutiendo las obras de Arias/Kaegi a través de procedimientos que cuestionan y buscan redefinir los vínculos entre vida, arte y política.

## 2 La colaboración Arias/Kaegi

Entre 2006 y 2007 las obras de Arias son programadas por primera vez en festivales internacionales de Viena y Berlín. Los viajes permitían no sólo dar a conocer su práctica artística a un público más amplio, sino también entrar en relación con la producción escénica de diferentes países.

En aquellos festivales por Europa, Arias coincide con Stefan Kaegi, artista de origen suizo, integrante del colectivo alemán Rimini Protokoll (RP)<sup>5</sup>. Se habían conocido en Buenos Aires con

---

4 El concepto de *lengua mayor* remite al texto de Deleuze y Guattari (1978) que explica que “una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en este caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. Kafka define de esta manera el callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace de su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera” (p. 28).

5 Desde 2001, el grupo produce como colectivo de artistas Rimini Protokoll residente del teatro Hebbel am Ufer de Berlín, y en 2008 fue distinguido con el premio europeo “New Realities in Theatre”. Producen sus obras, principalmente, en Alemania y desde sus inicios son programadas en los festivales internacionales más importantes del mundo. Además,



el estreno de *¡Sentate! Un zoostituto* (2003), obra que formó parte del ciclo *Biodrama* (2001-2009) curado por Vivi Tellas, al que ambos fueron invitadas y, a partir del cual emergió una fructífera colaboración<sup>6</sup>.

En 2006, Arias y Kaegi participan de un *workshop* programado por la *Mobile Academy* en Varsovia, Polonia, donde Kaegi imparte el seminario *City as stage*. Sus colegas aseguran que es a partir de esta experiencia por la que Arias y Kaegi deciden la creación conjunta del espectáculo *Chácara Paraíso* (*ChP*), a estrenarse en Brasil, en 2007<sup>7</sup>.

Como antecedente de esta experiencia es importante mencionar que en el año 2002, Kaegi, quien durante la década del noventa había realizado una experiencia de intercambio por un año en Blumenau, al sur de Brasil, crea *Matraca Catraca* (2002), un recorrido en autobús por Salvador de Bahía con relatos documentales y ficcionales, que se presentan en un formato similar al de la visita guiada, a través de audios. Los conductores brasileños ofician de anfitriones y, en la calle, algunos performers contratados forman parte de la obra.

En 2005 presenta en Brasil *Torero Portero* obra con la que llega por primera vez a Argentina en 2001, específicamente a la provincia de Córdoba, en el marco de la segunda edición del Festival Internacional Mercosur, bajo la coproducción del Instituto Goethe. En dicha propuesta trabajó con un grupo de porteros de edificios desempleados que narraban sus historias de vida, las historias de otros porteros enlazando la realidad de los acontecimientos del pasado, narrados en primera persona, con fragmentos de ficción, especialmente concebidos para el espectáculo. En ambos contextos el dispositivo escénico generó reacciones y comentarios diversos de parte del público que evidencian la sorpresa al ver que la calle deviene escenario y que las historias y gestos más cotidianos se convierten en hecho teatral.

El proceso creativo de *ChP* se divide en dos momentos: la *etapa de investigación*; y la *etapa de producción*.

[...] mientras ellos [Kaegi y Arias] estaban en Europa, yo me quedé aquí y empecé a hacer entrevistas a personas que podrían ser posibles miembros del elenco. Y luego, cuando vinieron, volvimos a hablar con estas personas y fue entonces cuando se eligió a los participantes (Zuan Esteves, comunicación personal, 17 de octubre de 2022).

---

crean un subsello internacional en Sudamérica que lleva adelante durante algunos años Stefan Kaegi, en paralelo con otros proyectos grupales.

6 Para más información sobre esta obra, véase <http://www.alternativateatral.com/obra1850-sentate-un-zoostituto-de-stefan-kaegi>

7 Información proporcionada por Cristiane Zuan Esteves durante la comunicación personal establecida el 17 de octubre de 2022. Cristiane es directora, actriz y dramaturga brasileña, fundadora del grupo Opovoempé (*El pueblo en pie*) creado en 2004 como colectivo artístico orientado a la investigación e intervención en el espacio público, al cruce entre las fronteras del arte y la vida, del teatro y la performance (Cosmo, 2017). En 2007 fue colaboradora artística de *ChP* (2007) junto a Manuela Alfonso, actriz brasileña integrante del grupo Opovoempé, quien participó del proyecto de Arias/Kaegi como asistente de dirección.



Durante la etapa de investigación, Cristiane Zuan Esteves y Manuela Afonso inician un proceso de búsqueda de testigos. El trabajo consiste en entrevistar personas que hayan tenido o tuvieran en ese momento relación con la policía militar (PM) y la policía civil (PC) de la ciudad de San Pablo. Luego de unos meses se incorporan Arias y Kaegi, que inician la *fase final de la etapa de investigación*.

Fue muy difícil hacer esta investigación, entrar en los lugares. Descubrimos que había un centro de entrenamiento de la PM en una zona metropolitana de São Paulo llamado Chácara Paraíso. Entonces escribí un mail falso diciendo que éramos estudiantes de artes visuales y que queríamos visitar las instalaciones que ellos hacían como simulaciones de la favela, para ver cómo hacían eso (Zuan Esteves, comunicación personal, 17 de octubre de 2022).

Durante el trabajo de campo, les directorxs conciertan entrevistas en *ChP*, al mismo tiempo que ellxs mismxs recorren el lugar. Toman fotos, graban y archivan información. El relato oral del testimonio impacta en el espacio de la investigación. El cruce entre directorxs y personal del centro de entrenamiento amplía la mirada y profundiza el trabajo de campo. La relación que estrechan les permite conocer discursos que reflejan la lógica del lugar. En paralelo, realizan entrevistas a las personas que han sido preseleccionadas por las colaboradoras/asistentes para realizar la fase final de la selección de *expertos del cotidiano*, en este caso, ex policías civiles y militares de la ciudad de San Pablo que desean integrar una creación artística basada en sus relatos de vida.

Jean Pierre Sarrazac (2011) afirma que *dar testimonio* es un gesto que compromete completamente al que lo ejecuta. La gestualidad, el tono de voz, la emoción, aparecen como comportamientos contingentes producto de la situación de exposición. El testigo, entendido como *superstes*, involucra su persona en el gesto de dar testimonio de aquello experimentado y esto lo vuelve pura materialidad presente. Es la presencia inmediata de una humanidad que viene a compartir su experiencia. A diferencia del testigo como aparecía en el modelo del teatro documental histórico de Piscator y Weiss con quien el contacto se realiza en una instancia previa a la creación del texto dramático como fuente de inspiración.

En la propuesta de Arias/Kaegi la intervención de los testigos en la creación es mayor ya que la selección comprende tanto el testimonio que estos pueden brindar sobre un tema como la particularidad que aportan desde su fisicalidad o su manera de narrar. Les directorxs seleccionan testigos para construir con ellxs el contenido de sus obras. Es decir, se les confiere un rol de coautores de los textos, sumado a una participación activa en torno a decisiones de actuación y de puesta en escena.

Les artistas parten de los testimonios, para luego realizar un trabajo dramaturgico que convierte a estos relatos orales en texto material del espectáculo. El acto de narrar es exhibido y pasa a configurar un dispositivo (Foucault, 1973; Agamben, 2011) del cual estos *expertos* son





protagonistas<sup>8</sup>. Al momento de presentar públicamente la obra, les espectadorxs son invitadxs a ingresar en el dispositivo, dando a conocer ciertas reglas para realizar la experiencia: trasladarse en grupo, respetar los tiempos estipulados en cada sala. El recorrido se asemeja a una guiada turística o con fines educativos, con la diferencia de que existe una interacción intencionada. La instalación está compuesta por salas en las que distintas personas exponen un relato autobiográfico y, según cada espacio, les espectadorxs son libres de elegir el desarrollo de un rol más activo o más pasivo<sup>9</sup>.

Imagen 1 - *Chácara Paraíso* (2008). Tapa del libro/programa de mano que acompaña la obra



Fuente: archivo personal, 2024.

*ChP* se estrena en enero del 2007 en San Paulo gracias a una coproducción entre el Goethe Institut São Paulo, el SPIELART-Factory München y el SESC de Brasil<sup>10</sup>. La obra es concebida con diecisiete policías y ex-policías para el último piso del SESC de San Pablo, edificio que se emplaza sobre la Avenida Paulista<sup>11</sup>. Asimismo, este proyecto se despliega en una producción paralela que

8 Los *expertos* de Rimini no deben ser confundidos con el *actor amateur* propuesto por Piscator ([1929] 1957), ya que estos practican en su tiempo libre lo que en la época era nombrado como *teatro burgués*.

9 El término “espectador” podría presentar problemas si se entiende sólo en su sentido etimológico ya que deriva del latín *specto*, “miro”, “observo”, por lo que pareciera estar vinculado únicamente al sentido de la vista. Sin embargo y visto que los espectadorxs de *Chácara Paraíso* (y, como veremos, de otras obra de Arias y Kaegi también) participan activamente de la propuesta, involucrándose no solo desde el mirar sino también desde el hacer, conservaremos el término espectadorx tomando como apoyo la teoría de la recepción artística desarrollada por Dubatti (2020) que sostiene que le espectadorx “[...] aunque haga mucho más, no deja de esperar. Participar no implica dejar de esperar. Se puede estar haciendo muchas cosas (construyendo poésis, viviendo en convivio, participando como actor abducido por la escena, por ejemplo en el circo, etc.) y estar expectando al mismo tiempo. La acción de expectación convive y se entreteteje con otras acciones. Por eso es necesario refutar aquella afirmación de que ‘ya no hay más espectadores’. Podrá haber más participación, pero eso no anula la acción de esperar” (p.11).

10 En SESC es el Servicio Social de Comercio de Brasil. Es mantenido por un impuesto pagado por el comercio estatal, por lo que, en cada Estado, los comerciantes contribuyen con un impuesto. “En San Pablo, el SESC es el más fuerte del país. Tiene sedes maravillosas, que van desde servicios odontológicos hasta todo un programa cultural muy amplio [...] Desde la práctica deportiva, las actividades culturales: teatro, danza, exposiciones, biblioteca. Y hace lo que debe hacer una Secretaría de Cultura” (Zuan Esteves, 2022).

11 Avenida Paulista fue considerado en 2007 uno de los centros económicos y culturales más importantes de la ciudad; alberga los principales espacios culturales, empresas, embajadas, consulados. Desde una perspectiva geográfica, es un punto alto desde donde se puede tener acceso a una vista panorámica. Es una zona con gran circulación ya que al concentrarse allí instituciones diversas confluyen personas de todas las regiones y ciudades del país, vendedores ambulantes, trabajadorxs de bancos, consulados, hoteles, hospitales. Es además uno de los lugares más importantes de Brasil en términos de visibilidad. Allí se realizan las principales manifestaciones políticas tanto de izquierda como de derecha, la marcha del orgullo gay, las marchas por Jesús, entre otras tantas expresiones.

funciona como espejo: *Soko São Paulo*, estrenada en noviembre del mismo año en la ciudad de Múnich. Esta idea de dos obras espejadas parte de una concepción comparativa que busca poner en relación los sistemas de seguridad de ambos países.

São Paulo es uno de los lugares más peligrosos del mundo. Múnich es la ciudad más segura de Alemania. Hay más de 150.000 policías en el estado de São Paulo, 6.000 en Múnich. 50 policías murieron por tiroteos en actos de servicio en São Paulo el año pasado. La policía de Múnich apenas tuvo que utilizar un arma de fuego en el mismo periodo (*Soko São Paulo*, 2007).

Del mismo modo que la primera, esta obra hermana se configura como una instalación escénica que busca dar cuenta de dicho estudio comparativo por lo que les seis performers brasileñxs se presentan junto a cinco performers alemanxs para reconstruir juntxs sus experiencias dentro del sistema de seguridad de sus respectivos países.

### 3 Un recorrido por *Chácara Paraíso* (2007)

Pensada como una instalación de recorrido, la obra presenta un mapa compuesto por diferentes salas<sup>12</sup>. El público ingresa en grupos de entre cinco y siete personas por vez y el trayecto indicado sigue una única dirección que guía el pasaje de un espacio a otro. Abrevando en las teorías situacionistas (Debord, 2010) podemos entender esta instalación como una *deriva*, es decir, “una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos” (p. 197).

A continuación, haremos una breve reseña de los performers que participaron de esta obra y de las situaciones planteadas en cada una de las salas que componían esta instalación<sup>13</sup>.

---

12 Entendemos el concepto de *instalación* a la luz de los estudios realizados por Josu Larrañaga (2001) y Mónica Sánchez Argiles (2006) para quienes la instalación “posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa [...] quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien la utiliza, el ‘usuario’. El término *usuario* apunta a la cercanía entre el ver y el hacer que supone esta forma, a la interactividad. “La instalación es la forma de ver el arte. Busca incidir en las relaciones recíprocas entre el objeto de arte y su entorno”.

13 Nos apoyamos en un material paratextual, un pequeño libro/programa de mano que acompaña la obra y que contiene elementos varios: una bitácora del proceso de trabajo, el plano del espacio dividido por sectores y señalado con referencias de colores, una foto de cada performer por sala acompañada de una ficha biográfica y un texto del curador Ricardo Muniz Fernandes (2007) titulado *Puede ser un ready-made teatral. (Entre otras posibilidades)*, en el que presenta ciertos lineamientos conceptuales sobre la obra.



Imagen 2 - *Chácara Paraíso* (2007). Plano del espacio presentado en el libro/programa de mano (intervención nuestra para indicar el sentido del recorrido y el orden de las salas).



Fuente: archivo personal, 2024.

El recorrido inicia con Paulo Roberto, un bombero que trabajó en la PM entre 1993 y 1997, quien recibe al público en la entrada del edificio y lo hace subir por un ascensor de servicio hasta el último piso. Mientras realizan el trayecto, Paulo Roberto le da la bienvenida y anticipa que ya no pertenece a las fuerzas y que oficia de reportero gráfico en *Bombeiros em Revista*. Le transmite al público los objetivos de un bombero y claves a tener en cuenta en caso de incendio.

Luego ingresan a una sala vidriada desde donde se puede ver la Avenida Paulista. Allí los participantes encuentran unas butacas ubicadas frente a un gran ventanal. Cada butaca cuenta con auriculares y binoculares. Al utilizarlos, el público puede escuchar la voz de Pedro, investigador de la policía civil, hijo de un PM, que al momento de la obra trabaja en el DECAP<sup>14</sup>. Pedro describe personas que caminan en ese momento por la Avenida, argumentando que toda persona puede ser sospechosa en medio de la ciudad.

Las mujeres, como esa mujer que ven ahí, cometen crímenes también. Porque los bandidos no tienen una cara específica. Como el señor que ven allá al lado del semáforo. ¿Lo ven? Tiene un maletín negro en la mano. Parece un traficante que quiere vender droga en alguno de esos edificios elegantes (CHÁCARA, 2007).

El público sólo puede escuchar su voz, pero a pesar de su ausencia física su presencia puede sentirse cerca ya que describe en vivo lo que el público ve sobre la Avenida Paulista. Esta intervención sonora en tiempo presente refuerza la idea de la extensión territorial de la corporación policial y su omnipresencia.

La segunda estación es una sala pequeña y bastante cerrada con una mesada que separa este de otro espacio. Por encima de la mesada, y hasta el techo, un vidrio de visión unilateral cubre la mirada de los participantes hacia el afuera. Sobre la mesada hay varios teléfonos y, frente a ellos, una silla. En cuanto el público hace su ingreso, los teléfonos suenan e invitan a los espectadores a tomar el tubo y responder. Cada uno descuelga un tubo y se sienta a escuchar. Una voz afirma que su nombre es “soldado Flavia, agente de policía”, y que trabajó diez años como telefonista del servicio de emergencias 190. Flavia cuenta anécdotas de aquel trabajo, entrelazadas con otros relatos personales, como su actividad en una escuela de samba.

14 Departamento de la Policía Judicial de la Capital - Sede Policía Civil de San Pablo.



El cruce entre las anécdotas alegres, las de la escuela de samba, y las atroces, escuchadas en su trabajo, generan un contrapunto cautivante. El público escucha a esta ex agente de policía, oculta detrás del vidrio<sup>15</sup>, generando así una especie de cámara gesell entre ella y el público. Flavia plantea preguntas al público, provocando la interacción e invita a narrar alguna experiencia vivida con el servicio telefónico 190.

Luego se dirigen a la sala en la que se encuentra Marcel Lima. Como hijo de policías, Marcel explica que careció de opciones para su formación y que es policía por legado de sus padres. Pero aclara que, como su verdadero deseo radicaba en ser músico, decidió ingresar en la orquesta de la policía. Marcel agrega que “la orquesta es el papel higiénico de la policía [...] porque la banda toca para calmar los nervios de las personas, sacar las porquerías” (Zuan Esteves, 2022). En *ChP* se presenta con su contrabajo: toca, canta y cuenta breves historias personales.

En la sala siguiente, el público se encuentra con Amorim, un adiestrador de perros de policía jubilado, que se presenta junto a Ágatha, una perra *pastor belga*<sup>16</sup>. Amorim explica que su sueño había sido integrar la escuela de instrucción de perros militares pero como había podido ingresar, lo enviaron al SIPOL<sup>17</sup> donde trabajó diez años como agente secreto. Amorim asegura que hay que tener imaginación para encontrar la forma de infiltrarse, de fingir ser un delincuente. Luego presenta a su perra Agatha, y demuestra cómo responde a los “comandos de obediencia que son: *juntos, sentada, acostada, quieta, aquí, no y caminar*” (CHÁCARA, 2007). Simula una escena de patrullaje con la perra y recrea una escena de robo con la ayuda de otro miembro del equipo de producción que se hace pasar por delincuente. Esta persona lleva una pistola de juguete en la mano derecha y una protección que cubre su brazo izquierdo. En la escena, Amorim le ordena a Agatha que ataque al supuesto delincuente. La perra comienza a ladrar fuerte y, al soltarle la correa, se dirige al joven que pone por delante su brazo izquierdo con la protección. La perra le muerde con fuerza su brazo, el delincuente simula un forcejeo buscando liberarse y, mientras tanto, Amorim grita repetidas veces “suelte el arma”<sup>18</sup>.

---

15 A través de la comunicación con Cristiane Zuan Esteves, colaboradora artística y asistente de dirección de la obra, pudimos saber que los procesos de selección de los *expertos* eran muy largos e implicaban muchas horas de escucha a posibles participantes, con el fin de intentar descubrir qué personas y qué historias tenían potencial teatral como para formar parte de la obra. Algunas, como Flavia, condicionaban su participación, como no exhibir su rostro durante el espectáculo o utilizar un nombre falso. Esto se comprueba ya que actualmente en la ficha técnica que conforma el archivo de Lola Arias figura bajo el nombre de Isabel Cristina Amaro. Otras personas, por el contrario, se mostraban interesadas durante el casting, pero finalmente decidían no participar por temor a la exposición.

16 Es importante resaltar que Agatha tenía una ficha particular en el libro que acompaña la obra con una breve descripción de su actividad ligada a la PM y la cantidad de personas muertas que posiblemente haya visto en su vida hasta el momento de la obra; del mismo modo que se estructuran el resto de las fichas. Al costado de la foto, del lado derecho, llevan la cita de algún fragmento de texto de la obra. En el caso de Agatha, la cita dice “... Auau ... Auau”. Esta relación entre animales y cuidadorxs remite a la obra *¡Sentate! Un zoostituto* (2003) de Stefan Kaegi, mencionada al principio del trabajo, donde si bien las mascotas son presentadas por sus responsables, cobran un lugar central en el espectáculo.

17 Servicio de Inteligencia de la PM.

18 Cristiane Zuan Esteves describe a Amorim como “un motoquero medio matón. Era entrenador de perros y, al mismo tiempo, tenía una cosa que parecía que era medio un asesino. No podía saberse la historia en detalle, era muy extraño” (Zuan Esteves, 2022).



Hacia el final del recorrido, los espectadorxs se dirigen a otra sala donde les recibe el expolicía Gerson, quien cuenta que permaneció muy poco tiempo en servicio. Había ingresado en una época en la que la PM quería aumentar el número de agentes y, debido a esa urgencia, tuvo un entrenamiento extremadamente breve. “Se veía que él tenía una formación muy precaria” (Zuan Esteves, 2022). Gerson explica que, en la actualidad, se dedica a la albañilería y se presenta con su esposa y sus dos hijos de entre ocho y diez años. “Gerson tenía varias condiciones [...] Era difícil la participación con su familia” (Zuan Esteves, 2022).

En algunas funciones, el padre no está presente y su relato es sintetizado por escrito, en un pizarrón. Por la letra y por el uso de la tercera persona se evidencia que fueron Jessica y Jefferson, sus hijos, quienes escribieron el cartel. Ellxs se encuentran sentados a ambos lados de una pequeña mesa, juegan al “Banco inmobiliario” con un tablero y cartas. Jessica lanza los dados y el resultado corresponde a una carta numerada que es entregada por Jefferson a una persona del público al azar. Finalmente, la niña anuncia las reglas para pasar a la siguiente etapa del recorrido: “Al final del corredor se encuentran las salas del 1 al 6. Cuando el número que ustedes tienen en la mano se enciende, deberán ingresar en la sala correspondiente” (CHÁCARA, 2007).

El público se dirige así a un espacio común, una sala de espera con televisores colgados en alto, frente a una fila de asientos donde el público espera ser llamado. En ese mismo pasillo, se encuentran las puertas señalizadas por número de las salas a las que cada espectadorx debe ingresar para continuar la deriva. Al iluminarse un número en el televisor, la persona llamada ingresa a la sala asignada, en forma individual o en duplas y se encuentra al azar con un performer sentadx detrás de un escritorio. Le espectadorx es invitadx a sentarse del otro lado para mantener una conversación y poder observar de cerca objetos documentales ubicados sobre el escritorio. En la sala uno, Sebastião Teixeira dos Santos, policía jubilado, se presenta con su esposa, del mismo modo en que lo hizo en todas las entrevistas previas a la obra. Ella lo ayuda a completar frases o reponer recuerdos. Sobre el escritorio hay fotos, cuadernos, diarios. Su paso por la policía fue en la época de la dictadura, entre el 64 y el 68, cuando participó de un régimen sistemático de persecución, al interior de la Universidad de San Pablo, que consistió en infiltrar policías y contó, incluso, con empleadxs de la universidad como cómplices que denunciaban colegas y alumnx<sup>19</sup>. Los agentes encubiertos del Estado espían dentro de una red interna que era, a su vez, parte de una estructura mayor encargada de organizar la represión y la censura, interviniendo organismos públicos, instituciones y organizaciones civiles de todo el país.

Cristiane Zuan Esteves explica que si bien consignaron el respeto de los tiempos y del guión, algunxs no lo hacían. Sebastião era uno de los policías que menos respetaba estas reglas. Además, Zuan Esteves afirma que desde los primeros encuentros fue difícil que detallara su trabajo como agente encubierto.

---

<sup>19</sup> El trabajo de Cardoso Da Silva (2014) explica que el aparato represivo fue “montado por la dictadura militar brasileña de 1964 hasta 1985, en la USP en tres ciclos: el primero, después del golpe militar en abril de 1964; el segundo, después de la aplicación del Acta Institucional Número 5 (AI-5), en diciembre de 1969; y, el tercero después de la aplicación de la Asesoría Especial de Seguridad y de la Información (AESI) dentro de la USP, en octubre de 1972” (p.50).



Sebastião nos interesaba mucho, sobre todo su relato sobre la invasión de la policía al campus de la Universidad de San Pablo. Pero él no contaba esto siempre porque tenía que ver con su relación con la dictadura. Eso era algo que le interesaba desarrollar mucho a Lola (Zuan Esteves, 2022).

En la sala número dos se encuentra Beatriz, investigadora en la policía civil, quien a través de una foto presenta a su marido, también policía, y cuenta acerca de una revuelta en 2002, en la delegación en la que trabajaba, donde murieron once presos quemados; y de una oficina de homicidios donde trabajó posteriormente.

En la sala número tres se encuentra Celver, un ex policía de la fuerza táctica que, desde muy chico, supo que entrar a la policía era su sueño hasta que un día se vio obligado a intervenir en un conflicto en la puerta de un bar, y asesinó a una persona. A raíz de eso, se le abrió una causa judicial y cuenta que en un mes sabrá si es absuelto o no.

Una ex policía de tránsito espera en la sala número cuatro. Se trata de Ellana Gombes Viana Pires, que había comenzado la carrera en el 85, “época en la que el régimen era muy rígido para las mujeres” (CHÁCARA, 2007). Eliana muestra fotos de las mujeres policías de la época, de formaciones, entrenamientos, y cuenta que tras una discusión con un hombre a quien le había hecho una multa, como el hombre la insultaba y la menospreciaba, ella sintió ganas de sacar su arma y dispararle. Desde ese día, Ellana abandonó su trabajo en la policía.

En la sala cinco interviene Luis Carlos, un ex guardia del Palacio de Gobierno. Realizó su carrera militar en *ChP* y formó parte del quinto pelotón de la primera compañía. Exhibe fotos, escudos y narra anécdotas de secuestros y asesinatos a integrantes de familias de clase alta que habían estado bajo su vigilancia, o la de alguno de sus colegas.

Y, finalmente en la sala seis, se encuentra Marcelo, agente de la policía civil al momento de la obra, que cuenta el intento de fuga, organizado por los presos de un penal, que él logró evitar.

Al salir de estas salas, el público vuelve a juntarse y en grupo se dirigen a una sala grande, donde se encuentra montada la simulación escenográfica de una favela. Esto fue tomado de la visita a *ChP*, donde los oficiales les habían mostrado a Kaegi y a Arias cómo se entrenaban allí a los futuros policías militares para que pudieran realizar allanamientos en barrios populares. En la obra, el público recorre esa simulación y luego se encuentra con Oliveira, un ex PM que explica a su aprendiz de policía, Thiago, cómo hacer el entrenamiento: “Vamos a hacer una simulación de un asalto a un supermercado de un hombre y una mujer. Ellos empiezan a correr y entran en la favela. Entonces tenemos que localizarlos” (CHÁCARA, 2007). El aprendiz toma posición con un arma de *paintball* en la entrada de la favela simulada. El entrenador le dice: “Mira arriba y abajo. Siempre alerta”. Y enseguida, cambiando el tono de voz, le grita desde atrás lo que debería decir: “¡Ey, usted, alto! ¡Policía!” Y cambiando la voz, continúa: “Soy periodista, oficial”. Volviendo al tono fuerte: “Ponga la cámara en el suelo y levante las manos”. Y, nuevamente, en tono temeroso: “Por favor, señor oficial, no tire. Estoy un poco nervioso de que me esté apuntando con su arma” (CHÁCARA, 2007).



Ingresan. El público los sigue. De una patada, tiran abajo la puerta de una vivienda simulada, y comienza a disparar contra una figura de cartón con forma humana que se encuentra al interior del espacio. El entrenador hace entrar al público a ese sector y, a continuación de los tiros, repone: “El hombre está armado y comienza a tirar cuando ingresamos. Debés encontrarlo. ¡Vamos!” (CHÁCARA, 2007).

Así, continúan ellos y el público por detrás, recorriendo la favela hasta que el entrenador toma el arma, abre una puerta, apunta hacia adentro y, mirando al público, explica: “Cuando me pongo en posición, él ya estaba listo, esperándome. Disparó pero su arma falló. Volvió a disparar y su arma volvió a fallar. Yo tiro contra el elemento y es por eso que puedo estar acá, hoy, contándoles esta historia” (CHÁCARA, 2007).

El entrenamiento que adquieren les aspirantes a policía en *ChP* no tiene que ver sólo con destrezas físicas y técnicas, sino también con una preparación mental que deviene discurso específico, tal como la obra devela al recortar esos discursos de su lugar original. Palabras como *elemento* para nombrar a una persona cobran un nuevo valor, resaltan y se vuelven extrañas.

No llamas a la persona igual cuando eres policía. Y menos, si la persona es delincuente. Tienen todo un vocabulario que se aprende dentro de la academia de policía. Y que se oía a todos usar ese vocabulario en la obra. Son términos que cosifican al otro, culpabilizan al otro. Para mí, esa fue una parte importante, es la parte que me toca como brasileña, como persona que maneja la lengua. Era muy violento [...] Realmente, ese entrenamiento militar deforma, renombra todo (Zuan Estevez, 2022).

Cabe señalar además que la inclusión de armas en el espectáculo las ficticias, pero también las que podían imaginarse ahí, en cualquier bolso o cartera de les policías aún en servicio, y la escucha del sonido de los disparos, en combinación con las presentaciones y los relatos de vida, producen un efecto inquietante que genera que la experiencia pueda vivirse como un proceso de corporización, una experiencia performativa. La instalación entonces no es recorrida a la manera de un museo clásico donde prima una distancia entre le visitante y la obra, sino que les espectadorxs se encuentran dentro de la obra, son la obra.

La deriva termina con un video proyectado en pantalla gigante hecho por la propia PM con imágenes de *ChP* y fragmentos de los entrenamientos elegidos. La carátula del video reza la siguiente leyenda: *Algunas personas se comprometen con su trabajo durante toda su vida, otras hacen de su trabajo su vida* (CHÁCARA, 2007). Así, en una letra cursiva que inspira romanticismo, inicia el video de incentivo, ligado al entrenamiento que proporciona *ChP*, material que presenta a los policías como los “héroes de la patria”. Las imágenes se proyectan sobre un fondo musical, creado con la canción de Queen, *We are the Champions*, reproducido a todo volumen.

Y era muy interesante ese momento también porque las personas que estaban contra la policía creían que era una apología de la policía y no pensaban que era un video de la propia policía sobre cómo ellos se percibían a ellos mismos.



Entonces el trabajo tenía esa tensión. [...] Cuando fueron los policías a ver la obra la encontraban bárbara, lo máximo. Pero para nosotros era una crítica muy fuerte. [...] Tenía esa ambigüedad (Zuan Estevez, 2022).

La ironía y el doble sentido son recursos que insisten en el teatro de Arias y que interesan también a Kaegi. Asumiendo una tarea cercana a la del periodismo televisivo, el trabajo con la *materia vivible o vivida* (Giorgi; Rodríguez, 2007) puede ser moldeado a partir de la selección de fragmentos de testimonios, su reescritura en función de su pasaje a la escena y el posterior montaje y puesta.

Sin embargo, ¿qué sucede con la fisicalidad de ese cuerpo al expresar en público su testimonio? Siguiendo a Rolnik (2009) comprendemos que “el rigor formal de la obra en su fisicalidad se vuelve [...] indisociable de su rigor como actualización de aquello que tensa” (p. 11) por lo que es posible reconocer que las problemáticas del presente afectan los cuerpos de actuación y como consecuencia la relación de sus acciones con el presente. A la luz de estas reflexiones, creemos que la obra de Arias/Kaegi permite suscitar no sólo la conciencia de aquello que tensa (la opresión de las fuerzas de seguridad), sino también la experiencia de “acuerpar” su cara invisible e inconsciente vinculada a los procesos de subjetivación en los que el cuerpo se vuelve cautivo y se despotencializa. Al hacerle lugar a ese malestar la obra releva y pone en cuestión la cartografía política imperante.

#### 4 Extranjerizar la realidad

*ChP* muestra las posibilidades y los aportes de una mirada extranjera. Una directora que nació y vivió gran parte de su vida en Argentina, y un director suizo que, si bien había vivido un tiempo en Brasil durante una pasantía en el último año de sus estudios y había vuelto más tarde a realizar otra obra, no posee vínculos históricos de pertenencia con el lugar, realizan una investigación de pocos meses sobre las fuerzas policiales de San Pablo. Si bien contaron con la colaboración de Cristiane Zuan Esteves, la mirada de Arias/Kaegi sobre la relación entre la policía y la comunidad es una mirada extranjerizada que releva aspectos normalizados para los brasileños que conviven con los discursos y los protocolos de las fuerzas de seguridad.

La obra capta elementos de la realidad que se encuentran naturalizados y los mira de lejos, desde la distancia. Esto se enlaza con el concepto brechtiano de *Verfremdungseffekt*. Traducido como *extrañamiento*, *efecto de distanciamiento* o extranjería este procedimiento permite desasociar referencias naturalizadas y presentar temas y problemáticas como si se las viera por primera vez. Arias/Kaegi actualizan a Brecht, al investigar una realidad que les es ajena y de la cual sólo conocían su aspecto oficializado, descubrirla a partir de archivos y testimonios y luego presentar fragmentos de ella de dicha investigación. Cada recorte crea una escena que desnaturaliza saberes cristalizados, verdades inalterables.





Los *expertos* ocupan un rol central porque recuperan la noción brechtiana de *gestus social*. No son intérpretes profesionales ni tampoco *amateurs* del teatro como pasatiempo. Son personas interesadas por un proyecto que trata una temática que les resulta afín. Son conocedores particulares de las problemáticas expuestas y de los sitios y situaciones trabajadas en la obra. Es por eso que se les puede pensar a partir de la figura del *testigo*. Sus relatos dan testimonio de experiencias de vida ocurridas en el contexto a tratar. Y ellxs, en el mero acto de narrar sus memorias, despliegan un *gestus social*, una actitud particular. Esto recuerda al ejemplo de Brecht del vendedor de pescado que, según él, tiene la actitud de la venta y con ella hace visibles relaciones sociales, lo que normalmente se oculta. Asimismo, al explicitarse que se trata de intérpretes no profesionales, la obra juega con la ambigüedad del contrato de recepción que se establece con el público, ya que presenta como teatro algo que no entra en la estructura de lo que tradicionalmente se entiende por “obra de teatro”.

De esta manera, la propuesta de Arias/Kaegi de trabajar con intérpretes no profesionales recupera aspectos del teatro épico brechtiano como el respeto por lo heterogéneo y lo plural. La descripción que realiza Brecht en 1939 de “la escena de calle”, como modelo típico de una escena de teatro épico, devela un procedimiento central de esta forma teatral desarrollado en la vía pública. El ejercicio consiste en el reporte del “testigo ocular de un accidente” (Brecht, 2000, p. 857) que explica a un grupo de personas, por medio de su testimonio acompañado de gestos propios, cómo sucedieron los hechos. Esta escena de calle descrita por Brecht, como ejemplo fundamental del teatro épico, da cuenta de la intención de exploración de un teatro realizado por intérpretes no profesionales.

Evidentemente, este proceso no es aquello a lo que llamamos un proceso artístico. No es necesario que el demostrador sea un artista. Lo que debe saber para alcanzar su objetivo prácticamente cualquiera lo sabe hacer (Brecht, 2000, p. 857, [nuestra traducción]).

Propuestas como *ChP*, que retoma y profundiza la búsqueda brechtiana que Kaegi había iniciado con su obra *Torero Portero* (2001), centran la creación en la figura del *testigo* de hechos que giran en torno a un tema a tratar. Pero lo que es importante destacar es que lo que permite su estrecho vínculo con la tradición brechtiana es la “demostración de una significación social práctica”.

Que nuestro demostrador pueda mostrar que tal o cual comportamiento de un transeúnte o de un conductor vuelve el accidente inevitable, que tal otro lo hubiera vuelto evitable, o que efectúe su demostración para establecer responsabilidades, esto conlleva efectos prácticos, tiene un significado social (Brecht, 2000, p. 858, [nuestra traducción]).

De este modo, el rol cada vez más importante que pareciera tener la policía durante la primera década del 2000 en la sociedad brasileña expresada por los testigos en *ChP*, pone de relieve problemáticas naturalizadas, informa sobre un estado de la cuestión particular en relación a un tema y deja planteadas ciertas responsabilidades<sup>20</sup>.

---

20 El trabajo de Zenker (2013) explica que el término *Protokoll*, en alemán, expresa la relación épica establecida hacia



## 5 Ready-made de lo vivo: entre la teatralidad y la performatividad

El trabajo de Arias y Kaegi otorga un valor singular a la entrevista o *casting* dentro de un proceso creativo. Si bien cada uno había explorado en trabajos precedentes a *ChP* las posibilidades artísticas de lo biográfico, utilizando huellas, marcas o cicatrices de los cuerpos y elementos tomados de testimonios seleccionados, las búsquedas de ambos artistas se complementan<sup>21</sup>.

Desde sus inicios, el trabajo de Kaegi estuvo ligado al *ready-made*<sup>22</sup> y a la producción de conceptos teatrales portátiles, utilizando una tecnología sencilla, con la ciudad como escenografía y personas del lugar como performers. En el caso de Arias, su indagación tuvo como foco principal la escritura del texto que vehiculiza discursos intertextuales, y la actuación como motor que da vida a esos textos. La colaboración en *ChP* ensambla procedimientos y una combinación de perspectivas sobre la escena.

Si Kaegi busca generar concepto a partir del encuentro con lugares y personas, la experiencia en dramaturgia y actuación de Arias aporta la síntesis y un riguroso manejo del ritmo. A partir de esta combinación de saberes y habilidades, la colaboración Arias/Kaegi reformula el concepto de *ready-made* para producir experiencias a partir de materia viva. Entendemos la noción de vida a partir de las conceptualizaciones desarrolladas por Foucault, Deleuze y Agamben en los trabajos recopilados por Giorgi y Rodríguez (2007). En el último artículo publicado antes de su fallecimiento, Foucault reflexiona sobre la noción de vida y sostiene que en su nivel más básico “los juegos de codificación y descodificación le dejan lugar al azar”. La vida, según Foucault, es aquello capaz de error. La anomalía atraviesa la biología y demuestra que el conocimiento está arraigado a los errores de la vida. Coincidentemente, Deleuze publica, antes de morir, un texto en el que expone su punto de vista sobre esta noción que se expande en el plano de la inmanencia ya que trasciende tanto al sujeto como al objeto para presentarse como pura potencia. Posteriormente, Agamben (2007) pone en relación las reflexiones de ambos autores y señala que si la vida es potencia, el poder, en términos de Foucault, es ejercido sobre la vida, un biopoder que permite su control. Es decir que, siguiendo estas reflexiones, podemos inferir que la vida en tanto biopotencia del “otro” busca indefectiblemente romper con los nexos jerárquicos que la mantienen definida y fijada por los instrumentos del biopoder.

---

los hechos reales ya que este se traduce como *informe*, “noción que atraviesa el teatro documental del siglo XX como evidencian las *Notas sobre el teatro documental*, de Peter Weiss” (p. 194).

21 Los trabajos precedentes a los que hacemos mención son: *Torero Portero* (2001) y *¡Sentate! Un zoostituto* (2003) de Kaegi y *Estudios de la memoria amorosa* (2003), *Poses para dormir* (2004) y *El amor es un francotirador* (2007) de Arias. Respetamos aquí la fecha de estreno asignada por Arias como trilogía en el Espacio Callejón. En nuestra periodización, *Chácara Paraíso* se ubica entre el estreno de *El amor es un francotirador* en el CCRR y el estreno de la trilogía en el Espacio Callejón.

22 El término *ready made* u *objeto encontrado* define el arte realizado mediante el uso de objetos que pertenecen a la vida cotidiana y que normalmente no se consideran artísticos. Marcel Duchamp fue uno de los principales referentes y pionero de su establecimiento a inicios del siglo XX.



Tomar lo vivo como materia basal de la composición apunta no solo a interpelar el plano expresivo o representativo de una obra sino también a movilizar la sensibilidad de los espectadores al hacer foco en aspectos que sugieren relaciones profundas con la trama social y política del territorio investigado. En una entrevista realizada a propósito de la obra *¡Sentate! Un zoostituto* (2003), Kaegi afirma respecto de su método de trabajo:

[...] yo digo que lo que vamos a hacer es eso, un documental, pero en un teatro. Eso baja enseguida el nivel de artificio. Nadie quiere ser artificial en un documental. Muchos se van pensando realmente que estamos filmando una película. Y en verdad no estamos muy lejos: conversamos, grabamos mucho con la cámara... Es una investigación. La gente no es muy consciente de que todo lo que dicen ya forma parte de la obra, pero cuando llego con los textos escritos, y ellos se dan cuenta de que ahí está lo que dijeron tres días atrás, en un ensayo, empiezan a entender. Ven lo que dijeron transformado en literatura, y se asustan un poco, pero se sienten honrados porque se dan cuenta de que lo que hacen tiene valor (Kaegi, 16 de marzo de 2003).

Si bien resulta improbable la totalidad de la afirmación, nos interesa resaltar que, a lo largo del proceso creativo, el trabajo con personas que no se dedican profesionalmente a la interpretación genera ciertas tensiones. La técnica que propone Kaegi en una primera instancia de *casting*, releva aquellos rasgos tanto de los testimonios como del cuerpo fenoménico de los postulantes, que permitan ingresar a una zona activada por la teatralidad, donde el cotidiano se desnaturaliza y puede mirarse con distancia crítica. Es allí donde se configura la materialidad del *ready-made* como objeto irónico y provocador, un signo dentro de un sistema sintáctico mayor. Asimismo, los espectadores participan activamente, es decir, pasan a ser la obra. Ricardo Muniz Fernandes (2007), productor de *ChP* para el SESC de San Pablo, afirma que la obra de Arias/Kaegi se trata de un *ready-made teatral* ya que desmonta los saberes comunes establecidos sobre la estructura policial y la estructura teatral para crear una acción que pone en relación estos conocimientos para desnaturalizarlos. Derrumba así los sistemas cerrados basados en reglas y disciplinas.

*ChP*, propone un *ready made* del espacio utilizando para su instalación el último piso del SESC, un edificio en refacción ubicado en la Avenida Paulista. Esto permite establecer un paralelismo con la mayoría de los edificios de la zona, cuyo último piso aloja las oficinas gerenciales, reservadas al personal ejecutivo. A diferencia de estos, *ChP* presenta ese espacio como sala de demostración de ejercicios donde las decisiones no son tomadas solo por los policías invitadas como performers sino también por los espectadores convidados a participar de la experiencia. Es entonces en este cruce entre teatralidad y performatividad, donde se encuentra el límite sutil por el que transita la propuesta. Aquí el fracaso de la artificialidad abre una zona de pura presencia, de puro estar en el mundo, el contacto con lo real y el desapego de formas teatrales tradicionales que permiten la mimesis. El texto confeccionado a partir de los testimonios de los *expertos* y las acciones fijadas en ensayos dejan ver restos de un trabajo con la ilusión que van al choque con la realidad inevitable de esos cuerpos no profesionales de las artes escénicas en situación de exposición. Es en este choque donde el error, la falla, lo tosco emergen y se convierten en máquina de producir distancia y desnaturalización de la



realidad y, a la vez configuran la realidad de la experiencia estética común que atraviesa los cuerpos y permite que la vida se presente, en un sentido deleuziano, como *potencia indeterminada* que es capaz de “poner en suspenso las distribuciones jerárquicas y las distinciones normativas que el *biopoder* produce sobre la variación infinita de lo viviente” (Giorgio; Rodriguez, 2007, p. 12).

La obra se desarrolla así como experiencia ambigua que reduce la teatralidad y acrecienta la performatividad. Los límites del arte se desdibujan para hacer emerger un *ready-made de lo vivo* que muestra cómo ante los mecanismos de posesión, de control, de normalización de los cuerpos brotan, de entre sus intersticios, imperceptibles gérmenes de vida. Las formas constituidas del biopoder y sus representaciones, en este caso a través de cuerpos formateados y codificaciones del lenguaje, develan fugas que hacen surgir “la vida como potencia de diferenciación” (Rolnik, 2001, p. 9), es decir, manifestaciones de lo imprevisto como formas de resistencia en medio de un proceso permanente de creación y transformación de la experiencia.

## 6 Reflexiones finales

Como hemos intentado demostrar a lo largo de este trabajo, la colaboración artística Arias/Kaegi recupera la tradición del teatro político moderno (Piscator-Brecht), poniendo en valor contradicciones y ambigüedades, al mismo tiempo que se distancian del modelo militante de los años 60 (Weiss). De este modo, da paso a una escena documental en la que la politicidad aparece desplazada. La responsabilidad de tomar partido es delegada a los espectadorxs, quienes se enfrentan a una escena con múltiples posibilidades de lectura.

*ChP* pone en el centro de la escena a las fuerzas de seguridad de Brasil, un país que en los años subsiguientes al estreno de esta obra fue gobernado por representantes provenientes del Partido Social Liberal, un partido conservador, de derecha, elegido democráticamente por amplia mayoría, que asignó cargos públicos a ex responsables de la PM.

La mirada crítica que emerge de este teatro documental encuentra su contrapunto en el propio sistema productivo artístico-cultural. *ChP* no es producida en el marco de un circuito teatral autónomo o independiente, sino que cuenta con fondos estatales latinoamericanos, el apoyo económico del Instituto Goethe, teatros europeos y festivales internacionales. Asimismo, pone en escena a personas no profesionales de la actuación mientras que, según la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), uno de los ejes principales en la lucha contra la desigualdad económica en el mundo radica en priorizar la formación. La igualdad en el acceso a la educación y la obtención de diplomas profesionales, acompañada de políticas de inserción profesional y de integración social, según dicha organización, calibran una medida básica en la lucha a favor de las oportunidades equitativas para el desarrollo de las personas. Los *expertos* en estas obras son entonces testigos o víctimas de un sistema que promueve las diferencias sociales, sostenido por la militarización y la vigilancia, la inequidad radical de ingresos que se refleja en el acceso a



la educación, la cultura, las oportunidades laborales y el sometimiento que conlleva al creciente aumento de los índices de pobreza en el mundo y a la acumulación de la riqueza en menos manos.

Teniendo en cuenta el contexto de producción, a la luz de la teoría de Abu-Lughod para subvertir el proceso de otredad y encontrar otras formas de relación entre “nosotrxs” y “otrxs”, consideramos que la dupla Arias/Kaegi aproxima su trabajo artístico a un proceso de investigación social. Así, *ChP* presenta una crítica aguda al biopoder expresada no sólo desde los testimonios de esa comunidad, representante de las fuerzas de seguridad brasileñas y el tratamiento de procedimientos que acentúan el *distanciamiento* y la *extranjería* sino también desde la forma que adopta la instalación/intervención en un centro cultural en reforma ubicado en el último piso de un rascacielo de la Avenida Paulista. Las paradojas que emergen de esta propuesta aportan una mirada compleja que afecta los cuerpos y, a partir del cual, se percibe un subtexto que sutaliza la postura sobre la problemática del poder, donde la vida se filtra con mayor espontaneidad, gracias a las posibilidades de improvisación y de participación del público en los dispositivos interactivos que invitan a un intercambio menos forzado que en otros casos.

En síntesis, el testimonio en escena y la experiencia física experimentada por les espectadorxs en *ChP* permite no solo la ampliación de conocimiento, ya que genera nuevas hipótesis para las cuales el propio actor testimonial se constituye en evidencia relevante, sino la posibilidad de mantener el cuerpo despierto y buscar, por medio del deseo, un desvío vital, performativo, que permita un pasaje hacia lo aún innombrable.



## Referencias

- ABU-LUGHOD, L. Escribir contra la cultura. *Andamios. Revista de Investigación Social*, v. 9, n. 19, p. 129-157, 2012.
- AGAMBEN, G. ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica*, v. 26, n. 73, 2011.
- AGAMBEN, G. La inmanencia absoluta [1996]. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 59-93.
- AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- BRECHT, B. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 2000.
- BRECHT, B. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa, 1972.
- CARDOSO DA SILVA, M. La dictadura militar y la Universidad de São Paulo: el montaje del aparato de represión (1964-1972). *Revista nuestraAmérica*, v. 2, n. 3, enero-junio, p. 49-79, 2014.
- CHÁCARA PARAÍSO. Dirección de Lola Arias e Stefan Kaegi. São Paulo: Goethe Institut São Paulo y SESC Av. Paulista, 2007. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=b1J\\_m\\_193FQ](https://www.youtube.com/watch?v=b1J_m_193FQ)  
Acceso: 21 oct. 2023.
- COSMO, M. ¿Qué está pasando en las calles?. Entrevista con Cristiane Zuan Esteves (Grupo opovoempé). *Telón de fondo*, n. 25, p. 134-147, 2017.
- DELEUZE, G. La inmanencia: una vida [1995]. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 35-41.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka*. Por una literatura menor. Mexico: Ediciones Era, 1978.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos, 1997.
- DUBATTI, J. Hacia una Historia Comparada del espectador teatral. In: ORTÍZ RODRÍGUEZ M.; BRACCIALE M. (comp). *De Bambalinas a Proscenio*, Perspectivas para el estudio de las Artes Escénicas. Mar del Plata: UNMdP, 2020. p. 8-23.
- FOUCAULT, M. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1973.
- FOUCAULT, M. La vida: la experiencia y la ciencia [1985]. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 41-57.
- GIORGI, G; RODRÍGUEZ, F. (comp.) Prólogo. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- HAMIDI-KIM, B. Art de la preuve, art du discours: le théâtre documentaire “postcolonial” œuvre d’histoire et forme-affaire. In: PICON-VALLIN, B. y MAGRIS, E. (dir.) *Les théâtres documentaires*.



Paris: Deuxième époque, 2019. p. 221-235.

KAEGI, S. La bestia humana. Entrevistador: Alan Pauls. *Página 12*, Argentina, 16 mar. 2003. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-655-2003-03-16.html> Acceso em: 20 mar. 2024.

LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2001.

MUNIZ FERNANDES, R. Puede ser un ready-made teatral. (Entre otras posibilidades). In: *Chácara Paraíso* [Libro-bitácora-programa de la obra]. [S. l.: s. n.], 2007.

PISCATOR, E. *Teatro Político*. [S. l.]: Futuro, [1929] 1957.

ROLNIK, S. Un desvío hacia lo innombrable. *Quaderns Portails-MACBA*, Barcelona, n.17, 2009. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/desvio-hacia-innombrable> Acceso em: 20 mar. 2024.

SÁNCHEZ ARGILÉS, M. Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad. In: RAMÍREZ, J. A; CARRILLO, J. (ed.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2006.

VERZERO, L. Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror. In: III SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS, Recordando a Walter Benjamin: Justicia, historia y verdad, 26-30 de octubre de 2010, Buenos Aires/Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti.

WEISS, P. Notas sobre el Teatro-Documento. In: WEISS, P. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976. p. 97-110[1968].



**Biografia acadêmica**

Denise Cobello es Magíster en Estudios Teatrales por la Universidad Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Actualmente realiza el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) con beca doctoral de CONICET radicada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani donde integra el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Participa además de diferentes proyectos de investigación en la UNA, es docente del Departamento de Artes Dramáticas y forma parte del comité editorial de la revista *Territorio Teatral*. E-mail: [denise.cobello@gmail.com](mailto:denise.cobello@gmail.com)

**Financiamento**

CONICET-IIGG-UBA/UNA

**Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

**Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

**Contexto da pesquisa**

Não declarado

**Direitos autorais**

Denise Cobello

**Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

**Editores responsáveis**

Dr. Ernesto Gomes Valença

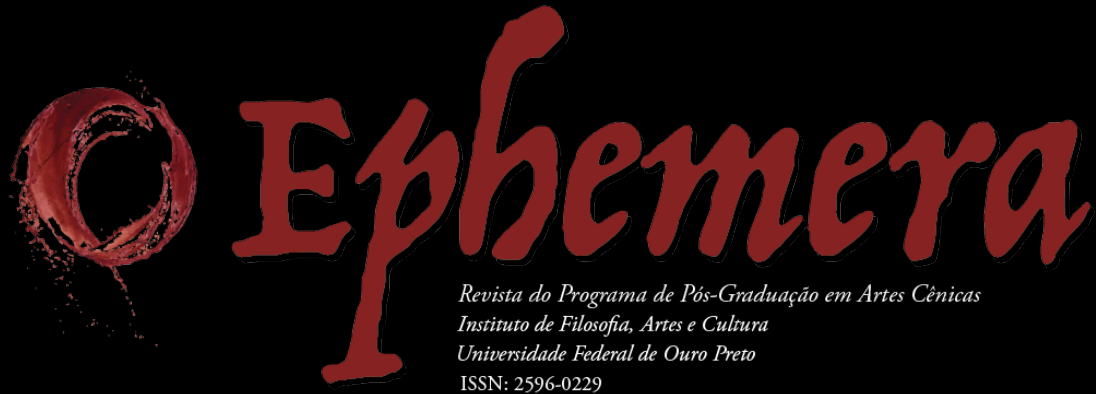
Dra. Pamela Brownell

**Histórico de avaliação**

Recebido em 23 de outubro de 2023

Aceito em 10 de janeiro de 2024





**THE THEATRICALITY OF THE SECURITY SYSTEM AND  
THE POTENTIALITY OF THE LIVING**  
**Inquiries about Chácara Paraíso (2007) by Lola Arias and Stefan Kaegi**

LA TEATRALIDAD DEL SISTEMA DE SEGURIDAD Y LA POTENCIALIDAD  
DE LO VIVO

Indagaciones acerca de Chácara Paraíso (2007) de Lola Arias y Stefan Kaegi

Denise Cobello

 <https://orcid.org/0000-0002-5631-2260>

**The theatricality of the security system and the potentiality of the living  
Inquiries about Chácara Paraíso (2007) by Lola Arias and Stefan Kaegi**

**Abstract:** In the light of the notions of territory, testimony and life this work sets out to investigate contemporary documentary stage production, observing ruptures and continuities with a tradition of historical documentary theatre. Since the aesthetic-political renewal presented that emerged in the 2000's, the deepening of the crisis of representation in art has led to a growing interest in the concept of *the real* that has allowed the reinvention of forms that put in tension the technologies of biopower through the imperceptible germs of life that emerge from its interstices.

**Keywords:** documentary theater; performance; territory; life; testimony.

**La teatralidad del sistema de seguridad y la potencialidad de lo vivo  
Indagaciones acerca de Chácara Paraíso (2007) de Lola Arias y Stefan Kaegi**

**Resumen:** A la luz de las nociones de territorio, testimonio y vida este trabajo se propone indagar la producción escénica documental contemporánea observando rupturas y continuidades con una tradición del teatro documental histórico. Desde la renovación estético-política presentada a partir del nuevo milenio, la profundización de la crisis de la representación en el arte contrajo un creciente interés por *lo real* que permitió la reinención de formas que ponen en tensión las tecnologías del biopoder a través de imperceptibles gérmenes de vida que emergen de sus intersticios.

**Palabras clave:** teatro documental; performance; territorio; vida; testimonio.



## 1 Introduction

At the dawn of the new millennium, documentary theater echoes the socio-political transformations linked to the resurgence of neoliberal policies and the rise of the right-wing in the world. Likewise, the deepening of the crisis of representation in art and the growing interest in the real allow for the reinvention of forms that are rooted in the first research efforts initiated in Germany in the last century<sup>1</sup>. Both in Europe and Latin America, the new documentary theater emerges renewed<sup>2</sup>.

An example of this renewal, which also allows us to account for the contagions and bridges that started being built between the European and Latin American scenes, can be found in works such as *Chácara Paraíso* (2007) by Lola Arias and Stefan Kaegi. The work, product of the artistic collaboration of two central exponents of the contemporary scene, shows a theater that from a scientific and political perspective we recognize as indebted to Brechtian theory and consequently aligned to a questioning aspect of disciplinary power and its public and private apparatuses of domination. This search is developed from a materialistic dialectic (Brecht, 1972) that treats “social situations as processes, studying them in their contradictions” (p. 82, our translation). Thus, we consider that Arias/Kaegi’s proposal allows the emergence of new forms of politicization that, from a performative, deconstructive and detotalizing logic, uncover the tension between the norms that biopower produces and the infinite variation of the living, mobilizing flows, intensities and becoming capable of creating new questioning powers.

To understand the procedures that these works set in motion and that give rise to this stage-documentary reinvention, we propose to study these materials in the light of the notions of *territory* (Deleuze and Guattari, 1997; Echeverri, 2004), *testimony* (Agamben, 2002) and *life* (Foucault; Deleuze; Agamben, 2007). Considering the potential ruptures and continuities with a tradition of historical documentary theater (Hamidi-Kim, 2019, p. 221) that held relevance in the Interwar period, and the strong renewal in the 1960s, we will focus our analysis on the politicization that these plays convey by observing not only what happens at the level of their content, but also in their form.

