



DO TEATRO DE RESISTÊNCIA AO BIODRAMA: A CRIAÇÃO DE UM GÊNERO TEATRAL NA AMÉRICA LATINA¹

FROM THE THEATER OF RESISTANCE TO BIODRAMA: THE CREATION OF A
THEATRICAL GENRE IN LATIN AMERICA

*Evelyn Fernanda Magueta*²

*Fernando Mesquita de Faria*³

Artigo submetido em: 22 abr. 2021

Data de aceite: 30 jun. 2021

Data de publicação: 4 jul. 2021

RESUMO: A trajetória exposta neste artigo permeia processos teatrais relacionados ao contexto sociopolítico argentino e demais expansões geográficas na América Latina. A criação de textos e personagens reais refletiu a tendência de produzir fatos, relatos, testemunhos e narrativas sobre a violência vivida nos períodos de ditaduras militares e experiências de guerras. Tais lembranças, que conduziram os processos artísticos, culminaram na criação do gênero teatral **biodrama** – encenação biográfica de pessoas vivas que contribui para a construção da memória e identidade de um povo –, conscientizando seus espectadores e ampliando o repertório do teatro contemporâneo latino-americano.

Palavras-chave: Biodrama. Dramaturgia. Teatro contemporâneo.

ABSTRACT: The trajectory exposed in this article permeates theatrical processes related to the Argentine socio-political context and other geographical expansions in Latin America. The creation of real texts and characters reflected the tendency to produce facts, accounts, testimonies and narratives about violence experienced in the periods of military dictatorships and experiences of wars. Such memories that led the artistic processes culminated in the creation of the theatrical genre **biodrama** – biographical staging of living people that contributes to the construction of the memory and identity of a people –, raising awareness of its spectators and expanding the repertoire of contemporary Latin American theater.

Keywords: Biodrama. Dramaturgy. Contemporary theatre.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, Brasil.

² Mestranda do Curso de Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3590528492479108>

³ Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/6488966772541706>



Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO

A dramaturgia argentina, no período da ditadura militar, produziu obras com temáticas políticas e sociais que influenciaram a construção de uma linguagem nacional. Alguns dramaturgos daquele país foram criadores de novos conceitos teatrais, decorrentes de questões que permeiam a vida e a arte. Buscamos nos aproximar desses artistas, sobretudo, àqueles que chegaram ao conceito teatral biodrama, fenômeno que teve repercussão também em países vizinhos, promovendo encenações biográficas de pessoas vivas.

Os processos de criações dramáticas que são aqui abordados, foram inspirados em experiências pessoais, como é o caso de Juan Pereira que, ao participar de maneira aguerrida de manifestações contra o regime militar, tornou-se herói do seu povo e teve sua vida contada no espetáculo que leva seu nome. Assim como a peça *Juan Pereira*, acercamo-nos de outras obras que apresentam denúncias de torturas e perseguições, em histórias de veteranos de guerra, ou em depoimentos de pessoas que sofreram com parentes desaparecidos no período das ditaduras, como as Mães e Avós da Praça de Maio⁴, na capital argentina.

Já há algum tempo, a cultura portenha vem se apropriando do teatro como ferramenta de reflexão, conscientização e resgate de memória como resistência às adversidades e traumas decorrentes das perseguições impostas pela ditadura militar implantada naquele país, em 1976. Em consonância a esse processo, o pesquisador argentino Jorge Dubatti, preocupado com as injustiças

⁴ Avós e mães que lutam há 42 anos pela memória e justiça a seus filhos e netos desaparecidos durante a última ditadura militar argentina (1976-1983), se mobilizando com cartazes e fotos de seus entes queridos na Praça de Maio, em Buenos Aires – Argentina.



sociais resultantes de sequelas deixadas pelo período ditatorial, considera que o teatro argentino tomou rumos singulares e entende que a dramaturgia da cena é considerada:

(...) um fenômeno de multiplicação do conceito de escritura teatral, que permite reconhecer diferentes tipos de dramaturgias e textos dramáticos: entre outras distinções, a dramaturgia do autor, do diretor, do ator e de grupo, com suas respectivas combinações e formas híbridas, sendo as três últimas englobáveis no conceito de dramaturgia da cena. (DUBATTI, 2003, p. 6, ênfase no original)

As afirmações de Dubatti repercutem na capital Buenos Aires, considerada o maior centro teatral argentino, expoente em toda a América Latina e com diversos espaços teatrais que apontam para três características culturais: o teatro oficial de administração das Secretarias Municipal e Nacional, que prioriza encenações nacionais e latino-americanas; o teatro comercial, gerenciado por empresários que promovem espetáculos de comprovado sucesso e frequentam o circuito mundial; o teatro independente/experimental, que busca a renovação da cena teatral, tendo suas obras como objetos de estudos em campos intelectuais de pesquisa cênica.

Há, ainda, outro importante movimento cultural cênico que saiu em defesa da liberdade de expressão obscurecida pelas ações da ditadura: o teatro comunitário argentino. Esse coletivo realizava espetáculos nas comunidades e em bairros periféricos; em ruas e praças, ou em espaços não convencionais como metrô e transportes públicos, recebendo adeptos, apresentando conceitos de uma arte ideológica e desenvolvendo uma dramaturgia aberta – o biodrama – como vertente do teatro documental. Seu desenvolvimento solidificou um estilo nacional de teatro, elevando à cena mundial nomes como Vivi Tellas e Lola Aires.

