



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

MÁRCIA BEATRIZ BELLO PACHECO

**A ELABORAÇÃO DA DOR E SOFRIMENTO POR MEIO DE MANIFESTAÇÕES
ARTÍSTICAS: CONEXÕES FILOSÓFICAS, PSICANALÍTICAS E CÊNICAS**

RIO DE JANEIRO
2025

MÁRCIA BEATRIZ BELLO PACHECO

**A ELABORAÇÃO DA DOR E SOFRIMENTO POR MEIO DE MANIFESTAÇÕES
ARTÍSTICAS: CONEXÕES FILOSÓFICAS, PSICANALÍTICAS E CÊNICAS**

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora ao
Programa de Pós-Graduação em
Memória Social da Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Profa. Dra. Jô Gondar

RIO DE JANEIRO
2025

P116

Pacheco, Marcia Beatriz Bello
"A elaboração da dor e sofrimento por meio de manifestações
artísticas: conexões filosóficas, psicanalíticas e cênicas" /
Marcia Beatriz Bello Pacheco. -
- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
169 f.

Orientador: Jô Gondar.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social,
2025.

1. Filosofia nietzscheana. 2. Psicanálise ferencziana.
3. Artes Cênicas. I. Gondar, Jô, orient. II. Título.

MARCIA BEATRIZ BELLO PACHECO

**A ELABORAÇÃO DA DOR E SOFRIMENTO POR MEIO DE MANIFESTAÇÕES
ARTÍSTICAS: conexões filosóficas, psicanalíticas e cênicas**

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro.

Aprovada em: 08 de agosto de 2025.

Banca Examinadora:

Orientadora: Profª. Dra. Jô Gondar (UNIRIO).

Profª. Dra. Rosa Maria Dias (UERJ).

Prof. Dra. Andrea Stelzer (UERJ).

Prof. Dr. Paulo Melgaço da Silva Junior (UNIRIO).

Prof. Dr. Sergio Luiz Pereira da Silva (UNIRIO).

Suplentes:

Profª. Dra. Johanna Gondar Hildenbrand (UNIRIO).

Profª. Dra. Renata Machado de Mello (PUC-RIO).

DEDICATÓRIA

A todas as pessoas que passaram pelo árduo e corajoso processo de dar voz ao que foi silenciado e se permitiram curar as feridas de suas memórias por meio da Arte.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer às professoras e aos professores que aceitaram fazer parte da banca de avaliação de defesa da presente tese:

À minha querida orientadora Jô Gondar, que em plena pandemia apostou na possibilidade de minha aprovação na prova do Doutorado. À escuta atenta e cuidadosa, e ao constante incentivo, essenciais para que eu não desistisse, apesar dos difíceis momentos de falta de cognição em 2021. À sua delicadeza, empatia e paciência, necessárias ao confiar e seguir adiante. À Rosa Dias por acompanhar minha trilha nietzscheana e por multiplicar dentro de mim a ideia de vida como obra de arte, desde a época do grupo de estudos sobre Zaratustra. Ao Paulo Melgaço, um exemplo de determinação e tenacidade. Seu convite para dirigi-lo em 1993 trouxe frutos inimagináveis. Ao Sergio Pereira da Silva, que mostra que é sempre tempo de recomeçar e aprender novas notas da vida. À Andrea Stelzer, que abriu caminho com as propostas em sala de aula na UERJ, atiçando minha curiosidade em continuar contando histórias e atualizando memórias. À Johanna Gondar e Renata Mello pela generosidade em participar deste momento especial.

À minha mãe Leny, pilar da resiliência necessária ao *Amor Fati* e por me ensinar a ter fé. À minha irmã Nini com quem posso contar nos piores momentos de dor e sofrimento, e que mesmo do outro lado do Oceano está sempre presente no meu coração. Ao meu pai Marcio (*in memoriam*), por ter nos ensinado a pescar, pela admirável cultura e pelas conversas sobre o Mundo. Ao meu cunhado Clemente (tio Edson/Ribeiro), sempre presente e operante na retaguarda dos momentos críticos.

A meus avós, maternos e paternos, tios e tias, primos e primas, que fizeram parte da construção de minhas memórias.

À minha comadre Katia, pela torcida e presença nos arroubos artísticos. Ao afilhado Thomás, pelas conversas maduras e cuidadosas durante nossos passeios.

Aos meus fiéis escudeiros, Cesar, Jaque e Roger, por acreditarem comigo que a Arte salva.

Às amigas imprescindíveis Gabi, Iguinha e Marcia Brima, que seguraram a minha mão e não soltaram. À Nadia, que está sempre por perto nas horas de jogar a boia de salvação. À Formiga e à Moninha, que provam que apesar dos desvios dos caminhos e da distância, a amizade nos une de volta. À Maria Clara e Izabela, amigas do GIMK e dos encontros gastronômicos. Às minhas ex-alunas da FGV, Lu e Tuka, que me levaram música quando mais precisei. Ao querido ex-aluno da PUC, Odali, sempre presente no incentivo aos meus projetos. Aos ex-alunos de teatro Wander e Sonia, que tornaram especiais os sábados de manhã. Aos meus compadres

Marieta e Andre, que renovaram as esperanças trazendo a Raquel e a Isadora pra perto da gente. Ao Helio Eichbauer (*in memoriam*) por ensinar o saber sem limites e a humildade dos grandes. À Bethinha, Celinha, Vivi, e amigas e amigos da turma do Helio, que provam que o Amor se perpetua nos encontros na e com a Arte. À doce Bel Lobo, sempre generosa e pronta pra arregaçar as mangas nas minhas empreitadas. À Jussi, por acreditar e ser a primeira a dirigir uma leitura dramatizada de uma peça de minha autoria. Ao Luiz Henrique, pelo carinho e dicas. Ao Ricky-babes, por ter criado um grupo de escrita online com encontros diários para concretizar nossas linhas imaginárias. Aos colegas e professores da Graduação, da Especialização, do Mestrado e do Doutorado da UNIRIO, que seguirão nas minhas memórias (e a Da Guia também). À Ângela Castro, resgate de priscas eras familiares, num reencontro artístico. Aos atores, atrizes, diretores e diretoras com quem trabalhei e que muito me ensinaram. A Carlos Mathus (*in memoriam*) e Antonio Leiva (*in memoriam*) que sempre me receberam de braços abertos na família Empire. Àqueles que se tornaram amigos e amigas nos vários palcos de uma vida rica em experiências. Aos meus afilhados de casamento Pablo e Omjai que me fazem sentir em casa, na diferença. Às queridas chicas Griselda, Monica, Adriana, Cintia, Zulma e Raquel, pelos encontros multiculturais. Ao grupo de amigos do Nirvana, Michel, Heliete, Gui, Do e Andrea, na heterogeneidade e nos momentos de pura bobagem. Aos meus amados amigos de infância Duda e Rita, pelas gargalhadas de tirar lágrimas. A Juan Pablo Gómez pela entrevista incluída nesta tese. Ao Pedro Lippmann pelos papos interessantes e divertidos. À Paulinha e Dani (*in memoriam*) por tantos momentos deliciosos. À Kaffa, pela fé e preces dominicais. Ao Roberto Athayde por sempre ter confiado suas peças à minha direção. À Alana Rosa pelas trocas sobre temas afins durante nosso processo de ensaios online. À “Clélia”, que com seu desejo de subir no palco antes de morrer, me trouxe até aqui. Ao Diego, Patricia, Bruna e toda a equipe do filme “Dona Elza”, que provaram que a Arte não tem limites. Ao JP por ter me feito sonhar com as estrelas do Peru. Ao meu amorzinho Theo, por quem acordo cedo no fim de semana, sorrindo. A uma força maior que nos rege. Ao entusiasmo que prevalece, uma fagulha divina que segue acesa dentro de nós e que nos permite apostar na vida, apesar de todas as feridas da memória. Ao poder da Arte. À Ciência e a Deus.

“Os homens mais espirituosos, pressupondo-se que eles são também os mais corajosos, são aqueles que melhor e mais amplamente vivenciam as tragédias mais dolorosas: mesmo por isso, contudo, eles honram a vida; porque ela lhes contrapõe o seu maior antagonismo.” Nietzsche.

PACHECO, Márcia Beatriz Bello. A ELABORAÇÃO DA DOR E SOFRIMENTO POR MEIO DE MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS: conexões filosóficas, psicanalíticas e cênicas.
Rio de Janeiro, 2025. Tese (Doutorado em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

RESUMO

Este trabalho defende a tese de que as manifestações artísticas, mais especificamente as Artes Cênicas, podem ser um meio de transformação das situações de sofrimento traumático através das repetições inerentes aos ensaios de uma peça teatral. A presente pesquisa, portanto, se voltará ao caráter transformador da elaboração dos temas relacionados à dor, sofrimento e trauma, inseridos no campo da Memória, Subjetividade e Criação. O “Caso Clélia” será o ponto de partida desta proposta e, enquanto estudo de caso, permitirá a ratificação de nossa tese na prática. Trata-se da experiência da montagem de uma peça teatral cujo processo criativo tornou possível a elaboração da dor e do sofrimento de uma aluna de teatro, aos setenta e um anos de idade. A fim de fundamentarmos teoricamente esta tese, faremos um resgate da ideia de Eterno Retorno do mesmo encontrado na obra de Friedrich Nietzsche e seu desdobramento de Eterno Retorno pela diferença, na repetição, de Gilles Deleuze. Com a estrutura filosófica definida, seguiremos rumo ao conceito de trauma segundo os psicanalistas Sigmund Freud e Sándor Ferenczi, para então analisarmos a que mais convém a esta pesquisa: a que considera a possibilidade de transformação do sofrimento traumático por meio da repetição criativa. Neste sentido, complementaremos nosso estudo de caso com algumas manifestações artísticas, principalmente do campo das artes cênicas, que trazem a reboque novas possibilidades de memória.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Cênicas; Psicanálise; Filosofia da Arte; elaboração do trauma; repetição criativa.

PACHECO, Márcia Beatriz Bello. THE ELABORATION OF PAIN AND SUFFERING THROUGH ARTISTIC MANIFESTATIONS: philosophical, psychoanalytic and scenic connections. Rio de Janeiro, 2025. Thesis (Doctorate in Social Memory), Federal University of the State of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

ABSTRACT

This work defends the thesis that artistic expressions, more specifically the Performing Arts, can serve as a way of transforming situations of traumatic suffering through the repetitions inherent in the rehearsals of a theatrical play. This research, therefore, will focus on the transformative nature of the elaboration of themes related to pain, suffering and trauma, situated within the field of Memory, Subjectivity and Creation. The “Clélia Case” will serve as the starting point for this proposal, and, as a case study, will allow us to verify our thesis in practice. It involves the experience of staging a theatrical play whose creative process demonstrated that it was possible the elaboration of pain and suffering by a seventy-one years old theatre student. In order to theoretically substantiate this thesis, we will revisit the idea of Eternal Return of the same as found in the work of Friedrich Nietzsche and its unfolding as the Eternal Return through difference, in repetition, by Gilles Deleuze. With the philosophical structure defined, we will proceed towards the concept of trauma according to the psychoanalysts Sigmund Freud and Sándor Ferenczi, to then analyze the interpretation that best aligns with this research: the one that considers the possibility of elaborating traumatic suffering through creative repetition. In this sense, we will complement our case study with certain artistic manifestations, mainly from the field of performing arts, that carry with them new possibilities of memory.

KEYWORDS: Performing Arts; Psychoanalysis; Philosophy of Art; trauma elaboration; creative repetition.

PACHECO, Márcia Beatriz Bello. LA ELABORACIÓN DEL DOLOR Y EL SUFRIMIENTO A TRAVÉS DE MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS: conexiones filosóficas, psicoanalíticas y escénicas. Río de Janeiro, 2025. Tesis (Doctorado en Memoria Social), Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, Río de Janeiro, 2025.

RESUMEN

Este trabajo defiende la tesis de que las manifestaciones artísticas, más específicamente las Artes Escénicas, pueden ser un medio de transformación de situaciones de sufrimiento traumático a través de las repeticiones inherentes a los ensayos de una obra teatral. La presente investigación, por tanto, se centrará en el carácter transformador de la elaboración de los temas relacionados con el dolor, el sufrimiento y el trauma, insertos en el campo de la Memoria, la Subjetividad y la Creación. El “Caso Clélia” será el punto de partida de esta propuesta y, como estudio de caso, permitirá ratificar nuestra tesis en la práctica. Se trata de la experiencia del montaje de una obra teatral cuyo proceso creativo posibilitó la elaboración del dolor y del sufrimiento de una alumna de teatro, a los setenta y un años de edad. Con el objetivo de fundamentar teóricamente esta tesis, retomaremos la idea del Eterno Retorno de lo mismo, presente en la obra de Friedrich Nietzsche, y su desarrollo como Eterno Retorno por la diferencia, en la repetición, propuesto por Gilles Deleuze. Con la estructura filosófica definida, avanzaremos hacia el concepto de trauma según los psicoanalistas Sigmund Freud y Sándor Ferenczi, para luego analizar cuál se ajusta mejor a esta investigación: aquella que considera la posibilidad de transformación del sufrimiento traumático a través de la repetición creativa. En este sentido, complementaremos nuestro estudio de caso con algunas manifestaciones artísticas, principalmente del ámbito de las artes escénicas, que traen consigo nuevas posibilidades de memoria.

PALABRAS CLAVE: Artes Escénicas; Psicoanálisis; Filosofía del Arte; elaboración del trauma; repetición creativa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto de cena da peça “Festa de Separação”, de Janaína Leite	76
Figura 2: Foto de cena da peça “Festa de Separação”, de Janaína Leite	77
Figura 3: Foto de cena da peça “Festa de Separação”, de Janaína Leite	78
Figura 4: Foto de cena da peça “Conversas com meu pai”, de Janaína Leite	82
Figura 5: Foto de cena da peça “Conversas com meu pai”, de Janaína Leite	83
Figura 6: Foto de cena da peça “ <i>Mi vida después</i> ”, de Lola Arias.	86
Figura 7: Foto de cena da peça “ <i>Mi vida después</i> ”, de Lola Arias.	87
Figura 8: Foto de cena da peça “ <i>El año en que nací</i> ”, de Lola Arias.	89
Figura 9: Foto de cena da peça “ <i>El año en que nací</i> ”, de Lola Arias.	92
Figura 10: Foto de cena da peça “ <i>Melancolía y manifestaciones</i> ”, de Lola Arias.	93
Figura 11: Gravura de título “Melancolia”, de Dürer, 1514.	95
Figura 12: Foto de cena da peça “ <i>Melancolía y manifestaciones</i> ”, de Lola Arias.	96
Figura 13: Foto de cena da peça “ <i>Melancolía y manifestaciones</i> ”, de Lola Arias.	97
Figura 14: Cartaz da peça “ <i>Miracle in Rwanda</i> ”, <i>Lion Theatre</i> , abril de 2019	100
Figura 15: Foto de cena da peça “ <i>Miracle in Rwanda</i> ”	101
Figura 16: Cartaz da peça “ <i>Mi nombre es Rachel Corrie</i> ”. Lima, Peru	104
Figura 17: Foto de cena da peça “ <i>Mi nombre es Rachel Corrie</i> ”	105
Figura 18: Foto de parte da exposição sobre a peça “ <i>Mi nombre es Rachel Corrie</i> ”	107
Figura 19: Foto de cena da peça “ <i>Los bienes visibles</i> ” de Juan Pablo Gómez	110
Figura 20: Foto do cartaz da peça “ <i>Los bienes visisbles</i> ” (Material de divulgação).	112
Figura 21: Capa do livro “Experiência no. 2” da edição de 1931.	120
Figura 22: Ilustração da trilogia “sujeito-fetiche-totem” do livro “Exercício no.2.	121
Figura 23: Ilustrações do livro “Exercício no.2”, de Flávio de Carvalho.	122
Figura 24: Ilustração do livro “Exercício no.2”, de Flávio de Carvalho.	123
Figura 25: Foto de cena da peça “O Bailado do Deus Morto” em 1933.	126
Figura 26: Foto de cena da peça “O Bailado do Deus Morto” em 2023.	127
Figura 27: Desenho da Série Trágica no.1, de Flávio de Carvalho 1947.	128
Figura 28: Desenho da Série Trágica no.2, de Flávio de Carvalho. 1947.	129
Figura 29: Desenho da Série Trágica no.7, de Flávio de Carvalho 1947.	130
Figura 30: Recorte do caderno de notas sobre os modelos de Dior 1947	132
Figura 31: “ <i>New Look</i> ” de Christian Dior, 1947.....	133
Figura 32: “ <i>New Look</i> ” de Flávio de Carvalho, 1956	133
Figura 33: Foto de F. Carvalho desfilando seu “ <i>New Look</i> ”. São Paulo, 1956	135
Figura 34: Foto com a história de Gutete Emerita na exposição “ <i>The eyes of Gutete Emerita</i> ”	138
Figura 35: Foto de Alfredo Jaar “ <i>The eyes of Gutete Emerita</i> ”	139
Figura 36: Instalação “ <i>The Eyes of Gutete Emerita</i> ”, 1996. Foto de Alfredo Jaar.	139
Figura 37: Slides de fotos de Alfredo Jaar. “O Silêncio de Nduwayezu” (1997).	140
Figura 38: Slides de fotos de Alfredo Jaar. “O Silêncio de Nduwayezu” (1997).	141
Figura 39: Foto “ <i>Let there be light</i> ”.....	142
Figura 40: Foto de “ <i>El laboratorio abierto</i> ”. Encontro pedagógico com a Cia. Yuyaschkani por seu aniversário de 50 anos.	145
Figura 41: Foto de cena da peça “ <i>Des-conocido</i> ”. Cia. Yuyachkani	147
Figura 42: Foto de cena da peça “ <i>María J.</i> ”2022. Cia.Yuyachkani.....	148
Figura 43: Dia da estreia. Teresópolis, 1999.	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 “O CASO CLÉLIA”	21
1.1 O acaso e a peça de sua vida	22
1.2 A gestão do indizível pela voz da personagem	23
1.3 O trauma e a ferida na memória	26
1.4 O diário dos ensaios e o processo de criação	31
1.5 Os desdobramentos de um processo de criação na elaboração do trauma	39
2 AMOR FATI, DOR E SOFRIMENTO NA AFIRMAÇÃO DA VIDA: O ETERNO RETORNO DO MESMO NIETZSCHEANO E O ETERNO RETORNO DA DIFERENÇA EM DELEUZE.....	41
2.1 Clélia e a afirmação da vida	41
2.2 A Arte trágica: a reconciliação entre os dois deuses da arte	43
2.3 O “terceiro olho do teatro” proposto por Nietzsche	47
2.4 O teatro épico, Brecht e Piscator.....	49
2.5 A função da arte trágica segundo o filósofo trágico	51
3 A REPETIÇÃO E O TRAUMA: COMPULSÃO OU CRIAÇÃO?	58
3.1 A noção de trauma em Sigmund Freud	58
3.2 A noção de trauma em Sándor Ferenczi	63
4 MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NA ELABORAÇÃO DE SITUAÇÕES TRAUMÁTICAS	71
4.1 O teatro autoficcional de Janaína Leite	77
4.2 O teatro autoficcional de Lola Arias.	86
4.3 O monólogo de uma sobrevivente: “ <i>Miracle in Rwanda</i> ”	99
4.3.1 O genocídio desdobrado em <i>best seller</i> , peça teatral e debates	99
4.4 “ <i>Mi nombre es Rachel Corrie</i> ”, cartas de uma morte anunciada	103
4.5 “ <i>Los bienes visibles</i> ”, uma peça sobre o testemunho da desmemorização.....	109
4.6 A “arte da performance” e a Memória Social	113
4.7 Flávio de Carvalho, o precursor da performance no Brasil	118
4.7.1 Flávio de Carvalho, uma locomotiva cultural	124
4.7.1.2 A “Série Trágica”: uma elaboração artística da dor do último suspiro	127

4.7.1.2.3 O “ <i>New Look</i> ” e a indignação do convencional	131
4.8 Um milhão de slides e o testemunho do genocídio de Ruanda	136
4.8.1 “ <i>Proyecto Rwanda</i> ” (1994–2000). Diante de realidades anestesiadas, como denunciar traumas coletivos por meio da arte	137
4.9 Cia Teatral peruana Yuyachkani: a denúncia de um povo ameaçado	143
4.10 O convite ao <i>Amor Fati</i>	150

5 CONCLUSÃO	151
--------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	157
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

“Todas as dores podem ser suportadas se você as puser em uma história ou contar uma história sobre elas.” (ARENDT).

A presente tese investigará a possibilidade de criação a partir das situações de dor e sofrimento por meio das Artes, articulando concepções psicanalíticas sobre o trauma à ideia nietzscheana de transformação do sofrimento em afirmação da vida. Essa possibilidade será investigada com o auxílio do exemplo de alguns espetáculos teatrais e, particularmente, em uma experiência da qual participei como diretora. A pesquisa também contemplará os segmentos relacionados às artes visuais e à performance¹ por pensarmos serem manifestações artísticas que poderão auxiliar no embasamento de nossa proposta de pesquisa.

Antes de prosseguirmos com a apresentação do nosso caso de estudo, o qual chamaremos de “o Caso Clélia”, gostaríamos de definir o significado e respectivas diferenças entre dor, sofrimento e trauma a fim de contextualizarmos os temas que trabalharemos de acordo com diferentes abordagens.

Sob a ótica da psicanálise, tanto dor quanto sofrimento estão relacionados a experiências da ordem do afeto. O estudo do conceito de trauma será inicialmente trazido por Sigmund Freud, e seu desdobramento, com a possibilidade de sua elaboração por repetição, será posteriormente aprofundado por Sándor Ferenczi. Ao considerarmos que a dor psíquica pode levar à dor física e, ao enfatizarmos a dor que ultrapassa a capacidade de suportar a experiência vivida, apresentaremos a proposta artística como forma de elaborar esse sofrimento.

Segundo a leitura filosófica nietzscheana, dor e sofrimento se relacionam à negação da vida, contrariando o aspecto da vida em sua plenitude. Neste caso, não se fala em trauma, mesmo porque em sua época ainda não existia a formulação do conceito.

Como ponto de partida, apresentaremos nosso estudo de caso, “o Caso Clélia”, que subsidiará nossa tese. Como diretora da peça de Eugene O’Neill, “Antes do Café”, indicarei o caminho percorrido no processo criativo de minha aluna de teatro que, aos setenta e um anos de idade, ensaiou e estreou o monólogo de sua vida.

Outro aspecto que elencamos como contribuição original da presente tese se vincula a termos verificado uma bibliografia relativamente tímida sobre o tema de manifestações cênicas

¹ Por ter sido “abrasileirada” não utilizaremos o itálico quando escrevermos a palavra performance.

que puderam servir de expressões artísticas como formas de elaboração de dor e sofrimento, seja de caráter individual ou coletivo. Ainda, ao articularmos os autores de diferentes campos do saber - filosofia, psicanálise e teoria teatral - com a Memória para falarmos de elaboração de dor, sofrimento e trauma por meio da arte, ratificamos o ineditismo do presente trabalho.

No decorrer do estudo do “Caso Clélia” pretendemos fazer uma breve análise do Método da Análise Ativa formulada por Constantin Stanislavski, no que concerne à encenação teatral e construção da personagem.

Durante o percurso desta pesquisa, propomos o embasamento teórico filosófico e psicanalítico a fim de subsidiarmos inicialmente a ideia da elaboração do trauma de Clélia por meio da Arte, e principalmente, sob o aspecto que nos interessa, o da repetição criativa, pelas óticas nietzscheana e ferencziana. Em momento posterior selecionamos dentro do mesmo escopo de pesquisa outros trabalhos artísticos que nos auxiliarão no presente estudo, cujos temas de assaz complexidade também envolvem situações traumáticas, e seus desdobramentos em possibilidades de elaboração de dor e sofrimento.

Ao longo de nossa pesquisa, não encontramos no material bibliográfico levantado nenhum registro da presença concomitante dos três eixos dos campos de estudos, quais sejam o filosófico, o psicanalítico e o artístico, no que se refere ao tema do sofrimento traumático elaborado por meio da Arte. Sendo assim, a partir do “Caso Clélia”, enveredamos por uma senda inexplorada que pensamos poder servir à pesquisa de futuros investigadores interessados neste tema.

Resgataremos no campo filosófico, o cerne do estudo iniciado no Mestrado realizado no Programa de Memória Social, sobre os temas relacionados à dor, alegria e suas conexões com a linha de pesquisa voltada à Memória, Subjetividade e Criação, fundamentado no pensamento do alemão Friedrich Nietzsche.

Na dissertação vimos como a arte poderia ser uma saída ao sofrimento, além de poder significar um veículo para a afirmação da vida, e desenvolvemos a possibilidade de articular memória e esquecimento criativamente.

Friedrich Nietzsche está presente em nossa abordagem teórica e tem grande importância por fazer o resgate da tragédia grega para a compreensão do mecanismo que torna possível o jogo dionisíaco como artifício que permite, por sua vez, a alternância entre memória e esquecimento. No caso de nossa pesquisa mais do que este aspecto da articulação entre memória e esquecimento criativamente, nos interessa o jogo cênico como possibilidade a uma elaboração de uma memória traumática.

Nesta tese não enfatizamos o esquecimento como peça fundamental ao não-ressentimento, mas priorizamos a possibilidade de elaboração de dor e sofrimento por meio da arte. Esta elaboração não significa esquecer, mas recriar uma nova maneira de transformar a vida em uma obra de arte, apesar de toda a dor inserida no existir.

Para a proposta de criação de uma nova memória, descortinaremos a ideia de Eterno Retorno do mesmo, apresentada por Nietzsche, e contemplaremos o Eterno Retorno da diferença na repetição, proposto por Deleuze. Este olhar filosófico conduzirá a reflexão sobre o processo de ensaios de uma peça teatral da qual fiz parte como diretora, em seu âmago de repetição, não simplesmente do mesmo, mas da possibilidade de uma repetição criativa, do diferente.

Pretendemos mostrar o caráter transformador da dor e do sofrimento na maioria proporcionado pelas artes cênicas, enfatizando a repetição deleuziana, inerente ao processo de ensaios como método para atingir a excelência de uma estreia.

Em específico, veremos como se deu o processo criativo testemunhado durante os ensaios e apresentação da estreia da peça teatral do “Caso Clélia”. E finalmente, ao agregar as demais experiências artísticas que ora apresentamos, verificaremos como a elaboração do traumático a partir do processo de repetição, possibilita a construção de uma memória sob novas perspectivas. Pensamos que a construção da memória calcada na elaboração da situação traumática não muda apenas a relação individual frente à dor e sofrimento, mas implica também uma transformação coletiva, suscitada naqueles que estiveram envolvidos na situação traumática do indivíduo.

Na busca por elementos que nos ajudem a confirmar nossa proposta, nos voltaremos para o campo da psicanálise e aprofundaremos a pesquisa com o subsídio dos autores Sigmund Freud e Sándor Ferenczi, que nos ajudarão a pensar os temas relacionados à dor, sofrimento, trauma e repetição, mas com ênfase na concepção ferencziana. Isto porque, como veremos, a repetição para Freud não traz a reboque a possibilidade de elaboração do trauma, mas esta é desenvolvida em Ferenczi.

Para Freud, não há elaboração na repetição, mas um sofrimento alimentado pela repetição, isto é, uma repetição compulsiva, uma contínua e sofrida repetição do trauma, uma ruminação da dor, sem que o trauma possa ser elaborado. Já Ferenczi diverge desta ideia e advoga que a repetição pode levar a uma elaboração criativa da dor e sofrimento, do trauma.

Supomos que o húngaro, leitor de Nietzsche, possa ter desenvolvido a ideia de Eterno Retorno e afirmação da vida como uma chave para repensar a repetição compulsiva enunciada por Freud, o que veremos no decorrer desta pesquisa.

Em suma, nosso arsenal teórico contará com Nietzsche e Deleuze – no campo filosófico – e Freud e Ferenczi – no campo psicanalítico -, os autores principais para fundamentarmos a análise do “Caso Clélia”. As demais manifestações artísticas presentes neste trabalho, ajudarão na articulação da possibilidade de a Arte ser um meio para a elaboração do trauma como instrumento de construção de Memória.

Nosso estudo de caso contará também com a análise de outras produções teatrais de mesmas características que envolvem dor e sofrimento, classificadas no rol dos bio-dramas, auto-ficções e autoescrituras, gênero muito em voga nos palcos das últimas décadas. A fundamentação teórica anteriormente elencada, juntamente com a complementação do material artístico serão de extrema valia à nossa pesquisa. Analisaremos peças de teatro auto-ficcionais da brasileira Janaína Leite e da argentina Lola Arias. Também nos auxiliarão nesta proposta: o monólogo baseado no livro sobre a história de Immaculée Ilibagiza, sobrevivente do genocídio de Ruanda; o monólogo baseado nas cartas-diário de Rachel Corrie, voluntária norte-americana assassinada na faixa de Gaza e por último, dentre as produções artísticas selecionadas, a peça do argentino Juan Pablo Gómez, que aborda a questão do envelhecimento com o agravante da perda de memória advinda da idade avançada de seu pai. Todas as peças estão relacionadas a tragédias de vidas, contadas e, conforme veremos ao longo deste trabalho, elaboradas cenicamente. Finalmente, para completar o levantamento realizado e detalhado com o auxílio de produções artísticas teatrais que possibilitam a elaboração de situações traumáticas, apresentaremos algumas peças da companhia teatral peruana Yuyachkani, que desde os anos setenta mobiliza a cultura do país através de realizações teatrais e performáticas, necessárias, que denunciam, propõem questionamentos e possibilitam transformações da realidade de seu povo.

A partir da experiência prática, desenvolveremos a questão central desta tese: ser possível elaborar a dor e sofrimento e mais especificamente, o trauma, por meio da repetição criativa.

Segundo Nair D’Agostini (2019, p. 21): “O teatro tem esse poder de renovação da vida a cada momento da apresentação de um espetáculo. O espectador participa, por identificação, desse fenômeno vital, que é alcançado quando o ator consegue a fusão orgânica do seu ser com a personagem e o poeta.”

Além das montagens especificamente teatrais, trazemos um personagem fundamental ao cenário artístico-intelectual-performático brasileiro, Flávio de Carvalho, considerado o precursor da performance enquanto possibilidade de provocação ao *status quo*. Será mais precisamente no que concerne à Série Trágica, quando desenha os últimos momentos de sua mãe moribunda, que analisaremos a importância da expressão artística em seu processo de

despedida e luto. Dedicamos algumas páginas do presente trabalho a este artista irreverente e transgressor, que transitou entre as artes plásticas, cênicas e performáticas sempre polemicamente, de acordo com o tema que escolhia discutir. Visitaremos também algumas propostas do artista multimídia chileno Alfredo Jaar que vem denunciando crimes contra a humanidade nas últimas décadas. Jaar nos faz conhecer a dor e o sofrimento dos sobreviventes do massacre de Ruanda através de suas instalações.

Esclarecemos que o eixo artístico permeará toda nossa pesquisa teórica filosófica e psicanalítica, com exemplos não apenas de montagens teatrais de temas relacionados a situações de dor e sofrimento, como também de trabalhos performáticos e das artes plásticas. Com este conjunto de diversas manifestações artísticas consideramos ter um material suficiente para sustentar nossa tese que tange não apenas a memória individual, como também a memória coletiva.

A seguir, faremos uma breve descrição dos capítulos desta tese, com o objetivo de melhor definir o caminho que optamos em trilhar até a conclusão de nossa pesquisa.

O primeiro capítulo apresenta “**O CASO CLÉLIA**”, que tem lugar especial em nosso trabalho. Trata-se da experiência de uma senhora de setenta e um anos de idade que viria a ser minha aluna de teatro, decidida a não morrer sem antes subir no palco. Percorreremos o caminho trilhado por Clélia desde o momento em que leu o anúncio de aulas de teatro para a terceira idade até a realização de seu sonho no dia de sua estreia. Neste capítulo contaremos a história da busca incessante de Clélia por aulas de teatro, sua proposta para produzir um monólogo sob minha direção, o processo de ensaios e o grande momento de estreia, quando foi revelado o segredo guardado por meses a fio, até momentos antes de sua entrada em cena.