This materialist perspective, which finds its major development in Brechtian theater and reaches worldwide productivity, is affected by the fall of the Berlin Wall and the advance of capitalism. In synchrony with the deepening of the crisis of representation in art and the new research efforts around the *subjective turn* and the *performative turn*, discourses that are not as totalizing and more

---

1 We refer to the aesthetic proposals linked to the political theater of Erwin Piscator (1976), the epic theater of Bertolt Brecht (2004), and the documentary theater of Peter Weiss (1976).

2 Some unavoidable references of the documentary stage renovation in Latin America in the early 2000s are Rimini Protokoll, She she pop, Groupov, Milo Rau, Rabih Mroué, among others, in Europe; Lagartijas tiradas al sol, Mapa teatro, Vivi Tellas, Lola Arias, among others.



focused on intimate or personal aspects of individuals who, as part of a composition, lend their testimony to build a mosaic of multiple gazes, an “*agora* [or] space of crossing between the real and the scenic creation, where the intimate and the collective is imbued” (Verzero, 2010, p. 8, our translation).

As described by the anthropologist Echeverri, to speak of territory today is to accept the paradox that, as places become blurred and undefined, the idea of cultural place, ethnically defined, seems to become more important<sup>3</sup>. To think about territoriality is also to think about the borders between us and the other, and the naturalization of differences. The work by Abu-Lughod (2012) discusses, from a gender perspective, the political consequences of these distinctions and the prominence of the idea of culture, while proposing three strategies to try to subvert the process of otherness. The first suggests reviewing social life without assuming the degree of cohesion that the concept of culture has come to have, that is, “refusing to generalize” (p. 151, our translation). The second suggests reorienting the topics towards the “historical and contemporary links and interconnections between a community and the anthropologist who works there [...] as well as the world to which they belong, and which allows them to be in that particular place researching that group” (p. 144, our translation). And the third invites us to encourage an ethnographic writing of the particular, that is, forms of writing in which “others are considered less others” (p. 146, our translation), based on “actions of individuals who live their lives in a particular way and are inscribed in their bodies and in their words” (p. 148, our translation).

By transposing the notion of territory in relation to the idea of otherness to the field of theater studies, we intend to understand how the encounter between Arias-Kaegi as directors/authors and the possible interpreters of their works takes place in creative processes based on the biographical account of people who are part of a specific group or community. These people give testimonies through interviews. Their accounts allow generating a first textual material, from which the authors compose the text of the work that will later return to them as interpretative material.

Agamben (2002) states that “in Latin there are two words to refer to the witness. The first, *testis*, from which our term ‘witness’ derives, etymologically means one who stands as a third party (*terstis*) in a process or a dispute between two disputants. The second *superstes*, refers to one who has lived a certain reality, has gone through an event to the end and is therefore able to offer a testimony about it” (p. 15, our translation). Consequently, it analyzes the notion of testimony as a narrative production of the *superstes*, based on the expression of an experience through language.

Truth has a non-legal consistency, by virtue of which the *questio facti* cannot be confused with the *questio iuris*. This is precisely what concerns the survivor:

---

<sup>3</sup> We also consider the notions of territorialization and deterritorialization understood in the light of the philosophical thought of Deleuze and Guattari (1997) as the possibility of “making rhizome, extending our territory by deterritorialization, extending the line of flight until it encompasses the whole plan of consistency in an abstract machine” (Deleuze and Guattari, 1997, p. 17).



everything that leads to a human action beyond the law, everything that radically subtracts it from the process (Agamben, 2002, p. 16, our translation).

As a good reader of Primo Levi, Agamben argues that bearing witness is a political act since it implies active participation in the construction of discourse and its moral responsibility. He does not think of testimony only as the establishment of facts with a view to a judicial process, but also as the possibility of narrating a lived experience, constructing a story about past events, constructing the actuality of the past in the present (Oberti, 2009). Testimonies refer to the public arena between memories and forgetfulness, narratives and acts, gestures and silences; to the oscillation between presence and absence that exposes the gaps and fractures that illuminate what normativity or the canon keep hidden.

Those who are involved as performers in Arias-Kaegi's works offer their life journeys as scenic material based on elements of their biography. Deleuze's ([1995] 1994) notion of life—pure power that resists and threatens the devices of subjection and control imposed by *biopower*—puts into tension such subtle and omnipresent means that shape our lives and the normative and hierarchical distributions installed.

For the purposes of our study, we will understand the concept of *biopower* linked to processes of territorialization and the notion of *major language*<sup>4</sup> that mark a clear field of forces against which Arias/Kaegi's works seem to be arguing through procedures that question and seek to redefine the links between life, art and politics.

## 2 The Arias/Kaegi collaboration

Between 2006 and 2007, Arias' works were scheduled at international festivals in Vienna and Berlin for the first time. The trips allowed not only to make his artistic practice known to a wider audience, but also to get in touch with the stage production of different countries.

During those festivals in Europe, Arias met Stefan Kaegi, an artist of Swiss origin, member of the German collective Rimini Protokoll (RP)<sup>5</sup>. They had met in Buenos Aires with the premiere of *¡Sentate! Un zoostituto* (2003), a work that was part of the Biodrama cycle

---

<sup>4</sup> The concept of major language refers to Deleuze and Guattari's (1978) text that explains that "a minor literature is not the literature of a minor language, but the literature that a minority makes within a major language. In any case, its first characteristic is that, in this case, the language is affected by a strong coefficient of deterritorialization. Kafka defines in this way the impasse that prevents Jews from access to writing and makes their literature impossible: impossibility of not writing, impossibility of writing in German, impossibility of writing in any other way" (p. 28, our translation).

<sup>5</sup> Since 2001, the group has produced as an artist collective Rimini Protokoll resident at the Hebbel am Ufer theater in Berlin, and in 2008 was distinguished with the European award "New Realities in Theatre". They produce their plays mainly in Germany and have been scheduled at the world's most important international festivals since their inception. In addition, they have created an international sub-label in South America, which has been run by Stefan Kaegi for several years, in parallel with other group projects.



(2001-2009) curated by Vivi Tellas, to which both were invited and from which a fruitful collaboration emerged<sup>6</sup>.

In 2006, Arias and Kaegi took part in a workshop programmed by the Mobile Academy in Warsaw, Poland, where Kaegi delivered the seminar *City as stage*. His colleagues say that it was from this experience that Arias and Kaegi decided to jointly create the show *Chácara Paraíso (CbP)*, to be premiered in Brazil in 2007<sup>7</sup>.

As a background to this experience, it is important to mention that in 2002, Kaegi, who had spent a year as an exchange student in Blumenau, in southern Brazil, created *Matraca Catraca* (2002), a bus tour through Salvador da Bahia with stories -documentary and fictional- presented in a format similar to that of the guided tour, through audios. The Brazilian drivers act as hosts and, on the street, some hired performers are part of the work.

In 2005, he presents in Brazil *Torero Portero*, a work with which he arrives for the first time in Argentina in 2001, specifically in the province of Córdoba, within the framework of the second edition of the Mercosur International Festival, under the co-production of the Goethe Institute. In this proposal he worked with a group of unemployed building doormen who narrated their life stories, the stories of other doormen linking the reality of past events, narrated in first person, with fragments of fiction, especially conceived for the show. In both contexts, the scenic device triggered diverse reactions and comments from the audience, showing their surprise at seeing the street become a stage and the most everyday stories and gestures become a theatrical event.

The creative process of *CbP* is divided into two moments: the research stage and the production stage.

[...] while they [Kaegi and Arias] were in Europe, I stayed here and started interviewing people who could be possible cast members. And then, when they came, we went back to talk to these people and that's when the participants were chosen (Zuan Esteves, personal communication, October 17, 2022).

During the research stage, Cristiane Zuan Esteves and Manuela Afonso begin a process of searching for witnesses. The work consists of interviewing people who had, or had at that time, a relationship with the military police (PM) and the civil police (PC) of the city of São Paulo. After a few months, Arias and Kaegi joined the team and began the final phase of the investigation.

---

6 For further information on this work access <http://www.alternativateatral.com/obra1850-sentate-un-zoostituto-de-stefan-kaegi>

7 Information provided by Cristiane Zuan Esteves through personal communication on October 17, 2022. Cristiane is a Brazilian director, actress and playwright, founder of the group Opovoempé (*The People Standing*) created in 2004 as an artistic collective oriented to research and intervention in public space, to the crossing between the borders of art and life, theater and performance (Cosmo, 2017). In 2007 she was artistic collaborator of *CbP* (2007) together with Manuela Afonso, Brazilian actress member of the group Opovoempé, who participated in Arias/Kaegi's project as assistant director.



It was very difficult to do this investigation, to enter the places. We discovered that there was a PM training center in a metropolitan area of São Paulo called Chácara Paraíso. So, I drafted a fake email saying that we were visual arts students and that we wanted to visit the facilities that they made as simulations of the slum (favela), to see how they did that (Zuan Esteves, personal communication, October 17, 2022).

During fieldwork, the directors set up interviews at *ChP*, while walking around the site. They take photos, record and file information. The oral account of the testimony has an impact on the research space. The exchange between directors and staff of the training center broadens the view and deepens the field work. Their close relationship allows them to learn about discourses that reflect the logic of the place. In parallel, they conduct interviews with people who have been pre-selected by the collaborators/assistants to carry out the final stage of the selection of *experts of everyday life*, in this case, former civilian and military police officers of the city of São Paulo who wish to be part of an artistic creation based on their life stories.

Jean Pierre Sarrazac (2011) affirms that *bearing witness* is a gesture that fully engages who performs it. Gestures, tone of voice, emotion, appear as contingent behaviors resulting from the situation of exposure. The witness, understood as *superstes*, involves their person in the gesture of giving testimony of what he/she has experienced, making them pure materiality. It is the immediate presence of a humanity that comes to share its experience. Unlike the witness—as it appeared in the model of the historical documentary theater—of Piscator and Weiss, with whom the contact is made in an instance prior to the creation of the dramatic text as a source of inspiration.

In Arias/Kaegi's proposal, the intervention of the witnesses in the creation is greater, since the selection includes both the testimony they can provide on a subject, and the particularity they bring from their physicality or their way of narrating. Directors select witnesses to build with them the content of their works. In other words, they are given the role of co-authors of the texts, in addition to an active participation in acting and staging decisions.

Artists start from the testimonies, and then perform a dramaturgical work that turns these oral stories into the material text of the show. The act of narrating is exhibited and configures a device (Foucault, 1973; Agamben, 2011) of which these experts are the protagonists<sup>8</sup>. By the time of the public presentation of the work, spectators are invited to enter the device, making known certain rules for the experience: moving in groups, respecting the times stipulated in each room. The tour is like a tourism or educational guided tour, with the difference that there is an intentional interaction. The installation is composed of rooms in which different people present an autobiographical story and, depending on each space, spectators are free to choose to play a more active or more passive role<sup>9</sup>.

---

8 The Rimini *experts* should not be confused with the amateur actor proposed by Piscator ([1929]1957), since they practice in their free time what at the time was called *bourgeois theater*.

9 The term "spectator" could present problems if understood only in its etymological sense, since it derives from the Latin *specto*, "I look", "I observe", so it would seem to be linked only to the sense of sight. However, and given that the



Image 1 - *Chácara Paraíso* (2008). Cover of the book/program that accompanies the play



Source: personal archives, 2024

*ChP* premiered in January 2007 in São Paulo thanks to a co-production between the Goethe Institut São Paulo, the SPIELART-Factory München and the SESC of Brazil<sup>10</sup>. The work is conceived with seventeen policemen and ex-policemen for the top floor of the SESC in São Paulo, a building located on Paulista Avenue<sup>11</sup>. This project also unfolds in a parallel production that functions as a mirror: *Soko São Paulo*, premiered in November of the same year in the city of Munich. This idea of two mirror works is based on a comparative concept that seeks to relate the security systems of both countries.

São Paulo is one of the most dangerous places in the world. Munich is the safest city in Germany. There are more than 150,000 policemen in the state of São Paulo, 6,000 in Munich. Fifty police officers were killed in on-duty shootings in São Paulo last year. The Munich police hardly had to use a firearm in the same period (*Soko São Paulo*, 2007).

Like the first one, this work is configured as a scenic installation that seeks to account for this comparative study, so that the six Brazilian performers are presented together with five German performers to reconstruct together their experiences within the security system of their respective countries.

---

spectators of *Chácara Paraíso* (and, as we will see, of other works by Arias and Kaegi as well) actively participate in the proposal, getting involved not only by looking but also by doing, we will keep the term spectator, taking as support the theory of artistic reception developed by Dubatti (2020), which states that the spectator “[...] although he/she does much more, he/she does not stop expecting. Participating does not imply ceasing to expect. One can be doing many things (building poetry, living in conviviality, participating as an actor abducted by the scene, for example in the circus, etc.) and be expecting at the same time. The action of expectation coexists and interweaves with other actions. That is why it is necessary to refute the statement that ‘there are no more spectators’. There may be more participation, but that does not cancel the action of expecting” (p.11).

<sup>10</sup> SESC is the Brazilian Social Service of Commerce. It is maintained by a tax paid by state commerce, so, in each state, merchants contribute a tax. “In São Paulo, the SESC is the strongest in the country. It has wonderful venues, ranging from dental services to a whole extremely broad cultural program [...] From sports practice, cultural activities: theater, dance, exhibitions, library. And it does what a Culture Secretariat should do”. (Zuan Esteves, 2022)

<sup>11</sup> In 2007, Paulista Avenue was considered one of the most important economic and cultural centers of the city; it houses the main cultural spaces, companies, embassies, consulates. From a geographical perspective, it is a high point from where you can have access to a panoramic view. It is an area with a great deal of traffic, since it is the site of a concentration of diverse institutions, with people from all regions and cities of the country, street vendors, bank workers, consulates, hotels, hospitals. It is also one of the most important places in Brazil in terms of visibility. The main political demonstrations of both the left and the right, the gay pride march, the marches for Jesus, among many other expressions, take place there.





### 3 A journey through *Chácara Paraíso* (2007)

Conceived as a walk-through installation, the work presents a map composed of different rooms<sup>12</sup>. The public enters in groups of five to seven people at a time and the path indicated follows a single direction that guides the passage from one space to another. Drawing on Situationist theories (Debord, 2010), we can understand this installation as a drift, that is, “a technique of uninterrupted passage through different environments” (p. 197, our translation).

Next, we will make a brief description of the performers who participated in this work and of the situations posed in each of the rooms that made up this installation<sup>13</sup>.

Image 2 - *Chácara Paraíso* (2008). Plan of the space presented in the book/hand program (our intervention to indicate the direction of the tour and the order of the rooms)



Source: personal archives, 2024

The tour begins with Paulo Roberto, a fireman who worked at the PM between 1993 and 1997, who welcomes the public at the entrance of the building and takes them up a service elevator to the top floor. As they make their way up, Paulo Roberto welcomes them and announces that he no longer belongs to the forces and that he works as a photojournalist for *Bombeiros em Revista*. He tells the public about the objectives of a firefighter and the keys to keep in mind in case of fire.

Then they enter a glassed-in room with a view of Paulista Avenue. There, participants seat in front of a large window. Each seat is equipped with headphones and binoculars. When using them, the audience can listen to the voice of Pedro, a civil police investigator, son of a PM, who at the time of the play works at DECAP<sup>14</sup>. Pedro describes people walking at that moment along the Avenue, arguing that any person can be suspicious in the middle of the city.

---

12 We understand the concept of installation in the light of the studies carried out by Josu Larrañaga (2001) and Mónica Sánchez Argiles (2006) for whom the installation “makes possible a new use of the space in which it acts [...] the one who sets it in motion, who gives it a certain use, is the one who uses it, the ‘user’. The term user points to the closeness between seeing and doing that this form implies, to interactivity. “The installation is the way of seeing art. It seeks to affect the reciprocal relationships between the art object and its environment.”

13 We rely on a paratextual material, a small book/program that accompanies the work and contains several elements: a log of the work process, the plan of the space divided by sectors and marked with color references, a photo of each performer per room accompanied by a biographical file and a text by curator Ricardo Muniz Fernandes (2007) entitled *Puede ser un ready-made teatral*. (Among other possibilities), in which he presents certain conceptual guidelines about the work.

14 Department of the Judicial Police of the Capital - São Paulo Civil Police Headquarters.



Women, like that woman you see there, commit crimes too. Because bandits do not have a specific face. Like the man you see over there by the traffic light. Do you see him? He has a black briefcase in his hand. He looks like a drug dealer who wants to sell drugs in one of those fancy buildings (CHÁCARA, 2007).

The audience can only hear his voice, but despite his physical absence his presence can be felt as he describes live what the audience sees on Paulista Avenue. This present-tense sound intervention reinforces the idea of the territorial extension of the police corporation and its omnipresence.

The second station is a small and closed room with a counter that separates it from another space. Above the counter, and up to the ceiling, a one-sided viewing glass covers the gaze of the participants to the outside. On the table there are several telephones and, in front of them, a chair. As soon as the audience enters, the telephones ring and invite the spectators to pick up the tube and answer. Each person picks up a tube and sits down to listen. A voice states that her name is “soldier Flavia, police officer”, and that she worked for ten years as a telephone operator for the 190 emergency service. Flavia tells anecdotes from that job, intertwined with other personal stories, such as her activity in a samba school.

The crossing between the happy anecdotes, those of the samba school, and the atrocious ones, heard in her work, generate a captivating counterpoint. The audience listens to this former police officer, hidden behind the glass<sup>15</sup>, thus generating a kind of Gesell camera between her and the audience. Flavia poses questions to the audience, provoking interaction and inviting them to narrate an experience they have had with the 190 telephone service.

Then they go to the room where Marcel Lima is. As the son of policemen, Marcel explains that he lacked options for his training and that he is a policeman by legacy of his parents. However, he clarifies that, as his sincere desire was to be a musician, he decided to join the police orchestra. Marcel adds that “the orchestra is the toilet paper of the police [...] because the band plays to calm people’s nerves, to get the dirt out” (Zuan Esteves, 2022). In *ChP* he performs with his double bass: he plays, sings and tells short personal stories.

In the next room, the audience meets Amorim, a retired police dog handler, who introduces himself with Ágatha, a *Belgian shepherd* dog<sup>16</sup>. Amorim explains that his dream had been to join

---

15 Through communication with Cristiane Zuan Esteves, artistic collaborator and assistant director of the play, we learned that the selection process of the experts was very long and involved many hours of listening to potential participants, to try to discover which people and stories had theatrical potential to be part of the play. Some, like Flavia, made their participation conditional, such as not showing their face during the show or using a false name. This is proven by the fact that currently in the technical file of Lola Arias she appears under the name of Isabel Cristina Amaro. Other people, on the contrary, showed interest during the casting, but finally decided not to participate for fear of exposure.

16 It is important to highlight that Agatha had a particular card in the book that accompanies the play with a brief description of her activity linked to the PM and the number of dead people she may have seen in her life up to the time of the play; in the same way that the rest of the cards are structured. At the side of the photo, on the right side, they have the quotation of some text fragment of the work. In Agatha’s case, the quote reads “... Auau ... Auau”. This relationship between animals and caregivers refers to the play *¡Sentate! Un zoostituto* (2003) by Stefan Kaegi, mentioned at the beginning of the paper, where although the pets are presented by their caretakers, they take a vital role in the show.



the military dog training school, but since he was able to enter, he was sent to SIPOL<sup>17</sup>, where he worked for ten years as a secret agent. Amorim assures that you must have imagination to find a way to infiltrate, to pretend to be a criminal. He then introduces his dog Agatha, and demonstrates how she responds to the “obedience commands that are: *together, sit, lie down, stay, here, no and walk*” (CHÁCARA, 2007). He simulates a patrol scene with the dog and recreates a robbery scene with the help of another member of the production team who poses as a criminal. This person carries a toy gun in his right hand and a shield covering his left arm. In the scene, Amorim orders Agatha to attack the supposed criminal. The dog begins to bark loudly and, when the leash is released, she goes to the young man who puts his left arm with the protection in front of him. The dog bites hard on his arm, the delinquent simulates a struggle to free himself and, meanwhile, Amorim shouts repeatedly “drop the gun”<sup>18</sup>.

Towards the end of the tour, the spectators go to another room where they are welcomed by former policeman Gerson, who tells how he was in service for a truly brief time. He had joined at a time when the PM wanted to increase the number of agents and, because of that urgency, he had extremely brief training. “You could see that he had a very precarious training” (Zuan Esteves, 2022). Gerson explains that, at present, he is engaged in masonry and shows up with his wife and two children between eight and ten years old. “Gerson had several conditions [...] It was difficult to participate with his family” (*Ibid.*).

At some functions, the father is not present and his account is synthesized in writing, on a blackboard. It is evident from the handwriting and the use of the third person that it was Jessica and Jefferson, his sons, who wrote the poster. They are seated on either side of a small table, playing “Real Estate Bank” with a board and cards. Jessica rolls the dice, and the result corresponds to a numbered card that is handed by Jefferson to a random member of the audience. Finally, the girl announces the rules for moving on to the next stage of the run: “At the end of the corridor are rooms 1 through 6. When the number you have in your hand lights up, you must enter the corresponding room.” (*Chácara Paraíso – 2007*).

The audience is thus directed to a common space, a waiting room with televisions hanging high, in front of a row of seats where the audience waits to be called. In that same hallway, there are doors marked by the number of the rooms to which each spectator must enter to continue the drift. When a number lights up on the television, the person called enters the assigned room, individually or in pairs, and randomly encounters a performer seated behind a desk. The spectator is invited to sit on the other side of the desk to have a conversation and to have a closer look at documentary objects placed on the desk. In room 1, Sebastião Teixeira dos Santos, a retired policeman, introduces himself and his wife, as he did in all the interviews prior to the work. She helps him complete sentences or

---

17 PM Intelligence Service.

18 Cristiane Zuan Esteves describes Amorim as “a half-thug biker. He was a dog trainer and, at the same time, he had a thing that looked like he was half a killer. You couldn’t know the story in detail, it was very strange” (Zuan Esteves, 2022).



replenish memories. On the desk there are photos, notebooks, diaries. His time with the police was during the dictatorship, between 1964 and 1968, when he participated in a systematic regime of persecution inside the University of São Paulo, which consisted of infiltrating the police and even had university employees as accomplices who denounced colleagues and students<sup>19</sup>. The undercover agents of the State spied within an internal network that was, in turn, part of a larger structure in charge of organizing repression and censorship, intervening public agencies, institutions and civil organizations throughout the country.

Cristiane Zuan Esteves explains that, although they did not respect the times and the script, some of them did not. Sebastião was one of the policemen who least respected these rules. In addition, Zuan Esteves states that from the first meetings it was difficult for him to detail his work as an undercover agent.

Sebastião was very interesting to us, especially his account of the police invasion of the University of São Paulo campus. But he didn't always tell this because it had to do with his relationship with the dictatorship. That was something that Lola (Zuan Esteves, 2022) was extremely interested in developing.

In room two is Beatriz, an investigator in the civil police, who through a photo introduces her husband, also a policeman, and tells about a riot in 2002, in the branch where she worked, where eleven prisoners were burned to death; and of a homicide office where she later worked.

In room number three is Celver, a former tactical force policeman who, from a very young age, knew that joining the police was his dream until one day he was forced to intervene in a conflict at the door of a bar, and killed a person. As a result, a legal case was opened against him, and he says that in a month he will know if he will be acquitted or not.

A former traffic policewoman is waiting in courtroom number four. She is Ellana Gombes Viana Pires, who had started her career in 1985, “a time when the regime was very rigid for women” (CHÁCARA, 2007). Eliana shows photos of policewomen of the time, of trainings, and says that after an argument with a man she had fined, as the man insulted and belittled her, she felt like taking out her gun and shooting him. From that day on, Ellana quit her job with the police.

In room five, Luis Carlos, a former guard at the Government Palace, intervenes. He made his military career in *ChP* and was part of the fifth platoon of the first company. He exhibits photos, shields and narrates anecdotes of kidnappings and murders of members of upper-class families who had been under his surveillance, or that of one of his colleagues.

---

19 Cardoso Da Silva's (2014) work explains that the repressive apparatus was “assembled by the Brazilian military dictatorship from 1964 until 1985, at USP in three cycles: the first, after the military coup in April 1964; the second, after the implementation of the Institutional Act Number 5 (AI-5), in December 1969; and, the third after the implementation of the Special Security and Information Advisory (AESI) within USP, in October 1972” (p.50, our translation).



And finally, in Room 6, Marcelo, a civilian police officer at the time of the play, tells the story of an escape attempt organized by the prisoners of a prison, which he managed to prevent.

When leaving these rooms, the audience gathers again and, as a group, they go to a large room, where the scenographic simulation of a slum (*favela*) is set up. This was taken from the visit to *ChP*, where officers had shown Kaegi and Arias how future military police officers were trained there to carry out raids in popular neighborhoods. In the play, the audience tours that simulation and then meets Oliveira, a former PM who explains to his police trainee, Thiago, how to do the training: “We are going to do a simulation of a supermarket robbery of a man and a woman. They start running and enter the *favela*. Then we must locate them” (CHÁCARA, 2007). The trainee takes position with a paintball gun at the entrance of the simulated *favela*. The trainer says: “Look up and down. Always alert.” And immediately, changing the tone of voice, he shouts to him from behind what he should say: “Hey, you, stop! Police!” And changing his voice, he continues: “I’m a journalist, officer.” Back to the loud tone: “Put the camera on the ground and put your hands up.” And, again, in a fearful tone: “Please, Mr. Officer, don’t shoot. I’m a little nervous that you are pointing your gun at me” (CHÁCARA, 2007).

They enter. The audience follows them. With one kick, they kick down the door of a simulated house, and start shooting at a cardboard figure in the shape of a human inside the space. The trainer makes the audience enter this sector and, following the shots, says: “The man is armed and starts shooting when we enter. You must find him. Let’s go!” (CHÁCARA, 2007).

Thus, they and the public continue behind, going through the *favela* until the coach takes the gun, opens a door, points inside and, looking at the public, explains: “When I get into position, he was already ready, waiting for me. He fired but his gun missed. He fired again and his gun missed again. I shoot against the element and that is why I can be here, today, telling you this story” (CHÁCARA, 2007).

The training taken by aspiring police officers in *ChP* must do not only with physical and technical skills, but also with a mental preparation that becomes a specific discourse, as the work reveals when cutting those discourses from their original place. Words as an element—to name a person—take on a new value, stand out and become strange.

You don’t call the person the same when you are a policeman. Even less, if the person is a criminal. They have a whole vocabulary that you learn inside the police academy. And you could hear everyone using that vocabulary in the play. They are terms that objectify the other, that blame the other. For me, that was an important part, it is the part that touches me as a Brazilian, as a person who handles the language. It was very violent [...] Really, that military training deforms, renames everything. (Zuan Estevez, 2022)

The inclusion of weapons in the show—wether fictitious or those that could be imagined there, in any bag or purse of the policemen still on duty—and the sound of the gunshots, in combination with the presentations and the life stories, produce a disturbing effect that generates



that the experience can be lived as a process of embodiment, a performative experience. The installation is then not toured in the manner of a classical museum where a distance between the visitor and the work of art prevails, but rather the spectators are inside the work, they are the work of art.

The tour ends with a video projected on a giant screen made by the PM herself with images of *ChP* and fragments of the selected trainings. The cover of the video reads the following caption: *Some people are committed to their work for a lifetime, others make their work their life* (CHÁCARA, 2007). Thus, in a cursive lettering that inspires romanticism, the incentive video begins, linked to the training provided by *ChP*, material that presents police officers as the “heroes of the homeland”. Images are projected over a musical background, created with the Queen song, *We are the Champions*, played at full volume.

And it was interesting that moment also because the people who were against the police thought it was an apology for the police and didn't think it was a video of the police themselves about how they perceived themselves. So, the work had that tension. [...] When the policemen went to see the work they found it barbaric, the best. But for us it was a strong criticism. [...] It had that ambiguity (Zuan Estevez, 2022).

Irony and double meaning are resources that insist in Arias' theater and interest Kaegi. Taking on a task close to that of television journalism, the work with live or lived matter (Giorgi and Rodríguez, 2007) can be shaped from the selection of fragments of testimonies, their rewriting in terms of their passage to the stage and the subsequent editing and staging.

However, what happens to the physicality of that body when it expresses its testimony in public? Following Rolnik (2009), we understand that “the formal rigor of the work in its physicality becomes [...] inseparable from its rigor as an actualization of that which tensions” (p. 11, our translation) so it is possible to recognize that the problems of the present affect the acting bodies and as a consequence the relationship of their actions with the present. In the light of these reflections, we believe that Arias/Kaegi's work allows us to raise not only the awareness of what causes tension (the oppression of the security forces), but also the experience of “agreeing” its invisible and unconscious face linked to the processes of subjectivation in which the body becomes captive and depotentialized. By making room for this discomfort, the work questions the prevailing political cartography.

#### 4 Foreignizing reality

*ChP* shows the possibilities and contributions of a foreign gaze. A director who was born and lived most of her life in Argentina, and a Swiss director who, although he lived for a while in Brazil—during an internship in the last year of his studies and had returned later to produce



another play—he has no historical ties with the place, carry out an investigation of a few months on the police forces of São Paulo. Although they had the collaboration of Cristiane Zuan Esteves, Arias/Kaegi's view of the relationship between the police and the community is an outsider's view that highlights aspects normalized for Brazilians that coexist with the discourses and protocols of the security forces.

The work captures elements of reality that are naturalized and looks at them from afar, from a distance. This is linked to the Brechtian concept of *Verfremdungseffekt*. Translated as *estrangement, estrangement effect* or foreignness, this procedure makes it possible disassociating naturalized references, and presenting themes and issues as if one were seeing them for the first time. Arias/Kaegi update Brecht by investigating a reality that is alien to them and of which they only knew its officialized aspect, discovering it from archives and testimonies and then presenting fragments of it from that investigation. Each cut creates a scene that denaturalizes crystallized knowledge, unalterable truths.

*Experts* play a vital role because they recover the Brechtian notion of *social gestus*. They are neither professional performers nor amateurs of theater as a hobby. They are people interested in a project that deals with a subject that is close to their hearts. They are particularly knowledgeable about the issues presented and the places and situations worked on in the play. That is why they can be thought of as witnesses. Their stories give testimony of life experiences that occurred in the context to be dealt with. And they, in the mere act of narrating their memories, display a social gestus, a particular attitude. This is reminiscent of Brecht's example of the fish seller who, according to him, has the attitude of selling and with it makes visible social relations, which are normally hidden. Likewise, by making it explicit that these are non-professional performers, the play plays with the ambiguity of the reception contract established with the audience, since it presents as theater something that does not fall within the structure of what is traditionally understood as a "theater play."

In this way, Arias/Kaegi's proposal to work with non-professional performers recovers aspects of Brecht's epic theater such as respect for the heterogeneous and the plural. Brecht's 1939 description of "the street scene", as a typical model of an epic theater scene, reveals a central procedure of this theatrical form developed on public streets. The exercise consists of the report of the "eyewitness of an accident" (Brecht, 2000, p. 857) who explains to a group of people, by means of his testimony -accompanied by his own gestures-, how the events happened. This street scene described by Brecht, as a fundamental example of epic theater, shows the intention of exploring a theater performed by non-professional performers.

Evidently, this process is not what we call an artistic process. It is not necessary for the demonstrator to be an artist. What he must know to achieve his goal, practically anyone can do (Brecht, 2000, p. 857, our translation).



Proposals such as *ChP*, which retakes and deepens the Brechtian search that Kaegi had started with his work *Torero Portero* (2001), focus the creation on the figure of the *witness* of facts that revolve around a subject to be dealt with. However, what is important to emphasize is that what allows its close link with the Brechtian tradition is the “demonstration of a practical social significance”.

That our demonstrator can show that such and such a behavior of a passer-by or a driver makes the accident inevitable, that such and such another would have made it avoidable, or that he makes his demonstration to establish responsibility, this has practical effects, it has a social significance (Brecht, 2000, p. 858, our translation).

Thus, the increasingly key role that the police seem to have during the first decade of the 2000s in the Brazilian society, as expressed by the witnesses in *ChP*, highlights naturalized problems, informs about a particular state of affairs in relation to an issue, and raises some responsibilities<sup>20</sup>.

## 5 Ready-made of the living: between theatricality and performativity

Arias and Kaegi’s work attaches a singular value to the interview or casting within a creative process. Although each had explored the artistic possibilities of the biographical in previous works to *ChP* using traces, marks or scars of the bodies and elements taken from selected testimonies, the searches of both artists complement each other<sup>21</sup>.

Since its beginnings, Kaegi’s work has been linked to the *ready-made*<sup>22</sup> and the production of portable theatrical concepts, using simple technology, with the city as scenery and local people as performers. In the case of Arias, his research was mainly focused on the writing of the text that conveys intertextual discourses, and the performance as the engine that gives life to those texts. The collaboration in *ChP* assembles procedures and a combination of perspectives on the scene.

If Kaegi seeks to generate concept from the encounter with places and people, Arias’ experience in dramaturgy and acting provides the synthesis and a rigorous handling of rhythm. Based on this combination of knowledge and skills, the Arias/Kaegi collaboration reformulates the concept of *ready-made* to produce experiences from living matter. We comprehend the concept

---

20 Zenker’s work (2013) explains that the term *Protokoll*, in German, expresses the epic relationship established towards the real facts since it translates as *report*, “a notion that runs through the documentary theater of the 20th century as evidenced by Peter Weiss’s *Notes on Documentary Theater*” (p. 194, our translation).

21 The preceding works we mention are: *Torero Portero* (2001) and *¡Sentate! Un zoostituto* (2003) by Kaegi and *Estudios de la memoria amorosa* (2003), *Poses para dormir* (2004) and *El amor es un francotirador* (2007) by Arias. We respect here the premiere date assigned by Arias as a trilogy at *Espacio Callejón*. In our periodization, *Chácara Paraíso* is located between the premiere of *El amor es un francotirador* at the CCRR and the premiere of the trilogy at *Espacio Callejón*.

22 The term *ready-made* or *found object* defines art made by using objects that belong to everyday life and are not normally considered artistic. Marcel Duchamp was one of the main referents and pioneer of its establishment at the beginning of the 20th century.





of life through the conceptualizations developed by Foucault, Deleuze, and Agamben in the works compiled by Giorgi and Rodriguez (2007). In Foucault's final article published before his death, he reflects on the notion of life and argues that at its most fundamental level, 'the games of coding and decoding leave room for chance.' According to Foucault, life is that which is capable of error. Anomaly permeates biology and demonstrates that knowledge is rooted in the errors of life. Coincidentally, before his death, Deleuze publishes a text in which he exposes his perspective on this notion, expanding it on the plane of immanence as it transcends both subject and object to present itself as pure potency. Subsequently, Agamben (2007) relates the reflections of both authors and points out that if life is potency, power, in Foucault's terms, is exercised over life, a biopower that enables its control. In other words, following these reflections, we can infer that life, as the biopower of the 'other,' invariably seeks to break free from the hierarchical ties that define and fix it through the instruments of biopower.

Using the living as the primary material for composition aims not only to question the expressive or representative aspects of a work but also to engage the sensibilities of the audience by emphasizing elements that suggest profound connections with the social and political landscape of the investigated territory. In an interview conducted for the play *¡Sentate! Un zoostituto* (2003), Kaegi states about his working method:

[...] I say that what we are going to do is that, a documentary, but in a theater. That immediately lowers the level of artifice. Nobody wants to be artificial in a documentary. Many people leave thinking that we are really shooting a movie. And in truth we are not very far from it: we talk, we record a lot with the camera... It's an investigation. People are not very aware that everything they say is already part of the work, but when I arrive with the written texts, and they realize that there is what they said three days ago, in a rehearsal, they start understanding. They see what they said transformed into literature, and they get a little scared, but they feel honored because they realize that what they are doing is valuable (Kaegi, March 16, 2003).

Although the entire statement is unprovable, we are interested in highlighting that throughout the creative process, working with people who are not professionally engaged in interpreting generates certain tensions. The technique proposed by Kaegi in a first instance of *casting*, relieves those features of both the testimonies and the phenomenal body of the applicants, allowing them to enter a zone activated by theatricality, where the everyday is denaturalized, and can be viewed with critical distance. It is there where the materiality of the *ready-made* is configured as an ironic and provocative object, a sign within a larger syntactic system. Likewise, the spectators actively participate, that is, they become the work. Ricardo Muniz Fernandes (2007), producer of *ChP* for SESC São Paulo, affirms that Arias/Kaegi's work is a theatrical *ready-made* since it dismantles the established common knowledge about the police structure and the theatrical structure to create an action that relates this knowledge to denaturalize it. It thus collapses closed systems based on rules and disciplines.



*ChP* proposes a *ready-made* space using for its installation the top floor of SESC, a building under renovation located on Paulista Avenue. This allows us to establish a parallel with most of the buildings in the area, whose top floor houses the management offices, reserved for executive staff. Unlike these, *ChP* presents this space as an exercise demonstration room where decisions are not only made by the police officers invited as performers but also by the spectators invited to participate in the experience. It is then in this crossing between theatricality and performativity that we find the fine limit through which the proposal moves. Here, the failure of artificiality opens a zone of pure presence, of pure being in the world, the contact with the real and the detachment from traditional theatrical forms that allow mimesis. The text made up from the testimonies of the experts and the actions set in rehearsals reveals the remains of a work with illusion that clashes with the inevitable reality of these non-professional bodies of the performing arts in a situation of exposure. It is in this clash where the error, the failure, the coarse emerge and become a machine for producing distance and denaturalization of reality and, at the same time, configure the reality of the common aesthetic experience that crosses the bodies and allows life to be presented, in a Deleuzian sense, as an indeterminate power that is capable of “putting in suspense the hierarchical distributions and normative distinctions that *biopower* produces on the infinite variation of the living” (Giorgio and Rodriguez, 2007, p. 12, our translation).

The work thus unfolds as an ambiguous experience that diminishes theatricality and amplifies performativity. The boundaries of art become indistinct, giving rise to a ready-made of the living that demonstrates how, in the face of mechanisms of possession, control, and normalization of bodies, imperceptible seeds of life sprout from their interstices. The established forms of biopower and their representations, exemplified here through standardized bodies and linguistic codifications, reveal escapes that allow “life to emerge as a power of differentiation” (Rolnik, 2001, p. 9), signifying unforeseen manifestations as forms of resistance amidst a continual process of creation and transformation of experience.

## 6 Final reflections

As we have tried to demonstrate throughout this work, the artistic collaboration Arias/Kaegi recovers the tradition of modern political theater (Piscator-Brecht), highlighting contradictions and ambiguities, while distancing itself from the militant model of the 1960s (Weiss) at the same time. Thus giving way to a documentary scene in which politicization appears displaced. The responsibility of taking sides is delegated to the spectators, who are confronted with a scene with multiple reading possibilities.

*ChP* places at center stage the security forces of Brazil, a country that in the years following the premiere of this work was governed by representatives of the Social Liberal Party, a conservative, right-wing party, democratically elected by a large majority, which assigned public positions to former PM officials.



The critical gaze that emerges from this documentary theater finds its counterpoint in the artistic-cultural production system itself. *ChP* is not produced within the framework of an autonomous or independent theater circuit, but relies on Latin American state funds, the economic support of the Goethe Institute, European theaters and international festivals. It also puts non-professional actors on stage, while, according to the Organization for Economic Cooperation and Development (OECD), one of the main axes in the fight against economic inequality in the world lies in prioritizing education. Equal access to education and the attainment of professional diplomas, accompanied by policies of professional insertion and social integration, according to this organization, are a basic measure in the fight in favor of equitable opportunities for the development of people. The experts in these works are then witnesses or victims of a system that promotes social differences, sustained by militarization and surveillance, radical income inequity reflected in the access to education, culture, job opportunities and subjugation that leads to the growing increase of poverty rates in the world, and the accumulation of wealth in fewer hands.

Considering the context of production, in the light of Abu-Lughod's theory to subvert the process of otherness and find other forms of relationship between "us" and "others," we consider that the duo Arias/Kaegi approximates their artistic work to a process of social research. Thus, *ChP* presents a sharp critique of biopower expressed not only through the testimonies of that community, representative of the Brazilian security forces and the treatment of procedures that accentuate distancing and foreignness—but also through the form adopted by the installation/intervention in a reformed cultural center located on the top floor of a skyscraper on Paulista Avenue. The paradoxes that emerge from this proposal provide a complex gaze that affects the bodies and, from which, a subtext is perceived that subtilizes the position on the problematic of power, where life is filtered with greater spontaneity, thanks to the possibilities of improvisation and audience participation in interactive devices that invite to a less forced exchange than in other cases.

In brief, the testimony on stage and the physical experience experienced by the spectators in *ChP* allows not only the expansion of knowledge, since it generates new hypotheses for which the testimonial actor or actress becomes relevant evidence, but also the possibility of keeping the body awake and seeking, through desire, a vital, performative detour that allows a passage towards the yet unnamable.



## References

- ABU-LUGHOD, L. Escribir contra la cultura. *Andamios. Revista de Investigación Social*, v. 9, n. 19, p. 129-157, 2012.
- AGAMBEN, G. ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica*, v. 26, n. 73, 2011.
- AGAMBEN, G. La inmanencia absoluta [1996]. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 59-93.
- AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- BRECHT, B. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 2000.
- BRECHT, B. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa, 1972.
- CARDOSO DA SILVA, M. La dictadura militar y la Universidad de São Paulo: el montaje del aparato de represión (1964-1972). *Revista nuestraAmérica*, v. 2, n. 3, enero-junio, p. 49-79, 2014.
- CHÁCARA PARAÍSO. Dirección de Lola Arias e Stefan Kaegi. São Paulo: Goethe Institut São Paulo y SESC Av. Paulista, 2007. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=b1J\\_m\\_193FQ](https://www.youtube.com/watch?v=b1J_m_193FQ) Acceso: 21 oct. 2023.
- COSMO, M. ¿Qué está pasando en las calles?. Entrevista con Cristiane Zuan Esteves (Grupo opovoempé). *Telón de fondo*, n. 25, p. 134-147, 2017.
- DELEUZE, G. La inmanencia: una vida [1995]. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 35-41.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka*. Por una literatura menor. Mexico: Ediciones Era, 1978.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos, 1997.
- DUBATTI, J. Hacia una Historia Comparada del espectador teatral. In: ORTÍZ RODRÍGUEZ M.; BRACCIALE M. (comp). *De Bambalinas a Proscenio*, Perspectivas para el estudio de las Artes Escénicas. Mar del Plata: UNMdelp, 2020. p. 8-23.
- FOUCAULT, M. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1973.
- FOUCAULT, M. La vida: la experiencia y la ciencia [1985]. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 41-57.
- GIORGI, G; RODRÍGUEZ, F. (comp.) Prólogo. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- HAMIDI-KIM, B. Art de la preuve, art du discours: le théâtre documentaire “postcolonial” œuvre d’histoire et forme-affaire. In: PICON-VALLIN, B. y MAGRIS, E. (dir.) *Les théâtres documentaires*.



Paris: Deuxième époque, 2019. p. 221-235.

KAEGI, S. La bestia humana. Entrevistador: Alan Pauls. *Página 12*, Argentina, 16 mar. 2003. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-655-2003-03-16.html> Acceso em: 20 mar. 2024.

LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2001.

MUNIZ FERNANDES, R. Puede ser un ready-made teatral. (Entre otras posibilidades). *In: Chácara Paraíso* [Libro-bitácora-programa de la obra]. [S. l.: s. n.], 2007.

PISCATOR, E. *Teatro Político*. [S. l.]: Futuro, [1929] 1957.

ROLNIK, S. Un desvío hacia lo innombrable. *Quaderns Portails-MACBA*, Barcelona, n.17, 2009. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/desvio-hacia-innombrable> Acceso em: 20 mar. 2024.

SÁNCHEZ ARGILÉS, M. Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad. *In: RAMÍREZ, J. A; CARRILLO, J. (ed.) Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2006.

VERZERO, L. Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror. *In: III SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS, Recordando a Walter Benjamin: Justicia, historia y verdad*, 26-30 de octubre de 2010, Buenos Aires/Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti.

WEISS, P. Notas sobre el Teatro-Documento. *In: WEISS, P. Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976. p. 97-110[1968] .



### **Academic biography**

Denise Cobello holds a Master's degree in Theater Studies from the University Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. She is currently pursuing a PhD in Arts at the National University of the Arts (UNA) with a CONICET doctoral scholarship based at the Gino Germani Research Institute, where she is a member of the Study Group on Contemporary Theater, Politics, and Society in Latin America (IIGG-UBA). Additionally, she participates in various research projects at UNA and teaches at the Department of Dramatic Arts. Furthermore, she is part of the editorial committee of the journal *Territorio Teatral*.

E-mail: [denise.cobello@gmail.com](mailto:denise.cobello@gmail.com)

### **Funding**

CONICET-IIGG-UBA/UNA

### **Ethics Committee Approval**

Not applicable

### **Competing interests**

No declared conflict of interest

### **Research Context**

No declared research context

### **Copyright**

Denise Cobello

### **Copyright of the translation**

Claudia Bentes and João Anacleto

### **License**

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



### **Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

### **Editors**

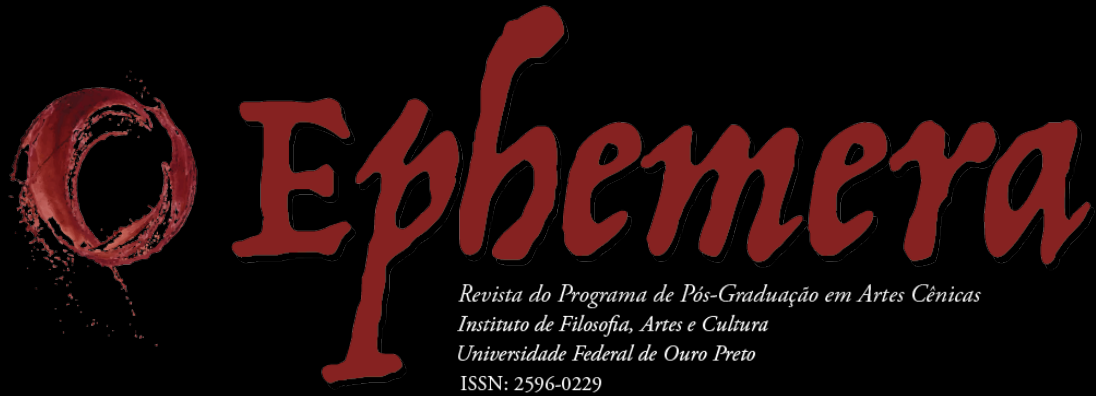
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

### **Peer Review History**

Submission date: 23 October 2023

Approval date: 10 January 2024



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229

**ARCHIVOS PROFANADOS:**  
formas de actuación en *Mi Vida Después* (2009) y *Antígona Oriental* (2012)

DESECRATED ARCHIVES:  
forms of performance in *Mi Vida Después* (2009) and *Antígona Oriental* (2012)

Noelia Morales

 <https://orcid.org/0009-0005-4171-627X>

**Archivos profanados:**

**formas de actuación en *Mi Vida Después* (2009) y *Antígona Oriental* (2012)**

**Resumen:** En este trabajo nos centraremos en las obras *Mi vida después* (2009) de la artista argentina Lola Arias y *Antígona Oriental* (2012) de la dramaturga uruguaya Marianella Morena. Para ello, tomaremos como uno de los ejes posibles de análisis, el estudio comparativo de los archivos y sus vínculos con las formas de actuación a partir del concepto de profanación de Giorgio Agamben (2013) y la reapropiación realizada por Lía Noguera (2019) en el campo de las artes.

**Palabras claves:** teatro documental; archivos; profanación; actuación; testimonios.

**Desecrated archives:**

**forms of performance in *Mi Vida Después* (2009) and *Antígona Oriental* (2012)**

**Abstract:** In this paper we will focus on the plays *Mi vida después* (2009) by the Argentine artist Lola Arias and *Antígona Oriental* (2012) by the Uruguayan playwright Marianella Morena. To do this, we will take as one of the possible axes of analysis, the comparative study of archives and their links with the forms of performance based on the concept of desecration by Giorgio Agamben (2013) and the reappropriation carried out by Lía Noguera (2019) in the field of arts.

**Keywords:** documentary theater; archives; desecration; performance; testimonials.





## 1 Introducción

Es posible afirmar que, desde el comienzo del 2000, en las artes escénicas se produjo un interés creciente por el uso de materiales documentales en escena. Estas obras que asientan su búsqueda en la investigación de lo real (Brownell, 2021) a partir de la configuración de un “terreno híbrido de creación entre lo teatral y lo performativo” (Sánchez, 2007, p. 17), utilizan los archivos como uno de los principales ejes constructivos para su creación.

Si bien estas prácticas retoman aspectos y dialogan con expresiones artísticas iniciadas el siglo pasado en el continente europeo<sup>1</sup>, el nuevo teatro documental del siglo XXI (Hernández, 2017) se distancia de sus predecesores en tanto “se desliga de la política contestataria para re-examinar el rol del documento, cuestionando su base supuestamente verídica y poniendo en tela de juicio el archivo mismo” (Hernández, 2011, p. 116). Tomando esto como punto de partida, nos proponemos seguir profundizando en esa dirección para reflexionar sobre las potencias poético-políticas (Rolnik, 2008) que las prácticas escénicas documentales producen en la actualidad.

En lo que se refiere propiamente a los *archivos*, el análisis de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1979) se vuelve una referencia insoslayable, ya que bajo su estudio podemos comprender que estos se configuran como tecnologías de poder en las sociedades modernas y contemporáneas. Asimismo son ineludibles las ideas de Giorgio Agamben (2009), quien continúa esta línea de pensamiento y propone situarlos “como sistema de relaciones entre lo dicho y lo no dicho en cada acto de palabra, entre la función enunciativa y el discurso sobre el que se proyecta, entre el fuera y el dentro del lenguaje” (p. 7). En adición, también recuperamos los postulados de Jacques Derrida (1997) y Georges Didi-Huberman (2007) en los que señalan la condición inacabada y horadada existente en los archivos. A partir de ello, en este artículo proponemos detenernos en el carácter abierto de estos materiales. El objetivo es observar si en aquellos *entres* que cada obra teje con otros elementos de la puesta en escena y, en específico, con la actuación, podría asentarse una de las líneas de desarrollo del actual teatro documental latinoamericano.

Es necesario agregar aquí que en las experiencias artísticas, tal como sostiene Diana Taylor (2016), el *archivo* no se opone al *repertorio* de forma binaria. Entendiendo al primero como lo que “existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio” (p. 49) y al segundo como actos de transferencia corporalizada, la autora afirma que ambos constituyen sistemas de transmisión diferentes que, en múltiples oportunidades, trabajan y se potencian de forma conjunta. En las prácticas escénicas documentales esto adquiere especial relevancia por el encuentro entre archivos y cuerpos que se produce en lxs actores y actrices. Ellxs son, simultáneamente, archivo de sus propias vidas y repertorio de su performance o, dicho de otro modo, archivos vivientes (Pinta, 2013; Lepecki, 2014) de historias inscriptas en el territorio mismo de sus cuerpos.

---

1 Como el teatro político de Erwin Piscator (1976), el teatro épico de Bertolt Brecht (2004) y el teatro documental de Peter Weiss (1976).



Al igual que en obras contemporáneas de otros lenguajes artísticos, el objetivo ya no se encuentra en la producción de nuevos documentos sino en la intervención creativa del archivo existente (Aguilar, 2020). Por lo tanto si esto plantea una diferencia en torno a cómo se trabajaban estos materiales en períodos anteriores, se presenta la necesidad de pensar sobre la actualidad de sus usos estéticos en el ámbito teatral. Para ello, retomamos la relación teórica establecida por Lía Noguera (2019) a partir del concepto de profanación (Agamben, 2013), en la que la autora piensa lo que hace el teatro latinoamericano con las reescrituras de las tragedias griegas. En términos generales, Noguera parte de la distinción que el filósofo italiano establece entre los términos *consagrar* (*sacrare*) y *profanar* para articularla en el campo de las artes. Siguiendo a Agamben, comprendemos que en el Imperio Romano consideraban como sagrado a todo aquello que se sustraía del uso cotidiano para ser entregado a los dioses y, al acto de profanar, como el que permitía devolver las cosas a la práctica cotidiana desactivando aquellos modos que se encontraban instalados en el orden sagrado. En este marco el autor propone que el *juego*, como uso incongruente, posibilita realizar un pasaje de lo sagrado a lo profano liberando a la humanidad de la dimensión sacra. Por ello es que recuperamos esta idea a fin de pensarla en la relación: nuevo teatro documental, archivos y actuación. Sostenemos que la *profanación* como operación política que neutraliza los dispositivos confiscados por el poder, se constituye como un procedimiento mediante el cual estas prácticas escénicas le disputan nuevos sentidos al uso de archivos. De esta manera, el juego formula apropiaciones creativas inéditas de estos materiales y produce formas actorales en estrecho vínculo con la profanación de los archivos.

A continuación, entonces, nos concentraremos específicamente en las obras *Mi vida después* de Lola Arias (Argentina, 2009) y *Antígona Oriental* de Marianella Morena (Uruguay, 2012) como dos casos representativos del nuevo teatro documental latinoamericano. Para el análisis comparativo, tomaremos al testimonio (Agamben, 2009) como un elemento común presente en las actuaciones de los dos elencos y desde allí intentaremos pensar las prácticas actorales existentes en ambas puestas en escena.

## 2 Actuación en clave comparada

### 2.1 El caso argentino

En 2009, la artista argentina Lola Arias estrenó *Mi vida después* en el Teatro Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires. Esta obra fue el último encargo del ciclo Biodrama curado e impulsado por Vivi Tellas, espacio por el que pasaron diferentes artistas referentes de la escena local<sup>2</sup>.

---

2 Para una caracterización general acerca del Proyecto Biodrama, puede consultarse el libro *El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea* de Pamela Brownell (2021).



Quizás por la amplia resonancia<sup>3</sup> que produjo este espectáculo dentro del campo teatral nacional e internacional, aún hoy continúa siendo motivo de interés y reflexión por una gran parte de la comunidad científica (Brownell, 2009; Verzero, 2010; Angilletta, 2012; Tosoratti, 2012; Pinta, 2013; Cobello, 2021; entre otros).

*Mi vida después* integra la primera parte de una trilogía<sup>4</sup> que indagó en torno a un mismo tema común. En los tres títulos de la artista, el punto de vista se sitúa en la mirada de lxs hijxs y desde allí se reconstruyen las historias de vida familiares a partir de distintos tipos de documentos. Aquí lxs protagonistas son tres actores y tres actrices<sup>5</sup> nacidxs entre 1972 y 1983, quienes retoman fragmentos biográficos propios y de las juventudes de sus madres y padres. Dichos relatos ponen de relieve los distintos modos en que sus trayectorias vitales se encuentran atravesadas por el contexto de la última dictadura cívico-militar, hecho del pasado reciente argentino del que esta generación acumula preguntas, dudas y espacios vacíos. Así, en esta obra, volver al pasado personal y nacional implica indagar en la intimidad de sus memorias asumiendo el gesto político de traerlas a un presente que insiste en imaginar otras formas del porvenir.

El repertorio de documentos utilizados en la puesta en escena se compone por indumentaria, fotografías, cartas y grabaciones de audio. A través de ellos, lxs actores y actrices articulan una narración en la que se interrogan acerca de su veracidad y despliegan dudas y contradicciones (Verzero, 2010) sobre sus propias vidas. Hay un amplio consenso en torno a que los archivos tangibles, al ser portadores de una materialidad específica, permiten dar cuenta de ciertos datos sobre el estado de la cuestión de su tiempo y su geografía. Además, como remiten directamente a sus productoxs, nos ofrecen la posibilidad de situarnos en un espacio y un tiempo determinados. En ese sentido es que las telas y los tonos de las prendas de moda; el blanco y negro o el sepia de las imágenes fotográficas; los manuscritos realizados con meticulosa caligrafía y las palabras características del decir de una época que se escuchan a través de los timbres de voz, dejan translucir la capacidad documental de los archivos a partir de su indicialidad. La sensibilidad y el cuidado con el que se aborda escénicamente a estos materiales trae reminiscencias de la ética objetual desarrollada por Shaday Larios dentro de su teatro de objetos documentales (2016), que si bien no trabaja de forma directa con objetos autobiográficos, propone un campo de saberes y modos de hacer

---

3 Realizó funciones en la cartelera porteña durante cuatro años y se presentó en treinta salas teatrales alrededor del mundo durante un lapso aproximado de diez años. Entre los festivales internacionales más importantes que participó, se encuentran: International Summer Festival Hamburg; Theater Spektakle Zurich; Theater am Kirchplatz (TAK) Lichtestein; HAU Berlin; FITAM, Festival Internacional Santiago a Mil, Santiago de Chile; FIDAE, Festival Internacional de Montevideo; Theatre de la Ville, Paris; Festival Internacional de Teatro de Río Preto; Brighton Festival, Brighton y Bienal Internacional de Teatro, USP, Sao Paulo; entre otros.