TEATRO ARGENTINO: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE

No início do século XX, a atividade cênica era pautada na estética **costumbrista**: o sainete crioulo, importado da Espanha e Portugal, caracterizado como um gênero que retratou a vida dos imigrantes do final do século XIX, nos cortiços. O gênero entrou em crise já no início do século seguinte e o público, aos poucos, foi deixando de compadecer das histórias e desventuras do crioulo⁵ e de alguns modelos europeus que até então, agradavam a alta sociedade.

⁵ Crioulo: o termo é utilizado para referir-se aos descendentes dos antigos colonizadores portugueses e espanhóis. A língua crioula refere-se a elementos heterogêneos que se valorizam, uns aos outros (GALISH, 2004, Edição Kindle, s/p).



A partir daí, o teatro argentino iniciou um movimento de emancipação cultural, sendo considerado o nascimento da primeira obra de teatro genuinamente nacional: *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez, encenada pelo empresário teatral Joseph Podestá, em 1879. Um teatro romântico, com elementos biográficos, inspirado em uma crônica policial, protagonizada pelo lendário Juan Moreira, político de Buenos Aires, morto pela polícia em 1874, na cidade de Lobos.

Dez anos depois, a peça foi encenada em um circo e Gutierrez a reescreveu, dessa vez, como um mimodrama⁶, se tornando fundador do teatro rio-platense. Podestá roteirizou a pantomima e inseriu falas a partir do romance escrito. Sua estreia foi em 10 de abril de 1886, em Chivilcoy, seguindo com apresentações em diversos países durante décadas e com adaptações para o cinema mudo e falado. Com sua atuação na obra, Juan Moreira atingiu a massa da sociedade urbana moderna e o povo passou a identificá-lo com um herói nacional de raízes populares e folclóricas, um arquétipo de suas virtudes. Até os dias atuais, a obra é considerada uma das mais importantes da literatura argentina e do romantismo latino-americano.

Em 1930, é fundado por Leónidas Barletta o Teatro del Pueblo, um teatro vocacional, pedagógico e social, formado por intelectuais ligados ao Partido Comunista, com uma visão militante sobre o teatro e com incentivo à criação de autores nacionais como forma de crítica ao governo vigente e as injustiças sociais. Os artistas do Teatro del Pueblo trabalhavam sob o sistema cooperativo e revezavam as funções, desde a atuação no palco, aos serviços de bilheteria. Nesse sentido, era percebido um estilo de teatro que denunciava problemas sociais e realçava as severas consequências sofridas pelos cidadãos diante da ditadura militar.

Em 1932, aproximando-se do gênero biodrama, o dramaturgo Roberto Arlt estreia a peça *300 millones*, no Teatro del Pueblo. Arlt, que também era jornalista, cobria casos policiais, sendo que um deles inspirou a criação da peça: o suicídio de uma jovem espanhola que foi viver em Buenos Aires, buscando melhores condições de vida, sofrendo maus tratos e assédios por parte de seus patrões. Na obra, a protagonista Sofia, uma jovem empregada, cria um mundo paralelo para escapar dos tormentos sofridos pela violência de seus empregadores.

Sofia era trancada em um quarto na casa dos patrões e durante as noites, sonhava com o que sempre almejou ter, mas nunca alcançou. Evocava desejos como paisagens de fotos de revista, homens que a galanteavam, casamento e filhos. Em sua última noite de vida, imaginou ter recebido uma herança de 300 milhões, que lhe era entregue por Rocambole, um personagem aventureiro extraído de um romance-folhetim, criado por Pierre Alexis Ponson du

⁶ De acordo com Patrice Pavis, é uma obra cênica que só utiliza a linguagem corporal da mímica, distinguindo-se do **mimo**. O ponto de partida deles é o mesmo, mas por resultado, na pantomima, o corpo não bastava e apelava a outros elementos. No mimodrama, ele é tudo (PAVIS, 1999, p. 244).

Terrail (1829-1871)⁷. Os planos se intercalaram progressivamente para, de forma cruel, redimir a protagonista do desenlace final trágico da morte, como última possibilidade de não se entregar ao patrão e seguir com suas fantasias. A protagonista suicida-se e Arlt denuncia a realidade da maioria dos jovens com poucas condições econômicas e sem apoio familiar, em um contexto profissional. Surpreende-nos com cruéis relatos biográficos, ao lidar com abusos, assédios e falta de proteção que mulheres e imigrantes sofriam na Argentina, em meados do século XX.