Para desenvolvermos a análise do processo criativo de Clélia durante os ensaios optamos por contemplar o método criado por Konstantin Stanislavski². Sua metodologia passou por constante evolução, mas há características básicas com as quais trabalhamos, principalmente no que concerne ao aspecto psíquico e físico durante o processo de criação de Clélia.

² Professor, ator e diretor russo, Konstantin Serguîievitch Stanislávski -Alexéiev (1863-1938) possibilitou a formação de um ator para além da mera interpretação de um texto. Seu método foi criado com base nos estudos da natureza humana, a partir de experiências com seu grupo de teatro amador. Em 1898 Konstantin Stanislavski e Nemirovich-Danchenko fundaram o Teatro de Arte de Moscou, considerado até 1919 um Teatro-Acadêmico. Stanislavski era reconhecido pelos críticos e exercia uma grande influência sobre todos os teatros russos da época, mas até 1920 seu método não havia sido escrito formalmente. Este método foi utilizado pelo também professor, ator e diretor russo Eugenio Kusnet, que chegou ao Brasil em 1926 e trabalhou em São Paulo com reconhecida carreira teatral.

A pesquisadora e diretora teatral Nair D'Agostini nos aproximará de Stanislavski quando cita a função da verdadeira arte, segundo o russo: “despertar conscientemente em si mesmo a natureza inconsciente [...]” (2019, p.20). É este despertar de Clélia que nos interessará neste momento da pesquisa.

Em seguida, no segundo capítulo **“AMOR FATI, DOR E SOFRIMENTO NA AFIRMAÇÃO DA VIDA: O ETERNO RETORNO DO MESMO NIETZSCHEANO E O ETERNO RETORNO DA DIFERENÇA EM DELEUZE”** faremos a conexão do caso prático apresentado no primeiro capítulo com a fundamentação teórico-filosófica. Priorizaremos o eixo filosófico com foco no pensamento de Friedrich Nietzsche pelo viés do *amor fati* ou amor ao destino, da afirmação da vida em sua plenitude. A ideia encontrada na obra do “Eterno Retorno do mesmo” do filósofo alemão, servirá para embasarmos a proposta de vida como obra de arte, e ainda, analisaremos esta ideia nietzscheana como fonte em que bebeu o filósofo francês Gilles Deleuze para propor o “Eterno Retorno da diferença”. Neste percurso pontuaremos o processo de criação de Clélia e sua aposta na vida

No capítulo três, **“A REPETIÇÃO E O TRAUMA: COMPULSÃO OU CRIAÇÃO?”** abordaremos o eixo da psicanálise referente ao trauma sob o olhar do austríaco Sigmund Freud e do húngaro Sándor Ferenczi. Percorreremos o caminho trilhado por Ferenczi, a partir da investigação científica de Freud relacionada ao trauma. O eixo psicanalítico irá colaborar com a investigação através da abordagem ferencziana sobre a repetição em suas funções criativa e curativa. Veremos as similaridades e, principalmente, as diferenças encontradas nas abordagens dos dois psicanalistas para, em seguida, aprofundarmos a questão do trauma em Ferenczi, relacionando sua proposta de elaboração de situações traumáticas pela repetição à característica criativa que dela advém. Veremos como os ensaios do processo criativo de Clélia podem ser analisados com o auxílio da proposta ferencziana de repetição da diferença e sua função curativa. Acompanharemos como se deu a elaboração de seu trauma na prática, por repetição de cada fala, de cada cena, de maneiras diferentes, conforme prevê a metodologia da Análise Ativa, empregada na preparação da peça. Corroboraremos a ideia de que simplesmente a arte por si não foi o que tornou possível a elaboração de seu trauma, mas a repetição da situação traumática por meio da repetição das cenas fictícias que transportavam Clélia para sua realidade de dor e sofrimento, durante quatro horas diárias de ensaios, até que a peça estivesse pronta para ser encenada para público.

Seguindo na ideia de que a repetição na diferença é um instrumento de elaboração do trauma, tomaremos emprestada a análise por um novo ângulo, do encontro entre as ideias de

Eterno Retorno sob a ótica de Ferenczi com a de resgate do mito originário da vida que vemos em Thalassa, abordado pelo psicanalista húngaro. Apresentaremos o mito, e o resgate que Ferenczi fez dele para pensar o trauma. Seria Thalassa o Eterno Retorno de Ferenczi? Ou ainda, seria este movimento uma aposta na vida inventando novas formas de retorno à sua origem? E em cada retorno haveria uma maneira criativa de enfrentar a dor e sofrimento inerentes ao trauma?

No quarto e último capítulo **“MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NA ELABORAÇÃO DE SITUAÇÕES TRAUMÁTICAS”** nos dedicaremos ao trauma coletivo, a partir de obras baseadas em experiências traumáticas individuais e coletivas, com vistas a relacionar o material apresentado ao campo da Memória Social.

Para tanto, iremos apresentar alguns projetos de artistas que vêm trabalhando o tema de suas catástrofes pessoais e também de traumas coletivos que foram interpretados artisticamente, casos de repetições na diferença, confirmando a elaboração criativa prevista por Ferenczi.

Priorizaremos dramas-documentários e peças teatrais de autoficção, gênero que tem sido testemunhado nos palcos e em espaços alternativos principalmente no último quarto de século.

Subsidiaremos a pesquisa com um olhar especial voltado a artistas do cenário teatral e performático como a argentina Lola Arias, a brasileira Janaína Leite, e o argentino Juan Pablo Gómez, importantes nomes da autoescritura cênica contemporânea e que nos serão de muita valia ao tema da construção de memória.

Especificamente estive na plateia de três produções, todas que tratam de temas que envolvem situações traumáticas: um monólogo apresentado em NY sobre o massacre de Ruanda; um monólogo a que assisti em Lima sobre o assassinato da ativista pela paz Rachel Corrie, na Faixa de Gaza e a peça recentemente conferida em Buenos Aires sobre a perda da memória do pai do autor/diretor da peça, por Alzheimer. Estes trabalhos causaram um impacto muito grande em todos os espectadores e passaram a ser um tema recorrente em meu objetivo de pesquisa que ora se concretiza.

Neste capítulo também contemplaremos as experiências artísticas do brasileiro Flavio de Carvalho, engenheiro formado na Inglaterra, arquiteto, artista plástico, notória personalidade do meio cultural. Um dos grandes nomes do Modernismo, Flávio de Carvalho muito contribuiu com seus atos performáticos, ou “Experiências”, antes mesmo do mundo falar em Arte da Performance. Em diáspora semelhante, o chileno Alfredo Jaar, também arquiteto e artista plástico, nos ajudará na pesquisa ao debruçarmos sobre o seu projeto fotográfico “Ruanda”. Em seguida tomaremos contato com o grupo teatral peruano Yuyachkani, que desde 1971 apresenta obras de criações coletivas, denunciando principalmente as violações dos direitos humanos.

Chamamos a atenção para o fato de contarmos com registros fotográficos apenas a partir do quarto capítulo de nossa tese. Buscamos no último capítulo figuras que pudessem contribuir para uma melhor compreensão de nossas análises das expressões artísticas e que servissem de conexão entre passado e presente, numa aposta de um futuro criativo, com possibilidades artísticas de elaborações das situações traumáticas.

Procuramos, antes da conclusão de nosso estudo de caso, nos munirmos de registros de memória, sempre nos valendo de manifestações artísticas, fundamentando nossa tese com teoria e prática, principalmente com o olhar voltado ao que se relaciona com a Memória, a Subjetividade e a Criação,

Finalizaremos nossa pesquisa com a proposta de imbricamento dos três eixos dos campos de conhecimento capitaneados pelo “Caso Clélia”, exemplo prático e do qual fiz parte ao testemunhar, durante o seu processo criativo, da elaboração do trauma por meio das Artes Cênicas. Elas surgem, nessa pesquisa, como campo privilegiado para demonstrar o quanto a repetição da diferença participa da construção de uma memória criativa.

CAPÍTULO 1: “O CASO CLÉLIA”

Preâmbulo de um estudo de caso.

Clélia havia lido um anúncio no salão do Clube da Aeronáutica, no Centro do Rio de Janeiro. Nele eram oferecidas aulas de teatro para idosos. Ela liga para o número que constava no cartaz em busca de maiores informações. Do outro lado da linha, um estranhamento: “o cartaz havia sido colocado na parede do salão dois meses antes, como ainda poderia estar lá?”, pergunto à senhora da chamada telefônica. Explico que não havia formado uma turma, que deveria ter no mínimo cinco inscritos e Clélia, decepcionada com a informação, pede para retornar o telefonema no mês seguinte, na esperança de que outras pessoas pudessem se interessar pelas aulas até lá. Clélia volta a chamar trinta dias depois e no mês seguinte, e no seguinte. Sempre insistindo para ter aulas particulares de teatro, proposta mensalmente refutada. Após três meses de frustrações, Clélia pergunta se poderíamos começar as aulas com apenas duas alunas. Concordo com a proposta e uma semana depois recebo o telefonema de outra interessada no curso. E assim formamos nossa turma de teatro para a terceira idade. Alunas: Clélia e Ana Maria. No primeiro dia de aula, Clélia chega antes do horário previsto ao nosso encontro e, para minha surpresa, usa um colar ortopédico cervical. Diante daquele quadro, tento convencê-la de que não poderei dar aulas de teatro a uma pessoa naquelas condições e ela, imediatamente retira o aparato, justifica fazer uso dele apenas durante o trajeto de casa até o centro da cidade, “para não sacudir no ônibus”. Clélia viajara duzentos quilômetros de sua cidade até o nosso encontro. Após um mês de aulas, Ana Maria decide parar de frequentar as aulas por não querer “mexer no passado”: ela se recusava a participar de exercícios que incluíam visitar suas memórias. Clélia não aceita pararmos as aulas com a saída de Ana Maria. Relembro então, que já havia condicionado as aulas a mais de uma aluna, no começo de nosso contato telefônico, mas Clélia é peremptória e afirma que não morreria antes de subir num palco e quem a dirigiria seria eu. Compreendo então que seu objetivo inicial sempre fora interpretar uma personagem nos palcos, como parte de uma produção teatral, ainda que em um monólogo. Pondero sobre todas as dificuldades de dirigir uma aluna de setenta e um anos de idade, moradora de uma cidade na região serrana do Rio de Janeiro, tão distante do local de ensaios. Ainda em dúvida se enfrentaria o desafio, ao chegar em casa faço uma busca nos textos teatrais para apenas uma personagem. Separo alguns monólogos, e percebo que um deles está guardado

por engano na seção de comédias. A peça era “Antes do Café”³, do dramaturgo norte americano Eugene O’Neill. Levo o drama para a aula seguinte no caso de Clélia não se interessar pelas demais obras.

1.1 O acaso e a peça de sua vida

Na aula seguinte, Clélia está ansiosa por conhecer os monólogos que trazia comigo. Apresentei um a um, a princípio, todos eles comédias, e nenhum chamou a atenção da aluna. Desanimada, diz não ter gostado de nenhum deles, pois não se via interpretando nenhuma comédia. Para Clélia, interessavam textos densos, que falassem das agruras e dificuldades da vida. E então pergunta se não havia separado nenhum texto “sério”. O pedido me causa estranhamento, e mostro o monólogo levado por acaso, por estar na pasta errada, a das comédias. Descrevi em resumo do que se tratava a peça: um monólogo escrito pelo dramaturgo norte americano Eugene O’Neill em que a protagonista, Sra. Rowland, é uma costureira solitária e infeliz casada com Alfred, marido infiel, alcoólatra, poeta fracassado e sustentado por ela. Durante os cinquenta minutos de peça, as reclamações são direcionadas ao marido, que se encontra no quarto ao lado. Na última cena ouve-se um estrondo como uma cadeira caindo, a protagonista corre até o fundo do palco, olha para dentro da coxa e, diante do grito de horror da Sra. Rowland, a plateia pode concluir que Alfred se matara.

“É este que quero fazer, é este o texto da minha vida!”, diz Clélia, num rompante.

Sem ter o alcance do significado daquela frase, coloco todos os empecilhos possíveis para que Clélia desistisse da empreitada. Seria sua primeira vez no palco, tratava-se de um processo de ensaios muito difícil, o tema da peça era muito pesado, não havia nos cinquenta minutos de monólogo nenhum momento de descontração e então proponho ensaiarmos algo menos trágico, mesmo que não fosse uma comédia, mas um outro texto que não terminasse com um suicídio. Clélia mostra-se irredutível. Aquele era o monólogo que ela iria apresentar para o público em sua cidade natal, Teresópolis.

Ainda imbuída de convencer minha aluna a saber das dificuldades em produzir uma peça teatral, faço exigências práticas: ensaios todos os dias, mudança de Teresópolis para o Rio para a casa de algum parente, conseguir pauta no espaço da apresentação em sua cidade, fazer a divulgação para arrecadar público, montar todo o cenário realista composto por fogão, bujão de

³ A peça na íntegra, traduzida por Flávio de Campos está disponível em <https://flaviodecampos.com/2013/05/31/before-breakfast-de-eugene-oneill/>

gás, mesa, cadeiras e todo o aparato de uma copa-cozinha completa, com direito a preparar o café durante o monólogo. Eu seria sua diretora e não mais apenas sua professora. Ela seria ensaiada como uma atriz. Clélia aceita todas as condições.

1.2 A gestão do indizível pela voz da personagem

Gostaria de chamar a atenção para uma peculiaridade do “Caso Clélia”: durante as semanas de ensaios da peça, a justificativa para tamanha insistência em preparar especificamente aquele monólogo foi ocultada. Clélia manteve seu segredo guardado a sete chaves até minutos antes de sua estreia, quando no camarim, já pronta para entrar em cena, confessa ser também viúva de um suicida. Naquele momento, em estado de choque, percebo que durante todos os dias de ensaio Clélia revisitava as memórias do momento em que encontrara seu marido morto, por suicídio. Sob o disfarce da personagem era possível camuflar sua dor. Pergunto a ela a razão de ter ocultado um fato tão importante de sua vida. Sua resposta me deixa sem voz: “se eu tivesse dito, você teria me dirigido, Márcia? Estou pronta, podemos começar!”.

O silêncio de Clélia nos remete ao artigo “Gestão do indizível” (2010) do sociólogo austríaco Michel Pollak. Nele, Pollak nos relata a entrevista com Ruth, uma sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz-Birjenau e analisa a importância das opiniões da “comunidade afetiva” a qual Ruth pertence. Verificamos a presença constante da preocupação para com a opinião da comunidade nas suas ponderações, durante meses, mesmo após o início da entrevista relatada no artigo. O sentimento de pertencimento ao grupo pelo elo afetivo doloroso e traumático havia dado suporte ao silêncio de Ruth por mais de quarenta anos. Portanto, relatar a sua experiência traumática não apenas exporia as suas feridas, mas também ameaçava de certa forma sua segurança em fazer parte daquela coesão afetiva. Para o sociólogo, a dificuldade de Ruth em relatar sua situação traumática estava também relacionada a uma preocupação em não criar mal-entendidos sobre um momento de muita dor e sofrimento para a comunidade judaica, principalmente para aqueles que, como ela, sobreviveram aos anos de horror do Holocausto.

No caso de Clélia, seu silêncio se devia a diversos fatores: tratava-se de manter em silêncio um segredo familiar, tratava-se de seu medo de perder a imagem que havia construído para si e para os outros, acrescido ao medo que eu me recusasse a dirigi-la. Além de tudo isso, tratava-se de lidar com algo que nem poderia ser chamado de medo, por aludir a uma dor indizível.

Este ponto é importante e permite estabelecer uma distinção, no campo dos silêncios, entre aquilo que é não dito e aquilo que é indizível.

O não-dito, segundo Pollak (1992), diz respeito à manutenção de uma imagem de si, para si mesmo e para os outros. A memória, afirma ele é “constituente de um sentimento de identidade”. Essa identidade está ligada à “imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, por acreditar em sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (Pollak, 1992, p. 204). Não é difícil se entender que ter um marido que se mata possa manchar o modo como Clélia enxergava a si mesma e, em consequência, preocupá-la quanto ao modo pelo qual as outras pessoas a veriam. Seria melhor, portanto, nada dizer, fazer silêncio a esse respeito.

O não dito se refere a algo que o sujeito poderia dizer, mas prefere não fazê-lo para não comprometer a imagem que poderia ter e/ou fazer sobre si mesmo. Contudo, existe outra dimensão mais complexa, na qual o silêncio não se refere apenas a algo que seria melhor não dizer, mas a algo que é impossível de dizer. Isso acontece quando uma dor é tão forte que nenhuma palavra é capaz de expressá-la. Nesse ponto, estaríamos no campo do indizível. É a este aspecto que Pollak se refere quando trata dos sobreviventes de campos de concentração: não se trata apenas da perda de uma imagem de si, mas de uma dor impossível de ser narrada.

É esse tipo de silêncio que ocorre nas situações traumáticas. O trauma, como sugere Marcio Seligmann-Silva (2000, p. 84) é “uma ferida na memória”, um buraco que não pode ser preenchido por nenhuma palavra.

Tudo indica que diversos tipos de silenciamento se combinavam no silêncio de Clélia: elementos não ditos e elementos indizíveis. Se a imagem de si estava manchada e havia risco que eu não a dirigisse, havia também uma dor que ainda não tinha sido elaborada e que configurava seu luto como um luto traumático.

Clélia, além de nunca ter mencionado a razão da escolha daquele monólogo, fez questão de escolher o espaço de encenação e o público com quem compartilharia sua tragédia pessoal. O local selecionado para apresentar o monólogo, também jamais mencionado por Clélia durante nossos ensaios, foi uma clínica de reabilitação de dependentes químicos na sua cidade natal, no interior do Estado do Rio de Janeiro. O público, composto por internos da clínica, amigos e familiares.

Naquele sábado de estreia, chegando no endereço indicado, ao me deparar com a placa sobre a porteira de entrada de uma clínica, pensei que talvez tudo aquilo tivesse algum

significado. Por que escolher o auditório de uma clínica de reabilitação como palco? Por que escolher como público dependentes químicos que buscaram reabilitar-se, sujeitos que conheceram com profundidade situações limite⁴, situações que provavelmente implicaram perdas de muitas ordens – perda da imagem de si, perdas infligidas aos outros e a si e, possivelmente, dores inenarráveis? Muitas dessas situações limite seriam, provavelmente, não ditas, mas talvez algumas delas fossem, possivelmente, indizíveis.

Clélia pôde colocar em cena a elaboração de seu luto pela perda do marido suicida, silenciando sua dor até o último minuto antes da estreia. Aquele silêncio não significou esquecimento do passado, mas uma gestão da memória possível, como podemos conferir:

Essa gestão da memória não rege somente o que é dito em diferentes contextos e em diferentes momentos da vida. A escolha das amizades e do grau de intimidade acordado a esta ou àquela pessoa também fazem parte disso. Nós tentamos agir sobre contextos nos quais nós nos exprimimos, assim como nós modificamos o que nós dizemos em função da variação desses contextos. (POLLAK, 2010, p.43).

Clélia, assim como Ruth, não esqueceram, mas silenciaram a dor. Ambas, gestoras do indizível, pela impossibilidade de falar sobre suas situações traumáticas. Clélia geriu o indizível através das palavras de uma personagem, Ruth, pelos laços coletivos que a lembravam que ela deveria permanecer em silêncio para evitar mal-entendidos e exposições do grupo. Segundo Pollak, tais coletividades ao passarem pelas mesmas situações traumáticas estão inseridas num “enquadramento da memória”, isto é, circunscritas a uma mesma memória coletiva com respectivos quadros e pontos de referência.

Neste sentido, “o enquadramento da memória” de Ruth poderia se relacionar ao grupo de sobreviventes dos campos de concentração, carregados de dor de uma das maiores catástrofes da história e o de Clélia estaria relacionado à memória de um grupo de pacientes em tratamento por algum tipo de dependência química, sem limites de idades, classe social ou religião.

Consideramos que o “Caso Clélia” agrega material ao campo da Memória Social, adentrando este campo como exemplo de uma possibilidade importante de elaboração de

⁴ No campo da psicanálise, chama-se situação limite aquela em que os sujeitos se colocam no limite entre vida e morte, subjetivação e dessubjetivação.

memória de situações traumáticas por meio de produções artísticas. A fim de fundamentarmos nossa tese neste sentido, trazemos algumas análises de autores, como a seguir.

1.3 O trauma e a ferida na memória

A seguir, apresentaremos discussões relacionadas ao papel da narrativa e de expressões artísticas como possibilitadoras de elaboração de situações traumáticas. Exemplificaremos com alguns casos de situações traumáticas coletivas, de cunho ficcional, ou não, mas todas de interesse da Memória Social.

No artigo “Memória Social em Situação Traumática”, os autores Francisco Farias e Diana Pinto chamam a atenção para a importância da produção de alternativas como relatos de vida, escritas, narrativas e produções artísticas, na elaboração de memórias de situações traumáticas ou como lemos no artigo, especificamente, “nas experiências marcadas por uma intensidade imensurável de sofrimento e dor” (Farias e Pinto, 2016, p. 178).

Podemos conferir no artigo a reflexão acerca das experiências traumáticas por aqueles que transformam dor e sofrimento em atos criativos, por meio de diversas narrativas, principalmente como um instrumento de registro e resistência enquanto políticas de memória, para que atrocidades contra a humanidade não se repitam.

Acompanharemos o caminho que os autores trilharam no que se refere ao trauma e o respectivo processo de construção de memória. A abordagem que nos interessa neste momento está relacionada ao aspecto do trauma, primeiramente pelo viés individual: o homem diante das situações de choque ou catástrofe e as alternativas criativas de elaboração de tais situações.

Os autores, num primeiro momento, foram buscar no campo das ciências físicas o estado do caos primordial, o estado originário do todo, “supostamente existente, mas irremediavelmente perdido” (2016, p.184). Farias e Pinto desenvolvem a ideia de que tudo nasce do caos, e que dele nasce a primeira cisão cósmica e, com ela, “a possibilidade da construção de uma memória”. A partir deste *Spaltung*⁵ originário, os autores mencionam um estado de “desamparo primordial” e traçam um paralelo entre o caos primordial e o momento do nascimento do ser humano, quando se dá a constituição do psiquismo e, em ambos, casos de explosões de vida em que ainda não há um dispositivo de memória. O que verificamos neste

⁵No campo de psicanálise, o termo do alemão *Saltung* ou cisão ou ainda clivagem, se refere à cisão do ego, isto é, quando ocorre a separação da realidade material e da realidade psíquica, como um mecanismo de defesa. Este termo foi trazido por Freud pela primeira vez em seu texto “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos”, de 1893.

fenômeno de “desamparo primordial” é condição *sine qua non* para que aconteça a experiência traumática, segundo esta abordagem.

Já pela ótica do campo médico, o trauma seria interpretado como uma desorganização funcional do corpo, isto é, o rompimento de uma estabilidade funcional corporal, em que há a quebra de um suposto estado de harmonia. Desta instabilidade do organismo causado por algum dano externo, a experiência traumática passaria a figurar no campo de interesse psicanalítico, com foco na recorrência da lembrança de um fato vivenciado.⁶

Nossa proposta é trazer a esta pesquisa algumas situações traumáticas da ordem do impensável, do indizível e do incomunicável. Não apenas relativas ao trauma individual, como o “Caso Clélia” - e demais exemplos que apresentaremos posteriormente-, como também situações traumáticas coletivas, ou traumas sociais, como por exemplo os massacres, torturas, genocídios e terrorismo, onde não existe possibilidade de escolha.

Nestes casos, Farias e Pinto apontam que o relato do trauma teria uma função reparadora, apesar de que, dependendo da exposição à catástrofe, nem sempre o que é narrado consegue abarcar a extensão da dor e sofrimento do indivíduo dessubjetivado. Neste sentido, os autores destacam a falta de clareza do relato de sobreviventes quanto a situações traumáticas, uma vez que estas “têm potencialidade para recriar a experiência quando se trata de produzir uma memória; seja pela interferência de outras lembranças como recursos para o esquecimento das atrocidades vividas; seja pelas distorções em estados de consciência que, gradativamente, retiram ou acrescentam aspectos novos aos cenários da situação vivida.” (2016, p. 197). No processo criativo de Clélia podemos afirmar que para recriar a experiência vivida ela contou com o disfarce de estar interpretando a dor da personagem, através das palavras do dramaturgo, num cenário fictício e um marido que não era o dela.

Não obstante, ainda que a elaboração do trauma de ser viúva de um suicida tenha sido realizada pelo meio cênico, teatral, tratou-se de uma narrativa que, mesmo ficcional, o aspecto distorcido, fragmentado foi imprescindível à construção da uma nova memória.

Diante desta necessidade de recriação da experiência para a produção de uma memória, levantamos algumas questões: como seria o mecanismo da criação de uma narrativa indizível? Como passar da repetição traumática à sua elaboração simbólica, criativa? Como é possível romper o estado de indiferença e distanciamento frente ao trauma quando silenciado para

⁶ Desenvolveremos a ideia de elaboração do trauma pela repetição no capítulo reservado ao estudo do trauma pela ótica psicanalítica sob suas diferentes vertentes.

conseguir tal elaboração. Como a arte pode ser um instrumento para a elaboração da dor e sofrimento inerentes ao trauma?

Acompanhamos Farias e Pinto na ideia de que a arte é capaz de dar forma ao irrepresentável, na medida em que a arte dá conta de transformar imagens traumáticas em lembrança libertadora, provendo sentido a um passado que não pode ser negado.

Outro autor que nos auxiliará na abordagem da arte como uma possibilidade narrativa para algo que não pode ser dito ou relatado por não haver palavras para abarcar as situações traumáticas será o historiador Marcio Seligmann-Silva. Em seu artigo “A História como trauma” contido em “Catástrofe e Representação” (2000), o autor nos traz a nova visão da realidade enquanto catástrofe para a concepção tradicional de representação. Nesta nova definição, de realidade como catástrofe, a representação passa a ser encarada como impossibilidade. Ao citar a *Shoah*, que em hebraico quer dizer “destruição, ruína, catástrofe”, e se refere ao genocídio de judeus na Segunda Guerra, Mundial, Seligmann-Silva discorre sobre a impossibilidade de se reduzir o Holocausto ao meramente discursivo. A dificuldade contraditória levantada pelo historiador está assentada por um lado, na necessidade de que aquela catástrofe não seja silenciada e, por outro, da impossibilidade da sua narrativa por não haver um aparato conceitual para falar sobre ela. E coloca a questão: “como representar algo que vai além de nossa capacidade de imaginar e representar?” (2000, p. 79). É aí que entra a arte. Se não se pode definir com palavras o horror da *Shoah*, Seligmann-Silva oferece a arte como alternativa ao registro do inenarrável. Ao longo do artigo, o autor se vale de filósofos como Leibniz, Kant, Nietzsche e os primeiros românticos alemães como Schlegel e Novalis para fundamentar seu argumento.

Seligmann-Silva, cita o poeta romântico Schlegel em sua afirmação de que a impossibilidade de representação do infinito deu voz à poesia e ratifica a posição de Nietzsche de privilegiar o “agora” em detrimento do homem memorioso ancorado no passado.⁷

Liotard, segundo Seligmann-Silva, um dos maiores teóricos sobre o sublime de nossos dias, juntamente com Adorno e Levinas, “filósofos da Shoah” também consideram a arte como o meio para falar sobre o irrepresentável. Lyotard se utiliza das artes plásticas para desenvolver seu pensamento e afirma que o quadro, a cor, enquanto evento são inexprimíveis, e esta impossibilidade de expressão deve ser testemunhada. O conceito de testemunho, como resultado de uma contemplação de um evento não exprimível, nos guia novamente à

⁷ Voltaremos a este assunto no capítulo designado ao estudo da proposta nietzscheana de afirmação da vida baseada na ideia de *amor fati*.

contradição do necessário e do impossível, mencionada nesta fase da pesquisa ao falarmos sobre a representação da *Shoah*.

Ainda na esteira do necessário e ao mesmo tempo inexprimível, o filósofo francês Jacques Derrida define a arte poética como um evento único, sem sentido, incompreensível, e a literatura, intraduzível.

No texto de Seligmann-Silva, para além da discussão sobre a possibilidade ou não da reprodução de situações traumáticas, ele questiona antes de tudo a possibilidade da vivência do fato em si, como expressar as experiências de aniquilação do homem? A partir deste questionamento, o historiador entra no conceito de trauma para Freud, fala em compulsão à repetição, temas que serão aprofundados no capítulo específico sobre estes temas. No entanto, não podemos deixar de mencionar a provocação de Seligmann-Silva: a concepção da realidade como trauma, ideia resgatada em Walter Benjamin, a realidade, o presente, é a catástrofe.

Propomos neste momento voltarmos à proposta das artes como instrumento de elaboração do trauma. Para tanto, lançaremos mão de outro artigo de Seligmann-Silva, “Narrar o trauma”, em que ele cita alguns expoentes da literatura e das artes para enfatizar sua importância no enfrentamento do trauma, não apenas referente ao trauma individual, como também ao coletivo, social. Tais manifestações artísticas demonstram que o trauma é capaz de inspirar e conduzir os artistas e a partir de suas obras, podemos testemunhar a recriação de uma memória. Neste trecho, o autor coloca a literatura universal e as artes a serviço do trauma, conforme verificamos:

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço. *Et pour cause*, se dermos uma pequena olhada sobre a história da literatura e das artes veremos que os serviços que elas têm prestado à humanidade e seus complexos traumáticos não é desprezível. Da *Iliada* a *Os sertões*, de *Édipo Rei* (Sófocles, [500 BC.] 1982) à *Guernica* (Picasso, 1937), de *Hamlet* (Shakespeare, [1602]1936) ao teatro pós-Shoah de um Beckett, podemos ver que o trabalho de (tentativa) introjeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura. (Seligmann-Silva, 2008, p.70).

Algumas destas obras dizem respeito a situações em que dor e sofrimento reverberam em cada um de nós. As primeiras três obras que descrevemos a seguir representam guerras: Guerra de Troia, Guerra de Canudos e Guerra Civil Espanhola, e as últimas, as questões individuais - *Édipo* e *Hamlet* -, que são também reverberadas no coletivo.

- “A Ilíada”, do poeta grego Homero: considerada uma das lendas troianas, cujos estudos sobre a época, apontam para contextos e dados reais. Trata-se de um poema épico da Antiguidade Clássica, composto por 15.693 versos, que narram os cinquenta e um dias do último ano da guerra de Troia, que durou dez anos. Este poema, um relato de guerra, narra apenas um episódio desta emboscada. Há controvérsias acerca da data em que foi escrita. A título de curiosidade, sabe-se que Nietzsche e Freud foram leitores de Homero.

- “Os sertões”, do escritor e jornalista brasileiro Euclides da Cunha: escrito em 1902, é um relato da guerra de Canudos (na Bahia), e que em parte foi testemunhada pelo autor, na função de correspondente do jornal O Estado de São Paulo. Há estudos que fazem um paralelo entre esta obra, epopeia da vida sertaneja e “A Ilíada”. A obra é considerada o primeiro livro-reportagem brasileiro.

- “Guernica”, uma das mais conhecidas telas do pintor Pablo Picasso, de 1937. O tema da guerra é retratado por um dos maiores artistas do século passado. Este enorme mural pintado em preto e branco expressa os horrores da Guerra Civil Espanhola, e tem o mesmo nome do pequeno vilarejo do norte da Espanha, que sofreu um bombardeio em 1937. A tela remete à dor e sofrimento dos cidadãos daquela cidade no momento das explosões que duraram três horas, matando cerca de trezentas pessoas. Esta obra de arte significa um ato de protesto baseado neste episódio de barbárie promovida pelo General Franco.