4 Las otras dos obras que forman parte de la trilogía son *El año en que nació* (2012) y *Melancolía y manifestaciones* (2012).

5 Ficha técnica: Actúan: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti y Moreno Speratti da Cunha; Dramaturgia y producción: Sofía Medici; Música: Ulises Conti con la colaboración de Liza Casullo y Lola Arias; Coreografía: Luciana Acuña; Escenografía: Ariel Vacaro; Video: Marcos Medici; Iluminación: Gonzalo Córdova; Vestuario: Jazmín Berakha; Asesor de investigación: Gonzalo Aguilar; Fotos: Lorena Fernández; Producción técnica: Gustavo Kotik; Texto y dirección: Lola Arias (escrita a partir de material original aportado por los actores y con la colaboración de ellos).



que explora las interconexiones existentes entre las distintas temporalidades que los habitan. Sobre todo, en lo que concierne al poder de estos materiales para revelar capas de información y sentidos superpuestas produciendo un entramado en la comunidad. Dice la autora:

Cuando algo tiene potencia, vibra, es materia vibrante (*the vibrant matter* en términos de Bennet). La capacidad de agencia que tiene un objeto es también su potencia, esto es, su capacidad de acción intrínseca de provocar acción sociocultural. Desencadena cierta resonancia colectiva (Larios, 2016, p. 4).

En el caso de esta obra, la potencia de los objetos adquiere un carácter evocativo: a partir de ellos circulan recuerdos, pensamientos y deseos permitiendo relecturas sobre el pasado. Por ello es que podemos pensar que el lazo familiar y la dimensión afectiva que une a lo inanimado con las vidas de lxs actores y actrices, opera abriendo preguntas allí donde se encuentra el lugar horadado de los archivos. Y es en aquella falta, en aquellos huecos que se producen en sus *entres*, que los cuerpos de lxs actores y actrices habitan otra forma de lo intangible: la presencia escénica y los distintos modos en que articulan la actuación.

Según Pamela Brownell (2009), el trabajo de lxs actores y actrices transita por diferentes niveles performáticos de acuerdo con la variedad de escenas que propone el montaje. En ese sentido, distingue cuatro maneras en que son abordados:

[...] testimonio (cuando se habla de lo propio en primera persona); *remake* (cuando los hijos toman el lugar de los padres, *rehaciendo* sus circunstancias en primera persona); representación (cuando se encarnan los *personajes* de la historia del otro) y acción (cuando lo que se hace no está en función de narrar o recrear esas historias, sino de construir momentos de *pura performance*) (Brownell, 2009, p. 5).

Estas prácticas cuya base es el yo autobiográfico (Verzero, 2010), discurren entre lo real y lo ficcional a partir de las distintas modalidades de uso de los materiales de archivo. Es decir, dependiendo de la función y del punto de vista que adopten en cada escena, el vínculo que establecen con el documento les permite generar un campo propositivo singular para cada una de las actuaciones.

En el caso de los *testimonios* en los que el relato bucea en los albores de las biografías que se escenifican, aparece una distancia entre aquello que se cuenta y la afectación del cuerpo. A pesar de que algunos de ellos se vinculan con aspectos traumáticos de sus vidas, exhumar en los afectos que emanan de los archivos no les impide continuar con el desarrollo de las escenas. Sobre este punto, consideramos necesario retomar el estudio de Denise Cobello (2021) acerca de la poética de Lola Arias. En su pesquisa, la autora nombra como actor-documento a aquellxs actores y actrices que, siendo profesionales de las artes escénicas, “trae(n) a escena su naturaleza, su materialidad física; su cuerpo y su voz como documentos de su autobiografía” (p. 12) generando una presencia que oscila entre la presentación y la representación. Bajo esta óptica, podemos reconocer que el trabajo de este grupo de actores y actrices procede de la formación artística y de la experiencia previa en el campo



profesional, antecedentes que han conformado trayectorias con un repertorio de técnicas actorales que se encuentran disponibles al momento de la práctica escénica. En ese sentido, observamos que esta cualidad de pendular entre las posibilidades de la actuación habilita una zona para que los cuerpos exploren los materiales de archivo sin quedar capturados en una dimensión espectral. De esta manera, a partir de los tránsitos actorales que recorren en el devenir de las escenas, se evidencian usos de los documentos en los que se pueden observar distintos grados de *profanación*.

Un ejemplo de ello es la escena en que la actriz Liza Casullo testimonia acerca de su historia partiendo de la descripción de algunas fotografías y se detiene en aquellos lugares que la interpelan por sus vacíos, por las preguntas que reverberan sin respuestas. Tal es el caso del cigarrillo encendido que su madre tiene *entre* sus dedos en la imagen de su gestación o la ironía de que, en el álbum del casamiento de sus padres, sus compañerxs montonerxs aparecen con los rostros tapados por los brazos por el miedo a ser identificadxs. Sus presencias y sus gestos son aludidos, solo los podemos imaginar a través de la voz de la actriz que hace una pausa en aquel detalle. Lo que sí vemos en la foto proyectada es un beso de su madre y su padre. Sobre este, la actriz pone el foco en el contacto *entre* sus labios: “¿cómo será besar a alguien con unos bigotes así de grandes?” (Arias, 2016). Si bien la palabra está organizada en una dramaturgia previa, nos interesa desplazar la observación hacia su cuerpo: es allí donde se despliega un modo de estar en escena que construye una forma de actuación. Pero esta conlleva la particularidad de moldearse a partir de lo que los documentos, en este caso las fotografías, develan como grietas: en sus *entres* aparece la fractura propia de cada archivo, en sus *entres* se encuentra aquello que no se puede completar. Así, en la ausencia y en lo que permanece abierto, Liza Casullo profana al archivo y habita esa tensión sin dejarse llevar por las emociones que pudiesen emerger de los recuerdos, formulando una actuación alejada de los cánones de la ficción y en estrecho vínculo con lo real que allí acontece.

En lo sucesivo de esta misma escena también es posible observar otros grados de profanación, como cuando se proyecta una imagen en la que aparece su madre, Ana Amado, junto al periodista César Mascetti en el noticiero *Telenoche*. Mientras la actriz aborda la contradicción entre la vida profesional y la vida militante de su progenitora, lxs demás actores y actrices realizan una serie de *acciones* que, en términos de Brownell, entendemos como *pura performance*: la visten con un blazer y una pollera, incorporan una silla, la levantan, la sientan, acomodan la imagen en el retroproyector de manera que su posición coincida con el lugar que ocupaba su madre en la foto y le acercan una mesa y algunos papeles. El punto al que queremos llegar es cuando Liza Casullo, acompañada por un movimiento lumínico que pone el foco sobre su cara, produce un cambio en su tono de voz y, acto seguido, pasa del *testimonio* a la *remake* y lee titulares de noticias tal como hacía Ana Amado en aquella época. El dispositivo escénico también acciona: el rostro de la actriz se oscurece para dar lugar a la proyección del rostro de su madre sobre el de ella y lxs otrxs actorxs y actrices tiran sobre su cabeza prendas de ropa que se acumulan, interviniendo así, su cuerpo, el archivo fotográfico y la composición de la escena. En esa mutación que se produce de modo concatenado y demuestra un criterio muy preciso en materia de dirección escénica, advertimos que se produce otra profanación



de la actriz sobre sus archivos personales. Liza Casullo transita de una actuación presentativa hacia una actuación que representa a su madre mediante los nuevos usos de los documentos que propone el montaje. Como en los juegos de la infancia en los que lxs niñxs se ponen la ropa de sus padres y actúan frente al espejo, aquí se desactiva la solemnidad de los documentos y se restituye una nueva dimensión del uso al presente de un cuerpo que es, a la vez, archivo y repertorio, documento de una historia familiar y actuación de la propia vida.

## 2.2 El caso uruguayo

Tres años después, en el Teatro Solís de Montevideo y con la producción del Goethe-Institut de Uruguay y otras instituciones locales, se estrenó la obra de teatro *Antígona Oriental* (2012) escrita por la dramaturga uruguaya Marianella Morena y dirigida por el artista alemán Volker Lösch. Su director, especializado en el género operístico en Europa, vivió durante su infancia en la ciudad rioplatense y su trayectoria incluye espectáculos conformados por actores y actrices profesionales y no-profesionales. Además de las funciones en Uruguay, la obra fue invitada a participar en numerosos festivales<sup>6</sup> latinoamericanos y europeos, generando un interés creciente dentro de la prensa y la comunidad científica (Shuffer, 2020; Morales, 2022; Saura-Clares, 2022, entre otros).

Cabe señalar que, en parte, el proyecto estuvo impulsado por el descontento que ocasionó en algunos sectores de la ciudadanía el plebiscito que la sociedad uruguaya había votado en 2009 a favor de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Esta ley que se encuentra vigente desde 1986, excluye de juzgar a los civiles y militares involucrados en los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el terrorismo de Estado. A pesar de haber sido declarada como incompatible por la Corte Interamericana de Derechos Humanos e inconstitucional por la Suprema Corte de Justicia, en las dos oportunidades en las que se sometió a consulta popular si se debía dejar sin efecto los artículos 1º a 4º, la mayoría ciudadana votó en contra de la modificación legislativa. En ese contexto social, político y judicial es que se sitúa esta propuesta teatral que llevó a escena mujeres cuyas experiencias de vida estuvieron marcadas por la violencia ejercida por el aparato estatal uruguayo.

La obra parte de *Antígona* de Sófocles y desde allí se establecen enlaces con testimonios de ex-presas políticas, hijas y exiliadas de la última dictadura cívico-militar. En ese aspecto y, a diferencia de *Mi vida después*, hay una estructura trágica precedente que organiza las escenas y que permite entrar en diálogo con el pasado reciente del país. La conformación del elenco<sup>7</sup> presenta

---

6 Entre los países recorridos por la obra se encuentran Argentina, Colombia, Ecuador, España y Alemania.

7 Ficha técnica: Actores: Sofía Espinosa, José Pedro Irisity, Sergio Mautone, Victoria Pereira, Bruno Pereyra, Fernando Vannet; Coro: Anahit Aharonian, América García, Ana Demarco, Ana María Bereau, Cecilia Gil Blanchen, Carmen Maruri, Carmen Vernier, Graciela San Martín, Gloria Telechea, Irma Leites, Laura García-Arroyo, Lilian Hernández, Ethel Matilde Coirolo, Mirta Rebagliatte, Myriam Deus, Nelly Acosta, Nibia López, Tatiana Taroco y Violeta Mallet;



una mixtura entre dos actrices y cuatro actores profesionales, quienes representan los personajes de Antígona, Ismene, Creonte y Hemón, y diecinueve mujeres sin experiencia previa en actuación, quienes representan el coro. Sobre este último grupo es que centraremos el análisis de este artículo. En trabajos previos dimos cuenta del concepto actuación trágico-biográfica (Morales, 2022) como una matriz específica de estas actrices que se encuentra atravesada por la tragedia como género y como experiencia de vida. La concomitancia y la contaminación actoral que se produce entre los personajes de la tragedia griega y sus biografías, se constituye como un posible eje articulador para pensar los modos en que esta reescritura latinoamericana teje relaciones con las historias individuales y la historia colectiva. A partir de ello, continuaremos pensando las capas de profanación que se imprimen en los archivos y sus relaciones con la práctica actoral.

En lo que refiere propiamente a los materiales de archivo, en esta puesta en escena no se trabaja con objetos documentales sino que se pone el foco de manera exclusiva en los *testimonios*. Un dato importante es que muchos de ellos fueron contados por primera vez durante el proceso creativo de la obra. Por ello podemos pensar que, frente al desinterés que la ciudadanía uruguaya había expresado, *Antígona Oriental* ofrece un marco representacional que los recupera. Tal como dice Didi-Huberman (2014), los montajes pueden constituirse como mecanismos para exponer y visibilizar archivos de aquellos pueblos subexpuestos en las representaciones históricas. Desde este punto de vista, los archivos de esta obra encarnan una disputa sobre las memorias de la historia reciente uruguaya en la medida que le dan existencia a aquello que, hasta el momento, no había tenido lugar dentro de la sociedad.

Esta particularidad también habilita un modo de estar en escena diferente al caso argentino en el sentido de que no se sustenta en un repertorio de técnicas actorales. En esta obra la dirección escénica propone otros procedimientos para quienes no se dedican profesionalmente a la actuación estableciendo cruces por medio de sus personajes trágicos. Por ello los grados de *profanación* que se observan están vinculados con las maneras en que las actrices del coro le dan voz a los testimonios. Aquí la acción de contar sus historias se articula con una palabra y un cuerpo que aparece como documento inacabado de esa experiencia. Sobre esto, Óscar Cornago (2012) nos recuerda que los actores como testigo solamente pueden hablar en función de un no poder decir. Siguiendo a Agamben (2005), el autor dice que en el testimonio hay una limitación en la que persiste aquello que ya no se puede expresar por sí mismo y pertenece a un tiempo pretérito. Cornago afirma que “el testigo es en primer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejaron en él” (p. 59). Así, en estas mujeres que

---

Escenografía y vestuario: Paula Villalba; Música original: Rafael Antognazza; Iluminación: Martín Blanchet; Asistencia de dirección: Luciana Lagisquet; Investigación periodística: Mariángela Giaimo; Preparación corporal: Carolina Besuievsky; Regencia: Diego Aguirregaray; Entrenamiento vocal: Silvia Urtubey; Traductoras: Renate Hoffmann y Sonja Jänkel; Fotografía: Gustavo Castagnello; Diseño gráfico: Carlos Ardohain; Realización audiovisual: María Trabal; Colaboración en contenidos: Carlos Liscano; Asistencia en comunicaciones y prensa: Mavi Pouso; Asistencia en vestuario y escenografía: Cecilia Bello y Elisa Uriarte; Comunicaciones y prensa: Laura Pouso; Producción ejecutiva: Gustavo Zidán (Departamento de Cultura - Intendencia de Montevideo); Dramaturgia: Marianella Morena y Dirección: Volker Lösch.



son testigo de su historia y actrices de esta obra documental, aparece una centralidad en la palabra y en el cuerpo distinta a los actores y actrices profesionales. En este caso pareciera no buscarse una distancia entre los recuerdos que se traen al presente y los tránsitos afectivos que estos desentierran sino, mas bien, que se toman esas emociones para construir desde allí otras formas de actuar.

Ya en la primera escena que oficia de prólogo asistimos a una presentación de sus biografías. Pasajes sobre las detenciones ilegales que sufrieron, los conflictos familiares que estas provocaron y los sueños de revolución que, en muchos casos, aún acompañan sus vidas, componen un relato múltiple y heterogéneo. En el escenario, las diecinueve mujeres junto a la actriz que representa el personaje de Antígona ocupan el espacio a modo de *friso* dejando al descubierto la diversidad de sus corporalidades. Los fragmentos de historias no distinguen autoría: de a subgrupos conformados por varias de ellas, profieren sus textos en primera persona del singular. Ese pasado es de una pero también es de todas. Sin pretender homogeneizar lo particular, se desdibujan los rasgos individuales para unirlos en una presencia escénica grupal. Y es en ese relato personal que se amplifica en una voz pública y colectiva que observamos un gesto de profanación de los archivos en estrecho vínculo con la actuación. Un ejemplo de ello se puede observar en esta misma escena a partir de las maneras de decir sincrónicas y polifónicas. En esos pequeños subgrupos que varían su formación, las actrices alternan formas corales de contar sus testimonios. Pero el procedimiento vocal que empieza a quebrar el *continuum* de sus palabras son los huecos o cortes que introducen generando silencios. Allí las voces trabajan la musicalidad del habla y operan sobre el ritmo a partir de entonaciones, acentuaciones y pausas que no responden a las normas gramaticales ni a la oralidad cotidiana. Así, en esa fractura del sonido y en aquello que no se termina de contar, aparecen zonas que abren *entres* de la palabra y del cuerpo que permiten la irrupción de saltos poéticos en la práctica actoral. A la vez, esta modalidad se transforma en un sello a lo largo de la obra, incluso en las escenas en las que se producen intercambios con los personajes trágicos. Tal es el caso de la que sigue al terminar la presentación, en la que Antígona tiene el primer diálogo con su hermana Ismene. Antígona está ubicada en el escenario entre las mujeres del coro e Ismene está sentada en una butaca entre personas del público. Desde esa distancia física y sin distinguir entre lo real de sus testimonios y lo ficcional de la tragedia, el grupo de mujeres le responde a Ismene. No hay compartimentos estancos en las formas de actuar cada parte: los fragmentos de sus vidas se tiñen de lo trágico de los personajes y los personajes son otro revés de lo trágico de sus vidas. De esta manera, esas *fisuras* por las que se colaron vacíos y silencios reverberan en los afectos que afloran en cada una de las historias personales y en los parlamentos del coro. Así se produce otra profanación: el cuerpo y la palabra de los testimonios, la actuación colectiva del repertorio y la contaminación expresiva de la tragedia abren el *juego* para disputar la sacralidad de los archivos en los *entres* de la creación.





### 3 Reflexiones finales

En este trabajo se busca continuar los estudios que se centran en el teatro documental contemporáneo, principalmente el latinoamericano, para pensar los diálogos y efectos que se producen entre los usos de los *archivos* en escena y las prácticas actorales. Por más que los estrenos de las obras de teatro aquí analizadas se desarrollaron con tres años de diferencia, es posible entenderlos como parte del auge documental propio de este siglo. En ese sentido, *Mi vida después* de Lola Arias y *Antígona Oriental* de Marianella Morena se constituyeron en modelos empíricos útiles para tal fin. Uno de los tópicos que lo evidencia es el trabajo actoral que se despliega con los *testimonios* presentes en ambas puestas en escena y los diferentes grados de *profanación* que observamos en el uso de materiales de archivo. Entonces, si como expusimos anteriormente, aquellos *entres* existentes en los archivos propician zonas de investigación y experimentación con los demás elementos de la puesta en escena, podemos afirmar que la dimensión actoral es uno fundamental dentro de ellos. Sobre todo a partir del *juego* como recurso específico de la profanación que multiplica los dobleces y las posibilidades de uso. A partir de ello es que detectamos la irrupción de procedimientos actorales en el teatro documental contemporáneo.

Asimismo, nos interesa destacar la importancia de la recuperación de la memoria dentro del ámbito escénico. Cada vez hay un mayor consenso en torno a que las prácticas artísticas se configuran como una producción de conocimiento ávida para el estudio de nuestras sociedades. En ese aspecto, señalamos que la modalidad situada con la que cada obra trabaja las formas de actuación establece un vínculo directo con la coyuntura social y política en que se desarrollan las producciones. Esto permite comprender ambas puestas en escena en los términos que Hugo Vezetti (2007) formula a las memorias sociales. El autor dice que estas memorias provocan acciones públicas sobre el pasado generando “un marco de recuperación y de sentido en el presente y un horizonte de expectativa hacia el futuro” (Vezetti, 2007, p. 3). Por ello, consideramos que volver sobre el análisis de estas obras de teatro nos permite constituir en acto el ejercicio de la memoria. Particularmente en el territorio latinoamericano, los discursos y las prácticas negacionistas aún continúan vigentes. A 40 años del retorno de la democracia en Argentina y a casi 39 años en Uruguay, se nos presenta el desafío de pensar cómo seguir construyendo memoria, verdad y justicia en un presente interpelado por múltiples factores sociales, políticos y económicos que profundizan las desigualdades existentes. Quizás, insistir en la potencia transformadora de las prácticas sensibles nos ayude a encontrar la punta de un ovillo que nos permita entramar cimientos comunes para la convivencia democrática. Quizás, que nuestros afectos puedan ocupar un lugar en los archivos sea una manera posible de crear otros futuros más vivibles.



## Referencias

- AGAMBEN, G. Elogio de la profanación. *Profanaciones*. [S. l.]: Adriana Hidalgo Ediciones, 2013.
- AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Homo sacer III. [S. l.]: Editorial Pre-Textos, 2009.
- ANGILLETTA, F. La vida después de: nuevas formas de la memoria en *Mi vida después*, de Lola Arias. In: V SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA, Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, [s. l.], 2012.
- ARIAS, L. *Mi vida después y otros textos*. [S. l.]: Reservoir Books, 2016.
- BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. [S. l.]: Alba, 2004.
- BROWNELL, P. El teatro antes del futuro: sobre “Mi vida después” de Lola Arias. *Telondefondo*, Revista De Teoría Y Crítica Teatral, n. 10), p. 1-13, 2009.
- BROWNELL, P. *El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. [S. l.]: Red Editorial/Antítesis, 2021.
- COBELLO, D. El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, 2021.
- CORNAGO, Ó. Alegorías de la actuación: el actor como testigo. *Acotaciones, revista de investigación teatral*, v. 28, p. 55-74, 2012.
- DERRIDA, J. *Mal del archivo*. Una impresión freudiana. [S. l.]: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. El archivo arde. Trad. J. Ennis. In: DIDI-HUBERMAN, G.;EBELING, K. (eds.), *Das Archiv brennt*. [S. l.]: Kadmos, p. 7-32, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. [S. l.]: Manantial, 2014.
- FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. [S. l.]: Siglo Veintiuno, 1979.
- HERNÁNDEZ, P. Biografías escénicas: *Mi vida después* de Lola Arias. *Latin American Theatre Review*, v. 45, n.1, p. 115-128, 2011.
- HERNÁNDEZ, P. El nuevo teatro documental del siglo XXI. Fundamentos teóricos de Latinoamérica. In: DUBATTI, J. (coord.). *Poéticas de la liminalidad en el teatro* IIENSAD, , p. 153-164, 2017.
- LARIOS, S. Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena. In: SIMPOSIO DRAMATURGIAS DEL OBJETO, Festival IF, Institut del Teatre, Barcelona, 2016.
- LEPECKI, A. El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En De Naverán, I. y Écija, A. (Ed.), *Lecturas sobre Danza y Coreografía*, Artea Editorial, p. 63-84, 2014,.



MORALES, N. Actuación trágico-biográfica en dos reescrituras escénicas documentales latinoamericanas de Antígona. *Revista Argus-a*, v. 45, XII, p. 1-18, 2022.

MORENA, M. *Antígona Oriental*. [S. l.]: Manuscrito, 2012.

NOGUERA, L. S. Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo. El caso Antígona. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, v. 7, n13, p. 54-74, 2019.

PINTA, M. F. Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n.3, p. 706-726, 2013.

PISCATOR, E. *Teatro político*. [S. l.]: Ayuso, 1976.

ROLNIK, S. Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, v. 18-19, n. 9, p. 9-22, 2008.

SÁNCHEZ, J. A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. [S. l.]: Visor Libros, 2007.

SAURA-CLARES, A. Marianella Morena y Lola Arias: memoria y testimonio desde las poéticas de lo real. *Philologia Hispalensis*, v. 36, n. 2, 2022.

SHUFFER, C. Vivir en estado de búsqueda. Las Antígonas modernas del desierto y el Río de la Plata. *Revista Aisthesis*, v. 67, 2020.

TAYLOR, D. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2016.

TOSORATTI, C. La memoria puesta en escena: arte y vida en Mi vida después y Los pasos de Paloma. *In: V SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA*. Centro Cultural de la Memoria "Haroldo Conti", [s. l.], 2012.

VERZERO, L. Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror. *In: III SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA*. Recordando a Walter Benjamin. Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti, [s. l.], 2010.

VEZETTI, H. Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 2007, p. 3-44.

WEISS, P. *Escritos políticos*. Trad. F. Formosa. Lumen, 1976.



### **Biografia acadêmica**

Directora escénica, docente e investigadora. Es Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA), doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires (FFyL) y Licenciada en Dirección Escénica por la Universidad Nacional de las Artes (DAD). Es integrante del Grupo de Estudios sobre Teatro, Política y Sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Realizó el Curso de Posgrado en Gestión Cultural en la Universidad Nacional de Córdoba (FCE) y el Programa de Actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina en la Universidad de Buenos Aires (FFyL). Es docente en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad de San Andrés. Obtuvo la Beca EVC-CIN, la Beca Formación y Creación del Fondo Nacional de las Artes y la Beca Investigación del Instituto Nacional del Teatro. Fue distinguida con el Premio INTERFACES 2022 (UP) y el Premio Performance FAUNA 2022 (UNA). Como directora escénica, forma parte del Colectivo Ciudades Poéticas con el que trabajan en la creación de obras site-specific.

E-mail: [noenoemorales@gmail.com](mailto:noenoemorales@gmail.com)

### **Financiamento**

Não se aplica

### **Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

### **Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

### **Contexto da pesquisa**

Não declarado

### **Direitos autorais**

Noelia Morales

### **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



### **Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

### **Editores responsáveis**

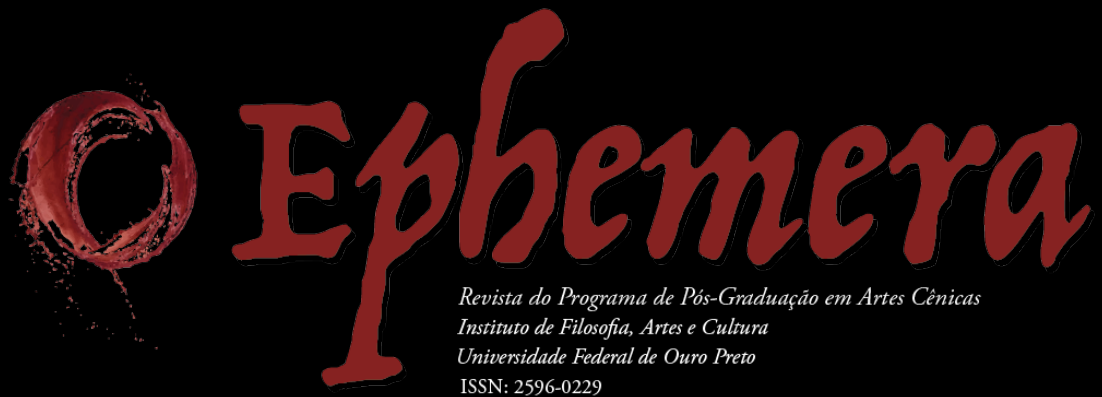
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

### **Histórico de avaliação**

Data de submissão: 22 de outubro de 2023

Data de aprovação: 10 de janeiro de 2024



**DESECRATED ARCHIVES:**  
forms of performance in *Mi Vida Después* (2009) and *Antígona Oriental* (2012)

ARCHIVOS PROFANADOS:  
formas de actuación en *Mi Vida Después* (2009) y *Antígona Oriental* (2012)

Noelia Morales

 <https://orcid.org/0009-0005-4171-627X>

**Desecrated archives:**

**forms of performance in *Mi Vida Después* (2009) and *Antígona Oriental* (2012)**

**Abstract:** In this paper we will focus on the plays *Mi vida después* (2009) by the Argentine artist Lola Arias and *Antígona Oriental* (2012) by the Uruguayan playwright Marianella Morena. To do this, we will take as one of the possible axes of analysis, the comparative study of archives and their links with the forms of performance based on the concept of desecration by Giorgio Agamben (2013) and the reappropriation carried out by Lía Noguera (2019) in the field of arts.

**Keywords:** documentary theater; archives; desecration; performance; testimonials.

**Archivos profanados:**

**formas de actuación en *Mi Vida Después* (2009) y *Antígona Oriental* (2012)**

**Resumen:** En este trabajo nos centraremos en las obras *Mi vida después* (2009) de la artista argentina Lola Arias y *Antígona Oriental* (2012) de la dramaturga uruguaya Marianella Morena. Para ello, tomaremos como uno de los ejes posibles de análisis, el estudio comparativo de los archivos y sus vínculos con las formas de actuación a partir del concepto de profanación de Giorgio Agamben (2013) y la reapropiación realizada por Lía Noguera (2019) en el campo de las artes.

**Palabras claves:** teatro documental; archivos; profanación; actuación; testimonios.



## 1 Introduction

Since the beginning of the 2000s, the performing arts are increasingly more interested in the use of documentary materials on stage. Such works that ground their search in the investigation of the real (Brownell, 2021), from the configuration of a “hybrid terrain of creation between the theatrical and the performative” (Sánchez, 2007, p. 17), use archives as one of the main constructive axes for their creation.

Although these practices draw aspects from and dialogue with artistic expressions that began in the European continent<sup>1</sup>, the new documentary theater of the 21st century (Hernández, 2017) moves away from its predecessors insofar as “it detaches itself from contestatory politics to review the role of the document, challenging its supposedly truthful basis, and calling into question the archive itself” (Hernández, 2011, p. 116). Taking this as a starting point, we propose to continue delving in that direction to think over the poetic-political potencies (Rolnik, 2008) that documentary stage practices produce today.

As far as *archives* are concerned, Michel Foucault’s analysis in *The Archaeology of Knowledge* (1979) becomes an unavoidable reference, since his study shows that archives are technologies of power in modern and contemporary societies. Likewise, the ideas of Giorgio Agamben (2009), who follows this line of thought and proposes to place them “as a system of relations between what is said and what is not said in each act of speech, between the enunciative function and the discourse on which it is projected, between the outside and the inside of language” (p. 7), are unavoidable (p. 7). We also resume the postulates of Jacques Derrida (1997) and Georges Didi-Huberman (2007), in which they note the unfinished and punctured condition of archives. In this article we propose a focus on the open character of these materials. The aim is to observe whether, the *interweaving* of each work with other elements of staging and specifically with acting, could be establish one of the lines of development of current Latin American documentary.

In artistic experiences the *archive* is not opposed to the *repertoire* in a binary way, as argued by Diana Taylor (2016). Understanding the former as what “exists in the form of documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, compact discs, all those items supposedly resistant to change” (p. 49), and the latter as acts of embodied transference; the author states that both constitute different transmission systems that, in several opportunities, work and mutually enhance one another. In documentary stage practices this becomes especially relevant due to the encounter between archives and bodies that takes place in the actors and actresses. They are, simultaneously, archives of their own lives and repertoire of their performance or, in other words, living archives (Pinta, 2013; Lepecki, 2014) of stories inscribed in the very territory of their bodies.

As in contemporary works of other artistic languages, the target is no longer the production of new documents but the creative intervention of the existing archive (Aguilar, 2020). Therefore,

---

<sup>1</sup> For example, the political theater of Erwin Piscator (1976), the epic theater of Bertolt Brecht (2004) and the documentary theater of Peter Weiss (1976).



if this raises a difference in how these materials were worked in previous periods, we must think about the actuality of their aesthetic uses in the theatrical field. For such, we resume the theoretical relationship established by Lía Noguera (2019) based on the concept of desecration (Agamben, 2013), in which the author discusses what Latin American theater does with the rewritings of Greek tragedies. Noguera starts from the distinction that the Italian philosopher establishes between the terms *consecrate* (*sacrare*) and *desecrate* to articulate it in the field of the arts. Following Agamben, we find that in the Roman Empire they considered as sacred everything that was subtracted from everyday use to be given to the gods; the act of desecrating, in turn, was the one that allowed returning things to everyday practice by deactivating what was placed in the sacred order. In this framework, the author proposes that the *game*, as an incongruent use, allows passing from the sacred to the profane, freeing humanity from the sacred dimension. We thus retrieve this idea to consider it in the relationship: new documentary theater, archives, and performance. We argue that *desecration*, as a political operation that neutralizes the devices confiscated by power, is constituted as a procedure through which these scenic practices dispute new meanings to the use of archives. The game thus devises unpublished creative appropriations of these materials, and produces acting forms deeply linked to the desecration of archives.

We will focus specifically on the plays *Mi vida después* by Lola Arias (Argentina, 2009) and *Antígona Oriental* by Marianella Morena (Uruguay, 2012), as two representative cases of the new Latin American documentary theater. For the comparative analysis, we will take testimony (Agamben, 2009) as a common element present in the performances of the two casts and try to think about the existing acting practices in both stagings.

## **2 Acting in a comparative key**

### *2.1 The Argentinean case*

In 2009, the Argentine artist Lola Arias premiered *Mi vida después* at the Teatro Sarmiento of the Complejo Teatral de Buenos Aires. This work was the last commission of the Biodrama cycle curated and promoted by Vivi Tellas, a space through which different referential artists of the local scene have performed<sup>2</sup>. Maybe because of the wide resonance<sup>3</sup> produced by this show within the

---

2 For a general description of the Biodrama Project, see the book *El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*, by Pamela Brownell (2021).

3 It was performed in Buenos Aires for four years, and was presented in 30 theaters worldwide for approximately 10 years. Among the most important international festivals in which it participated are: International Summer Festival Hamburg; Theater Spektakle Zurich; Theater am Kirchplatz (TAK) Lichtstein; HAU Berlin; FITAM, Festival Internacional Santiago a Mil, Santiago de Chile; FIDAE, Festival Internacional de Montevideo; Theatre de la Ville, Paris; Festival Internacional de Teatro de Rio Preto; Brighton Festival, Brighton and Bienal Internacional de Teatro, USP, Sao Paulo; among others.





national and international theatrical field, it remains a source of interest and reflection for a large part of the scientific community to this day (Brownell, 2009; Verzero, 2010; Angilletta, 2012; Tosoratti, 2012; Pinta, 2013; Cobello, 2021; among others).

*Mi vida después* is the first part of a trilogy<sup>4</sup> that explored a common theme. In the three works by the artist, the point of view is placed in the eyes of the children and family life stories are reconstructed from several types of documents. Here, the protagonists are three actors and three actresses<sup>5</sup> born between 1972 and 1983, who assume their own biographical fragments and those of their mothers' and fathers' youth. These stories highlight the diverse ways in which their life paths are crossed by the context of the last civil-military dictatorship, a fact of Argentina's recent past that led this generation to accrue questions, doubts, and gaps. Thus, returning to the personal and national past in this play implies delving into the intimacy of their memories, assuming the political gesture of bringing them to a present that insists on imagining other forms of the future.

The repertoire of documents used in the staging consists of costumes, photographs, letters and audio recordings. Through them, actors and actresses articulate a narrative in which they challenge their veracity and unveil doubts and contradictions (Verzero, 2010) about their own lives. There is a broad consensus that tangible archives, as bearers of a specific materiality, allow accounting for some data on the situation of their time and geography. Moreover, since they refer directly to their producers, they offer us the possibility of placing ourselves in a specific space and time. It is in this sense that the fabrics and tones of the fashionable garments; the black and white or sepia of the photographic images; the manuscripts with meticulous calligraphy and the characteristic words of an era heard through the timbres of voice, reveal the documentary capacity of the archives from their indexicality. The sensibility and care with which these materials are scenically approached brings reminiscences of the object ethics (*ética objetual*) developed by Shaday Larios within her documentary object theater (2016), which despite not working directly with autobiographical objects, proposes a field of knowledge and ways of doing that explores the existing interconnections between the many temporalities that inhabit them. Above all, in what concerns the power of these materials to unveil overlapping layers of information and meanings producing an interweaving in the community. According to the author:

When something has power, it vibrates, it is vibrant matter (in Benet's terms). The capacity of agency that an object has is also its power, that is, its intrinsic capacity of action to prompt sociocultural action. It triggers some collective resonance (Larios, 2016, p. 4, our translation).

4 The other two works of the trilogy are *El año en que nació* (2012) and *Melancolía y manifestaciones* (2012).

5 Technical specifications: Actors: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti and Moreno Speratti da Cunha; Dramaturgy and production: Sofía Medici; Music: Ulises Conti with the collaboration of Liza Casullo and Lola Arias; Choreography: Luciana Acuña; Scenography: Ariel Vacaro; Video: Marcos Medici; Lighting: Gonzalo Córdova; Costumes: Jazmín Berakha; Research advisor: Gonzalo Aguilar; Photos: Lorena Fernández; Technical production: Gustavo Kotik; Text and direction: Lola Arias (written based on original material brought by the actors and with their collaboration).



In this play, the power of the objects acquires an evocative character: memories, thoughts and desires circulate from them, allowing re-readings about the past. That is why we can think that the family bond and the affective dimension that unites the inanimate with the lives of the actors and actresses operates by opening questions where the gaps of archives are found. And it is in such emptiness, in these crevices, that the *interweaving* takes place, that the bodies of the actors and actresses inhabit another form of the intangible: the scenic presence and the different ways in which they articulate the performance.

According to Pamela Brownell (2009), the work of the actors and actresses goes through different performative levels depending on the variety of scenes proposed by the staging. In this sense, she distinguishes four ways in which they are approached:

[...] testimonial (when one speaks of one's own in the first person); remake (when the children take the place of the parents, *reenacting* their circumstances in the first person); representation (when the *characters* of the other's story are embodied) and action (when what is done is not in function of narrating or recreating those stories, but of constructing moments of *pure performance*)" (Brownell, 2009, p. 5, our translation).

These practices, based on the autobiographical self (Verzero, 2010), move between the real and the fictional according to the different uses of archival materials. In other words, depending on the function and the point of view they adopt in each scene, the link they establish with the document allows them to generate a singular propositional field for each of the performances.

In the case of the *testimonials*, in which the story dives into the dawn of the biographies that are staged, a distance appears between what is told and the affections of the body. Although some of them are linked to traumatic aspects of their lives, exhuming the affections emanating from the archives does not prevent them from continuing developing the scenes. On this point, we should return to Denise Cobello's study (2021) on the poetics of Lola Arias. In her research, the author names as actor-document the actors and actresses who, being professionals of the performing arts, "bring to the stage their nature, their physical materiality; their body and their voice as documents of their autobiography" (our translation, p. 12) generating a presence that oscillates between presentation and representation. From this point of view, we recognize that the work of this group of actors and actresses ensues from artistic training and previous experience in the professional field, backgrounds that have shaped paths with a repertoire of performing techniques available at the moment of stage practice. We thus observe that this quality of oscillating between the possibilities of performance enables a zone for the bodies to explore the archival materials without being captured in a spectral dimension. From the performing transitions they go through in the scenes, we can see uses of the documents in which different degrees of *desecration* can be observed.

An example of this is the scene in which the actress Liza Casullo testifies about her history based on the description of some photographs while stopping in places that challenge her because of their emptiness, as questions reverberate without answers. Such is the case of the lit cigarette that



her mother holds between her fingers in the image of her gestation or the irony that, in the album of her parents' wedding, their Montoneros peers appear with their faces covered by their arms for fear of being identified. Their presence and gestures are alluded to, we can only imagine them through the voice of the actress who pauses in that detail. What we do see in the projected photo is a kiss of her mother and father. On this one, the actress puts the focus on the contact between their lips: "what does it feel like to kiss someone with mustache that big?" (Arias, 2016). Although the word is organized in a previous dramaturgy, we are interested in shifting the observation to her body: it is where a way of being on stage that builds a way of acting unfolds. But this has the particularity of being molded from what the documents, in this case the photographs, reveal as cracks: the fracture of each archive and what cannot be completed is found in their *interweaving*. Thus, in the emptiness and in what remains open, Liza Casullo profanes the archive and inhabits that tension without letting herself be carried away by the emotions that could emerge from the memories, formulating a performance far from the canons of fiction and in close connection with the reality that takes place.

Other degrees of desecration can be observed in this very scene, such as when an image is projected showing her mother, Ana Amado, with the journalist César Mascetti in the Telenoche news program. While the actress addresses the contradiction between her mother's professional and militant lives, the other actors and actresses perform actions that, in Brownell's terms, are understood as pure performance: they dress her in a blazer and skirt, incorporate a chair, lift her up, sit her down, arrange the image on the overhead projector so that her position coincides with the place her mother occupied in the photo and bring her a table and some papers. The point we want to get to is when Liza Casullo, accompanied by a light movement that puts the spotlight on her face, produces a change in her voice tone, immediately after, she goes from *testimony* to *remake* and reads news headlines just as Ana Amado did at that time. The scenic device is also at work: the actress's face darkens to give way to the projection of her mother's face on hers and the other actors and actresses throw pieces of clothing over her head, which accumulate and intervene on her body, the photographic archive and the scene composition. This concatenated mutation demonstrates a very precise criterion in terms of stage direction, as we notice another desecration of the actress taking place on her personal archives. Liza Casullo moves from a presentational performance to a performance that represents her mother through new uses of the documents proposed by the staging. As in childhood games in which children put on their parents' clothes and perform in front of the mirror, here the solemnity of the documents is deactivated and a new dimension of the use of a body that is, at the same time, archive and repertoire, document of a family history and performance of one's own life, is restored to the present.



## 2.2 The Uruguayan case

Three years later, at the Teatro Solís in Montevideo and with the production of the Goethe-Institut of Uruguay and other local institutions, the play *Antígona Oriental* (2012) was premiered, written by the Uruguayan playwright Marianella Morena and directed by the German artist Volker Lösch. The director, specialized in the operatic genre in Europe, lived his childhood in the Rio de la Plata city and his trajectory includes shows made up of professional and non-professional actors and actresses. In addition to the performances in Uruguay, the work was invited to participate in numerous Latin American and European festivals<sup>6</sup>, generating a growing interest within the press and scientific community (Shuffer, 2020; Morales, 2022; Saura-Clares, 2022, among others).

The project was partially driven by the dissatisfaction caused in some sectors of the population by the plebiscite that Uruguayan society had voted in 2009 in favor of the Law on the Expiration of the State's Punitive Claims. This law, which has been in force since 1986, excludes from prosecution civilians and military personnel involved in crimes against humanity committed during State terrorism. Despite having been declared incompatible by the Inter-American Court of Human Rights and unconstitutional by the Supreme Court of Justice, in the two opportunities in which it was submitted to popular consultation on whether Articles 1 to 4 should be annulled, the majority of citizens voted against changing it. his theatrical proposal is situated in this social, political and legal context, bringing to the stage women whose life experiences were marked by the violence exercised by the Uruguayan State apparatus.

The play is based on the *Antigone* by Sophocles, and from there it establishes links with testimonies of former political prisoners, daughters, and exiles of the last civil-military dictatorship. In this aspect, and unlike *Mi vida después*, there is a preceding tragic structure that organizes the scenes and raises the possibility of a dialog with the country's recent past. The cast<sup>7</sup> presents a mixture of two actresses and four actors, all professional, who play the characters of Antigone, Ismene, Creon and Hemon, and 19 women with no prior acting experience, who represent the chorus. Our analysis will focus on the latter. In previous works, we have described the concept of

---

6 Among the countries covered by the work are Argentina, Colombia, Ecuador, Spain and Germany.

7 Technical specifications: Actors: Sofía Espinosa, José Pedro Irisity, Sergio Mautone, Victoria Pereira, Bruno Pereyra, Fernando Vannet; Chorus: Anahit Aharonian, América García, Ana Demarco, Ana María Bereau, Cecilia Gil Blanchen, Carmen Maruri, Carmen Vernier, Graciela San Martín, Gloria Telechea, Irma Leites, Laura García-Arroyo, Lilian Hernández, Ethel Matilde Coirolo, Mirta Rebagliatte, Myriam Deus, Nelly Acosta, Nibia López, Tatiana Taroco and Violeta Mallet; Set and costumes design: Paula Villalba; Original Music: Rafael Antognazza; Lighting: Martín Blanchet; Assistant Director: Luciana Lagisquet; Journalistic Research: Mariángela Giaimo; Body Preparation: Carolina Besuievsky; Regency: Diego Aguirregaray; Vocal Training: Silvia Uturbey; Translators: Renate Hoffmann and Sonja Jänkel; Photography: Gustavo Castagnello; Graphic Design: Carlos Ardohain; Audiovisual: María Trabal; Content Collaboration: Carlos Liscano; Communications and Press Assistance: Mavi Pouso; Costume Design and Set Assistance: Cecilia Bello and Elisa Uriarte; Communications and Press: Laura Pouso; Executive Production: Gustavo Zidán (Department of Culture - Municipality of Montevideo); Dramaturgy: Marianella Morena and Direction: Volker Lösch.



tragic-biographical acting (Morales, 2022) as a specific matrix of these actresses that is traversed by tragedy as both a genre and a life experience. The concomitance and the acting contamination between the characters of Greek tragedy and their biographies is as a possible articulating axis to think about how these actresses are able to act in their biographies. From this, we will continue to think about the layers of desecration that are imprinted in the archives and their relationship to acting practice.

As far as the archival materials are concerned, this staging does not work with documentary objects but focuses exclusively on *testimonials*—and an important note is many of them were told for the first time during the creative process of the play. We may thus think that, in face of the lack of interest expressed by Uruguayan citizens, *Antígona Oriental* offers a representational framework that recovers them. As Didi-Huberman (2014) says, staging may be represented by mechanisms to expose and make visible archives of those underexposed in historical representations. From this point of view, the archives of this work embody a dispute over the memories of recent Uruguayan history to the extent that they give existence to what, until now, had not taken place within society.

This particularity also fosters a different way of being on stage to that of the Argentine case in the sense that it is not based on a repertoire of acting techniques. The stage direction proposes different procedures for those who are not professionally engaged in acting, establishing crossings through their tragic characters. The degrees of *desecration* observed are thus linked to the ways in which the actresses in the chorus give voice to the testimonies. Here, the action of telling their stories is articulated with a word and a body that appears as an unfinished document of that experience. On this, Óscar Cornago (2012) reminds us that actors as witnesses can only speak as a function of not being able to say. Following Agamben (2005), the author says that testimonials hold a limitation in which persists what can no longer be expressed and belongs to a past time. Cornago states that “the witness is, first of all, a body-confession, what interests us is their pure presence, the account of life written on their body, the marks that this past left on them” (our translation, p. 59). Thus, women who are witnesses of their history, and actresses in this documentary work, show a centrality in the word and in the body that is different from that of professional actors and actresses. In this case, they seem to not seek a distance between the memories that are brought to the present and the affective transits that they unearth; rather, they take those emotions to build other ways of acting.

Still in the first scene that serves as prologue, we witness a presentation of their biographies. Passages about the illegal detentions they suffered, the family conflicts they provoked and the dreams of revolution that, in many cases, still accompany their lives, make up a multiple and heterogeneous story. On stage, the nineteen women, together with the actress who plays the character of Antígona, occupy the space as a *frieze*, revealing the diversity of their corporeality. The fragments of stories do not distinguish authorship: from subgroups formed by several of them, they utter their texts in the first-person singular. This past belongs to one but also to all of them. Without trying to



homogenize the particular, individual traits are blurred to unite them in a group stage presence. And it is in this personal story that is amplified in a public and collective voice that we observe a gesture of desecration of the archives in close connection with the performance. An example of this can be observed in this same scene from the synchronic and polyphonic ways of speaking. In these small subgroups that vary in their composition, the actresses alternate choral ways of telling their testimonials. However, the vocal procedure that begins to break the continuum of their words are the gaps or cuts they introduce generating silences. There, the voices work on the musicality of speech and operate on the rhythm through intonations, accentuations and pauses that do not respond to grammatical norms or to everyday orality. Thus, in this fracture of sound and in what is not finished to be told, appear zones that open between the word and the body that allow the irruption of poetic leaps. At the same time, this modality becomes a hallmark throughout the play, even in the scenes in which exchanges with the tragic characters take place. Such is the case of the one that follows at the end of the presentation, in which Antigone has the first dialog with her sister Ismene. Antigone is on the stage among the women of the chorus and Ismene is sitting in an armchair among members of the audience. From that physical distance and without distinguishing between the real of their testimonials and the fiction of the tragedy, the group of women responds to Ismene. There are no watertight compartments in the ways of acting each part: the fragments of their lives are stained with the tragic of the characters, and the characters are another setback of the tragic of their lives. Those fissures through which emptiness and silences have slipped through thus reverberate in the affections that emerge in each of the personal stories and in the parliaments of the chorus. Another desecration takes place: the body and the word of the testimonials, the collective performance of the repertoire and the expressive contamination of the tragedy open the game to dispute the sacredness of the archives during creation.

### 3 Final reflections

This paper seeks to continue the studies that focus on contemporary documentary theater, mainly Latin American, to think about the dialogs and effects that occur between the uses of archives on stage and acting practices. Although the premieres of the plays analyzed here took place three years apart, it is possible to understand them as part of the documentary boom of this century that we have already mentioned. In this sense, *Mi vida después* by Lola Arias and *Antígona Oriental* by Marianella Morena were useful empirical models for this purpose. One of the topics that provides evidence of this is the acting work that unfolds with the *testimonials* present in both stagings, and the different degrees of desecration we observe in the use of archival materials. So, if, as we explained above, the existing entries in the archives propitiate areas of research and experimentation with the other elements of the staging, we may affirm that the acting dimension is fundamental within them. The play as a specific resource of desecration that multiplies the



folds and possibilities of the archives. This is the basis on which we detect the irruption of acting procedures in contemporary documentary theater.

Likewise, we are interested in highlighting the importance of the recovery of memory within the scenic field. There is a growing consensus that artistic practices are configured as a production of avid knowledge for the study of our societies. In this regard, we note that the modality situated with what each work works on the forms of performance establishes a direct link with the social and political situation in which productions are developed. This allows us to understand both stagings in the terms that Hugo Vezetti (2007) defines as social memories. The author says that these memories trigger public actions on the past generating “a framework of recovery and meaning in the present and a horizon of expectation towards the future” (our translation, Vezetti, 2007, p. 3). Therefore, we consider that going back to the analysis of these plays allows us to constitute in action the exercise of memory. Particularly in Latin America, negationist discourses and practices are still in force. Forty years after the return of democracy in Argentina and almost 39 years in Uruguay, we are faced with the challenge of how to continue building memory, truth and justice in a present challenged by multiple social, political, and economic factors that deepen existing inequalities. Maybe, insisting on the transforming power of sensitive practices will help us find the tip of a ball of yarn that will allow us to build common grounds for democratic coexistence. Our affections may hold a place in the archives in a feasible way to create other more livable futures.



## References

- AGAMBEN, G. Elogio de la profanación. *Profanaciones*. [S. l.]: Adriana Hidalgo Ediciones, 2013.
- AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Homo sacer III. [S. l.]: Editorial Pre-Textos, 2009.
- ANGILLETTA, F. La vida después de: nuevas formas de la memoria en *Mi vida después*, de Lola Arias. In: V SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA, Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, [s. l.], 2012.
- ARIAS, L. *Mi vida después y otros textos*. [S. l.]: Reservoir Books, 2016.
- BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. [S. l.]: Alba, 2004.
- BROWNELL, P. El teatro antes del futuro: sobre “*Mi vida después*” de Lola Arias. *Telondefondo*, Revista De Teoría Y Crítica Teatral, n. 10), p. 1-13, 2009.
- BROWNELL, P. *El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. [S. l.]: Red Editorial/Antítesis, 2021.
- COBELLO, D. El Actor-Docmento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, 2021.
- CORNAGO, Ó. Alegorías de la actuación: el actor como testigo. *Acotaciones, revista de investigación teatral*, v. 28, p. 55-74, 2012.
- DERRIDA, J. *Mal del archivo*. Una impresión freudiana. [S. l.]: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. El archivo arde. Trad. J. Ennis. In: DIDI-HUBERMAN, G.;EBELING, K. (eds.), *Das Archiv brennt*. [S. l.]: Kadmos, p. 7-32, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. [S. l.]: Manantial, 2014.
- FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. [S. l.]: Siglo Veintiuno, 1979.
- HERNÁNDEZ, P. Biografías escénicas: *Mi vida después* de Lola Arias. *Latin American Theatre Review*, v. 45, n.1, p. 115-128, 2011.
- HERNÁNDEZ, P. El nuevo teatro documental del siglo XXI. Fundamentos teóricos de Latinoamérica. In: DUBATTI, J. (coord.). *Poéticas de la liminalidad en el teatro* IIENSAD, , p. 153-164, 2017.
- LARIOS, S. Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escena. In: SIMPOSIO DRAMATURGIAS DEL OBJETO, Festival IF, Institut del Teatre, Barcelona, 2016.
- LEPECKI, A. El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En De Naverán, I. y Écija, A. (Ed.), *Lecturas sobre Danza y Coreografía*, Artea Editorial, p. 63-84, 2014,.





MORALES, N. Actuación trágico-biográfica en dos reescrituras escénicas documentales latinoamericanas de Antígona. *Revista Argus-a*, v. 45, XII, p. 1-18, 2022.

MORENA, M. *Antígona Oriental*. [S. l.]: Manuscrito, 2012.

NOGUERA, L. S. Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo. El caso Antígona. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, v. 7, n13, p. 54-74, 2019.

PINTA, M. F. Efectos de Presencia y Performance en el Teatro de Lola Arias. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n.3, p. 706-726, 2013.

PISCATOR, E. *Teatro político*. [S. l.]: Ayuso, 1976.

ROLNIK, S. Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, v. 18-19, n. 9, p. 9-22, 2008.

SÁNCHEZ, J. A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. [S. l.]: Visor Libros, 2007.

SAURA-CLARES, A. Marianella Morena y Lola Arias: memoria y testimonio desde las poéticas de lo real. *Philologia Hispalensis*, v. 36, n. 2, 2022.

SHUFFER, C. Vivir en estado de búsqueda. Las Antígonas modernas del desierto y el Río de la Plata. *Revista Aisthesis*, v. 67, 2020.

TAYLOR, D. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2016.

TOSORATTI, C. La memoria puesta en escena: arte y vida en *Mi vida después* y *Los pasos de Paloma*. In: V SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA. Centro Cultural de la Memoria "Haroldo Conti", [s. l.], 2012.

VERZERO, L. Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror. In: III SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA. Recordando a Walter Benjamin. Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti, [s. l.], 2010.

VEZETTI, H. Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 2007, p. 3-44.

WEISS, P. *Escritos políticos*. Trad. F. Formosa. Lumen, 1976.



### **Academic biography**

Directora escénica, docente e investigadora. Es Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA), doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires (FFyL) y Licenciada en Dirección Escénica por la Universidad Nacional de las Artes (DAD). Es integrante del Grupo de Estudios sobre Teatro, Política y Sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Realizó el Curso de Posgrado en Gestión Cultural en la Universidad Nacional de Córdoba (FCE) y el Programa de Actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina en la Universidad de Buenos Aires (FFyL). Es docente en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad de San Andrés. Obtuvo la Beca EVC-CIN, la Beca Formación y Creación del Fondo Nacional de las Artes y la Beca Investigación del Instituto Nacional del Teatro. Fue distinguida con el Premio INTERFACES 2022 (UP) y el Premio Performance FAUNA 2022 (UNA). Como directora escénica, forma parte del Colectivo Ciudades Poéticas con el que trabajan en la creación de obras site-specific. E-mail: [noenoemorales@gmail.com](mailto:noenoemorales@gmail.com)

### **Funding**

Not applicable

### **Ethics Committee Approval**

Not applicable

### **Competing interests**

No declared conflict of interest

### **Research Context**

No declared research context

### **Copyright**

Noelia Morales

### **Copyright of the translation**

Claudia Bentes and João Anacleto

### **License**

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



### **Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

### **Editors**


Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

### **Peer Review History**

Submission date: 22 October 2023

Approval date: 10 January 2024



# Ephemerera

*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229*

***PARA ROCÍO JURADO, BREVÍSSIMA CENA INSURGENTE:***  
escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície  
retocar sua resistência

***FOR ROCÍO JURADO, A VERY BRIEF INSURGENT SCENE:***  
write gestures so that the memory of an underground country comes to the surface and  
retouches its resistance

Fabício Trindade Pereira

 <https://orcid.org/0000-0003-3103-0803>

***Para Rocío Jurado, brevíssima cena insurgente:***

**escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície retocar sua resistência**

**Resumo:** Este artigo é gesto escrito para emergir histórias ainda não contadas, é dedicatória para artistas, casas de shows e saunas LGBTQIAPN+ mineiras. Depois de 40 anos de carreira, em 2018, o ator transformista José Alberto In Concert (1952-2023) conquistou seu sonho de juventude: estreiar no palco de um teatro. Sob direção de Fabrício Trindade (1988-), Zé, aos 66 anos, realizou uma exposição de si ao atuar na brevíssima cena insurgente *Para Rocío Jurado*.