Nos anos 1980, a ditadura se intensifica na Argentina e as perseguições e censura contra os artistas da cena se acentuam, gerando visíveis traumas na categoria e na sociedade como um todo, e seus desdobramentos, que até hoje são identificados como heranças perversas deixadas por aquele período. Ainda assim, importantes grupos teatrais foram formados a partir do ano de 1969 e sobreviveram aos piores anos de autoritarismo: LBL — Libre Teatro Libre e Once AL Sur, voltados à militância política e ao serviço social, atuando em favor de setores marginalizados. Esses grupos tinham como características a criação coletiva com participação popular, a ocupação de espaços públicos e as críticas acirradas ao Estado, herdadas da metodologia impressa pelo pesquisador brasileiro Augusto Boal⁸. Foram movimentos vanguardistas que buscavam ruptura com a arte tradicional, propondo maior fluência a uma arte política. Boal, que além de diretor teatral era também educador, viveu em Buenos Aires, difundindo a metodologia do Teatro do Oprimido — ferramenta de transformação sociocultural, em que o espectador participava ativamente da encenação e da dramaturgia instantânea por onde a cena era instaurada, questionando temas sociais. A partir da influência de Boal, o Teatro Comunitário argentino ganhou espaço pelas comunidades, em defesa da liberdade de expressão e contra a ditadura.

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

Após a ditadura, caminhando para os anos 1990, as criações cênicas argentinas se debruçaram nos processos históricos e políticos ocorridos,

⁷ Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829-1871) foi um escritor francês, do gênero romancista. Autor de *proezas de Rocambole*, um romance-folhetim publicado à partir de 1853, em que a personagem principal, chamada Rocambole, é um homem envolvido em trapaças, hábil em enganar as pessoas usando de disfarces diversos. O romance obteve grande sucesso no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro (DU TERRAIL; POLO, 2020, Edição Kindle, s/p).

⁸ Augusto Pinto Boal foi a principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo-BR, na década de 1960. Criou o Teatro do Oprimido —metodologia que une teatro e ação social—, tornando seu trabalho conhecido internacionalmente. Fundou o Centro de Pesquisa do Teatro do Oprimido e, ao longo de sua vida, escreveu e publicou ensaios teóricos sobre sua concepção de dramaturgia e de realização teatral. Foram 22 livros traduzidos em diversos idiomas. Suas ideias sobre teatro e educação são citadas e estudadas nas principais escolas de teatro do mundo. Entre vários prêmios recebidos, destacam-se a indicação ao prêmio Nobel da Paz em 2008 e a nomeação como embaixador mundial do teatro pela Unesco em 2009 (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2021, s/p).



delineando um norte para o teatro e estabelecendo um movimento chamado **Realismo crítico**. A dramaturga Griselda Gambaro escreve *Atando cabos* (1991), texto que aborda a relação entre a história real e um narrador-personagem. Sua contribuição com o processo dos acontecimentos passados ocorre ao relatar histórias baseadas em fatos da política argentina. Logo na dedicatória de sua peça lemos – “A los chicos de la Noche de los Lápices” (GAMBARO, 1996, p. 11)⁹, referindo-se à série de sequestros e assassinatos de estudantes secundaristas, em setembro de 1976.

A peça foi escrita como uma ferramenta ideológica contra a repressão militar que os jovens estudantes sofreram ao participar de uma passeata estudantil. Os jornais da época omitiram os fatos, no entanto, Gambaro, trouxe à cena, as ocorrências relatadas pelos então jovens torturados. Após a denúncia, Gambaro se exilou na cidade de Barcelona, na Espanha, só retornando à Argentina após o período de reclusão. Sua escrita narra agressões, perseguições e omissões do período autoritário, dando voz aos silenciados e chamando a atenção às distorções dos fatos por parte da palavra oficial. Um espetáculo que conserva a identidade nacional e promove o sujeito por intermédio das intersecções de história, ficção e memória. Um teatro ético, em que as preocupações com a justiça, a dignidade e a condição humana são transportadas para as personagens e suas relações.

Em 1989, Daniel Veronese funda o Núcleo Teatral Periférico de Objetos, o grupo era composto por titereiros – artistas que manipulam bonecos – que renovaram a linguagem cênica ao defenderem que os atores não se ocultassem atrás do retábulo, exibindo, às vistas do público, a manipulação de seus objetos artísticos. No espetáculo *Periférico de objetos* (1995), dirigido por Veronese, um novo conceito de teatro corporal se intensifica, como aponta Alfonso de Toro em seu artigo sobre o grupo: “O corpo é como um artefato, uma encenação de si mesmo, como produção de conhecimento e como ponto de partida de qualquer movimento” (TORO, 2005, p.13). O corpo do ator é desmembrado e nele aflora uma identidade, entre emoção e desejo, construindo e desconstruindo sujeitos, como um laboratório de experiências humanas e suas representações. “Os bonecos de *Periférico de Objetos* não são uma prolongação do corpo humano, mas uma prótese não adaptada, não ajustada ao corpo. Nem ator, nem boneco se escondem por trás do outro, como no teatro de marionetes” (p. 13).

A partir desse entendimento, o grupo desenvolve espetáculos como *Zoedipus* (1998), *Máquina Hamlet* (1995), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993) e *Variaciones sobre B...* (1991). Veronese tornou-se um dos maiores nomes da direção teatral mundial e seu teatro coincidiu com o reinício da democracia, porém, com leituras que vão além do processo de redemocratização.