- Édipo rei, do poeta grego Sófocles: um dos maiores dramaturgos da Grécia Antiga, escreveu a tragédia mais estudada no mundo em aproximadamente 427 a.C. O mito universalmente conhecido da promessa do destino previsto pelo oráculo - de que Édipo mataria o pai e se casaria com a mãe-, reverbera até hoje nas atualizações de estudos psicanalíticos, mundialmente. O herói trágico não pode mudar seu destino e termina por cegar-se ao final da tragédia.

- Hamlet, de William Shakespeare, escrita durante o reinado de Elizabeth I, na virada do século XVI para o XVII, drama trágico, como Édipo rei. A diferença estrutural entre as duas obras se refere ao destino de Édipo, que não dependia de sua vontade, era predeterminado e, o de Hamlet, era traçado conforme suas ações. Os dois personagens tiveram o tema da morte de seus pais como pano de fundo no desenrolar das tragédias: Édipo viria a matar seu genitor somente tomando conhecimento de sua realidade, já casado com sua mãe, Jocasta, o que o levou a cegar-se. Já Hamlet, advertido pelo fantasma de seu pai de que havia sido assassinado por seu tio que vem a casar com sua mãe, vinga seu pai matando Claudio, seu tio, antes de morrer. Nestes dois

últimos exemplos dramatúrgicos encontramos material suficiente para confrontarmos temas caros ao campo da psicanálise, o que, no entanto, não nos convém a esta pesquisa.

“O resto, é silêncio”. (Shakespeare, 1988, p.616).

Tomaremos as últimas palavras de Hamlet de seu último suspiro para retomarmos o “Caso Clélia” e o silêncio de minha aluna em relação ao seu trauma, durante todo o processo de ensaios de “Antes do Café”.

Detalharemos a seguir o processo criativo de Clélia durante nossos encontros, baseado em minha proposta de trabalharmos na construção da personagem com a técnica da análise ativa do ator, diretor e professor russo Constantin Stanislavski.

1.4 O diário dos ensaios e o processo de criação

Apresentaremos nesta fase da pesquisa, o diário de ensaios, onde constam os detalhes de composição da personagem Sra. Rowland, interpretada por Clélia em nosso processo de ensaios durante a preparação da peça “Antes do Café”, de Eugene O’Neill.

No nosso primeiro dia de ensaios, Clélia chega antes do horário estabelecido, demonstrando ansiedade em começar a ensaiar a peça de sua vida. Após entrarmos na sala de ensaios e nos acomodarmos, entrego a cópia do monólogo a Clélia e explico que trabalharemos de acordo com o método do criador da primeira técnica de interpretação para atores, do diretor-pedagogo-ator russo Constantin Stanislavski. Nele, Clélia não apenas interpretaria uma personagem, como se entregaria por inteira através de ações físicas e suas reações ao âmagô da Sra. Rowland. Clélia, empertigada, demonstra, ao mesmo tempo, curiosidade e apreensão. Balança a cabeça afirmativamente sugerindo que havia compreendido o básico do método do autor de nome difícil.

Contextualizo a obra de Stanislavski, comento sobre a importância de seu método e sugiro fazermos uma leitura despreocupada do monólogo inteiro, sem pressa. Clélia folheia até a última página do monólogo para verificar a dimensão de seu trabalho. Respira fundo, passando a sensação de que a partir daquela leitura sua vida se transformaria.

Leio as rubricas da peça e Clélia as acompanha atentamente, até começar a ler a sua parte.

Após uma hora de leitura, termina de ler a peça e abaixa a cabeça sobre a mesa, como se abraçasse o texto.

Aguardo que se recomponha e, depois que ela volta à postura ereta, procuro saber suas impressões sobre o monólogo.

Clélia responde apenas que precisa interpretar “essa mulher”.

Sinto que o ensaio deveria terminar naquele momento: Clélia está muito abalada.

Antes da despedida, peço que no dia seguinte separe a cena ou a parte que mais a tenha impressionado e que pense no objetivo principal da personagem.

No segundo dia de ensaio, Clélia se atrasa e entra na sala esbaforida. Reclama que não havia entendido direito o que eu queria dizer com o objetivo principal em relação à Sra. Rowland. Começo então a explicar a parte teórica da metodologia de Stanislavski. Apresento o diferencial do método que coloca atenção nas forças internas da criação, que levam ao objetivo essencial do autor, do diretor e, no caso dela, da atriz. E continuo, explicando que os sentimentos, alegrias, sofrimentos e dores dos personagens que levaram o autor a escrever aquela obra pertencem ao “superobjetivo”. E que o “superobjetivo” contém a idéia do autor, mostrando o porquê, a finalidade principal daquela obra.⁸

E qual seria o “superobjetivo” da Sra. Rowland, Clélia? Seria preciso defini-lo com verbos no infinitivo, verbos de ação, como se você fosse a Sra. Rowland.

Clélia responde imediatamente: “Eu quero acabar com a dor e o sofrimento da vida dela.”

Exijo um pouco mais: Fale como se você fosse ela, Clélia: “eu quero...”

“Eu quero acabar com a dor e o sofrimento dessa vida.”

Continuo: E o que mais você quer?

Clélia muda a postura corporal e sua voz também se modifica: “Eu quero me ver livre daquele marido encostado que só vive no bar. Eu quero ser livre. Eu quero ser feliz.”

Há uma longa pausa acompanhada de um olhar distante. Convido Clélia a ler o texto com a nova informação teórica. Ignoro a resposta incentivada pelo método stanislavskiano de “como se fosse”, ou seja, o que ela, Clélia, faria se fosse a personagem.

Começamos neste momento nosso processo criativo, no qual a leitura já tem um peso, aparecem as pausas dramáticas, os tempos de conflitos, as palavras levam a sentimentos.

⁸ No método de Stanislavski, o termo “superobjetivo” é o sentido principal de uma peça teatral. Ele que sustenta a montagem, é o motivo pelo qual o autor escreveu aquele texto. O “superobjetivo” fundamenta a análise textual feita pela direção e a criação da personagem realizada pelo ator. A concretização do “superobjetivo” acontece a partir de tudo o que acontece na peça e de todos os pensamentos e ações do artista relacionados com a criação e o personagem.

Nesta altura de nossa pesquisa, faremos um recorte no dia-a-dia dos ensaios, pois não é nossa finalidade detalhar o método de Stanislavski, e sim pontuar os momentos de maior atenção do processo criativo de Clélia.

Concordamos em ensaiarmos com o método da Análise Ativa, revisto por Stanislavski em seus últimos anos de vida, e utilizado no Brasil pelo professor, ator e diretor teatral russo Eugenio Kusnet. O que eu havia aprendido sobre o método durante o Bacharelado em Artes Cênicas da UNIRIO com uma professora que havia sido aluna de Kusnet, em São Paulo, foi repassado para Clélia. Construiríamos em conjunto a personagem do monólogo sem que o texto fosse “decorado” em casa.

Combinei com Clélia que ela não tocaria no texto quando não estivéssemos nos ensaios, mesmo que tivesse muita vontade de decorar as falas. Era nítido quando Clélia não cumpria o que havíamos combinado: a personagem ficava mecanizada, superficial, sem a organicidade que buscávamos. A cada encontro eu explicava a Clélia que minha intenção naquele trabalho dependia das ações que construiríamos em cena, sem nada preparado por antecipação em casa.

Finalmente ela se entregou à proposta e entramos no mundo da Sra. Rowland apenas durante nossos ensaios.

Improvisávamos situações da personagem, discutíamos a ideia central da obra, as transições de cenas, o “superobjetivo” da personagem, os desejos dos personagens (aqui cabe uma observação: apesar de o sr. Rowland não estar fisicamente no palco, ele compunha o monólogo como personagem ausente, uma vez que a Sra. Rowlands se remetia o tempo todo a ele, que se encontrava em outro aposento. Além disto, na última cena da peça ouve-se um estrondo como se fosse a ação do marido que se encontra o tempo todo no cômodo ao lado e que comete o suicídio). Dentro das improvisações sugeridas, trabalhávamos com o método da análise ativa que propõe, através das ações físicas e da imaginação criativa, uma organicidade em que o ator cria a cena a partir do conhecimento do texto, das situações da personagem, dos acontecimentos sequenciais da obra, de forma a trazer para si mesmo os conflitos da personagem, a verdade da ação cênica. Clélia era incentivada a entrar no mundo da Sra. Rowland, apropriar-se da angústia da personagem, vivenciar a essência da personagem através de inúmeras improvisações.

Por vezes, Clélia precisava parar o ensaio, pedia um tempo para respirar e se acalmar. Em outras, se envolvia tanto com a cena que começava a chorar. Em alguns momentos eu não sabia se eram lágrimas da Sra. Rowland ou da própria Clélia, e quem precisava um tempo para tentar direcionar as ações que levavam ao pranto, era eu.

Neste ponto gostaria de esclarecer uma situação peculiar. Durante o processo de ensaios, comecei por sugerir improvisações baseadas na técnica da Análise Ativa, em que a ação física levaria à verdade cênica, à emoção da personagem. Ao mesmo tempo, percebia que Clélia, sem ter conhecimento profundo do método em suas fases e evolução, se entregava à emoção que dizia respeito à personagem da maneira proposta por Stanislavski nos primeiros anos do método, uma das mais conhecidas e importantes formas de construção de uma personagem: a técnica da memória afetiva.

A técnica da memória afetiva (ou emotiva, de acordo com alguns teóricos teatrais) segundo Stanislavski, dizia respeito à construção de uma personagem através das memórias do ator: este deveria considerar suas próprias associações mentais e emocionais, seus desejos, suas feridas, dores e alegrias, seus mecanismos de reação, enfim, o ator deveria fazer o resgate de suas memórias, algo fundamental nesta construção. O ator deveria trabalhar sua memória afetiva para alcançar a lógica comportamental do personagem.

Este resgate aconteceria desde a primeira leitura da obra, desde a primeira impressão sobre o personagem, na qual os sentimentos forneceriam os subsídios para a investigação, para a construção daquele personagem. Ao citar Stanislavski quanto à relação tanto do ator quanto do diretor, no primeiro contato com a obra, D'Agostini traduz do russo para o português o termo “sentimento criativo”, como vemos em: “Posto que na linguagem do artista conhecer significa sentir, ele, diante do primeiro contato com a obra e o papel, dá rédea solta não somente à razão, mas também ao sentimento criativo.” (D'AgostiniI, 2019, p.36).

Nesta proposta, os sentimentos estariam atrelados à técnica para a construção criativa através das memórias afetivas do ator, onde a dinâmica psicológica das personagens era atravessada pela ação psicofísica do ator.⁹

Nesta fase do processo criativo de Clélia, a relação entre memória e afeto tornou-se uma questão bastante delicada. Em minhas observações, supunha que existisse no resgate de seu passado, nos recônditos de suas memórias, um fato que ia além da técnica stanislavskiana que eu havia comentado e com a qual vínhamos trabalhando. Até que ponto Clélia resgatava as emoções da personagem em suas memórias? Até onde poderíamos ir com aquele método diante das dúvidas que floresciam juntos com aquelas lágrimas? Como adaptar as cenas improvisadas

⁹ Na última fase do “sistema stanislavskiano”, nomeado como “Análise Ativa” por Maria Knebel (1898-1985, russa, discípula de Stanislavski), a técnica da memória afetiva passou por uma revisão metodológica. Nela, a ação do ator é orientada pela própria experiência, no entanto, com ações físicas segmentadas, com a ação gerando a palavra, onde é a ação que será vivenciada para que só então o conflito apareça. Os acontecimentos conflituosos advêm da palavra, da ação cênica e os elementos constitutivos da ação cênica são denominados por Stanislavski “leis da natureza orgânica do homem em ação”.

pela técnica da Análise Ativa que visava a organicidade pela ação física com a técnica da memória afetiva experimentada por Clélia e cujo resgate do seu passado era claro, mas sem meu acesso à sua história? Afinal, onde se encontravam as intersecções de Clélia com a Sra. Rowland?

Descansávamos aos sábados e domingos. E quando voltávamos aos ensaios, às segundas-feiras, parecia que tínhamos regredido muitos dias. Novamente ficava claro que Clélia havia sabotado nosso acordo de não estudar o texto tentando decorá-lo no final de semana. E novamente nosso método de criação ia por água abaixo. Ao final dos ensaios das segundas-feiras, ela confessava que realmente havia tentado decorar o texto “só um pouquinho”. Até que, faltando apenas alguns dias para a estreia, Clélia deixou de trapacear nos finais de semana. A partir de então, o ensaio passou a fluir organicamente, sem cristalização da fala, dos gestos, das ações. Estávamos diante do mundo da Sra. Rowland com todos os seus conflitos, dores e sofrimentos. Não sabia mais quem era Clélia, quem era a Sra. Rowland. A mágica do teatro diante dos meus olhos.

Deixei para ensaiar o momento da última cena, da Sra. Rowland se deparando com o corpo morto do marido, três dias antes da estreia. Lembrei do dia da escolha do texto, e que naquele momento jamais teria imaginado o que estava por vir. Ao final deste ensaio, após o grito de pavor que pedia a cena, percebi que algo em Clélia havia se transformado. Sua voz ecoava por todo o salão e conseguíamos ouvir apenas os soluços de dor da Sra. Rowland. Ou seria a dor de Clélia?

Clélia estava pronta para estreiar. Entregou-me em um papel o endereço onde deveríamos nos encontrar no dia seguinte, o sábado de sua estreia, em Teresópolis, cidade em que residia na região serrana do Estado do Rio de Janeiro. Clélia subiu a serra logo após o ensaio geral. Se despediu com muita ansiedade.

Pela manhã viajei até Teresópolis e chegando ao endereço indicado na tarde anterior, surpreendi-me com a placa sobre o portão de madeira: Clínica de Reabilitação de Teresópolis. O carro percorria o caminho de terra enquanto todo o processo de ensaio vinha à memória. E as dúvidas sobre o segredo mantido sobre o local da apresentação. Por quê uma clínica de reabilitação? Por quê Clélia nunca havia comentado sobre o local de sua estreia?

Ao entrar no galpão onde Clélia estrearia dali a algumas horas, outra surpresa: Clélia havia montado um cenário exatamente conforme minhas exigências, a copa-cozinha realista da Sra. Rowland, diante de meus olhos. Composta por fogão, botijão a gás, pó de café para o preparo da bebida, cafeteira, filtro, uma mesa com duas cadeiras, toalha de mesa, talheres,

pratos, xícaras, enfim, absolutamente todos os itens listados estavam diante de meus olhos. E o figurino, da mesma forma, na perfeição dos detalhes que comporiam o vestuário matutino da Sra. Rowland.

Clélia estava apreensiva em saber se estava tudo conforme minhas orientações.

Sim, tudo perfeito, Clélia, podemos fazer nosso ensaio com tudo! O famoso passadão!

E assim foi, ensaiamos durante duas horas, fizemos uma pausa. E aguardamos os convidados chegarem. Casa cheia, alvoroço de pessoas que entravam e escolhiam seus assentos.

Antes do início da peça, no camarim, Clélia pede a alguém que me chame. Penso que Clélia desistira de sua estreia. Digo a ela que é natural que esteja nervosa, mas que não seria bom que forçássemos um esforço muito grande e que eu poderia falar com os convidados sobre sua indisposição. E Clélia então diz que pelo contrário, ela estava pronta, mas que gostaria de confessar que, assim como a personagem da peça, Sra. Rowland, ela também era viúva de um suicida.

Importante ressaltar que jamais, durante os ensaios, ela comentara sobre sua situação traumática, e jamais mencionara quaisquer sentimentos ou reações pessoais durante o processo de criação da personagem, nem mesmo na cena final em que a personagem se depara com o marido estirado no chão, morto. Clélia se viu diante de uma cena extremamente violenta na realidade e na ficção, ao subir no palco e se apresentar para uma plateia.

Diante deste quadro, evocamos Farias e Pinto para elucidarmos algumas questões no que concerne a uma busca em reviver a experiência traumática por meio da repetição da rememoração. Para os autores, esta busca “não se condiciona como representação de um fato da vida, e sim como a repetição do próprio fato. A ocorrência de uma repetição já significa o esforço do sujeito na busca de uma elaboração, sendo esta, a vertente estruturante do trauma.” (Farias e Pinto, 2016, p. 193).

Portanto, podemos afirmar que quando Clélia selecionou o monólogo que narraria sua própria dor estava ciente de que vivenciaria uma alternativa que permitiria a elaboração de seu trauma? Mais do que isso, quando silenciava seu sofrimento a cada repetição das cenas durante os ensaios, ela tinha dimensão que participava de um processo que poderia transformar sua vida? As buscas da construção de uma personagem em cenas que Clélia conhecia de cor significariam seu esforço na busca de elaboração de seu trauma? Por se tratar de um processo de ensaio baseado na repetição, esta não se configuraria como a elaboração do seu trauma

enquanto uma representação do suicídio do marido, mas sim por ser a repetição da situação traumática por inúmeras vezes? Clélia pôde, ao longo de nosso trabalho dar significação a uma vivência que excedia o limite de compreensão e suportabilidade?

Clélia poderia ter sido imobilizada para além do colar ortopédico que usava no nosso primeiro encontro. Poderia ter se calado para sempre, mas preferiu transformar sua história e construir uma nova memória, criativamente.

Durante o processo de ensaios repetia a cada encontro, no presente contínuo, a história de sua vida, sob o disfarce de uma personagem. E mais uma vez e outra e outra. E repetia a vida de dor da personagem que nada mais era que a sua própria.

Sob a máscara da sra. Rowland, Clélia podia estar na pele de outra mulher violentada naquele cotidiano, e no palco, encontrou o recurso possível para elaborar seu sofrimento. Sua condição de impotência frente o suicídio do marido fez com que Clélia buscasse na ficção dramática uma estratégia que permitiu a reconstrução de uma história, a reconstrução de uma memória e a criação de uma nova vida.

Assim, ainda que o trauma pertença à esfera do indizível e do inenarrável, ele pode encontrar nas artes um meio para a sua narração. A narrativa, nesse caso, não se reduz à palavra – incapaz de conter o trauma – mas implica a encenação, as emoções, a repetição, a teatralidade. Implica viver a própria dor através de um outro.

Como vimos, a situação traumática de Clélia pôde ser revisitada através da personagem de uma peça teatral, e a verdadeira história que havia sido silenciada durante todo o processo de criação artística, finalmente foi desvelada no último minuto antes de entrar em cena.

Ao contrário do que temos testemunhado no cenário teatral contemporâneo, o Caso Clélia não partiu de um relato pessoal e se transformou em texto dramático, mas foi um processo de elaboração de um trauma a partir de um clássico da dramaturgia. No processo de elaboração de seu trauma, Clélia pôde reviver uma situação traumática através de uma personagem fictícia, por meio de uma história que não era a sua, mesmo que com um final trágico por ela vivenciado. Ao ensaiar, ao repetir centenas de vezes o sofrimento da personagem, Clélia interpretava uma dor de outrem e, por meio desta encenação, pôde então, elaborar seu trauma através da repetição, conforme postulava Ferenczi. Ao encenar a dor do seu passado, transformava o silêncio em voz, o indizível em arte. Ao interpretar a Sra. Rowland, Clélia pôde transformar uma repetição traumática (reforço do trauma) em repetição do trauma (repetição das falas da personagem na construção da cena). Nesse processo de criação artística,

pôde dar um destino criativo à sua dor. Desse modo, foi possível elaborar a sua dor enquanto viúva de um suicida, situação indizível, mas jamais esquecida.

Clélia preferiu irromper o silêncio sob o véu da ficção, mas ao definir o espaço teatral dentro de uma clínica de reabilitação, compartilhou a dor não-fictícia com seus iguais. No cenário da cozinha da Sra. Rowland, reproduzidos nos mínimos detalhes no salão da clínica de Teresópolis, Clélia enfrentou sua dor diante de sua “comunidade afetiva”. Frustração, angústia, incompreensão, vícios, restrição, suicídio, faziam parte da realidade de praticamente a totalidade do público. Todos eles, atriz e público, tinham experimentado situações limite, tinham se deparado com a quebra da imagem que possuíam sobre si mesmos, e possivelmente tinham, muitas vezes, se confrontado com o indizível. Como um jogo da verdade, foi possível testemunhar durante cinquenta minutos as reações dos internos daquela clínica, dos familiares e amigos de Clélia, a partir de um mundo ficcional. Era como se a peça tivesse sido escrita sob medida para Clélia, através da fala da Sra. Rowland.

Aquela senhora de setenta e um anos de idade, não por acaso, havia escolhido o texto, o espaço onde se apresentar e o público especificamente representando sua “turma de excluídos”. A idosa, em sua estreia, possibilitou que seu público se visse também representado em cena. A dor da personagem espelhada na dor de Clélia, e o silêncio de Clélia rompido e reverberado no coletivo, naquela plateia.

Clélia ultrapassa a questão de seu desejo de subir no palco antes de morrer. O Caso Clélia permitiu acompanharmos a trajetória da elaboração de um buraco na memória silenciado durante anos. Uma vez proporcionada a possibilidade de enfrentar tal vazio por meio de uma narrativa vivenciada através de uma personagem, Clélia pôde reinventar sua história. Utilizando-se de um clássico da dramaturgia, pôde estender seu drama existencial, que passou a ser uma tarefa pertencente ao coletivo e não mais apenas uma circunscrição do plano individual. Em outros termos: ao apresentar o resultado de sua criação a uma plateia com questões afins, Clélia pôde expor, com o subsídio da arte, o que até então fora calado. Um segredo guardado até o último minuto antes do abrir das cortinas. Um lufar de vida que esperou em silêncio o terceiro sinal.

Transformando o indizível em arte, Clélia recriou o grito engasgado, repleto de dor, em potência artística. É através deste exemplo que podemos ver a elaboração de um trauma por meio da criação, uma história real contada através de uma peça teatral, mesmo que esta não tenha sido baseada naquela. Ademais, foi possível trazermos à luz o instigante encontro de

múltiplos saberes, a característica transdisciplinar da Memória Social, apontando para a coexistência do real/fictício dentro desta linha de tempo não-cronológica e para a narrativa baseada na possibilidade de uma memória criativa, de um retorno ao passado que é, ao mesmo tempo, a aposta em um futuro renovado.

1.5 Os desdobramentos de um processo de criação na elaboração do trauma

Um mês após a estreia, recebo um telefonema da filha de Clélia em agradecimento pela transformação que todos percebiam desde sua apresentação naquela clínica de reabilitação. Clélia já não era a mesma. A força da quebra do silêncio havia recriado relações. A família se reorganizou. O indizível não tinha mais lugar naquela memória. Todos puderam recriar seus futuros ao elaborar suas memórias.

Muitos anos se passaram.

Décadas após a estreia de Clélia, estive na Quadrienal de Praga, evento em que a cada quatro anos se reúnem os artistas que se dedicam ao teatro do mundo, numa espécie de festival de cenografia, artes visuais para a cena, direção de teatro e performances. Lá, conheci algumas pessoas não apenas da área teatro, mas também do cinema, com as quais comentei sobre Clélia e sua bela história. Meses depois, um diretor de cinema entrou em contato para cogitar a possibilidade de transformar o Caso Clélia em filme. O desdobramento daquele trauma repercutiu em forma de um telefilme estreado em dezembro de 2024 pela EPTV (abrangendo o interior de SP e o sul de Minas) e em fevereiro de 2025, lançado em cadeia nacional por canal aberto da TV Globo.

Nesta produção, assino o argumento do filme além de realizar a consultoria teórica aos roteiristas. Atualmente preparo a adaptação do Caso Clélia para os palcos teatrais.

A seguir aprofundaremos o aspecto teórico-filosófico de nossa pesquisa a fim de pensarmos um paralelo entre a proposta nietzscheana de afirmação da vida e a possibilidade de elaboração da situação traumática por meio do processo criativo de Clélia. Para isto, resgataremos o olhar do filósofo alemão quanto à importância da arte trágica como chave para o conhecimento do homem. Veremos a proposta nietzscheana de dizer SIM à vida, apesar de suas vicissitudes, a ideia de *amor fati* que nos remete à doutrina do Eterno Retorno do mesmo. Em seguida, daremos atenção ao olhar de Gilles Deleuze quanto ao Eterno Retorno, mas não do mesmo, e sim da diferença, na repetição.

Buscaremos durante este capítulo, aproximar a teoria filosófica da opção de Clélia em afirmar a vida em sua totalidade ao escolher e ensaiar a peça de O'Neill. Visitaremos os bastidores do processo criativo que permitiu que ela pudesse, na repetição das cenas e com distanciamento, reviver sua dor e experimentar a construção de uma personagem fictícia pela primeira vez.

CAPÍTULO 2 – *AMOR FATI*, DOR E SOFRIMENTO NA AFIRMAÇÃO DA VIDA: O ETERNO RETORNO DO MESMO NIETZSCHEANO E O ETERNO RETORNO DA DIFERENÇA EM DELEUZE

“no mais fundo de minha alma sinto-me grato a toda a minha doença e desgraça e a tudo imperfeito em mim”. NIETZSCHE.

Neste capítulo, agregaremos ao relato prático da experiência teatral de Clélia a perspectiva do mundo trágico dionisíaco resgatado pelo filósofo Friedrich Nietzsche em seus primeiros escritos, que inspirou sua aposta na afirmação da vida em sua totalidade, apesar de todo o sofrimento inerente a ela.

A partir da ideia do incondicional SIM à existência, isto é, do SIM a todos os acontecimentos da vida em sua totalidade, acompanharemos Nietzsche em sua “metafísica de artista” e seu encorajamento em vivermos o *amor fati*, ou amor ao destino, mergulhando com o filósofo no mundo trágico grego.

Na esteira desta proposta, no final do capítulo abordaremos uma das mais complexas doutrinas nietzscheanas: o “Eterno Retorno do mesmo”.

Para encerrar o capítulo, apresentaremos a perspectiva do filósofo francês Gilles Deleuze que desenvolve a ideia de “Eterno Retorno” pelo viés da repetição da diferença. Essa reflexão fornecerá o subsídio filosófico necessário para defendermos que situações traumáticas podem ser elaboradas por meio da arte, especialmente através das repetições criativas inerente ao processo de ensaios de uma peça teatral.

2.1 Clélia e a afirmação da vida

O desejo de Clélia em fazer um curso de teatro era tão grande, que ela passou a me ligar mensalmente, até que eu conseguisse formar um grupo com pelo menos outra aluna interessada no curso para, então, podermos começar as aulas.

A cada resposta negativa sobre o início do curso, a cada telefonema frustrado, Clélia se lançava a uma nova tentativa no mês seguinte. Aquela senhora acrescentava ao NÃO que ouvia, um SIM à persistência em alcançar seu objetivo. Todo dia 1º do mês, eu esperava seu

telefonema sabendo que a chamada seria infrutífera, o que me deixava cada vez mais intrigada com sua insistência em querer ter aulas de teatro.

O percurso de Clélia, desde sua vontade em ser minha aluna até a realização de seu sonho em participar de uma peça teatral, nos leva a aprofundarmos o aspecto teórico-filosófico relativo ao olhar trágico da existência, segundo Friedrich Nietzsche.

Para isto devemos mergulhar na definição de uma existência trágica, que requer uma volta ao berço da filosofia ocidental, mesma fonte onde Nietzsche foi beber para pensar o grego e sua existência trágica.

O filósofo alemão destaca o valor da arte trágica na vida do homem grego em sua obra de 1872, *“O Nascimento da Tragédia”* e considera a tragédia a chave para o conhecimento do homem. No prefácio da obra, Nietzsche justifica a existência como um fenômeno estético, sendo a arte “a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (1993 [1872]). Veremos ao longo desta pesquisa como poderemos acompanhar o filósofo no conceito de vida como obra de arte.

Dezesseis anos depois, Nietzsche faz uma análise crítica sobre a primeira versão de sua obra e aprofunda questões como: qual o significado da tragédia e qual a sua relação com o fenômeno do dionisíaco? Tais questões nos auxiliarão no sentido de compreender a vida dionisíaca como a porta de entrada ao pensamento nietzscheano. Neste sentido seguiremos a bússola que nos norteará rumo à dimensão da importância da arte como fundamento da vida. Para tanto, acompanharemos Nietzsche e sua proposta de vermos a ciência a partir da arte, sob o olhar afirmativo da existência, o olhar trágico, dos antigos gregos que viam a arte pela ótica da vida, na totalidade da experiência humana.

Nietzsche, ao criar uma “psicologia da tragédia”, através da arte trágica, do poeta trágico dionisíaco, preconizou a maneira do homem de desejar a vida em sua totalidade, e querer dizer Sim à existência, incondicionalmente, apesar de todo o sofrimento inerente à vida, como podemos conferir em:

O dizer Sim à vida, mesmo com seus problemas mais duros e estranhos, a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos – a isto chamei dionisíaco, isto entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. (Nietzsche, 1993 [1872]).

Ao mesmo tempo em que somos convidados a dizer o SIM ao existir, o desdém à vida será intensamente combatido na obra nietzscheana. O autor se valerá da arte dionisíaca para contestar a negação da vida e nos dará instrumentos para experimentarmos a vida como uma obra de arte ao resgatar, na concepção do trágico, a chave para a compreensão desta possibilidade. Senão, vejamos.

2.2 A Arte trágica: a reconciliação entre os dois deuses da arte

Etimologicamente, a palavra “tragédia” ou “canto do bode”, para os efeitos que queremos alcançar, se refere aos que cantavam anualmente no sacrifício ritual do bode que expurgava a cidade de suas impurezas. Naquela época, todas as manifestações coletivas de vulto tinham caráter religioso e, para Vernant, a relação que a tragédia tem com Dionísio¹⁰ ultrapassa o religioso, pois permite que o grego entre em contato com o seu imaginário, numa mistura deste com o real, esquecendo-se de si mesmo:

Dioniso encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo. (Vernant, 2002, p. 160).

O processo de institucionalização do ritual dionisíaco passou de celebração do ciclo da vida nos bosques, às encenações teatrais. Até 450 a.C. as cerimônias aconteciam como um “Festival”, com cantos, danças, procissões de jovens e sacrifícios de bodes para comemorar a morte do inverno e o começo da primavera, numa celebração de renovação e esperança de boas colheitas futuras. A partir de então o grego passou a participar de competições de hinos dos ritos, os concursos de ditirambos, a que Nietzsche chamou de “canções dramatizadas”. Estas competições aconteciam em homenagem a Dionísio, e eram uma espécie de cortejo composto

¹⁰Dionísio: Na explicação mítica do nascimento de Dioniso, ele era o deus que transitava entre a vida e a morte, morrendo e ressuscitando, ratificando o ciclo de continuidade da vida, nascendo, morrendo e renascendo. Deus das potências primordiais da vida, do descontrole, do excesso, da embriaguez e esquecimento da individualidade. Apolo, por sua vez, é o Deus da medida, da forma, dos limites, da individuação, da autoconsciência. Deus da aparência, da beleza, da ilusão.

pelo corifeu, sátiros e faunos (cinquenta seres meio homem, meio bode, que usavam falos postiços), que cantavam, dançavam, tocavam flautas e liras e contavam a história de combates e sofrimentos do deus. O coro significava mais alta expressão da natureza, posto que através dele, o homem se tornava Uno com a Natureza e o coletivo tomava o lugar do individual.

Para Nietzsche, o sátiro é o porta-voz da sabedoria dionisíaca e o coro ditirâmico representa o drama do deus em estado alterado. Nietzsche chama o ditirambo dionisíaco de “fenômeno artístico primordial”.

Os participantes do coro satírico, ao se confundirem com suas visões e no auge da excitação dos sentidos, saem de si para fundirem-se ao deus, desfalecendo em êxtase. O coro satírico, portanto, significa o consolo metafísico para o grego helênico que, apesar do sofrimento da finitude da existência, pode, mergulhando no êxtase do estado dionisíaco, extravasar sua dor, conjugar aparência e essência, onde morte e vida se entrelaçavam. Os gregos trágicos encontraram a saída para o sofrimento celebrando todas as forças vitais através do ator dionisíaco, que, ao se metamorfosear em Dioniso, encarnava e se tornava deus.