**Palavras-chave:** teatro político; teatro documentário; América Latina; teatros do real; documento vivo.

***For Rocío Jurado, a very brief insurgent scene:***

**write gestures so that the memory of an underground country comes to the surface and retouches its resistance**

**Abstract:** This article is a gesture written to make untold stories emerge, it is a dedication to artists, concert halls, and LGBTQIAPN+ saunas in Minas Gerais. After a 40-year career, in 2018, dragging performer José Alberto In Concert (1952-2023) achieved his youthful dream: to debut on a theater stage. Under the direction of Fabrício Trindade (1988-), Zé, at 66 years old, exposed himself by acting in the very brief insurgent scene *Para Rocío Jurado*.

**Keywords:** political theater; documentary theater; Latin America; theaters of the real; living document.



Iniciamos aqui um artigo-convite à confluência, um modo de permanecer em deslocamento para — “ver com”, “mover com” — comover diálogos e impulsionar outras possibilidades distintas, até então, impensadas, esquecidas ou, propositalmente, não lembradas pelos/nos arquivos de memória oficiais e não oficiais. Percorreremos palavras-imagens que, como gestos escritos, intentarão o impossível: registrar a travessia experimentada, por Fabrício Trindade e José Alberto In Concert, ao compartilharem o processo de criação de *Para Rocío Jurado* (2018), obra cênica curta, estreada no 19º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto de Belo Horizonte, Minas Gerais. Durante a elaboração textual, o gesto de escrita foi sendo composto (i) pelo desejo de transmutar, em palavras, prática artística experimentada em vida; (ii) a fim de refletir sobre os elementos conceituais estruturantes da encenação fabulada por Trindade, em companhia de In Concert; (iii) para que a “memória de um país subterrâneo e aferrolhado venha à superfície retocar sua resistência” (Trindade; In Concert, 2018, p. 465).

Quais são as formas que uma história pode se apresentar? Quantas versões podem ser contadas a partir da ordenação lógico-sensível de cada sujeito que nela se apresenta? Como as artes se inserem na produção e na apreensão de memórias? Como conceber, elaborar e construir obras artísticas em sul’ América, território sob constante opressão e cerceamento de pensamentos e iniciativas? Quais são as possíveis histórias, *partilhas sensíveis* (Rancière, 2005), modos de se fazer — recortes políticos que configuram meios próprios de existência, resistência e visibilidade —, fulguradas no mundo/sociedade contemporânea por trabalhos artísticos ao encenarem questões emergentes para os sujeitos envolvidos? A partir da perspectiva de se encenar questões emergentes para os sujeitos criadores, como se estabelece a criação cênica a partir de documentos, memórias e do diálogo direto com a realidade factual?

Distanciando-se da ordenação cronológica dos acontecimentos e distinguindo-se de uma análise que define e limita os elementos estruturantes da criação cênica, os estratos de ideias sequentes constituem uma elaboração textual crítico-reflexiva, uma lente de leitura possível, que anseia a amplidão de sentidos, que não é fim e nem se finda em si mesma. Pelo contrário, se institui como escrita-luta, composição de palavras-imagem miradas aos fluxos, desafios e complexidades inerentes à vida em contínuo e permanente movimento. Desde a perspectiva de *corpos sudacas* (Pereira, 2023), assumimos posição no mundo e creditamos existência de outras submergidas, desejosas, comovidas e infindáveis formas possíveis de organizar, enfrentar, reflexionar e elaborar as narrativas aqui condensadas.

## **1 Gesto um: imergir para emergir arte insubmissa**

*É preciso aprender a ficar submerso / por algum tempo, é preciso aprender / a aguentar, é preciso aguentar / esperar, é preciso aguentar esperar / até se esquecer do tempo, até se esquecer / do que se espera, até se esquecer da espera, / é preciso aguentar ficar submerso / até se esquecer*



*de que está aguentando, / é preciso aguentar ficar submerso / até que o voluntarioso vulcão de água / arremesse você de volta para fora dele* (Pucheu, 2013, p. 11-12).

Foi necessário para José Alberto In Concert (1952-2023) — Zé Alberto —, como um “modo de se fazer” (Rojo, 2016), aprender a ficar submerso. Ele, ator transformista, artista visual e cabelereiro, escondido de seus pais, familiares, vizinhos e alguns amigos, realizou, por toda vida, shows pelas casas de espetáculos, saunas, discotecas e boates LGBTQIAPN+ mineiras, fluindo submerso por/em/nas águas profundas (Lynch, 2008) da invenção artística de bicha marginalizada. Filho de oficial do exército brasileiro, ele nasceu em 1952 e cresceu em uma família mineira estruturada pelos tradicionais valores católicos e militares. O artista viveu toda sua infância no interior de Minas Gerais — São João Del Rei — e já na pré-adolescência mudou-se para Belo Horizonte, capital do estado.

Por toda vida, In Concert, manteve sua vida de bicha e de ator transformista no mais absoluto anonimato, atravessou vários tempos, contextos políticos e acontecimentos do Brasil contemporâneo, sem desvelar sua criação, para além dos espaços — marginalizados — onde se apresentava. O artista não se deixava fotografar para ser exibido nos jornais e revistas, deu raríssimas entrevistas. Ele se escondia o máximo possível, para que sua prática artística não chegasse ao conhecimento mais amplo em toda sociedade. E, principalmente, para que pessoas próximas, pai, mãe, irmãos, outros parentes e vizinhos, não soubessem que ‘Zé Alberto’, era, nas madrugadas da vida boêmia gay belorizontina e brasileira, a estrela da dublagem ‘José Alberto In Concert’, tributo de várias Divas, como Shirley Bassey, Angela Maria, Rocío Jurado e Alcione. O artista esteve por toda vida submerso como um peixe que nada, não contra a correnteza, mas que a acompanha. Vivo! Um peixe que respira e mergulha o mais fundo que pode, que imerge, de distintos modos, encharca seus sentidos para criar sua própria existência, seu próprio movimento ininterrupto em mergulhavidia.

Apresentando-se desde o fim dos anos 1970, José Alberto In Concert só estreou num palco de teatro em 2018, sob direção de Fabrício Trindade (1988-). A estreia foi possível por ter sido resultado, inevitável, do encontro, da amizade surgida, da confiança e intimidade construídas entre os dois artistas. *Para Rocío Jurado* (2018), cena curta, de aproximadamente 18 minutos de duração, se constituiu como a ocasião, uma oportunidade, em que Zé Alberto vislumbrou, efetivamente, a possibilidade de, em brevíssimos fragmentos, interpretar, reviver e compartilhar sua própria trajetória de vida. O artista realiza-se em cena,

no ciclorama de um corpo que se rasga, uma diva se projeta. Ela, com a plataforma da altura certa, mistura em sua pele cores e tons do glitter de um estojo antigo. Abrem-se os fechos para emergir narrativas numa exposição de si. Para Rocío Jurado é um tributo, uma dedicatória para que a memória de um país subterrâneo e aferrolhado venha à superfície retocar sua resistência e ajustar seus *cílios postiços* (Trindade; In Concert, 2018, p. 465).



*Para Rocío Jurado*, como o próprio nome já prenuncia, é tributo à cantora espanhola mais admirada pelo ator transformista, Rocío Jurado e, também, é uma homenagem aos próprios pais. No fim da cena, inclusive, Zé Alberto, dedica especificamente à mãe, uma dublagem que ele realiza da clássica canção de Jurado, *Algo se me fue contigo*, de 1980. Ambos, pai e mãe, o primeiro Coronel do Exército brasileiro, atuante na segunda guerra mundial e no Serviço Nacional de Informações (SNI) da Ditadura Militar Brasileira e a segunda, dona de casa, dedicada, exclusivamente, à criação dos filhos, nunca presenciaram o filho em cena. José Alberto só se deixou arriscar em um espaço mais público e notório após o falecimento dos pais, por isso que somente aos 66 anos de idade José Alberto In Concert realizou o sonho de estrear num palco de teatro.

Assim como a cena breve *Para Rocío Jurado*, este artigo é um tributo dedicado à existência inventiva e provocativa do importante artista mineiro José Alberto In Concert. E, para além de constituirmos um texto crítico-reflexivo, temos como propósito compor um gesto escrito que desvela escolhas, pois tem como meta reconhecer e estabelecer relações específicas entre: (i) artistas envolvidos no processo de criação de *Para Rocío Jurado*; (ii) contextos temporais, políticos, espaciais, econômicos e sociais; (iii) outros criadores, movimentos e fluxos artísticos brasileiros que não têm relação direta com *Para Rocío Jurado*, mas que têm aproximações e distanciamentos conceituais — linguagem, valores e temáticas —, temporais — época e anos de existência similares —, e espaciais — lugares, cidades e países.

O anseio de leitura crítico-reflexiva, que impulsiona o exercício da escrita deste artigo, é provocar cisões, deslocamentos, mobilizar subjetividades e constituir diferentes *partilhas sensíveis* (Rancière, 2005) a partir de pessoas-artistas, seus pensamentos, ideias, obras criadas. E, comovidos por tudo isso, realizar um movimento de fricção de pensamento, entre os tantos conhecimentos, conceitos, acontecimentos e percepções compartilhadas, para permitir e instituir um ciclo processual, infinito, de permanente criação. O fruir, o interpretar, o refletir, o criar são basilares a esta proposta, porque esta escrita tem como desejo mobilizar o ciclo infinito de invenção de linguagem, para que, sobretudo, por meio das artes, permaneçamos em mergulha-vida.

## **2 Gesto dois: tomar distância para aproximar**

Sentado em uma cadeira dourada — com seu bolero nude de macia pele sintética, sobreposto a um longo vestido roxo de veludo cotelê, cuja saia sereia chega até o fino salto de um scarpin vermelho-bordô camurça — Ele, José Alberto In Concert, estica um de seus braços, cede uma de suas mãos que, apesar de ter todos os dedos cheios de anéis de brilhantes, é beijada por outras artistas transformistas. Um pedido de benção. (Trindade; In Concert, 2018, p. 476).

Nos anos de 1960 e 1970, instalaram-se diversos questionamentos sobre os paradigmas e hierarquias estruturantes dos valores morais, éticos e sociais preconizados, até aquele momento,



nas relações entre as pessoas, instituições de poder — religiosas, culturais, políticas, artísticas, jurídicas, sanitárias. Novos modos ascenderam no mundo, principalmente, relacionando-se à ideia de autonomia, participação e controle, expressava-se, naquele momento, uma vontade “que parecia imensa, de tomar as rédeas dos próprios destinos nas mãos. Diretamente. Sem intermediários” (Reis, 2018, p. 24). Reformas e revoluções estavam na ordem do dia na sociedade, nos costumes, na economia e na política. Mais precisamente, o ano de 1968, de acordo com Zuenir Ventura (2018), foi um ano mítico, êxtase da História, quando o mundo pegou fogo, e não somente no sentido figurado. Mil novecentos e sessenta e oito “incendiou corações e mentes, explodiu em canções, filmes, passeatas, revoluções e guerras, nos campos de batalha e nas ruas, nos palcos e nas telas, na política, no imaginário e no comportamento. Um frêmito percorreu o planeta” (Ventura, 2018, p. 11).

Treze de dezembro de 1968, quatro anos do governo civil-militar imposto, data em que ruíram os contornos democrático-patriotas dos ‘heróis nacionalistas’, que prometiam salvar o país do comunismo. A máscara ufanista destruída permitiu que a morbidez do caráter golpista da Ditadura Militar de direita fosse revelada. Por meio do Ato Institucional n. 5 — AI-5 —, o presidente da República poderia, sem apreciação judicial, cassar mandatos de parlamentares, suspender direitos políticos de qualquer cidadão, anular a garantia de *habeas corpus* e instituir a censura prévia, não só dos veículos de imprensa, como das mais diversas manifestações artísticas. O AI-5 oficializava e legitimava o governo autoritário, condenando como ‘subversivos’, ‘comunistas’, ‘ameaças à ordem nacional’, todos aqueles que se opusessem aos mandos e aos desejos de ordem e progresso do Estado militar.

Engajados politicamente, como coros de resistência, os estudantes, os intelectuais e os artistas colocaram-se na frente, integrando movimentos sociais de luta e/ou produzindo trabalhos — das mais distintas ordens visuais, cênicas, literárias — que questionavam a ordem de opressão vigente e propagavam ideias revolucionárias a favor da liberdade democrática brasileira, em todos os âmbitos sociais. Nesse nosso Gesto Dois tomaremos certa distância para reconhecermos algumas respostas que insurgiram neste ou a partir deste momento da história brasileira. Por exemplo, nestes fins de 1960 e na década de 1970, surge a denominada, pelo crítico de arte mineiro Frederico Morais, *Arte de Guerrilha*, um “conceitualismo ideológico Latino-Americano” (Freitas, 2013, p. 54), uma forma encontrada pelos artistas daquela época de se posicionarem a favor das lutas guerrilheiras em prol da liberdade popular. Em seu livro *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo* (2013), Arthur Freitas destaca que Frederico Morais foi um crítico militante, catalisador de propostas artísticas e propulsor de pensamentos subversivos que denominou como arte de guerrilha, em seus textos críticos, ideias e práticas que já vinham sendo realizadas em todo território latino-americano.

Em 1967, foi publicado o artigo *Teoria da Guerrilha Artística*, escrito pelo poeta Décio Pignatari (1967); nesta publicação, o autor declara que a arte de vanguarda, diante da arte clássica, era como uma guerrilha frente à guerra. Tal aproximação comparativa é a constatação do poder





combativo inerente — ou exigido — à prática artística naquele momento. Para Pignatari (1967), o poder combativo da *Arte de Guerrilha* se efetivava por meio de uma dinâmica estrutura aberta, de informação plena, onde tudo regia-se pela própria (auto)consciência totalizante em ação — coordenação — e não por subordinação. Distanciando-se da guerra linear e clássica — arte clássica —, a guerrilha — arte de guerrilha, de vanguarda — apresenta-se por meio de ações estratégicas de grupos guerrilheiros, que, de acordo com Arthur Freitas (2013), são de simplicidade, de simultaneidade de ações, de migração e trânsito constante. Para ele, o guerrilheiro coloca seu corpo à prova e arrisca sua vida em prol de uma determinada causa social, atacando o inimigo pela retaguarda. Diversos artistas se posicionavam a favor de uma arte que debatesse pautas sociais numa radicalização da estética e da linguagem artística para produzir revoluções.

Em 1968, na Argentina, o artista Julio Le Parc publica o manifesto *Guerrilha Cultural*, expressando que o interesse de pesquisa dos artistas de sua época não estava mais nas qualidades de expressão de uma obra de arte, “mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte é a atitude do artista” (Le Parc, 2006, p. 26). Para ele, a função dos artistas estava, principalmente, relacionada a criar perturbações ao sistema institucionalizado, organizando “uma espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas, sublinhar as contradições e criar situações onde as pessoas reencontrem sua capacidade de produzir mudanças” (Le Parc, 2006, p. 26). Em consonância a essas ideias, em 1970, a partir da exposição realizada em Belo Horizonte, em 1970, intitulada *Do corpo à Terra*, sob a curadoria de Frederico Moraes, abriu-se uma possibilidade de aliar esquemas táticos advindos das guerrilhas urbanas para as artes.

A poética guerrilheira se constituiu, por meio das obras e de seus criadores, como uma expressão artística transgressora, destemida, como enfrentamento poético-político. Segundo Freitas, “com ela ocorreu mesmo uma espécie de introjeção do político na estrutura das ações [artísticas], o que levou, muitas vezes, à impossibilidade de dissociação entre o que é dito e o modo como se diz” (Freitas, 2013, p. 75). Arte guerrilheira é proposta artística que: investigou os limites da confluência da dimensão social como condição de sua linguagem; confrontou a violência estatal, religiosa, social; se empenhou em formular-se como projeto, possibilidade de ser em coletivo; se potencializou como criação poética-drible à censura, à perseguição, à biovigilância estatal-empresarial e à imposição do comportamento dócil massificado do século 21; como uma via paralela, clandestina, que, desde o lugar subterrâneo, operou suas ações artísticas por meio do drible, garantindo a sobrevivência — filosófica e poética — por meio da compreensão sobre o funcionamento do sistema — estatal, social, moral. O *hackeamento* da estrutura institucionalizada para encontrar as brechas, potenciais de subversão, a fim de se instituir espaço-ação clandestino, potência máxima do compromisso e da responsabilidade da atuação artística no campo do imaginário e na des-re-construção de sentidos.

Nesse mesmo espaço-tempo, o poeta paraibano Alex Polari de Alverga (1951-) integrou, como guerrilheiro, a Vanguarda Popular Revolucionária, organização que realizava ações contra o regime militar e lutava pela liberação de presos políticos. Por isso, ele foi preso e permaneceu



encarcerado no DOI-CODI por alguns anos e, mesmo estando ali, teve o primeiro livro publicado, intitulado *Inventário de Cicatrizes* (1978). Os poemas dessa obra-ícone são marcados pelas experiências e acontecimentos vividos em um espaço-tempo num território sob constante e intensa violência, quando o autor participou ativamente da luta armada contra a Ditadura Militar. As criações poéticas que compõem essa obra são constatações de um tempo de lutas tão duras e francas que tornaram as próprias pessoas e seus corpos inventários de cicatrizes físicas, emocionais, subjetivas, principalmente, sob a perspectiva daquelas que se opuseram ao poder militar imposto pelo exercício da crueldade. Essas pessoas, sujeitas às mais diversas espécies de rechaço fascista, aquelas que passaram pelo país subterrâneo, numa viagem sem volta, são evocadas pelos versos de Alverga em *Inventário de Cicatrizes*:

Estamos todos perplexos / à espera de um congresso / dos mutilados de corpo e alma. / Existe espalhado por aí / de Bonsucesso à Amsterdã / do Jardim Botânico à Paris / de Estocolmo à Frei Caneca / uma multidão de seres / que portam pálidas cicatrizes / esmaecidas pelo tempo / bem vivas na memória envoltas / em cinzas, fios cruces / oratórios, / elas compõem uma catedral / de vítimas e vitrais / uma Internacional de Feridas. / Quem passou por esse país subterrâneo e não oficial / sabe a amperagem em que opera seus carrascos / as estações que tocam em seus rádios / para encobrir os gritos de suas vítimas / o destino das milhares de viagens sem volta. / Cidadãos do mundo / habitantes da dor / em escala planetária / Todos que dormiram no assoalho frio / das câmaras de tortura / todos que dormiram no assoalho frio / das câmaras de tortura / todos os que assoaram / os orvalhos de sangue de uma nova era / todos os que ouviram os gritos, vestiram o capuz / todos os que gozaram coitos interrompidos pela morte / todos os que tiveram os testículos triturados / todas as que engravidaram dos próprios algozes / estão marcados, se demitiram do direito da própria felicidade futura (Alverga, 1978, p. 51).

Ao mesmo tempo em que o livro de poemas inventaria as cicatrizes de uma época, o autor, ao elaborar sua vivência em versos poéticos, também está inventariando suas próprias cicatrizes, seus próprios sentimentos. Em um contexto de ditadura, o guerrilheiro, militante político, Alverga, para se manter vivo, foi se tornando um fazedor de cultura, fazendo da arte um espaço de testemunho, de embate e de questionamento de um 'criminoso' diante do regime da completa opressão do Estado. Se a ordem hegemônica legítima e dita um sistema social opressor, rígido e perverso, aqueles que se inserem nele de forma autônoma e criativa tornam-se inimigos em potencial, extermináveis. De alguma maneira, esse inventário de cicatrizes torna-se uma obra que é acúmulo de vivências contraditórias, marginais. Até mesmo os sentimentos que poderiam ser mais ternos e afetivos acabam por se demonstrarem, no livro de Alverga, como marcados como cicatrizes em/pela pele. No poema *Amar em aparelhos*, por exemplo, tem-se a presença incontornável e dicotômica que encruza amor e apetrechos de guerra, parte do cotidiano naquele momento da história,

Não era fácil / fazer amor / entre tantas metralhadoras / panfletos, bombas / apreensões fatais / e os cinzeiros abarrotados / eternamente com o teu Continental, / preferência nacional. / Era tão irracional / gemer de prazer / nas vésperas de nossos crimes / contra a segurança nacional / era duro rimar orgasmo / com guerrilha / e esperar um tiro / na próxima esquina. / Era difícil / jurar amor



eterno /estando com a cabeça /à prêmio / pois a vida podia terminar /antes do amor (Alverga, 1978, p. 17).

Alex Polari de Alverga foi um dos principais guerrilheiros responsáveis pelo sequestro do embaixador alemão, Ehrenfried von Holleben, em 1970. Ação que, durante a copa do mundo, conseguiu a libertação de 40 encarcerados políticos. Depois, em 1971, o autor foi preso e barbaramente torturado, permanecendo sob prisão até os anos 80. Nesse longo período, construiu na escrita um espaço de resistência física, simbólica e política. Ele foi o responsável por denunciar, ao próprio Tribunal Militar, o assassinato de vários companheiros, entre eles Stuart Angel — filho da estilista Zuzu Angel —, homenageado no poema *Canção para 'Paulo' (à Stuart Angel)* (Alverga, 1978). Afim ao ideário que compõe *as artes de guerrilha*, Alverga, em seus poemas, refere-se diretamente àqueles homens e mulheres que insurgiram contra o regime ditatorial num levante revolucionário que questionava as configurações políticas de uma época autoritária-militarizada.

Essas obras artísticas, desenvolvidas no contexto da guerrilha dos anos de chumbo, constituem uma narrativa que contribuiu para a construção de uma história extraoficial sobre o período. É inelutável reconhecer que essas artes de guerrilha conformaram uma versão, um modo de elaboração sobre os fatos que ocorreram no Brasil, naquela época. Elas se configuraram e configuraram uma fundamental força de resistência e contestação frente às atrocidades genocidas do governo militar. Porém, elas correspondem a uma perspectiva, ou melhor, elas são *partilhas sensíveis* (Rancière, 2005) de um grupo — específico — de pessoas artistas. E, não somente, corresponde às várias subjetividades, possíveis, impensadas, não vistas, expressas por outras, quaisquer pessoas artistas que vivenciaram aquele momento histórico. Portanto, é inescapável reconhecer que, ao ser mencionada como conjunto, essa arte guerrilheira, seja a formulada por Moraes como movimento artístico ou a do guerrilheiro Alverga, deve-se reconhecer que essa denominação categórica, apenas, não consegue compreender e nem dá conta do furor diverso e democrático das historicidades vivenciadas. Um tempo não se compõe de realidade, mas de várias, distintas realidades.

A poética de invenção das artes de guerrilha não é a versão institucional herdada pelos livros do país 'Ordem e Progresso', assim como também não é — e nem pode ser — a única voz ordenada a contar o que extrapolou ou ficou prensado por debaixo dos destroços desse período nefasto da história brasileira. Essas artes de guerrilha são uma das possíveis versões de relatos, recriações e reinterpretções que configuram os vestígios narrativos daquele tempo. É importante considerar que as artes de guerrilha podem ser compreendidas como derivações — diretas e indiretas —, das organizações e movimentos de luta armada que resistiu a se enquadrar às normativas impostas pela ditadura empresarial-militar brasileira. Essa esquerda que se organizou para se constituir como força de combate aos modos 'militarescos' impostos, também, conformava-se, em polo contrário ao regime ditador, a partir de valores moralizantes e normativos. Criou-se uma polarização entre direita-esquerda, burguesia-proletariado e a fricção entre contrários que determinava as disputas no campo discursivo, no campo político coletivizado, no espaço público. A concepção de 'nós' contra



eles, comunistas e direitistas liberais, conservadores e progressistas, acabava por solapar e tolher questões que, naquele momento, eram consideradas menores. A esquerda baseava-se e estruturava-se apenas sob a perspectiva de luta de classe, ou seja, a revolução era econômica e social, excetuando-se nos costumes e na moral, pois ainda estava atrelada à concepção de uma sociedade patriarcal e heterossexual.

### 3 Gesto três: entramar, confluir ruínas para o futuro

Em meio às polarizações e às ideias retrógradas no campo dos costumes, as feministas e os militantes de movimentos homossexuais ansiavam por novas formas e perspectivas de sociedade para além do ‘esquema binário’. James Green, em sua reflexão *O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura* (2014), que integra a obra organizada por ele e Renan Quinalha, esclarece que a relação das homossexualidades com a direita e a esquerda era estabelecida a partir de alguns mitos. A direita via a prática sodomita como degenerescência, subversão máxima da dissolução da ordem social. Já a esquerda percebia “a homossexualidade como um desvio burguês ou uma doença” (Green, 2014, p. 191).

Em outro texto reflexivo, Green afirma que vários ex-revolucionários brasileiros “que aderiram à luta armada, na década de 1960 e início de 1970, escreveram sobre suas experiências nesse período. Mas resta um silêncio sobre a sexualidade, especialmente a homossexualidade, entre quase todos os autores dessas obras” (Green, 2014, p. 63). Torna-se notável o silenciamento de versões que escapam e que contribuem para uma construção histórica sobre a Ditadura Militar, a partir da perspectiva cultural e social das esquerdas, que remonta às complexidades e às contradições sobre a oposição ao regime militar. Perpetuar esse silenciamento é corroborar a permanência atroz da concepção que desvia seu olhar das pessoas dissidentes de gênero. Green defende — e empenha-se, profissional e pessoalmente, para a efetivação desta perspectiva — que é necessário investigar as contradições da esquerda, que defendia a liberdade, a igualdade e as transformações radicais, porém não concebia em seu modelo de sociedade a diversidade, assim como o regime ditatorial militar. A esquerda revolucionária, inclusive, segundo Green, tinha seus “enquadramentos ideológicos paralelos e complementares” (Green, 2014, p. 71):

[01] Ligava a homossexualidade ao comportamento burguês e, portanto, à contrarrevolução. [02], concordava com conceitos médicos e psiquiátricos, a partir dos quais a homossexualidade era uma degeneração física e emocional. [03] embora provavelmente inconsciente, se baseava nos ensinamentos católicos tradicionais que consideravam a homossexualidade uma abominação moral. [04] Sentimento anti-imperialista associado ao comportamento homossexual e [05] críticas à homofobia com influências alheias e estrangeiras [estadunidenses] (Green, 2014, p. 71).



A partir dessa perspectiva segregacionista instituiu-se uma hierarquia verticalizada e valorizadora que, mesmo no campo das esquerdas, privilegiava jovens de classe média, brancos, heterossexuais, que disputavam “quem era mais puro, mais revolucionário e quem não alcançava os padrões” (Green, 2014, p. 73) de “uma suposta masculinidade revolucionária condensada na figura histórica de Che Guevara, defensor de um ‘novo homem’” (Silva, 2016, p. 73). Esta figura viril, forte — física e emocionalmente inabalável, agressiva em seus ideais, e que era profundamente masculina, constituiu-se — e perdura ainda hoje — como diferença ao feminino: “tinha só um objetivo em mente que era o sacrifício pela causa, adiando prazeres mundanos do momento em busca de um futuro socialista glorioso” (Green, 2014, p. 78). Por conseguinte, a homossexualidade, naquele momento, era vista como um ‘perigo’ para essa masculinidade, já que no senso comum ser homem homossexual era sinônimo irrevogável de um ‘ser efeminado’<sup>1</sup>.

Esses apontamentos e constatações de Green deixam nítida a lógica masculina, machista e masculinizante da classe média, branca, que estruturava e se efetivava na sociedade brasileira, contaminando e estruturando os modos relacionais na própria esquerda. Outro ponto chave para a reflexão é perceber que “precisamos observar e investigar as práticas de possíveis resistências às normas de gênero vigente no período” (Silva, 2016, p. 73). Aquelas pessoas re-existent às normas de gênero na época da Ditadura Militar brasileira fazem por ruir a estrutura sistêmica do organismo ‘esquerda comunista guerrilheiro’, pois deixam explícito que a narrativa de unicidade, coesa, homogênea e classicista no campo da oposição aos militares é mais uma ficção. Esse discurso ficcional, ordenado e reproduzido para corresponder a um ‘ideal’ de sociedade, na perspectiva das dissidências de gênero, não difere muito — ou em nada — do ideal preconizado pelas ditaduras. Portanto, não é pelo fato de muitas pessoas, de várias formas, terem se engajado na luta política e no campo das artes que essa massa de subversivos corresponde à narrativa de todos as pessoas perseguidas e oprimidas pelo poder assassino daqueles anos.

Outras elaborações artísticas e outros brasis estiveram — e continuam — em estado de opressão, invisíveis, e não se tornaram parte constituinte de nenhuma versão dos fragmentos da história brasileira. Sabe-se lá quantos olhares, elaborações e inventividades ainda permanecem excluídas e invisibilizadas pelo atroz trator da conformação cronológica, didática e hegemônica da história. Desde 1964 até os dias atuais, mais de 50 anos se passaram e, durante este tempo, tornou-se notável o multiverso possível e infindo de pensamentos, de reflexões e de narrativas a partir dos vestígios de acontecimentos e fatos ocorridos nos anos de chumbo. O mapa em que se localizam tantos caminhos e modos de elaboração lança uma questão que reafirma e desloca o presente ao mistério do futuro: quantas versões de história não foram, mas podem e ainda serão contadas desde um diálogo sobre o período sombrio e autoritário que se seguiu por 20 anos pós-golpe de 1964?

---

1 Pode-se observar que um movimento silenciador, ainda mais agressivo, se convertia às mulheres homossexuais. Para esta perspectiva da mulher e da mulher homossexual pode-se abrir a investigação a partir das reflexões de Juliana Kumpera (Kumpera, 2018). Vale lembrar que a homossexualidade e a prática dela remonta ao mito bíblico de Sodoma, que é constantemente utilizado como texto símbolo para a instituição da ideia paradigmática do “pecado”.



Esta é uma das muitas derivações de pergunta que marca, dá localidade, é território, impulsiona e transversaliza os desejos de pesquisa deste artigo, e, principalmente, o próprio impulso de criação e elaboração da cena breve *Para Rocío Jurado*. Narrar cenicamente a trajetória de arte em vida de José Alberto, evocando, apresentando e reinterpretando os contextos — políticos, sociais, econômicos, afetivos, sexuais — do artista é ordenar um modo de contar, é conceber uma versão da história sobre e que, sobretudo, dialogue com nosso Brasil pós-golpe de 1964. Colocar-se em companhia de José Alberto In Concert, para que ele fale, em cena, aos 66 anos, sobre sua própria trajetória de vida é subverter e instaurar insurgência inesperada. Pessoas sujeitas às mais diversas espécies de rechaço fascista, aquelas que confluem por um país subterrâneo, numa viagem sem volta, estão evocadas em *Para Rocío Jurado*. Ao realizar a cena breve, Trindade e In Concert referem-se diretamente àqueles que insurgiram contra o regime ditatorial, num levante revolucionário fazendo de si subversão, destituindo os poderes institucionalizados, por meio do próprio corpo e da própria existência, desviada, antinorma.

A cena *Breve Fragmento Dois, Panorama dos Anos 80 ou um roupão para um escape* é construída por uma projeção manipulada ao vivo de acordo com o andamento da cena, o elemento audiovisual, se compondo de fotos, notícias de jornais e manchetes dos anos 1970/1980, estabelece uma narrativa, não linear, memorialística do testemunho cênico que será instaurado por meio da voz e dos movimentos de In Concert. A colagem digital, viva e dinâmica, revela imagens das artistas transformistas, travestis e trans mineiras de Belo Horizonte, que marcaram e fizeram história a partir dos anos 60 e que têm ligação afetiva direta com o ator. Manchetes de notícias constroem um panorama documental, aparecem no vídeo e são citadas na dramaturgia (Trindade; In Concert, 2018, p. 470), notícias como “A misteriosa doença dos homossexuais. Primeiro aparecem manchas roxas na pele. Depois o mal se infiltra nos Sistemas Digestivo e Linfático. 09.01.1982, Revista Manchete”, “Markito, o costureiro das estrelas, será enterrado em Uberaba. 07.06.1983”, “Markito sepultado ontem... possivelmente vítima de deficiência imunológica. 08.06.1983”, “Markito é considerado o primeiro brasileiro vitimado pelo HIV”, “Delegacia da vadiagem vai sanear Afonso Pena e a Praça Raul Soares. 07.11.1973, Diário da Tarde”, “As bonecas estão dando muito trabalho. 02.07.1978, Diário da Tarde”, “Segundo DP começou campanha e a meta é ‘limpar’ cidade. 21.12.1985, Diário da Tarde”, “Delegacia mostra obra em costumes. 31.12.1987, Diário da Tarde”. Enquanto são exibidas as referidas manchetes, José Alberto se declara ao público

Final dos anos 80, eu tinha 28 anos, por aí. Nesta época, eu já montava para sair para as discotecas e fazer shows em boates. Era o auge em Belo Horizonte, não tem como não lembrar da Fashion, Blue Boy, La Rue Discothèque e outra mais... ah! E a Rua da Lama, atrás da Igreja São José! A glória! E as pegações no Parque Municipal e na Avenida Afonso Pena?! Um luxo! E o Cine Brasil e o Candelária, as pegações corriam soltas. E Sophia de Carlo, a pioneira! De Nero, o mito! Ira Velásquez, minha grande diva! Michelle Loren, a maravilhosa! Nossa Coquita Pára raio! Cacá Morais, nossa querida Vanusa. Wagner Mamáe! Carlinhos Brasil, nosso eterno caricato! Safira Bengell, a grande diva! Fernando Montenegro, a Fafá de Belém! Valéria, a grande, a eterna estrela das noites e Paulete Star, a perigosa. As duas in memoriam. Também foi uma época muito difícil, de uma hora para outra



eu perdia um amigo. E tinha também a “costumes”, a polícia que vinha e prendia a gente. Passei uma noite na cadeia presa e foi terrível, gente... terrível! Mas nada, nada, tirava o brilho da noite! Meus pais e meus irmãos não sabiam de nada, aliás nunca souberam, eu sou filho daquela tal família tradicional mineira. Eu esperava dar 23h30 nos finais de semana, pois era a hora que meus pais dormiam e meus irmãos já haviam saído e aí eu ia para o banheiro para me maquiarem e me montar, assim que eles dormiam eu saía nas pontas dos pés, passava em frente a porta do quarto deles e ia feliz para as noitadas da vida. Num sábado, eu tinha um show para fazer na boate La Rue, ia fazer minha grande diva Shirley Bassey e fiz tudo direitinho, como sempre, só que quando eu cheguei na varanda e bati a mão na maçaneta da porta, ouvi um barulho do outro lado da porta, era meu irmão chegando. Voltei correndo pro banheiro e me tranquei. Ele começou a bater na porta dizendo que queria entrar, antes de dormir. Abri o chuveiro e respondi que estava tomando banho. Resultado, tive realmente que tomar banho e lá se foi minha maquiagem e o sonho de arrasar naquele dia na boate. Sorte é que meu roupão estava no banheiro e assim pude sair com o vestido e sapato enrolado debaixo do roupão, para ele não perceber. E aí se foi minha noite de glória que tanto planejei, arrasar no show. E o meu arraso terminou na cama, tentando dormir e não conseguir de tanta raiva (Trindade; In Concert, 2018, p. 470-472).

Esta narrativa definitivamente não constitui, sequer é considerada, como uma possível história oficial, tanto pela narrativa contada por um país ‘Ordem e Progresso’ e nem pela contada pela massa de guerrilheiros — em sua maioria brancos, héteros, de classe média —. José Alberto In Concert e suas companheiras estelares, perseguidas pela frota policial belorizontina, conhecida popularmente de ‘costumes’, remontam a pluriversos sobreviventes, que reexistem pelas/nas fissuras, por vezes invisíveis, submersas à cultura oficializada. Tanto Zé quanto seus amigos e amigas da noite belorizontina afirmam-se como outras existências que se reinventam pelas feridas, por suas cicatrizes. Distintos daqueles inventariados por Alverga, as bichas transformistas são, também, legítimos “habitantes da dor” (Alverga, 1978, p. 51). Para Rocío Jurado é teatro, encenação, que In Concert e Trindade efetivam e realizam-se como donos da história, como ordenadores de signos já historiografados em tensionamento com outros invisibilizados. Zé Alberto, ator transformista, em cena, faz e refaz corpo-história, pois, por meio de sua própria existência e presença, vai compondo uma narrativa sobre Brasil, sobre Minas Gerais e Belo Horizonte. Benjamin (1987) e Rancière (2005) apontam a construção de historicidades como capacidades, modos particulares, às pessoas, potenciais narradores de seus contextos e experiências, ordenadoras de signos e donas da história. Para Benjamin, a relação corpo-história pode ser sintetizada num elemento-imagem: o anjo. Essa composição, descrita no ensaio *Sobre o conceito de história* (Benjamin, 1987) foi inspirada em um quadro de Paul Klee, comprado por Benjamin em 1920 do próprio pintor, intitulado como *Angelus Novus* (1921). Tendo ficado em poder de Benjamin até a sua fuga de Paris, em meados de 1940, hoje conserva-se no Israel Museum, em Tel Aviv. Para Benjamin, essa pintura

representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. Tal deve ser o aspecto do anjo da história. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as joga aos seus pés. Ele gostaria de deter-se para despertar os mortos e reunir os vencidos, mas uma tempestade sopra do



paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1987, p. 226).

O autor acredita e nos sugere que a história é um acúmulo de catástrofes, exatamente aquilo para o qual o olhar do anjo está direcionado. “Seu rosto está dirigido para o passado” (Benjamin, 1987, p. 226.), não olha para o futuro, mas dá às costas a ele; “ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as joga aos seus pés” (Benjamin, 1987, p. 226). O anjo é impulsionado/estruturado pelo passado, e almeja despertar mortos e reunir os vencidos. Essa descrição alegórica benjaminiana efetiva-se para exprimir uma concepção de história, fragmentada, “como uma imagem, *bild* [do alemão, retrato], imagem ou quadro que é uma educação, instrução, cognição imagética: *bildung* [do alemão, em formação]” (Funari, 1996, p. 48.) e que, apesar de ser levada pela tempestade, anseia e leva consigo o desejo por permitir que os mortos e vencidos sobrevivam às ruínas e tornem-se matéria a ser sorvida. A realidade para Benjamin apresenta-se em fragmentos que resistem por meio dos vestígios, e nós, pessoas condenadas ao tempo, estamos nesse constante a resistir, sendo impelidos irresistivelmente pela tempestade, o progresso destruidor.

Rancière (2005) contribui para esse debate reconhecendo que é inexorável à construção da história a presença da subjetividade de cada pessoa. Para ele, esse processo de individuação do real é poderoso, pois possibilita a produção de diversas formas inteligíveis de se delinear narrativas; narrativas essas que surtem efeitos, influenciam o cotidiano vivenciado e, sobretudo, esmaecem a fronteira entre “razão dos fatos e razão das ficções” (Rancière, 2005). O anjo da história não é uno, mas múltiplo. A humanidade não é um corpo coletivo, coeso, homogêneo e concordante se não composta de múltiplas “partilhas sensíveis” (Rancière, 2005) que se ordenam em comuns partilhados, distintos entre si. Segundo o filósofo, uma mesma época histórica terá distintas ordenações de signos para sua composição e, portanto, qualquer um de qualquer época pode ser considerado um ‘fazedor’ de história, “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz” (Rancière, 2005, p. 59).

Em outro breve fragmento da cena, *Descer do salto para dentro de si*, depois de José Alberto In Concert dublar a canção *Não deixe o samba morrer*, eternizada pela voz de Alcione, um gravação da voz de José Alberto inicia-se. O ator transformista narra algumas histórias, percepções e olhares sobre sua própria vida. José, em cena, muda seu ritmo e inicia uma desmontagem da diva In Concert, tira primeiro os cílios postiços, depois os brincos, anéis, colar e sua peruca. Ali fica em pausa a olhar para o público, uma breve respiração. Depois molha sua mão em um óleo, passa em seu rosto e retira a maquiagem, limpando tudo com uma toalha. Na tela de projeção, vemos o registro audiovisual que instala um jogo caleidoscópico de imagens de José se maquiando, porém elas são extremamente misteriosas e não revelam seu rosto. Até aqui o texto que ouvimos em *off* é

Uma amiga minha travesti, Sandra Saolin, chegou de Paris, ficou hospedada em minha casa e trouxe o silicone. Ela aplicou em mim nos rosto e em várias clientes minhas. Era colocado com seringa de agulha grossa de aplicar em cavalo, quando você tirava o sangue esguichava tanto que a gente tinha que pregar alguma coisa com super-bonder para segurar (Trindade; In Concert, 2018, p. 472).

Após o testemunho sobre o silicone e agora mostrando seu rosto desnudo, José retira os suportes, colados uma de cada lado de seu rosto, eles seguram suas bochechas que por terem sido preenchidas com silicone, há pelo menos 30 anos, com o tempo cederam à gravidade. E por fim





ele revela seus cabelos, retirando a touca de meia que os segura para receber as perucas. Nesse momento, José Alberto faz uma grande pausa na desmontagem, para capturar, com seu olhar, a atenção do público, fazendo-os perceber que ali diante deles o artista coloca sua existência em destaque. O movimento da encenação é evidenciar a travessia de corpo-história de In Concert que atravessou os tempos. E, ali, em cena rasga a si mesmo para mostrar-se como sobrevivente de uma longa temporada, inescapável, de caça. Na cena, inclusive, Trindade constrói, na projeção, um mosaico com áudios extraídos do documentário *Temporada de caça* (1988), de Rita Moreira, “Eu tenho muito contra eles, eu tenho muita coisa contra eles. Eu acho que eles não deveriam existir, acho que não deveriam existir. Eu acho que tem mais é que assassinar mesmo. Você é a favor que mate? Tem que matar” (TEMPORADA [...], 1988). E em vídeo, recortes de notícias de jornais da década de 1970 e 1980 são exibidas; suas manchetes revelam as violências e crimes acontecidos contra a sociedade gay brasileira. Na dramaturgia são essas as frases mencionadas (Trindade; In Concert, 2018, p. 473), “Se você tem um carro e gosta de paquerar pela cidade à noite, cuidado: o cabelereiro José Vieira (26 anos, solteiro, Avenida Amazonas) está procurando uma companhia para divertir-se. 11.01.1972, Jornal Diário da Tarde”, “Com o corpo crivado de facadas. Mistério ainda em torno da morte do engenheiro Delgado, cultor da astrologia. 13.03.1976, Diário da Tarde”, “Batom faz Dênis virar ‘Denise’. 06.02.1968, Diário da Tarde”.

A direção de Fabrício Trindade para a cena, construída por múltiplas dimensões de teatralidade presentes nas diversas linguagens artísticas e mídias utilizadas — dança, música, teatro, transformismo, documentos, arquivos, relatos pessoais, testemunhos, poesias, audiovisuais, registros pessoais, reportagens, documentários, fotos — evidencia uma perspectiva consonante às ideias de Benjamin e de Rancière, na medida em que demonstra-se como uma elaboração de um teatro documento vivo para desvelar um modo de se fazer arte, em tempos de constante opressão e violência, como forma-fissura capaz de destruir a ordem hegemônica e contribuir para minar a história unívoca e sua perspectiva implantada pela noção de progresso. *Para Rocio Jurado* é arte em vida que solapa a concepção da história como corpo uno, conformado em sua existência rígida, conservadora, didática, legitimada por clivagens conceituais enrijecidas e formulações teóricas científicas. Já que reconhece, nos elementos inseridos na encenação, a perspectiva de um teatro historiográfico subversivo, que não tem como pretensão responder a todas as inquietações contra a História oficial, mas que é a reação inventiva constituinte de um inventário de cicatrizes próprias à José Alberto In Concert e Fabrício Trindade, ambos inter-relacionados entre si e entramados — entramados/entreamados — a acontecimentos de seus territórios contextuais. A cena breve elaborada por Trindade e In Concert revela e confronta história estruturada por um genocídio — físico, simbólico e intelectual — que oculta, extermina e solapa outras narrativas.

*Para Rocio Jurado* institui um movimento-ação demonstrando que os artistas podem tornar-se anjos da história, forças potenciais, capazes de estabelecer outras relações que enferrujam e corroem o tempo linear do progresso. Esta cena é a constatação de que as criações artísticas podem articular passado e futuro, a partir dos dilemas do presente. Ela, como anjos profanadores da história, firma



um pacto com os mortos, assentando desejos para um porvir mais humano, mais justo. Desse modo, *Para Rocío Jurado*, torna-se um modo particular de: processar a vida cotidiana; narrar sobre/ com seres viventes e seus contextos político-sociais; delinear uma versão que compõe, modifica e manifesta-se concretamente no presente, confluindo memórias, existências-ruínas, ao futuro; e, por fim, de reconhecer o hibridismo de ação e história, considerando os fatos e seus agenciamentos no tempo, como um corpo que se rasga, expõe sua pele cortada para o sangue jorrar, deixando-se sentir o pulsar das feridas inflamadas. Em cena José Alberto continua sua desmontagem, deixa no chão suas vestes, seus sapatos, no telão uma foto antiga aparece, seus pais, ele criança e mais dois irmãos, em áudio segue o depoimento

Quando criança minhas brincadeiras eram pegar as bonecas de minhas primas e fazer penteados nos cabelos delas. Quando eu não cismava de cortar, cortar não. Estragar o cabelo das bonecas, aí meu pai tinha que comprar outra para dar as minhas primas que choravam sempre. Outras vezes meu pai ficava furioso, pois eu sempre pegava lápis de cor e coloria as paredes todas da casa fazendo desenhos. Mais furioso ele ficava quando uma vizinha falava, este menino quando crescer será cabelereiro ou pintor. E realmente foi o que me tornei, cabelereiro, maquiador e pintor. Um dia eu comprei umas telas e tintas e aí comecei a pintar e comercializar meus trabalhos, onde me encontro até hoje, na Feira Hippie de Bh. Só que a vizinha nunca imaginou que eu também seria uma transformista! Ela nunca sonhou isso. Eu sempre quis mesmo era fazer teatro. Mas meu pai não aceitava (Trindade; In Concert, 2018, p. 473-474).

Fabrizio Trindade e José Alberto In Concert compõem *Para Rocío Jurado* desvelando uma teatralidade constituída a partir dessa perspectiva da criação artística como feridas inflamadas. A breve cena se dedica a escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície retocar sua resistência e, sobretudo, compõe imagens-mosaico, simbólicas, que compreendem, elaboram, constroem novas/outras memórias, subvertendo as ordens sociais, artísticas, políticas e sexuais. Zé Alberto, em cena, subverte sua própria existência, seu próprio corpo construindo, em companhia de Trindade, sua ordenação histórica particular, elaborando e organizando sua 'visão de mundo' peculiar e incorporada a si mesmo. Os dois, Trindade e In Concert, conjuntamente, elaboraram vivências, relatos testemunhais poético-reflexivos, constituindo um corpo-história que tem potência de narrar a si mesmo, contaminar e re-des-elaborar seus contextos. *Para Rocío Jurado* é teatro documento, saber-corpo, arte-corpo, que desvela uma dimensão de teatralidade, como: (i) autópsia das sensibilidades humanas, das memórias e escavação de historicidades; (ii) como política teatral que compromete-se ao experimentalismo, associando seu processos de criação a uma arte independente, desvinculada de instituições e que, sobretudo, se coloca diante delas para questionar, inquirir e inverter valores impostos; (iii) como modo de tornar-se existência e, junto ao mundo, aliado a ele, por vezes em tom contestatório, construir percepções sensíveis que, até então, resistiam aferrolhadas, cativas, em confinamento; (iv) como insurgência das interseções entre o campo político de oposição às ordens hegemônicas fascistas e o campo da cultura não oficial, construída pelas pessoas que experimentam, criam, recriam, estruturam o mundo em seus corpos-história; (v) como um modo de se fazer arte cênico-espetacular que, desde-sobre sul' América, se constrói por-em suas mutilações de corpo e a



e, urge pelo reconhecimento de suas identidades, estruturadas pelas-nas cicatrizes mais condenatórias e pelos sintomas de suas doenças latentes mais doídas.



## Referências

- ALVERGA, Alex Polari de. *Inventário de Cicatrizes*. Rio de Janeiro: Teatro Ruth Escobar/Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978. 58 p.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas. Magia, técnica e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FREITAS, Arthur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora EDUSP, 2013.
- FUNARI, Pedro Paulo A. Considerações em torno das ‘Teses sobre filosofia da História’ de Walter Benjamin. *Revista Crítica Marxista*, n.03, p. 45-53, 1996.
- GREEN, James N. O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCAR, 2014, p. 177-201.
- KUMPERA, Juliana Aleksandra Martucci. Resistências lésbicas à Ditadura Militar no Brasil: imprensa, ativismo e a redemocratização. In: HISTÓRIA E DEMOCRACIA: PRECISAMOS FALAR SOBRE ISSO, XXIV. Encontro Estadual da ANPUH/SP. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP/ Campus Guarulhos, 3 a 6 de setembro de 2018.
- LE PARC, Julio. Guerrilha Cultural. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LYNCH, David. *Em águas profundas: criatividade e meditação*. Tradução de Márcia Frasão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.
- PEREIRA, Fabrício Trindade. *Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimídia, Yuyachkani — corpos sudacas*. 2023. 432 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- PIGNATARI, Décio. *Teoria da guerrilha artística*. São Paulo: Correio da Manhã, 1967.
- PUCHEU, Alberto. *Mais que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016. 232 p.
- REIS, Daniel Aarão. Aproximações, contrastes e contradições entre paradigmas de mudança social: os cinquenta anos de 1968. In: REIS, Daniel Aarão et al. *1968: reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 15-31.
- SILVA, Natanael de Freitas. Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. *Revista Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 65-83, 2016.
- TEMPORADA de caça. Rita Moreira. [S. l.: s. n.], 1988. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rjan\\_Yd0C5g](https://www.youtube.com/watch?v=rjan_Yd0C5g). Acesso em: 22 jan. 2024.



TRINDADE, Fabrício; IN CONCERT, José Alberto. Para Rocío Jurado — Brevíssimos fragmentos em alguns minutos. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 460-476, Jan.-abr., 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/14938>. Acesso em: 08 set. 2023.

VENTURA, Zuenir. Teimando em não sair de cena. *In: REIS, Daniel Aarão et al. 1968: reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 11-15.



### **Biografia acadêmica**

Fabrizio Trindade é artista da Cena, atua, dirige e escreve. Pesquisador de pós-doutorado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutor em Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Estudos Literários - Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas / Linha de Pesquisa: Literaturas, outras Artes e Mídias, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Licenciado em Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG. Docente substituto na área de Artes, sub-área de conhecimento Teatro e no conjunto de disciplinas: Laboratório da Atuação e da Performance V e Laboratório da Atuação e da Performance VI, junto ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes do Campus de São Paulo da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Desde 2018 vem colaborando como professor e orientador de processos artísticos no Teatro Universitário/UFMG. Coordenador do GIRA - Grupo de Investigação e Reflexão em Arte, do Produção e Memória Projeto de Extensão do Teatro Universitário - UFMG. Integrante do LECAC - Laboratório de Estudos do Corpo nas Artes da Cena, da EBA/UFMG, coordenado pela professora Mônica Ribeiro e do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP), da FALE/UFMG, coordenado pela professora Sara Rojo. Integra o Mayombe Grupo de Teatro onde desenvolve trabalhos cênicos relacionados às diversas áreas artísticas. Integrou o Grupo Oficina Multimídia de 2007 a 2014, desenvolvendo trabalhos como diretor, ator, produtor e preparador corporal.

E-mail: [fabriciotrindade5@gmail.com](mailto:fabriciotrindade5@gmail.com)

### **Financiamento**

Não se aplica

### **Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

### **Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

### **Contexto da pesquisa**

Não declarado

### **Direitos autorais**

Fabrizio Trindade Pereira

### **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



### **Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

### **Editores responsáveis**

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

### **Histórico de avaliação**

Data de submissão: 16 de outubro de 2023

Data de aprovação: 23 de abril de 2024



# Ephemerera

*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229*

***FOR ROCÍO JURADO, A VERY BRIEF INSURGENT SCENE:***  
**write gestures so that the memory of an underground country comes to the  
surface and retouches its resistance**

***PARA ROCÍO JURADO, BREVÍSSIMA CENA INSURGENTE:***  
**escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície retocar sua resistência**

Fabício Trindade Pereira

 <https://orcid.org/0000-0003-3103-0803>



***For Rocío Jurado, a very brief insurgent scene:***

**write gestures so that the memory of an underground country comes to the surface and retouches its resistance**

**Abstract:** This article is a gesture written to make untold stories emerge, it is a dedication to artists, concert halls, and LGBTQIAPN+ saunas in Minas Gerais. After a 40-year career, in 2018, dragging performer José Alberto In Concert (1952-2023) achieved his youthful dream: to debut on a theater stage. Under the direction of Fabrício Trindade (1988-), Zé, at 66 years old, exposed himself by acting in the very brief insurgent scene *Para Rocío Jurado*.

**Keywords:** political theater; documentary theater; Latin America; theaters of the real; living document.

***Para Rocío Jurado, brevíssima cena insurgente:***

**escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície retocar sua resistência**

**Resumo:** Este artigo é gesto escrito para emergir histórias ainda não contadas, é dedicatória para artistas, casas de shows e saunas LGBTQIAPN+ mineiras. Depois de 40 anos de carreira, em 2018, o ator transformista José Alberto In Concert (1952-2023) conquistou seu sonho de juventude: estreiar no palco de um teatro. Sob direção de Fabrício Trindade (1988-), Zé, aos 66 anos, realizou uma exposição de si ao atuar na brevíssima cena insurgente *Para Rocío Jurado*.

**Palavras-chave:** teatro político; teatro documentário; América Latina; teatros do real; documento vivo.



Here we begin an article-invitation to the confluence, a way of remaining on the move to—“see with,” “move with”—touch dialogues and promote other distinct possibilities, until then inconsiderate, forgotten or—on purpose—not remembered by/in official and unofficial memory archives. We are going to come through words-images that, like written gestures, will attempt the impossible: to record the journey experienced by Fabrício Trindade and José Alberto In Concert, when sharing the process of creating *Para Rocío Jurado* (2018), a short scenic work, premiered on the occasion of the 19th Festival of Short Scenes at Galpão Cine Horto of Belo Horizonte, Minas Gerais. During the textual elaboration, the writing was composed (i) by the desire to transmute, into words, artistic practice experienced in life; (ii) to reflect on the structuring conceptual elements of the production created by Trindade, together with In Concert, (iii) so that the “memory of an underground and chained country comes to the surface to retouch its resistance” (Trindade; In Concert, 2018, p. 465).

What are the ways in which a story can present itself? How many versions can be counted based on the logical-sensitive ordering of each subject that appears in it? How do the arts fit into producing and storing memories? How to conceive, prepare, and produce artistic works in South America, a territory under constant oppression and restriction on thoughts and initiatives? What are the possible stories, *distribution of the sensible* (Rancière, 2005)<sup>1</sup>, ways of doing—political aspects that configure their own means of existence, resistance, and visibility—, highlighted in the contemporary world/society by artistic works when staging emerging issues for the subjects involved? From the perspective of staging emerging issues for the creative subjects, how is scenic creation established based on documents, memories, and direct dialogue with factual reality?

Distancing themselves from the chronological ordering of events and from an analysis that defines and limits the structuring elements of scenic creation, the strata of subsequent ideas constitute a critical-reflexive textual elaboration, a possible reading lens, which yearns for the breadth of meanings, which is not an end and does not end in itself. On the contrary, it is established as a writing-struggle, a composition of words-images aimed at the flows, challenges, and complexities inherent to life in continuous and permanent movement. From the perspective of *sudaca* bodies (Pereira, 2023), we assume a position in the world and affirm the existence of other submerged, desirous, moved, and endless possible ways of organizing, confronting, reflecting, and elaborating the narratives condensed here.

---

1 The translators used the English version: RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Edited and translated by Gabriel Rockhill. New York: Continuum International Publishing Group, 2004.



## 1 Gesture one: immersing to make insubordinate art emerge

You have to learn to stay submerged / for some time, you have to learn / to bear, you have to bear / waiting, you have to bear waiting / until you forget about time, until you forget / what you are waiting for, until you forget about waiting, / you have to bear to be submerged / until you forget you are bearing, / you have to bear to be submerged / until the willful volcano of water / throws you back out of it (Pucheu, 2013, p. 11-12).