No entanto, o que se percebe, nesse período, é um clima de fracasso dos novos governos eleitos e de histórias constantes sobre o terror dos

⁹ “Aos meninos da Noite dos Lápiz”. O trecho faz parte de *Atando cabos*, peça teatral de Griselda Gambaro. Tradução feita pelos autores deste artigo.



tempos da ditadura que martelam a memória e vêm à tona em forma de crise política, econômica e cultural. A desintegração dos elementos que compõem a cena argentina, como personagens e texto, demonstra a decepção da sociedade que também se partiu e convive com os fantasmas do genocídio: foram 30 mil desaparecidos ou mortos, num processo violento chamado **Reconstrução Nacional**.

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

TEATRO DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO

Em 2002, Vivi Tellas, diretora teatral e curadora artística do Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, estabeleceu um argumento para recebimento de projetos teatrais que fariam parte do **Ciclo biodrama**. Encenar a vida de um(a) argentino(a) vivo(a) e transformar a obra em material dramático, foi a proposta formalizada. Não havia restrições estéticas, cabendo a cada diretor(a) o desenvolvimento de sua encenação, no entanto, a necessidade de que a pessoa fosse de naturalidade argentina se dava em razão do período que o país atravessava, com crises e desordem econômica, sugerindo que o evento idealizado pudesse ocasionar formas de extrair reflexões sociais a partir das encenações. Os(As) artistas envolvidos(as) provocavam reflexões sobre a realidade social e política do país e mensuravam os valores humanos na arte e os limites do real no teatro.

O projeto durou até 2009 e Vivi Tellas, ao criar e dirigir os seus biodramas, chamou-os de *Archivos Tellas*. Sobre isso, Tellas comentou: “Todo ser humano é e traz em si um depósito de arquivos, uma reserva de experiências, conhecimentos, textos e imagens” (TELLAS, 2010, p. 247). Para desenvolver a sua proposta, a diretora desenvolveu o processo *Umbral mínimo de ficção*, que investigava, por intermédio de repetições, a teatralidade no comportamento humano em relação ao seu cotidiano, um processo realizado com não-atores por opção.

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



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

A diretora descreve sua participação nos fragmentos atuando como personagem presente nos relatos de sua mãe e tia ou, como mediadora entre o espetáculo e o público, em que sua maior preocupação era proporcionar uma experiência teatral com base na investigação de novos procedimentos cênicos contemporâneos. Sua investigação prioritária é o teatro documental e as biografias postas em cena.

Outra experiência que partiu do biodrama foi *Las personas*, realizado em 2014. O projeto iniciou com o convite dos gestores do Teatro San Martin, de Buenos Aires, para que Tellas dirigisse uma obra em homenagem aos 70 anos daquele edifício. Tellas pensou em utilizar a técnica do biodrama com os funcionários do teatro e com as pessoas que colaboravam com o espaço por trás da cena em dias de espetáculos. Naquela ocasião, o Teatro San Martin contava com cerca de cem funcionários, entre camareiros(as), costureiros(as), contrarregras, cenografistas, bombeiros(as), cozinheiros(as), equipe de limpeza etc. O processo teve início com um convite feito ao diretor de câmera e a um dos músicos, para acompanhá-la nas imediações do teatro, registrando imagens e sons. Durante o trajeto, percebeu-se que cada espaço era autônomo e contava com televisão, geladeira, micro-ondas, pias de cozinha etc., mesmo que estes objetos, na maior parte do tempo, fossem de uso proibido. As pessoas que ali habitavam, tinham uma vida paralela ao palco, ao que acontecia nos espetáculos, nos ensaios ou com a produção, lembrando uma **sociedade secreta**.

Decidiu-se que seria feito uma audição e todos os funcionários e colaboradores que demonstrassem interesse, fariam parte do projeto, independentemente do número de atuantes. Cada interessado deveria responder a quatro questões elaboradas por Tellas: 1. Qual foi seu pior momento de trabalho no teatro? 2. Qual foi seu melhor momento de trabalho no teatro? 3. Qual o momento mais estranho, mais inusitado? 4. Quem é e onde está o fantasma? Esta última pergunta foi feita em razão de que cada espaço do edifício que visitou, ouviu histórias de um fantasma que movia objetos de lugar, provocava sons e ruídos estranhos e surgia em forma de **vultos**.

Somente vinte e duas pessoas se apresentaram para a audição e Tellas percorreu novamente o interior do teatro fazendo novos convites. Os **acomodadores** – função quase extinta na maioria dos teatros, e que consiste em acompanhar e auxiliar os espectadores, da bilheteria até a sua poltrona – se

uniram ao grupo e tinham muitas histórias para contar: relataram acidentes que interferiam nos espetáculos e/ou situações inusitadas com pessoas que entravam no teatro para passar a noite ou para utilizar os banheiros para tomar banho, demonstrando um submundo de proibições e de segredos revelados.

Os ensaios eram realizados nos dias de folga dos funcionários e Tellas precisou participar de reuniões com o Sindicato dos Técnicos de Eventos Cênicos para tratar como o grupo seria pago, uma vez que estavam dispondo dos dias de descanso para ensaiar e, em sequência, participariam da temporada de apresentações. Na estreia, o espetáculo foi iniciado com os **acomodadores** exercendo suas atividades rotineiras para, em seguida, subirem ao palco. Como cenários, havia uma grande mesa com objetos, araras com figurinos, microfones e um refletor de luz.