[...]o homem civilizado grego sente-se em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O consolo metafísico – com que, como já indiquei aqui, toda a verdadeira tragédia nos deixa – de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. (Nietzsche, 2007, p. 39).

Como o coro satírico do ditirambo pôde ser o ato salvador da arte grega? Como a Arte, naquela época, ainda ligada à religião e aos cultos, foi capaz de transformar os pensamentos sobre o horror da existência? Como se dava esta metamorfose própria do estado dionisíaco?

Como vimos, o coro ditirâmico, ao dançar, cantar e tocar instrumentos em louvor a Dionísio, representa o público que, em cortejo, neste estado de esquecimento de identidades, passa por um feitiço, uma metamorfose. Deixando-se levar pelo estado de embriaguez ou como diz Nietzsche, pela “magia dionisíaca”, o homem esquece sua singularidade, vivencia um mundo simbólico, uma re-união com a Natureza e, numa atitude de autoesquecimento, não mais racionaliza seus atos, e o princípio da razão dá espaço ao instinto, ao encantamento.¹¹

¹¹ Observemos que o desejo de esquecimento de si pode ser observado tanto na arte apolínea através da contemplação, quanto na arte dionisíaca, através da metamorfose.

Os homens dançam em igualdade com outros homens, se reconciliam com a natureza, rompem limites, vivenciam a harmonia universal, se sentem deus. Este excesso, aniquilador, dionisíaco, precisou do encantamento e dissimulação apolíneos para que o trágico emergisse, pois o mundo trágico grego era composto pela relação contraditória e ao mesmo tempo complementar de ambas as forças, apolínea e dionisíaca, como podemos conferir:

[...] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea, geraram a tragédia ática. Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco. (Nietzsche, 1993).

Para Nietzsche, a arte dórica estava assentada na dualidade de seus deuses Apolo e Dionísio, como forma de suportar a vida em sua completude. De um lado, a pureza, beleza e harmonia apolíneas, e de outro, a loucura desmedida dionisíaca. Apolo, deus do autoconhecimento, dá limite ao excesso dionisíaco, e permite ao homem contemplar e libertar-se de sua própria dor. Dionísio, o deus da desmesura, leva ao estado de embriaguez, em que o homem ultrapassa o *métro*n (medida), esquecendo-se de si mesmo em busca do Uno primordial. Os dois, opostos e complementares, lançaram o homem de volta à sua essência e tornaram possível ao grego vivenciar a dramaticidade trágica da vida.

Há, na análise nietzscheana, uma diferença entre o artista plástico e o poeta épico que contemplam um mundo de imagens e o músico dionisíaco que vivencia o sofrimento da dor primordial.¹² O artista apolíneo não se perde no mundo de imagens, não rompe com sua identidade, pois há a medida, o limite. Em outras palavras, na visão apolínea do mundo, o homem é transportado ao mundo de imagens pela narrativa, pelo que lhe é relatado, num desejo de ilusão de existir através da arte, mas sem passar pelo auto esquecimento. O artista dionisíaco, ao contrário, funde-se com a imagem e distancia-se de sua identidade, experimentando o sentir e o sair de si, um corte com o mundo apolíneo da aparência.

¹² Dor primordial, pela finitude da existência.

A tragédia nasce da aliança destas duas forças opostas e complementares, e transforma multidões em uníssono com a natureza: o fenômeno trágico, portanto, significa “um coro dionisiaco que se descarrega em um mundo apolíneo de imagens”.¹³

Eis o mito trágico, a conjugação das artes apolínea e dionisiaca, que torna possível que o espectador assimile com alegria o sofrimento inerente à vida, a tragicidade da existência que transmuta dor em prazer, pontuado por Cavalcanti:

a dor e o prazer fazem parte de um único movimento, o movimento da contradição que, em sua eterna dor, é sempre levado de novo ao jogo criador e à produção da aparência. O sofrimento com a destruição revela-se em sua necessária relação com o prazer criador da natureza e recebe, assim, um sentido afirmativo. [...]. Mas era nesse estado que o seguidor do deus não apenas conhecia e vivenciava os mistérios, como era capaz de enriquecer sua compreensão de si e da existência. À luz desta experiência, o grego vivenciava domínios do mundo interno inacessíveis à linguagem e à consciência. (Cavalcanti, 2006, p.59).

De volta à montagem do monólogo de Clélia, poderíamos afirmar que a linguagem tampouco deu conta de seu trauma. Conscientemente, havia sido impossível para Clélia elaborar sua dor e foi preciso que ela, à semelhança de uma artista trágica, entrasse em contato com o seu imaginário, fizesse um amálgama dele com sua realidade e, esquecendo-se de si mesma pudesse criar as cenas de O'Neill, recriando as cenas de sua vida. Sob o véu da aparência, da personagem, entregou-se à “magia dionisiaca” e transformou a Clélia da dor por sua existência em uma Clélia renovada, recriada, renascida pela arte. O sentido afirmativo inerente ao processo criativo de Clélia se fez presente durante todos os nossos encontros, coroados pelo descortinar do que não poderia ser revelado, na criação da possibilidade de “enriquecer sua compreensão de si e da existência”.

Neste ponto nos parece interessante fazermos um paralelo entre a ótica trágica da existência resgatada por Nietzsche, e Clélia, ao experimentar o jogo criador e que, ao vivenciar a personagem, pôde trazer àquele auditório da clínica de reabilitação não somente a dor da Sra. Rowland, mas principalmente a sua própria dor até então silenciada.

Clélia finalmente pôde transformar sua tragédia pessoal em arte e, através do teatro, ratifica a humanização da figura clássica do herói, atribuída por Nietzsche, aos artistas do teatro, como verificamos em “A Gaia Ciência”:

Apenas os artistas, especialmente os do teatro, dotaram os homens de olhos e ouvidos para ver e ouvir, com algum prazer, o que cada um é, o que cada um experimenta e o que quer; apenas eles nos ensinaram a estimar o herói escondido em todos os seres cotidianos, e também a arte de olhar a si mesmo como herói, à distância e como que

¹³MACHADO, Roberto (Org.). Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

simplificado e transfigurado – a arte de se “pôr em cena” para si mesmo. Somente assim podemos lidar com alguns vis detalhes em nós! Sem tal arte, seríamos tão-só primeiro plano e viveríamos inteiramente sob o encanto da ótica que faz o mais próximo e mais vulgar parecer imensamente grande, a realidade mesma. (Nietzsche, 2007, p. 106).

Convém ao raciocínio sobre o processo criativo de Clélia um breve aparte: apesar de termos trabalhado com a técnica da Análise Ativa durante o processo de ensaios de “Antes do Café”, foi observado que Clélia também se colocou diante de si mesma através de uma personagem, isto é, se colocou com “distanciamento” ante sua situação traumática, sob o disfarce da personagem.

Procuraremos esclarecer a técnica do distanciamento engendrada com a do “terceiro olho do teatro”. Supomos que Clélia, em sua experiência teatral, antes de tudo, teve que se permitir estar diante de si mesma, à distância, vivenciando se “pôr em cena” para si mesma. Como seria estar diante de si mesma, à distância?

Para respondermos a esta questão, exploraremos a ideia enunciada por Nietzsche quanto ao “terceiro olho do teatro”, acrescidas à do dramaturgo-diretor-alemão Bertolt Brecht da técnica do “distanciamento” encontrada nas propostas cênicas do teatro épico alemão.

2.3 O “terceiro olho do teatro” proposto por Nietzsche

Iniciaremos este ponto de nossa pesquisa pela ideia nietzscheana de “terceiro olho do teatro”, e em seguida analisaremos a técnica do “distanciamento”, desenvolvido por Bertolt Brecht. Veremos como a técnica brechtiana de encenação incentiva o público a ter uma visão crítica e política do que está em cena. A técnica do “distanciamento” nos auxiliará na compreensão de como ver a cena de fora, de forma distanciada também foi essencial para a elaboração das situações traumáticas apresentadas nesta pesquisa – o Caso Clélia e os demais exemplos apresentados no capítulo anterior.

No aforismo 509 de sua obra *Aurora*, Nietzsche sugere que usemos “o terceiro olho do teatro” como um refúgio ao espetáculo trágico da vida. Deste modo abríamos uma porta que permitiria ao homem olhar o mundo de cima e de longe, através de uma artística distância. Seria possível, dentro desta proposta, olhar para as situações difíceis e dolorosas da existência com

uma espécie de distanciamento, sendo necessário abarcar a sua totalidade sob uma perspectiva criativa.

Quê? Você ainda necessita do teatro? É ainda tão jovem? Seja inteligente, busque a tragédia e a comédia ali onde são representadas melhor! Onde tudo é mais interessante e interessado. Sim, não é tão fácil permanecer apenas espectador então – mas aprenda isso! E em quase todas as situações que lhe forem difíceis e dolorosas você terá uma pequena porta para a alegria e um refúgio, mesmo se as suas próprias paixões o acometerem. Abra o seu olho de teatro, o terceiro grande olho que olha para o mundo pelos outros dois! (Nietzsche, 2004).

Tal perspectiva nos remete à proposta de Ferenczi quanto à elaboração criativa do trauma por meio da repetição, tema que analisaremos no capítulo seguinte. Ora, Nietzsche já utilizara a sugestão de não olharmos para a vida apenas como espectadores resignados diante dos momentos de dor e sofrimento que nos são apresentados e, ao propor uma saída de um olhar criativo e distanciado para lidar com as tragédias vivenciadas, o filósofo alemão não estaria ele mesmo abrindo uma porta para que o pensamento ferencziano pudesse desenvolver a possibilidade de elaboração do trauma através de uma encenação, isto é, de maneira criativa?

A ideia de encenação não é estranha a Ferenczi e ele a utiliza não só sem seus escritos, mas em sua clínica. Propôs, nos anos 1930, aquilo que chamou de “análise pelo jogo”. (Ferenczi, 1931) Nesse jogo, o paciente, incapaz de falar de seus traumas – já que nenhuma palavra seria capaz de expressá-los – é incentivado por Ferenczi a encená-lo, reproduzindo suas vivências, na maior parte das vezes, infantis. O analista deve participar desse jogo, aceitando o papel que o paciente lhe atribui – pai, avô, etc. Ou seja: não tendo palavras para expressar seus sofrimentos, o sujeito o repete. Mas dessa vez o repete de maneira diferenciada, através de uma encenação que lhe permite algum tipo de distanciamento da situação vivida: existe um outro que participa e o acolhe, ele não está só e, além disso, é ele quem escolhe o script. Existe, nessa encenação, uma proteção, de modo que o sujeito não se vê invadido pela situação traumática. Essa encenação “protegida” e “distanciada” foi também a experiência que teve Clélia, ao escolher a peça de Eugene O’Neill para ser repetida noite após noite, nos ensaios e na estreia. A possibilidade de falar através de uma personagem funcionou como um escudo psíquico, permitindo a Clélia ter alguma distância em relação à sua própria situação traumática. Clélia não poderia falar da sua dor como viúva de um suicida, mas sua personagem falava por ela. A dor não era a dela, e isso lhe proporcionava um anteparo, uma distância. Ao repetir as cenas através da personagem, a situação aos poucos deixava de invadi-la, de tomá-la, e Clélia era

capaz de enxergá-la com alguma distância. Se a situação traumática anteriormente tinha sido imensa, invasiva, impronunciável, ela agora ganhava um contorno que não possuía antes.

Talvez aqui se possa, mais uma vez, aproximar as ideias de Nietzsche e de Ferenczi. E ainda que o filósofo alemão não tenha se demorado em elocubrações sobre o conceito de “terceiro olho do teatro”, nem por isso deixou de contribuir para que suas ideias se expandissem, não apenas pelo viés psicanalítico, mas também por metodologias que até hoje são discutidas no âmbito teatral político.

Defendemos que a ideia do “terceiro olho do teatro” proposta por Nietzsche foi fonte da qual Brecht e Ferenczi beberam e obtiveram desdobramentos que nos traz resultados nos campos artístico e psicanalítico até a atualidade. Em seguida desenvolveremos o tema relacionado ao teatro brechtiano para aprofundar o conceito do distanciamento e sua repercussão no assunto que discutiremos em seguida acerca das manifestações artísticas a partir de olhares distintos sobre situações traumáticas.

2.4 O teatro épico, Brecht e Piscator

“A realidade é sempre o melhor teatro” (PISCATOR)

Quando falamos em teatro épico via de regra pensamos no diretor e dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), muito embora a expressão tenha sido criada pelo também alemão Erwin Piscator (1893-1966), ator, diretor e dramaturgo pioneiro do teatro político. O teatro épico vai de encontro ao teatro aristotélico. Este, o teatro dramático, é caracterizado por uma ação em cena, cujos personagens são representados por atores sempre baseado na verossimilhança, onde a ilusão da realidade torna possível o envolvimento do espectador com o que lhe é apresentado, até que a expurgação dos sentidos, a descarga emocional, a catarse, aconteçam. O teatro épico rompe os limites de tempo e espaço, e a ação não se restringe às normas aristotélicas, pelo contrário, há intervenções no palco através da narrativa de objetivo didático e transformador. A este teatro não interessava que a plateia se identificasse com a ilusão que o teatro tradicional oferecia com seu consequente alívio das emoções.

Segundo a professora e pesquisadora Andrea Stelzer, “o jogo de teatralidade na obra de Brecht rompe com a progressão lógica baseada na psicologia ou na existência de um momento

culminante em que possa realizar a catarse” (Stelzer, 2021). Neste cenário não existe lugar para o teatro ficcional, e a técnica do distanciamento ao mesmo tempo em que conduz a plateia a uma posição crítica, substitui a catarse pelo estranhamento (ou distanciamento). Stelzer continua, ao comparar o teatro épico segundo Brecht e segundo Piscator:

Piscator, assim, como Brecht, considera que o teatro épico faz face à vida e à história, pois ele age como um meio dinâmico que reflete as ações reais da vida e faz surgir as motivações pessoais no quadro impessoal da história. Porém, Piscator queria provocar uma ação direta do público diante dos fatos reais projetados na cena, diferentemente do efeito de distanciamento criado por Brecht, que visava a provocar uma reflexão do espectador sobre a cena. (Stelzer, 2021, p.86).

O teatro épico pela ótica de Brecht mostrava “os processos por trás dos processos” através de inéditos procedimentos de encenação que levavam a plateia ao estranhamento ou distanciamento. Dentro desta proposta, o teatro tem a função de levar o espectador à crítica do que está sendo apresentado, para que ele possa transformar não apenas ele mesmo, mas também a sociedade. Por esta ótica, o homem não está fadado ao seu destino, determinado por deuses ou forças maiores que ele, como ocorre nas tragédias e, assim, o homem tem o poder de modificar a história a partir de sua atitude crítica. Em outras palavras: o palco narra e a plateia, com distanciamento, compreende e pode transformar o que testemunha.

No entanto, para que o público pudesse sair da posição passiva diante da cena teatral, era necessário que fosse apresentado um espetáculo que causasse estranhamento, uma sensação incômoda que gerasse desconforto até que o espectador deixasse a posição de observador da cena para, através de tal estranhamento, se apropriasse de um distanciamento crítico e então, se tornasse o agente de transformação diante de uma prática coletiva. Portanto, o ator não interpreta, ele faz a mediação entre palco e plateia, comenta a cena, reflete sobre ela.

O filósofo, professor e crítico teatral Gerd Bornheim, em sua análise sobre a estética teatral brechtiana, detalha o “estranhamento” em Brecht e nos aproxima do conceito nietzscheano do “distanciamento”:

No fundo o ator se separa de si, como espectador de si próprio e do personagem; estabelece-se, por aí, uma espécie de co-naturalidade entre o ator e o espectador, e ambos assistem, cada um a seu modo, a esse elemento “estranho” que é o personagem. Ou melhor: o estranho é assimilado, e sendo “meu” estranho, justamente na sua condição de estranho, passa a integrar a minha “natureza”. Mas ator e espectador permanecem instalados na distância, ou seja, cresce-lhes o olho crítico. (Bornheim, 1992, p.262).

Neste papel de atores sociais, os espectadores saem da posição passiva para ultrapassarem o limite anteriormente sustentado entre palco e plateia. Rompe-se a quarta parede, os atores do teatro épico comentam a cena, os músicos pontuam o que será apresentado e os atores permanecem no espaço cênico mesmo que não esteja no momento de sua cena. Estas características causam estranhamento na plateia. Estar na mesma posição de um “fora de cena” mas em cena, atentos para a qualquer momento adentrarem o cenário, coloca o público em situação semelhante, algo que impele ao poder crítico da plateia, ao agir, ao ser agente. Afinal, se todo espectador já é ator de sua história pessoal, ele passa a ser também ator de uma memória social. A plateia, portanto, juntamente com os atores em cena, são capazes de construir novos olhares sobre o que está sendo apresentado, tomando parte de um processo criativo coletivo.

Decidimos por abrir estes parênteses para brevemente abordarmos uma das técnicas verificadas no processo criativo de Clélia, que no processo de construção da personagem, usou a técnica do distanciamento instintivamente, como artifício criativo ao interpretar sua dor através das falas da sra. Rowland. Fechamos parênteses e retomamos à busca da interseção entre a arte trágica e o voo de Clélia.

2.5 A função da arte trágica segundo o filósofo trágico

“A arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida” (Friedrich Nietzsche)

De volta à trilha sobre a importância da arte trágica grega ao pensamento nietzscheano, aquela era para o filósofo alemão, uma porta de entrada para a compreensão do mundo em sua totalidade, em celebração com o todo, afirmando seu júbilo sem, no entanto, negar a dor, sofrimento e destruição inerentes a ela. Conforme lemos em *Ecce Homo* “Eu prometo uma era trágica: a arte suprema do dizer Sim à vida, a tragédia, renascerá quando a humanidade tiver atrás de si a consciência das mais duras, porém necessárias guerras, sem sofrer com isso...”. (Nietzsche, 1995, p.65).

Portanto, o homem ao aceitar a dor como parte inerente à vida, diz “Sim” à condição transformadora do tempo, afirma sua potência criadora apesar das vicissitudes da vida. Sabemos que existir implica sofrimento e dor, e pela ótica nietzscheana, destruição e atividade criadora

caminham de mãos dadas. Vida e morte são dois lados da mesma moeda que, ao ser lançada, ratifica o pulsar do processo criador, em constante mudança, em eterno devir.

Podemos constatar a importância que Nietzsche dá à arte trágica por possibilitar uma saída ao homem que não compactuava com as respostas da razão às questões existenciais. A arte trouxe à cena novas possibilidades vitais. Esta foi a resposta nietzscheana à “metafísica racional” defendida por Sócrates e seus discípulos, que supervalorizava a ciência em detrimento da arte trágica, que, segundo os pensadores gregos, era voltada aos não-filósofos, ou seja, àqueles que não possuíam entendimento e se deixavam levar pelos instintos e forças dionisíacas, incapazes de pensar.

A filósofa Rosa Dias em seu artigo “A questão da criação para Nietzsche” (2009) nos transporta para a crítica de Nietzsche à concepção que questiona tudo o que não é racional e inteligível, abraçada pela filosofia socrática. Para fazer o percurso que o filósofo alemão trilhou, Dias faz referência ao livro II de Zaratustra, especificamente em “Da Redenção” e “Nas ilhas bem-aventuradas”, em que Nietzsche revisita o mundo prometido pelos metafísicos e moralistas, isto é, o mundo ideal, do além, já que o mundo real, a realidade, com sua temporalidade e finitude, não deveria interessar aos gregos. Sob esta ótica, passado e presente causariam sofrimento por sua impermanência, por serem transitórios. Neste sentido, o fluxo linear do tempo, por ser incapaz de ser detido, parado, alimenta o “espírito de vingança”, contra a vida real e seu fluxo temporal. Nietzsche rechaça o pensamento grego socrático-platônico e sua negação do mundo do devir e nos propõe o SIM à vida, ao fluxo do tempo, ao fluxo da vida, à vontade criadora. Como podemos conferir em:

É contra esse tipo de pensamento, que mumifica a vida, que faz da vida expressão do instinto de conservação, que Nietzsche introduz a sua concepção de vontade criadora. A novidade desse pensamento está em fazer frente a um tipo predominante de pensar que ruidosamente exhibe os grilhões do passado através dos tempos e paralisa o futuro no passado, numa relação essencial com o tempo: A vontade criadora se constitui numa relação essencial com o tempo: o tempo é a única via do criador. (Dias, 2009, p.9).

Nietzsche dá voz à vontade criadora quando afirma a temporalidade fora da dimensão linear de compreensão. Para o filósofo alemão, passado, presente e futuro têm uma leitura fora da linha sucessória, onde o passado é redimido e recriado. O passado não mais é um terrível acaso, mas parte concomitante da temporalidade não-linear reconciliada com a afirmação do ato de querer: “assim eu quis”, “assim eu quero”, “assim eu hei de querer”. Como conferimos em Dias (2009): “O devir, afirmado pelo ato de querer, redimido pelo querer que quer com toda a sua vontade, transfigurado pelo poder da afirmação, é possibilidade de criação contínua.”. E

a possibilidade de criação contínua traz a reboque a destruição, visto que não há nada fixo, imutável no mundo. Criar, portanto, confirma o jogo de forças determinante da afirmação da vida: criação e destruição. O criador anseia pela totalidade da vida incluindo o seu lado mais assombroso: o desconhecido, o inesperado, o acaso. Viver na plenitude é abraçar o que se nos apresenta, como se a vida fosse uma caixinha de surpresas. Ao criarmos formas de transformar o que nos sucede em vida pulsante, o acaso rege um sentido para vivenciarmos o mais simples, o mais cotidiano. Somos, então, poetas de nossas vidas, autores da dramaturgia do nosso viver, nossa potência criadora do cotidiano. Somos afirmação da vida e para além de artistas, podemos ser poetas-autores de nossas vidas, como sugerido pelo filósofo alemão em:

[...] devemos aprender com os artistas e, no restante, ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas principiando pelas coisas mínimas e cotidianas. (Nietzsche, 2007, §299).

Nietzsche nos convida a sermos os autores de nossas próprias histórias, de nossas próprias vidas. Defendemos que no tempo da criação, no tempo trágico, as angústias e sofrimentos da vida terrena, são afirmadas exatamente como Clélia experimentou. Já vimos que em seu processo criativo, Clélia pôde valer-se de uma personagem para elaborar, mesmo que em segredo, sua própria dor e sofrimento. Clélia, nesta perspectiva, foi poeta-autora de sua própria vida.

Ao viajar duzentos quilômetros da cidade em que residia até o Rio de Janeiro, uma vez por semana, ao mudar-se para a capital para conseguir estar diariamente nos ensaios, ao preparar seu corpo aos setenta e um anos de idade para ser capaz de aguentar os exaustivos ensaios, ao divulgar a peça em sua comunidade, ao conseguir todos os itens necessários ao cenário e figurino, Clélia afirmava a vida nas coisas mínimas e cotidianas. Ao concretizar seu sonho de subir no palco e se apresentar ao público selecionado por ela, interpretando uma personagem, Clélia, apesar de ser viúva de um suicida, apesar de toda a dor daquele luto, pôde reescrever a sua história.

A cada ensaio Clélia se encontrava no intervalo de um tempo criativo, tornando-se livre novamente e, ao afirmar o peso que carregava das agruras de sua vida, pôde então resgatar o sentido da vida em sua totalidade. Sua vontade de crescer na cena, de dar vida àquela personagem, de estar aberta ao devir só foi possível por seu querer com toda a sua vontade, com seu desejo impulsionando a ação criadora.

Clélia nos leva à conclusão de que sua vontade criadora e a aposta no devir foram terrenos férteis para as possibilidades de criação daquela personagem que era, indiretamente, ela mesma. Clélia opta pela afirmação de seu passado para reviver o presente, escolhe dizer SIM à vida, aposta no ato de criar e, como um leque de possibilidades no e com o fluxo da vida, afirma a existência em sua plenitude. Vemos, na prática, que a vontade criadora é diametralmente oposta à negação da vida, e se relaciona com as possibilidades afirmativas do viver. Clélia diz SIM ao devir, ao rio que flui, ao impermanente e inconstante.

Ou como afirma Nietzsche (2004): “Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para a frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo [...] mas amá-lo...”.

O filósofo alemão, quando fala em “nada querer diferente, ao querer para trás e querer para frente, não apenas suportando, mas amando o necessário”, nos remete a uma abordagem de um tempo cíclico, de um novo conceito de eternidade, de um querer em duas direções: o querer para frente, no amor ao destino, ao que virá e o querer para trás, no amor ao que foi, indistintamente. Quando Nietzsche vincula a grandeza do homem à sua capacidade de afirmação, ele fala de amar a vida como um Sim à sua completa extensão. Nietzsche está nos direcionado à ideia do Eterno Retorno do mesmo, nos lança a proposta de amar a vida em sua totalidade, por toda a eternidade, exatamente nas situações do mesmo. A afirmação do mesmo que também encontramos num processo de ensaios, mesmo texto, mesmo personagem, mesmo final. Mesma tragédia.

No entanto, pensamos ser importante trazermos também o ponto de vista do filósofo francês Gilles Deleuze, que irá propor a repetição como o desdobramento da ideia nietzscheana em Eterno Retorno do mesmo em Eterno Retorno da diferença. Senão, vejamos.

Deleuze propõe uma filosofia da diferença e combate as interpretações que dão ao Eterno Retorno nietzscheano como o ciclo de tudo que se repete do mesmo. Para o filósofo francês:

[...] o eterno retorno, segundo Nietzsche, não é de modo algum um pensamento do idêntico, mas um pensamento sintético, pensamento do absolutamente diferente que reclama fora da ciência um princípio novo. Esse princípio é o da reprodução do diverso enquanto tal, o da repetição da diferença. [...] no eterno retorno, não é o mesmo ou o uno que regressam, mas o eterno retorno é ele próprio o uno que se diz do diverso e do que difere. (Deleuze, 1976).

Assim, a filosofia da diferença deleuziana está diretamente relacionada ao conceito fundamental de repetição, não do mesmo, mas enquanto possibilidade de criação, de mudança e transformação. Portanto, a repetição produz diferença na medida em que proporciona o novo na potência do devir. Em outras palavras, o eterno retorno nietzscheano, para Deleuze, é o pensamento da repetição da diferença.

Ao analisar as passagens da terceira parte de “Assim falou Zaratustra”, seus argumentos recaem no fato de que não é o próprio Zaratustra que irá propor a ideia circular do eterno retorno, é o anão quem profere “Tudo o que é reto mente” e “Toda a verdade é curva, o próprio tempo é um círculo”, em “Da visão e do enigma”. E também em “O convalescente”, a águia e a serpente quem discorrerão sobre a ideia do Eterno Retorno do mesmo: “Tudo vai, tudo volta; eternamente gira a roda do ser. Tudo morre, tudo floresce, eternamente transcorre o ano do ser. Tudo se separa, tudo volta a encontrar-se; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser. Em cada instante começa o ser; em torno de cada aqui gravita a esfera do ali. O centro está em toda parte. Curvo é o caminho da eternidade”.

Deleuze toma estas personagens para fundamentar seu ponto de vista, pois segundo o filósofo francês, Zaratustra não concorda com as afirmativas do anão e dos animais. Seguindo esta ideia, Deleuze afirma que Zaratustra não aceita a ideia de que tudo volte ao mesmo, até o pior do homem e, portanto, se zanga com o anão e adoece, pois logo após ameaçar o anão, tem a visão do pastor cuja boca é invadida por uma serpente. Quanto ao que falam os animais, despreza a ideia da repetição do mesmo, chamando-a de banalidade. Quando os animais pararam de discorrer sobre o “caminho da eternidade”, ao perceberem Zaratustra de olhos fechados e em silêncio, afastam-se.

Segundo Deleuze, a obra principal de Nietzsche não tem o objetivo de definir o que vem a ser o Eterno Retorno, mas pelo contrário, mostrar o que não é o Eterno Retorno do mesmo: não é tudo o que o anão e os animais diziam ser, ou seja, não é um ciclo eterno do mesmo.

E continua em sua asserção exemplificada com o início da segunda parte de “A visão e o enigma”, quando Zaratustra para diante de um portal em que se vê inscrita a palavra “instante” e desenvolve a ideia de devir. Zaratustra mostrará ao anão o fundamento do Eterno Retorno, ao falar que o passado é infinito, eterno e que não é possível um estado inicial ou final do instante, uma vez que o instante passa por ser tempo presente, passado e futuro. Deleuze interpretará o Eterno Retorno como o ser do devir, o revir da diferença, ou o ser do devir na diferença, reabsorvida na identidade, onde a relação entre o ser e o devir, e o que revém, é o diferente. A identidade, portanto, o retorno da diferença e não o retorno ao mesmo, do mesmo. O filósofo

comentador de Nietzsche e Deleuze, Roberto Machado, em sua análise sobre o Eterno Retorno conclui: “É isso o eterno retorno, não mais simplesmente como pensamento, mas como ser, como ser seletivo, ou afirmação. No eterno retorno só a afirmação revém, só revém o que pode ser afirmado. [...] Ora, a ideia de Nietzsche, para Deleuze, é que só o devir-ativo tem ser. Assim, eterno retorno é o ser universal do devir” (2009, p. 100).

Desenvolver a ideia deleuziana do Eterno Retorno atrelado à de Vontade de Potência nietzscheana seria fator de uma pesquisa de dimensões que não estão no cerne de nosso trabalho, isto porque para os fins desta tese, o que nos interessa e é de relevância ao suporte teórico e filosófico ao “Caso Clélia” se restringe ao aspecto de seu processo de ensaios. Desta maneira, tomamos emprestado o olhar de Eterno Retorno do mesmo enquanto metodologia durante a montagem de “Antes do Café”: o mesmo texto, a mesma personagem, a mesma dramaticidade em cena o mesmo superobjetivo do autor, repetidas inúmeras vezes. Também lançamos mão da ótica deleuziana de Eterno Retorno da diferença: a cada vez que se repete a cena, o devir da cena está em sua repetição na diferença, aquilo que simbolicamente chamamos de “voo de Clélia”. Clélia se lança ao devir do ser, na aposta de repetição do diferente. A cada retomada, o mesmo, de nova maneira. Quando falamos em orgânico da técnica da Análise Ativa, estamos falando disto, de repetição do mesmo, na diferença. E também, a arte de se estar em cena, na vida, pode ser pensada como nos colocarmos a cada abrir das cortinas um eterno retorno do mesmo, com a possibilidade da renovação, da afirmação no SIM à vida em sua totalidade, de querermos da vida o que se foi, o que se é o que virá a ser, de múltiplas formas, como Clélia nos ensinou. Eternamente.

Apresentamos até esta etapa da pesquisa o pensamento nietzscheano de Eterno Retorno do mesmo desdobrado por Deleuze de Eterno Retorno da diferença e, dentro da sua releitura, adentraremos, através do campo teórico e filosófico, o cenário da vida prática de Clélia para que então, possamos percorrer o caminho por onde ela pôde afirmar e expandir a sua existência a cada repetição das cenas de sua vida, elaborando sua dor através da arte.

Em seguida continuaremos nossa pesquisa no campo da psicanálise que nos brindará com o aporte do olhar sobre dor, sofrimento e trauma, o qual agregará à teorização do Eterno Retorno recém desenvolvida as ferramentas que se referem à trauma e saídas na repetição, pelo olhar de Clélia. Começaremos a abordagem do trauma por Sigmund Freud, muito embora ele não tenha dado o devido valor a soluções para a elaboração do mesmo, mas pensamos ser importante trazermos à baila o seu ponto de vista e divergências ao modo de lidar com o trauma de Ferenczi.

Enfatizaremos temas relativos ao não-dito, ao silenciado e ao “desmentido” vistos em Ferenczi, e a partir deste material, defenderemos o processo criativo por repetição de Clélia, que pôde elaborar seu trauma poder se expressar através de uma personagem, e se defrontar com o que havia silenciado até então sob o disfarce de uma obra dramatúrgica, artisticamente.