José Alberto In Concert (1952-2023)—Zé Alberto—, had to learn, as a “way of doing” (Rojo, 2016), to stay submerged. He, a dragging performer, visual artist and hairdresser, hidden from his parents, family, neighbors and some friends, performed, throughout his life, in LGBTQIAPN+ concert halls, saunas, discos, and nightclubs in the state of Minas Gerais, flowing submerged through/into the *deep waters* (Lynch, 2008) of the artistic invention of a marginalized fag. He was born in 1952 to a Brazilian army officer and grew up in a family from Minas Gerais, structured by traditional Catholic and military values. The artist lived his entire childhood in the inland Minas Gerais—city of São João Del Rei—and as a pre-adolescent he moved to the city of Belo Horizonte, the state capital.

Throughout his existence, In Concert maintained his life as a fag and a dragging performer in the most absolute anonymity; he crossed various times, political contexts, and events in contemporary Brazil, without revealing his creation outside the—marginalized—spaces where he performed. The artist would not allow anyone to photograph him for newspapers and magazines, and gave just a few interviews. He hid as much as possible, so that his artistic practice would not become more widely known throughout society. And, mainly, in order for people close to him, father, mother, brothers, other relatives and neighbors, not to know that ‘Zé Alberto’ was, in the early morning of gay bohemian life in Belo Horizonte and Brazil, ‘José Alberto In Concert,’ the lip sync star, a tribute to several Divas, such as Shirley Bassey, Angela Maria, Rocío Jurado, and Alcione. The artist has been submerged all his life like a fish that swims not against the current, but with it. Alive! A fish that breathes and dives as deep as it can, which immerses in different ways, soaks its senses to create its own existence, its own uninterrupted movement in immersion-life.

Performing since the end of the 1970s, José Alberto In Concert only debuted on a theater stage in 2018, directed by Fabrício Trindade (1988-). The debut was possible because it was the inevitable result of the meeting, the friendship that emerged, the trust and intimacy built between the two artists. *Para Rocío Jurado* (2018), a short scene, approximately 18 minutes long, was the occasion, an opportunity, in which Zé Alberto effectively glimpsed the possibility of, in very brief fragments, interpreting, reliving, and sharing his own trajectory of life. The artist feel accomplished on stage,

on the cyclorama of a body that tears itself apart, a diva is displayed. She, wearing platform shoes at the right height, mixes on her skin colors and tones of glitter



from an old makeup case. The zippers are opened in order for narratives to emerge in an exhibition of self. Para Rocío Jurado is a tribute, a dedication so that the memory of an underground and chained country comes to the surface, retouching its resistance and adjusting its false eyelashes (Trindade; In Concert, 2018, p. 465).

*Para Rocío Jurado*, as the name suggests, is a tribute to the Spanish singer who the dragging performer admires the most, Rocío Jurado, and is also a tribute to his own parents. At the end of the scene, Zé Alberto specifically dedicates to his mother a performance, lip syncing to a classic song by Jurado, *Algo se me fue contigo*, from 1980. Both father and mother—a Colonel of the Brazilian Army, active in the Second World War and in the National Information Service (SNI) of the Brazilian Military Dictatorship, and a housewife, dedicated exclusively to raising her children—never witnessed the son on stage. José Alberto only allowed himself to take risks in a more public and notorious space after the death of his parents, and that was the reason why it was only at the age of 66 that José Alberto In Concert accomplished his dream of debuting on a theater stage.

Just like the brief scene *Para Rocío Jurado*, this article is a tribute to the inventive and provocative existence of the important artist from Minas Gerais, José Alberto In Concert. And, in addition to constituting a critical-reflexive text, our purpose is to compose a written gesture that reveals choices, as its goal is to recognize and establish specific relationships between: (i) artists involved in the creation process of *Para Rocío Jurado*; (ii) temporal, political, spatial, economic, and social contexts; (iii) other Brazilian creators, movements, and artistic flows that have no direct relationship with *Para Rocío Jurado* but that have conceptual—language, values, themes—, temporal—similar times and years of existence—, and spatial—places, cities, countries—ways of coming closer and distancing themselves.

The desire for critical-reflective reading, which drives the writing of this article, is to provoke splits and displacements, mobilize types of subjectivity, and constitute different *distribution of the sensible* (Rancière, 2005) based on people-artists, their thoughts, ideas, and created works. And, moved by all this, the objective is to make a movement of friction of thought, among the many shared knowledge, concepts, events, and perceptions, to allow and institute an infinite, procedural cycle of permanent creation. Enjoying, interpreting, reflecting, and creating are fundamental to this proposal, because this writing aims to mobilize the infinite cycle of language invention, so that, above all, by means of the arts, we remain in immersion-life.

## 2 Gesture two: taking a distance to get closer

Sitting on a golden chair—with his nude bolero made of soft synthetic fur, worn over a long purple corduroy dress, whose mermaid skirt reaches the thin heels of a pair of red-burgundy suede pumps—He, José Alberto In Concert, stretches one of his arms, gives one of his hands that, despite having all fingers covered



in diamond rings, is kissed by other dragging performers. A request for blessing (Trindade; In Concert, 2018, p. 476).

In the 1960s and 1970s, several questions were raised about the paradigms and structuring hierarchies of the moral, ethical, and social values advocated, until that moment, in relationships between people, religious, cultural, political, artistic, legal, and sanitary power institutions of power. New ways emerged in the world, mainly related to the idea of autonomy, participation, and control, expressing, at that moment, a desire “that seemed to be immense, to take one’s destiny into one’s own hands. Directly. Without intermediaries.” (Reis, 2018, p. 24). Reforms and revolutions were the order of the day in society, in customs, in the economy, and in politics. According to Zuenir Ventura (2018), the year 1968 was mythical, an ecstasy of History, when the world caught fire, and not just in a figurative sense. Nineteen sixty-eight “set hearts and minds on fire, exploded in songs, films, marches, revolutions and wars, on battlefields and on the streets, on stages and on screens, in politics, in imagination and in behavior. A strong emotion traveled across the planet” (Ventura, 2018, p. 11).

December 13, 1968, four years of the imposed civil-military government, was the date on which the democratic-patriotic contours of the “nationalist heroes,” who promised to save the country from communism, collapsed. The destroyed nationalistic mask allowed the coup character morbidity of the right-wing Military Dictatorship to be revealed. Through Institutional Act No. 5—AI-5—, the President of the Republic could, without judicial review, revoke the mandates of parliamentarians, suspend the political rights of any citizen, annul the guarantee of *habeas corpus*, and institute prior censorship, not only of press vehicles, but also of more diverse artistic manifestations. The AI-5 made official and legitimized the authoritarian government, condemning as “subversives,” “communists,” “threats to the national order,” all those who opposed the orders and desires for order and progress of the military State.

Politically engaged, like choirs of resistance, students, intellectuals, and artists put themselves at the forefront, integrating social movements of struggle and/or producing works — of the most distinct visual, scenic, and literary natures—that questioned the current order of oppression and propagated revolutionary ideas in favor of Brazilian democratic freedom, in all social spheres. In our Gesture Two, we will take some distance to recognize some responses that emerged at this or from this moment in Brazilian history. For example, at the end of the 1960s and in the 1970s, what was called, by the Minas Gerais art critic Frederico Morais, *Arte de Guerrilha*, a “Latin American ideological conceptualism” (Freitas, 2013, p. 54) arises, a form found by artists of that time to take a stand in favor of guerrilla struggles in order to get popular freedom. In his book *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil* (2013), Arthur Freitas highlights that Frederico Morais was a militant critic, catalyst of artistic proposals and promoter of subversive thoughts that he called guerrilla art, in his critical texts, ideas, and practices that were already being carried out throughout the Latin American territory.



In 1967, the article *Teoria da Guerrilha Artística*, written by poet Décio Pignatari (1967), was published, and in this publication, the author declares that avant-garde art, compared to classical art, was like a guerrilla movement against war. Such a comparative approach is the confirmation of the combative power inherent—or required—to artistic practice at that time. For Pignatari (1967), the combative power of *Arte de Guerrilha* was effective through a dynamic open structure, full of information, where everything was governed by the comprehensive (self)consciousness in action—coordination—and not by subordination. Distancing itself from linear and classical war—classical art—, guerrilla warfare—avant-garde guerrilla art—presents itself through strategic actions by guerrilla groups, which, according to Arthur Freitas (2013), are of simplicity, of simultaneity of actions, of constant migration and transit. For him, the guerrillas put their bodies to the test and risks their lives in favor of a certain social cause, attacking the enemy from the rear. Several artists positioned themselves in favor of art that debated social issues in a radicalization of aesthetics and artistic language to produce revolutions.

In 1968, in Argentina, artist Julio Le Parc published *Guerrilha Cultural*, manifesto expressing that the research interest of artists of his time was no longer in the expressive qualities of a work of art, “but in contesting the cultural system. What counts is no longer the art, it’s the artist’s attitude.” (Le Parc, 2006, p. 26). For him, the artists’ role was mainly related to creating disturbances to the institutionalized system, organizing “a kind of cultural guerrilla warfare against the current state of things, highlighting contradictions and creating situations where people rediscover their ability to cause changes” (Le Parc, 2006, p. 26). In line with these ideas, from the exhibition held in Belo Horizonte, in 1970, entitled *Do corpo à Terra*, organized by Frederico Morais, one opened the possibility of combining tactical schemes arising from urban guerrilla warfare with the arts.

Guerrilla poetics was constituted, through the works and their creators, as a transgressive, fearless artistic expression, as a poetic-political confrontation. According to Freitas, “with it there was even a kind of introjection of the political into the structure of [artistic] actions, which often led to the impossibility of dissociation between what is said and the way it is said” (Freitas, 2013, p. 75). Guerrilla art is an artistic proposal that: investigated the limits of the confluence of the social dimension as a condition of its language; confronted state, religious, and social violence; committed to formulating itself as a project, the possibility of being in a collectivity; was empowered as a poetic creation that dribbled censorship, persecution, state-corporate biosurveillance, and the imposition of mass docile behavior in the 21st century; as a parallel, clandestine route, which, from the underground place, operated its artistic actions through dribbling, guaranteeing philosophical and poetic survival through understanding the functioning of the state, social, and moral system. The hacking of the institutionalized structure to find loopholes, potential for subversion, in order to establish clandestine space-action, maximum power of commitment and responsibility of artistic performance in the field of the imagination and in the de-re-construction of meanings.



In the same space-time, poet Alex Polari de Alverga (1951-, from the state of Paraíba, joined, as a guerrilla, the *Vanguarda Popular Revolucionária*, an organization that carried out actions against the military regime and fought for the release of political prisoners. For this reason, he was arrested and remained incarcerated at DOI-CODI for a few years and, even though he was there, his first book was published, entitled *Inventário de Cicatrizes* (1978). The poems in this iconic work are marked by experiences and events lived in a space-time in a territory under constant and intense violence, when the author participated actively in the armed struggle against the Military Dictatorship. The poetic creations that make up this work are observations of a time of so hard and frank struggles that made people and their bodies inventories of physical, emotional, and subjective scars, mainly from the perspective of those who opposed the military power imposed by acts of cruelty. These people, subject to the most diverse types of fascist rejection, those who passed through the underground country on a no-return journey, are evoked by Alverga's verses in *Inventário de Cicatrizes*:

We are all perplexed / waiting for a congress / of those mutilated in body and soul.  
/ Spread out there / from Bonsucesso to Amsterdam / from the Botanical Garden  
to Paris / from Stockholm to Frei Caneca / there is a multitude of beings / who  
bear pale scars / faded by time / very vivid in memory wrapped / in ashes, threads  
crosses / oratories, / they make up a cathedral / of victims and stained glass / an  
International of Wounds. / Anyone who has passed through this underground  
and unofficial country / knows the amperage at which their executioners operate  
/ the radio stations playing songs / to cover up the screams of their victims /  
the destination of the thousands of no-return journeys. / Citizens of the world  
/ inhabitants of pain / on a planetary scale / All who slept on the cold floor / of  
the torture chambers / all who slept on the cold floor / of the torture chambers  
/ all who blew / the blood dew of a new era / all those who heard the screams,  
put on the hood / all those who enjoyed copulation interrupted by death / all  
those who had their testicles crushed / all those who became pregnant by their  
own executioners / are marked, they resigned from the right to their own future  
happiness (Alverga, 1978, p. 51).

At the same time that the book of poems inventories the scars of an era, the author, when elaborating his experience in poetic verses, is also inventorying his own scars, his own feelings. In a context of dictatorship, Alverga, guerrilla and political activist, in order to stay alive, became a producer of culture, transforming art into a space for testimony, clash and questioning of a “criminal” in the face of the regime of complete State oppression. If the hegemonic order legitimizes and dictates an oppressive, rigid, and perverse social system, those who insert themselves into it autonomously and creatively become potential, exterminable enemies. Somehow, this inventory of scars becomes a work that is an accumulation of contradictory, marginal experiences. Even feelings that could be more tender and affective end up being shown, in Alverga's book, to be marked like scars on/across the skin. In the poem *Amar em aparelhos*, for example, there is the unavoidable and dichotomous presence that intersects love and war equipment, part of everyday life at that moment in history,



It wasn't easy / to make love / among so many machine guns / pamphlets, bombs / fatal seizures / and ashtrays filled /eternally with your Continental, /national preference. /It was so irrational / to moan with pleasure / on the eve of our crimes / against national security / it was hard to rhyme orgasm / with guerrilla warfare / and wait for a shot / on the next corner. / It was difficult / to swear eternal love / with a bounty on / your head / because life could end / before love (Alverga, 1978, p. 17).

Alex Polari de Alverga was one of the main guerrillas responsible for the kidnapping of Ehrenfried von Holleben, German ambassador, in 1970. Action that, during the World Cup, achieved the release of 40 political prisoners. Then, in 1971, the author was arrested and tortured savagely, remaining in prison until the 1980s. During this long period, he built, by writing, a space of physical, symbolic, and political resistance. He was responsible for reporting, to the Military Court, the murder of several comrades, including Stuart Angel—son of fashion designer Zuzu Angel—, honored in the poem *Canção para 'Paulo' (à Stuart Angel)* (Alverga, 1978). Similar to the ideas that make up *the guerrilla arts*, Alverga, in his poems, refers directly to those men and women who rebelled against the dictatorial regime in a revolutionary uprising that questioned the political configurations of an authoritarian-militarized era.

These artistic works, developed in the context of the guerrilla warfare of the “years of lead,” constitute a narrative that contributed to the construction of an unofficial history about the period. It is inescapable to recognize that those guerrilla arts formed a version, a way of elaborating on the facts that occurred in Brazil at that time. They were and continue to be a fundamental force of resistance and contestation against the genocidal atrocities of the military government. Nevertheless, they correspond to a perspective, or rather, they are *distribution of the sensible* (Rancière, 2005) of a—specific—group of artistic people. And it corresponds not only to the various possible, unthought, unseen types of subjectivity, expressed by others, any artists who experienced that historical moment. Therefore, it is impossible not to recognize that, when mentioned as a whole, this guerrilla art—whether formulated by Moraes as an artistic movement or that of the guerrilla Alverga—, it should be recognized that this categorical denomination alone cannot understand nor account for the diverse and democratic furor of experienced historicity. A time is not made up of reality, but of several, distinct realities.

The poetics of invention of guerrilla arts is not the institutional version inherited by the books of the “Order and Progress” country, just as it is not—and cannot be—the only voice ordered to tell what went beyond or was trapped beneath the debris from this disastrous period in Brazilian history. These guerrilla arts are one of the possible versions of reports, recreations, and reinterpretations that shape the narrative remains of that time. It is important to consider that guerrilla arts can be understood as direct and indirect derivations of armed struggle organizations and movements that resisted conforming to the regulations imposed by the Brazilian business-military dictatorship. This left wing that organized itself to become a force to combat the imposed “militaristic” ways, also was formed, in polar opposition to the dictator regime, based on moralizing and normative values.





A polarization was created between right-left, bourgeoisie-proletariat and the friction between opposites that determined disputes in the discursive field, in the collectivized political field, in the public space. The concept of “us” against them, communism and liberalism, conservatism and progressivism, ended up undermining and hindering issues that were considered minor at that time. The left wing was only based on and structured from the perspective of class struggle, that is, the revolution was economic and social, with the exception of customs and morals, as it was still linked to the conception of a patriarchal and heterosexual society.

### 3 Gesture three: weaving, combining ruins for the future

Amid polarization and retrograde ideas in the field of customs, feminists and homosexual movements activists yearned for new forms and perspectives of society beyond the “binary scheme.” James Green, in his reflection *O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura* (2014), which is part of the work organized by him and Renan Quinalha, clarifies that the relationship between homosexuality and the right wing and left wing was established based on some myths. The right wing saw sodomite practice as degeneracy, the ultimate subversion of the dissolution of the social order. On the other hand, the left wing perceived “homosexuality as a bourgeois deviation or a disease” (Green, 2014, p. 191).

In another reflective text, Green states that several former Brazilian revolutionaries “who joined the armed struggle in the 1960s and early 1970s wrote about their experiences during this period. But there remains a silence about sexuality, especially homosexuality, among almost all the authors of these works” (Green, 2014, p. 63). The silencing of versions that escape and that contribute to a historical construction of the Military Dictatorship becomes notable, from the left wing cultural and social perspective, which goes back to the complexities and contradictions regarding the opposition to the military regime. Perpetuating this silencing is to corroborate the atrocious permanence of the conception that diverts its gaze from gender dissident people. Green defends—and commits himself, professionally and personally, to the implementation of this perspective—that it is necessary to investigate the left-wing contradictions, which defended freedom, equality, and radical transformations, but did not conceive diversity in its model of society, just as the military regime did. According to Green, the revolutionary left wing even had its “parallel and complementary ideological frameworks” (Green, 2014, p. 71):

[01] It linked homosexuality to bourgeois behavior and, therefore, to counterrevolution. [02], it agreed with medical and psychiatric concepts, from which homosexuality was a physical and emotional degeneration. [03] although probably unconscious, it was based on traditional Catholic teachings that considered homosexuality a moral abomination. [04] Anti-imperialist sentiment associated with homosexual behavior and [05] criticism of homophobia with distant and foreign [American] influences (Green, 2014, p. 71).



From this segregationist perspective, a vertical and valuing hierarchy was established which, even in the leftist camp, privileged middle-class, white, heterosexual young people, who disputed “who was the purest, the most revolutionary and who did not meet the standards” (Green, 2014, p. 73) of “a supposed revolutionary masculinity condensed in the historical figure of Che Guevara, defender of a ‘new man’” (Silva, 2016, p. 73). This virile, strong figure—physically and emotionally unshakable, aggressive in his ideals, and who was deeply masculine, was constituted—and still persists today—as a difference to the feminine: “he had only one objective in mind, which was sacrifice for the cause, postponing worldly pleasures of the moment in search of a glorious socialist future” (Green, 2014, p. 78). Therefore, homosexuality, at that time, was seen as a “danger” for this masculinity, since, in common sense, being a homosexual man was irrevocably synonymous with an “effeminate being.”<sup>2</sup>

These notes and findings by Green make clear the masculine, sexist, and masculinizing logic of the white, middle class, which structured and took effect in Brazilian society, contaminating and structuring the relational modes on the left wing itself. Another key point for reflection is realizing that “we need to observe and investigate the practices of possible resistance to the gender norms in force at the time” (Silva, 2016, p. 73). Those people who resisted to gender norms at the time of the Brazilian Military Dictatorship ruined the systemic structure of the “guerrilla communist left-wing” organism, as they made it clear that the narrative of cohesive, homogeneous, and classicist unity in the field of opposition to the military is another fiction. This fictional discourse, ordered and reproduced to correspond to an “ideal” of society, from the perspective of gender dissent, does not differ much—or at all—from the ideal advocated by dictatorships. Therefore, it is not because many people, in various ways, were engaged in the political struggle and in the field of arts that this mass of subversives corresponds to the narrative of all the people persecuted and oppressed by the murderous power of those years.

Other artistic creations and other “Brazils” were—and continue—in a state of oppression, invisible, and did not become a constituent part of any version of the fragments of Brazilian history. Who knows how many views, elaborations, and inventiveness still remain excluded and made invisible by the atrocious tractor of the chronological, didactic, and hegemonic conformation of history. From 1964 to date, more than 50 years have passed and, during this time, the infinite possible multiverse of thoughts, reflections, and narratives based on the traces of events and facts that occurred in the years of lead has become remarkable. The map on which so many paths and modes of elaboration are located raises a question that reaffirms and shifts the present to the mystery of the future: how many versions of history have not been but can and will still be told through a dialogue about the dark and authoritarian period that continued for 20 years after the 1964 coup?

---

2 It can be seen that an even more aggressive silencing movement was converting homosexual women. For this perspective of women and homosexual women, the investigation can be opened based on the reflections of Juliana Kumpera (Kumpera, 2018). It is worth remembering that homosexuality and its practice go back to the biblical myth of Sodom, which is constantly used as a symbolic text for the institution of the paradigmatic idea of “sin.”



This is one of the many derivations of question that marks, gives locality, is territory, drives and makes the research desires of this article, and, mainly, the very impulse of creation and elaboration of the brief scene *Para Rocío Jurado*, transversal. Narrating scenically the trajectory of art in José Alberto's life, evoking, presenting, and reinterpreting the—political, social, economic, affective, sexual—contexts of the artist is to order a way of telling it, conceive a version of the story about it that, above all, dialogues with our post-1964 coup Brazil. Placing oneself in the company of José Alberto In Concert, so that he can speak, on stage, at the age of 66, about his own life trajectory is to subvert and establish an unexpected insurgency. People subject to the most diverse types of fascist rejection, those who converge on an underground country, on a no-return journey, are evoked in *Para Rocío Jurado*. When performing the brief scene, Trindade and In Concert refer directly to those who rebelled against the dictatorial regime, in a revolutionary uprising, transforming themselves into subversion, deposing institutionalized powers, through their own body and their own deviated, anti-norm existence.

The scene *Breve Fragmento Dois, Panorama dos Anos 80 ou um roupão para um escape* is projected and composed according to the scene progress, the audiovisual element, consisting of photos, newspaper reports and headlines from the 1970s/1980, and establishes a non-linear, memorial narrative of the scenic testimony that will be established through In Concert's voice and movements. The lively and dynamic digital collage reveals images of dragging performers, *travestis*, and transgender artists from Belo Horizonte, who made their mark and made history from the 60s onwards and who have a direct emotional connection with the actor. News headlines build a documentary panorama, appear in the video and are cited in the scene (Trindade; In Concert, 2018, p. 470); news such as “The mysterious disease of homosexuals. First, purple spots appear on the skin. Then the ill goes into the Digestive and Lymphatic Systems. 1.9.1982, *Manchete Magazine*,” “Markito, the celebrities' couturier, will be buried in Uberaba. 6.7.1983,” “Markito buried yesterday... possibly victim of immunological deficiency. 6.8.1983,” “Markito is considered the first Brazilian victim of HIV,” “Vagrancy office will clean up Afonso Pena and Praça Raul Soares. 11.7.1973, *Diário da Tarde*,” “The dolls are giving me a lot of work. 7.2.1978, *Diário da Tarde*,” “Second PS started campaign and the goal is to ‘clean’ the city. 12.21.1985, *Diário da Tarde*,” “Office shows work in customs. 12.31.1987, *Diário da Tarde*.” While the aforementioned headlines are shown, José Alberto states to the public

It was the end of the 80s, I was 28 years old, or so. At this time, I was already dressing in drag to go out and perform in nightclubs. It was the heyday in Belo Horizonte, you can't help but remember Fashion, Blue Boy, La Rue Discothèque and more... ah! And Lama Street, behind the São José Church! Glorious! And the heavy petting in the Municipal Park and Afonso Pena Avenue?! Fabulous! And at Cine Brasil and Candelária, heavy petting was everywhere. And Sophia de Carlo, the pioneer! De Nero, the myth! Ira Velásquez, my great diva! Michelle Loren, wonderful! Our Coquita Para raio! Cacá Morais, our dear Vanusa. Wagner Mamáe! Carlinhos Brasil, our eternal caricature! Safira Bengell, the great diva! Fernando Montenegro, Fafá de Belém! Valéria, the great, the eternal star of the night and Paulete Star, the dangerous. Both in memorian. It was also a very difficult time,



at a moment's notice I lost a friend. And there was also "customs," the police that came and arrested us. I spent a night in jail and it was terrible, guys... terrible! But nothing, nothing, took away the the night shine! My parents and brothers didn't know anything, in fact they never did, I'm the son of that traditional family from Minas Gerais. I expected it to be 11:30 pm on the weekends, as that was the time my parents slept and my brothers had already left and then I would go to the bathroom to put on makeup and dress in drag, as soon as they were asleep I would tiptoe out, passed by their bedroom door and went happily to the nightlife. One Saturday, I had a performance at La Rue nightclub, I was going to personify my great diva Shirley Bassey and I did everything perfectly, as always, but when I got to the balcony and hit the door handle, I heard a noise from the other side of the door, it was my brother arriving. I ran back to the bathroom and locked myself in. He started knocking on the door saying he wanted to come in before going to sleep. I turned on the shower and replied that I was taking a shower. Well, I actually had to take a shower, which ruined my makeup and the dream of rocking that day at the club. Luckily, my robe was in the bathroom and so I could leave with my dress and shoes rolled up under it, so he wouldn't notice. And then the glory night that I had planned so much, rock in he show, went away. And my devastation ended in bed, with me trying to sleep and not being able to for being so angry (Trindade; In Concert, 2018, p. 470-472).

This narrative definitely does not constitute, nor is it considered, as a possible official history, neither by the narrative told by an "Order and Progress" country nor by that told by the mass of guerrillas — mostly white, straight, middle class. José Alberto In Concert and his stellar companions, chased by the Belo Horizonte police fleet, popularly known as "customs," go back to surviving pluriverse, which re-exist through/in the fissures, sometimes invisible, submerged in official culture. Both Zé and his friends from Belo Horizonte's nightlife assert themselves as other existences that reinvent themselves through wounds, through their scars. Distinct from those listed by Alverga, the queer performers are also legitimate "inhabitants of pain" (Alverga, 1978, p. 51). *Para Rocio Jurado* is theater, staging, which In Concert and Trindade do and where realize themselves as owners of history, as organizers of signs already inserted in history in tension with other invisible ones. Zé Alberto, a dragging performer, on stage, makes and remakes body-history, because, through his own existence and presence, he composes a narrative about Brazil, about Minas Gerais and Belo Horizonte. Benjamin (1987) and Rancière (2005) point to the construction of historicity as capabilities, particular ways, to people, potential narrators of their contexts and experiences, organizers of signs and owners of history. For Benjamin, the body-history relationship can be synthesized in an image-element: the angel. This composition, described in the essay *Sobre o conceito de história* (Benjamin, 1987) was inspired by a painting by Paul Klee, purchased by Benjamin in 1920 from the painter himself, titled *Angelus Novus* (1921). Having remained in Benjamin's possession until his escape from Paris in mid-1940, it is now preserved in the Israel Museum, in Tel Aviv. For Benjamin, in this this painting

An angel is depicted there who looks as though he were about to distance himself from something which he is staring at. His eyes are opened wide, his mouth stands open and his wings are outstretched. The Angel of History must look just so. His face is turned towards the past. Where we see the appearance of a chain of events, he sees one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of



rubble and hurls it before his feet. He would like to pause for a moment so fair, to awaken the dead and to piece together what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise, it has caught itself up in his wings and is so strong that the Angel can no longer close them. The storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the rubble-heap before him grows sky-high. That which we call progress, is this storm (Benjamin, 1987, p. 226).

The author believes and suggests to us that history is an accumulation of catastrophes, exactly what the angel's is looking at. "His face is turned towards the past" (Benjamin, 1987, p. 226.), he does not look towards the future, but turns his back on it; "he sees one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of rubble and hurls it before his feet" (Benjamin, 1987, p. 226). The angel is driven/structured by the past, and aims to awaken the dead and reunite the defeated. This Benjaminian allegorical description is used to express a fragmented conception of history, "as an image, *bild* [from German, portrait], image or picture that is an education, instruction, imagen cognition: *bildung* [from German, in formation]" (Funari, 1996, p. 48.) and that, despite being carried away by the storm, yearns and carries with him the desire to allow the dead and vanquished to survive the ruins and become material to be absorbed. Reality for Benjamin presents itself in fragments that resist through traces, and we, people condemned to time, are constantly resisting, being irresistibly impelled by the storm, the destructive progress.

Rancière (2005) contributes to this debate by recognizing that the presence of each person's subjectivity is inexorable to the construction of history. For him, this process of individuation of reality is powerful, as it enables the production of different intelligible ways of outlining narratives; these narratives have effects, influence everyday life and, above all, blur the border between "the logic of fiction and the logic of facts" (Rancière, 2005). The angel of history is not one, but multiple. Humanity is not a collective, cohesive, homogeneous, and concordant body but composed of "communal distribution of the sensible" (Rancière, 2005) that is organized into shared common elements, distinct from each other. According to the philosopher, the same historical era will have different orders of signs for its composition and, therefore, anyone from any era can be considered a history "maker," "Politics and art, like forms of knowledge, construct 'fictions', that is to say material rearrangements of signs and images, relationships between what is seen and what is said, between what is done and what can be done" (Rancière, 2005, p. 59).

In another brief fragment of the scene, *Descer do salto para dentro de si*, after José Alberto In Concert lip syncs to the song *Não deixe o samba morrer*, immortalized by Alcione's voice, a recording of José Alberto's voice begins. The dragging performer narrates some stories, perceptions and insights into his own life. José, on stage, changes his rhythm and begins to take off the Diva In Concert's clothes, first the false eyelashes, then the earrings, rings, necklace, and wig. Then, he pauses, looking at the audience, taking a brief breath. Next, he dips the hand in oil, rubs it on his face and removes the makeup, wiping everything off with a towel. On the projection screen, we see the audiovisual recording that installs a kaleidoscopic game of images of José putting on makeup, but they are extremely mysterious and do not reveal his face. So far the narration we hear is



Sandra Saolin, a travesti friend of mine, arrived from Paris, stayed at my house and brought the silicone. She applied it to my face and to several of my clients. It was inserted with a syringe with a thick needle for horses, when it [the needle] was removed the blood spurted so much that we had to attach something [on the skin] with super-glue to stop bleeding (Trindade; In Concert, 2018, p. 472).

After the statement about silicone and now showing his bare face, José removes the lifting straps, glued one on each side of his face; they hold his sagging cheeks which have been filled with silicone at least 30 years ago and now are flaccid due to the force of gravity. Finally, he reveals his hair, removing the stocking wig cap. At this moment, José Alberto takes a long break to capture, with his gaze, the public's attention, making them realize that there, in front of them, the artist highlights his existence. Staging now is directed at emphasizing In Concert 's body-history journey throughout time. And there, on stage, he tears himself apart to show himself as a survivor of a long, inescapable hunting season. In th scene, Trindade also construct, during the projection, a mosaic of audios taken from the documentary *Temporada de Caça* (1988), by Rita Moreira, “I have a lot against them, I have a lot against them. I don't think they should exist, I don't think they should exist. I think they have to be killed. Are you in favor of killing them? They should be killed” (TEMPORADA [...], 1988). On the screen, newspaper clippings from the 1970s and 1980s are shown, and their headlines reveal the violence and crimes that took place against Brazilian gay society. The phrases mentioned (Trindade; In Concert, 2018, p. 473) on that occasion are: “If you have a car and like to flirt around the city at night, be careful: hairdresser José Vieira (26 years old, single, Amazonas Avenue) is looking for someone to have fun with. 1.11.1972, *Diário da Tarde*,” “With his body riddled with stab wounds. Mystery still surrounds the death of engineer Delgado, a devotee of astrology. 13.3.1976, *Diário da Tarde*,” “Lipstick makes Dênis become ‘Denise’. 6.2.1968, *Diário da Tarde*.”

Fabício Trindade directed the scene, built by multiple dimensions of theatricality present in the different artistic languages and media used—dance, music, theater, dragging performance, documents, archives, personal stories, testimonies, poetry, audiovisual records, personal records, reports, documentaries, photos—, highlighting a perspective in line with Benjamin's and Rancière's ideas, as an elaboration of a living documentary theater to unveil a way of making art in times of constant oppression and violence, as a form -fissure capable of destroying the hegemonic order and contributing to undermining univocal history and its perspective implanted by the notion of progress. *Para Rocio Jurado* is art in life that undermines the conception of history as a single body, shaped by its rigid, conservative, didactic existence, legitimized by rigid conceptual cleavages and scientific theoretical formulations; as it acknowledges, in the elements inserted in staging, the perspective of a subversive historiographical theater, which does not intend to respond to all concerns against official history, but which is the inventive reaction constituting an inventory of scars specific to José Alberto In Concert and Fabício Trindade, both interrelated to each other and woven — in-weaves/inter-loved — with events in their contextual territories. The brief scene created by



Trindade and In Concert reveals and confronts a story structured by a physical, symbolic, and intellectual genocide that hides, exterminates, and undermines other narratives.

*Para Rocio Jurado* is a movement-action demonstrating that artists can become angels of history, potential forces, capable of establishing other relationships that rust and corrode the linear time of progress. This scene evidences that artistic creations can articulate past and future, based on the dilemmas of the present. Like angels who desecrate history, it signs a pact with the dead, establishing wishes for a more human, more fair future. In this way, *Para Rocio Jurado* becomes a particular way to: process everyday life; narrate about/with living beings and their political-social contexts; outline a version that composes, modifies, and manifests itself concretely in the present, bringing together memories, ruined existences, and the future; and, finally, recognize the hybrid aspect of action and history, considering the facts and their arrangements in time, like a body that is torn, exposing its cut skin for the blood to flow out, allowing the pulse of the inflamed wounds to be felt. On the scene, José Alberto continues taking off his clothes and shoes, leaving them on the floor; an old photo appears on the screen: his parents, him as a child and two other brothers, and the narration continues:

As a child, I used to play with my cousins' dolls, styling their hair. Not to mention when I wanted to cut their hair, no cutting. It ruined their hair, and then my father had to buy another one to give to my cousins who always cried. Other times my father would get furious because I would always take colored pencils and color all the walls of the house making drawings. He became angrier when a neighbor said, when this boy grows up he will be a hairdresser or a painter. And that's really what I became, a hairdresser, makeup artist and painter. One day I bought some canvases and paints and then I started painting and selling my work, where I still find myself today, at the Belo Horizonte's Hippie Fair. But the neighbor never imagined that I would also be a dragging performer! She never dreamed of this. I always really wanted to do theater. But my father wouldn't accept it (Trindade; In Concert, 2018, p. 473-474).

Fabrizio Trindade and José Alberto In Concert write *Para Rocio Jurado* revealing a theatricality constituted from this perspective of artistic creation as inflamed wounds. The brief scene is dedicated to writing gestures so that the memory of an underground country comes to the surface to retouch its resistance and, above all, composes symbolic mosaic-images that understand, elaborate, construct new/other memories, subverting social, artistic, political and sexual orders. Zé Alberto, on stage, subverts his own existence, his own body, constructing, together with Trindade, his particular historical ordering, elaborating and organizing his peculiar "worldview" incorporated into himself. Trindade and In Concert, together, elaborated experiences, poetic-reflexive testimonial reports, constituting a body-history that has the power to narrate itself, contaminate and re-elaborate its contexts. *Para Rocio Jurado* is documentary theater, body-knowledge, body-art, which reveals a dimension of theatricality, such as: (i) autopsy of human sensibilities, memories, and excavation of historicity; (ii) theatrical policy that commits itself to experimentalism, associating its creative processes with an independent art, disconnected from institutions and that, above all, stands before them to question, inquire, and invert imposed values; (iii) a way of becoming an existence and,



together with the world, allied with it, sometimes in a contestation tone, build sensitive perceptions that, until then, remained locked up, captive, in confinement; (iv) an insurgency of the intersections between the political field of opposition to fascist hegemonic orders and the field of unofficial culture, built by people who experience, create, recreate, structure the world in their history-bodies; (v) a way of making scenic-spectacular art that, from-over South America, is constructed by-in their mutilations of body and soul and urges for the recognition of their identities, structured by-in the most condemnatory scars and for the symptoms of their most painful latent illnesses.





## References

- ALVERGA, Alex Polari de. *Inventário de Cicatrizes*. Rio de Janeiro: Teatro Ruth Escobar/Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978. 58 p.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas. Magia, técnica e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FREITAS, Arthur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora EDUSP, 2013.
- FUNARI, Pedro Paulo A. Considerações em torno das ‘Teses sobre filosofia da História’ de Walter Benjamin. *Revista Crítica Marxista*, n.03, p. 45-53, 1996.
- GREEN, James N. O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCAR, 2014, p. 177-201.
- KUMPERA, Juliana Aleksandra Martucci. Resistências lésbicas à Ditadura Militar no Brasil: imprensa, ativismo e a redemocratização. In: HISTÓRIA E DEMOCRACIA: PRECISAMOS FALAR SOBRE ISSO, XXIV. Encontro Estadual da ANPUH/SP. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP/ Campus Guarulhos, 3 a 6 de setembro de 2018.
- LE PARC, Julio. Guerrilha Cultural. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LYNCH, David. *Em águas profundas: criatividade e meditação*. Tradução de Márcia Frásão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.
- PEREIRA, Fabrício Trindade. *Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimídia, Yuyachkani — corpos sudacas*. 2023. 432 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- PIGNATARI, Décio. *Teoria da guerrilha artística*. São Paulo: Correio da Manhã, 1967.
- PUCHEU, Alberto. *Mais que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016. 232 p.
- REIS, Daniel Aarão. Aproximações, contrastes e contradições entre paradigmas de mudança social: os cinquenta anos de 1968. In: REIS, Daniel Aarão et al. *1968: reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 15-31.
- SILVA, Natanael de Freitas. Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. *Revista Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 65-83, 2016.
- TEMPORADA de caça. Rita Moreira. [S. l.: s. n.], 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=...>



[com/watch?v=rjan\\_Yd0C5g](https://www.youtube.com/watch?v=rjan_Yd0C5g). Acesso em: 22 jan. 2024.

TRINDADE, Fabrício; IN CONCERT, José Alberto. Para Rocío Jurado — Brevíssimos fragmentos em alguns minutos. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 460-476, Jan.-abr., 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/14938>. Acesso em: 08 set. 2023.

VENTURA, Zuenir. Teimando em não sair de cena. *In: REIS, Daniel Aarão et al. 1968: reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 11-15.



## **Academic biography**

Fabrcio Trindade is a Performing Arts Artist who acts, directs, and writes. He is a postdoctoral researcher at the Departamento de Artes Cênicas of the Escola de Comunicações e Artes at Universidade de São Paulo. He holds a PhD in Performing Arts from Escola de Belas Artes at Universidade Federal de Minas Gerais. He got his master's degree in Literary Studies with a focus on Modern and Contemporary Literatures in a research line in Literature, other Arts and Media from Faculdade de Letras at Universidade Federal de Minas Gerais. He got a teacher's degree in Theater from the Escola de Belas Artes at UFMG. Trindade is also a substitute professor in the field of Arts, specialized in Theater, and teaches courses including Performance and Acting Lab at the Departamento de Artes Cênicas in the Instituto de Artes in the campus located in São Paulo of the Universidade Estadual Paulista (UNESP). Since 2018 he has been collaborating as a professor and advisor in the artistic processes at the Teatro Universitário/UFMG. He coordinates the Grupo de Investigação e Reflexão em Arte, do Produção e Memória Projeto de Extensão do Teatro Universitário (GIRA) at UFMG. He is a member of the Laboratório de Estudos do Corpo nas Artes da Cena (LECAC) at EBA/UFMG, coordinated by professor Mônica Ribeiro, a member of the Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP), at FALE/UFMG coordinated by Professor Sara Rojo, and a member of the Mayombe Grupo de Teatro in which he develops scenic works related to many different artistic fields. He was also a member of the Grupo Oficina Multimédia from 2007 to 2014, in which he worked as director, actor, producer and body trainer. E-mail: [fabriciotrindade5@gmail.com](mailto:fabriciotrindade5@gmail.com)

## **Funding**

Not applicable

## **Ethics Committee Approval**

Not applicable

## **Competing interests**

No declared conflict of interest

## **Research Context**

No declared research context

## **Copyright**

Fabrcio Trindade Pereira

## **Copyright of the translation**

Claudia Doppler and Leonardo de Gusmão

## **License**

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

**Editors**

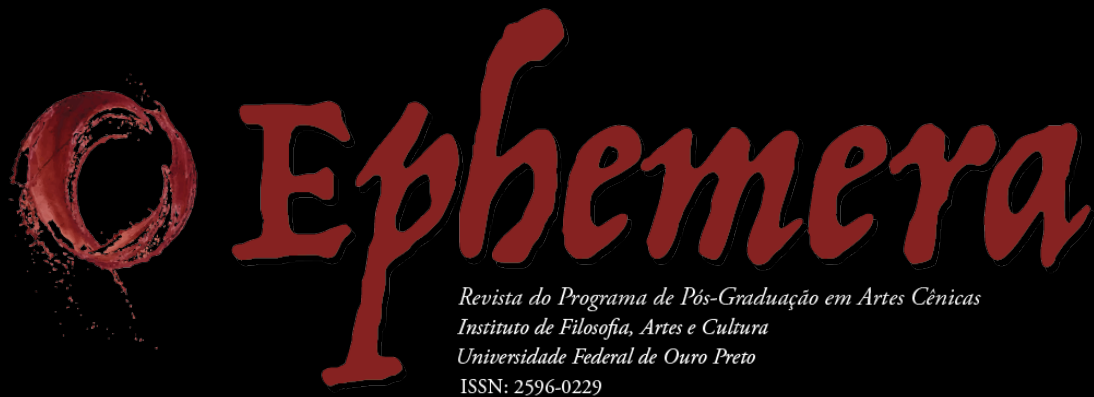
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

**Peer Review History**

Submission date: 16 Oct. 2023

Approval date: 23 Apr. 2024



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229

**FAMÍLIA, MEMÓRIA E SOCIEDADE:  
reflexões sobre o experimento cênico *O Bosque***

FAMILY, MEMORY AND SOCIETY:  
reflections on the theatrical experiment *O Bosque*

Hayaldo Copque

 <https://orcid.org/0000-0002-0025-4022>

Érica Rodrigues dos Santos

 <https://orcid.org/0009-0009-7245-6510>

Fernanda Silva Souza

 <https://orcid.org/0009-0001-2759-5492>

Lorrayne Gabriela da Silva Bomfim

 <https://orcid.org/0009-0009-9781-1953>

**Família, memória e sociedade:**  
**reflexões sobre o experimento cênico *O Bosque***

**Resumo:** Este artigo analisa o experimento cênico *O Bosque*, composto por três solos autobiográficos que exploram as possibilidades de entrelaçamento entre o pessoal e o político na cena documental. Através da investigação das memórias familiares compartilhadas pelas atrizes-criadoras e de um diálogo teórico polifônico, com nomes como Annie Ernaux, Janaina Leite e bell hooks, busca-se compreender, sob uma perspectiva crítica, a relevância social da abordagem da família a partir da diversidade das experiências apresentadas.

**Palavras-chave:** autossociobiografia; família; memória; teatro documentário; teatro do real.

**Family, memory and society:**  
**reflections on the theatrical experiment *O Bosque***

**Abstract:** This article analyzes the theatrical experiment *O Bosque*, composed of three autobiographical solos that explore the possibilities of interweaving the personal and the political in documentary theater. Through the investigation of family memories shared by the actress-creators and a polyphonic theoretical dialogue, with names such as Annie Ernaux, Janaina Leite and bell hooks, the aim is to comprehend, from a critical perspective, the social relevance of the family approach based on the diversity of experiences presented.

**Keywords:** autossociobiography; family; memory; documentary theater; theatre of the real.



## 1 Introdução

Três jovens atrizes<sup>1</sup> no palco apresentando diferentes solos teatrais e que refletem sobre aspectos de suas formações familiares. No primeiro solo, objetos acumulados ao longo de anos vão sendo exibidos junto com as histórias que trazem consigo, revelando assim, aos poucos e de forma fragmentada, elementos relativos à classe social de uma família de origem rural; no solo seguinte, com auxílio de fotografias e do público, uma atriz-bailarina discute as consequências do abandono paterno em sua vida; já no derradeiro solo, são canções que ajudam a contar a história da família da atriz que, ao transformar o espaço cênico numa espécie de boate, aborda a importância do amor familiar para o enfrentamento de situações e estruturas opressivas.

Realizado em junho de 2023 e produzido a partir de explorações autobiográficas das três atuentes, o experimento cênico *O Bosque* buscou abordar relações e memórias familiares das atrizes, mesclando experiências pessoais e aspectos sociais, elementos do real e imaginação. O trabalho foi desenvolvido como parte das atividades do *Laboratório de Estudos em Dramaturgia e Sociedade*, projeto de pesquisa vinculado à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e voltado para a investigação das implicações dramáticas da inserção do real e da busca pelo engajamento social no teatro político.

Em *O Bosque*, cada atriz compôs seu solo a partir dos materiais autobiográficos agenciados, de questões emergidas na sala de ensaio e do estudo de artistas e teóricos diversos. Dentre o conjunto de referências, destacam-se nomes da literatura, do cinema e do teatro, como Annie Ernaux, Augusto Boal, Janaína Leite e o grupo peruano Yuyachkani, além das noções de Teatro Documentário e Teatro do Real. Este artigo apresenta um relato do experimento desenvolvido ao mesmo tempo em que analisa a interação de aspectos pessoais, sociopolíticos, teóricos e poéticos presentes em cada solo, buscando compreender como o trabalho com a memória familiar pode estabelecer aberturas, dentro da linguagem documental, para elaboração do político em cena.

## 2 Família, um desafio político

Especialmente a partir dos estudos do grupo sobre o teatro documentário e o teatro do real (com destaque para as explorações teóricas e estéticas de Janaína Leite e do Yuyachkani), surgiu a necessidade de experimentar cenicamente tais linguagens, abordando questões próprias da realidade das participantes. Dessa maneira, o processo de criação de *O Bosque* começou pela definição de um tema comum para o trabalho conjunto, em função da constatação de sua relevância para a equipe pesquisadora: a família.

---

<sup>1</sup> Érica Rodrigues dos Santos, Fernanda Silva Souza e Lorryne Gabriela da Silva Bomfim, sob a orientação de Hayaldo Copque, autoras e autor deste artigo.



Além de responder às demandas pessoais das atuantes, a escolha do tema levou em consideração a possibilidade de estabelecer um diálogo crítico com a realidade sociopolítica brasileira. Afinal, assim como a bandeira e demais símbolos nacionais, a extrema-direita bolsonarista trabalhou também na busca pela apropriação de elementos da composição sociocultural do país, estratégia sintetizada no uso do lema “Deus, pátria, família”<sup>2</sup>. Para o professor e escritor italiano Antonio Scurati (2022), o uso do *slogan* fascista por Bolsonaro, além de “chocante”,

[...] significa propor uma perspectiva de retorno a uma sociedade em que o pai pega sua autoridade do pai da pátria, o qual a recebe diretamente de Deus. Significa que há só um Deus, uma única pátria e um só tipo de família. Um slogan amplamente usado por Mussolini durante 20 anos de fascismo.

Em setembro de 2023, por exemplo, enquanto finalizávamos este artigo, o Congresso brasileiro chegou a discutir um Projeto de Lei (PL) com o objetivo de proibir o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Em um Estado que deveria ser laico, o PL concentrava-se na defesa de um modelo único de família baseado em uma interpretação enviesadamente cristã. O texto do relator da proposta, um deputado de extrema-direita, afirmava que “o casamento entre pessoas do mesmo sexo é contrário à verdade do ser humano” (BRASIL, 2023, p. 4) e que

O Brasil, desde sua constituição e como nação cristã, embora obedeça ao princípio da laicidade, mantém, na própria Constituição e nas leis, os valores da família, decorrentes da cultura de seu povo e do Direito Natural. Nesse sentido, toda lei feita pelos homens tem razão de lei porquanto deriva da lei natural (BRASIL, 2023, p. 4).

Ao se referir com pobreza argumentativa aos “valores da família”, o deputado – que é também pastor evangélico – expressa uma visão propositadamente limitada, excluindo de forma deliberada a diversidade de arranjos familiares que existem na sociedade. Sua justificativa com base na “cultura de seu povo” e no “Direito Natural” revela uma tentativa de impor uma perspectiva religiosa particular ao Estado, em desacordo com o princípio de laicidade que deveria prevalecer, independentemente da tentativa parlamentar de relativizá-lo.

Ainda que não tenhamos tido a oportunidade de nos debruçar sobre composições familiares homoafetivas, mas compreendendo que “a família não é algo biológico, algo natural ou dado, mas produto de formas históricas de organização entre os humanos” (Narvaz; Koller, 2006), em nosso trabalho de criação, partimos de uma abordagem da família como espaço de diversidade, em contraponto ao ideário monolítico da extrema-direita brasileira. Famílias, assim no plural, apresentadas em distintas conformações e concepções e vistas sob a ótica de jovens artistas-estudantes-criadoras fortemente atravessadas por questões de classe, gênero e raça.

---

2 Com o acréscimo da “liberdade”, em virtude da aliança liberal-conservadora que constitui a nova direita brasileira (Rocha, 2021).





Definido o tema e tendo como inquietação/necessidade estética a intenção de “colocar o real em cena não somente como *tema*, mas também como *experiência*” (Leite, 2017, p. 23), foram propostas três atividades a cada atuante, iniciando assim o processo de criação dos solos. A seguir, apresentamos cada atividade tal como descritas pelo orientador do experimento:

1. *Árvore genealógica simbólica*: Elabore a árvore genealógica da sua família, tenta não apenas à disposição dos membros, mas aos elementos simbólicos que podem ser associados à sua família e à imagem da árvore. Qual tipo de árvore é a sua família? Os membros seriam que qualidade de frutos? Existem flores, pragas, parasitas, frutos proibidos...? Reflita sobre essas questões, sobre outras questões que achar pertinente, deixe a imaginação agir e elabore visualmente sua árvore.

2. *Declarações de identidade*: Baseado em um jogo descrito por Augusto Boal (2009, p. 198-199) em *A Estética do Oprimido*:

Cada um declara quem é, três vezes e para três destinatários diferentes – a pessoa amada, a vizinha, o chefe do qual depende seu emprego, o presidente do país, o povo, o gato ou cachorro de estimação: tudo serve. [...] A cada vez que declara sua identidade, como nossa identidade também nos é dada pela relação com os outros, o escritor descobre suas identidades em desuso, multiplicidade. Nenhum de nós é sempre o mesmo, nem para os outros, nem para si.

Em nossa versão, devemos declarar nossa identidade para 3 membros diferentes da família, pelo meio que achar mais adequado (e-mail, carta, *WhatsApp*, *Instagram*, etc.).

3. *Objeto familiar*: Escolha e traga-nos um objeto que possua um valor sentimental (seja qual sentimento for) e que você associe à sua família ou a algum parente específico. No nosso próximo encontro presencial, você deverá encontrar uma forma de apresentar esse objeto ao grupo. [Posteriormente, foi acrescentada uma variante da atividade 3, na qual uma fotografia familiar também deveria ser apresentada ao grupo].

Compreendido como elemento disparador da criação, o material levantado a partir dessas proposições foi trabalhado na sala de ensaio, espaço no qual a troca entre o grupo e a utilização de novos exercícios levaram ao aprofundamento estético e discursivo. Da investigação de cada atriz sobre suas identidades e núcleos familiares, emergiram outros temas que resultaram em motores para o desenvolvimento de seus respectivos solos, constituídos como *work in process* (Cohen, 1998) e os quais abordaremos separadamente a seguir.



### 3 “Minha família é uma árvore rasteira”

Imagem 1 - Fernanda Souza em cena de seu solo



Fotografia: Iane Novais

Uma foto apagada, uma escova de cabelo, alguns livros, um caderno, um terço, um velho telescópio, um dever de casa de uma estudante de ensino fundamental, uma velha nota de um real, um “diamante”. Objetos afetivos que compõem os vestígios materiais da memória pessoal e familiar da atriz Fernanda Souza<sup>3</sup>. Somados às suas declarações de identidade, tais itens formam uma espécie de constelação em torno de seu corpo, situado inicialmente no centro da cena e coberto por barbantes que parecem conectar a atriz aos objetos. Em sua conversa com o público, a atuante exhibe o processo de construção do solo (valendo-se também de gravações de áudio e vídeo), compartilha a história de alguns dos materiais em cena, ao mesmo tempo em que revela fragmentos de sua vida familiar.

Ainda que exista uma aparente aleatoriedade na disposição e apresentação dos objetos, é importante observar que tais itens, e suas histórias, foram propositalmente escolhidos pela atuante, sendo tratados em cena como documentos a partir de uma metodologia específica. Trata-se de uma abordagem similar àquela que a escritora francesa Annie Ernaux utiliza para melhor compreender um determinado acontecimento de sua vida familiar em *A vergonha*. Afirma Ernaux (2022):

Naturalmente não procuro fazer uma narrativa, pois ela produziria uma realidade em vez de buscar uma. Também não vou me limitar a elencar e descrever as imagens da memória, mas gostaria de tratá-las como documentos que vão iluminar uns aos outros ao serem abordados de diferentes pontos de vista. Em suma, gostaria de ser etnóloga de mim mesma.

A realidade na materialidade do corpo-testemunha e dos objetos da memória toma o lugar do investimento em uma narrativa. Desse modo, em função das escolhas metodológicas acionadas

---

<sup>3</sup> Em função deste artigo ser elaborado coletivamente por pessoas envolvidas no processo de criação analisado, a escrita encontra-se, predominantemente, na primeira pessoa do plural. Contudo, em alguns momentos, optamos por utilizar a terceira pessoa do singular para destacar informações e ações de natureza individual dos participantes.

para a realização do solo, podemos compreender aqui a forma manifesta de um Teatro do Real, com o foco no real presentificado em detrimento de sua representação, buscando-se “criar margem para eclosões de novos sentidos [...] que não se apresentam somente no campo da leitura da obra, mas na sua vivência” (Leite, 2017, p. 49).

De volta à autora francesa, mesmo com as distâncias temporais e culturais que parecem separar o mundo de uma escritora europeia nascida na década de 1940 do mundo de uma jovem estudante de teatro do interior da Bahia, ao longo do solo de Fernanda Souza, nos vemos a todo momento em diálogo com a metodologia de Annie Ernaux. Curiosamente, é no plano das memórias que o encontro entre duas realidades aparentemente tão distintas se dá. Além dos aspectos metodológicos mencionados anteriormente, a conexão entre os dois universos reside ainda no confronto com a classe social de origem, revelado pelo olhar das autoras ao se depararem com suas memórias familiares, característica comum ao denominado gênero autossociobiográfico.

O termo autossociobiografia, utilizado pela própria Ernaux para descrever algumas de suas obras, ilumina um modo de escrita literária que aponta para uma interpretação de aspectos relativos especialmente à classe social a partir do exame do sujeito sobre si e sua família. Nesse gênero, cuja elaboração teórica possui forte influência dos estudos do sociólogo Pierre Bourdieu, o indivíduo aborda seu lugar social de origem a partir de um novo ponto, na condição de alguém que geralmente atravessou certa fronteira de sua classe, não sem algum incômodo e, como no caso de Ernaux, muitas vezes pela via dos estudos (Lammers; Twellmann, 2021; Vieira, 2020).

Ao trazer para a sala de ensaio sua árvore genealógica simbólica, Fernanda surpreendeu a todos com sua proposta. Tratava-se de um pé de melancia ou, como a própria atriz destacou em sua apresentação oral, uma árvore rasteira, refletindo a ideia de uma família fortemente vinculada ao trabalho com a terra, de onde tira seu sustento. No entanto, o lugar de Fernanda nessa árvore também se destacava, não por uma posição de centralidade, mas pela exterioridade. Na imagem apresentada, a atriz estava presente como um passarinho e não como uma parte da árvore.

Além das diferenças em consequência da distância geracional, o sentimento de não pertencimento (ou de um pertencimento mais distanciado) revelado pela imagem de Fernanda reflete também certo incômodo, semelhante àquele acentuado na obra de Ernaux. A possibilidade de estudar em uma universidade e em uma cidade maior, algo que os parentes mais velhos não puderam experienciar, e as distâncias cada vez mais ampliadas entre o universo de origem e os novos caminhos que se apresentam levam a uma conjunção de sentimentos, “uma mescla de vergonha, culpa, revolta e incompreensão” (Vieira, 2020, p. 30), mas também a um excesso de autorresponsabilização pelo futuro (seu e de sua família), pois o insucesso pode representar a frustração das expectativas supostamente depositadas pelo núcleo familiar.