Durante o processo de ensaio, Tellas trabalhou técnicas teatrais como a repetição de ações, para construir dramaturgias individuais. Ela solicitou aos participantes que trouxessem para o local de trabalho objetos pessoais, contrastando com o edifício e com tudo que ali continha e que ao Estado pertenciam. Em uma das cenas, cada integrante apresentava o seu copo, a sua caneca de tomar café, as suas chaves, tesouras ou lanternas e, juntos, vestiam figurinos diversos, pertencentes a personagens que passaram pelo palco em encenações anteriores. A movimentação gerava um clima de ocupação, de rebelião.

O fantasma também foi revelado, uma das participantes, funcionária do teatro há mais de dez anos, relatou que seu pai trabalhou no teatro por 18 anos e numa tarde, após a sessão terminar, ele abriu a porta de saída do palco, sofreu um ataque cardíaco fulminante e ali morreu. Ela acreditava que o amor e a dedicação que seu pai teve pelo teatro mantinham-no ali, desde então, percorrendo os espaços vazios.

Nas experiências de Tellas, vemos dois tipos de ações cênicas, uma real e outra performativa, demonstrando que a teatralidade surge a partir do cruzamento de ambas. Ao considerarmos os indivíduos participantes como materiais vivos, arquivos de memórias e/ou histórias, temos justamente a criação da dramaturgia do biodrama. Diferentemente do Teatro Documental, que é baseado em fatos e, em sua maioria, representado por atores.

Lola Aires, diretora teatral e *performer* argentina, segue esse movimento ao cruzar as fronteiras entre o ficcional e o real em suas proposições cênicas. Sua primeira obra partiu dos filhos da ditadura argentina em *Mi vida después* (2009). A peça, que surgiu de uma videoinstalação criada pela autora há cerca de quinze anos, trafegava por barreiras e intersecções entre ficção e realidade, forçando a artista a lidar com questões sociais e políticas presentes no cotidiano argentino. Pessoas reais, não-atores, se apresentavam no palco e suas narrativas promoviam cenas repletas de hibridismos entre teatro, artes visuais, música e dança.

Em seu segundo trabalho, *Campo minado* (2016), três argentinos e três ingleses, ex-combatentes da Guerra das Malvinas (1982), investigaram o que permaneceu em suas mentes após 36 anos do conflito armado



entre a Argentina e o Reino Unido. Resultando em uma espécie de conferência performática, com a utilização de audiovisuais para apresentar arquivos, fotos, objetos pessoais e até uma banda musical, Arias compilou entrevistas e ensaiou com os veteranos de guerra, num processo que durou três anos.

Atlas des Kommunismus (2019) aprofunda o que Arias preparou por mais de dez anos: um biodrama em que um grupo de pessoas conta histórias de suas vidas relacionadas à Revolução Russa em diferentes formatos como atuação, narração oral, projeções de audiovisuais e música ao vivo. Apresentado no Teatro San Martín, o trabalho se destacou no 12º Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires – FIBA, como uma produção que impressionou público e crítica. Arias abordou a Revolução Russa, contando com sete mulheres e uma menina de 10 anos, além de um homem de 86 anos que, direta ou indiretamente, viveram o conflito entre as Alemanhas Oriental e Ocidental e a queda do Muro de Berlim.

Havia duas plateias na peça: uma convencional, sentada nos bancos do Martín Coronado Hall e outra no palco, postadas exatamente em lados opostos. No centro do palco, uma tela grande que subia e descia, como se fosse uma parede ou cela de um cárcere. Os(As) atuantes situavam-se no centro, atraídos(as) por suas maneiras de ver o mundo. O biodrama dissolveu modelos de construção de personagens e trouxe ao palco pessoas comuns, relatando suas experiências reais. O público se envolveu, impactado com a força dessas pessoas transportadas para a cena e transformadas em personagens de suas histórias. Um recorte político que transitava entre o micro e o macrocosmo.

O teatro documental e o biodrama se expandiram, com experiências de grupos e artistas, por vários países latino-americanos, como no Peru, com o *Proyecto 1980-2000, El tiempo que heredé* (2012), que partiu de testemunhos de experiências históricas e literárias sobre processos de rememoração política, ou a Colômbia, com o coletivo Mapa Teatro e os espetáculos *Los santos inocentes* (2010) e *Testigo de las ruinas* (2005). Na cena brasileira, veremos a seguir algumas experiências de grupos e espetáculos que caminharam também nessa vertente.