CAPÍTULO 3: A REPETIÇÃO E O TRAUMA: COMPULSÃO OU CRIAÇÃO?

A fim de respondermos a algumas questões anteriormente formuladas, fomos buscar no material psicanalítico possíveis soluções apresentadas neste campo a partir de experiências de repetição. Veremos pelas lentes de Ferenczi a repetição enquanto saída criativa para situações traumáticas. E neste sentido, tentaremos desvendar a questão sobre como a repetição, no processo de ensaios de montagem de uma peça, proporciona a elaboração de um trauma.

Este capítulo abordará a questão do trauma sob as óticas dos psicanalistas Sigmund Freud e Sándor Ferenczi e a possibilidade de se pensar uma saída criativa para as situações traumáticas. Abordaremos a ideia de repetição freudiana, que contempla o seu caráter compulsivo, e privilegiaremos a repetição criativa elucidada por Ferenczi. Após detalharmos os diferentes pontos de vista dos dois psicanalistas, pretendemos traçar um paralelo entre a dimensão criativa da repetição – presente nos ensaios das montagens teatrais-, e sua função de elaborar situações traumáticas dos participantes do jogo da vida.

No caso de Clélia, por exemplo, basearemos seu processo criativo em conjunto com as repetições necessárias dos ensaios para falarmos de seu trauma em ser viúva de um suicida. Com base neste exemplo, seguiremos na defesa de que a repetição das cenas permitiu a Clélia a elaboração de seu trauma.

3.1 A NOÇÃO DE TRAUMA EM FREUD

Sigmund Freud, na última década do século XIX, introduziu a noção de trauma para além do dano físico estudado na medicina e, ao trazê-lo para o campo do psíquico e relacioná-lo às experiências que pudessem evocar afetos aflitivos como a angústia, a vergonha ou mesmo o susto, abriu um leque de possibilidades à pesquisa de diversas manifestações patológicas. Partindo da terminologia freudiana de “trauma psíquico”, nos interessará mais a saída indicada pelo psicanalista a tais afetos aflitivos do que a definição e casos tratados por Freud. A partir da noção de trauma psíquico trilharemos, em momento seguinte, o percurso que levou o psicanalista contemporâneo de Freud, Sándor Ferenczi, a abordar uma possibilidade diversa para que o trauma pudesse ser elaborado.

Observemos que este trabalho contemplará, como o nome enuncia, a noção do trauma em Freud e em Ferenczi, não sendo aprofundado, no entanto, os termos técnicos da área da psicanálise, uma vez que o presente estudo se volta às possíveis perspectivas criativas diante do trauma e não aos porquês dos mesmos.

Freud modificou sua concepção de trauma no decorrer de sua obra. De início, acreditava que o trauma estaria ligado a um afeto represado. Segundo esta ótica, tudo aquilo que o sistema psíquico tem dificuldade em assimilar, seja devido a um choque violento ou a alguma desorganização psíquica, transforma-se em trauma. Sua consequência seria a impossibilidade de descarga afetiva, permanecendo o afeto represado, de acordo com a suscetibilidade do sujeito, como vemos em:

Nas neuroses traumáticas, a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, mas o afeto do susto – o trauma psíquico. De maneira análoga, nossas pesquisas revelaram para muitos [...] dos sintomas histéricos, causas desencadeadoras que só podem ser descritas como traumas psíquicos. Qualquer experiência que possa evocar afetos aflitivos – tais como o susto, angústia, vergonha ou dor física – pode atuar como um trauma dessa natureza; e o fato de isso acontecer de verdade depende, naturalmente, da suscetibilidade da pessoa afetada [...]. (Freud, 1987 [1893a], p. 43).

Em sua última teoria sobre o trauma, Freud não deu tanta ênfase ao afeto represado, mas à impossibilidade de representação. O trauma indicaria uma incapacidade subjetiva de reação a um acontecimento devido ao seu caráter excessivo, em curto espaço de tempo. O sujeito não seria capaz de dominar, através de uma representação, essa intensidade. Em consequência, o trauma funcionaria de modo oposto ao da memória: enquanto as representações mnêmicas são dinâmicas, se articulam e, nessa articulação, modificam o seu sentido, o trauma estaria fora desse dinamismo. Quando há alguma lembrança de um evento traumático, ela aparece e reaparece como uma imagem congelada, cujo sentido não se modifica. A imagem congelada retorna em flashbacks, retorna em sonhos traumáticos, mas esse retorno, segundo Freud, aparece como sendo sempre o mesmo. As respectivas lembranças (se é que se pode chamá-las assim) relacionadas à impotência frente a um excesso de estimulação subjetiva podem permanecer no psiquismo, mas são vivenciadas como se ainda estivessem ocorrendo no tempo presente. Devido a esse congelamento da lembrança, a cena traumática é compulsivamente repetida pelo sujeito, em sonhos ou sintomas, na tentativa de dominá-la. É essa a explicação que Freud oferece ao seu conceito de compulsão à repetição. Trata-se de uma repetição do mesmo, de uma repetição cega, que age no sujeito sem que ele próprio seja seu agente.

Sobre o tema da repetição, podemos verificar em “Recordar, repetir, elaborar”:

o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu ou reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o. Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente saber o que está repetindo. (Freud, 1990, [1914a], p. 196).

Mesmo que Freud se refira à repetição da ação quando afirma que o paciente expressa algo que foi reprimido, não podemos deixar de lado a “expressão pela atuação” de sua colocação. Considerando sua paixão pelo teatro, nos sentimos impulsionados a verter um olhar minucioso sobre o imbricamento entre a psicanálise, no que se refere ao trauma e a cena teatral, antes mesmo de seguirmos no tema do trauma pela ótica freudiana. Senão, vejamos.

Charles Neuringer, professor da disciplina “Psicologia, teatro e filme” na Universidade do Kansas, escreveu um artigo interessante a esse respeito: “Freud e o teatro” (1992). Neste trabalho, Neuringer afirma que Freud é considerado por historiadores do Teatro como “o pai” do teatro moderno, muito embora o psicanalista questionasse os méritos artísticos da dramaturgia moderna, se recusando a aceitar que os conceitos psicanalíticos pudessem ter traduções para quaisquer tipos de artes dramáticas. Ainda assim, encontramos algumas características de temas freudianos na obra de Eugene O’Neill como por exemplo, o “Complexo de Édipo” na obra “Desejo sob os olmos” (produzida em 1924), peça sobre um pai voltando para casa com uma nova esposa que se apaixona por seu enteado. Quem teve contato com o conceito freudiano de “Complexo de Édipo” tem conhecimento de que a tragédia grega de Sófocles serviu de base para que Freud desenvolvesse o conceito capaz de explicar a relação do filho e sua mãe sob a perspectiva traumática sexual (Freud, 1900). O psicanalista austríaco tinha um interesse especial por tudo o que pudesse se relacionar ao campo do inconsciente, tanto no sentido da peça em si, enquanto literatura dramática, quanto no dos motivos que levaram os autores a escreverem suas obras. (Freud, 1900, 1959a, 1959b).

Neuringer cita um importante biógrafo de Freud, Ernest Jones, para ratificar o interesse do psicanalista pelo teatro desde sua juventude, - quando suas condições financeiras não permitiam frequentar os teatros tanto quanto desejava -, até os últimos anos, quando o trabalho obsessivo lhe restringia o lazer. Especificamente no inverno de 1885-1886, em cartas escritas em Paris, Freud mencionava cinco peças a que havia assistido, todas de seu agrado: Édipo Rei (de Sófocles), Tartufo (com o autor, Molière, em cena), a peça Hernani (de Victor Hugo), uma versão não-musical de Fígaro (de Mozart) e uma peça, cujo nome não foi informado nas cartas, mas que contava no palco com a diva Sarah Bernhardt, de quem Freud era fã.

Uma preocupação de Freud também estava relacionada ao impacto da Arte sobre seus espectadores. Ele cedeu ao senso comum que aceitava a versão aristotélica da catarse, acrescentando que é na expressão dos desejos reprimidos que acontece o alívio.

Continua sua análise, o professor Neuringer chama a atenção para a falta de publicações oficiais de Sigmund Freud sobre o teatro. No entanto, ele menciona um manuscrito datado de 1904, destinado a seu amigo Max Graf, publicado apenas em 1942, sob o título *Psychopathic Characters on the Stage* (“Personagens Psicopatas no Palco”). Nele, Freud, revela, pela primeira vez, algumas ideias sobre o gênero dramático.

Vale lembrar que Freud não somente contestou a possibilidade de haver uma tradução da psicanálise para o campo das artes dramáticas como também a influência do pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche em suas obras. Ao escrever sobre a “História do movimento psicanalítico”, confessa:

Neguei a mim mesmo o enorme prazer da leitura das obras de Nietzsche, com o propósito deliberado de não prejudicar, com qualquer espécie de ideias antecipatórias, a elaboração das impressões recebidas na psicanálise. Tive [...] que renunciar a qualquer pretensão de prioridade nos muitos casos em que a imaginação psicanalítica laboriosa pôde apenas confirmar as verdades que o filósofo reconheceu por intuição. (Freud, 1914, p.25-26).

Com relação a Nietzsche, Freud apresenta aquilo que o crítico de arte Harold Bloom (2004) chama de “angústia de influência”: o medo de ser demasiadamente influenciado pelos predecessores, de perder a voz diante das autoridades do passado. “Nietzsche representava para mim”, escreve Freud a Arnold Zweig – “uma nobreza que estava fora de meu alcance” (*apud* Assoun, 1989, p. 40). Confirmamos tal preocupação em ser influenciado pelo pensamento do filósofo alemão no posfácio de *Ecce Homo*, pelas palavras de um dos maiores tradutores da obra de Nietzsche, Paulo César de Souza:

Em 1908, numa das reuniões semanais da pequena Sociedade Psicanalítica de Viena, na casa do dr. Sigmund Freud, o tema proposto para discussão foi *Ecce Homo*. Durante a reunião – que tratou sobretudo do ‘caso’ Nietzsche, não de suas ideias – Freud fez três observações de interesse. Disse que o livro não podia ser desconsiderado como produto de insânia, porque nele se preservava o domínio da forma. Disse que ninguém havia antes alcançado, e dificilmente alguém tornaria a alcançar, o grau de introspecção alcançado por Nietzsche. E disse que nunca havia

estudado Nietzsche, devido à semelhança entre as percepções do filósofo e as investigações da psicanálise (evitava-o para preservar a independência de espírito), e devido à riqueza de ideias daquelas obras, que o impedia de ler mais que metade de uma página. (Souza, 2004, p. 133).

Vemos, portanto, que ao contrário do que possamos supor, Freud tinha noção da grandiosidade de Nietzsche e se recusava a ler sua obra justamente por não querer desviar a atenção de seus próprios apontamentos, que possivelmente pudessem ser influenciados pelo pensamento de Nietzsche, caso caísse na tentação de conhecê-lo a fundo.

De volta ao percurso proposto nesta pesquisa, Freud entende os afetos aflitivos como mola propulsora para manifestações patológicas e, uma vez que o trauma psíquico se relaciona à experiência de um choque violento cuja consequência desestabiliza a organização psíquica, o indivíduo se vê incapaz de uma reação por se encontrar com seus afetos paralisados.

Verificamos tais assertivas em “Moisés e o monoteísmo” (1914), onde Freud, ao falar sobre a origem traumática das neuroses, distingue dois tipos de efeitos do trauma, ambos de repetições narrativas: o positivo e o negativo. Freud afirma que os positivos, advindos da fixação e compulsão à repetição do trauma, mantêm os afetos paralisados, como um aprisionamento do indivíduo à situação traumática. Assim, o aparelho psíquico não daria conta de tamanha desordem energética advinda do excesso de estímulos internos (as pulsões) ou externos. A experiência traumática ultrapassa, portanto, o quanto o aparelho psíquico poderia suportar e o indivíduo reage ou pela elaboração da experiência, transformando-a em memória, ou repetindo a experiência por compulsão, uma vez que não é capaz de elaborá-la, pela impossibilidade em assimilá-la.

É em “Além do princípio do prazer” (1920) que Freud apresentará sua última teoria do trauma. Escrevendo logo depois da Primeira Guerra, Freud percebe que muitos soldados têm, noite após noite, o mesmo sonho, sonho que repete um acontecimento traumático com o qual não puderam lidar. Por que motivo, pergunta-se ele, haveria a repetição de uma situação tão desprazerosa? Sua resposta é que diante de um trauma, o psiquismo passaria a funcionar além do princípio do prazer: estando o aparelho psíquico desorganizado devido ao excesso traumático, ele entraria no mecanismo de compulsão à repetição. A compulsão à repetição é, para Freud, o processo repetitivo da ordem do irrepresentável, já que, como foi dito, o evento traumático não tem representação psíquica, não havendo o registro da experiência traumática. Eventos violentos como a guerra marcavam os sonhos de pacientes de Freud que estiveram no

front, e relatavam a repetição desses sonhos, desvinculados do prazer. É a violência traumática e o susto provocado por ela que não permitiam a elaboração do trauma.

3.2 A NOÇÃO DE TRAUMA EM FERENCZI

“o sobrevivente é a pessoa que atravessou uma provação e viu a morte de perto.”
Seligmann-Silva.

Se para Freud a repetição é um processo de fixação de traumas em ciclos que mantêm a desestabilização psíquica, sem conduzir à elaboração, Sándor Ferenczi diverge da ideia de estagnação que seria proporcionada pela repetição, para trazer a possibilidade da dimensão criadora do trauma. Diferentemente de Freud, ele acredita que através da repetição seria realizada a elaboração da situação traumática, ou seja, a repetição poderia ser vista como um recurso criador. Seria possível haver criação a partir do trauma. Privilegiamos o olhar ferencziano neste trabalho.

O húngaro Sándor Ferenczi, contemporâneo e um dos discípulos preferidos de Sigmund Freud, ao divergir do “explorador das profundezas” sobre o tema do trauma, traz para o campo de estudo o caráter relacional do tema. Freud privilegiava o trauma enquanto excesso de estimulações para a capacidade psíquica de um sujeito. Ferenczi, por sua vez, enxerga o trauma como produto de relações que envolvem poder e dependência. Na abordagem ferencziana, não se trata tão somente do resultado de desorganização ou excesso de estimulação para o sujeito, mas de como o seu sofrimento pode ser invalidado por alguém mais forte ou mais poderoso.

Segundo o psicanalista húngaro, um episódio que incorra em excesso de estimulações não significa necessariamente um trauma. Este ocorre quando o relato acerca de tal evento não é validado, isto é, há um descrédito quanto ao que é narrado, há uma negação do ocorrido, uma desautorização é habitualmente traduzida em português através do termo “desmentido”. Segundo Ferenczi,

O pior é realmente a negação, a afirmação de que não aconteceu nada, [...] ou até mesmo ser espancado e repreendido [...]; é isso, sobretudo, o que torna o traumatismo patogênico. [...] (Ferenczi, 1992b [1931], p. 79-80).

No momento em que um relato é “desmentido” ou invalidado, o que era por si uma situação inesperada e violenta passa a ter um caráter traumático, segundo Ferenczi. Com o “desmentido”, o sujeito questiona o que ocorreu, se realmente ocorreu, o que sentiu, duvidando

de si mesmo, de sua percepção frente ao ocorrido. Desse modo, o que se deu como ato violento, ao ser descreditado, toma um vulto desestruturante, psiquicamente destrutivo. Ao provocar em alguém uma dúvida sobre si mesmo levando-o a não confiar mais em suas próprias percepções e afetos, o perpetrador se torna imbuído de um poder que aumenta ainda mais a submissão do mais fraco. É nesse momento que, segundo Ferenczi, se dá a “comoção psíquica” ou choque:

O choque é equivalente à aniquilação do sentimento de si, da capacidade de resistir, agir e pensar com vistas à defesa de Si mesmo [...] A palavra *Erschütterung* – comoção psíquica – deriva de *Schütt* = restos, destroços; engloba o desmoronamento, a perda de sua forma própria e a aceitação fácil e sem resistência de uma forma outorgada, “à maneira de um saco de farinha. (Ferenczi, 1992 [1934], p. 109).

O trauma, para Ferenczi, está ligado a relações de poder, configurando um aniquilamento do sujeito mais fraco que se sente acuado ao ser desmentido pelo mais forte (Gondar, 2022). Vemos, portanto, uma relação desestabilizadora do sujeito que, ao não ter o seu relato acolhido, perde a confiança em si mesmo, passa a duvidar de suas percepções e sentimentos, o que acaba por produzir uma dissociação subjetiva. Tal dismantelamento torna o sujeito moldável sem resistência, submisso a quem tem o poder, isto é, a quem o desautorizou.

Isto se dá tanto nas relações individuais como nas coletivas. O conceito de “desmentido” em Ferenczi, embora não tenha sido extensamente desenvolvido em sua obra, surge como um dos principais pontos de diferenciação em relação ao que Freud desenvolveu sobre trauma.

Ao destacar a dimensão relacional do trauma, em vez de reduzi-lo a um problema do sujeito diante de um excesso em seu psiquismo ou suas pulsões, Ferenczi permite que este modelo seja utilizado também em situações coletivas. Se uma instância mais forte desautoriza, desacredita ou desmente alguém mais fraco, essa instância pode ser uma pessoa, um grupo, uma instituição ou quem quer que ocupe um lugar de poder. O que importa, para Ferenczi, é que esse desmentido ocorra numa relação que tanto pode envolver duas pessoas como muitas. Esse é um dos motivos pelos quais as concepções de Ferenczi interessam a esta pesquisa. Além do trauma individual, a pesquisa aprofundará posteriormente o tema do trauma coletivo e sua possibilidade de saída por meio de criações de companhias de teatro que, com suas produções, puderam expor e elaborar as questões do trauma coletivo.

O outro motivo que faz de Ferenczi, um pensador importante para essa investigação diz respeito à repetição da situação traumática. Para Freud, os traumas que não são elaborados terminam por não serem superados e, por esse motivo, são permanentemente atualizados, repetidos. É o que ele chama de compulsão à repetição, uma tendência a ficar aprisionado na

situação traumática. Mas diferentemente de Freud, Ferenczi percebe que, através da repetição, há uma saída criativa, uma possibilidade criativa de resposta ao trauma.

Na abordagem que Ferenczi faz dos sonhos podemos elucidar uma destas respostas. Se para Freud os sonhos foram sua “via régia para o inconsciente”, isto é, aquilo que permitiu a ele desvendar o funcionamento dessa instância psíquica, para Ferenczi os sonhos serão a via de afirmação do caráter criativo da repetição. Foi através dos sonhos traumáticos que ele pôde desenvolver essa ideia.

Para falarmos da função dos sonhos traumáticos segundo Ferenczi, devemos visitar, antes de mais nada, a concepção freudiana de repetição nos sonhos. Para o psicanalista austríaco, os sonhos diziam respeito a uma realização de desejos recalcados, com exceção dos sonhos traumáticos, que repetiam o desprazer compulsivamente. Já na abordagem ferencziana, os sonhos traumáticos, pelo contrário, não estariam restritos a uma repetição mecânica, eles teriam a função curativa, de elaboração dos traumas. Em outras palavras, no sonho traumático Ferenczi vê a possibilidade do domínio psíquico da experiência traumática. Para ele, o estado de sono favorece “o retorno de impressões sensíveis traumáticas, não resolvidas, que aspiram à resolução” (Ferenczi, 1992, p. 113). Esta seria, segundo o autor húngaro, “a função traumatolítica do sonho”: a tendência a repetição dos traumas que aspiram a um desenlace que não pôde ocorrer no momento em que foram experimentados. Daí a tese ferencziana sobre os sonhos, bem diversa daquela de Freud, que os encarava como realização de desejos inconscientes: “todo e qualquer sonho, ainda o mais desagradável, é uma tentativa de levar acontecimentos traumáticos a uma resolução e um domínio psíquico melhores” *idem*, p. 112). Podemos afirmar que, segundo a concepção ferencziana, não se trata de considerar o sonho traumático restrito à repetição compulsiva como previa Freud. Existiria uma função mais importante e mais primária na repetição: ela permitiria que os traumas fossem elaborados e liquidados. A repetição, portanto, teria a função curativa, de elaboração do trauma (Ferenczi, 1992/1934), ideia-chave que sustentará todo o presente trabalho.

De que forma se daria tal elaboração do trauma com efeitos curativos? Para Ferenczi, a repetição faria com que o choque inicial sofresse um desgaste, um enfraquecimento e, aos poucos, o susto se tornasse suportável, familiar. Além disto, para o psicanalista húngaro, a repetição permitiria que o trauma fosse produzido pelo próprio sujeito. Repetindo a situação insuportável, ele tomaria as rédeas do trauma que o assustava e dominava, passando de sujeito passivo para ativo. Eis aí a função curativa da repetição: alguém deixa de ser refém do trauma

na medida em que enfrenta sua situação o seu sofrimento. Ao encarar e produzir na repetição o seu trauma, pode dominá-lo e liquidá-lo.

A função positiva da repetição, estudada por Ferenczi nos sonhos traumáticos, poderia ser estendida também para a vida de vigília. Mesmo que um sujeito esteja acordado, “a tendência à repetição tem uma função intrinsecamente útil: ela vai conduzir o trauma a uma resolução, se possível, definitiva; melhor do que isso não fora possível no decorrer do acontecimento originário comovente” (Ferenczi, 1992, p. 112).

A concepção curativa da repetição será contemplada adiante, a partir dos exemplos práticos que traremos à luz desta pesquisa, isto é, o modo como a repetição traumática pode funcionar num processo criativo artístico. Seleccionamos alguns trabalhos teatrais de autoficção sempre com cunho traumático para analisar este aspecto curativo da repetição em Ferenczi: o ator, ao repetir indefinidamente as situações traumáticas que irão ser apresentadas ao público, revive as cenas que possivelmente seriam evitadas fora dos palcos e, ao revisitar a cada noite uma pequena dose de horror, pode vir a se tornar imune a ele. Constatamos na ideia ousada de Ferenczi um aspecto que se aproxima de Nietzsche: a destruição, e mesmo a autodestruição ativa, pode agir a serviço da criação e da vida.

Diante deste pensamento, a fim de aprofundarmos a questão da relação entre o trauma e a criação, gostaríamos de trazer à baila a gênese do psiquismo, segundo Ferenczi. Em seu livro *Thalassa* (1931/1924), o psicanalista húngaro resgatará um mito para, através da origem da vida, explicar a relação entre o trauma e a criação. Segundo Ferenczi, o desenvolvimento e a complexificação da vida teriam sido causados por uma série de catástrofes que ocorreram desde o começo dos tempos. Na origem, a vida teria surgido no mar (*Thalassa*, em grego). Envoltos no meio líquido, a vida de nada precisava. O mar garantia seus alimentos e até mesmo sua reprodução. Deu-se então uma primeira catástrofe: parte dos oceanos secaram, e a vida foi obrigada a inventar formas de sobrevivência na terra. Precisou criar pulmões, membros para caminhar e maneiras sexuadas de reprodução. Desdobrou-se, expandiu-se, cresceu. A essas catástrofes se sucederam algumas outras, através das quais a vida teve que para que a vida pudesse inventar novas formas de sobrevivência, num movimento de expansão e complexidade. É esse o modo pelo qual Ferenczi pensa o desenvolvimento, a expansão, a complexidade: são as catástrofes que podem propiciá-los.

Gilles Deleuze afirma algo próximo quando teoriza sobre a constituição do pensamento. Ele pergunta em “Diferença e repetição” (2006): o que nos faz pensar? E admite que não somos

capazes de pensar naturalmente. Só pensamos, isto é, só podemos ir além de reconhecer o já conhecido, se formos forçados a isso. O que nos faz pensar, segundo Deleuze, é a violência de um encontro. É preciso que haja “uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural” (Deleuze, 2006, p. 202). E continua: “É absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito do mundo. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo” (p. 203). Sob este aspecto, Deleuze e Ferenczi convergem: a garra do pensamento e a garra da vida vêm de uma ruptura, da retirada de uma situação confortável que, para Deleuze, obriga o pensamento a pensar (e pensar para ele é criar) e, para Ferenczi, obriga a vida a criar outras formas de viver.

Catástrofe é, para Ferenczi, outro nome para trauma: ambos implicam em ruptura, perda da continuidade e do envolvimento confortável. Pensemos no exemplo da pérola que somente pode ser acessada com a ruptura da ostra, para que então possa surgir uma nova maneira de vida. O mesmo se dá no plano humano, através dos traumas: somente por meio da dor, do sofrimento, dos abalos, podemos pensar em criação. O trauma não significa um obstáculo à criação, pelo contrário, a criação acontece a partir do trauma.

Podemos conferir esta evolução em Figueiredo ao comentar Ferenczi:

o lugar do catastrófico e do traumático vai se ampliando: nenhuma evolução, nenhuma transformação sem a passagem pelo sofrimento, pelas clivagens [...]. seja nos processos filogenéticos, seja nos ontogenéticos. A própria hominização e a criação cultural (“o desenvolvimento da civilização”) seriam respostas a uma catástrofe. (Figueiredo, 1999, p.198).

Vemos que Ferenczi pensa o trauma sob os prismas curativo e criativo. E se isso se dá, paradoxalmente, pela repetição. Segundo o húngaro, tudo o que a vida quer, desde que sofreu a perda do meio líquido devido à secagem dos oceanos, é retornar à *Thalassa*. Tal retorno às condições originárias de vida no mar, através de tentativas de repetição, obriga a vida a criar. As invenções da vida seriam, em toda a sua expansão e complexidade, a invenção de novas maneiras de retornar à *Thalassa*, às condições originárias. É como se a vida caminhasse para frente e para trás ao mesmo tempo: cada criação é uma tentativa de repetir as condições originárias, sempre de uma maneira diferente. Um de seus principais exemplos é o modo como se desenvolve a vida intra-uterina (1991/1924): há uma reprodução do meio úmido, o líquido amniótico, para que o ser humano possa se reproduzir. Vemos na proposta ferencziana do repetido retorno à *Thalassa*, uma nova forma de repetir a vida anterior, de criar pela repetição.

Observamos resquícios do conceito do “Eterno Retorno” de Nietzsche no entrelaçamento das ideias de retorno, repetição e criação proposto por Ferenczi. Ou ainda,

conforme Figueiredo (1999, p. 180) a respeito de *Thalassa*: “Talvez apenas algo como a lei do eterno retorno do mesmo de Nietzsche pudesse ter vindo em auxílio da psicanálise para pensar essas espinhosas questões”.

De fato, quando o assunto é a repetição, a noção de eterno retorno é capaz de auxiliar os psicanalistas a pensarem, principalmente quando se trata de repetição. Levantamos aqui a possibilidade de que Ferenczi teria se aberto para alguma influência nietzschiana em suas concepções sobre a dimensão criativa da repetição. Diferentemente de Freud, Ferenczi não sofria de uma “angústia de influência” em relação a Nietzsche. Se Freud fazia questão de afirmar que não o lera, justamente por perceber o quanto o filósofo havia sido capaz de se antecipar às ideias que ele propunha como novas, Ferenczi não demonstra qualquer problema nesse sentido. Cita Nietzsche por diversas vezes, utiliza-o como epígrafe de artigo, e oferece a ele um lugar de destaque no final *Thalassa*. “Talvez a morte absoluta nem exista; talvez o inorgânico dissimule germes de vida e tendências regressivas; ou talvez Nietzsche tivesse razão quando disse: ‘Toda matéria inorgânica provém da orgânica, é matéria orgânica morta. Cadáver e homem’”.

Para Ferenczi, mesmo o inorgânico é capaz de retornar à vida, mesmo o que está congelado ou paralisado pelo sofrimento traumático dissimula germes de vitalidade que podem se expandir através da repetição. Desse modo, Ferenczi não deixa de prestar uma homenagem à afirmação da vida e ao filósofo que a propôs. Tanto em Nietzsche como em Ferenczi, a repetição está do lado da vida, e não de seu congelamento.

É esse sentido que pretendemos, no presente trabalho, articular a teoria ferencziana sobre o trauma e a repetição à ideia de Nietzsche sobre o “Eterno Retorno”, ambas permitindo pensar saídas criativas através da repetição. Ambas podem funcionar como base teórica para pensar a repetição realizada nos ensaios e no exercício teatral como dimensões fundamentais da criação que são trabalhadas cenicamente.

No caso de Clélia, partindo do princípio de que ela tenha testemunhado o suicídio do marido, nos parece que tal evento traumático se encaixa numa situação de extrema violência. Seu silêncio foi a impossibilidade de falar sobre seu trauma, e de dar forma ao inexprimível. Durante seu processo criativo, a elaboração do trauma foi sendo construída pela repetição das cenas traumáticas, num jogo cênico que permitia ainda o silêncio, mas utilizando a memória afetiva de Clélia. A personagem falava por Clélia, sentia por Clélia, era seu escudo psíquico. A dor da cena não era a de Clélia, o palco a protegia de suas lembranças e tornava arte o que

sempre foi guardado na gaveta da memória do impronunciável. Clélia não poderia narrar sua situação de viúva de um suicida, posto que não conseguiria narrar a sua dor, e encontrou nas falas de uma personagem o disfarce perfeito para transformar sua vida. Clélia se jogou ao desconhecido, ao por vir, reencontrou sua dor e atualizou seu trauma sob a máscara de uma personagem. Ela arriscou repetir o sofrimento que estava abafado, calado. Afirmou a vida dionísicamente, dizendo Sim ao que havia vivenciado. Sua dor e sofrimento faziam parte da construção de uma memória artística e, ao abrir espaço para o novo, Clélia pôde se sentir uma verdadeira artista da própria vida. Ao elaborar seu trauma, passa a dar sentido à sua vida, ao querer o devir, afirma a potência do vir-a-ser, podendo então, confirmar sua existência como obra de arte.

Elencamos os principais eixos teóricos que trouxemos nesta tese para subsidiarem suas relações com os casos práticos, iniciados com o “Caso Clélia”:

Em Nietzsche, visitamos a ideia do “terceiro olho do teatro”, do *amor fati* (afirmação da vida apesar de suas vicissitudes), da vida como obra de arte, e o fundamento do Eterno Retorno do mesmo.

Em Deleuze, trouxemos o questionamento do Eterno Retorno do mesmo nietzscheano o que nos fez repensar o Eterno Retorno enquanto devir da diferença.

Brecht nos auxiliou no que diz respeito a pensarmos o processo de construção de uma personagem (Sra. Rowland) a partir do distanciamento de Clélia em relação à cena, muito embora só tenha sido possível entendermos que ela utilizou a técnica organicamente, sem saber de que se tratava da metodologia do dramaturgo alemão, após a revelação de seu segredo no dia da estreia da peça. Fizemos também um paralelo da técnica do distanciamento brechtiano com o “terceiro olho do teatro” proposto por Nietzsche.

Acompanhamos o método de Stanislavski e a técnica da Análise Ativa ao apresentamos o processo de ensaios de Clélia.

No campo da psicanálise introduzimos o conceito de trauma em Freud e, posteriormente vimos como Ferenczi pensou a elaboração das situações traumáticas a partir da repetição.

Diante deste breve levantamento teórico, trazemos a seguir alguns exemplos de expressões artísticas complementares ao “Caso Clélia”, para nos instrumentalizarmos na defesa de que é possível uma resposta criativa e artística às situações traumáticas.

Iniciaremos o próximo capítulo contextualizando a cena teatral da contemporaneidade no que concerne às diversas manifestações artísticas que têm trazido à luz trabalhos relacionados a traumas individuais e coletivos. Também introduziremos o conceito de performance e apresentaremos os “Exercícios” do modernista Flávio de Carvalho, considerado o precursor da performance no Brasil. Em adição, contemplaremos as exposições do artista plástico chileno Alfredo Jaar e o repertório da companhia teatral peruana Yuyachkani. Todos os exemplos do capítulo nos auxiliarão a pensar e ratificar a nossa tese, empiricamente.