À medida em que exhibe os documentos afetivo-familiares, a atuante transporta o público para o universo de sua origem rural, informando ainda sobre os elementos socioeconômicos que compõem essa realidade. Nesse sentido, destaca-se, dentre os materiais apresentados, uma pequena



pedra brilhante a que Fernanda chama de “diamante”. Além das características visuais do objeto, o fato de a atriz ter vindo da Chapada Diamantina ajuda a explicar o motivo da atribuição desse nome. A partir do século XIX, essa região serrana da Bahia, famosa por sua beleza natural, passou a atrair garimpeiros em busca de diamantes e, ainda hoje, perdura em parte da população a esperança de encontrar a pedra preciosa.

Como uma jovem que cresceu ouvindo as histórias do lugar, em seu imaginário de infância, aquela pedra brilhante só poderia mesmo ser um precioso diamante para Fernanda. Uma esperança de escapar da vida muitas vezes penosa de suas origens, assim como os estudos na universidade parecem sugerir. Essa esperança foi entregue por seus pais, depositada nela e carregada por ela, conforme as palavras da própria atriz em cena:

Uma árvore rasteira. Uma foto apagada. Uns objetos, que pra você talvez sejam aleatórios e sem sentido, mas que fazem parte da minha história, até agora! Passarinho ou borboleta? Não sei. Sei apenas que tenho asas! Corda bamba ou amarelinha? Não sei. Sei que a chegada é incerta e pode ser perigosa, posso cair, me levantar ou não. Um diamante! Uma pedra preciosa! Encontrei, vou guardar, um dia isso será nosso futuro! Meus pais também encontraram, me entregaram. Talvez essa esperança não seja só minha. Talvez eu seja um passarinho que, por acidente, engoliu um diamante e aqui desfruta dele!

As palavras acima são de alguém que se move no risco da fronteira, nos limites de sua classe social: entre a promessa de um futuro melhor, de ascensão, e o medo do fracasso. Nessa encruzilhada, Fernanda nos convida a refletir sobre a autorresponsabilização própria da racionalidade neoliberal, na qual o indivíduo é frequentemente instado a carregar o peso de suas aspirações e realizações, muitas vezes esquecendo-se das circunstâncias sociais e estruturais que também moldam seu caminho.

#### 4 A falta

Imagem 2 - Lorryne Bomfim em cena do seu solo



Fotografia: Iane Novais



Uma bailarina cercada por imagens de uma vida em família: sua mãe grávida, fotos de infância, batizado, aniversários, festa de debutante, datas comemorativas em geral, além das imagens de momentos visivelmente comuns, sem nada em especial a comemorar. Não são objetos diversos, como no solo anterior, que compõem a cenografia do solo de Lorryne Bomfim, mas apenas esses registros fotográficos de dias que parecem felizes.

Para o crítico de arte e escritor John Berger (2013), se o enquadramento fotográfico captura um instante do *continuum* temporal, é justamente fora desse fragmento que se encontra o verdadeiro conteúdo de uma fotografia. Acontece que a ausência que a atriz-bailarina quer destacar em suas fotografias não poderia ser suprida com o exercício de olhar o antes e o depois da cena enquadrada, pois se trata de uma pessoa que sequer estava presente nos momentos e locais em que as imagens foram tiradas: seu pai. A figura paterna surge no solo de Lorryne em uma única fotografia, formal, estilo 3x4, deixada de canto e em contraste com as cenas familiares expostas.

Com exceção da foto do pai, propositalmente deixada numa região marginal do palco, há certa aleatoriedade na disposição das demais fotografias. Penduradas em fios ao redor da cena e sempre à vista do público, escapam à arrumação do álbum de onde foram retiradas, gerando uma nova narrativa, desordenada, fragmentária, cuja organização caberá à atriz-bailarina, movendo-se pela cena em busca das fotos que melhor ajudarão a compor seu relato. Neste solo, a única foto deixada de canto irá contrastar com a centralidade do tema que ela revela: o abandono paterno cujas consequências acompanharam Lorryne ao longo de sua vida.

Os aspectos sociais que buscávamos a partir das memórias de família e dos relatos pessoais das atrizes estavam explicitamente presentes neste caso. De acordo com a economista Janaína Feijó (2023), pesquisadora do Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (FGV-IBRE), no ano de 2022, o Brasil contava com 11,3 milhões de mães solo, sendo a maioria esmagadora desse quantitativo formado por mulheres negras. Além do impacto econômico também revelado pela pesquisa, nos casos de abandono paterno, existem ainda dados de difícil mensuração, como os reflexos emocionais na vida de muitas dessas mães, bem como na formação de seus filhos e filhas. Nesse sentido, abordar o tema na sala de ensaio envolvia alguns cuidados, especialmente em função dos aspectos afetivos mobilizados.

Baseado nos jogos do Teatro Imagem (Boal, 2015), um dos exercícios criativos propostos consistia em solicitar que Lorryne posicionasse no espaço as pessoas presentes na sala de ensaio como se fossem os membros de sua família, formando, a princípio, uma imagem estática desse grupo familiar. A atriz-bailarina escolheu representar três de seus parentes: avó materna, mãe e pai. Enquanto as mulheres da família foram posicionadas em cenas do cotidiano de uma casa, à figura paterna restou a margem do espaço cênico, no mesmo lugar em que, posteriormente, sua foto também ficaria. Após organizar os corpos no espaço, muitas vezes com lágrimas nos olhos, Lorryne pôde dizer a cada personagem familiar aquilo que gostaria de dizer.



Em consequência dessa forte reverberação emocional na atuante, resultante do mergulho em suas memórias e no tema do abandono paterno, o solo acabou evidenciando um intenso apelo ao *pathos*, compreendido como a “qualidade da obra teatral que provoca emoção (piedade, ternura, pena) no espectador” (Pavis, 2008, p. 280). Sendo um elemento que busca suscitar paixões no público, o *pathos* se manifesta não apenas pela fala, mas também por meio do gesto, algo que a linguagem do balé clássico, trazida por Lorryne à cena, frequentemente mobiliza – com seus movimentos de mãos e braços, expressões faciais, variação rítmica no uso de saltos, giros e quedas controladas, etc.

Se a eleição de elementos de apelo emocional visava promover um processo empático com o público, inserindo-o sentimentalmente no universo do abandono paterno pelo ponto de vista de uma filha rejeitada, estratégias de distanciamento também foram acionadas ao longo do solo. A exposição de dados estatísticos sobre o assunto e o uso de cortes abruptos no fluxo emocional por parte da atuante, como um choro repentinamente interrompido para dar lugar a um comentário, são exemplos das táticas adotadas com o objetivo de expandir o olhar do público para além do particular mostrado em cena.

Nesse trânsito consciente entre a exposição emocional de uma dor íntima e o estímulo à reflexão social, em determinado momento do solo, a atriz-bailarina assume também o papel de dramaturga e diretora, convidando duas pessoas da plateia para representarem sua mãe e seu pai em um diálogo escrito e dirigido pela própria Lorryne. A cena com o público se resume a uma breve discussão entre as personagens, na qual são levantadas questões de gênero, como a provocação do pai a respeito das roupas que a filha veste, e o preconceito em relação à escolha por cursar uma faculdade de dança. O que chama atenção ao final dessa cena, em que o testemunho abre espaço à representação, é que agora Lorryne não estará sozinha, pois há quem possa acolhê-la em sua dor.

No abraço solidário entre atuante e espectadora está contida também a imagem do cuidado materno. A mãe, personagem até então quase imperceptível neste solo protagonizado por uma filha em diálogo constante com a figura (ausente) de seu pai, surge em destaque a partir dessa quebra. Mesmo que persista a tentativa de restringir o papel materno ao cuidado dos filhos, ao estereótipo da mulher “convertida em servidora” (Engels, 1984, p. 61), como parte do mecanismo de dominação masculina, aqui podemos interpretar esse cultivo do amor mútuo entre mãe e filha também como um significativo contraponto às narrativas patriarcais que minimizam o papel das mulheres na família.

Ao buscar o acolhimento do público pela via da empatia, Lorryne pôde estabelecer um ambiente propício para expor suas fragilidades enquanto rememorava em cena a ausência afetiva do pai e suas consequências. De igual maneira, também pôde destacar o amor entre mãe e filha como elemento fundamental na construção de um caminho de cura diante da ferida do abandono paterno. Ecoam aqui as palavras de bell hooks (2021, p. 237-238) em sua crença na capacidade curativa do amor a partir do ato de lembrar:



O amor cura. Quando somos feridos nos espaços onde deveríamos conhecer o amor, é difícil imaginar que o amor realmente tenha o poder de mudar tudo. Não importa o que tenha acontecido em nosso passado: quando abrimos nosso coração para o amor, podemos viver como se tivéssemos nascido de novo, sem esquecer o passado, mas vendo-o de uma forma nova, deixando que ele viva dentro de nós de uma nova maneira [...]. A rememoração atenta nos permite reunir outra vez os pedaços e os cacos de nosso coração. É assim que a cura começa.

## 5 Uma playlist de sucessos

Imagem 3 - Érica Rodrigues em cena do seu solo



Fotografia: Iane Novais

Muitas vezes guardados em caixas ou recipientes similares, os objetos da memória são recorrentes pontos de partida para obras teatrais de natureza documental e biográfica. Em *Jacy* (2013), por exemplo, o Grupo Carmin (RN) revira objetos de uma frasqueira encontrada no lixo, enquanto Janaina Leite (SP) se depara com bilhetes numa velha caixa de sapato para compor *Conversas com meu pai* (2014). Os solos de Fernanda e Lorryne, analisados anteriormente, também se valem de objetos da memória, mas espalhados pela cena, sem a necessidade de um contentor, propondo assim uma organização espacial e do olhar para esses materiais, mesmo que o interesse de ambas seja por criar narrativas regidas por certa aleatoriedade.

No terceiro solo de *O bosque*, no entanto, a materialidade predominantemente tátil e visual dos objetos cede lugar ao apelo à memória musical, com uma trilha sonora composta por canções famosas das décadas de 1970 a 1990. É através delas que Érica Rodrigues estabelece o jogo para trazer à cena uma narrativa que abriga a si e ao seu núcleo familiar mais próximo. Ao som de música *pop*, a atriz narra, por exemplo, as idas e vindas de seus pais, a partir de encontros em uma boate; a saída deles da casa da avó paterna; e o nascimento dos filhos do casal.

Música e narração se estabelecem complementarmente na cena e, por vezes, formam um jogo carregado de humor e ironia, como no momento em que a atriz conta a respeito do nascimento



de seu irmão ao som de *Because you loved me*, um sucesso romântico dos anos 1990. “Assim que meu pai pegou ele [o irmão] nos braços, olhou e disse: ‘Ô, é branco’. Minha mãe é uma mulher de pele clara e meu pai é uma pessoa de pele preta retinta. Mas era seu filho primogênito, né? Ele amava de qualquer jeito”.

bell hooks (2021, p. 40), ainda em seu livro *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, afirma que “é bem mais fácil falar de perda do que de amor. É mais fácil articular a dor da ausência do amor que descrever sua presença e seu significado em nossa vida”. Longe de ser uma opção ingênua, a escolha do termo *describe* (descrever) pela autora estadunidense aponta para a dificuldade de realizar uma análise detalhada do sentimento amoroso. Ao longo do livro, esse será o esforço de hooks, assim como, ao tentar recuperar as histórias da família, Érica busca dar seu testemunho narrando (descrevendo) a presença desse amor em seu meio familiar. Um amor como possibilidade e não mais como falta.

Quando começa a narrar a história de encontros e desencontros de seus pais, a atriz está sentada, curtindo o som de *Dancing Queen*, do grupo sueco ABBA, com uma corporeidade que sugere o espaço de uma discoteca. Seguindo a ordem cronológica dos fatos, a narrativa de Érica caminha até momentos de sua vida adulta, nos quais os pais cedem o lugar de destaque ao seu irmão, na história contada. Há leveza no ar e mesmo as diferenças entre os membros da família, incluindo a cor da pele, são sempre marcadas pelo signo do afeto, sendo sobretudo na relação entre os irmãos que o amor surge como ato e elemento fundamental.

Durante o processo de construção do experimento, essa centralidade fraterna se evidenciou desde o começo, seja na árvore familiar simbolizada por dois baobás (família materna e paterna) que se encontravam em Érica e seu irmão, seja por meio da extensa declaração de identidade destinada a ele, ou nos brinquedos do irmão trazidos como objetos afetivos. No único momento em que a música cessa, a importância da relação entre os irmãos é explicitada a partir de uma gravação na voz da atriz em que, dentre episódios banais de uma vida em família, Érica destaca o apoio do irmão em situações de adversidades, como ao sofrer assédio moral no trabalho e o diagnóstico de depressão enfrentados por ela:

Meu irmão me acompanhou em momentos muito difíceis também da minha vida, sem hesitar. Ele sempre tava ali por mim. Ele continuou assim até hoje. Quando eu trabalhava aqui na cidade e aconteceu uma situação do meu patrão meio que me humilhar na frente de outras pessoas, eu fiquei muito abalada com isso, e ele foi a primeira pessoa que falou pra eu pedir demissão porque eu não recebia pra isso e que ele iria me ajudar com tudo que precisasse até eu conseguir arrumar um outro emprego. E foi o que ele fez. Eu saí do emprego e ele me ajudou a pagar meu aluguel, as minhas contas. E minha família também, meus pais também me ajudaram nisso. Até que, depois de alguns anos, eu entrei num quadro depressivo e ele foi a pessoa que tava *lá comigo quando eu recebi o diagnóstico, porque foi ele que me levou no médico, foi ele que pagou a consulta, foi ele que, depois que a gente saiu, me deu suporte, pagou medicamento pra mim e falou pra eu procurar um psicólogo que ele iria pagar. Isso foi uma coisa que me salvou demais e é um marco muito importante na nossa relação. Eu tinha medo que meus pais não entendessem o que eu tava passando, mas eu pedi ajuda pra ele, pra ele conversar com meus pais. Ele conversou, meus pais entenderam e, depois disso, eu levei*





minha mãe numa consulta também, pra que o médico pudesse conversar com ela. Enfim, meu irmão é meu parceiro até hoje. Mesmo nas nossas diferenças, a gente se entende muito.

Com objetividade, sem metáforas ou sinais nítidos de comoção na fala, a atriz enfatiza o apoio emocional e financeiro por parte da família, em especial de seu irmão, como fundamental inclusive para o enfrentamento de sua depressão. Metodologicamente, trata-se da busca por descrever (*describe*) o amor enquanto presença e significado em sua vida, conforme indicado por bell hooks. Podemos afirmar que, em uma espécie de continuidade dos solos anteriores, a narrativa apresentada por Érica se constitui como uma verdadeira ode ao amor familiar, que irá terminar com atuantes e público reunidos em uma dança, em celebração.

Mas o que haveria de político ou socialmente relevante em tudo isso? Enquanto a fragmentação do solo de Fernanda nos faz refletir sobre questões de classe e o apelo ao *pathos* do solo de Lorryne conduz uma importante discussão sobre o problema do abandono paterno, qual aspecto aponta para uma reflexão crítica acerca do papel social da família neste último solo? Ou, por outra via, até que ponto esse elogio familiar não se traduz como o reforço a um modelo único, patriarcal, e a um pensamento acrítico sobre a família?

É neste ponto que acreditamos ser fundamental voltar nossa atenção ao corpo individual para refletir sobre o contexto social. Se “pretas e pretos são pretas e pretos em qualquer lugar do mundo”, como enfatiza Carla Akotirene (2019, p. 37) ao destacar a onipresença violenta do racismo, a possibilidade de encontrar acolhimento e felicidade na família é, aqui, símbolo de resistência. O fato de Érica ser uma mulher negra, mas também nordestina e bissexual, expondo em cena seu diagnóstico de depressão, nos ajuda a compreender o motivo pelo qual a rede de apoio familiar, quando constituída no sentido de uma “comunidade amorosa” (hooks, 2021), se torna um componente fundamental e socialmente relevante nesse contexto.

Não estar sozinha. A mostra do amor possível no seio familiar, quando o abandono e o preconceito poderiam ser a tônica, representa um desafio às estruturas opressivas que frequentemente marginalizam mulheres negras, nordestinas, LGBTQIA+ e/ou pacientes psiquiátricas. Ao trazer à luz as lutas enfrentadas, Érica, de certa forma, oferece um contraponto à narrativa hegemônica que subalterniza tais identidades. A celebração do amor e do apoio familiar, mesmo em meio às adversidades, destaca-se assim como um ato político, instando-nos a questionar e reavaliar lógicas que perpetuam a discriminação e o isolamento de determinados grupos sociais.

## 6 Conclusão: “os valores da família”?

Além das possibilidades estéticas de uso dos materiais da memória, o trabalho exploratório a partir de recordações familiares, no contexto da linguagem documental, revelou caminhos para a elaboração do político em *O Bosque*. Ao se voltarem para suas memórias de família, com a consequente



exposição em cena de aspectos da intimidade, as atrizes enfrentaram o desafio de buscar elementos transubjetivos, sociais, capazes de transcender e se manifestar “em outras consciências, em outras memórias” (Ernaux, 2023, p. 14). Sem a pretensão de estabelecer narrativas universais, mas, pela via oposta, através de suas narrativas pessoais, assumindo o particular em cada experiência familiar, as atuantes puderam estabelecer espaços de reflexão sobre a natureza de determinados vínculos que estruturam nossa sociedade.

Nossa investigação procurou ainda (re)estabelecer, em cena, memórias divergentes do propagado, especialmente pela extrema-direita brasileira, como modelo familiar único. A partir da apresentação de famílias vistas em sua diversidade, em perspectivas críticas relacionadas à classe, gênero e raça, buscamos contrapor a narrativa muitas vezes hegemônica e tão distante da realidade de muitas famílias brasileiras, expondo, inclusive, fraturas do modelo patriarcal, como no caso da discussão sobre o abandono paterno. O aspecto político e a relevância social da abordagem da família em cena, a partir do diálogo estético e crítico que propusemos, encontra-se, principalmente, nesse confronto estabelecido com lógicas de dominação ainda presentes em nosso tempo.

Sendo um primeiro experimento cênico de nossa pesquisa sobre práticas documentais, as experiências compartilhadas pelas atrizes-criadoras, calcadas na “diferença, heterogeneidade e pluralidade” (Bondía, 2002, p. 28), apontaram caminhos que desconhecíamos no começo de nossa investigação e que, hoje, nos permitem estabelecer outras rotas. Motiva-nos, portanto, a possibilidade, ainda com o uso da linguagem documental, de um maior aprofundamento crítico e estético no cruzamento temático entre família, memória e sociedade, além das relações entre o pessoal e o social, a vida privada e a política. Seja a partir de novas proposições cênicas ou da interação em espaços pedagógicos, como cursos e oficinas, mas sempre no “movimento dinâmico, dialético, entre o fazer e o pensar sobre o fazer” (Freire, 2016, p. 39).

### **Ficha técnica**

Atuação: Érica Rodrigues, Lorryne Bomfim e Nanda Souza

Orientação: Hayaldo Copque

Iluminação: Ney Senna

Assessoria de produção: Laêna Leite

Apresentada na Sala Zero (Laboratório de Artes) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Jequié-BA, em junho de 2023



## Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20–28, jan. 2002.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. Relatório sobre o Projeto de Lei nº 580/2007, de 27 de março de 2007. Altera a Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002 - Código Civil, para dispor sobre o contrato civil de união homoafetiva. Brasília: Câmara dos Deputados, 2023. Disponível em: [https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=2320715&filename=Parecer-CPASF-2023-08-29](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2320715&filename=Parecer-CPASF-2023-08-29). Acesso em: 22 set. 2023.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. Tradução de Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023.
- ERNAUX, Annie. *A vergonha*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022. E-book.
- FEIJÓ, Janaína. Mães solo no mercado de trabalho. *Blog do IBRE*, Rio de Janeiro, 12 mai. 2023. Disponível em: <https://blogdoibre.fgv.br/posts/maes-solo-no-mercado-de-trabalho>. Acesso em: 13 set. 2023.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.
- LAMMERS, Philipp; TWELLMANN, Marcus. L'autosociobiographie, une forme itinérante. *COntEXTES*, Varia, 16 dez. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/contextes/10515>. Acesso em: 21 ago. 2023.
- LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.
- NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e patriarcado: da prescrição



normativa à subversão criativa. *Psicologia & Sociedade*, v. 18, n. 1, p. 49-55, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822006000100007>. Acesso em: 19 set. 2023.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROCHA, Camila. *Menos Marx, mais Mises: o liberalismo e a nova direita no Brasil*. São Paulo: Todavia, 2021.

SCURATI, Antonio. Antifascismo precisa ser refundado, diz autor de série sobre Mussolini. Entrevista concedida a Michele Oliveira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/10/antifascismo-precisa-ser-refundado-diz-autor-de-serie-sobre-mussolini.shtml>. Acesso em: 23 ago. 2023.

VIEIRA, Vanessa Ferreira. *Autobiografia de meu pai: La place*, de Annie Ernaux. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.



### **Biografia acadêmica**

#### **Hayaldo Copque**

Professor Adjunto no Departamento de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (DCHL/UESB). É doutor e mestre no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

E-mail: [hcopque@uesb.edu.br](mailto:hcopque@uesb.edu.br)

#### **Érica Rodrigues dos Santos**

Estudante de graduação no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

E-mail: [rsericars@gmail.com](mailto:rsericars@gmail.com)

#### **Fernanda Silva Souza**

Estudante de graduação no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

E-mail: [fernandasilvasouza285@gmail.com](mailto:fernandasilvasouza285@gmail.com)

#### **Lorrayne Gabriela da Silva Bomfim**

Estudante de graduação no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

E-mail: [lorrabomfim.uni@gmail.com](mailto:lorrabomfim.uni@gmail.com)

### **Financiamento**

Não se aplica

### **Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

### **Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

### **Contexto da pesquisa**

Não declarado

### **CRedit**

Os autores declararam que todos participaram na execução da pesquisa e na escrita (análise crítica, comentário e revisão)

### **Direitos autorais**

Hayaldo Copque, Érica Rodrigues dos Santos, Fernanda Silva Souza e Lorrayne Gabriela da Silva Bomfim

### **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

**Editores responsáveis**

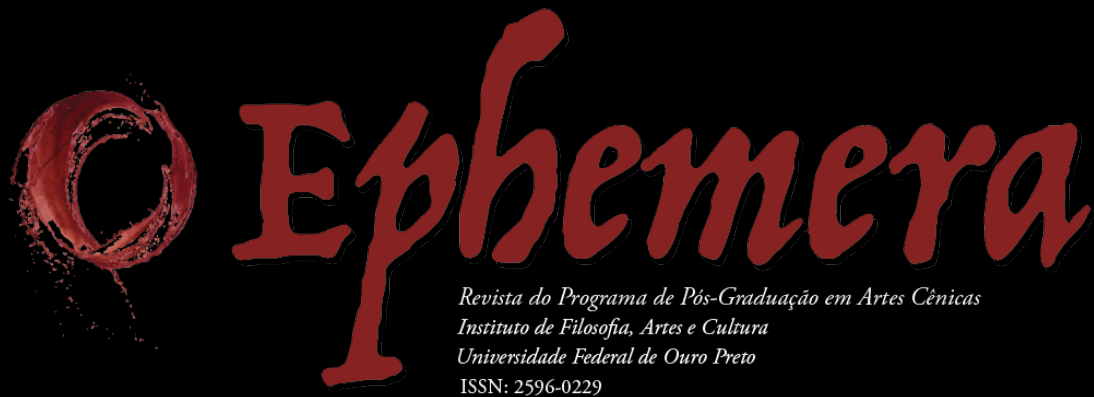
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

**Histórico de avaliação**

Data de submissão: 24 de set. de 2023

Data de aprovação: 23 de abril de 2024



**FAMILY, MEMORY AND SOCIETY:**  
*reflections on the theatrical experiment O Bosque*

*FAMÍLIA, MEMÓRIA E SOCIEDADE:*  
*reflexões sobre o experimento cênico O Bosque*

Hayaldo Copque

 <https://orcid.org/0000-0002-0025-4022>

Érica Rodrigues dos Santos

 <https://orcid.org/0009-0009-7245-6510>

Fernanda Silva Souza

 <https://orcid.org/0009-0001-2759-5492>

Lorrayne Gabriela da Silva Bomfim

 <https://orcid.org/0009-0009-9781-1953>

**Family, memory and society:  
reflections on the theatrical experiment *O Bosque***

**Abstract:** This article analyzes the theatrical experiment *O Bosque*, composed of three autobiographical solos that explore the possibilities of interweaving the personal and the political in documentary theater. Through the investigation of family memories shared by the actress-creators and a polyphonic theoretical dialogue, with names such as Annie Ernaux, Janaina Leite and bell hooks, this paper aims to comprehend, based on a critical perspective, the social relevance of the family approach based on the diversity of experiences presented.

**Keywords:** autopsiobiography; family; memory; documentary theater; theatre of the real.

**Família, memória e sociedade:  
reflexões sobre o experimento cênico *O Bosque***

**Resumo:** Este artigo analisa o experimento cênico *O Bosque*, composto por três solos autobiográficos que exploram as possibilidades de entrelaçamento entre o pessoal e o político na cena documental. Através da investigação das memórias familiares compartilhadas pelas atrizes-criadoras e de um diálogo teórico polifônico, com nomes como Annie Ernaux, Janaina Leite e bell hooks, busca-se compreender, sob uma perspectiva crítica, a relevância social da abordagem da família a partir da diversidade das experiências apresentadas.

**Palavras-chave:** autopsiobiografia; família; memória; teatro documental; teatro do real.





## 1 Introduction

Three young actresses<sup>1</sup> on stage performing different theater solos that reflect on aspects of their family backgrounds. In the first solo, objects accumulated over the years are displayed along with the stories they bear, gradually revealing, in a fragmented manner, elements related to the social class of a family of rural origin; in the next solo, with the help of photographs and the audience, a dancer-actress discusses the consequences of paternal neglect in her life; in the final solo, songs help tell the story of the actress's family as she transforms the stage space into a kind of nightclub, addressing the importance of family love in confronting oppressive situations and structures.

Performed in June 2023, based on autobiographical explorations of the three actresses, the theatrical experiment *O Bosque* aimed to address the actresses' family relationships and memories, mixing personal experiences and social aspects, elements of reality and imagination. The work was developed as part of the activities of the *Laboratory of Studies in Dramaturgy and Society*, a research project linked to the Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) with the goal of investigating the dramaturgical implications of the insertion of reality and the pursuit of social engagement in political theater.

In *O Bosque*, each actress composed her solo based on autobiographical materials, issues that emerged in the rehearsal room and the study of different artists and theorists. Prominent among the array of references are names from literature, cinema and theater, such as Annie Ernaux, Augusto Boal, Janaina Leite and the Peruvian group Yuyachkani, as well as concepts from Documentary Theater and Theater of the Real. This paper presents both an account of the experiment and an analysis of the interaction of personal, sociopolitical, theoretical and poetic aspects present in each solo, seeking to understand how working with family memory can establish openings, within the documentary language, to address political issues on stage.

## 2 Family, a political challenge

It was largely from the group's studies on documentary theater and theater of the real (especially the theoretical and aesthetic explorations of Janaína Leite and Yuyachkani) that there arose the need to experiment with such languages theatrically, addressing specific issues of the participants' reality. Therefore, the creation process of *O Bosque* began by defining a common subject for the collaborative work, based on the recognition of its relevance to the research team: family.

---

<sup>1</sup> Érica Rodrigues dos Santos, Fernanda Silva Souza and Lorryne Gabriela da Silva Bomfim, supervised by Hayaldo Copque, all of them authors of this paper.



In addition to addressing personal needs of the actresses, the choice of the subject considered the possibility of establishing a critical dialogue with Brazilian sociopolitical reality. After all, besides the flag and other national symbols, the far-right movement linked to former president Jair Bolsonaro also aimed to appropriate sociocultural elements of the country, a strategy summarized in the use of the motto “God, fatherland, family.”<sup>2</sup> For the Italian professor and writer Antonio Scurati (2022), Bolsonaro’s use of the fascist slogan, in addition to being “shocking,”

[...] means proposing the prospect of going back to a society where the father derives his authority from the father of the nation, who receives it directly from God. It means that there is only one God, one fatherland and one type of family. A slogan widely used by Mussolini during 20 years of fascism.

In September 2023, for example, at the time of the conclusion of this paper, the Brazilian Congress actually debated a bill forbidding same-sex marriage. In a supposedly secular country, the bill focused on defending a single family model based on a biased Christian interpretation. Drafted by a far-right congressman, the bill provided that “marriage between people of the same sex is contrary to the truth of human beings” (BRASIL, 2023, p. 4) and that

Brazil, since its constitution and as a Christian nation, despite adhering to the principle of secularity, upholds family values within its Constitution and laws, stemming from the culture of its people and from Natural Law. In this sense, any law made by men has the force of law insofar as it derives from natural law (BRASIL, 2023, p. 4).

By referring to “family values” in his weak argumentation, the congressman—who is also an evangelical pastor—expresses a purposefully limited vision, deliberately excluding the diversity of family arrangements that exist in society. His justification based on “the culture of its people” and “Natural Law” reveals an attempt to impose a particular religious perspective on the state, in disagreement with the principle of secularism that should prevail, regardless of the parliamentary attempt to relativize it.

Even though we have not had the opportunity to delve into homo-affective family structures, but understanding that “family is not a biological concept, something natural or given, but a product of historical forms of organization among humans” (Narvaz; Koller, 2006), in our creative work we started out from an approach to family as a space of diversity, in contrast to the monolithic ideology of the Brazilian far right. Families in the plural, presented in different configurations and conceptions and seen from the viewpoint of young artist-student-creators strongly influenced by issues of class, gender and race.

Once the subject had been defined, and having as an aesthetic concern/need the intention of putting reality on stage not only as a subject, but also as an *experience*” (Leite, 2017, p. 23), three

---

<sup>2</sup> With the addition of “freedom” due to the liberal-conservative alliance that constitutes the new Brazilian right-wing (Rocha, 2021).



activities were proposed to each actress, thus beginning the process of creating the solos. Below are the activities as described by the supervisor of the experiment:

1. Symbolic family tree: Draw up your family's family tree, paying attention not only to the layout of the members, but also to the symbolic elements that can be associated with your family and the image of the tree. What type of tree is your family? What quality of fruit would the members be? Are there flowers, pests, parasites, forbidden fruit...? Reflect on these questions, on other questions that you find relevant, let your imagination act and visually create your tree.

2. Declarations of identity: based on a game described by Augusto Boal (2009, p. 198-199) in *The Aesthetics of the Oppressed*.

Each person declares who they are, three times and to three different recipients—the person they love, a neighbor, the boss upon whom their job depends, the president of the country, the people, a pet cat or dog: anything goes. [...] Each time he declares his identity, as our identity is also given to us by our relationship with others, the writer discovers his disused identities, multiplicity. None of us is always the same, whether to others or to ourselves.

In our version, we should declare our identity to three different family members, using whichever medium we find most suitable (email, letter, WhatsApp, Instagram, etc.).

3. Family object: Choose and bring us an object that has sentimental value (of any kind) and that you associate with your family or a specific relative. At our next face-to-face meeting, you must find a way to present this object to the group. [A variation of activity 3 was added later, in which a family photograph should also be presented to the group].

Understood as a trigger for creation, the material resulting from these proposals was developed in the rehearsal room, a space in which exchanges within the group and the use of new exercises led to aesthetic and discursive enhancement. From the investigation of each actress into her identities and core family emerged other topics that resulted in drivers for the development of the individual solos, constituted as work in process (Cohen, 1998) and which we will address below.



### 3 “My family is a low-lying tree”

Imagem 1 - Fernanda Souza performing her solo



Credit: Iane Novais

A faded picture, a hairbrush, a few books, a notebook, a rosary, an old telescope, a homework assignment from an elementary school student, an old *real* bill, a “diamond.” Affective objects that make up the material remains of the personal and family memory of the actress Fernanda Souza.<sup>3</sup> Added to her declarations of identity, these items form a kind of constellation around her body, initially positioned in center stage and covered by strings that seem to connect the actress to the objects. In her conversation with the audience, the actress displays the development process of the solo (also using audio and video recordings) and shares the background of some of the materials on stage, while revealing fragments of her family life.

Even though there is an apparent randomness in the arrangement and presentation of the objects, it is important to note that such items, and their stories, were purposefully chosen by the actress and are processed on stage as documents according to a specific methodology. This is a similar approach to the one used by the French writer Annie Ernaux to better understand a certain event in her family life in *Shame*. Says Ernaux (2022):

Naturally I shall not aim for a narrative, as it would produce a reality instead of searching for one. Nor am I going to limit myself to listing and describing images I remember, but I would like to process them like documents that will shed light on each other when addressed from different perspectives. In short, I would like to be an ethnologist of myself.

The reality in the materiality of the witness-body and of the memory objects takes the place of investing in a narrative. Thus, based on the methodological choices used to perform the solo, we can understand here the manifested form of a Theater of the Real, with a focus on presenting rather

---

<sup>3</sup> Because this paper was collectively written by individuals involved in the analyzed creation process, the writing is predominantly in the first person plural. However, at certain points we chose to use the third person singular to highlight the individual participants' information and actions.



than representing the real, seeking to “create room for the emergence of new meanings [...] which do not appear solely in the field of reading the work, but also in experiencing it” (Leite, 2017, p. 49).

Back to the French author, despite the distances in time and culture that seem to separate the world of a European writer born in the 1940s from the world of a young drama student from the interior of Bahia, we see in Fernanda Souza’s solo a constant dialogue with Annie Ernaux’s methodology. Interestingly, it is at the level of memories that the meeting between two apparently very different realities happens. In addition to the methodology aspects mentioned above, the connection between the two worlds also appears in the confrontation with the social class of origin revealed by the authors’ perspective when faced with their family memories, a typical trait of the so-called socio-autobiography genre.

The term socio-autobiography, used by Ernaux herself to describe some of her works, relates to a form of literary writing in which aspects largely connected to social class are interpreted based on an individual’s examination of himself and his family. In this genre, whose theoretical framework is strongly influenced by the studies of the sociologist Pierre Bourdieu, the individual addresses his social place of origin from a new perspective, as someone who has generally crossed a given class boundary, not without some discomfort and, as in the case of Ernaux, often through education (Lammers; Twellmann, 2021; Vieira, 2020).

By bringing her symbolic family tree to the rehearsal room, Fernanda surprised everyone with her proposal. It was a watermelon plant or, as the actress herself stressed in her oral presentation, a low-lying tree, reflecting the idea of a family strongly linked to working with the land, from which they derive their livelihood. However, Fernanda’s place in this tree also stood out, not for its central position, but for of its exteriority. In the image presented, the actress appeared as a bird and not as a part of the tree.

Besides the differences stemming from the distance in generations, the feeling of non-belonging (or of a more distanced belonging) revealed by Fernanda’s image also reflects a certain discomfort, similar to that underscored in Ernaux’s work. The possibility of studying at a university and in a larger city, an experience denied to older relatives, and the increasing distances between the world of origin and the new emerging pathways lead to a combination of different feelings, “a mixture of shame, guilt, revolt and misunderstanding” (Vieira, 2020, p. 30), but also to excessive self-responsibility for the future (hers and her family’s), as failure may frustrate the supposed expectations of the core family.

As she displays affective-family documents, the actress transports the audience to the world of her rural origin and shares information about the socioeconomic elements that make up that reality. Prominent in this regard among the materials presented is a small shiny stone that Fernanda calls a “diamond.” Besides the visual characteristics of the object, the fact that the actress comes from Chapada Diamantina helps explain the reason for naming it thus. From the 19th century onwards,



this mountainous region of Bahia, famous for its natural beauty, started to attract prospectors in search of diamonds, and to this day the hope of finding the precious stone persists among part of the population.

As a girl who grew up listening to the local stories, in her childhood imagination, that shiny stone could only be a precious diamond for Fernanda. A hope of escaping the often painful life of her origins, as her university education seems to suggest. This hope was handed down by her parents, entrusted to her and carried by her, as the actress stated on stage:

A low-lying tree. A faded picture. A few objects that to you might seem random and meaningless, but which are part of my life story so far! Bird or butterfly? I don't know. I only know I have wings! Tightrope or hopscotch? I don't know. I know the arrival is uncertain and can be dangerous; I may fall and get up or not. A diamond! A precious stone! I found it, I'll keep it, one day this will be our future! My parents also found it, gave it to me. Maybe this hope is not only mine. Maybe I'm a bird that accidentally swallowed a diamond and here enjoys it!

The words above are from a person who moves about on a risky frontier, on the boundaries of their social class: between the promise of a better future, of advancement, and the fear of failure. At this crossroads, Fernanda invites us to reflect on the self-responsibility inherent to neoliberal rationality, in which individuals are often urged to bear the weight of their aspirations and achievements, often forgetting the social and structural circumstances that also shape their path.

#### 4 Absence

Imagem 2 - Lorryne Bomfim performing her solo



Credit: Iane Novais

A dancer surrounded by images of family life: her pregnant mother, childhood snapshots, baptisms, birthdays, coming-out parties, festive dates in general, as well as images of visibly common moments, with nothing in particular to celebrate. Unlike the previous solo, it is not different objects that make up the set of Lorryne Bomfim's solo, but solely these photographic records of seemingly happy days.



For the art critic and writer John Berger (2013), if photographic framing captures a moment from the time continuum, it is precisely outside this fragment that lies the true content of a photograph. However, the absence that the actress-dancer wishes to highlight in her photographs could not be filled by the exercise of looking at the before and after of the framed scene, as it concerns someone who was not even present at the moments and places in which the images were taken: her father. The paternal figure appears in Lorryne's solo in a single, formal, passport-style photograph, left aside and contrasting with the family scenes displayed.

With the exception of the father's photo, purposely left in a marginal area of the stage, there is a certain randomness in the arrangement of the other photographs. Hanging from wires around the stage and always visible to the audience, they escape the neatness of the album from which they were taken, generating a new narrative, disordered, fragmentary, whose organization will be up to the actress-dancer, moving around the stage in search of the pictures that will best help compose her story. In this solo, the only photo left in a corner will contrast with the centrality of the theme it reveals: paternal abandonment and its consequences, which accompanied Lorryne throughout her life.

The social aspects that we were looking for based on family memories and the actresses' personal accounts were explicitly present in this case. According to the economist Janaína Feijó (2023), researcher at the Brazilian Institute of Economics of Fundação Getúlio Vargas (FGV-IBRE), in 2022 Brazil had 11.3 million single mothers, the overwhelming majority of whom were black. Besides the economic impact also revealed by the research, in cases of paternal abandonment there is the additional difficulty of assessing data such as the emotional consequences in the lives of many of these mothers, as well as in the development of their children. In this regard, addressing the topic in the rehearsal room required some caution, especially due to the affective aspects involved.

Based on the Teatro Imagem games (Boal, 2015), one of the creative exercises proposed consisted of asking Lorryne to position the people present in the rehearsal room as if they were members of her family, initially forming a static image of this family group. The actress-dancer chose to represent three of her relatives: maternal grandmother, mother and father. While the women of the family were positioned in scenes of everyday life in a house, the paternal figure remained at the edge of the stage, in the same place where, later, his photo would be placed. After arranging the bodies in the space, often with tears in her eyes, Lorryne was able to say to each family character what she wanted to say.

As a result of this strong emotional impact on the actress, stemming from her immersion in her memories and the theme of paternal abandonment, the solo ended up highlighting an intense appeal to pathos, understood as the "quality of the theatrical work that evokes feelings (pity, tenderness, pity) in the spectator" (Pavis, 2008, p. 280). As an element that aims to stir passions in the audience, pathos is manifested not only through words but also through gestures, something that the language of classical ballet, brought to the stage by Lorryne, often mobilizes—



with its hand and arm movements, facial expressions, rhythmic variation in the use of leaps, spins, controlled falls, etc.

If the choice of elements of emotional appeal aimed to promote an empathetic process with the audience, sentimentally inserting the spectators into the world of paternal abandonment from the point of view of a rejected daughter, distancing strategies were also activated throughout the solo. The presentation of statistical data on the subject and the actress's use of sudden disruptions in the emotional flow, such as crying abruptly interrupted by a comment, are examples of the tactics adopted with the aim of expanding the audience's gaze beyond of the particular aspects shown on stage

In this conscious movement between the emotional display of intimate pain and the encouragement of social reflection, at a certain moment in the solo, the actress-dancer takes on also the role of playwright and director, inviting two members of the audience to represent her mother and father in a dialogue written and directed by Lorryne herself. The scene with the audience is limited to a brief discussion between the characters in which gender-related issues are raised, such as the father's criticism of the daughter's choice of clothing and prejudice regarding her decision to attend a dance college. What draws attention at the end of this scene, in which testimony gives way to representation, is that now Lorryne will not be alone, as there are people to help her deal with her pain.

The supportive embrace between actress and spectator also contains the image of maternal care. The mother, a hitherto almost imperceptible character in this solo, in which the protagonist is a daughter in constant dialogue with the (absent) figure of her father, gains prominence following this break. Despite the persisting attempt to restrict the maternal role to childcare, to the stereotype of the woman "converted into a servant" (Engels, 1984, p. 61), as part of the mechanism of male domination, here we can also interpret this cultivation of mutual love between mother and daughter as a significant counterpoint to patriarchal narratives that minimize the role of women in the family.

By seeking the audience's support through empathy, Lorryne was able to create a favorable environment to reveal her weaknesses while recalling on stage her father's emotional absence and its consequences. She was also able to highlight the love between mother and daughter as an essential element in building a path towards healing the wound of paternal abandonment. This evokes the belief of bell hooks (2021, p. 237-238) in the healing capacity of love based on the act of remembering:

Love heals. When we are wounded in the place where we should have known love, it is difficult to imagine that love really has the power to change everything. No matter what has happened in our past, when we open our hearts to love, we can live as if born again, not forgetting the past, but seeing it in a new way, letting it live inside us in a new way [...]. Mindful remembering lets us put the broken bits and pieces of our heart together again. This is the way healing begins.





## 5 A playlist of hits

Image 3 - Érica Rodrigues performing her solo



Credit: Iane Novais

Often stored in boxes or similar containers, memory objects are recurrent starting points for theatrical works of a documentary and biographical nature. In *Jacy* (2013), for example, Grupo Carmin (RN) rummages through objects found in a vanity case discarded in the trash, while Janaina Leite (SP) comes across notes in an old shoe box to write *Conversas com meu pai* (2014). Fernanda's and Lorryne's solos, analyzed above, also use memory objects, but they are scattered around the stage, with no need for a container, thus proposing a spatial organization and way of looking at these materials, even though they are both interested in creating narratives governed by a certain randomness.

However, in the third solo of *O Bosque*, the largely tactile and visual materiality of the objects gives way to the appeal to musical memory, with a soundtrack made up of famous songs from the 1970s to the 1990s. It is through them that Érica Rodrigues sets up the game to bring to the stage a narrative that includes herself and her core family. To the sound of pop music, the actress narrates, for example, the comings and goings of her parents from encounters at a nightclub, their departure from her paternal grandmother's house and the birth of the couple's children.

Music and narration are complementary and, at times, constitute a game filled with humor and irony, as when the actress talks about her brother's birth to the sound of "Because You Loved Me," a romantic hit from the 1990s. "As soon as my father took him [the brother] in his arms, he glanced at him and said: 'Hey, he's white.' My mother is a light-skinned and my father is dark-skinned. But it was his firstborn son, right? He loved him no matter what."

Also in the book *All About Love: New Visions*, bell hooks (2021, p. 40) states: "It is far easier to talk about loss than it is to talk about love. It is easier to articulate the pain of love's absence than to describe its presence and meaning in our lives." Far from being a naive option, the choice of the



term *describe* by the American author indicates the difficulty of carrying out a detailed analysis of the feeling of love. This will be hooks's quest throughout the book, just as, in attempting to recover family stories, Érica seeks to give her testimony by narrating (describing) the presence of this love in her family environment. Love as a possibility and no longer as absence.

When she begins to narrate the story of her parents' comings and goings, the actress is seated, enjoying the sound of "Dancing Queen" by the Swedish group ABBA, with a bodily presence that suggests the space of a nightclub. Following the chronological order of the facts, Érica's account progresses to moments in her adult life, when her parents yield the spotlight to her brother in the narration. There is lightness in the air and even the differences between family members, including skin color, are always marked by a sign of affection, and it is especially in the relationship between siblings that love emerges as a fundamental act and element.

During the process of building the experiment, this fraternal centrality was evident from the beginning, whether in the family tree symbolized by two baobab trees (maternal and paternal family) that coalesce in Érica and her brother, or through the extensive declaration of identity aimed at him, or her brother's toys, brought as affectionate objects. In the only moment when the music stops, the importance of the relationship between the siblings is made clear through a recording in the actress's voice, in which, among trite episodes of family life, Érica underscores her brother's support in situations of adversity, such as suffering moral harassment in the workplace and the diagnosis of depression she faced:

My brother supported me through some very difficult moments in my life, without hesitation. He was always there for me. He has been to this day. When I was working here in the city and I experienced a situation in which my boss kind of humiliated me in front of other people, that really shook me up and he was the first person to tell me to quit because I shouldn't put up with that sort of thing and he would help me any way I needed until I found another job. And that's exactly what he did. I quit the job, and he helped me pay my rent, my bills. And my family too, my parents also helped me with that. Then, a few years later, when I suffered from depression, he was there with me when I received the diagnosis, because he was the one who took me to the doctor, paid for the appointment, and afterwards supported me, paid for my medication and told me to see a psychologist at his expense. That was something that really saved me and it's a very important milestone in our relationship. I was afraid my parents wouldn't understand what I was going through, but I asked him to talk to my parents. He did, my parents understood and after that I took my mom to an appointment, so the doctor could talk to her. In short, my brother is still very much my partner to this day. Even with our differences, we get along very well.

Objectively, without metaphors or evident signs of emotion in her voice, the actress emphasizes the emotional and financial support from her family, especially her brother, which was essential in coping with her depression. Methodologically, she seeks to describe love as a presence and meaning in her life, as recommended by bell hooks. We can say that, in a kind of continuity with the previous solos, Érica's narrative is a true ode to family love, which will end with performer and audience celebrating together in a dance.



But what is the political or socially relevant side to all of this? While the fragmentation of Fernanda's solo makes us reflect on class issues and the appeal to pathos of Lorryne's solo leads to an important discussion on the problem of paternal abandonment, which aspect points to a critical reflection on the social role of the family in this last solo? Or, conversely, does not this praise of family reinforce to some extent a single, patriarchal model and uncritical view of the family?

At this point, we believe that it is essential to turn our attention to the individual body to reflect on the social context. If "black men and women are black anywhere in the world," as argues Carla Akotirene (2019, p. 37) when highlighting the violent omnipresence of racism, the possibility of finding support and happiness in the family is here a symbol of resistance. The fact that Érica is a black woman, but also one from the Northeast region and bisexual, exposing her diagnosis of depression on stage, helps us understand why the family support network, when constituted in the sense of a "loving community" (hooks, 2021), becomes a fundamental and socially relevant component in this context.

Not being alone. Showing the love possible within the family, when abandonment and prejudice could be the keynote, represents a challenge to the oppressive structures that often marginalize black, northeastern, LGBTQIA+ women and/or psychiatric patients. By shedding light on the struggles she faced, Érica offers a kind of counterpoint to the hegemonic narrative that subordinates such identities. The celebration of love and family support, even in the midst of adversity, stands out as a political act, urging us to question and reevaluate logics that perpetuate discrimination and isolation of certain social groups.

## **6 Conclusion: "family values"?**

Besides the aesthetic possibilities of using memory materials, the exploratory work based on family recollections, in the context of documentary language, revealed pathways for the development of the political in *O Bosque*. By turning to their family memories, with the consequent exposure of aspects of intimacy on stage, the actresses faced the challenge of seeking transsubjective and social elements capable of transcending and manifesting themselves "in other consciousnesses, in other memories" (Ernaux, 2023, p. 14). Without the intention of establishing universals, but rather, through their personal narratives, embracing the particularity of each family experience, the actresses were able to establish spaces for reflection on the nature of certain bonds that structure our society.

Our investigation also sought to (re)establish on stage memories that diverge from those propagated as a unique family model, especially by the Brazilian far right. By presenting families viewed in their diversity, from critical perspectives related to class, gender and race, we aimed to counter the often hegemonic narrative, which is a far cry from the reality of many Brazilian families,



to the point of exposing fractures of the patriarchal model, as in the case of the discussion about paternal abandonment. The political aspect and social relevance of addressing the family on stage, based on the aesthetic and critical dialogue that we proposed, lie mainly in this confrontation with logics of domination still present today.

Being a first theatrical experiment in our research on documentary practices, the experiences shared by the actress-creators, grounded on “difference, heterogeneity and plurality” (Bondía, 2002, p. 28), indicated pathways of which we were unaware at the beginning of our investigation and that today allow us to establish other routes. Therefore, we are motivated by the possibility of, still using documentary language, engaging in a more in-depth critical and aesthetic approach to the thematic intersection between family, memory and society, in addition to the relationships between personal and social, private life and politics, whether through new theatrical proposals or interaction in educational environments, such as courses and workshops, but always in the “dynamic, dialectical movement between doing and thinking about doing” (Freire, 2016, p. 39).

### **Credit list**

Performers: Érica Rodrigues, Lorryne Bomfim and Nanda Souza

Supervision: Hayaldo Copque

Lighting design: Ney Senna

Production assistant: Laêna Leite

Performed at Sala Zero (Arts Laboratory) at Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Jequié-BA, in June 2023



## Referências

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BOAL, Augusto. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20–28, jan. 2002.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. Relatório sobre o Projeto de Lei nº 580/2007, de 27 de março de 2007. Altera a Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002 - Código Civil, para dispor sobre o contrato civil de união homoafetiva. Brasília: Câmara dos Deputados, 2023. Disponível em: [https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=2320715&filename=Parecer-CPASF-2023-08-29](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=2320715&filename=Parecer-CPASF-2023-08-29). Acesso em: 22 set. 2023.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Tradução: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. Tradução de Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023.
- ERNAUX, Annie. *A vergonha*. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022. E-book.
- FEIJÓ, Janaína. Mães solo no mercado de trabalho. *Blog do IBRE*, Rio de Janeiro, 12 mai. 2023. Disponível em: <https://blogdoibre.fgv.br/posts/maes-solo-no-mercado-de-trabalho>. Acesso em: 13 set. 2023.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.
- LAMMERS, Philipp; TWELLMANN, Marcus. L'autosociobiographie, une forme itinérante. *COntEXTES*, Varia, 16 dez. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/contextes/10515>. Acesso em: 21 ago. 2023.
- LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.
- NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. *Psicologia & Sociedade*, v. 18, n. 1, p. 49-55, 2006. Disponível em:



<https://doi.org/10.1590/S0102-71822006000100007>. Acesso em: 19 set. 2023.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROCHA, Camila. *Menos Marx, mais Mises: o liberalismo e a nova direita no Brasil*. São Paulo: Todavia, 2021.

SCURATI, Antonio. Antifascismo precisa ser refundado, diz autor de série sobre Mussolini. Entrevista concedida a Michele Oliveira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/10/antifascismo-precisa-ser-refundado-diz-autor-de-serie-sobre-mussolini.shtml>. Acesso em: 23 ago. 2023.

VIEIRA, Vanessa Ferreira. *Autobiografia de meu pai: La place*, de Annie Ernaux. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.



### **Academic biography**

#### **Hayaldo Copque**

Assistant Professor in the Department of Humanities and Languages of Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (DCHL/UESB). He holds a PhD and a master's degree from the Graduate Program in Theatrical Arts of Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).

E-mail: [hcopque@uesb.edu.br](mailto:hcopque@uesb.edu.br)

#### **Érica Rodrigues dos Santos**

Undergraduate student in the Drama Teaching program of Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

E-mail: [rsericars@gmail.com](mailto:rsericars@gmail.com)

#### **Fernanda Silva Souza**

Undergraduate student in the Drama Teaching program of Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

E-mail: [fernandasilvasouza285@gmail.com](mailto:fernandasilvasouza285@gmail.com)

#### **Lorrayne Gabriela da Silva Bomfim**

Undergraduate student in the Dance Teaching program of Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

E-mail: [lorrabomfim.uni@gmail.com](mailto:lorrabomfim.uni@gmail.com)

### **Funding**

Not applicable

### **Ethics Committee Approval**

Not applicable

### **Competing interests**

No declared conflict of interest

### **Research Context**

No declared research context

### **CRedit**

The authors declared that all of them participated both in the research and in the writing of the paper (analyzing, commenting and proofreading)

### **Copyright**

Hayaldo Copque, Érica Rodrigues dos Santos, Fernanda Silva Souza e Lorrayne Gabriela da Silva Bomfim

### **Copyright of the translation**

Anthony Cleaver and Leonardo de Gusmão

### **License**

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

**Editors**

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

**Peer Review History**

Data de submissão: 24 de set. de 2023

Data de aprovação: 23 de abril de 2024





**COMO CONSTRUIR COM ESCOMBROS:  
uma entrevista com Vinicius Calderoni**

HOW TO BUILD WITH RUBBLE:  
an interview with Vinicius Calderoni

Guilherme Carréra

 <https://orcid.org/0000-0001-7323-8579>

**Como construir com escombros:  
uma entrevista com Vinicius Calderoni**

**Resumo:** Entrevista com o diretor e dramaturgo Vinicius Calderoni sobre Museu Nacional – Todas As Vozes do Fogo, musical a respeito do incêndio que atingiu o Palácio de São Cristóvão, sede do museu localizada no Rio de Janeiro. Calderoni reflete sobre seu processo de criação, a construção dramaturgical, as escolhas da encenação e as referências para o projeto. O espetáculo problematiza o papel do museu e sua relação com a sociedade.

**Palavras-chave:** Museu Nacional; incêndio; teatro; encenação; dramaturgia.

**How to build with rubble:  
an interview with Vinicius Calderoni**

**Abstract:** Interview with director and playwright Vinicius Calderoni about Museu Nacional – Toda As Vozes do Fogo, a musical about the fire that destroyed the São Cristóvão Palace, the museum's headquarters located in Rio de Janeiro. Calderoni reflects on the creative process, the dramaturgical construction, the staging choices and the references for the project. The play problematizes the role of the museum and its relationship with society.

**Keywords:** National Museum; fire; theatre; staging; dramaturgy.



Autor, diretor, roteirista, músico e ator. O multiartista paulistano Vinicius Calderoni é considerado um dos expoentes do teatro brasileiro contemporâneo. Ao lado de Rafael Gomes, fundou em 2010 a companhia Empório de Teatro Sortido. Como dramaturgo, escreveu seis espetáculos adultos e dois infantis. Vencedor do Prêmio Shell de Melhor Autor por *Árrá* (2015) e do Prêmio APCA na mesma categoria por *Os Arqueólogos* (2016) e *Elza* (2018), foi eleito pela Folha de S. Paulo um dos dez mais importantes dramaturgos do país em antologia dedicada à década de 2010. Credenciais à parte, é quando se adentra o pensamento de Calderoni que tudo faz ainda mais sentido. Entusiasta da palavra, escreve como quem tem ganas de compartilhar uma visão de mundo por meio da reflexão sobre seu ofício. Nesta entrevista realizada por e-mail entre junho e julho de 2023, nos permite acesso a seu processo de criação, marcado pelo diálogo constante com colaboradores e por uma crença inarredável no fazer teatral.

De minha parte, me ative a seu trabalho após a estreia de seu mais recente projeto como diretor e dramaturgo: *Museu Nacional – Todas as Vozes do Fogo*. Realizado com a Barca dos Corações Partidos, trata-se de um musical heterodoxo sobre o incêndio que destruiu o Palácio de São Cristóvão, localizado na Quinta da Boa Vista, Zona Norte do Rio de Janeiro. O fogo tornou cinza cerca de 90% do acervo da mais antiga instituição científico-cultural do Brasil no dia 2 de setembro de 2018. A representação artística da tragédia foi meu objeto de pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Chama a atenção o tamanho do desafio que Calderoni se propôs a enfrentar: dar conta dos mais de 200 anos de história do museu – uma instituição vista por muitos como estática e hermética – através de linguagem teatral alicerçada pela música e pela dança. Em outras palavras, transformar peça de museu em peça de teatro, como ele próprio sublinha no texto. Dividido em três atos, embora essa divisão não seja explicitamente marcada, o espetáculo se equilibra entre o lamento da perda colossal e a necessidade de reerguer não só o museu, mas a sociedade, desta vez com a esperança de torná-la menos desigual. A estreia da peça aconteceu em outubro de 2022, com temporadas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, tendo sido seu texto publicado como livro pela editora Cobogó no início de 2024.