O TEATRO DOCUMENTAL E O BIODRAMA NO BRASIL

O Teatro documental ou teatro da não-ficção é um gênero cênico cuja característica principal é o uso de documentos, arquivos, memórias, comprovações de fatos reais etc., como materiais para a produção e preparação de um espetáculo, retratando a realidade com intuito de compreendê-la. Sua origem remonta o século XVIII, com a obra *Confissões de Rousseau*, do filósofo, teórico político e escritor Jean Jacques Rousseau (1712-1778), escrita em primeira pessoa e fazendo uma viagem introspectiva, desde suas lembranças mais antigas, até formatar um modelo de uma consciência de si, na escrita do **eu**. A partir daí, diversos pesquisadores se debruçaram sobre o assunto na literatura, no cinema e nas artes cênicas. Um deles, Marcelo Soler, desenvolveu estudos sobre o Teatro



Documentário no Brasil. Em sua dissertação *Teatro documentário: a pedagogia da não-ficção* (2010), investigou o surgimento desse gênero nas encenações do dramaturgo alemão Erwin Piscator (1893-1966) que, junto a outro dramaturgo mais conhecido publicamente, Bertolt Brecht (1898-1956), aprofundou questões sobre o teatro épico, abordando, dentre outros aportes, o contexto sociopolítico no drama. Em seu primeiro drama documental denominado *Apesar de tudo!* (1925), Piscator utilizou documentos, arquivos e memórias como base para a construção das cenas, se apoiando na tecnologia do cinema para demonstrar cenas da Primeira Guerra Mundial.

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

Soler mapeou diversas montagens de espetáculos e estudos sobre o cinema documental dos EUA; sobre o Teatro Jornal, proposto por Boal, que levava à cena dramaturgias desenvolvidas a partir de notícias de jornal; sobre a Companhia Cênica Rimini Protokoll, da Alemanha, grupo também citado como objeto de estudos por Vivi Tellas. Em sua dissertação, Soler afirma que o trabalho se caracteriza como documental quando tem um compromisso com a realidade, mesmo não resultando em uma reprodução do real. O autor estabelece uma separação entre dados não ficcionais (testemunhos e documentos verídicos) e dados ficcionais (frutos da imaginação), resultando desta fusão, o Teatro Documental.

Em sintonia com as investigações de Marcelo Soler, a atriz, pesquisadora e diretora teatral paulista, Janaína Leite, investiga o formato documental no teatro. Seu primeiro espetáculo do gênero, *Festa da separação: um documentário cênico*, a atriz expõe ao público, memórias pessoais relativas ao término do seu casamento com o filósofo Felipe Teixeira Pinto, num drama experimental que trata das dores de um rompimento amoroso e reflete sobre o que pode restar de um sentimento tão forte. O processo para o desenvolvimento da encenação serviu-se de registros, vídeos, fotos, bilhetes, e outros materiais relativos à vida do casal. A plateia foi dividida em dois grupos, sendo que, cada grupo foi recebido por um dos integrantes do espetáculo. A instalação era intercalada com objetos da casa onde os dois moraram, porém, em um clima de ruína, de um espaço em trânsito, suspenso e diante do fim.



Em *Conversa com meu pai* (2014), com direção de Alexandre Dal Farra, Janaína Leite transita entre materiais diversos: memórias, reflexões, depoimentos em áudio e registros do diário pessoal que escreveu durante os anos que acompanhou seu pai doente e que, devido a realização de uma traqueostomia, não podia falar. Trocavam bilhetes para se comunicarem, em um processo que durou sete anos até o falecimento de seu pai. Na peça, imagens documentais eram projetadas, relacionando texto e vídeo em uma narrativa não linear. Em sua dissertação, Leite afirma que a autobiografia literária é uma, dentre várias possibilidades da escrita do **eu**. E dentre elas o diário:

(...) o diário pode ser visto como prática social muito mais ampla e que se move em diferentes terrenos, podendo dialogar com a sociologia, a história, a psicanálise e por que não a arte. (...) na ideia do diário como prática, podem estar compreendidas noções como a performance, de ato e de processo, e estratégias para a construção cênica a partir de trabalho com arquivos e do depoimento pessoal. (LEITE, 2014, p. 30)

O diário é um registro mnemônico para aquele que o escreve. Uma narrativa, sem objetivo de que o outro leia, uma tentativa de diálogo com o **eu**, sendo que sua escrita acaba sendo impulsionada pela vivência imediata, testemunhal. Algumas experiências artísticas em formas de registro são: o diário como narrativa textual do vivido (papéis, cadernos, computador, etc.); diário como registro imagético – imagens da experiência (vídeos, fotos etc.); diário como acúmulo de indícios de experiência (variados tipos de documentos, como cartas, objetos, vivência com textos, músicas, filmes etc.); diário de processo (registros e acompanhamentos da criação propriamente dita, evolução do processo, referências) (LEITE, 2014, p. 35-36).