4. A MEMÓRIA SOCIAL EM CENA: MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NA ELABORAÇÃO DE SITUAÇÕES TRAUMÁTICAS

Antes de iniciarmos as análises das obras teatrais que selecionamos para a presente pesquisa, gostaríamos de definir alguns pontos sobre os quais discorreremos ao longo do capítulo. Para desenvolvermos a questão sobre a possibilidade da elaboração de situações traumáticas por meio de manifestações artísticas, priorizaremos no primeiro momento o campo das artes cênicas para então voltarmos a atenção para as artes plásticas e visuais. Vimos ser necessário estruturarmos os termos que utilizaremos para situar e diferenciar as características das peças a serem estudadas.

O caminho a ser percorrido começa por apresentarmos o conceito de “teatro-documentário”, sua gênese e suas vertentes. As peças que escolhemos para discutirmos as possíveis maneiras de elaboração de dor e sofrimento têm a realidade como base, e possuem como denominador comum situações individuais e coletivas. Senão, vejamos.

A gênese do que hoje chamamos de “teatro-documentário” nos leva ao período de pós-Primeira Guerra Mundial e a proposta do ator e diretor alemão Erwin Piscator (1893-1966), que via no teatro uma função política, uma forma de captar a realidade e colocá-la em cena de maneira revolucionária. Neste sentido, para Piscator, teatro e vida têm um caráter indissociável: “quando designo como ideia fundamental para todas as ações cênicas a elevação das cenas provadas até a dimensão histórica, não posso me referir a nada mais que a elevação ao plano político, econômico e social. Através dela vinculamos o teatro à nossa vida”. (Piscator apud Szondi, 2001, p.130).

No “teatro documentário” de Piscator, o palco deveria servir de cenário para o que estava oculto na política e, através de uma série de documentos originais comprobatórios, verdadeiros, seria possível romper a barreira do que não era mostrado, trazendo uma autenticidade às montagens teatrais, até então desconhecida. O teatro pensado por Piscator, enquanto captação da realidade, contava com dados não ficcionais, fontes históricas primárias, artigos e recortes de jornais, entrevistas, discursos autênticos, testemunhos de pessoas que vivenciaram o fato, projeções de fotos e filmes de guerra, inclusive citações diretas de figuras públicas, algumas vezes censuradas.

Ao agregar material cinematográfico às montagens cênicas, Piscator mesclava os dois dispositivos para discutir questões relacionadas ao coletivo, incentivando um olhar crítico do homem enquanto ser político. Os filmes podiam ser utilizados em seus espetáculos com objetivos distintos. Ora didaticamente, com anotações projetadas em uma pequena tela auxiliar

como um coro que comenta a cena, critica, acusa e informa fatos da atualidade e históricos; ora dramaticamente, substituindo cenas que requereriam muito mais tempo caso estivessem nos moldes do teatro tradicional. Inovador, Piscator criava as cenas coletivamente, escritas por vários profissionais como economistas, políticos, estatísticos, escritores e dramaturgos, que em conjunto escreviam sobre o mundo do pós-guerra. Lembremos que estamos falando de uma época de galopante desenvolvimento da mídia, com o jornalismo divulgando os fatos de um mundo em polvorosa.

O “teatro-documentário” surge, portanto, como um espaço que permitia questionar o que era divulgado pela imprensa, pois não apenas utilizava as informações reveladas nos jornais, como apresentava a realidade sem filtro, a fim de instigar a plateia ao exercício de um olhar crítico sobre os fatos.

Quando Piscator dirige o espetáculo “Apesar de tudo!”, na Alemanha, em 1925¹⁴, cria uma ambientação de grande manifestação de comoção quanto ao assassinato dos fundadores do Partido Comunista Alemão, Rosa Luxemburgo (1871-1919) e Karl Liebknecht (1871-1919) por paramilitares conservadores de direita, ocorrido em Berlim, em 1919. Os teóricos e historiadores de Teatro consideram esta produção como a primeira montagem de “teatro documentário”.

Ao longo dos anos, Piscator adaptou características do “teatro documentário” de acordo com sua proposta cênica. Podemos constatar esta liberdade na direção do Oratório em 11 cantos “O interrogatório”, escrita pelo dramaturgo alemão Peter Weiss em 1965. Em sua montagem, Piscator abre mão de projeção de imagens e dá preferência ao material documental organizado pelo autor.¹⁵

Vimos que de 1925 (fase iniciada por Piscator) até os dias atuais houve um desdobramento do “teatro documentário” em sua forma inicial. Vivemos na era da revolução digital, e estudamos os “teatros documentários” no plural, visto que o gênero não permaneceu

¹⁴ Convém lembrarmos que no início da década de 20 foi criada a Seção de Agitação e Propaganda (*Agitprop*) do departamento do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética e cada unidade do Partido Comunista soviético tinha sua Seção de *Agitprop* que regulava o conteúdo de todo o material oficial de comunicação em massa e determinava a educação política nas escolas, assim como os programas voltados para o apoio público ao programa do Partido. Os agitadores eram os porta-vozes treinados pelo partido para doutrinação do público. Em inglês, o termo é usado para trabalhos artísticos com objetivos político-educacionais. Nos anos 30, sob influência do *agitprop* russo e do teatro proposto por Piscator, surge nos Estados Unidos o *living newspaper*, algo como “jornais-encenados”, encenações a partir de recortes de jornais sobre acontecimentos recentes. No Brasil, o Teatro Jornal foi criado pelo dramaturgo e diretor do Teatro de Arena de São Paulo, Augusto Boal, em 1970. No ano seguinte, após ser perseguido, preso e torturado pela ditadura militar, Boal é exilado e desenvolve a ideia de um teatro político com a participação da plateia, que até hoje é reconhecido mundialmente: o Teatro do Oprimido.

¹⁵ Baseada em depoimentos de testemunhas, réus, juizes e promotores do Julgamento de Frankfurt (1963-1965), “O interrogatório” reconstrói a realidade dos campos de concentração em Auschwitz.

circunscrito às características de cem anos atrás, nem mesmo em sua segunda fase (desenvolvida por Peter Weiss).

Vivemos tempos de interpretações plurais em relação à ficção e realidade e testemunhamos uma transformação na cena documental. Até poucas décadas atrás, falava-se em teatro-documentário e drama-documentário, termos definidos de acordo com a presença de narrativas ficcionais ou não. Apesar de serem estudados como gêneros similares, no sentido de serem fundamentados em fontes factuais, o teatro-documentário não incluía elementos ficcionais em sua estrutura narrativa. Já o drama-documentário, podia apresentar além de documentos baseados em fatos históricos, elementos de ficção. O teatro-documentário agregava ao texto dramático e à encenação todo o material que pudesse auxiliar na construção de uma narrativa baseada em histórias da realidade sem o artifício ficcional. No entanto, o leque desta realidade se abriu para a possibilidade de pensarmos o documento como um recorte do real a partir de subjetividades e, portanto, a partir da possibilidade de interpretações singulares que permitem uma releitura que não opõe ficção e realidade.

Neste sentido, o filósofo francês Jacques Rancière em sua obra “A partilha do sensível” (2005), nos traz a ideia de que a política e a estética caminham juntas para a organização do sensível:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado [...]. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história ou escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (Rancière, 2005, p. 52-62).

Tomaremos emprestada a indefinição da fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção mencionada por Rancière, para analisar as peças teatrais que apresentaremos em seguida, e veremos como se dá na prática o mecanismo de construção da ficção a partir do real, e ainda, como é possível criar novas possibilidades de interpretação e elaboração de dor e sofrimento por meio de manifestações artísticas baseadas na realidade.

Apresentaremos histórias de vida encenadas, narrativas a partir de memórias, cartas e documentos. Em todo o material selecionado os temas se relacionam com situações traumáticas, sejam individuais ou coletivas. Visitaremos construções ficcionais da realidade, nos colocaremos frente a frente com narrativas na primeira pessoa que nos auxiliarão na compreensão do processo criativo que levará à elaboração de dor e sofrimento.

Antes de darmos continuidade à análise das peças, por tratarmos temas baseados na realidade, convém pontuarmos a diferença entre autobiografia e autoficção, objeto de ampla discussão no campo literário.

Quando o especialista em autobiografia Philippe Lejeune propôs nos anos 70 um “pacto autobiográfico” entre o autor e o leitor, ele defendia a possibilidade de um compromisso com a realidade e com a veracidade dos fatos que seriam narrados, isto é, um pacto com o leitor de um relato minucioso e verdadeiro sobre sua vida, de forma cronológica. Ainda que o ensaísta admitisse que poderiam haver falhas neste acordo, foi o psicanalista Serge Doubrovski que em 77 criou o termo “*autofiction*” ou autoficção para abarcar as possibilidades inerentes às memórias e experiências subjetivas que sempre estarão envoltas em imaginação, sem que haja uma separação entre o real e a ficção. Na autoficção não há o compromisso com a verdade, existe um quê de dúvida sobre a narrativa, um tempo não cronológico, fragmentação da narrativa, que não encontramos na proposta de Lejeune. A autoficção para Doubrovski seria um desdobramento da autobiografia, como conferimos na análise de Figueiredo:

A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. Outro aspecto importante é a questão da linguagem: quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar dos fatos, preferindo, antes, deformá-los, reformá-los, através de artifícios. (Figueiredo, 2013, p. 62).

O teatro de autoficção, como veremos, permite uma licença interpretativa, uma ponta de dúvida do espectador em relação ao que é apresentado. Isto é, algo como a representação cênica baseada em história de vida contada de forma a deixar espaço para a dúvida sobre a veracidade do que está sendo apresentado. Seria aquela história completamente real ou haveria algo de ficção? Estão em jogo as nossas questões subjetivas que, quando encenadas, dão margem a inúmeras interpretações. Assim, a autoficção, cada vez mais comum nos espaços cênicos, leva à cena autobiografias ficcionais, onde a escrita de si mesmo por meio de seus registros de memória, ao abrir caminho a ficções, a deformações em sua narrativa, permite diversas interpretações e construções de novas histórias. O teatro da pós-modernidade, principalmente quando falamos de autoficções a partir de situações traumáticas como as que analisaremos a seguir, promove uma nova relação dos espectadores com a cena, e nos convida a reagirmos e criarmos novas possibilidades para contarmos a nossa história.

Analisaremos a seguir, uma seleção de peças teatrais que dividiremos em dois grupos: o primeiro, composto por peças produzidas no Brasil, Argentina, Chile baseadas em autoescrituras cênicas; e o segundo, por peças teatrais baseadas em diários, cartas, memorabilia (Peru) e a partir de um *best seller* (EUA), ambas monólogos interpretados por atrizes. Por fim, apresentaremos o trabalho do grupo teatral peruano Yuyachkani em seus mais de cinquenta anos de existência cujos temas podem nos ajudar na pesquisa sobre traumas coletivos elaborados por meio da arte.

Iniciaremos a apresentação de nossa seleção pelos trabalhos das artistas Janaína Leite (Brasil) e Lola Arias (Argentina), visto que há quase duas décadas ambas discutem na prática, em profundidade, os temas que interessam a esta pesquisa.

Além das peças, dedicaremos boa parte do capítulo a dois arquitetos e artistas plásticos, o brasileiro Flávio de Carvalho, precursor da performance no Brasil, e o chileno Alfredo Jaar, atualmente residente em Nova Iorque.

4.1.O teatro autoficcional de Janaína Leite

Uma questão sempre presente na cena contemporânea no que concerne à auto ficção versa sobre o quê legitima uma história pessoal como obra de arte. Não basta transformar um diário pessoal em monólogo teatral para que estejamos diante de uma obra dramatúrgica, nem colocar um tema a ser discutido em uma apresentação performática.

A artista, encenadora e pesquisadora Janaína Leite nos conduz pelo caminho da simbiose teórica e prática para a criação de alguns de seus trabalhos cênicos auto-fissionais, tendo como temas a sua separação matrimonial (“Festa de Separação, um documentário cênico”, de 2009¹⁶) e a comunicação por meio de cartas com seu pai, durante os anos em que ele havia feito uma traqueostomia, tirando-lhe a fala e obrigando-o a se comunicar por escrito, ao mesmo tempo em que a autora descobrira uma doença degenerativa em seu aparelho auditivo (“Conversas com meu pai”, estreado em 2014 depois de quase dez anos de correspondência entre Janaína e seu pai).

Encontramos em “Autoescrituras performativas: do diário à cena” (Leite, 2017), originariamente sua dissertação de Mestrado, não apenas um estudo minucioso teórico sobre o

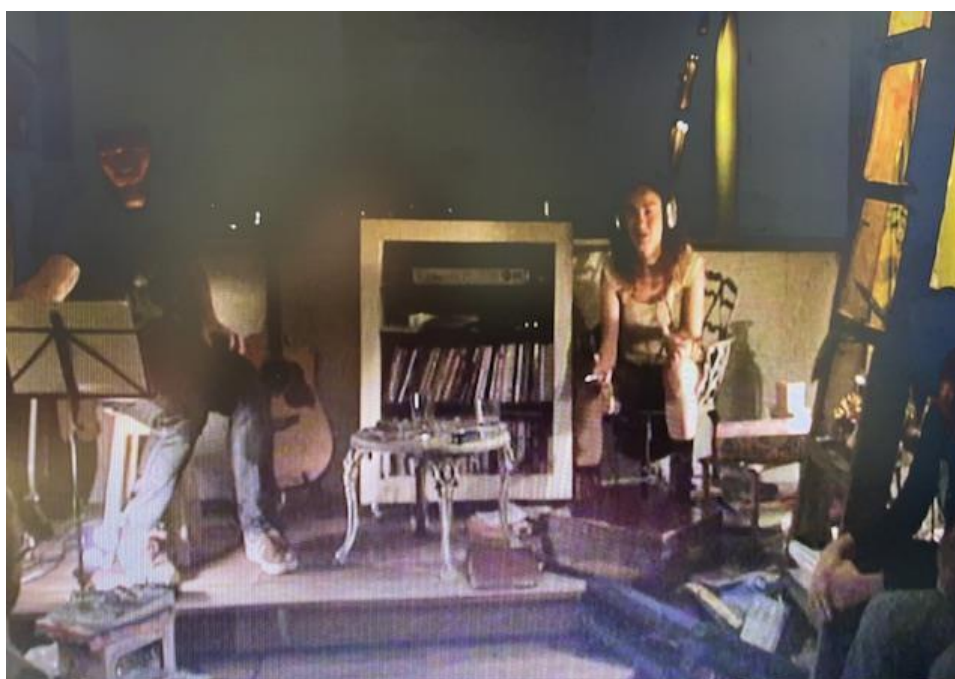
¹⁶ Cf. o documentário exibido no Canal Brasil sobre “Festa de Separação: um documentário cênico” em <https://www.youtube.com/watch?v=d4oBWW1CPqo>

teatro documentário e suas vertentes, como também a apresentação de algumas de suas encenações que muito contribuem para darmos continuidade à pesquisa da elaboração do trauma por meio da arte.

O processo criativo da pesquisadora e atriz nos é revelado como um testemunho de vida, daí a autora incluir uma espécie de explicação, “um documentário cênico”, no título de sua primeira obra autobiográfica “Festa de Separação”. Um casal formado por ela mesma, Janaína Leite, e seu ex-marido, Felipe Teixeira Pinto, não-ator, professor de Filosofia e músico, em cena, anuncia a uma plateia o fim do matrimônio, trazendo registros de memórias do casal através de filmes, documentos, narrativas do passado, celebrando a situação do desenlace com o público.

Foram apresentados durante o “documentário cênico” o registro em vídeo de vários momentos da vida do casal, e também de imagens filmadas durante as festas em que o casal comunicava aos amigos e familiares a decisão da separação. A plateia constata um passado de duração de quase dez anos do relacionamento acrescentado a um passado recente, quando já se sabia do fim do matrimônio, sua comunicação aos entes mais próximos e a reação destes à notícia. Este é o eixo narrativo da peça.

Figura 1 - Foto de cena da peça “Festa de Separação”, de Janaína Leite.

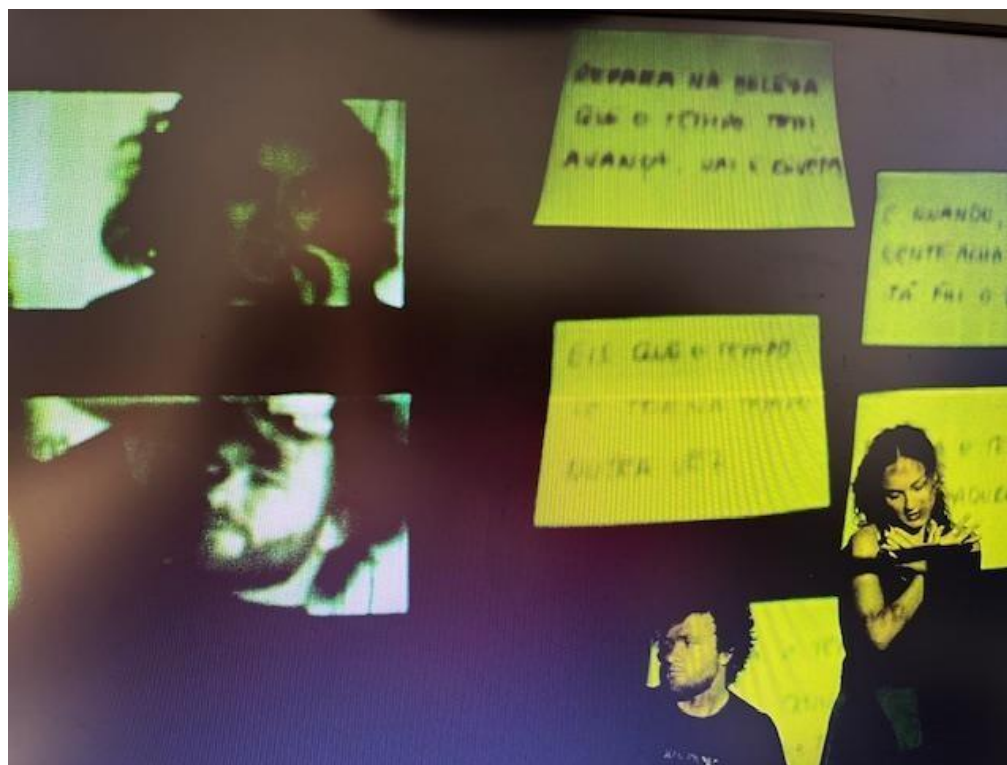


Fonte: Site da artista disponível em <http://janainaleite.com.br>

O crítico da Folha de São Paulo, Luiz Fernando Ramos, reconhece a proposta de tornar a plateia cúmplice do processo de separação do casal e coloca em xeque a autenticidade da montagem “na medida em que estão repetindo duas vezes por semana, numa temporada teatral, o que se pretende um registro documental de um momento traumático”. Neste caso, para Ramos, repetir a situação traumática do casal duas vezes por semana colocaria em dúvida a realidade de dor e sofrimento expostos pelo casal. Ora, mas se é pela repetição que tentamos mostrar, subsidiados por Ferenczi, que é possível a elaboração do trauma por meio da repetição, não apenas nos ensaios, como nas apresentações para público, como negar a autenticidade daquela manifestação artística? Advogamos que o fato de terem continuado outros projetos artísticos, trabalhando juntos não mais como um casal, corrobora nossa aposta através do exemplo que ora trazemos.

O “documentário cênico” estreou em setembro de 2009 e após mais de uma centena de apresentações por São Paulo e um mês no Rio de Janeiro em quase três anos, Janaína e Felipe deixaram de realizar “Festa de Separação” e conforme lemos na página da autora, as apresentações já não faziam mais sentido por uma questão temporal: “já a essa altura estava cada vez mais distante da vivência que o suscitou.”

Figura 2 - Foto de cena da peça “Festa de Separação”, de Janaína Leite.



Fonte: Site da artista disponível em <http://janainaleite.com.br>

Figura 3 - Foto de cena da peça “Festa de Separação”, de Janáina Leite.



Fonte: Site da artista disponível em <http://janainaleite.com.br>

Enfatizamos que o que interesse de nossa pesquisa com esta produção é menos a preocupação quanto à veracidade dos sentimentos expostos do que o processo criativo e sua possibilidade de elaborar o momento difícil de uma separação depois de uma década de relação. Assistir a vídeos dos momentos felizes cheios de amor e paixão sabendo que o fim chegou e, ainda, receber opiniões de pessoas que participaram da vida do casal durante todo o período requer uma legitimidade da capacidade de recriarem o vivido, e terem exposta a construção de uma vida a dois. É o que conferimos na tese de Patricia Leonardelli (2008) sobre o processo de criação dos relatos pessoais que irão para cena: “a autenticidade do depoimento pessoal se legitima definitivamente não pelo compromisso com os conteúdos históricos, mas pela capacidade de recriação do vivido cujo produto é a cena-depoimento [...]”.

Portanto, podemos afirmar que “Festa de Separação” tem a legitimidade da recriação do passado e trabalha uma memória que ultrapassa os fatos revividos em cena, pois permite a elaboração das percepções reexperimentadas de acordo com as reações da plateia. Gostaríamos de fazer algumas provocações a partir da proposta desta encenação: de que maneira o processo criativo desta peça pôde levar o casal a uma elaboração do término da relação? Durante as apresentações, duas vezes por semana, o casal atualizava aquele momento de ruptura diante de testemunhas, fazendo com que o ritual de repetição da dor levasse à elaboração daquela separação? Ao optarem em substituir os ensaios pelas festas de separação com a família e amigos em pequenos grupos separadamente, a repetição neste sentido poderia ser considerada a construção de uma memória coletiva?

Janaína Leite nos dá algumas pistas para pensarmos seu processo criativo. Senão, vejamos: temos uma história real, um casal que decide se separar, a *memorabilia* deste casal formada por vídeos, fotos, cds, e o registro de uma viagem que chamaram “lua de mel de separação”. A partir deste material, foi formulado um esqueleto da ideia a ser compartilhada primeiramente com pessoas que estiveram na “Festa de Separação” e em momento posterior, com o público de desconhecidos. Na segunda fase, a de apresentação para pessoas que não tinham participado da vida do casal, Janaína e Felipe improvisavam de acordo com o roteiro previamente esboçado, criando uma “festa de separação” inédita a cada uma das sete apresentações. Aos convidados da primeira fase, era pedido que levassem “presentes de separação”, como parte do material que seria registrado em vídeo para ser acrescentado posteriormente a cada nova apresentação. “Festa de Separação” ficou em temporada durante três anos e podemos supor que a cada apresentação aquele ritual além de se atualizar, era transformado. Tudo indica que através dessa encenação foi possível a elaboração da dor da separação do casal.

Janaína Leite, em sua dissertação, ratifica nossa suposição quanto à transformação vivenciada pelo casal a partir da ideia de “terceiro olho do teatro”nietzscheano:

A cena não só carregava os ecos das transformações que a relação sofreu durante estes anos, mas possibilitava olhar de fora a *ficção de nós mesmos* que foi construída no momento da formulação do espetáculo. O trabalho autobiográfico revelava assim seu potencial enquanto possibilidade de vivenciar uma alteridade radical na experiência de *ser um outro* e, mesmo, *já não ser mais* aquilo que se era. (Leite, 2017).

Esta “ficção de nós mesmos” ou autoficção, mencionada por Leite, interessa à nossa pesquisa na medida em que se trata de uma narrativa do processo criativo e transformador do casal, ou como lemos em suas autoescrituras, a trajetória criativa a partir de uma ruptura, com

reescrituras a cada apresentação. Não se tratou de uma peça pronta, finalizada e acabada, mas de um trabalho em constante criação, o que permitia um caráter de renovação e reinterpretação deles mesmos fora dos limites temporais. A participação do público que era incentivado a interferir com suas próprias histórias e relatos pessoais dava uma dimensão ainda mais abrangente ao trabalho, que nos remete ao teatro que dá espaço à autoexpressão como um espaço político.

Janaína Leite e Felipe Teixeira Pinto, nos papéis deles mesmos em um Teatro do Real nos conduzem a voltar ao conceito ferencziano de elaboração do trauma pela repetição criativa, sendo possível uma vez mais defendermos a ideia do processo criativo enquanto instrumento para esta transformação.

Seguindo nesta esteira, trazemos para análise a peça, também auto-ficcional de Janaína, “Conversas com meu pai”. Diferentemente do trabalho anterior, vemos que o tema desta obra apresenta um tom mais pesado, sem o clima de festa, pois foi criada a partir de uma impossibilidade física de ambos, pai e filha, em trocarem afeto pela fala. A escrita definirá a comunicação entre os dois e, através de cartas, durante anos, Janaína elabora o silêncio que assumiu a realidade dos dois. O pai de Janaína no final da vida se isolou de tudo e de todos ao se mudar para um sítio no interior e este auto isolamento também serviu de material para a construção de “Conversas com meu pai”.

Não se tratava, segundo Leite, apenas de um monólogo sobre a relação conturbada entre ela e seu pai. Tampouco se tratava do reencontro entre pai e filha por meio de cartas pelos motivos já mencionados de doenças limitantes dos dois, mas tratava-se de um trabalho, de um processo em andamento (*work in progress*) no qual o próprio processo de criação produzia novas memórias.

Segundo Janaína Leite (2017), “o tema do silêncio anunciado na relação do homem que não fala e uma filha com problema de audição, vai ganhando novas proporções até se desdobrar na ideia do ‘indizível’”. A partir desta pista, passamos a investigar o que seria este “indizível”? Conforme tomamos conhecimento do processo criativo de “Conversas com meu pai” percebemos que a linguagem descontinuada ia além do “homem que não fala e uma filha com problema de audição”. O quê não poderia ser dito? O quê será justificado como ficção para que seja velado o que não pode vir à tona? Até aonde a realidade daquela relação deve ser exposta? Percebemos com este termo trabalhado também por Pollak, conforme mostramos no primeiro capítulo, que havia algo para além daquele silêncio, daquela impossibilidade ao mesmo tempo

dos dois, um pela fala, outro pela audição. Janaína fala em “o segredo que motivou o processo”. Quê “segredo” era esse que fazia parte da primeira versão da obra dramatúrgica, e que, segundo a atriz, tinha um tom confessional? A própria autora nos responde: “se a segunda trazia uma racionalização do processo e uma forte carga metalinguística ao questionar os próprios pressupostos autobiográficos/documentais do trabalho; a terceira situa a obsessão em torno *do que de fato aconteceu* em uma camada mais simbólica que tem como eixo duas narrativas sobre incesto: a história de Édipo e a história de Ló e suas filhas.” (Leite, 2017).

No site de Janaína Leite, quanto ao texto “Conversas com meu pai” confirmamos a tentativa da autora em inicialmente levar a público o indizível (um segredo), como parte do processo de “cura” a partir do trabalho criativo da proposta levada à cena:

Vocês estão aqui para... Eu preciso dividir com vocês. É um tipo de segredo. Acho que é um segredo, que eu tenho. Eu precisaria contar agora. Mas eu não sei direito. Porque também tem isso. Eu fiquei querendo contar o segredo, e isso também foi parte da coisa. E foi um tipo de processo de cura. Querer contar o segredo, dividir com os outros. Mas só que as coisas ao invés de ficarem mais simples foram ficando mais complicadas, e no meio desse processo, que era um tipo de cura, de repente eu descobri que o segredo talvez nem existisse. (Páginaweb de Janaína Leite).

Quando Janaína afirma que no meio do processo havia uma espécie de cura, coloca em questão se existiria realmente um segredo a ser revelado. Neste caso, o palco se transforma em espaço de elaboração da dor e sofrimento de algo que não poderia ser exposto até aquele momento. Um segredo que, assim como o de Clélia, deveria ser guardado até que fosse estabelecida uma arena criativa e que deixasse no ar o que era ficção e o que não era. A própria foto do pai de Janaína quando novo trazia a atmosfera de mistério em relação a tudo o que seria compartilhado com a plateia, posto que a imagem de seu pai em si remetia à figura de Jesus Cristo. Como imaginar que aquele homem pudesse causar tanta dor em Janaína e, principalmente, fosse o protagonista das dúvidas que pairavam sobre o ar e nunca confirmadas, de incesto?

Figura 4 - Foto de cena da peça “Conversas com meu pai”, de Janaína Leite.



Fonte: Site da artista disponível em <http://janainaleite.com.br>

Muito foi escrito sobre esta montagem pela crítica especializada, imbuída de reconhecer a coragem de Janaína Leite ao constatar a opção de trazer para a cena, mesmo que através de um artifício, - a troca de cartas -, um fato traumático de sua vida. Estamos diante de uma elaboração criativa a partir de uma situação bastante íntima, em que a realidade de um passado inominável é posta à prova. Janaína faz alusão ao indizível através da tragédia edipiana e de uma passagem bíblica, ambas de cunho incestuoso, como uma tentativa de inscrição do que não podia ser dito, como se a arte tivesse o poder de redenção daquele pai sem fala, como se estar mudo no final da vida, ao mesmo tempo em que ela perdia sua capacidade auditiva, estivessem no mesmo compasso de impossibilidades. encontrada de conversar com seu pai tornou possível a despedida sem dizer adeus.

A saída criativa de trocar cartas como a maneira encontrada de conversar com seu pai tornou possível a despedida sem dizer adeus. Janaína pôde, ao expor através das cartas colocadas em cena, para público, elaborar a difícil relação que manteve com seu pai em final de vida e, principalmente, o segredo da relação incestuosa com seu progenitor.

A autora teve sua vida transformada através de uma narrativa autobiográfica, colocada a público, no palco, convertendo situações traumáticas e matéria artística. Janaína considera ter passado por um processo de cura, cujo legado é uma vida transformada a partir da experiência da elaboração criativa da dor originada em traumas: “Perdas, violências extremas, moléstias são revisitadas, recriadas nessas elaborações, e corroboram para a associação do autobiográfico com o terapêutico. [...] temos inúmeros exemplos de obras autobiográficas que são marcadas por traumas.” (Leite, 2017).

Figura 5 - Foto de cena da peça “Conversas com meu pai”, de Janaína Leite.



Fonte: Site da artista disponível em <http://janainaleite.com.br>

Constatamos que trabalharmos com não-atores na cena teatral passou a ser um recurso de várias das propostas cênicas deste século, principalmente numa era em que todos fazem parte do drama alheio, todos querem testemunhar, votar, participar do destino do outro, e prova disto são os *realities shows* e o sem número de exposições do cotidiano nas redes sociais da atualidade.

Sobre o tema da auto-escrita, o dramaturgo e diretor teatral espanhol José Sanchis Sinisterra considera que “escrevemos a partir de uma teatralidade inscrita em nossa

experiência”, isto é, escrevemos a partir de uma teatralidade individual, mas que ao mesmo tempo traz a reboque o paradoxo da noção de alteridade inerente a toda criação, como vemos em:

No interior de cada um de nós, existe uma tribo em que predomina a lei da alteridade. Escrever teatro nos permite multiplicar essa voz individual, dispersar a subjetividade nas vozes, nos corpos e nas substâncias de diversos personagens que, aparentemente, nada têm a ver conosco, mas que, e uma forma ou de outra, fazem parte desta tribo interior que nos habita e nos atravessa. (Sinisterra, 2016, p. 13).

Estamos diante do imbricamento da subjetividade individual com a alteridade própria da criação necessária à escrita teatral, dramatúrgica. Se Eugene O’Neill narra a vida de uma mulher casada e infeliz, ele está expondo todas as Clélias que estão na mesma situação, e assim coloca no palco a escrita do outro, a dor do outro, o encontro do outro com o que há em cada um de nós.

A seguir, analisaremos algumas peças de Lola Arias que nos servirão de exemplos para discutirmos a criação de uma dramaturgia a partir textos narrativos aludida por Sinisterra. Veremos como se dá o processo criativo dentro da relação entre o individual e o coletivo, o próprio e o alheio.

4.2 O teatro autoficcional de Lola Arias

No mesmo diapasão do processo de elaboração de traumas por meio da autoescritura e desdobramentos cênicos, vemos que a artista argentina Lola Arias trilhou o mesmo caminho.

Artista multimídia argentina nascida em 1976, nos brindou com um compêndio de três de suas obras teatrais no livro “*Mi vida después y otros textos*” (Arias, 2016).