Experimento estético-discursivo único, *Museu Nacional – Todas as Vozes do Fogo* merece escrutínio por ele mesmo atear fogo no que há de superficial neste debate. Sua missão, ao contrário, é complexificar. Ao entrarmos na cabeça de seu criador, temos a oportunidade de tentar encontrar alternativas ao que sobreviveu. “A grande pergunta que se coloca ao fim e ao cabo da experiência é precisamente uma das últimas frases do texto: como construir com escombros? É, ao mesmo tempo, uma convocação: a frase derradeira do espetáculo é ‘Vamos construir com escombros?’ Um chamado para a vida, apesar de toda dor”, explica Calderoni. Entre as ruínas, a plateia precisa decidir o próprio destino.



**GC (Guilherme Carréra).** O espetáculo *Museu Nacional – Todas as Vozes do Fogo* trata do incêndio que acometeu a instituição em 2 de setembro de 2018, destruindo praticamente a totalidade do seu acervo. Por que fazer desse acontecimento uma peça teatral? Do que só o teatro é capaz?

**VC (Vinicius Calderoni).** O teatro pode tudo: ir a toda parte, falar de qualquer assunto, investigar, escavar, transcender. Sempre senti na minha própria experiência física e psíquica, primeiro como espectador e depois como criador, que estar no teatro é uma das maneiras de se sentir mais vivo em vida, um espaço privilegiado e catártico, porque compartilhado, de experimentar a condição humana. Assim sendo, acho que todo acontecimento ou qualquer assunto pode dar origem a um espetáculo teatral – não só acontecimentos cujo contorno dramático, entendido de maneira aristotélica, estejam mais evidentes. Isso fala um pouco de como surgiu a faísca de querer encenar uma peça a partir do incêndio do Museu Nacional.

Inicialmente, ao ser espectador impotente da tragédia através de imagens da televisão, fiquei transtornado, sobretudo por sentir que aquela imagem encerrava em si uma miríade de significados, uma espécie de imagem-síntese de um tempo sombrio que se avizinhava no país. Fiquei com o desejo de fazer algo como uma performance singela: colocar um microfone numa praça ou espaço cultural e ficar perpetuamente lendo todos os itens do acervo queimados no fogo. Pouco depois, contudo, percebi que se tratava de uma tarefa impossível, primeiro pela magnitude do acervo de quase vinte milhões de itens, mas também pela falta de uma catalogação centralizada que desse conta de nomear uma parte significativa do que se perdeu.

A ideia ficou de lado, mas ressurgiu pouco mais de um ano e meio depois quando fui provocado pela minha parceira Andréa Alves, fundadora da Sarau e diretora de produção e/ou idealizadora de todos os projetos da Barca dos Corações Partidos<sup>1</sup>, perguntando se teria alguma ideia de novo projeto para o grupo. Pareceu que era uma oportunidade grandiosa de falar de um acontecimento recente e de um edifício emblemático, cujas origens remetem à própria formação do Brasil, na plenitude de suas potências e também de suas violências, suas entranhas escravocratas e genocidas. Ao mesmo tempo, achava fascinante essa premissa de uma peça sobre um museu: o teatro, que é essencialmente movimento, falando sobre um edifício, um grande pedaço de pedra fincado no solo. Como fazer o museu se mover?, era o que eu me perguntava naquele momento.

**GC.** A sua dramaturgia parece ser contaminada pelo antes e depois do incêndio. O primeiro ato da peça é mais estruturado, narrando o museu, seu acervo e seus personagens de modo quase educativo, espelhando essa que é uma faceta da própria instituição. O segundo ato é fragmentário, com cenas que não necessariamente estão encadeadas narrativamente,

---

<sup>1</sup> A Barca dos Corações Partidos – Companhia Brasileira de Movimento e Som é uma companhia de teatro carioca. Em atividade desde 2012, já encenou os musicais *Gonzagão – A Lenda*, *Suassuna – O Auto do Reino do Sol*, *Ópera do Malandro* e *Macunaíma*, entre outros.



### como se apresentasse um museu aos pedaços pós-incêndio. Como foi o processo de construção dramaturgica do espetáculo?

VC. Para mim, um grande salto de compreensão dramaturgica se deu com cerca de três semanas ou um mês de processo e teve a ver com um estabelecimento de uma certa espinha dorsal dramaturgica em três atos. O primeiro ato trata do Museu Nacional visto através da materialidade do edifício em si e tudo que orbita ao seu redor: a composição do acervo, os funcionários do museu, a burocracia do serviço público, os setores que o compõem, seus visitantes, em suma: um olhar detido sobre este ecossistema narrado por Luzia, a mais antiga habitante deste país, e o item mais célebre do acervo. Esta Luzia narradora se porta quase como o *stage manager* de *Our Town*<sup>2</sup>: aproxima e afasta, grifa, evoca, inicia e conclui as cenas. Pouco a pouco foi ficando claro que a palavra-chave deste ato é lirismo, que é o filtro pelo qual se olha para todos essas cenas, tornando o ato mais contemplativo e cumprindo essa função de apresentar a fisicalidade do museu, mas também, e principalmente, a dimensão humana que o constitui – não à toa, o ato termina com duas cenas bastante poéticas, na falta de melhor palavra: uma que tenta esquadrihar tudo que se passa dentro da mente de um visitante ao ver um item exposto num museu; a última que fala sobre a sobreposição de tempos, pequenas situações cotidianas que aconteceram naquele mesmo espaço físico ao longo de mais de duzentos anos, mas encenadas de maneira sobreposta.

O segundo ato é um momento em que as paredes do museu se rompem e o Museu Nacional deixa de ser um edifício para se tornar uma metáfora para a ideia de memória da formação do Brasil. Esse ato se inicia justamente através da incontornável lembrança de que o Palácio de São Cristóvão foi construído por um mercador de escravizados e doado a Dom João VI se tornando residência oficial da família imperial<sup>3</sup>: uma demonstração cabal de como a identidade nacional se assenta, literalmente, sobre um solo escravocrata e sobre como a escravidão se inscreve como característica nacional constitutiva na formação do país. A partir daí, o ato começa a discorrer mais fundamente sobre as contradições selvagens que o país encerra, abordando o teatro perverso das elites, a escravidão e o genocídio dos povos originários, a profusão de desgraças que nos constitui. As palavras-chave deste ato são paródia ou sátira: aqui, tudo fica num limiar da galhofa, de botar o dedo na ferida através do estranhamento que o riso evoca. É um ato mais extravagante, muitíssimo mais violento, de cores aberrantes e multiplicidade de vozes (uma das cenas, a do Museu do Futuro, foi escrita pelas atrizes Ana Carbatti e Luiza Loroza, a partir de um desenvolvimento de uma premissa de cena que havia nascido em sala de ensaio).

2 *Our Town* é uma peça teatral escrita pelo dramaturgo estadunidense Thornton Wilder em 1938. Composta por três atos, apresenta o cotidiano da fictícia cidade norte-americana de Grover's Corners. O protagonista é o *stage manager* do teatro, que quebra a quarta parada e dialoga com a plateia.

3 Antes pertencente aos jesuítas, o terreno foi adquirido por Elias Antônio Lopes no ano de 1803. Comerciante luso-libanês e traficante de escravizados, ele ergueu a primeira parte da casa e logo a cedeu à família real portuguesa no ano de 1808 (O MAIOR [...]).



O terceiro e derradeiro ato, que é quase um epílogo, junta as duas pontas no presente: e agora que o museu queimou? E agora que o Brasil queimou? (embora o país esteja em chamas há mais de 500 anos, a noção de terra arrasada era particularmente palpável ao final do governo Bolsonaro, provavelmente o mais trágico e destruidor de nossa história republicana). Era uma espécie de rito, de cerimônia coletiva, onde conjuntamente podemos mirar os destroços, fazermos um inventário de perdas e pensarmos o que fazer a partir do que se perdeu. A palavra-chave aqui é realismo: tudo é visto numa chave da crueza, sem artifícios, o que se intensifica pela escolha dos intérpretes usando roupas do dia a dia, em contraposição ao figurino, assinado por Kika Lopes e Rocio Moure, extremamente elaborado e complexo, dos atos anteriores. A grande pergunta que se coloca ao fim e ao cabo da experiência é precisamente uma das últimas frases do texto: como construir com escombros? É, ao mesmo tempo, uma convocação: a frase derradeira do espetáculo é “Vamos construir com escombros?”. Um chamado para a vida, apesar de toda dor.

**GC. Um dos méritos do projeto é chamar para si a responsabilidade de desconstruir o estereótipo de que o museu é um espaço de imobilidade – um lugar parado no tempo. Nesse sentido, o texto traz a ideia de movimento tanto no que é dito pelos personagens quanto na forma como eles ocupam o palco. Que estratégias você adotou para que a encenação reforçasse as intenções da dramaturgia?**

**VC.** Se já não comecei o processo com certezas e dogmas em relação à dramaturgia, isso vale ainda mais para a encenação. Para mim, encenar é mover estes corpos vivos de modo a dar tridimensionalidade ao que está posto na dramaturgia. Não é que a encenação esteja subordinada ao texto: há várias imagens na encenação que existem por si mesmas, por sua própria força e contundência. Mas sinto que, como na minha escrita o texto se move o tempo todo, em muitos momentos a encenação precisa ajudar na compreensão deste sentido. Assim fomos naturalmente chegando a soluções possíveis: sinto que há sempre uma procura por composições um pouco geométricas em termos de distribuição de espaço, nessa disposição dos coros e na formação das imagens. Outro parâmetro importante era que, com doze intérpretes em cena, havia uma dimensão dessa cenografia viva, desse painel humano. Isso foi decisivo para a escolha cenográfica da grande pedra/nuvem desenhada pelo André Cortez, que era um objeto estimulante, impactante visualmente, mas que não tirava espaço de movimentação constante dos atores, servia um pouco como moldura para que a parte viva da cenografia (os intérpretes) pudesse se mover e, em parceria com a luz do Wagner Antônio, também bastante propositiva e recortada, criar essas diferentes imagens e múltiplas texturas. Acho que é essa somatória de fatos que foi construindo a sensação de movimento permanente que a peça imprime e que desconstrói a imagem de imobilidade que os museus, em geral, carregam.



**GC. Em determinado momento do texto, uma das personagens se refere aos termos “peça de museu” e “peça de teatro” como muito diferentes entre si. “Peça de museu” teria relação com o constante e o duradouro, enquanto que “peça de teatro” teria relação com o impermanente e o efêmero. Essa dualidade me parece um trunfo, pois aproxima o museu do teatro, transformando este último em um registro sobre um museu que não existe mais. Em que medida esse diálogo entre os dois espaços alimentou a idealização do projeto?**

VC. Como disse antes, esse desafio de teatralizar a suposta imobilidade de um edifício sempre me inquietou e instigou. Mas, à medida que o processo foi se desenrolando e a dramaturgia se edificando, foi ficando mais nítida essa tensão conceitual entre permanência e impermanência, entre patrimônio material e imaterial, conversas que são pequenos escaninhos dentro do grande armário da memória e sua preservação. Fazendo teatro e falando de um museu, foi inevitável pensar em como a preservação da memória se dá em cada um desses meios. O museu é uma luta contra a perecibilidade natural de cada item, já que conservar é artificial e perecer, natural. O teatro faz da sua efemeridade, da singularidade de sua manifestação, uma maneira de durar na memória e durar no tempo. Foi ficando nítido que a peça se alimentaria dessa discussão e que não era uma tensão que precisava ser resolvida ou respondida, mas sim enunciada e explorada, pois nos daria muito combustível. E deu.

**GC. Através de uma luz vermelha refletida contra uma peça escultórica e do som do fogo em combustão, o espetáculo opta por representar o incêndio de maneira indireta. Ao mesmo tempo, o uso desses elementos sensoriais têm a capacidade de comunicar muito bem o ocorrido. Como se deu a decisão sobre a forma de encenar o incêndio propriamente dito? Você quis fugir de uma representação mais gráfica da tragédia?**

VC. O incêndio é um assunto que atravessa o espetáculo todo em termos de linguagem e de construção dramaturgica. No prólogo ele já é enunciado: funciona como uma espécie de carta de intenção, um modo de dizer como chegamos ao espetáculo, como se a chama do incêndio fosse a faísca na nossa criação. E em todas as cenas, mesmo as que não o mencionam diretamente, ele está lá, como contexto, como pano de fundo, como lembrança, até por ser um evento tão forte e trágico e definitivo que ressignifica tudo que estava posto. Assim sendo, sempre senti que o incêndio, quando surgisse em cena propriamente dito, não precisava ser representado com palavras. Havia uma sensação de que é um desses tipos de evento que a linguagem não é capaz de dar conta, é preciso de algum tipo de transbordamento. Assim, tudo foi se encaminhando naturalmente para a ideia de um incêndio que é visto em forma de música e coreografia, uma explosão sensorial onde as palavras são insuficientes. Também me pareceu uma maneira mais cenicamente potente, mais grandiosa e operística, e que aproveitava melhor a força e o talento do nosso coreógrafo e diretor de movimento Fabricio Licursi, bem como dos intérpretes e músicos do elenco. Sobre a ideia de fugir de uma representação mais gráfica, me parece que a força do teatro reside muito mais em



sua capacidade alusiva do que na ânsia de ilustrar. Para isso existem o cinema, a fotografia, as artes plásticas, que fazem isso com força e contundência – tem a ver com o cerne da sua linguagem e sua força motriz. O teatro precisa procurar um caminho próprio, e é aí que mora sua surpresa e o desconcerto que pode causar, porque obriga o espectador a se deslocar, a participar ativamente, a ser cúmplice, não só a receber passivamente.

**GC. No final do espetáculo, há uma passagem sobre o fato de que uma obra em construção parece uma ruína e de que uma ruína parece uma obra em construção – uma ideia que remete ao verso “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”, de Caetano Veloso e inspirado pelo pensamento do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Quais referências tanto artísticas quanto acadêmicas foram fundamentais para o resultado final?**

**VC.** Esse conceito do Lévi-Strauss que ecoa na canção *Fora da Ordem* do Caetano Veloso foi, desde antes do início do processo de pesquisa e de escrita, uma noção central<sup>4</sup>. Porque falava diretamente ao coração do acontecido no Museu Nacional, mas também por retratar um certo *modus operandi* do que sempre se viu no Brasil. Diria até que essa noção ajudou inclusive a nortear a pesquisa da dramaturgia que foi encabeçada e conduzida pela Luísa Valentini, antropóloga e pesquisadora paulistana que foi uma grande parceira no processo. Outra parceira fundamental foi a professora, pesquisadora e roteirista Aza Njeri, que fez importantes intervenções dramáticas e problematizações a partir do texto.

Em relação às referências, consigo destacar obras do Eduardo Viveiros de Castro (ele mesmo um pensador formado na Escola de Antropologia do Museu Nacional) como *Metafísicas Canibais* (2018), *Há Mundo Por Vir?* (2017), *A Inconstância da Alma Selvagem* (2015) e o artigo “Os Involuntários da Pátria” (2017). Também *No Tempo das Catástrofes*, de Isabelle Stengers (2015), e *A Queda do Céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015). O livro *Racismo Brasileiro: Uma História da Formação do País*, de Ynaê Lopes dos Santos (2022), e o podcast *Projeto Querino* (2022), de Tiago Rogero, são referências não só para este projeto, mas para o mínimo de letramento racial neste momento do país. Houve ainda uma vasta bibliografia sobre o museu de diferentes origens e formatos, de arquivos do museu a artigos acadêmicos e teses, pesquisada e compilada pela Luísa Valentini.

Em relação às referências artísticas consigo enumerar algumas que foram bastante centrais. Muito do que se criou foi sob a égide da *graphic novel* *Aqui*, de Richard McGuire (2017). É um livro em que toda a ação se passa no mesmo metro quadrado da sala de estar de uma casa, mas que avança e recua no tempo cronológico. De lá veio essa noção de sobreposição dos tempos e que é algo muito

---

<sup>4</sup> No clássico *Triste Trópicos*, Claude Lévi-Strauss (1996), além de documentar sua pesquisa sobre os povos originários do Brasil, compartilha suas impressões sobre São Paulo e Rio de Janeiro. Para ele, as cidades do dito “Novo Mundo” seriam “perpetuamente jovens, mas nunca saudáveis”, enfatizando uma paisagem urbana impermanente devido às constantes demolições.





forte dentro do Museu Nacional. Penso também em *Our Town*, texto do Thornton Wilder (2013), sobretudo quanto à ideia do *stage manager*. Como disse, a Luzia é uma espécie de *stage manager*. Mais do que uma narradora, ela é uma organizadora do tempo. Ela interrompe, ela questiona, ela se põe para jogo. Entre tantas outras, vale mencionar *O Poder do Sim*, uma peça do dramaturgo inglês David Hare (2019) sobre a crise econômica de 2008. Hare me deu a força necessária e muitos dispositivos do teatro documental para em vários momentos simplesmente retratar certas coisas e abordar certos assuntos sem medo de didatismo, até porque ele faz isso de um modo inteligente que transcende qualquer suposto didatismo.

**GC. O espetáculo aponta o dedo para o descaso do poder público em relação às instituições científico-culturais, fazendo, inclusive, menções a fatos da História recente do país. Por outro lado, coloca o próprio público na berlinda, quando quebra a quarta parede e questiona o posicionamento de cada um ali presente. Nesse sentido, o discurso antirracista se torna ação, tendo como alvo o elitismo da branquitude. Quais precauções você tomou para adotar um tom crítico sem cair em um discurso panfletário?**

VC. Tenho a sensação de que uma cena se torna panfletária quando a denúncia ganha o prosclênio e a dramaturgia vai pra coxia. Se só tem denúncia e não tem dramaturgia, vira panfleto, porque causa uma sensação *ex machina* no espectador. Acho que o desafio para nós, que sabíamos a necessidade de abordar uma série de assuntos incontornáveis e de denunciá-los, era sempre achar uma maneira de inserir isso de uma maneira suficientemente estimulante na dramaturgia, tanto em relação ao texto quanto à encenação e ao tom das atuações. Deixar de fazer a denúncia e evitar um assunto espinhoso só pelo medo de ser panfletário nunca é a melhor resposta. É preciso sempre criar um contexto em que haja uma resposta estética à altura da demanda ética que está posta. Não dá, portanto, para dizer de maneira abrangente quais foram as precauções. Acho que o caminho foi sempre estar em diálogo permanente com elenco e equipe, sendo transparente e compartilhando com cada um deles os lugares do texto onde sentia que havia esse perigo, para, então, ir avaliando caso a caso de modo que as soluções fossem surgindo coletivamente, tornando mais nuançadas as exposições destes temas quando eles se fizessem necessários no andamento dramaturgicamente.

**GC. Além de elaborar sobre o que foi destruído pelo incêndio, a peça oferece alguns caminhos em relação a como poderíamos construir um novo museu e, em última instância, uma nova sociedade. Como pode vir a ser um real museu do amanhã no eterno país do futuro?**

VC. Sinto que não posso, não sei, nem tampouco cabe a mim essa resposta. A força da peça, me parece, tem a ver com dar elementos múltiplos para cada espectador formular dentro de si a própria resposta a esta questão – e criar um estímulo para que a resposta se dê em forma de ação na coletividade, não apenas numa noção abstrata introjetada. Acho, sim, que há alguns parâmetros incontornáveis para esse museu do amanhã: diversidade, inclusão, pluralidade, polifonia são algumas



das palavras que me devem nortear qualquer possível museu vindouro. Que seja capaz de lançar um olhar horizontal e não vertical. Dialético e não asséptico. Que não repita as mesmas velhas narrativas eurocêntricas ou anglo-saxãs, sem dar espaço a um olhar e uma abordagem decolonial. Um museu que se problematize, mais do que já ofereça respostas ou narrativas mastigadas. Mas acho que a verdadeira resposta, só pode se dar no exercício dialético do fazer propriamente dito. É a isso que devemos nos lançar e é essa a provocação e o chamado que a peça tenta fazer.



## Referências

- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os involuntários da pátria: elogio do subdesenvolvimento. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 65, p. 1-9, 2017.
- DANOWSKI, Déborah.; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. São Paulo: ISA, 2017.
- FORA da ordem. Intérprete: Caetano Veloso. In: CIRCULADÔ. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.: s. n.]: 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQ4IBFC2YWk> . Acesso em: 20 maio 2023.
- HARE, David. *O poder do sim*. São Paulo: Temporal Editora, 2019.
- KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MCGUIRE, Richard. *Aqui*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2017.
- O MAIOR e mais antigo museu do Brasil. Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/Guia/paginas/1/palacio.htm>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- PROJETO Querino. Tiago Rogero. [S. l.]: Rádio novelo, 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/> . Acesso em: 13 fev. 2023.
- SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Racismo brasileiro: uma História da formação do país*. São Paulo: Todavia, 2022.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- WILDER, Thornton. *Our town*. New York: Samuel French, 2013.



### **Biografia acadêmica**

Guilherme Carréra - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Doutor em Cinema pela University of Westminster, com bolsa CAPES. É autor do livro *Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins* (Bloomsbury Academic), vencedor dos prêmios da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM, Portugal) e da British Association of Film, Television and Screen Studies (BAFTSS, Reino Unido). Realizou pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), com bolsa CNPq.

E-mail: [guilhermecarrera@gmail.com](mailto:guilhermecarrera@gmail.com)

### **Financiamento**

Não se aplica

### **Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

### **Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

### **Contexto da pesquisa**

Não declarado

### **Direitos autorais**

Guilherme Carréra

### **Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



### **Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

### **Editores responsáveis**

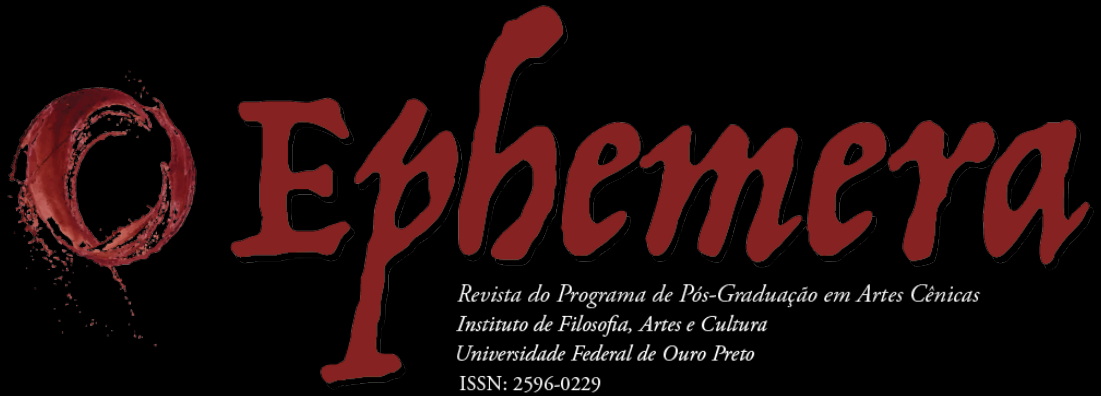
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

### **Histórico de avaliação**

Recebido em 3 de outubro de 2023

Aceito em 23 de abril de 2024



**HOW TO BUILD WITH RUBBLE:  
an interview with Vinicius Calderoni**

COMO CONSTRUIR COM ESCOMBROS:  
uma entrevista com Vinicius Calderoni

Guilherme Carréra

 <https://orcid.org/0000-0001-7323-8579>

**How to build with rubble:  
an interview with Vinicius Calderoni**

**Abstract:** Interview with director and playwright Vinicius Calderoni about *Museu Nacional – Todas As Vozes do Fogo*, a musical about the fire that destroyed the São Cristóvão Palace, the museum's headquarters located in Rio de Janeiro. Calderoni reflects on the creative process, the dramaturgical construction, the staging choices, and the references for the project. The play problematizes the role of the museum and its relationship with society.

**Keywords:** National Museum; fire; theater; staging; dramaturgy.

**Como construir com escombros:  
uma entrevista com Vinicius Calderoni**

**Resumo:** Entrevista com o diretor e dramaturgo Vinicius Calderoni sobre *Museu Nacional – Todas As Vozes do Fogo*, musical a respeito do incêndio que atingiu o Palácio de São Cristóvão, sede do museu localizada no Rio de Janeiro. Calderoni reflete sobre seu processo de criação, a construção dramaturgical, as escolhas da encenação e as referências para o projeto. O espetáculo problematiza o papel do museu e sua relação com a sociedade.

**Palavras-chave:** Museu Nacional; incêndio; teatro; encenação; dramaturgia.



Author, director, screenwriter, musician, and actor. Vinicius Calderoni, a multi-artist from São Paulo, is considered one of the exponents of contemporary Brazilian theater. Together with Rafael Gomes, he founded the company Empório de Teatro Sortido in 2010. As a playwright, he wrote six adult and two children's plays. Winner of the Shell Award for Best Author for *Árrã* (2015) and the APCA Award in the same category for *Os Arqueólogos* (2016) and *Elza* (2018); he was elected by *Folha de S.Paulo* as one of the ten most important playwrights in the country in an anthology dedicated to the 2010s. Credentials aside, everything makes even more sense when one gets into Calderoni's thought. As enthusiast of the word, he writes to share a worldview through reflection on his craft. In this interview, conducted by email between June and July 2023, he gives us access to his creative process, marked by constant dialogue with collaborators and an unshakable belief in theatrical making.

For my part, I was interested in his work after the premiere of his latest project as a director and playwright: *Museu Nacional – Todas as Vozes do Fogo*. Made with Barca dos Corações Partidos, it is an unorthodox musical about the fire that destroyed the São Cristóvão Palace, located in Quinta da Boa Vista, northern Rio de Janeiro. The fire turned about 90% of the collection of the oldest scientific-cultural institution in Brazil into ashes on September 2, 2018. The artistic representation of the tragedy was the object of my postdoctoral research at the Postgraduate Program in Communication and Culture at the Federal University of Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), with funding from the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq).

Calderoni sets out to face a striking challenge: to account more than 200 years of the museum's history—an institution seen by many as static and hermetic—using a theatrical language based on music and dance. In other words, to transform a museum exhibit into a theatrical play, as he emphasizes in the text. Divided into three acts, although not explicitly marked, the spectacle balances between the lament of the colossal loss and the need to rebuild not only the museum, but society, this time hoping to make it less unequal. The play premiered in October 2022, with seasons in the cities of São Paulo and Rio de Janeiro, and its text was published as a book by Cobogó in early 2024.

As a unique aesthetic-discursive experiment, *Museu Nacional – Todas as Vozes do Fogo* deserves scrutiny for setting fire to the superficiality in this debate on its own. Its mission, on the contrary, is to make things more complex. As we get inside the head of its creator, we have the opportunity to try to find alternatives to what has survived. "The great question that arises at the end of the experiment is precisely one of the last sentences of the text: how to build with rubble? It is, at the same time, a convocation: the final phrase of the show is 'Shall we build with rubble?'. A call to life, despite all the pain," Calderoni explains. Between ruins, the audience must decide their own fate.



**GC (Guilherme Carréra).** The play *Museu Nacional – Todas as Vozes do Fogo* deals with the fire that struck the institution on September 2, 2018, destroying practically its entire collection. Why turn this event a theatrical play? What is only theater capable of?

**VC (Vinicius Calderoni).** Theater can do anything: go everywhere, talk about any subject, investigate, excavate, transcend. I have always felt in my own physical and psychic experience, first as a spectator and then as the creator, that being in the theater is one of the ways to feel more alive in life, it is a privileged and cathartic space to experience the human condition, because it is shared. Therefore, I think that every event or any subject can give rise to a theatrical spectacle—not only events whose dramatic outlines are more evident, in an Aristotelian way. This speaks a little about how the spark of wanting to stage a play after the National Museum fire arose.

Initially, as a powerless spectator of the tragedy through television images, I was disturbed, mainly because I felt that the image contained a myriad of meanings, a kind of image-synthesis of a dark time about to approach the country. I was left with the desire to do something like a simple performance: to put a microphone in a square or cultural space and perpetually read all the collection's items that burned in the fire. Shortly after, however, I realized that it was an impossible task, first because of the magnitude of the collection of almost twenty million items, but also because of the lack of a centralized cataloguing that could name a significant part of what was lost.

The idea was put aside but resurfaced a little more than a year and a half later, when I was provoked by my partner Andréa Alves. She is the founder of Sarau and production director and/or creator of all the projects of Barca dos Corações Partidos,<sup>1</sup> and she asked if I had any idea for a new project for the group. That seemed like a great opportunity to talk about a recent event and an emblematic building, whose origins refer to the very formation of Brazil, in the fullness of its powers and also of its violence, its entrails of slavery and genocide. At the same time, I found this premise of a play about a museum fascinating: the theater, which is essentially movement, talking about a building, a large piece of stone stuck in the ground. 'How to make the museum move?', it was what I wondered at that moment.

**GC.** Your dramaturgy seems to be contaminated by the before and after the fire. The first act of the play is more structured, narrating the museum, its collection, and characters in an almost educational way, mirroring a facet of the institution itself. The second act is fragmentary, with scenes that are not necessarily narratively linked, as if presenting a museum in pieces after the fire. How was the process of dramaturgical construction of the show?

---

<sup>1</sup> Barca dos Corações Partidos – Companhia Brasileira de Movimento e Som is a theater company from Rio de Janeiro. Active since 2012, it has staged the musicals *Gonzagão – A Lenda*, *Suassuna – O Auto do Reino do Sol*, *Ópera do Malandro* and *Macunatima*, among others.





VC. For me, a big leap in dramaturgical understanding came about three weeks or a month into the process. It had to do with establishing a certain dramaturgical backbone in three acts. The first act deals with the National Museum seen through the materiality of the building and everything around its orbit: the composition of the collection, the museum's employees, the bureaucracy of the public service, the sectors that compose it, its visitors. In short: a careful look at this ecosystem narrated by Luzia, the oldest inhabitant of this country, and the most celebrated item in the collection. Luzia behaves almost like the stage manager of *Our Town*.<sup>2</sup> She approaches and distances, highlights, evokes, starts and concludes the scenes. Little by little, it became clear that the keyword of this act is lyricism, and through this filter one would look at all the scenes, assigning a more contemplative character to the act and presenting the museum's physicality, as well as the human dimension that constitutes it—not by chance, the act ends with two very poetic scenes. One tries to scrutinize everything that goes on inside a visitor's mind when observing an item on display. The other talks about overlapping of times, small everyday situations that happened in that same physical space over more than two hundred years, but staged in an overlapping way.

The second act is a moment when the walls of the museum break down and the National Museum ceases to be a building to become a metaphor for the memory of Brazil's formation. The act begins precisely with the unavoidable reminder that the São Cristóvão Palace was built by a slave trader and donated to Dom João VI, becoming the official residence of the imperial family;<sup>3</sup> a clear demonstration of how national identity is based, literally, on the land of slave owners and how slavery is a constitutive characteristic in the country's formation. From then on, the act discusses more deeply the savage contradictions contained in Brazil, addressing the perverse theater of the elites, the slavery and genocide of the native peoples, the profusion of misfortunes that constitutes us. The keywords of this act are parody or satire: everything lies on a threshold of playfulness, putting a finger on an open wound through the strangeness that laughter evokes. It is more extravagant, much more violent, with aberrant colors and a multiplicity of voices (one of the scenes, about the Museum of the Future, was written by actresses Ana Carbatti and Luiza Loroza, developing a scene premise that had been born in rehearsal room).

The third and final act is almost an epilogue, joining both ends in the present: what now that the museum has burned? What now that Brazil has burned? (despite the country being on fire for more than 500 years, the notion of scorched earth was particularly palpable at the end of Bolsonaro's administration, probably the most tragic and destructive one in Brazil's republican history). It was a kind of rite, a collective ceremony, where, together, we can look at the wreckage, make an inventory of losses and think about what to do with what was lost. The keyword here is

---

<sup>2</sup> *Our Town* is a 1938 play written by American playwright Thornton Wilder. Composed of three acts, it presents the daily life of the fictional American town of Grover's Corners. The protagonist is the *stage manager* of the theater, who breaks the fourth wall and dialogues with the audience.

<sup>3</sup> Previously belonging to the Jesuits, the land was acquired by Elias Antônio Lopes in 1803. The Portuguese-Lebanese merchant and slave trader built the first part of the house and then ceded it to the Portuguese royal family in 1808 (O MAIOR [...]).



realism: everything is seen through rawness, without artifice, which is intensified by the performers wearing everyday clothes, in contrast to the extremely elaborate and complex costumes, by Kika Lopes and Rocio Moure, of the previous acts. The great question that arises at the end of the experiment is precisely one of the last sentences of the text: how to build with rubble? It is, at the same time, a convocation: the final phrase of the show is “Shall we build with rubble?”. A call to life, in spite of all the pain.

**GC. One of the merits of the project is deconstructing the stereotype that museums are spaces of immobility—a place frozen in time. It brings out notion of movement both by what is said by the characters, as well as by how they occupy the stage. What strategies were adopted to reinforce dramaturgical intentions by staging?**

VC. I have not started the process with certainties and dogmas in relation to dramaturgy, much less regarding staging. For me, to stage is to move living bodies in a three-dimensionality giving way to dramaturgy. It is not that the staging is subordinate to the text: there are several images in the staging that exist by themselves, by their own strength and power. But I feel that, because my text moves all the time, the staging often needs to help in the understanding of the meaning. We naturally came up with possible solutions: I reach for compositions that are a bit geometric in terms of space distribution, arrangement of the choirs and composition of the images. Another important parameter was that the twelve performers on stage formed a dimension of a living scenography, a human panel. Choosing the large stone/cloud designed by André Cortez was a decisive scenography choice, a visually stimulating and impactful object. However, it did not take away space for constant movement of the actors but served as a frame, so that the living part of the scenography (the performers) could move and create different images and multiple textures, joined by the propositional lighting, created by Wagner Antônio. I believe that it is this sum of facts that builds a permanent movement sensation by the play, which deconstructs the image of immobility that museums, in general, carry.

**GC. At a certain point in the text, one of the characters refers to the terms “museum art piece” and “theatrical play” as very different from each other. “Museum art piece” would refer to the constant and the enduring, whereas “play” would allude to impermanence and the ephemeral. This duality seems like an asset to me, as it brings the museum closer to the theater, transforming the play into a record about a museum that no longer exists. To what extent did this dialogue between the two spaces fuel the idealization of the project?**

VC. As I said before, the challenge of dramatizing the supposed immobility of a building has always disturbed and instigated me. But, as the process unfolded and the dramaturgy was built, the conceptual tension between permanence and impermanence, between material and immaterial heritage, conversations that are small pigeonholes within the great closet of memory



and its preservation, became clearer. By doing theater and talking about a museum, it was inevitable to think about how the preservation of memory takes place in each of these media. A museum is a struggle against the natural perishability of each item, since conservation is artificial and perishing is natural. Theater turns its ephemerality, the singularity of its manifestation, into a way of lasting in memory and time. It became clear that the play would feed on this discussion and that it was not a tension that needed to be resolved or answered, but rather enunciated and explored, as it would give us a lot of fuel. And it did.

**GC. Through a red light reflected against a sculptural piece and the sound of burning fire, the show chooses to represent the fire indirectly. At the same time, the use of sensory elements communicates what happened very well. How did you decide how to stage the fire? Did you want to get away from a more graphic depiction of the tragedy?**

VC. The prologue already enunciates it: in a kind of letter of intent, a way of saying how we arrived at the show, as if the flame of the fire were the spark to our creation. In all the scenes, even those that do not mention it directly, it is there, as a context, as a backdrop, as a memory, even because it is such a strong, tragic, and definitive event that assigned new meaning to everything in place. So, I always felt that the fire, when it appeared on the scene itself, did not need to be represented with words. A sense of an event that language cannot handle; it needs to overflow. Thus, everything naturally moved towards the idea of a fire that is seen in the form of music and choreography, a sensory explosion where words are insufficient. To me, it also seemed more scenically powerful, grander and operatic, and it made better use of the strength and talent of our choreographer and movement director, Fabricio Licursi, as well as the performers and musicians in the cast. Regarding the idea of escaping from a more graphic representation, it seems to me that the strength of theater lies much more in its allusive capacity than in the eagerness to illustrate. Cinema, photography, the visual arts, they achieve graphic with strength and power—it has to do with the core of their language and driving force. But theater needs to look for its own path, to where the surprise and bewilderment it can cause lie. Theater forces the spectator to move, to engage actively, to be an accomplice, not just a passive receiver.

**GC. At the end of the show, there is a passage about a work under construction looking like a ruin and a ruin looking like a work under construction—an idea referred in Caetano Veloso's line "Here everything seems to be still a construction and already a ruin," inspired by the thought of the French anthropologist Claude Lévi-Strauss. What artistic and academic references were fundamental to the final result?**



**VC.** Since before the beginning of the research and writing process, a central notion was the concept of Lévi-Strauss<sup>4</sup> that echoes in Caetano Veloso's song *Fora da Ordem*. It spoke directly to the heart of what happened at the National Museum, but it also portrayed a certain *modus operandi* of what has always been happening in Brazil. I would go so far as to say that this notion even helped to guide the dramaturgy research headed and conducted by Luísa Valentini, an anthropologist and researcher from São Paulo, who was a great partner in the process. Another fundamental partner was the professor, researcher, and screenwriter Aza Njeri, who made important dramaturgical interventions and problematizations based on the text.

Regarding references, I can highlight works by Eduardo Viveiros de Castro (a scholar trained at the School of Anthropology of the National Museum) such as *Metafísicas Canibais* (2018), *Há Mundo Por Vir?* (2017), *A Inconstância da Alma Selvagem* (2015) and the article *Os Involuntários da Pátria* (2017). Also *No Tempo das Catástrofes*, by Isabelle Stengers (2015), and *A Queda do Céu*, by Davi Kopenawa and Bruce Albert (2015). The book *Racismo Brasileiro: Uma História da Formação do País*, by Ynaê Lopes dos Santos (2022), and the podcast *Projeto Querino*, by Tiago Rogero (2022), are references not only for this project, but for the minimum of racial literacy to current-day Brazil. There was also a vast bibliography of different origins and formats from museum archives to academic articles and theses, researched and compiled by Luísa Valentini.

Regarding the artistic references, I can list some that were quite central. Much of what was created was under the aegis of Richard McGuire's graphic novel *Aqui* (2017). It is a book in which all the action takes place in the same square meter as the living room of a house, but it moves forward and backward in chronological time. From there came this notion of overlapping times, very strong within the National Museum. I also think of *Our Town*, a text by Thornton Wilder (2013), especially regarding the idea of the *stage manager*. As I said, Luzia is a kind of *stage manager*. More than a narrator, she is an organizer of time. She interrupts, she questions, she puts herself into the play. Among many others, it is worth mentioning *The Power of Yes*, a play by English playwright David Hare (2019) about the economic crisis of 2008. Hare gave me the necessary strength and many devices of documentary theater to simply portray certain things and address certain subjects without fear of didacticism at various times. He does that in an intelligent way that transcends any of that supposed didacticism.

**GC. The show points the finger at the neglecting government regarding scientific-cultural institutions, even mentioning facts from the country's recent history. On the other hand, it puts the audience itself in the hot seat, when it breaks the fourth wall and questions**

---

<sup>4</sup> In the classic *Triste Tropicues*, Claude Lévi-Strauss (1996), in addition to documenting his research on the native peoples of Brazil, shares his impressions of São Paulo and Rio de Janeiro. For him, the cities of the so-called New World would be *perpetually young but never healthy*, emphasizing an impermanent urban landscape due to constant demolitions.



**their position. By that, anti-racist discourse becomes action, targeting the elitism of Whiteness. What precautions have you taken to adopt a critical tone without falling into proselytism?**

VC. I have the feeling that a scene becomes proselytizing when the denunciation gains the proscenium and the dramaturgy goes to the sidelines. If there is only denunciation and no dramaturgy, it becomes a pamphlet, because it causes an *ex machina* sensation in the spectator. I think the challenge for us, who knew the need to address a series of unavoidable issues and to denounce them, was always to find a way to insert this in a sufficiently stimulating way into the dramaturgy, both in relation to the text and staging and the tone of the performances. Therefore, it is impossible to say what the precautions were. I think the path was always to be in permanent dialogue with the cast and crew, being transparent and sharing with each one when I felt there was this danger, and then evaluating case by case, so that solutions would emerge collectively. It made the representation of these themes more nuanced when necessary during dramaturgical progress.

**GC. In addition to elaborating on what was destroyed by the fire, the play offers some paths regarding how we could build a new museum and, ultimately, a new society. How can it become a real museum of tomorrow in such an eternal country of the future?**

VC. I feel that I cannot, that I do not know, and that it is not up to me to answer. The strength of the play lies in giving multiple elements for each spectator to formulate within themselves their own answer to this question—and to create a stimulus for the response to take place as collective action, not just in an introjected abstract notion. I do think that there are some unavoidable parameters for this museum of tomorrow: diversity, inclusion, plurality and polyphony are some of the words that should guide me in any possible future museum. One which casts a horizontal and not a vertical look. Dialectical and not aseptic, so it does not repeat the same old Eurocentric or Anglo-Saxon narratives, without giving space to a decolonial approach. A museum that problematizes itself, rather than offering answers or chewed up narratives. But I think that the real answer can only be given through the dialectical exercise of action itself. That is what we have to throw ourselves into, and that is the provocation and call intended by the play.



## References

- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os involuntários da pátria: elogio do subdesenvolvimento. *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 65, p. 1-9, 2017.
- DANOWSKI, Déborah.; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. São Paulo: ISA, 2017.
- FORA da ordem. Intérprete: Caetano Veloso. In: CIRCULADÔ. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.: s. n.]: 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQ4IBFC2YWk> . Acesso em: 20 maio 2023.
- HARE, David. *O poder do sim*. São Paulo: Temporal Editora, 2019.
- KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MCGUIRE, Richard. *Aqui*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2017.
- O MAIOR e mais antigo museu do Brasil. Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/Guia/paginas/1/palacio.htm>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- PROJETO Querino. Tiago Rogero. [S. l.]: Rádio novelo, 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/> . Acesso em: 13 fev. 2023.
- SANTOS, Ynaê Lopes dos. *Racismo brasileiro: uma História da formação do país*. São Paulo: Todavia, 2022.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- WILDER, Thornton. *Our town*. New York: Samuel French, 2013.



**Academic biography**

Guilherme Carréra - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PhD in Cinema from the University of Westminster, with a CAPES scholarship. He is the author of the book *Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins* (Bloomsbury Academic), winner of the awards of the Association of Moving Image Researchers (AIM, Portugal) and the British Association of Film, Television and Screen Studies (BAFTSS, United Kingdom). He carried out postdoctoral research at the Postgraduate Program in Communication and Culture at the Federal University of Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), with a CNPq scholarship.

E-mail: [guilhermecarrera@gmail.com](mailto:guilhermecarrera@gmail.com)

**Funding**

Not applicable

**Ethics Committee Approval**

Not applicable

**Competing interests**

No declared conflict of interest

**Research Context**

No declared research context

**Copyright**

Guilherme Carréra

**Copyright of the translation**

Laura Sandoval and João Anacleto

**License**

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Double-Blind Peer Review

**Editors**

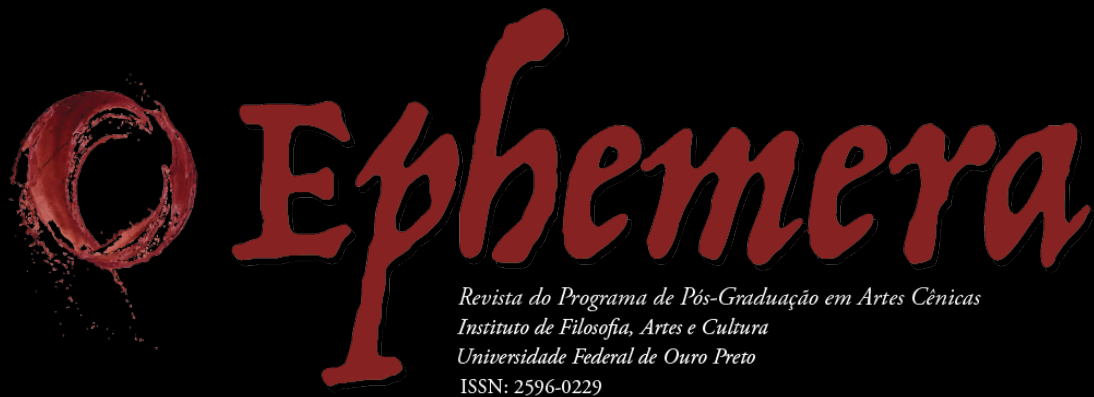
Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

**Peer Review History**

Submission date: 03 October 2023

Approval date: 23 April 2024



**A OPÇÃO POR DOCUMENTAR:  
ou as forças que nos movem ao campo do teatro documentário**

THE OPTION FOR DOCUMENTATION:  
or the forces that move us to the field of documentary theater

Marcelo Soler



**A opção por documentar:  
ou as forças que nos movem ao campo do teatro documentário**

**Resumo:** O artigo se propõe a problematizar a intencionalidade de se documentar como a força motriz que traz base para processos em teatro documentário, sem limitar, no entanto, esse fundamento como definidor ou classificatório. Para isso, elementos da história e teoria do cinema são trazidos à baila para ampliação de conceitos e exemplos de encenações documentais surgem para ilustrar a discussão.

**Palavras-chaves:** teatro documentário; teoria do teatro; documentário; autobiografia.

**The option for documentation:  
or the forces that move us to the field of documentary theater**

**Abstract:** The article proposes to problematize the intentionality of documenting oneself as the driving force that provides the basis for processes in documentary theater, without, however, limiting this basis as defining or classificatory. To this end, elements of film history and theory are brought to the fore to expand concepts and examples of staging appear to illustrate the discussion.

**Keywords:** documentary theater; theater theory; documentary; autobiography.



## **1 O verbo**

De início parece ser um raciocínio muito simples e evidente o de que o documentário, seja ele cênico ou audiovisual, nasce da vontade de documentar. A afirmação, porém, traz consigo a necessidade de entendimento desse ato, que não deve ser resumido a apenas o sentido atribuído ao vocábulo no dicionário, ainda que seja necessário se partir dele.

Na língua portuguesa o verbo documentar se refere a ação de reunir documentos para provar algo<sup>1</sup>. No cotidiano, por exemplo, reunimos os documentos cabíveis (alvará, escritura, cédula de identidade, cadastro de pessoa física) quando queremos comprovar que somos donos de um imóvel, estabelecendo, de certa maneira, uma associação entre o ato de documentar e a busca por uma validação legal, pela legitimação jurídica.

Ainda na observação de práticas cotidianas, é comum algumas mães reunirem fotos, recortes de jornal, cartas, boletins escolares e desenhos na tentativa de reconstruírem e preservarem a infância perdida do filho. Longe das questões jurídicas e independente de possíveis leituras psicanalíticas, o documentar, nesse caso, assume-se como ação para a preservação da memória familiar.

Por mais que haja uma diferenciação na motivação pessoal daqueles que documentam, o ato em si - o de reunir documentos para trazer à tona a memória e/ou comprovação de algo - é uma constante.

Ao retornar aos domínios das linguagens artísticas, verifica-se que os primeiros documentários no cinema nasciam da intenção de preservar costumes e tradições de culturas em processo de desaparecimento, ainda sem um viés assumidamente antropológico, muito diferentes dos documentários denúncia que no início do século XXI popularizaram o diretor Michael Moore<sup>2</sup>. O que parece ser mera questão semântica, revela uma sutil diferença para a análise aqui desenvolvida: as intencionalidades do porquê se quer documentar podem variar, mas a natureza da opção por se documentar é uma premissa mais objetiva e comum a todos que desejam fazer documentários.

Ao invés de uma condução de discussão na qual linearmente buscam-se as diferenciações do que se entende por documentar, optou-se no presente artigo por localizá-lo numa perspectiva contemporânea, fazendo, quando necessário, pontes com o que se entendia, por exemplo, no começo do século XX. Exemplos de documentários cênicos elaborados e apresentados entre 2009 e 2014 serão levantados num recorte histórico que coincide com a maior presença dessa maneira de pensar e fazer teatro nos palcos brasileiros.

---

1 De novo outros dois termos, documento e prova, surgem para afastar aquela primeira ideia do caráter simplista da questão colocada, como se verá mais adiante.

2 Cineasta estadunidense diretor de documentários críticos às grandes corporações, à violência armada, à invasão do Iraque e à hipocrisia dos políticos. Com *Tiros em Columbine* (2002), filme sobre a obsessão da maioria da população dos Estados Unidos da América em relação às armas de fogo, argumenta ser esse o grande motivador do Massacre de Columbine, ocorrido numa escola no estado do Colorado em 1999.



As questões pessoais para as realizações dos projetos de determinados criadores, mesmo que citadas e discutidas, não são o centro da análise que será desenvolvida. Enfatiza-se que a problematização recairá sobre o documentar em arte, notadamente no teatro, que de certo modo passa a ser o diferencial dos que partem para a realização de projetos de documentário<sup>3</sup>.

## **2 O adjetivo**

Quando se opta artisticamente pelo documentar em arte, a reunião de documentos e o consequente uso deles é quase a práxis característica. A máxima é tão forte que se considera a reunião, uso e explicitação de documentos para a cena como outro princípio presente quando o desejo está em realizar um documentário. Uma visão de documento como traço da verdade implicará numa ação de documentar vinculada à procura pelo registro da verdade dos fatos. Por consequência, se anos atrás o processo de documentação poderia ter tido algum vínculo com a ideia de se compartilhar uma verdade absoluta sobre um tema relevante, hoje cabe a cada artista e/ou a cada coletivo, envolvidos com o documental em arte, o questionamento sobre a relevância de padrões que impõem percepções únicas sobre o fato exposto.

Ao mesmo tempo, a problematização e, de certo modo, a refutação da ideia de que o documentário seria uma evidência inquestionável do real leva a uma questão fundamental para esse campo de estudos: o que diferenciaria o documentário de uma obra de ficção?

Por mais que abarque produções de diferentes linguagens, o campo específico para o que chamamos documentário refere-se especificamente aos discursos artísticos, logo, caracterizados pela presença de um projeto estético peculiar, no caso, diferente do da ficção. Autores como Nichols (Nichols, 2005) e Da-rin (Da-rin, 2008) endossam a importância da presença desse projeto estético, diretamente relacionado à intenção em se documentar para a consolidação do cinema documentário; pensamento esse que pode ser trabalhado nos domínios das artes cênicas.

A consciência de que a necessidade da construção de um discurso artístico inicia a empreitada do documentarista em documentar, seja qual for a opção de linguagem, e afasta a confusão corriqueira entre o documentário, a reportagem jornalística e os estudos históricos, campos estes que, bem verdade, possuem muitos pontos de aproximação.

É fácil perceber no trabalho do historiador semelhanças ao do documentarista, pois dentro de ambos existe a intenção de interpretar o que passou e construir um discurso sobre esse passado. Por mais que alguns historiadores do século XXI já poetizem a escrita de seus textos, inscrevendo-os dentro da literatura, existe uma objetivação diversa entre os dois ofícios. A preocupação com

---

<sup>3</sup> Novamente, enfatizamos, que a tendência de não atribuir limites entre a ficção e o documental é uma característica da produção contemporânea. Nosso objetivo não é fazer uma oposição entre ficção e documentário, mas entender o que se quer dizer quando se atribui esse termo, ou seja, se opta por atrelar a sua produção artística a essa tradição.



a construção estética do documentarista, mesmo acompanhada por uma decorrente e desejada construção de conhecimento histórico, é o ponto que ocupa o centro das atenções desse criador. O jogo com a linguagem se impõe como campo de investigação e como forma de entendimento de mundo.

No caso do jornalismo, a principal confusão é relativa à produção audiovisual. Canais internacionais como o National Geographic costumam classificar reportagens audiovisuais como documentários, mesmo quando o pretendido é informar o grande público de algum assunto.

No processo de criação de uma grande reportagem audiovisual, o assunto a ser abordado já foi desenvolvido e as entrevistas e imagens surgem para ratificar o que se pretende dizer. O enfoque de toda a pesquisa está no compartilhar de informações.

Mesmo quando o documentário assume a preocupação em denunciar algo, a maneira como foi construído prioriza questões de natureza estética e não o alcance comunicacional amplo que o jornalismo ambiciona. O entendimento por parte dos leitores/espectadores do assunto tratado numa comunicação que tenta ao máximo ser clara e objetiva é o norte do jornalista. Por mais que certos documentários sejam realizados a partir de pesquisas, nas quais se levantam dados a serem compartilhados, o caráter informativo não é privilegiado. Novamente, enfatizamos: a proposição de uma experiência de caráter documental a partir do trabalho sensível com a linguagem cinematográfica, teatral, ou aquela que se opta por explorar, está no cerne do trabalho.

Em outras proposições dentro da linguagem audiovisual, além do engano com a grande reportagem, o registro simples de um fato é muitas vezes rotulado como um documentário. Ao considerar como nascimento da produção documental as primeiras investigações dos irmãos Lumière (o que ocorre com certa frequência!) só pelo fato de eles terem filmado diretamente o referente da realidade sem cortes, movimentações ou montagens, se estaria reduzindo o documentário a um suposto registro do cotidiano. O interesse dos pioneiros do cinema era em exibir as conquistas tecnológicas, explorando “a capacidade incomum das imagens fotográficas e cinematográficas de exibir uma cópia física daquilo que registram com precisão fotomecânica sobre uma emulsão fotográfica, graças a passagem de luz através de lentes” (Nichols, 2005, p. 118). A perspectiva de travar uma luta formal em busca do que se pretende comunicar não estava presente. Sem a intencionalidade artística não haveria por que um projeto estético.

Contribui para essa tese o fato histórico de que nos primórdios do cinema as exibições muitas vezes eram “feitas em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões e em todos lugares que havia espetáculo de variedades” (Cesarino Costa, 1995, p. 14). Os filmes estavam ligados às atrações descomprometidas, em espaços nos quais era acentuada a exploração do caráter mágico da natureza ilusionista das imagens projetadas (Soler, 2010). Essa produção se constituiu, no entanto, como prova do que Franco (1993) denomina como “vocação documental do cinema” que dialeticamente se opõe e, ao mesmo tempo, se complementa à vocação ficcional da sétima arte.



A partir do aparecimento do termo documentário na crítica de Grierson sobre o filme *Moana*, um olhar mais atento recaiu sobre outros filmes que apresentavam, assim como ele, a intenção de registrar fatos, pessoas e/ou lugares, a partir de uma experimentação poética, culminando no aparecimento da voz narrativa e, sobretudo, de uma retórica própria.

Nos domínios das artes cênicas, Piscator em *Apesar de Tudo!*, sem ainda o termo documentário existir<sup>4</sup>, já intencionava o documentar e não o confundia como o mero registro da realidade.

O ato de documentar com o encenador adquire uma conotação investigativa, pois pressupõe que o documentarista tenha um olhar<sup>5</sup>, compreendido aqui como ponto de vista, tentando perceber na realidade dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla.

Para Piscator era necessário revisitar no palco em *Apesar de Tudo!* a Revolução Alemã de 1918-1919, que culminou com a derrubada do Kaiser e o estabelecimento de uma república democrática, mas que levou ao assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, fundadores da Liga Espartaquista, de tendência próxima ao comunismo libertário, para dizer que apesar da espantosa derrota, “a revolução social progredirá” (Piscator 1968, p. 79).

O desejo de retomar determinado momento histórico sob um ponto de vista, presente nessa encenação em específico, liga o ato de documentar diretamente à necessidade da construção do passado com a criação de uma narrativa que *memorialize* o que se documentou. Quase que o documentário insurge como documento em busca do não morrer daquilo que é abordado pela narrativa.

### 3 O advérbio

Na opção por documentar está implícita a vontade de construir uma narrativa que busque no passado, mesmo que imediato, o entendimento do presente e a presença do futuro. Estamos diante de um querer que ativará o lembrar para a construção da memória daquilo que está sendo documentado. Numa afirmação ainda mais assertiva, o documentar de certo modo assemelha-se ao próprio mecanismo da memória.