Recentemente, Leite dirigiu o ator Marat Descartes em *Peça* (2020), um projeto em formato audiovisual, transmitido por redes sociais, respeitando o contexto da pandemia e o isolamento social. A pesquisa sobre as tecnologias digitais e a dimensão pessoal se tornaram foco de investigação, sendo que o texto e a concepção cênica partiram do ator. A escolha dos cenários, a direção das cenas e o desenvolvimento do texto, foram realizados por meio de reuniões *on-line*, compartilhando as telas. Em uma exposição íntima, Leite explica que o dispositivo era o corpo do ator como **museu**, para desencadear histórias de seus familiares mortos, além das figuras evocadas como Jean Paul-Marat, personagem central da Revolução Francesa e do filósofo René Descartes, compondo o nome do ator. Segundo Marat:

Revelam a própria contradição em que me encontro atualmente: a necessidade de parar tudo e apenas refletir sobre o mundo, e o desejo de agir no sentido de uma revolução que nos traga um novo mundo, já que este em que estamos, definitivamente ruiu em suas bases civilizatórias (...). No processo de investigação desse museu, também havia momentos sublimes que são evocados na peça, como meu casamento, e o nascimento das minhas filhas. (MARQUES; VALÉRIO; LOCCI, 2021)

Leite comenta que, ao transferir a peça para o contexto online, foram obtidos ganhos, uma vez que o formato dialoga diretamente com um público que está em casa, em confinamento e, como consequência, em maior exploração das redes sociais e da internet como um todo, impondo a necessidade de buscar novos paradigmas para a arte. O espetáculo *Peça* reflete, a partir da linguagem documental e da aplicação de novos recursos tecnológicos, o contexto sociopolítico nacional sobre a necessidade do isolamento social, mudanças de hábitos e o propósito de criar um novo futuro.

O teatro documental e sua exibição nas redes sociais, impulsionou o projeto *Palcos digitais para documentar o presente*, fomentado pela revista digital *Quarta parede*, ISSN 2594-, que, desde 2015, vem funcionando como espaço para produção de pensamentos em torno da criação contemporânea de teatro, dança e seus hibridismos, propondo investigações estéticas e políticas a partir de variadas abordagens em torno das ideias de cena e espetáculo, ampliando as possibilidades de interação com o público e explorando novas alternativas de documentar e refletir o presente. Rodrigo Dourado, um dos assíduos colaboradores da revista, é professor, doutor, formado pela Universidade Federal da Bahia – UFBA e fundador do grupo Teatro de Fronteira. Suas pesquisas e produções giram em torno do teatro documentário, do biodrama e do que ele denomina por **teatro em casa**. Seus experimentos em espaços domésticos como territórios de investigação cênica, dialogam com diversos coletivos da cidade de Recife-PE. Em seu artigo *Pedagogias do espectador: uma experiência com biodrama e teatro em casa*, Dourado faz um mapeamento desses grupos, relacionando-os com o conceito de biodrama.

Atualmente, o Teatro de Fronteira apresenta o biodrama *600 réis*, com direção de Rodrigo Dourado e texto e atuação de Marconi Bispo, artista que reflete sobre sua condição ao depender do recurso de R\$ 600,00, (hoje, o recurso é bem menor que esses valores) como Auxílio Emergencial, implantado pelo Governo Federal para sobreviver no contexto da pandemia e para diminuir a vulnerabilidade e a precariedade que ele e outros artistas se encontram após a suspensão de produções e espetáculos. Bispo relata a experiência de um homem negro, dependente do recurso para sobrevivência e tudo o que cerca a transferência desses valores às camadas mais vulneráveis da sociedade brasileira.



O grupo investiga as relações possíveis entre a arte teatral e o contexto do isolamento; a suspensão das atividades culturais e o trabalho dos(as) profissionais que fazem serviços essenciais e que se tornaram imprescindíveis; a teatralidade do vírus ao mudar o comportamento da sociedade e o quanto as dimensões da arte, da produção, da fruição e circulação foram abaladas pela pandemia.

CONCLUSÃO

O Dicionário de teatro, de Patrice Pavis, acusa em seu verbete sobre o teatro documentário que existem duas frentes de investigação.

Há dois principais aspectos que melhor caracterizam o teatro como tal: o fato de partir de documentos e fontes, denominadas por ele como autênticas e a seleção e articulação dessas fontes dentro da cena, em torno de uma tese sociopolítica defendida pelo autor. (PAVIS,1999, p. 387-388)

A questão motivadora é a natureza do comprometimento com a realidade. Vimos, nas experiências mencionadas, que muitos recursos e materiais de linguagens artísticas são ferramentas para abordar a verdade. Documentar representa a valorização e a preservação do passado, da memória. É uma forma de resistir e transmitir valores nas relações humanas e aos próximos que virão.

Vivi Tellas esteve no Brasil em 2017, em Recife-PE, para o encontro da Usina Teatral, *Teatro e memória: as interfaces das narrativas do teatro do real na cena contemporânea*. Em entrevista publicada em 3/9/2017, para o *Jornal digital commercio*, ela comentou que a criação do biodrama deu-se num momento particular de sua vida, em que passava por um processo de autoanálise e que questionava sua relação com o teatro. Notou que seu interesse havia mudado e estava mais focada nos acontecimentos da realidade, concluindo que o teatro nacional argentino contemporâneo se renovou e se reinventou com a chegada do biodrama e que, diferentemente do Teatro Documentário, trabalha com não-atores. Pessoas reais, com histórias reais e suas possibilidades de cantar, dançar ou simplesmente narrar suas experiências vividas em guerras, sob ditaduras, por meio de traumas pessoais ou mudanças de destino na família e na sociedade.