A trilogia das peças de Arias que trazemos para esta pesquisa tem em pauta a narrativa de filhos que fazem uma retrospectiva da vida de seus pais utilizando objetos cênicos de caráter documental: cartas, fitas cassetes, filmes em VHS, diários, fotos, roupas dos pais, enfim, a *memorabilia* de um passado não muito distante, mais precisamente dos anos setenta e oitenta durante a ditadura na Argentina (“*Mi vida después*”) e no Chile (“*El año en que nació*”). O terceiro texto que analisaremos “*Melancolía y manifestaciones*” foi criado como resposta à demanda de uma narrativa pessoal. Lola Arias, nesta peça, traz para a cena, em forma de arte, a história de sua mãe, uma professora de literatura que, em 1976, ano em que a ditadura começa

na Argentina e também o ano em que a artista nasceu, cai em depressão profunda. A ferida mais profunda de Lola Arias em lidar com a mãe que anunciava seu desejo de se matar levou ao detalhe o que testemunhou durante a infância: sua vida em tensão constante com a mãe que oscilava entre a depressão e a euforia.

Seu trabalho composto por textos, filmes e instalações foi traduzido para oito idiomas e apresentado em festivais internacionais pelo mundo, inclusive no Brasil.

Ao escrever e apresentar a primeira das peças da trilogia, “*Mi vida despues*”, a diretora traz à cena seis atores nascidos na década de setenta e começo dos anos oitenta, filhos de ativistas políticos torturados durante a ditadura na Argentina e, através de seus objetos pessoais, cartas, filmes, roupas usadas, conta a história recente de seu país. Estreada em 2009, a peça é fruto de inúmeras entrevistas que Lola realizou antes de selecionar o elenco, e o objetivo do projeto era colocar em cena a história dos filhos que escrevem a história de seus pais. Em cena, filhos cujos pais e mães representavam arquétipos da época da ditadura: militares da extrema direita, militantes de esquerda mortos em combate, intelectuais exilados, desaparecidos, policiais torturadores, jornalistas, alienados politicamente e até mesmo o filho de um padre que havia largado a batina.

No site oficial de Lola Arias¹⁷, conferimos questões que nortearam os atores durante o processo criativo como “quem eram meus pais quando eu nasci? Como era a Argentina quando eu não sabia falar? Quantas versões existem sobre o que passou quando eu ainda não existia ou era tão pequeno que não lembro?”. Desta maneira, os atores, segundo a artista, reconstroem cenas do passado para compreenderem algo do futuro, como se, vestindo as roupas de seus pais, pudessem representar a sua história familiar. Arias considera que ao reviverem o passado é possível não apenas compreender, mas modificar o futuro neste imbricamento entre a memória coletiva e a memória individual.

¹⁷ Cf. www.lolaarias.com

Figura 6 - Foto de cena da peça “*Mi vida después*”, de Lola Arias.



Fonte: Site da artista disponível em <https://lolaarias.com>

Muitos depoimentos foram registrados, mas nem todos viraram parte da peça, apenas seis histórias foram selecionadas para que fossem expostas ao público por pessoas que contariam seus segredos familiares a cada apresentação. A peça, como um caleidoscópio, foi sendo modificada ao longo dos anos, conforme a vida dos protagonistas ia tomando novos rumos. Lola Arias faz um minucioso trabalho de autoficção com cada um dos filhos que se disponibilizaram a relatar as histórias de seus pais, ao decidir o que seria contado.

As seis memórias reconstruídas foram: a de Carla, cujo pai guerrilheiro do Exército Revolucionário do Povo tem reconstruídas as várias versões de sua morte; a de Vanina, que tenta entender por meio de fotos de sua infância, o que envolvia os atos de seu pai enquanto oficial da inteligência governamental; a de Blas, que vestindo a batina de seu pai, tenta representar a vida passada no seminário; a cena de Mariano, que escuta as fitas de quando seu pai era jornalista militante da Juventude Peronista; a de Pablo, que volta ao passado para reviver os dias de seu pai como funcionário de um banco invadido por militares e a de Liza, que representa as circunstâncias em que seus pais se exilaram da Argentina.

Figura 7 - Foto de cena da peça “*Mi vida después*”, de Lola Arias.



Fonte: Site da artista disponível em <https://lolaarias.com>

Vemos que através de temáticas construídas a partir de uma ficcionalização, a diretora constrói uma nova ficção. Dilui o realismo de ficção e constrói o que será representado, isto é, o papel que será construído por cada um do elenco. Há no trabalho de Lola Arias um pacto entre o real e a ficção, uma construção da história a partir do real, quebrando limites, com a narração investigativa, criativa. O real é recriado, o não-teatral é transformado em teatral ao serem distribuídas as cenas, editados os momentos com o reaproveitamento do material utilizado para a criação da melhor cena.

Estamos diante do imaginário de cada um formando uma narrativa documental, e o que importa a este trabalho é destacar a forma criativa como se tentou elaborar cada um daqueles traumas, mais do que se a verdade seria comprovada ou não. O que nos interessa aqui é buscar como se deu esta construção, esta perspectiva de vida, a partir de seres fragmentados em cena. Enfim, de que forma é possível tecer uma narrativa de si mesmo para chegar à elaboração do trauma?

O período da pós-ditadura, quando as pessoas começavam a voltar do exílio, foi propício para que se começasse este movimento de escrita de si mesmo, para que fosse falado o que havia sido calado. Uma espécie de reconstrução de espaços de memória, uma pós-modernidade da auto-escrita, num território escorregadio onde percorremos pistas para a tentativa de alcançar o ser fragmentado que restou nesses novos tempos. Ratificamos no material sobre o processo de ensaios da peça uma característica que temos pontuado nesta pesquisa: a ideia nietzscheana

do “terceiro olho do teatro”, ou o distanciamento crítico brechtiano, que tornam possível a elaboração da dor durante a repetição das cenas traumáticas, principalmente em se tratando de obras auto-ficcionais. Podemos conferir pelas palavras da diretora, sobre o início do processo criativo de “*Mi vida después*”:

os ensaios eram como um grupo de terapia experimental em que o terapeuta-diretor dava as indicações, como por exemplo, reconstruir a cena da morte do pai, filmar o exílio dos pais e, aos poucos, as histórias em sua maioria traumáticas ou dolorosas, se transformavam em material literário e os atores ‘foram tomando distância, até que puderam ver suas próprias vidas como se fossem alheias’. (Arias, 2016).

Neste sentido, os filhos dos pais ativistas, tiveram que encenar suas situações traumáticas e, por repetição, distanciaram-se das cenas do indizível para que fosse possível representá-las ao público. Chegaram ao ponto de transformarem suas histórias de dor em cenas ficcionais, como se não fossem as suas próprias vidas encenadas. Este movimento de ver de fora para não estar dentro da cena não deixa de ser o mesmo mecanismo que testemunhei no processo criativo de Clélia. A diferença dos filhos dos torturados para Clélia está no fato de que minha aluna via a cena de uma personagem, mesmo que disfarçada sob o manto do luto da Sra. Rowland, distanciada de sua própria tragédia. “*El año en que nací*” de 2012, é a segunda peça da trilogia, e parte do mesmo conceito da primeira peça, mas como diferentes histórias representadas por onze diferentes atores chilenos. No entanto, a estrutura de narrativas individuais que se cruzam com as coletivas, histórias pessoais que contam a história de um país, a recorrência de documentos privados e históricos e os relatos das vidas dos pais pelo olhar dos filhos, continuava prevalecendo.

Conferimos no site da artista o roteiro de mesmas provocações que vimos em “*Mi vida después*”: quem eram meus pais quando eu nasci? Como era o Chile nesta época? Quantas versões existem sobre o que passou quando eu era tão pequeno que não tenho recordações?

Figura 8 - Foto de cena da peça “*El año en que nací*”, de Lola Arias.



Fonte: Site da artista disponível em www.lolaarias.com

Lola Arias compara a sua peça a um jogo de cartas que se mantém vivo, em mecanismo aberto (ou seriam as feridas abertas?), já que é reescrita e atualizada conforme o passar dos anos. Lemos no livro de Arias (2016) que no início da peça de “*El año en que nací*” (O ano em que nasci), os atores se apresentam em ordem cronológica a partir de 1971, ano de nascimento de Alejandro, o primeiro da lista de onze atores em cena. Eis o começo da contextualização política chilena, em relação ao que se passava no país naquele ano e quais as funções que seus pais tinham profissionalmente. Como em “*Mi vida después*”, Lola Arias decupa as apresentações dos atores a partir do ano de nascimento de cada um. Durante as apresentações, são projetadas num telão as fotos selecionadas pelos filhos-atores, contextualizadas no período de ditadura no Chile, cujos pais de alguns eram de esquerda e de outros, de direita. Juntamente com as fotos, enquanto manipulam as projeções, os atores fazem referências que os tocam de alguma forma. Neste diapasão de construção sobre os personagens que não estão no palco, isto é, os pais dos atores, a cena “O dia do golpe”, traz cada ator que informa a idade de seus pais no dia 11 de setembro de 1973, e o que faziam naquele dia. Faremos em seguida um levantamento breve sobre as informações trazidas pelos atores e também das notas da diretora sobre o momento político de cada ano elencado.

1971: Durante o governo Allende, nasce Alejandro, filho do diretor do jornal Puro Chile, da Unidade Popular. Fotos de seu pai na redação do jornal, em viagens para cobrir reportagens, em encontro com Neruda, abraçado com o sócio no dia em que Allende ganha as eleições. No dia do golpe, seu pai se despede de sua mãe e vai para o apartamento de um amigo, onde dois dias depois trinta policiais militares o encontram e o levam para o Ministério da Defesa, onde viria a ser fuzilado. No entanto, é reconhecido por um grupo de detetives que o espancam para que ele pudesse ser transferido para uma prisão e então, ser salvo de seu assassinato.

1974: Jorge, filho de um comerciante a favor de Pinochet e de mãe cabeleireira pró-Allende. Este foi o ano em que foi oficializada a DINA (Direção de Inteligência Nacional, polícia secreta do regime de Pinochet, logo depois do golpe de 1973);

1976: no ano em que foi criada a Vicaría da Solidariedade (funciona entre 1976 e 1992, o organismo de Igreja Católica chilena prestava apoio jurídico e social às vítimas da ditadura), nasce Alexandra. Seus pais pertencem ao MIR (organização armada de esquerda marxista existente desde 1965. Durante o governo de Allende, são suspensas as ações violentas e, apesar de críticas a Allende, colaborava com a segurança do presidente. Seus membros foram perseguidos pela ditadura). Ano também do nascimento de Leopoldo, filho de um policial e de mãe “mulher de policial”. O ator informa que neste ano, agentes do DINA explodem o carro do embaixador chileno Orlando Letelier nos Estados Unidos.¹⁸ No dia do golpe, o pai de Leopoldo, instrutor da Escola de Investigação, enfrenta seus alunos que tentam ir às ruas defender Allende e, com uma metralhadora, impede que todos saiam.

1977: filha de estudantes que evitam falar sobre política por acharem ser um tema de mau gosto, Nicole contextualiza sua apresentação com a promessa de Pinochet de ficar mais dez anos no poder. No dia do golpe sua mãe tem dezesseis anos e só se deu conta de que alguma coisa estava acontecendo por não ter ido ao colégio naquele dia.

1978: Pablo cujo pai o batiza com o mesmo nome de seu padrinho, Pablo Rodríguez, advogado de Pinochet. O pai é um dos líderes da Frente Nacionalista Pátria e Liberdade, grupo paramilitar de extrema direita, formada em 1971 para tirar Allende do governo. As fotos selecionadas mostram seu pai posando com seu padrinho, uma foto do símbolo da Frente Pátria e Liberdade, outra foto do protesto do movimento para “libertar o povo do marxismo –

¹⁸ Orlando Letelier, foi chanceler e embaixador chileno em Washington no governo de Salvador Allende e em 1976 liderava uma campanha internacional contra o general Augusto Pinochet quando foi assassinado com a explosão da bomba que foi colocada sob seu carro.

leninismo” com seu pai ao centro da foto. Uma foto de junho de 1973 de seu pai com barba e cabelo de outra coloração mostra o disfarce de sua falsa identidade com outro nome para fugir para a Argentina a pé uma vez que sua tentativa de golpe de Estado havia fracassado. Lembremos que o golpe data de 11 de setembro daquele mesmo ano.

1979: Soledad é filha de militantes do MAPU (Movimento de Ação Popular Unitária), e após meses vivendo clandestinamente, consegue se exilar no México. Este é o ano em que aparecem os primeiros cadáveres de desaparecidos políticos. No dia do golpe, sua mãe vai trabalhar na fábrica onde era assistente social munida de uma arma dentro de sua bolsa. Os militares dão uma busca na fábrica e detêm sua mãe com outras mulheres.

1980: Pinochet muda a Constituição e pode então ficar no poder indeterminadamente. A mãe de Ana pertence ao MIR e o pai de Ana, como ela classifica, é um “fantasma”. Sua mãe e seu tio já eram militantes no dia do golpe e ao escutar as notícias pela Rádio Cooperativa na casa de amigos, se abraçam e choram. A cadela que possuíam morre do coração com os estrondos das bombas.

1984: Ítalo nasce, filho de militar da Marinha e de mãe de militar da Marinha em plena crise econômica chilena enquanto Pinochet constrói sua mansão. Na cena em que cada ator informa o que seus pais faziam no dia do golpe, diz que seu pai em setembro de 73, aos nove anos é despertado pelo barulho dos aviões que sobrevoavam e bombardeavam Santiago.

1986: no ano do atentado contra Pinochet nasce Viviana, filha de uma enfermeira do hospital militar e de um policial militar, que abandona a família. A mãe de Viviana termina seu plantão mas não consegue voltar para casa pelos bombardeios. Toma uns tranquilizantes para dormir ao acordar, se lamenta ao perceber que não pôde prestar ajuda aos feridos que chegavam ao hospital.

1989: os pais de Fernanda pertencem à Frente Patriótica Manuel Rodríguez, que três anos antes alcança notoriedade pelo atentado a Pinochet. A atriz enfatiza que seu primeiro exame de ecocardiograma foi pago com o restante de um assalto realizado pelos pais. O pai de Fernanda, no dia do golpe, tinha oito anos e não foi ao colégio. Sua avó, ao escutar o que se passava naquele dia, queima todos os panfletos de apoio a Allende.

Na obra de Lola Arias, temos uma espécie de caderno de ensaios, além da descrição de cada cena das peças. Intituladas “O dia do Golpe”, “O exílio” “Retrato Falado”, “Discussão esquerda/direita”, tomamos conhecimento das partes da montagem, e vemos que cada ator, ao

detalhar as características de seus pais e da situação política do seu país nos dá pistas também das situações traumáticas. Ao visitarmos suas memórias subsidiadas por fotos e documentos projetados num telão, conhecemos seus pais retratados nos locais em que trabalhavam, testemunhando sua época, posando ao lado de políticos e pessoas ligadas aos movimentos dos quais participavam. De seus batizados a visitas à prisão, a plateia toma conhecimento da vida como ela é naqueles anos de chumbo, pelo terceiro olho do teatro nietzscheano, pelo ponto de vista e escolha de documentos de cada ator. Trata-se de um resgate ao passado atualizado no presente pelo meio artístico.

Há algumas diferenças quanto ao processo de ensaios da versão chilena. Neste, foram acrescentados episódios que não ocorreram na versão argentina, como o dia do golpe, a visita do Papa, as manifestações contra Pinochet e a divisão do elenco no palco segundo a orientação política de seus pais, marcando uma diferença entre a primeira e a segunda peças. Ou seja, na versão chilena, não há uma voz unânime sobre os fatos, mas discussões sobre os relatos, um tom de conflito e polêmica. Os filhos chilenos, ao contrário dos argentinos, diferem quanto às questões colocadas em cena, apesar de todos colaborarem para a reconstrução das histórias apresentadas.

Figura 9 - Fotos de cena da peça ““El año en que nací”, de Lola Arias.



Fonte: Site disponível em <https://gam.cl/teatro/el-ano-en-que-naci/>

O material sobre a trilogia que ora trazemos das peças de Lola Arias é vasto, principalmente no que concerne à instigante proposta de direção. Ter o caderno de ensaios, mesmo que sob a forma de um livro em linguagem menos especificamente teatral, nos encaminha por uma senda mais do que incontestável quanto ao processo criativo de uma equipe que se propõe a falar sobre dor e sofrimento, como é o caso deste trabalho. Detalharmos cada uma das três peças de Lola Arias nos desviaria imensamente do foco desta tese, mas o que interessa a esta pesquisa é o fato de que os atores, filhos dos filhos da ditadura, possam, artisticamente, tocar nas feridas do que houve naqueles anos tenebrosos para que eles não mais se repitam.

A última peça da trilogia, “*Melancolía y manifestaciones*” (“Melancolia e manifestações”) é um desdobramento que segue a mesma linha da autoficção, mas desta vez, Lola Arias apresenta cenicamente, como Janaína Leite, seu drama pessoal a partir do real, fazendo um pacto entre o real e a ficção ao expor ao público o transtorno mental de sua mãe, investigando as possíveis causas de sua depressão.

Figura 10 - Foto de cena da peça “*Melancolía y manifestaciones*”, de Lola Arias.



Fonte: Site da artista disponível em www.lolaarias.com

A peça começa com quatro idosos (dois homens e duas mulheres), Lola (como personagem “Filha”) e um músico, que saem de uma caixa de madeira que serve de cenário e onde também imagens são projetadas em um telão. Na primeira cena um texto aparece na tela para onde as seis pessoas olham. Todos leem: “Esta é uma peça sobre uma filha que quer

entender a depressão de sua mãe. A filha não sabe como fazer uma peça sobre uma enfermidade psiquiátrica. Então a filha vai visitar a psiquiatra de sua mãe. A psiquiatra diz que a peça é perigosa para a mãe. Então a filha já não quer fazer a peça. Mas depois pensa que sim, tem que ser possível. A filha pede à mãe que faça a peça com ela. A mãe diz que vai ajudar mas que não quer atuar numa peça da filha. A filha persegue sua mãe com um caderno e uma câmera. A filha quer saber tudo sobre sua mãe com urgência, como se temesse a sua morte antes do tempo. A filha escreve todas as coisas que recorda sobre a enfermidade de sua mãe. A peça se chama *Melancolia e manifestações*.” (ARIAS, 2016, p.144). (*Tradução nossa*.)

As idosas que estão em cena são amigas da mãe, mesclando um drama com momentos alegres e leves, trazendo poesia e um novo olhar para a dor que envolve o tema da depressão. Lola pôde transitar entre o papel de narradora e o da personagem e, no epílogo, quando entram no tema da *Melancolia*, troca de figurino com a atriz que representava sua mãe, a personagem Elvira. Nesta última cena, a projeção na tela é da imagem da gravura em cobre do renascentista alemão Dürer de 1514, “*Melancolia*”. No momento de despedida, a filha se veste com a roupa da mãe. Em seguida, coloca na mãe um kimono e asas, como retratada no telão, enquanto uma das idosas cobre a cena com caixas de antidepressivos. A peça termina com a mãe na mesma pose da tela de Dürer. Não há registro nem no site de Lola Arias nem em seu livro-diário da trilogia imagens desta cena final, portanto optamos em trazer a imagem da gravura “*Melancolia I*”.

Figura 11 - Gravura de título “Melancolia”, de Dürer, 1514.



Fonte: Disponível em <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>

A artista busca no palco respostas às questões relacionadas à sua mãe. Ora em estado de profunda depressão, ora no estado de euforia, a mãe de Lola é colocada em cena sob o olhar da filha. Ao final da peça, na cena da Melancolia, é relatado um episódio em que Lola aos dois anos de idade vai parar no hospital por tomar os antidepressivos da mãe, pensando serem balas coloridas. Lola questiona a hereditariedade do estado maníaco-depressivo e se a doença de sua mãe teria o poder de apoderar-se dela. O palco foi a forma de elaborar dor e sofrimento de sua relação com a mãe, assim como o medo em ter que enfrentar em si mesma o que testemunhara a vida inteira. Lola foi capaz de elaborar duas vidas por meio da arte. Em entrevista de divulgação de sua peça, Arias coloca a grande dificuldade encontrada durante os ensaios:

Eu não tinha a certeza de estar em cena. Ensaiávamos sempre com uma atriz para que eu pudesse ver isto que era tão próximo de mim do lado de fora. Nunca foi tão difícil tomar decisões. Era uma experiência psíquica de alto risco. Pensava que estava a pôr em cena a biografia da minha mãe contada por mim, mas na realidade era também a minha autobiografia. Em cada ensaio estava diante da minha vida como num daqueles sonhos onde se é ator e espectador ao mesmo tempo. (Arias, 2013).

A dúvida da diretora que se converte na própria mãe em cena é: “o que aconteceria se eu fosse sujeito e objeto de meu próprio método? Teria o distanciamento necessário para levar a cabo o experimento?”.

Mais uma vez vemos a necessidade do distanciamento de uma artista em relação à cena para que a experiência da elaboração do trauma fosse possível. Em seu momento mais pessoal e íntimo, somente com o distanciamento, foi permitido rever as situações de sofrimento da mãe e as dela mesma, chegando ao diálogo traumático sobre as diferentes formas pelas quais a mãe pensava em se matar. Como expor tamanha dor? Como representar em cena a sugestão para que a mãe terminasse de uma vez por todas com a própria vida sem sofrer a cada repetição da cena que tratava um tema de tamanha dor?

Figura 12 - Foto de cena da peça “*Melancolía y manifestaciones*”, de Lola Arias.



Fonte: Site da artista disponível em www.lolaarias.com

A princípio, a mãe de Lola havia sido convidada a participar da obra no papel dela mesma. Convite recusado por sua mãe, Lola chamou Elvira Onetto, a atriz que estaria no papel de sua mãe. Convidou também amigos da mãe, não-atores, para contracenarem com Elvira. Lola, por vezes, colocava textos com o mecanismo de *playback*, isto é, com a voz da mãe, dublada por Elvira. Lola se viu desafiada a estar em cena como ela mesma, narrando a história

de sua mãe, ao lado de idosos com certa fragilidade que, segundo ela, estavam imbuídos de uma autenticidade enquanto amigos de sua mãe, que tornava mais difícil estarem em cena com o distanciamento necessário. O material a ser trabalhado era composto por imagens, crônicas escritas pela mãe, canções, recordações. Tudo dentro de um cenário composto por uma pequena caixa de madeira.

Como um museu volante, os atores de mais de setenta anos e Lola percorriam o passado daquela professora de literatura que via no envelhecimento a dificuldade em deixar de ser protagonista para ser espectadora da própria vida.

Figura 13 - Foto de cena da peça “*Melancolía y manifestaciones*”, de Lola Arias.



Fonte: Site da artista disponível em www.lolaarias.com

Um dado interessante relatado no diário de Lola: ao sair da estreia da peça sobre sua vida, perguntaram à mãe de Lola se ela havia se sentido bem representada, ao que respondeu: “esta que está na peça não sou eu, esta é a mãe da minha filha”.

Vemos que assim como a mãe de Lola não aceitava ter sua dor exposta e se ver reinterpretada por uma atriz, Clélia teve condições de manter sua história em segredo até o momento de sua estreia. A personagem de “Antes do café” lhe serviria de escudo para que pudesse construir a Sra. Rowland sem precisar me relatar sua dor e seu luto traumático.

Naquela clínica, ela afinal estaria interpretando uma viúva de suicida ficcional, não ela mesma, aos olhos da plateia. Apenas Clélia, os familiares e amigos próximos teriam a verdadeira abrangência do que estava acontecendo naquele palco. E eu, minutos antes de começar a peça.

Vemos, diante das experiências de Clélia, Janaína Leite e Lola Arias, que a elaboração de situações traumáticas por meio das artes cênicas através da repetição foi possível de forma criativa e curativa. Acompanhamos o percurso de Clélia de perto, uma vez que fiz parte de seu processo criativo. Quando sua filha me telefona para dizer que sua mãe havia se transformado em outra pessoa após a estreia da peça, e que a amargura e depressão haviam dado lugar a uma leveza há muito desaparecida, concluímos que sim, a função curativa foi realizada. Assim como Janaína e Lola, Clélia havia se arriscado neste voo sem volta, apostado no resgate de sua vida através da arte, mesmo que pela voz da Sra. Rowland. Não se tratou apenas de subir no palco antes de morrer, mas de ir para cena para não morrer. A cena de sua vida em plenitude, Clélia viúva de suicida, testemunha de uma morte anunciada por um marido que já havia deixado de viver há muito. Clélia no distanciamento necessário, respira fundo e sabe que vai ser difícil interpretar uma personagem que não tinha vivido a sua experiência traumática, mas, pelo contrário, ela reexperimenta a dor de encontrar seu marido morto, por suicídio. Ainda assim, abraçou a dor, criou na relação com seu duplo, uma personagem única, que pudesse recriar por repetição aquela dor até que fosse possível se despedir da angústia proporcionada pelo seu passado.

Ao contrário de Janaína e de Lola, Clélia talvez não fosse capaz de escrever sua história para depois expor sua dor. Mas pela magia do teatro, um drama de Eugene O'Neill, de mesmo teor de sua tragédia, foi parar na caixa de peça cômicas de sua professora de teatro, e lá sua história já estava escrita, à sua espera.

Janaína Leite e Lola Arias, no sentido oposto, sentiram a necessidade de colocar suas feridas expostas e dores profundas escritas em cena. Janaína precisou acompanhar o pai em sua mudez ao perder a audição e reestabelecer sua relação com ele através de cartas. A preocupação em colocar em cena um tema difícil como o incesto fez com que escrevesse, reescrevesse, e novamente escrevesse a versão para o palco. Nessa troca de correspondências com o pai, elaborou o não-dito, tanto dele, quanto o seu. Ao encenar o conteúdo das cartas, recriou cenicamente a sua dor silenciada. Proposta diferente de sua outra peça em que festeja no palco o ritual da separação de seu companheiro.

Lola em sua trilogia coloca a questão política na base de sua narrativa não apenas nas peças que envolvem os filhos de ativistas torturados na Argentina e no Chile, como também ao falar da depressão de sua mãe, na terceira obra aqui comentada, sugere que a ditadura possa ter sido o gatilho para o estado mental de sua genitora, sem conclusão.

Em seguida analisaremos duas produções relativas a traumas de guerra: a primeira, um monólogo de Immaculée Ilibagiza, sobrevivente do massacre de Ruanda; a segunda, também monólogo, mas em forma de um relato a partir de correspondências de uma voluntária em missão de paz, assassinada na faixa de Gaza. Tive a oportunidade de estar na plateia de ambas as peças.

4.3 O monólogo de uma sobrevivente: “*Miracle in Rwanda*” (“Milagre em Ruanda”)

Antes de analisarmos o monólogo “Milagre em Ruanda”, será necessário contextualizarmos o massacre de Ruanda, em que mais de um milhão de pessoas da comunidade Tutsi e adversários políticos (inclusive Hutus moderados) foram assassinadas, sendo 200 mil mulheres estupradas, em noventa e um dias em 1994. Nesta análise estaremos diante de um trauma coletivo a partir de um genocídio.

Ruanda era uma monarquia dominada pela minoria Tutsi até 1959, quando então os Hutus tomaram o poder. Milhares de Tutsis se refugiaram em países vizinhos e dentre os exilados foi formado um grupo rebelde, a Frente Patriótica Ruandesa - RFP), que invadiu Ruanda em 1990. A luta durou até 1993 quando foi negociado um acordo de paz.

No entanto, no ano seguinte, em abril, um avião em que estavam o então presidente de Ruanda e do Burundi, ambos Hutus, foi abatido. Este fato desencadeou o genocídio de Ruanda: enquanto os Hutus culparam a RPF pela derrubada do avião, a RFP considerou o acidente tramado pelos Hutus para justificarem o massacre dos Tutsis.

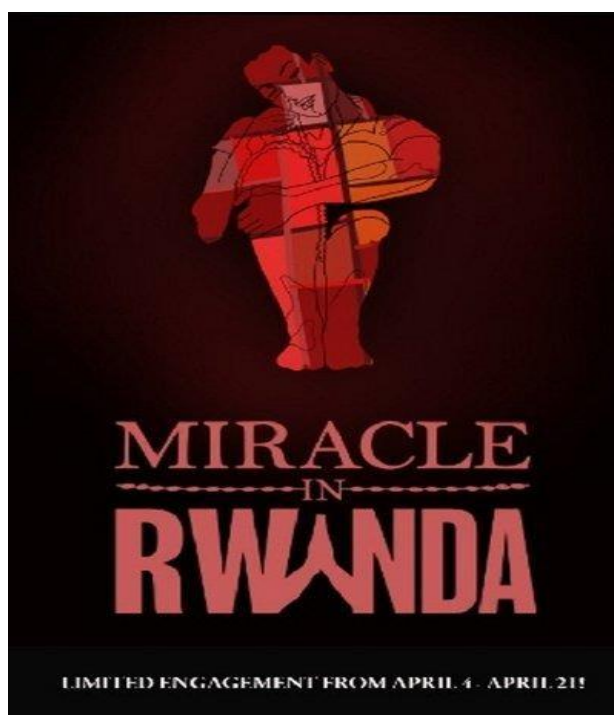
4.3.1 O genocídio desdobrado em *best seller*, peça teatral e debates ao redor do mundo

O monólogo foi adaptado para o teatro a partir do livro *best seller* do *New York Times* “*Left To Tell*” (“Deixado para Contar”), as memórias de Immaculée Ilibagiza, sobrevivente do

genocídio que ocorreu, segundo a ONU¹⁹, entre 6 de abril e 4 de julho de 1994, em Ruanda. Nascida numa pequena vila de Ruanda, Immaculée, nascida em 1972, para fugir do massacre, se esconde no banheiro da casa de um pastor local de aproximadamente dez metros quadrados com mais sete mulheres durante noventa e um dias. Todos os membros de sua família foram assassinados por terem permanecido onde moravam. Immaculée é considerada a Anne Frank da geração atual.

“Milagre em Ruanda”²⁰ contou com duas montagens principais. Em sua segunda produção, estreou no *Lion Theatre*, teatro *off Broadway*²¹ de Nova Iorque, em 4 de abril de 2019. Leslie Malaika Lewis (que foi a atriz do monólogo da primeira versão da peça) e Edward Vilga (diretor da peça da versão estreada em fevereiro de 2007) assinam a adaptação do texto da nova versão em que a ruandesa Malaika Uwamahoro, atriz, poeta e ativista social, é dirigida por George Drance, e interpreta quinze personagens durante setenta minutos.

Figura 14 - Cartaz da peça “*Miracle in Rwanda*”, *Lion Theatre*, abril de 2019.



Fonte: Programação do site <https://bfany.org/theatre-row/shows/miracle-in-rwanda/>

¹⁹ Cf. no site da ONU (Organização das Nações Unidas) disponível em <https://www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/historical-background.shtml>

²⁰ Cf. material de divulgação no caderno oficial especializado na programação das produções teatrais de NY em: <https://playbill.com/article/miracle-in-rwanda-will-arrive-off-broadway-this-spring>

²¹ *Off Broadway* é o termo relativo aos teatros que não estão na área próxima à *Times Square*, um dos locais turísticos mais visitados do mundo, situada em Nova Iorque. Ao redor deste ponto de referência, está o Circuito Broadway que é composto por 43 teatros e que comportam as superproduções de musicais e peças teatrais mais famosas do país, e algumas delas estão em cartaz há décadas.

Na noite de 4 de abril de 2019, a convite de um amigo especialista em Direito Internacional na ONU, fui assistir à peça “*Miracle in Rwanda*”, sem imaginar que anos mais tarde, a dor, sofrimento e trauma que presenciava com aquele trabalho artístico já serviria como parte do material da pesquisa que ora apresentamos.