O lembrar, entendido aqui como ação necessária para se “fazer memória”, pauta-se pela reconstrução do que se passou, num movimento de valorização de determinados assuntos sobre outros, dando espaço para a recusa e/ou esquecimento daquilo que não será explicitado na possível narrativa construída sobre a lembrança.

---

<sup>4</sup> Vale ratificar que se o vocábulo “documentário” apareceu em determinado contexto é porque a materialização daquilo que o caracteriza já preexistia. Ao nomear algo se dá (cons -) ciência para que esse algo efetivamente possa ser objeto de uma percepção mais acurada, objeto de estudo.

<sup>5</sup> No contexto, o termo *olhar* se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho.



Tanto o ato de lembrar como o ato de esquecer são carregados de intencionalidades, se configurando na valorização ou não de determinados temas, segundo, obviamente, interesses específicos. A memória, assim, não é o que passou, mas a reescrita e a consequente significação dada ao passado.

Conclui-se que a narrativa documental, em meio a “lembranças e esquecimentos” daquilo que se deseja explicitar, segundo determinados interesses, reescreve o passado, construindo um memorial possível daquilo que se documenta.

É importante salientar que essa reescrita não se resume ao sentir de um indivíduo. No jogo de lembrança e esquecimento, o sujeito sofre influência do contexto sócio/econômico/político no qual está inserido. O sociólogo francês Maurice Halbwachs observou que as experiências lembradas dos indivíduos têm suas origens nas interações nas entidades coletivas, ou seja, não estão apartes das dos grupos sociais, podendo existir pactos de esquecimento socialmente aceitos e estimulados segundo interesses desses ou de outros grupos (Halbwachs, 2009). Lembramos ou somos lembrados do que é interessante à manutenção do *status quo* e isso reverbera na própria construção dos discursos da História. Como um ditado africano aponta: enquanto os leões não tiverem seus próprios caçadores, as histórias de caçadas continuarão glorificando os caçadores. O lembrar daquilo que, para muitos, é interessante esquecer, transforma-se em um ato de resistência.

O documentarista assume um importante papel ao dar voz às memórias silenciadas e reescrever um passado que ainda não se constituiu como tal. Não se trata aqui de atribuir um dever, mas de conduzir a um apontamento que deve ser refletido em relação ao âmbito das escolhas temáticas. Se o ato de documentar está intrinsecamente ligado a construção de memória, é fundamental questionar o que se quer fazer presente do passado.

Independente da constatação de que certos temas são esquecidos em relação a outros, em um sentido mais amplo, a dinâmica social pós-revolução industrial está marcada pela ode ao esquecimento generalizado promovido pelo tempo acelerado e pelas dinamização das relações. Estas, por sua vez, impulsionadas pela sede contínua, por um consumo daquilo que será em seguida descartado para promoção de um novo consumo.

Para Berman, a partir de Marx, no sistema capitalista, para se ter cada vez mais lucro, tudo o que é construído pela burguesia logo será posto abaixo por ela mesma (Berman, 1987). Todas as ideias veneráveis são descartadas e outras, recém geradas, em breve, também o serão, num constante diluir-se. Estamos diante do autodesenvolvimento a qualquer custo, que volatiliza as realizações e as subordinam às pressões e necessidades do mercado. Como Marx já salientava, numa sociedade onde se prioriza a mercadoria com “a valorização do mundo das coisas, aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens” (Marx, 2005, p. 110). Tudo é feito para ser substituído por formas cada vez mais lucrativas. Tudo é produzido para ser em breve pulverizado e mesmo “sóbrios cidadãos fariam o mundo em frangalhos, se isso pagasse bem” (Marx, 2005, p. 110). A mercadoria nova passa a ser mais interessante do que a velha.



A burguesia, ainda segundo Marx, é a primeira classe “que se assenta não no que seus antepassados fizeram, mas no que eles próprios efetivamente fazem. Provam, assim, que por meio de uma ação concentrada mudam o mundo, mesmo que seja pela destruição completa do que foi construído anteriormente” (Marx, 2005, p. 111). O esquecimento passa a ser algo socialmente aceito e disseminado.

A desvalorização ao olhar preocupado com o que se passou, sem qualquer espécie de nostalgia, em nome da ode ao ineditismo, muitas vezes “transvestido” de progresso ou de avanço tecnológico, marcam a ruptura com a tradição, com o legado que nos foi deixado por aqueles que vieram antes.

Com a crítica ao presente estado de desmemória social, o ato de documentar em si representa um movimento de oposição ao esquecimento generalizado, adquirindo um caráter de resistência a alguns valores disseminados pelo primado das relações de mercado sobre as relações humanas.

Sem citar especificamente o documental na arte, Katia Canton (2009) observa o trabalho com a memória como um ato de resistência comum a inúmeras produções artísticas, sobretudo a partir de 1990. Ao observar a memória como um tema que atravessa a arte contemporânea, a autora sustenta que muitos artistas acabam lidando com a questão ao evocarem as próprias memórias pessoais, opção essa que acaba por implicar na “construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular questões de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais” (Canton, 2009, p. 21-22).

A proposição de Canton ajuda a entender a notória expansão do campo documental nas diversas linguagens artísticas quando o considera como espaço para a construção da memória de algo, de alguém, de um lugar ou de uma época e, por esse princípio, para o despertar do interesse daqueles que consideram suas histórias pessoais como material base para a criação artística.

Entre os anos de 2009 e 2014, em São Paulo, encenações nacionais e internacionais, apresentadas na capital, que tiveram repercussão de público e crítica, foram marcadas pelo viés autobiográfico. Como primeiro exemplo aqui trazido, a encenação de Luís Antônio – Gabriela (2011) além de exemplificar o crescente interesse do público na presença da memória pessoal na cena, permite observar que a necessidade de organização simbólica do passado está diretamente relacionada ao querer documentar. Criada pela Companhia Mungunza de Teatro e adjetivada como documentário cênico pela crítica, com a ratificação do diretor Nelson Baskerville, a obra teve grande repercussão em São Paulo e posteriormente em todo Brasil no ano de 2011<sup>6</sup>. A encenação parte de

---

6 O trabalho foi premiado como melhor espetáculo de 2011 pela APCA (associação paulista dos críticos de arte) e concorreu a inúmeros outros prêmios no qual destacamos o Prêmio Shell (encenação, direção, ator, dramaturgia, figurino, iluminação) e o Prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro (direção, dramaturgia, elenco, projeto visual). As três premiações proporcionaram ao grupo e a encenação uma maior visibilidade nas *meias* impressa, televisiva e digital (internet). Consequentemente, começou a ser pautado, seja nos meios de comunicação de massa ou mesmo nos inúmeros nos cursos técnicos profissionalizantes, em faculdades e universidades, o que seria teatro documentário, justificando o número expressivo de encontros em 2012 sobre a temática na cidade de São Paulo.



um “episódio” da memória familiar do próprio diretor: a história do irmão mais velho dele, Luís Antônio, que nasceu em 1953 e morou no Brasil até os 30 anos. Por desavenças familiares, gay assumido, muda-se para Espanha. Depois de três décadas pouco se soube do paradeiro do jovem, que em Bilbao, assumiu a identidade de Gabriela. Em um país estranho trabalhou em boates e acabou falecendo em 2006 em decorrência de complicações com o vírus HIV.

Em um encontro sobre teatro documentário<sup>7</sup>, impulsionado pela repercussão de Luís Antônio/Gabriela, Baskerville declarou que ao longo do processo de encenação não sabia que iria realizar um documentário cênico. Foi um crítico de teatro que ao assistir um ensaio da encenação atribuiu o termo que logo foi aceito pelo diretor e elenco. Desde o início do processo Baskerville tinha o desejo de contar a história de seu irmão a partir do material familiar que dispunha (cartas, vídeos caseiros, fotos, certidões nascimento e catecismo). Para o diretor seria um “pedido de desculpas público” pela dificuldade em entender o relacionamento com Luís Antônio. Esse dado é explicitado em cena por meio da projeção da imagem audiovisual do diretor, na qual ele relata sua intenção em contar teatralmente a história. Ainda na imagem, o encenador enfatiza que a montagem teria tudo para ser um “dramalhão”, necessitando de uma forte presença de elementos épicos para afastar esse “perigo” do discurso. Independente do tratamento dado pelo diretor, a encenação se propunha a efetivar construção do passado, mediante aos mecanismos de seleção e articulação de fatos teatralmente trabalhados, para entendimento do presente e preservação futura pela memória dos espectadores.

O fato percebido é que mesmo sem iniciar conscientemente um documentário cênico, a necessidade material de documentar levou Baskerville a esse campo. Mesmo não sendo o caso do diretor de *Luís Antônio – Gabriela*, muitas vezes os artistas, pela própria idealização do que é ser artista cheia de estereótipos em torno da distinção entre o fazer e o pensar, não querem se sentir classificados. No entanto, a necessária reflexão sobre a produção artística de nossa época passa pela conceituação que não precisa se pautar pela lógica de uma classificação dicotômica e excludente. O termo documentário só ratificou a intencionalidade existente desde o início do processo e, segundo o raciocínio a ser desenvolvido adiante, contribuiu para direcionar a percepção do espectador. Em propostas em que a construção do passado enquanto discurso tem como base a memória pessoal de pelo menos um dos envolvidos, como é o caso de *Luís Antônio – Gabriela*, os criadores além de trabalharem a partir de arquivos pessoais, tendem a ter a cena como espaço para a organização simbólica da experiência vivida. Poderia se pensar que nesses casos o teatro funcionaria como uma terapia para pelo menos um dos criadores, cuja memória particular é trazida à cena. Porém, é muito possível desenvolver estratégias ao longo do processo, caso o artista deseje desvincular-se da terapia, ainda que reste o caráter terapêutico<sup>8</sup>. No caso de Baskerville a opção foi propor ao coletivo de atores

---

<sup>7</sup> Realizado no dia 30 de novembro de 2012, dentro do evento intitulado Novas Dramaturgias em Tempos Digitais, no Instituto Itaú Cultural em São Paulo.

<sup>8</sup> A palavra “terapêutico”, assim como qualquer outra que morfológicamente se configure num adjetivo, qualifica algo. Assim, um processo terapêutico não necessariamente se configura numa terapia.





que construísse a partir dos documentos levantados (cartas, vídeos familiares, entrevistas gravadas, fotos e o próprio relato do diretor) as cenas que dariam conta de teatralizar parte da história de Luiz Antônio, especialmente no que se refere a transformação dele em Gabriela. Só depois desse crivo, analisaria a produção que, portanto, passou pelo olhar e foi construída pelo outro (grupo de atores).

Outro exemplo relevante de uma encenação que traz aspectos da experiência pessoal da diretora/atriz para a construção cênica discursiva é *Conversas Com Meu Pai*, 2014, de Janaina Leite, documentário cênico autobiográfico sobre a relação da atriz com o próprio pai, que contou com a codireção e o texto de Alexandre Dal Farra. A curta sinopse é simplista em relação ao discurso cênico apresentado, já que a encenação perpassa pela discussão do documentário na arte e, desse modo, pelo caráter de construção da memória e a ideia de que o lembrar não revela a realidade em si, mas a realidade como foi significada. Logo de início, numa cena em que toda a plateia está sentada em roda, Janaina explica, a partir de um texto estruturado dramaturgicamente, mas com forte coloquialidade, que ela tem a necessidade de estar ali para contar um segredo, mas que não sabe se o que será relatado realmente aconteceu. Aos poucos, ao longo da encenação, de maneira indireta, sugere-se o incesto, mas a dúvida, inclusive dada pela não explicitação do ato incestuoso, paira e permanece após o término do espetáculo.

Antes propriamente de ficar um pouco mais claro o tipo de segredo a ser compartilhado, a atriz revela que o pai dela teria matado a marretadas um gato preso num saco preto. Em seguida ouvimos numa gravação em áudio a atriz perguntando à irmã sobre a lembrança de algum fato acontecido em sua infância relativo a um gato. O que se ouve é a narração de outro fato que ratifica o desafeto do pai de Janaina em relação aos gatos, mas em nada se refere à lembrança de tremenda violência.

Fica nítido no texto a necessidade da artista de se organizar ou como ela mesma fala ao longo da encenação: de alcançar uma cura. O ritual público nesse caso talvez funcione como regra para o exercício de uma explicitação radical daquilo que foi silenciado, escondido como segredo. Nesse exemplo talvez se explicita a máxima já apresentada: o ato de documentar confunde-se com a tentativa de construir o passado, de fazer memória.

A produção oriunda do interesse em se documentar aspectos da subjetividade dos realizadores, tanto nos exemplos de documentários cênicos quanto os cinematográficos, insere-se num contexto histórico, cultural e social bem delimitado e necessita de um estranhamento para que não se naturalize o fenômeno. A problematização derivada desse procedimento não resvalará sobre a validade da natureza do discurso; pelo contrário, ela ajudará a pensar a tendência documental mais ampla que se apresenta na produção teatral ocidental e com isso acabará contribuindo para a reflexão da intencionalidade de se documentar na contemporaneidade.



#### **4 (Re) flexão adverbial**

O documentário cênico de cunho autobiográfico parece vir ao encontro do caráter performativo que para muitos autores marca a cena contemporânea.

Hans Thies Lehmann (2007), independente das críticas que possam ser feitas a sua perspectiva teórica, tem desenvolvido um estudo profícuo sobre o teatro contemporâneo e tornou-se referência recorrente no pensar da produção teatral da atualidade. Para o teórico alemão uma das marcas do que ele chama “teatro pós-dramático” está na presença de propostas que procuram se aproximar de uma experiência imediata com o real. Nelas, o ator não se pauta por uma representação, mas, como o performer, traz sua própria presença para a cena (Lehmann, 2007). Obviamente esse raciocínio abarca a radicalidade de produções, nas quais o ator/performer mais do que a presença traz para a cena sua vida pessoal como temática a ser explorada.

Entretanto, a personalidade explicitada no discurso do teatro contemporâneo muitas vezes acaba por reforçar os valores individualistas, ao centrar a discussão de tal forma no “eu” que não haja possibilidade para a presença do “nós”. Se em nossos dias a observação realizada cabe a boa parte da produção cinematográfica e teatral, que por um excesso de polidez não foi enumerada, na história da arte assim como nos outros exemplos de filmes e encenações observados aqui, o autorreferencial nem sempre está marcado pelo narcisismo. A própria construção de autorretratos por artistas visuais como os trabalhos da mexicana Frida Khalo são caracterizados pela autocrítica e despertam interesse, que não se resume a detalhes da intimidade do criador ou da criadora. Por mais que o sofrimento de Frida tenha marcado a vida pessoal dela, ele é esteticamente reelaborado e ganha uma dimensão que traduz as angústias das mulheres frente à questão, por exemplo, da beleza. Mesmo que a problemática apenas se referisse à Frida, o tratamento está distante de uma necessidade exibicionista. O desejo de organizar a experiência pessoal e compartilhá-la em primeira pessoa presente em práticas artísticas de épocas diversas foi considerado por historiadores e teóricos da arte como pertinentes ao gênero autobiográfico.

Consolidada principalmente na teoria literária, a autobiografia se manifesta em produções distintas como cartas, diários e em certos romances. Essa diversidade faz com que seja muito difícil conceituar precisamente o gênero. Contudo, persiste uma distinção entre esse tipo de narrativa e as ficcionais. Por isso, o fato da produção autobiográfica se apoiar na garantia de uma existência real, conforme aponta a teórica argentina Paula Sibilia, em *O show do eu – a intimidade como espetáculo* (2008), faz com que a insiramos no campo do documentário. Para Sibilia, a diferenciação dos gêneros ficcionais e a autobiografia inscreve essas práticas “em outro regime de verdade e suscita outro horizonte de expectativas, apesar da sofisticação das artimanhas retóricas acumuladas e apesar de vários séculos de treinamento de leitores” (Sibilia, 2008, p. 30).



Não há como dentro desse contexto não citar o fenômeno dos acesso a redes sociais na internet, cujo caso mais exemplar na segunda década do século XXI é o do *Facebook*. Fundado em 4 de fevereiro de 2004 por Mark Zuckerberg e por seus colegas de quarto da faculdade Eduardo Saverin, Dustin Moskovitz e Chris Hughes, o *Facebook* passou a ser uma espécie de diário eletrônico no qual os usuários criam perfis que contêm fotos e listas de interesses pessoais, podendo trocar mensagens de maneira privada e/ou pública entre si e participantes de grupos de amigos. O que poderia ser um modo de ampliar o círculo de amizades, encontrar antigos parceiros e até mesmo ser uma ferramenta de troca profissional ou um novo instrumento para uma comunicação rápida e objetiva, tornou-se uma vitrine daqueles que querem se expor. Desse modo, redes sociais como o Facebook e o Instagram podem ser considerados novos dispositivos para uma escrita autobiográfica, no qual as linguagens verbal, visual e sonora estão presentes em um ambiente virtual.

Ao mesmo tempo em que existe a ação de documentar no seu sentido primeiro proposto no início desse capítulo, o de reunir documentos para legitimar algo, também se verificam princípios norteadores das construções ficcionais a partir de fatos. O exemplo mais contundente está na fabricação dos chamados perfis fictícios, nos quais o criador inventa um nome, uma história, uma persona ou se passa por alguém que já existe. A experiência pela qual as pessoas que constroem perfis em redes sociais passam lembra a dinâmica de seus ídolos dentro das produções de comunicação de massa. Os perfis podem ser seguidos, as postagens recebem “curtidas” e a vida íntima se espetaculariza. A necessidade alimentada pela indústria do entretenimento do aparecer a qualquer custo e do interesse na explicitação da vida pessoal, comuns para os astros e estrelas do *show business*, surge como motivação recorrente entre os usuários do site. O fenômeno das redes sociais só ratifica a necessidade de se posicionar criticamente em relação a autobiografia na cena contemporânea como característica que, como foi dito, pode acabar por reforçar a ode ao individualismo e a negação da experiência com a alteridade.

Sob esse viés crítico, alguns encenadores e encenadoras apresentam propostas para além da autobiografia, sem, no entanto, deixarem de lado problemáticas que estão presentes em sua história pessoal como é o caso da diretora, performer e escritora argentina Lola Arias<sup>9</sup>.

Arias estreou em 2009 no teatro Sarmiento em Buenos Aires a encenação *Mi vida después* na qual, em cena, seis jovens nascidos entre 1970 e os primeiros anos da década de 80 reconstróem parte da história dos pais deles, de certa forma, resgatando e analisando o período histórico em que nasceram: a época da ditadura militar argentina. Para tanto, usam em cena fotos, cartas, fitas de vídeo, roupas, em procedimentos teatrais, como o de colocarem a roupa dos próprios pais, a fim de representarem, quase como dublês, um momento da vida deles. Na encenação, a segunda geração de vítimas de um acontecimento de contornos trágicos, sejam elas afetadas diretamente - como os intérpretes que tiveram pais desaparecidos ou mesmo uma cujo pai foi um militar torturador - ou

---

9 A ligação da artista com produções de caráter documental não se resume a uma única obra.



indiretamente – como a documentada que nasceu no ano do fim da ditadura, mas cuja infância foi marcada por histórias sobre aquela – são convidadas a relatarem parte de suas histórias pessoais em cena, explicitando uma polifonia de vozes que convergem, divergem e/ou se complementam. As diferentes idades e, portanto, as decorrentes relações diversas com a ditadura afastam o tom homogêneo. Estrategicamente, o fato de não ser uma, mas muitas experiências privadas a serem contadas, elevam o discurso a uma amplitude histórica e afastam a atenção a apenas uma trajetória individual. A diversidade ratifica a diferença e problematiza os vários olhares sobre o mesmo momento histórico.

No caso de *Mi vida después*, os relatos em primeira pessoa proferidos pelos atores/documentados em cena, revelando publicamente a intimidade das histórias familiares de cada um dos intérpretes, mesmo que por meio de jogos de natureza teatral, adquirem um cunho público, por flagrarem as contradições das relações da geração dos filhos da então juventude argentina que passou pela ditadura militar, sem atender as necessidades voyeurísticas criadas pela indústria cultural e assimiladas por uma plateia já habituada com os *reality shows* televisivos. O ato de documentar, no processo da encenação, esteve distante do levantar dados de ordem privada para explicitar a intimidade dos documentados. A presença dos relatos atendeu a necessidade de trazer para a cena vozes a fim compor um discurso artístico não atrelado ao da história oficial. Inclusive, essa postura justifica a opção da encenadora Lola Arias, diferentemente das produções autobiográficas até agora citadas, de não revelar sua própria história, nem como atriz, diretora ou dramaturga. A personalidade de Lola não está em cena diretamente, mas o fato de ela ser argentina e ter nascido em 1974 fez com que estivesse representada pelos atores/documentados. Vale ressaltar que em seguida, em 2012, Arias optou por ir a cena, trabalhando a partir de sua própria história, no espetáculo *Melancolía y Manifestaciones*. Conforme o site da diretora, na obra, uma reflexão cênica sobre o estado de melancolia, Arias, uma musicista, uma atriz que “representa” a verdadeira mãe da diretora e um grupo de atores com mais de 70 anos reconstroem cenas do passado como quadros vivos (*tableaux vivants*) em uma pequena caixa de madeira. As falas da filha em cena se articulam ao material documental recolhido (filmes caseiros, textos escritos pela mãe de Arias, músicas, áudio de entrevistas). Observamos, portanto, que a necessidade de documentar algo mais pessoal levou Arias ao contato com o autobiográfico, mostrando que uma mesma realizadora pode dialogar com o campo documental de maneiras diferentes.

O mesmo interesse observado em *Mi vida después* em documentar questões do passado do país no qual está inserido o grupo de artistas criadores da produção cênica pode ser observado em *Sin título, técnica mista*<sup>10</sup> do grupo teatral peruano Yuyachkani, fundado em 1971, com sede no Bairro Magdalena del mar em Lima. A encenação que reconta cenicamente a recente história peruana dos anos de 1879 a 2000, estreou em 2004 sob os reflexos da Comisión de la Verdad y Reconciliación.

---

10 Apresentado no Brasil em setembro de 2012 no festival Mirada, do SESC de Santos (SP).



Por essa contextualização, evidencia-se a intenção do grupo peruano com a encenação em organizar simbólica e publicamente a história do país no qual os integrantes nasceram e trabalham, num momento em que a ideia de reconciliação poderia ser de propósito confundida com a de esquecimento. Ao invés de enfocarem as histórias pessoais, os atores relatam momentos do passado comum a todos aqueles que pertencem ao universo social, econômico e cultural peruano. Para isso, o encenador Miguel Rubio propôs a eles que ocupassem pequenos cenários móveis, transformados em quadros que eram deslocados pelo espaço cênico (um galpão), numa profusão de cenas simultâneas, evidenciando esteticamente o caráter polifônico da memória social. Já os espectadores acompanhavam toda a ação nessa espécie de sótão de um museu de história, cercados de documentos de naturezas diversas, apresentados por meio de jogos cênicos ou pela simples exposição visual deles no espaço (Telles, 2011)

O documentar presente no processo de montagem de *Sin título, técnica mista* evidencia a preocupação do grupo na construção de um discurso marcado pelo resgate da memória do país a partir de uma pesquisa realizada pelos próprios componentes e sem vínculos com nenhuma instituição governamental. Esse caminho de pesquisa estética e de comprometimento político ético não se limita a apenas uma única encenação. Desde quando foi formado, o Grupo Cultural Yuyachkani objetivou fortalecer a relação entre o teatro peruano e a história de seu país, não sendo por acaso que na língua indígena quéchua, *yuyachkani* significa *estoy pensando, estoy recordando*.

Reconhecer-se como artista (ser político), compreender que a aquisição de conhecimentos técnicos pressupõe um compromisso ético com a história de seu país, entender o teatro como uma arte capaz de evocar as subjetividades da memória para criação e fazer-pensar práticas pedagógicas que acionem na experiência a possibilidade de um conhecimento sensível são pontos que constituem o Laboratório Pedagógico do Yuyachkani (Telles, 2011, p. 148-149).

Mesmo que a opção por documentar seja anterior à escolha da temática do documentário, o caminho percorrido será o processo de construção de conhecimento sobre o alvo da documentação, tendo como material de estudo básico os documentos encontrados. Porém, o que num primeiro momento se revela como alvo da documentação pode se tornar apenas um impulso inicial, pois, ao longo do percurso, uma mudança de interesse ou mesmo a realidade poderão apontar para um outro caminho possível.

Independente de se trilhar um processo permeável ou não a alterações, a busca por documentos, em termos processuais, gera uma pesquisa muito próxima ao universo das ciências humanas, principalmente da história, do jornalismo e da antropologia; afirmação essa observada tanto nas primeiras experiências documentais no Cinema quanto nas do Teatro. Piscator fez uma intensa investigação histórica, levantando documentos, e por meio deles construiu a narrativa de *Apesar de Tudo*. A natureza da pesquisa realizada pelo encenador se distancia um pouco da antropológica e guarda grandes similitudes com a jornalística na construção de uma reportagem, ou mesmo a realizada pelo historiador para a elaboração do discurso científico. O encenador alemão



procurou documentos em diversas fontes no intuito de ratificar o que seria dito teatralmente. No campo de conflito do que se denomina como documentário, a perspectiva documental de Piscator, assim como de outros dramaturgos e encenadores, centra-se na ideia de defesa de uma tese; logo necessitando do caráter comprobatório alcançado na época com a presença de documentos em cena.

No caso recente da proposta que culminou em *Luís Antônio – Gabriela*, a cada reunião, a cada ensaio, novas perguntas sobre a vida do documentado que dá título a encenação levaram à procura de outros envolvidos na história, para que novos relatos fossem levantados. Ao longo do processo, outras entrevistas foram feitas a partir das necessidades percebidas não previamente, mas com a criação de cenas. A criação de uma pauta de perguntas, geradas a cada nova entrevista, lembra em termos processuais a criação de uma reportagem numa perspectiva de um jornalismo investigativo. Interessante notar que esse caráter investigativo não caracterizou esteticamente a encenação.

Assim, o ato de documentar, além de ser a intencionalidade norteadora de um processo em teatro documentário, se apresenta de maneira diversa, mostrando a pluralidade de perspectivas teatrais que convivem dentro da tradição documental.



## Referências

- ALZUGARAY, Paula. *O Artista como Documentarista*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BERMAN, Marshall. Modernidade: Ontem, Hoje e Amanhã. In: BERMAN, Marshall. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CANTON, Katia. *Espaço e Lugar*. São Paulo: Editora WMF/Martins fontes, 2009.
- CESARINO COSTA, Flávia. *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Scritta, 2005.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue Editora, 2008.
- FRANCO, Marília. A Natureza Pedagógica das Linguagens Audiovisuais. In: FALCÃO, Antônio Rebouças; BRUZZO Cristina (coord.). *Coletânea Lições com Cinema*. São Paulo: FDE, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2005.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- SIBILIA, P. *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- TELLES, N. Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 143-149, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011143>. Acesso em: 15 mar. 2024.



**Biografia acadêmica**

Marcelo Soler é doutor e mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Atualmente é credenciado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) ECA / USP e é diretor e dramaturgo da Cia Teatro Documentário.

E-mail: [mmsoler@yahoo.com](mailto:mmsoler@yahoo.com)

**Financiamento**

Não se aplica

**Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

**Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

**Contexto da pesquisa**

Não declarado

**Direitos autorais**

Marcelo Soler

**Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Autor convidado

**Editores responsáveis**

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

**Histórico de avaliação**

Recebido em 25 de outubro de 2023

Aceito em 10 de janeiro de 2024





**THE OPTION FOR DOCUMENTATION:  
or the forces that move us to the field of documentary theater**

A OPÇÃO POR DOCUMENTAR:  
ou as forças que nos movem ao campo do teatro documentário

Marcelo Soler

**The option for documentation:  
or the forces that move us to the field of documentary theater**

**Abstract:** This paper problematizes the intentionality of documenting oneself as the driving force behind the processes in documentary theater, without, however, limiting this basis as defining or classificatory. For this purpose, elements of film history and theory are resumed to expand concepts and examples of staging illustrate the discussion.

**Keywords:** documentary theater; theater theory; documentary; autobiography.

**A opção por documentar:  
ou as forças que nos movem ao campo do teatro documentário**

**Resumo:** O artigo se propõe a problematizar a intencionalidade de se documentar como a força motriz que traz base para processos em teatro documentário, sem limitar, no entanto, esse fundamento como definidor ou classificatório. Para isso, elementos da história e teoria do cinema são trazidos à baila para ampliação de conceitos e exemplos de encenações documentais surgem para ilustrar a discussão.

**Palavras-chaves:** teatro documentário; teoria do teatro; documentário; autobiografia.



## 1 Verb

At first it seems to be a quite simple and evident reasoning that documentary, whether scenic or audiovisual, is born from the desire to document. Such statement, however, implies understanding this act beyond the meaning attributed to the word in the dictionary, although we must start from it.

In Portuguese, *to document* [documentar] refers to the action of gathering documents to prove something<sup>1</sup>. In everyday life, for example, we gather the appropriate documents (permit, deed, identity card, individual registration) when we want to prove that we own a property, somewhat establishing an association between the act of documenting and the search for legal validation and legitimacy.

Still regarding daily practices, it is common for some mothers to gather photos, newspaper clippings, letters, school reports and drawings in an attempt to reconstruct and preserve their child's lost childhood. Far from legal issues and regardless of possible psychoanalytic readings, documenting in this case is seen as an action to preserve family memory.

Regardless of differences in the personal motivation of those who document, the act itself—gathering documents to bring memory to light or to prove something—is a constant.

In the realms of artistic languages, the first documentaries in cinema were born from wanting to preserve customs and traditions of cultures in the process of disappearing, still without a clearly anthropological bias, quite different from the denouncing documentaries that made director Michael Moore popular at early 21st century<sup>2</sup>.

What seems to be a mere semantic issue reveals a subtle difference for the analysis developed here: the reasons for why one wants to document may vary, but the nature of the choice to document is a more objective premise and common to all who wish to make documentaries.

Rather than conducting a discussion in which we linearly seek to differentiate what is meant by documenting, we have chosen in this article to locate it in a contemporary perspective, resuming, where necessary, what was meant by documenting at early 20th century, for example.

The personal issues involved in the realization of certain creators' projects, although mentioned and discussed, are not the focus of the present analysis. Our problematization will focus on documenting in art, especially theater, which becomes the differential for those who set out to realize documentary projects<sup>3</sup>.

---

1 Here, two other terms—document and evidence—emerge to dispel that first notion of the simplistic nature of the question posed, as will be seen below.

2 American filmmaker who directed documentaries critical of big corporations, armed violence, the invasion of Iraq and the hypocrisy of politicians. In *Bowling for Columbine* (2002), a documentary film about the US population's obsession with firearms, he paints this obsession as the primary cause for the Columbine Massacre in 1999, which took place in a school in the state of Colorado.

3 Once again, we emphasize that the trend not to assign boundaries between fiction and documentary is a characteristic



## 2 Adjective

When one opts artistically to document, gathering documents and their subsequent appears as the characteristic praxis. Such maxim is so strong that one considers the gathering, use and explanation of documents for the scene as another ubiquitous principle when making a documentary. Viewing the document as a trace of the truth implies a documenting action linked to searching for records of the factual truth. Consequently, if years ago the documentation process could have had some link with the idea of sharing an absolute truth about a relevant topic, today it is up to each artist or each collective involved with documentary art to question the relevance of standardize perceptions about an exposed fact.

At the same time, problematizing and even refuting the notion of documentary as an unquestionable evidence of reality leads to a fundamental question for this field of studies: what differs the documentary from a work of fiction?

Despite encompassing productions of different languages, the specific field for what we call documentary refers specifically to artistic discourses characterized by a particular aesthetic project, in this case, different from that of fiction. Authors such as Nichols (Nichols, 2005) and Da-rin (Da-Rin, 2008) emphasize the importance of this aesthetic project, related to the intention to document, for the consolidation of documentary cinema, an aspect that can be developed by the performing arts.

Understanding that the need to construct an artistic discourse triggers the documentary endeavor, regardless of artistic language, erases the common confusion between documentary, journalistic report and historical studies, fields that have many points of approximation.

We easily identify similarities between the work of historians and that of documentary makers, as both seek to interpret what has happened and to construct a discourse about this past. As much as some 21st-century historians already employ a more literary style in their texts, the objective differs between the two professions. At its core, documentary makers concern themselves with the aesthetic construction of the documentary, even if accompanied by a resulting and desired construction of historical knowledge. Manipulating the language becomes a field of investigation and a way of understanding the world.

In the case of journalism, the main confusion relates to audiovisual production. International channels such as National Geographic usually classify audiovisual reports as documentaries, even when the intention is to inform the general public about some subject.

---

of contemporary production. Our aim is not to oppose fiction and documentary, but rather to understand what is meant when this term is used; in other words if they choose to link their artistic production to this tradition.



In the process of creating a great audiovisual report, the subject to be addressed has already been streamlined and the interviews and images appear to ratify what is being said. Journalistic research focuses on sharing information.

Even when the documentary is concerned with denouncing something, its construction prioritizes aesthetic issues and not the broad communicational reach that journalism aspires to. Reader/spectator understanding of the subject addressed by a clear and objective communication is the journalist's horizon. Although certain documentaries are made based on research, in which data to be shared are collected, they do not privilege the informative character. Once again, we emphasize that proposing a documentary experience based on sensitive work with cinematographic and theatrical language, or the one that one chooses to explore, is at the heart of the work.

In other propositions within the audiovisual language, besides the error about the great report, simply recording a fact is often labeled as a documentary. By considering the first investigations by the Lumière brothers as the birth of documentary production (as they often are) just because they directly filmed the referent of reality without cuts, movements or edits, one would be reducing documentary to a supposed recording of everyday life. These pioneers of cinema were interested in exhibiting technological achievements, exploiting "the uncanny capacity of film images and photographs to bear the physical imprint of what they record with photomechanical precision thanks to the passage of light energy through lenses and onto a photographic emulsion" (Nichols, 2005, p. 118). Absent was the prospect of waging a formal struggle in search of what one wants to communicate. Without artistic intentionality, there would be no point in an aesthetic project.

Contributing to this thesis is the historical fact that in the early days of cinema, screenings were often "held in fairs, circuses, illusion theaters, amusement parks and everywhere there was a variety show" (Cesarino Costa, 1995, p. 14). The films were linked to casual attractions, in spaces where the magical character of the projected images' illusionistic nature was exploited (Soler, 2010). This production was however proof of what Franco (1993) calls the documentary vocation of cinema that dialectically opposes and, at the same time, complements its fictional vocation.

From the coinage of the term documentary in Grierson's critique of the film *Moana*, a closer look fell on other films that, like it, showed the intention of recording facts, people and/or places, based on a poetic experimentation, culminating in the appearance of the narrative voice and, above all, of a particular rhetoric.

In the performing arts, Piscator in *Despite All!*, when the term documentary did not yet exist<sup>4</sup>, already intended to document it and did not confuse it with the mere record of reality.

---

<sup>4</sup> Importantly, if the word documentary appeared in a certain context, it is because the materialization of its characteristics already pre-existed. By naming something, one gives awareness for this something to effectively be the object of a more accurate perception, an object of study.



With the director, the act of documenting acquires an investigative connotation, as it presupposes that the documentary maker has a gaze<sup>5</sup>, understood here as a standpoint, trying to perceive in reality data that in themselves are metaphors to a broader understanding.

For Piscator the staging of *Despite All!* had to revisit the German Revolution of 1918-1919 that culminated in the Kaiser overthrown and a democratic republic established, but which led to the assassination of Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht, founders of the Spartacist League, aligned with libertarian communism, to say that despite the astonishing defeat, “the social revolution shall progress” (Piscator, 1968, p. 79).

The desire to resume a certain historical moment from a given standpoint, present in this specific staging, links the act of documenting to the need to construct the past by creating a narrative that *memorializes* what has been documented. Documentary almost emerges as a document in search of immortalizing what is being narrated.

### 3 Adverb

Implicit in the choice to document is the desire to construct a narrative that seeks in the past, even if immediate, the understanding of the present and the presence of the future. We are before a will that activates the remembering for constructing the memory of what is being documented. More assertively, documenting resembles somewhat the very mechanism of memory.

Remembering, understood here as a necessary action to “make memory,” is guided by the reconstruction of what happened, in a movement of valuing certain affairs over others, giving space for the refusal or forgetfulness of what will not be detailed in the possible narrative built on memory.

Both the act of remembering and the act of forgetting are loaded with intentions, configuring the valuation or not of certain themes according to, obviously, specific interests. Memory, thus, is not what has passed, but the rewriting and consequent meaning given to the past.

Amidst “memories and forgetfulness”, the documentary narrative of what is intended to be made explicit, according to certain interests, rewrites the past, building a possible memorial of what is documented.

Importantly, this rewriting is not limited to an individual’s feelings. In the game of remembering and forgetting, the individual is influenced by the socio/economic/political context in which they live. French sociologist Maurice Halbwachs observed that the remembered experiences of individuals have their origins in interactions within collective entities; that is, they are not separate from those of social groups, and there may be pacts of forgetting socially accepted and

---

<sup>5</sup> In this context, the term *gaze* is associated with the subject’s stance on something, a vision that extrapolates the eye itself.



encouraged according to the interests of these or other groups (Halbwachs, 2009). We remember or are reminded of what is interesting to maintain the *status quo* and this affects the very construction of the discourses of History. As an African saying goes as long as lions do not have their own hunters, hunting stories will continue to glorify hunters. Remembering what is interesting for many to forget becomes an act of resistance.

Documentary makers play an important role in giving voice to silenced memories and rewriting a past that has not yet been constituted as such. It is not a question of assigning a duty, but of leading to a note that must be reflected on the scope of the thematic choices. If the act of documenting is intrinsically linked to the construction of memory, one must question what one wants to make present from the past.

Regardless of the fact that certain themes are forgotten in relation to others, broadly speaking the post-industrial revolution social dynamics is marked by the ode to the generalized forgetfulness promoted by accelerated time and the dynamization of relations, in turn driven by the continuous thirst for consuming what will readily be discarded to promote a new consumption.

According to Berman, based on Marx, in the capitalist system, to increase profit everything that is built by the bourgeoisie will soon be torn down by the bourgeoisie itself (Berman, 1987). All venerable ideas are discarded, and others, newly generated, will soon be discarded, in a constant dilution. We are faced with self-development at any cost, which volatilizes achievements and subordinates them to the pressures and needs of the market. As Marx stated, in a society that prioritizes the commodity “the devaluation of the world of men is in direct proportion to the increasing value of the world of things” (Marx, 2005, p. 110). Everything is made to be replaced by increasingly more profitable ways. Everything is produced to be pulverized soon and even “sober citizens would tear the world apart if it paid well” (Marx, 2005, p. 110). The new commodity becomes more interesting than the old.

According to Marx, the bourgeoisie is the first class “that is based not on what their ancestors did, but on what they themselves actually do. They thus prove that through concentrated action they can change the world, even if it means the complete destruction of what was previously built” (Marx, 2005, p. 111). Forgetfulness becomes socially accepted and disseminated.

Devaluing the view concerned with the past, without any kind of nostalgia, in the name of an ode to novelty, often “dressed up” as progress or technological advance, marks a break with tradition, with the legacy left to us by those who came before.

By critiquing the present state of social amnesia, the act of documenting becomes an opposing force to generalized forgetfulness, acquiring a character of resistance to some values disseminated by the primacy of market relations over human relations.

Without specifically mentioning documentary in art, Katia Canton (2009) views the work with memory as an act of resistance common to numerous artistic productions, especially from 1990



onwards. By observing memory as a theme that permeates contemporary art, the author argues that many artists end up addressing the issue by evoking their own personal memories, a choice that implies “constructing a place of resilience, of demarcations of individuality and impressions that oppose a panorama of long-distance communication and virtual technology that gradually tend to negate privacy issues while hindering real exchanges” (Canton, 2009, p. 21-22).

Canton’s proposition helps to understand the notorious expansion of the documentary field in the various artistic languages when considered as a space for construing the memory of something, someone, a place or a time and, by this principle, for awakening the interest of those who consider their personal stories as the basis material for artistic creation.

The play *Luís Antônio - Gabriela* (2011), in addition to exemplifying the public’s growing interest in the presence of personal memory on stage, demonstrates that the need to symbolic organize the past is related to the desire to document.

Created by the theater company Mungunza de Teatro and described as a scenic documentary by critics, ratified by director Nelson Baskerville, the play had great repercussion in São Paulo and later throughout Brazil in 2011.

It was awarded as best show of 2011 by APCA (São Paulo Association of Art Critics) and competed for numerous other awards, among which we highlight the Shell Award (staging, directing, actor, dramaturgy, costumes, lighting) and the Cooperativa Paulista de Teatro Award (directing, dramaturgy, cast, visual project).

Winning the three awards provided the group and the staging with greater visibility in print, television and digital media. Consequently, discussions on what would be documentary theater emerged, whether in the mass media or in the numerous professional technical courses, in colleges and universities, justifying the significant number of meetings in 2012 on the topic in São Paulo city.

The play is based on an “episode” from the director’s own family memory: the story of his older brother, Luís Antônio, born in 1953 and who lived in Brazil until he was 30 years old. Due to family disagreements, openly gay, he moved to Spain. After three decades, little has been known about the whereabouts of the young man, who assumed the identity of Gabriela in Bilbao. In a strange country, he worked in nightclubs and eventually died in 2006 from HIV complications.

On November 30, 2012, during one of these meetings on documentary theater, driven by the repercussion of *Luís Antônio - Gabriela*, at the event entitled *Novas Dramaturgias em Tempos Digitais*, held by the Itaú Cultural Institute in São Paulo, Baskerville declared that throughout the staging process he ignored that he was going to make a scenic documentary. It was a theater critic who, while watching a rehearsal, attributed the term that was soon accepted by the director and cast.





From the beginning, Baskerville wanted to tell his brother's story using the family material he had available (letters, home videos, photos, birth certificates and catechism). For the director, it would be a "public apology" for the difficulty in understanding his relationship with Luís Antônio. This is made clear on stage by the projection of the director's audiovisual image, in which he states his intention to tell the story theatrically. On the video, the director emphasizes that the play had the makings of a "melodrama," requiring a strong presence of epic elements to keep this "danger" out of the discourse. Regardless of the treatment given by the director, the staging set out to construct the past by selecting and articulating theatrically worked facts, for understanding the present and future preservation by the spectators' memory.

The perceived fact is that even without consciously starting a theater documentary, the material need to document led Baskerville into this field.

Even if this is not the case with the director of *Luís Antônio - Gabriela*, artists often avoid classification due to their idealization of what it means to be an artist, full of stereotypes about the distinction between doing and thinking. However, the necessary reflection on the artistic production of our time involves a conceptualization that does not need to be guided by a dichotomous and exclusionary classification.

The term documentary only ratified the existing intentionality and, according to the reasoning developed below, contributed to direct the viewer's perception.

In proposals where the past is construed as a discourse based on the personal memory of at least one performer, as is the case of *Luís Antônio - Gabriela*, in addition to working from personal archives, creators tend to use the scene as a space for the symbolic organization of lived experiences. One might think that in these cases theatre would function as therapy for at least one of the creators, whose particular memory is brought to the stage. However, strategies can be developed throughout the process if the artist wishes to avoid therapy, even if the therapeutic character<sup>6</sup> remains. Baskerville, for example, opted for proposing that the collective of actors build from the documents collected (letters, family videos, recorded interviews, photos and the director's own accounts) the scenes that would be able to dramatize part of Luiz Antônio's story, especially regarding his transformation into Gabriela. Only after this sieve would he analyze the production that, therefore, was gazed at and constructed by the Other (group of actors).

Still in the perspective of addressing personal experience aspects for constructing the scenic discourse, Janaina Leite premiered *Conversas Com Meu Pai* in 2014, an autobiographical scenic documentary about her relationship with her father, which was co-directed and written by Alexandre Dal Farra. Such short synopsis simplifies the scenic discourse on stage, since the staging discusses documentary in art and, thus, that memory is a construction and that remembering does not reveal reality itself, but reality as it was signified. Right from the start, in a scene where the whole audience

---

<sup>6</sup> The word therapeutic, as well as any other word that is morphologically configured as an adjective, qualifies something. Thus, a therapeutic process does not necessarily take the form of therapy.



is sitting in a circle, Janaina explains, using a theatrical text with strong colloquialism, that she needs to be there to tell a secret, but that she does not know if what will be told really happened. Gradually, incest is indirectly suggested throughout the staging, but the doubt, planted by the non-explicitness of the incestuous act, hovers and remains after the show ends.

Just before it becomes a little clearer what kind of secret will be shared, the actor reveals that her father allegedly sledgehammered to death a cat trapped in a black bag. We then hear an audio recording of the actor asking her sister about the memory of some childhood event regarding a cat. What follows is the narration of another fact that confirms Janaina's father's dislike of cats, but in no way resembling the memory of tremendous violence.

It is textually clear the artist's need to sort herself out, or as she herself says throughout the play, to reach a cure. In this case, the public ritual perhaps functions as a rule for exercising a radical explanation of what has been silenced, hidden as a secret. This example makes that maxim explicit: the act of documenting is confused with the attempt to construct the past, to make memory.

The production deriving from the interest in documenting aspects of the makers' subjectivity, both in theatrical and cinematographic documentaries, is founded on a well-defined historical, cultural and social context and requires a defamiliarization so as not to naturalize the phenomenon. Such problematization will not affect the validity of the nature of the discourse; rather, it will help to reflect on the broader documentary trend present in Western theatrical production and thus contribute to the reflection on the intentionality of documenting in contemporaneity.

#### **4 Adverbial (Re)inflection**

Autobiographical stage documentary seems to be in line with the performative character that for many authors marks the contemporary scene.

Hans Thies Lehmann (2007), regardless of the criticisms that may be made of his theoretical perspective, has developed a fruitful study on contemporary theater and has become a recurring reference in today's theatrical production. For the German theorist, one of the hallmarks of postdramatic theater is the presence of proposals focused on approaching an immediate experience with the real. In them, the actor is not guided by a representation, but, like the performer, brings his own presence to the scene (Lehmann, 2007). Evidently, this reasoning encompasses the radical productions in which the actor/performer brings their personal life to the stage as a theme to be explored.

However, the personalism made explicit in contemporary theater discourse often ends up reinforcing individualistic values: by centering the discussion so much on the "I" it leaves no space for the "we."



If the observation made applies today to a good part of cinematographic and theatrical production, which for politeness have not been listed, in the history of art, as well as the other films and plays analyzed here, self-referentiality is not always marked by narcissism. The very construction of self-portraits by visual artists such as the works of Mexican painter Frida Kalo are characterized by self-criticism and arouse interest that is not limited to details of the creator's intimacy. As much as Kalo's suffering marked her personal life, it is aesthetically reworked and takes on a dimension that translates the anguish of women when faced with issues of beauty, for example. Even if the problem only concerned Kalo, its treatment is far from an exhibitionist need.

The desire to organize personal experience and share it in the first person, present in artistic practices from different eras, has been considered by art historians and theorists as pertinent to the autobiographical genre.

Mainly consolidated in literary theory, autobiography manifests itself in different productions such as letters, diaries and certain novels. Such diversity hinders conceptualizing the genre precisely; however, a distinction persists between this type of narrative and fiction. Hence, since autobiographical production is based on the guarantee of a real existence, as the Argentine theorist Paula Sibilía points out in *O show do eu – a intimidade como espetáculo* (2008), it falls within the documentary field.

For Sibilía, the differentiation of fictional genres and autobiography inscribes these practices “in another regime of truth and elicits another horizon of expectations, despite the sophistication of the accumulated rhetorical tricks and despite several centuries of training readers” (Sibilía, 2008, p. 30).

Within this context, we must mention the phenomenon of access to social networks on the Internet, the most exemplary case of which in the second decade of the 21st century is *Facebook*.

Founded on February 4, 2004, by Mark Zuckerberg and his college roommates Eduardo Saverin, Dustin Moskovitz and Chris Hughes, Facebook has become a kind of electronic diary in which users create profiles containing photos and lists of personal interests, and can exchange messages privately and publicly with each other and with members of groups of friends.

What could be a way to expand one's circle of friends, find old partners and even be a tool for professional exchange or a new instrument for quick and objective communication, has become a window for those who want to expose themselves.

Social networks such as Facebook and Instagram can thus be considered new devices for autobiographical writing, in which verbal, visual and audio languages are combined in a virtual environment.

While we identify the action of documenting in its primary sense, that of gathering documents to legitimize something, there are also guiding principles of fictional constructions based on real facts.



Most striking is the creation of so-called fictitious profiles, in which the creator invents a name, a story, a persona or impersonates someone who already exists.

People who build profiles on social networks go through experiences reminiscent of the dynamics of their idols in mass media productions. Profiles can be followed, posts receive “likes” and intimate life becomes spectacle. The need fueled by the entertainment industry to be seen at any cost and the interest in revealing one’s personal life, common for show business stars, emerges as a recurring motivation among the site’s users.

Social networks, as a phenomenon, only ratifies the need to position oneself critically in relation to autobiography on the contemporary scene as a characteristic that can end up reinforcing the ode to individualism and denying the experience of otherness.

From this critical perspective, some directors seem to resist autobiography, without, however, leaving aside issues that are present in their personal history, as with Argentine director, performer and writer Lola Arias<sup>7</sup>.

In 2009, Lola premiered *Mi vida después* at the Teatro Sarmiento in Buenos Aires, in which six young people born between 1970 and early 1980s reconstruct part of their parents’ history, in a way recovering and analyzing the historical period in which they were born: the time of the Argentine military dictatorship. They use photos, letters, videotapes, clothes and theatrical procedures, such as putting their parents’ clothes on stage to represent a moment in their lives, almost as a double.

In the staging, the second generation of victims this tragic event, whether they are directly affected—like the performers whose parents disappeared even one whose father was a military torturer—or indirectly—like the one documented who was born in the year the dictatorship ended, but whose childhood was marked by stories about it—are invited to tell part of their personal history on stage, creating a polyphony of voices that converge, diverge and or complement each other.

The different ages and, therefore, the different relations with the dictatorship dispel the homogeneous tone. Strategically, the fact that it is not one but many private experiences being told, elevates the discourse to a historical breadth and draws attention away from just one individual trajectory. Diversity ratifies difference and problematizes the various perspectives on the same historical moment.

In *Mi vida después*, the first-person accounts given by the actors/documented on stage, publicly revealing the intimacy of their family histories, even if through theatrical games, take on

---

<sup>7</sup> The artist’s connection with documentary productions is not limited to a single work. Perhaps her most internationally recognized works are those in collaboration with Stefan Kaegi: *Chácara Paraíso* (2007), involving Brazilian police officers, and *Airport Kids* (2008), featuring children between 7 and 13 years old who have no fixed residence and move from country to country and, consequently, from school to school. Another important production they both developed was the curatorship of *Ciudades Paralelas*, a festival of urban interventions marked by a documentary nature that took place between 2010 and 2012, in the cities of Berlin, Buenos Aires, Warsaw and Zurich.



a public nature as they show the contradictory relations experienced by the children of the then Argentine youth who lived the military dictatorship, without meeting the voyeuristic needs created by the culture industry and assimilated by an audience already used to reality television shows.

The act of documenting in the staging process was far removed from collecting private data to reveal the intimacy of those documented. The accounts met the need to bring voices to the scene in order to compose an artistic discourse outside that of official history. In fact, this attitude justifies director Lola Arias' choice, unlike the autobiographical productions mentioned so far, not to reveal her own story, neither as an actor nor as a director or playwright. Arias' personality is not directly on stage, but the fact that she is Argentinian and was born in 1974 means that she was represented by the performers.

Similar interest in documenting past issues of one's own country can be seen in *Sin título, técnica mista* by the Peruvian theater group Yuchatkani, founded in 1971 and based in Lima's Magdalena del mar neighborhood. The play, which recounts Peru's recent history from 1879 to 2000, premiered in 2004 under the auspices of the *Comisión de la Verdad y Reconciliación*.

This contextualization highlights the Peruvian group's intention with the performance to organize their country's history symbolically and publicly, at a time when the idea of reconciliation could be mistaken for forgetfulness.

Instead of focusing on personal stories, the actors recount moments from the past that are common to all those who belong to the Peruvian social, economic and cultural universe. As such, director Miguel Rubio proposed that they occupy small mobile sets, transformed into paintings that were moved around the stage (a shed), in a profusion of simultaneous scenes, aesthetically highlighting the polyphonic nature of social memory. Spectators, on the other hand, followed all the action in this sort of attic of a history museum, surrounded by documents of various kinds, presented through theatrical games or by simply displaying them visually in the space (Telles, 2011).

How the assembly process of *Sin título, técnica mista* chooses to document highlights the group's concern with constructing a discourse marked by recovering the country's memory, based on research conducted by its own members and without ties to any governmental institution. This path of aesthetic research and ethical political commitment is not limited to a single performance. Since its foundation, the Yuyachkani Cultural Group has sought to strengthen the relations between Peruvian theater and Peru's history, and it is no coincidence that in the indigenous Quechua language, *yuyachkani* means *I am thinking, I am remembering*.

Recognizing oneself as an artist (a political being), understanding that acquiring technical knowledge presupposes an ethical commitment to your country's history, understanding theater as an art capable of evoking the subjectivities of memory to create and elaborate-think pedagogical practices that trigger in the experience a sensitive knowledge are constitutive points of Yuyachkani's Pedagogical Laboratory (Telles, 2011, p. 148-149).



Even if the option to document precedes the choice of its theme, the path taken will be the process of building knowledge about the target of documentation, using as basic study material the documents found. But what at first reveals itself as the target documentation may become only an initial impulse, for a change of interest or even reality may point to another possible path along the way.

Regardless of whether or not the process is permeable to alterations, the search for documents, in procedural terms, generates a research method close to that of the human sciences, especially history, journalism and anthropology, a statement observed in the first documentary experiences in Cinema and in Theater.

Piscator did an intense historical investigation, collecting documents to build the narrative of *Despite All*. The nature of his research is somewhat distant from the anthropological and has great similarities with the journalistic one, in the construction of a report, or even that conducted by historians to elaborate a scientific discourse. The German director searched for documents in various sources to ratify what would be recited theatrically. In the contentious field of documentary, Piscator's documentary perspective, as well as that of other playwrights and directors, focuses on the idea of defending a thesis; therefore, requiring the evidential character achieved then by the presence of documents on stage.

In the recent proposal that culminated in *Luís Antônio – Gabriela*, at each meeting, at each rehearsal, new questions about the performer's life—whose name gives the stage its title—led to the search for other characters so that new accounts could be raised. Throughout the process, other interviews were conducted based on the needs perceived with the creation of scenes.

Creating a set of questions generated for each new interview is procedurally reminiscent of creating a report from the perspective of investigative journalism. Interestingly, this investigative nature did not aesthetically characterize the staging.

The act of documenting, in addition to being the guiding intentionality of a documentary theater process, presents itself in different ways, revealing the plurality of theatrical perspectives that coexist within the documentary tradition.



## References

- ALZUGARAY, Paula. *O Artista como Documentarista*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BERMAN, Marshall. Modernidade: Ontem, Hoje e Amanhã. In: BERMAN, Marshall. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CANTON, Katia. *Espaço e Lugar*. São Paulo: Editora WMF/Martins fontes, 2009.
- CESARINO COSTA, Flávia. *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Scritta, 2005.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue Editora, 2008.
- FRANCO, Marília. A Natureza Pedagógica das Linguagens Audiovisuais. In: FALCÃO, Antônio Rebouças; BRUZZO Cristina (coord.). *Coletânea Lições com Cinema*. São Paulo: FDE, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2005.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- SIBILIA, P. *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- TELLES, N. Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 143-149, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011143>. Acesso em: 15 mar. 2024.



**Academic biography**

Marcelo Soler é doutor e mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Atualmente é credenciado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) ECA / USP e é diretor e dramaturgo da Cia Teatro Documentário.

E-mail: [mmsoler@yahoo.com](mailto:mmsoler@yahoo.com)

**Funding**

Not applicable

**Ethics Committee Approval**

Not applicable

**Competing interests**

No declared conflict of interest

**Research Context**

No declared research context

**Copyright**

Marcelo Soler

**Copyright of the translation**

Not declared

**License**

This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Evaluation Method**

Invited author

**Editors**

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

**Peer Review History**

Submission date: 25 October 2023

Approval date: 10 January 2024