No teatro contemporâneo, o ato de documentar simboliza a construção de um ponto de vista sobre a realidade em fragmentos de vida, em que o palco se transforma em memória social. A partir das memórias e experiências de um sujeito que não está citado na História Oficial, surgem novos significados e metáforas sobre a vida na arte. Um novo olhar de resistência ou de desenvolvimento de aspectos políticos que tem no teatro contemporâneo a sua menor grandeza: o biodrama. Uma história de vida encenada por seu próprio autor, criada a partir de sua natureza, vivência ou experiência. É como um olhar

caleidoscópico em uma folha que cai e parte de uma árvore profundamente enraizada, mostrando a força de sua resistência.

O biodrama investiga os limites da representação teatral entre o arquivo (histórico e pessoal) e a experiência (sensível, corporal e subjetiva), formando um conjunto de significados que articulam poética e politicamente uma consciência de mundo na contemporaneidade. Em entrevista a um programa de TV argentino, Tellas confirma que estamos diante de um novo gênero teatral. O biodrama foi criado a partir do teatro documental e sua maior premissa é a investigação de mundos que se parecem **teatro**, vidas que desejam se documentar para o palco.

As formas estéticas documentais ganham novos significados quando são explorados recursos como o cinema, os hibridismos audiovisuais e a Internet, sobretudo, as redes sociais. A cultura do **eu**, a autoexpressão, o autobiográfico, as narrativas de si, marcam a explosão da intimidade no mundo contemporâneo.

E como a arte pode atender a esse movimento? A arte ocupa-se da criticidade, da dicotomia entre intimidade x público, político x privado, em dar formas às novas tendências. Sejam elas tecnológicas ou presenciais, são os artistas que constroem a cena com histórias e memórias, vivências e sensações, para serem eternizadas pela arte. Há uma crescente produção de espetáculos com o uso de materiais autobiográficos na cena contemporânea, seja nos processos colaborativos, em que os atores participam e contribuem para a criação dramaturgica, seja quando o material autobiográfico é o próprio projeto e o processo do artista. As artes cênicas têm se incorporado às outras artes, mídias e recursos que valorizam e ilustram o material autobiográfico, e o artista se coloca, assina a sua obra e amplia o seu discurso, trazendo para a cena sua memória e sua visão de mundo, num ato de relato.

A partir da memória individual ou coletiva, que elucida um fato histórico ou político, o que transita e flui na cena é a memória de histórias que transformam a vida de pessoas. Esse modo mnemônico funciona como reconhecimento que confere à memória seu estatuto primordial, segundo Ricoeur, é a memória do passado que se faz presente como ausente e anterior. "O pequeno milagre do reconhecimento é o de envolver em presença a alteridade do decorrido. É nisso que a lembrança é re-(a) apresentação, no sentido de re-: para trás e de novo" (RICOEUR, citado em LEITE, 2014, p. 47).

REFERÊNCIAS

ARIAS, L. *Mi vida después*. Itinerario de un teatro vivo. Entrevista a Lola Arias, n. 162, Buenos Aires, enero-marzo 2012.

_____. *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.



BASTOS, M. *Vivi Tellas, criadora do biodrama: "As pessoas sempre me fascinaram"*. Disponível em: <https://bit.ly/3gETRIj>. Acesso em: 5 abr. 2021.

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

_____. *Augusto Boal*. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <https://bit.ly/3q8jRyN>. Acesso em: 7 jun. 2021.

FALCÃO, R. *O cárcere das nossas heranças: a narrativa testemunhal entre a perspectiva histórica e a literária na leitura do projeto 1980-2000 El tiempo que heredé*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.

GALICH, M. *Nuestros primeros padres*. Havana: Casa de las Americas, 2004. (Colección Nuestros Países).

GAMBARO, G. *Teatro 6, Atando cabos, Sin sosiego, Es necesario entender un poco*. Buenos Aires: De la flor, 1996.

LEITE, J. *Auto escrituras performativas: do diário à cena*. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MUCCI, C. *Entrevista a Vivi Tellas em Los 7 locos*. Disponível em: <https://bit.ly/3vKfM4W>. Acesso em: 6 mar. 2021.

MARQUES, M.; VALÉRIO, D.; LOCCI, D. *Entrevista a Janaína Leite e Marat Decasters*. Disponível em: <https://bit.ly/3wGGMng>. Acesso em: 7 abr. 2021.

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

PELLETIERI, O. ¿A qué llamamos teatro emergente de los ochenta y los noventa? In: _____. *História del teatro argentino en Buenos Aires*. El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna, 2001, p. 20-35.

_____. *Teatro argentino contemporâneo*. Tradução de Maria A. K. Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PEREIRA, V. Testimonios vivos, dramaturgia abierta: la guerra de Malvinas em campo Minado de Lola Arias. *Revista de investigación teatral*, n. 16, Barcelona, 2017, p. 299-323.

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

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

SOLER, M. *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.



TERRAIL, P. P. *Saga rocambole*: tomo 1: la herencia misteriosa. Tradução de Félix A. Polo. Disponível em: <https://amzn.to/3wHeoS0>. Acesso em: 18 jun. 2020. (Edição Kindle).

TORO, A. Periférico de objetos. Topografías de la hibridez: cuerpo y medialidad. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, n. 40, Califórnia, nov. 2005, p. 13-41.