Saber que aquele trauma pôde ser elaborado com a narrativa da tragédia de Immaculée como um *best seller* e posteriormente desdobrado em peça teatral com turnês por várias cidades pelo mundo, além de inúmeros debates sobre o assunto, ratifica nossa aposta de que é possível elaborar dor e sofrimento através de diversas expressões, no caso, literária e teatral. Notemos que tanto no cartaz como em todas as fotos de divulgação da peça, há um rosário nas mãos da atriz. Mais do que um adereço cênico, o rosário simboliza a resiliência e resistência de Immaculée em seu esconderijo.

Para além do que possa se relacionar a religiosidade, o que nos interessa nesta pesquisa é o que foi feito a partir de seu trauma, artisticamente. Segundo o *site* da Organização das Nações Unidas, em Nova Iorque, somente em 2005 os refugiados do massacre voltaram a suas casas em Ruanda.

Figura 15 - Foto de cena da peça “*Miracle in Rwanda*”. Esta imagem reproduz o espaço em que Immaculée se escondeu durante noventa e um dias durante o genocídio de Ruanda.



Fonte: Autor: @Mario Durane.

Em 29 de abril de 2019, “*Miracle in Rwanda*” é apresentada como parte das comemorações do 25º aniversário do genocídio em Ruanda, organizada pela Missão Permanente de Ruanda e pelo Departamento de Comunicação Global das Nações Unidas²².

Na programação do evento²³, lemos que Immaculée Ilibagiza nos noventa e um dias de horror, aprende inglês munida da Bíblia e de um dicionário, o que permitiu que ela trabalhasse na ONU de 1994 a 1998 em Kigali (capital de Ruanda), e a partir de 2005 na ONU em Nova Iorque. Immaculée viaja sempre a Ruanda difundindo suas memórias e em 2007 cria o “Fundo de Caridade Vida para Contar”, de apoio aos órfãos de Ruanda. Atualmente é uma premiada autora e palestrante sobre paz e reconciliação ao redor do mundo.

No segundo ano de pandemia acessamos o YouTube²⁴ para assistir ao encontro *online* realizado em 18 de abril de 2021 entre a atriz do monólogo Malaika Uwamahoro, o Dr. Wayne Brinda, produtor artístico e diretor do teatro onde a peça estreou em Nova Iorque, a Fundadora e diretora executiva do Centro do Holocausto e Genocídio de Johannesburg, Tali Nates e a Dra. Lauren Apter Bairnsfather, diretora do Centro do Holocausto em Pittsburgh. Nos primeiros minutos do painel virtual, Malaika lê uma poesia em homenagem a toda a beleza do seu país e afirma que Ruanda é uma lição, apesar do horror de 1994.

Ainda que a atriz Malaika Uwamahoro não tenha testemunhado e sofrido de perto aqueles meses do genocídio de Ruanda, interpreta magistralmente nos palcos a realidade de Immaculé Ilibagiza. A experiência traumática dos que passaram pelo massacre de Ruanda tem sido repetida, a cada página virada do livro “*Left to tell*” e a cada apresentação do monólogo, todo o horror que não pode ser esquecido nos faz refletir e ratificar a possibilidade da elaboração da dor, sofrimento e trauma por meio da arte.

²² A ONU designou em 2003 o dia 7 de abril como o Dia Internacional de Reflexão sobre o Genocídio em Ruanda.

²³ Disponível em

https://www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/assets/pdf/commemorations/Programme_Rwanda_Commemoration_2011.pdf

²⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p3vm9mVv668>

4.4 “*Mi nombre es Rachel Corrie*”, memórias de uma morte anunciada

Na esteira dos monólogos que retratam traumas advindos de genocídios e conflitos de guerra, desta vez analisaremos uma produção que traz aos palcos um final distinto do de uma sobrevivente de um massacre, mas de Rachel Corrie, norteamericana voluntária na faixa de Gaza, atropelada por um tanque de guerra israelita. Esta obra tem sua estreia em 2005, realizada pelo *Royal Court Theatre* (teatro não comercial do *West End* de Londres). Naquele mesmo ano, o *New York Theatre Workshop* anuncia a peça em sua temporada de 2006-2007. Sob pressão, claramente por censura, justificada no objetivo de “paz e justiça”, o anúncio para esta temporada é cancelado. A classe artística se divide motivada por ideologias opostas, a peça é uma bomba de cunho político. O escândalo causado pelo adiamento da peça em terras norte-americanas gera a curiosidade de todos os que lotam a plateia do *Minnetta Lane Theatre* (*Off Broadway* em Nova Iorque) durante um mês. Para a crítica especializada, Anne Frank condena os nazistas, enquanto Rachel Corrie condena seus compatriotas, como complacentes e cúmplices. Daí justificados os aplausos “fortes, mas não explosivos”. Há uma ferida aberta que até hoje continua purgando na faixa de Gaza. Neste caso, a arte dá conta de elaborar dor e sofrimento? Como e de quem?

Para tentarmos responder a estas perguntas, analisaremos a montagem peruana, a qual pude assistir no Teatro la Plaza de Lima, no Peru, em fevereiro de 2020. “*Mi nombre es Rachel Corrie*” (“Meu nome é Rachel Corrie”), conforme o cartaz desta versão, é baseada nas cartas de Rachel Corrie. De fato, a peça se baseia em seu diário e nos e-mails trocados com seus pais, relatando a experiência da norte-americana que aos vinte e três anos de idade, viaja como voluntária internacional para a Faixa de Gaza em missão de paz, e é atropelada por um tanque de guerra do exército israelense, enquanto tentava evitar a destruição de uma casa palestina, em 16 de março de 2003.

A atriz que interpreta Rachel Corrie na montagem peruana, Gisela Ponce de León, assim como a diretora da peça, Nishme Súmar, têm ascendência palestina. Este dado nos remete à proposta desta tese, já que Gisela e Nishme trazem ao palco a dor por situações traumáticas que dizem respeito não apenas ao povo palestino representado por aquelas cartas de Rachel, mas por todos os que não têm voz perante as guerras, povos que vivenciam massacres, chacinas e se vêem dentro de situações de dessubjetivação.

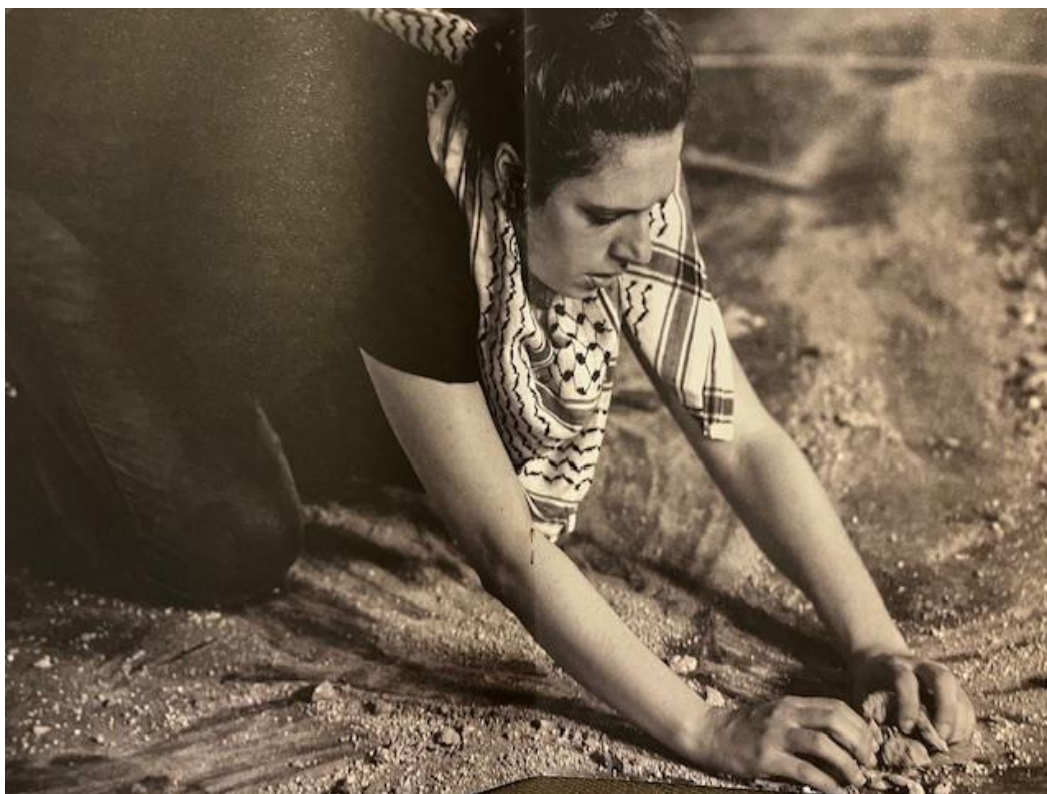
Figura 16 - Cartaz da peça “*Mi nombre es Rachel Corrie*”. Lima, Peru.



Fonte: Arquivo pessoal.

Da plateia, temos contato com uma realidade brutal, como um soco no estômago, principalmente pelas cenas plásticas como a cena em que quilos de terra são espalhadas pelo palco num código de morte diante daquele terreno árido, cinza e seco da faixa de Gaza, onde Rachel foi assassinada.

Figura 17 - Foto de cena da peça “*Mi nombre es Rachel Corrie*”.



Fonte: Programa da peça “*Mi nombre es Rachel Corrie*”. Arquivo pessoal.

A cena nos coloca no lugar do silêncio, do indizível, do grotesco, principalmente quando lembramos que aquelas cartas interpretadas pela atriz são de autoria de uma ativista que já não está entre nós.

No programa da peça, mais parecido com uma revista, em trinta e uma páginas podemos ler a apresentação do projeto pela diretora artística e fundadora do Teatro La Plaza, Chela de Ferrari. Ela explica que este teatro tem acolhido peças retratadas por mulheres na esfera social e política, assim como montagens de cunho individual, as autoescrituras. No caso do monólogo baseado nas cartas de Rachel Corrie a seus pais, está no palco uma atriz narrando o desespero ante o terror de estar em campo de guerra, como afirma Chela de Ferrari, a diretora do espaço teatral: “A mulher se projeta no âmbito social através de suas atividades políticas. Movida pela imperiosa necessidade de criar um mundo mais justo” (tradução nossa).²⁵

A princípio a peça era apresentada em horário alternativo às quartas-feiras e na oportunidade em que pude estar na plateia, treze anos após sua estreia, o monólogo já fazia parte da programação principal, como um retorno em época de ser necessário reafirmar a arte

²⁵“*La mujer se proyecta al ámbito social a través de sus actividades políticas. Movida por la imperiosa necesidad de crear un mundo más justo*” (Revista-programa da peça).

como veículo de resistência. E por que não dizer de elaboração de situações traumáticas coletivas?

Neste sentido, podemos ler no material que é distribuído no *foyer* do teatro, a entrevista que Chela faz a Nishme e Gisela de título “*Reencuentro com la memoria*” (“Reencontro com a memória”), e conhecemos um pouco do processo de ensaios das peças nas quais participaram, em sua maioria relacionadas à busca de pertencimento enquanto mulheres de origem palestina.

A diretora e a atriz do monólogo fazem um retrospecto dos porquês de suas escolhas artísticas e especificamente de terem resolvido apresentar a história de Rachel Corrie em 2007 e posteriormente em 2020. O motivo principal para Nishme, a diretora da peça, foi o fato de uma ativista de sua idade, sem ter origem palestina, ter se disposto a ir lutar pela paz na linha de frente da guerra e lá ter sido assassinada. Trauma individual e coletivo se amalgamaram e comoveram Nishme a ponto de querer leva uma realidade distante pra dentro de um espaço cênico.

A diretora da peça faz uma reflexão sobre as duas montagens, de 2007 e de 2020, o que muito interessa a esta pesquisa: qual seria a diferença entre a primeira e a segunda montagens? E ainda, como se deu o processo de elaboração do trauma, como foi na prática a rememoração de uma dor ancestral e ao mesmo tempo presente?

Nishme considera a primeira construção cênica como um veículo para tentar entender e aprofundar as questões do conflito. Neste sentido, consideramos que a repetição inerente ao processo de ensaios que permite a elaboração do trauma criativamente, visto em Ferenczi, ocorre em duas ocasiões, em 2007, ratificada em 2020. Na segunda vez que montaram o espetáculo, mais de uma década depois, o objetivo estava vinculado à memória, à preservação da identidade de um povo e suas histórias.

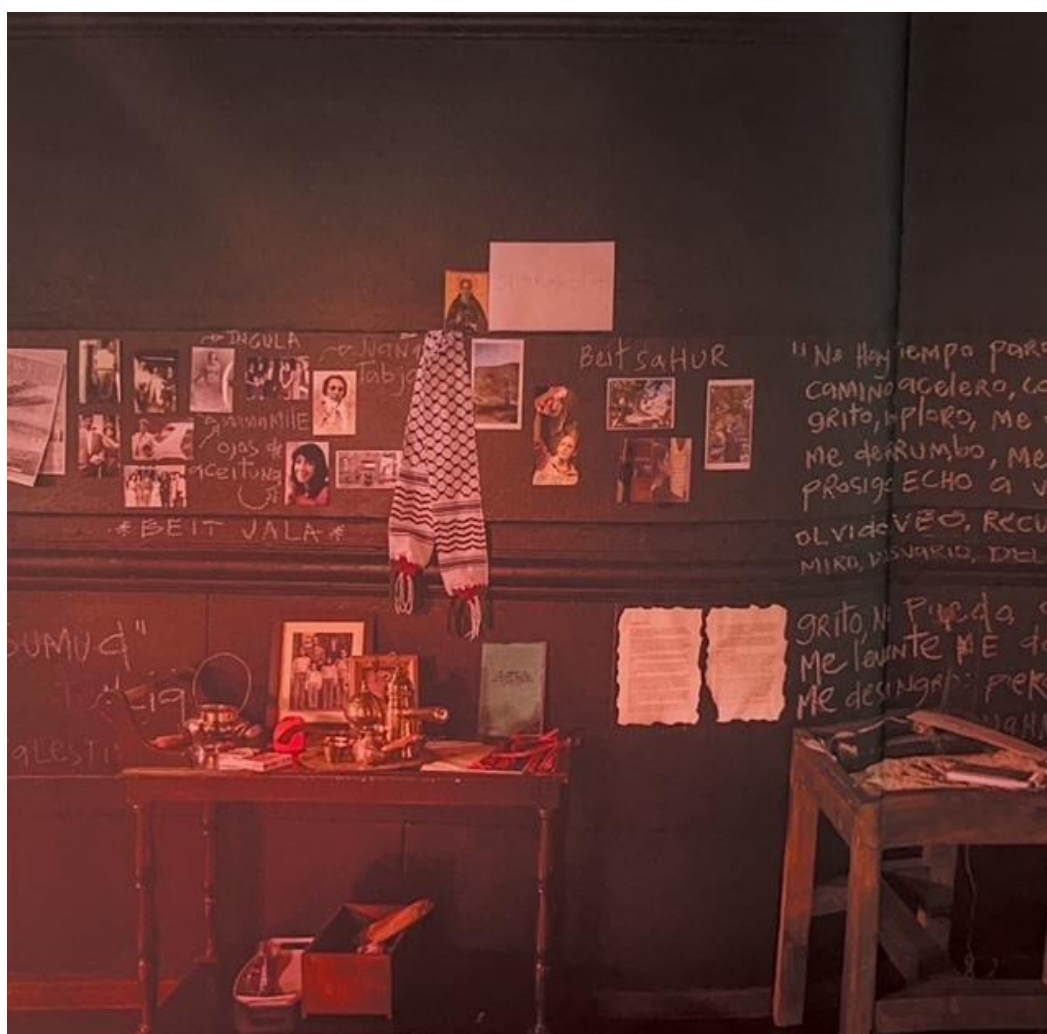
Gisela, a atriz da peça, comenta que na primeira montagem tinha a mesma idade de Rachel ao ser assassinada e se identificava muito com sua maneira de pensar a humanidade e apostar em um mundo melhor. Para a atriz, o fato de ser descendente de palestinos reafirma a herança de uma força vinda da resistência e da dor.

Nishme completa esta ideia ao comentar que esta peça é uma celebração às pessoas que as antecederam e sua força. Antes de montar a primeira versão da peça, via a dor de seus antepassados com tristeza, mas com o passar do tempo, conforme elaborava o trauma de seu povo através da arte, passou a descobrir detalhes da história de sua família que transformaram

compaixão em “admiração e orgulho por esta gente capaz de seguir adiante apesar de tudo”. (tradução nossa, a partir da revista-programa da peça).²⁶

Antes da peça começar podemos visitar a exposição da memorabilia²⁷ da montagem: fotos de familiares das atrizes, objetos, frases e cartas que remetem aos ancestrais palestinos de Gisela e Nishme. Sob uma iluminação âmbar, é possível fazermos uma viagem ao passado das artistas e, ao visitarmos as suas memórias, podemos compreender a elaboração da dor e sofrimento em admiração e orgulho a que Nishme se refere.

Figura 18 - Foto de parte da exposição sobre a peça “*Mi nombre es Rachel Corrie*”



Fonte: Programa da peça. Arquivo Pessoal.

²⁶ “*admiração y orgullo por esta gente capaz de salir adelante incluso con todo en contra.*”

²⁷ Memorabilia: “Conjunto de objetos e coisas guardados ou colecionados por estarem relacionados com pessoa, acontecimento ou época importantes e por trazerem à tona memórias e lembranças.” (Dicionário Michaelis)

A mãe de Rachel, Cindy Corrie, em entrevista publicada no jornal The Denver Post em 27 de setembro de 2007, ratifica a possibilidade de elaborar o trauma pela perda da filha, por meio da arte: “Falo muito com tanta gente que perdeu um filho, todos nós sentimos a mesma dor terrível e necessitamos maneiras de lidar com isto. Mas eu, pelo menos, tenho o presente das palavras de Rachel, e o recebo quando vejo a peça” (tradução nossa).²⁸

A partir deste depoimento da sra. Corrie, podemos afirmar que o processo de elaboração de seu luto se dá a cada noite que assiste à peça, na repetição de uma história que sabe de cor. A dor terrível pelo assassinato de sua filha em missão de paz pode ser ao menos aplainada, pela Arte. É a maneira encontrada para lidar com uma perda irreparável. Nesta afirmação da vida, na transmutação do horror em arte, neste SIM à vida, apesar do trauma.

Quando lemos as cartas de Rachel Corrie encenadas, a nossa dor é espelhada no palco, a incapacidade de ser útil que dorme em cada uma de nós é exposta, a falha do ser humano em parar guerras está diante de nós na escrita daquela ativista assassinada aos vinte e três anos de idade. Quando nos vemos de mãos atadas à violência que testemunhamos no mundo, a dor é coletiva, é a ferida na memória que aprofunda a sensação de impotência. No entanto, quando esta dor não é calada, quando o silêncio de todo sofrimento é rompido através de manifestações artísticas, podemos afirmar a possibilidade de mudança.

A arte é um dos veículos que defendemos como possibilidade de alcançarmos a elaboração de dor e sofrimento de uma vida esmigalhada, achatada, deformada, traumatizada. Mais uma vez estamos diante de uma expressão artística, uma outra peça deste quebra-cabeças no tabuleiro do *amor fati*.

²⁸“Hablo mucho com tanta gente que ha perdido um hijo,todos nosotros sentimos el mismo terrible dolor y necesitamos encontrar maneras de lidiar com ello. Pero yo, por lo menos, tengo el regalo de las palabras de Rachel, y lo recibo cuando veo la obra.” (In Revista-programa da peça “Mi nombre es Rachel Corrie”).

4.5 “*Los bienes visibles*”, uma peça que fala da dor pelo processo de desmemorização de um ente querido

Até o presente momento apresentamos e analisamos produções teatrais em que mulheres protagonizam os projetos e levam ao palco temas que dizem respeito às suas dores, sofrimentos e traumas. Seja na interpretação de ativista assassinada, sejam atrizes-autoras que tocam em suas próprias feridas e as transformam em material de elaboração de dor e sofrimento, seja a autora de *bestseller* que relata o que vem a ser encenado dos momentos trágicos pelos quais passou. A dor de uma é a dor de muitas. A memória individual se funde à memória coletiva.

Passamos agora a duas montagens teatrais que foram acrescentadas a esta pesquisa por tratarem de temas relacionados a situações traumáticas, que ainda não foram contempladas em nosso estudo e que podem nos auxiliar em nossa empreitada investigativa.

A primeira, escrita e dirigida pelo argentino Juan Pablo Gómez, “*Los bienes visibles*” (“Os bens visíveis”), que segundo a sinopse da peça, “é um drama sonoro feito de ruído e silêncio, de música e sussurros. Dois irmãos cuidam de seu pai ancião que ‘se distancia a mil quilômetros por hora, em um espaço de delírio’, povoado de sons estranhos e de vozes invisíveis que empurram este relato de envelhecer”²⁹. (tradução nossa). Em cena, Enrique Amido, ator de 80 anos, de mesma idade do personagem que interpreta; Patricio Aramburu e Anabella Bacigalupo como os filhos; e Agustina Reinaudo como a enfermeira.

A situação da velhice em processo de perda de memória e todos os problemas que envolvem seus cuidados, são acompanhados de perto pelos espectadores que, identificados, vão do choro ao riso. Nesta encenação, o cenário é composto por arquibancadas distribuídas em um galpão, além de cubos e praticáveis de madeira onde a plateia pode se sentar, em localização estratégica, para que nos sintamos envolvidos naquele “drama sonoro”. A proposta de imersão do público dentro da cena permite que experimentemos a angústia frente à situação do processo de desmemorização advinda de uma doença cruel como o Alzheimer em estado avançado.

²⁹ “*Los bienes visibles* es un drama sonoro hecho de ruido y silencio, de música y susurros. Dos hermanos cuidan de su anciano padre que ‘se aleja a mil kilómetros por hora’ en un espacio de delírio, poblado de sonidos extraños y de voces invisibles que empujan este relato sobre envejecer”.

As interferências dos atores-cantores que sussurram e comentam as cenas são inegavelmente uma opção da direção em criar um distanciamento em relação à nossa proximidade com a dor e sofrimento encontrados na relação do pai desconectado da realidade.

Figura 19 - Foto de cena da peça “*Los bienes visibles*” de Juan Pablo Gómez.



Fonte: Foto do Instituto Nacional del Teatro disponível em <https://inteatro.ar/novedades/juan-pablo-gomez/>

Quanto a este distanciamento, gostaríamos de trazer parte da entrevista³⁰ que fizemos com o autor/diretor da peça que, numa autoescritura cênica, traz as questões que permeiam o envelhecer não apenas de pais idosos e doentes, mas de cada um de nós. Perguntamos a JP Gómez o que ele pensa sobre “*Los bienes visibles*” poder ser um meio de elaboração da angústia que nos atravessa, apesar de alguns momentos de humor. Sua resposta não apenas corrobora nossa argumentação, como também nossa percepção de sua proposta com os elementos do teatro épico de Brecht, atualizado:

- Juan Pablo Gómez: “quanto à elaboração da angústia, seja através da catarse ou seja por identificação do que passa, ou através do humor, podemos falar de uma leitura brechtiana contemporânea, pois trabalho muitos elementos de distanciamento, humor, personagens que opinam no coro, o público iluminado. Então me parece que a obra, sobre um tema que é difícil,

³⁰ Enviamos as perguntas por escrito e recebemos as respostas gravadas por Whatsapp.

que é duro, que trabalha sobre um drama humano, sobre o envelhecimento e como nos vinculamos com isso, tanto de nossos pais, como de nós mesmos, mas que fazemos através destes elementos, permite a reflexão sobre os personagens, sobre a condição humana, sobre o teatro e seus elementos construtivos.” (transcrição e tradução nossa).

Para nos fins de nossa pesquisa, lemos “elementos construtivos” como o meio artístico para que a situação de se ter um ente querido ainda vivo, mas sem memória, possa ser enfrentada. Juan Pablo, apesar de não confirmar na entrevista que seu último trabalho “*Los bienes visibles*” se trata de uma autoficção, nos coloca no lugar de quem precisa cuidar de quem um dia, foi, pelas palavras do filho, um “papá enorme”. Na peça, os filhos não são reconhecidos por um pai fragilizado e desmemoriado.

Sobre a peça, selecionamos a seguinte crítica dentre várias outras existentes, por encontrarmos nas palavras de Nicole Popper um denominador comum com o material que trouxemos até o momento:

Os bens visíveis adquire sua potência propondo que o ficcional não é contrário à realidade. Que esses paradoxos são a própria vida. Porque qualquer pessoa que tenha atravessado um luto sabe que esses momentos alojam os episódios mais tragicômicos, confusos, luminosos e lúgubres. Tudo está aí: a vida, a festa, a culpa, a identidade, o arrependimento, as coisas que não foram e nunca serão, e, o fim. Não como um ponto definitivo, senão como uma fuga “a mil quilômetros por hora” até o infinito, que arrasa com tudo o que estava quieto. [...] Se como diz o personagem do pai “a família é um cárcere”, o teatro é o lugar onde vamos nos liberar da opressão da solenidade. Através da ficção nos permitimos ver e ouvir as coisas como são: todas juntas, todas misturadas, todas verdadeiras.³¹

³¹ “*Los bienes visibles* adquire su potencia planteándonos que los ficcional no es contrario a la realidad. Que esas paradojas son la vida misma. Porque cualquier persona que haya atravesado un duelo sabe que esos momentos alojan los episodios más tragicómicos, confusos, luminosos y lúgubres. Todo está ahí: la vida, la fiesta, la culpa, la identidad, el arrepentimiento, las cosas que no fueron y no serán nunca, Y el final. No como un punto definitivo, sino como una fuga ‘a mil kilómetros por hora’ hacia el infinito, que arrasa con todo lo que estaba quieto. [...] Si como dice el personaje del padre ‘la familia es una cárcel’, el teatro es el lugar donde vamos a liberarnos de la opresión de la solemnidad. A través de la ficción, nos permitimos ver y oír las cosas como son: todas juntas, todas mezcladas, todas verdaderas.” Disponível em: <https://www.ficcionalidad.xyz/post/los-bienes-visibles-la-herencia-como-aquello-que-no-podemos-desoir>

Figura 20 - Foto do cartaz da peça (Material de divulgação)



Fonte: Site do INT. @Ana Rodríguez Baños.

A memória que se esvai na interpretação irreparável do ator, através de seu olhar construído no vazio, nos leva a um processo de identificação imediata. O que ocorre naquele galpão vai além da condição do olhar distante e oco do pai.

Ao testemunharmos o processo de desmemorização do personagem, reconhecemos a dor transmitida através do olhar dos filhos que não sabem mais quem é aquele estranho que um dia foi um “papai enorme” e então, vivenciamos a verdade do drama sonoro que não é apenas de Juan Pablo, mas de cada um que participa daquela plateia.

Em seguida abordaremos outros exemplos de manifestações artísticas, com distintas características, mas, no entanto, cênicas: as performances. Muito embora a linguagem performática se diferencie da teatral, podemos afirmar que pelo fato de ambas serem dispositivos cênicos ou ainda práticas de experiências artísticas, o que nos interessará para além do que vimos até o momento, será outra possibilidade de elaboração de dor e sofrimento que pode, à primeira vista, parecer que têm o mesmo denominador comum, a arte da cena. No entanto, vemos a necessidade de uma análise mais cuidadosa sobre a diferença e similitudes acerca de Teatro e Performance para que possamos subsidiar as propostas que ora discutimos.

4.6 A “Arte da Performance” e a Memória Social

Até o momento, analisamos manifestações artísticas teatrais, na maioria narrativas de autoficção. À exceção de nossa experiência empírica- o Caso Clélia-, o material que trouxemos de Janaína Leite, Lola Arias, Immaculée Ilibagiza e Rachel Corrie, possui o denominador comum de todas as artistas trazerem à cena questões traumáticas, expondo as feridas de suas memórias, termo de Seligmann-Silva, do qual nos apropriamos.

A performance tem sido tema de interesse de estudos das Artes da Cena, e especificamente, ao que nos interessa, no que concerne à sua relação com a autoficção. Defendemos que ao abrirmos o foco de nossa tese e adentrarmos, mesmo que brevemente, o estudo sobre a arte da performance, teremos mais subsídios para aprofundar esta pesquisa quanto à possibilidade de elaboração de dor e sofrimento em situações traumáticas.

A fim de traçarmos um paralelo entre teatro e performance, consideramos pertinente apresentarmos as características básicas das obras teatrais. Resumidamente, quando estamos diante de uma peça teatral, nos deparamos com um texto dramático, composto por personagens, atores que interpretarão estes personagens, diretores, cenógrafos, figurinistas, aderecistas, iluminadores, sonoplastas, e toda uma série de profissionais que estarão a cargo de determinada função para que um espetáculo aconteça. Mesmo nas produções mais simples, o que geralmente ocorrem em espaços alternativos e sem patrocínio, existe um mínimo básico que uma montagem exige, mesmo no caso de um monólogo (vimos o Caso Clélia, em que minha aluna providenciou o cenário com todos os itens necessários, assim como o figurino de acordo com a personagem, além de conseguir luz e som, ainda que do auditório de uma clínica de reabilitação).

Tal estrutura não se faz necessária quando se pensa em uma performance.

Mas afinal, o que é uma performance? Como a definimos? Quais suas origens e repercussões? Qual sua relação com o público? A Performance é um ato político? Qual sua relação com a Memória Social? Qual o paralelo que podemos fazer entre o conceito de performance e o que vimos até o momento nesta pesquisa? Para respondermos a estas perguntas, faremos um levantamento dos aspectos básicos sobre o tema que poderão nos dar uma noção geral sobre performance, e lançaremos mão dos trabalhos de autores referências da disciplina “Estudos da Performance”.

“Performance” é um termo em inglês cuja adaptação para o português passou a pertencer ao nosso vocabulário, sendo escrita exatamente como em inglês. Encontramos no dicionário

sinônimos como realização, desempenho, execução, rendimento, espetáculo, atuação, e ao nos apropriarmos da palavra em inglês, encontramos conjugações verbais do neologismo “performar” quando se quer dizer que algo ou alguém atinge uma meta determinada com desenvoltura e sucesso em seu resultado.

A partir dos anos 1950, “performance” passa a ter significados mais específicos para os campos das artes e das ciências humanas e sociais. Segundo o professor pioneiro da disciplina Estudos da Performance da *New York University*, Richard Schechner, seu primeiro artigo em que aparece o termo Performance data de 1966, intitulado “*Performance Activities of Men*”. No entanto, Schechner credits a Erving Goffman³² a influência exercida sobre todos os pesquisadores de Estudos da Performance – inclusive ele mesmo-, a partir de seu livro publicado em 1959, “Representação do Eu na Vida Cotidiana” (inicialmente publicado como monografia do Centro de Pesquisas de Ciências Sociais da Universidade de Edimburgo, em 1956).

Gostaríamos de chamar a atenção para algumas palavras do autor no prefácio da obra acima citada a fim de dirimirmos quaisquer mal entendidos quanto à tradução de “representação” para a palavra “*presentation*”, do original.³³ A partir desta ideia inicial, munindo-se de uma linguagem teatral, Goffman discorrerá sobre o comportamento humano e, sob a perspectiva de que o indivíduo, ora como ator que deve encenar uma representação, ora como personagem que tenta construir uma imagem adequada à sociedade de acordo com a cena, nos auxilia a pensar a estrutura dos encontros sociais.

Talvez pelo fato de Goffman ter optado pelo subsídio ao estudo sobre as relações sociais a partir da perspectiva de uma representação teatral, a tradutora tenha intitulado a obra do sociólogo para o português valendo-se da ideia de “representação” do indivíduo no palco da vida, ou “a representação do eu na vida cotidiana”. No entanto, ainda no prefácio do livro (1985, p.9), Goffman considera “a maneira pela qual o indivíduo *apresenta* (grifo nosso), em situações comuns de trabalho, a si mesmo e a suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho diante delas”. Portanto, ainda que Goffman considere que a forma com que o homem se comporta em sociedade possa ser comparada a uma representação

³² Erving Goffman (1922-1982), sociólogo, antropólogo, norteamericano, utiliza os princípios da estrutura dramática teatral e faz uma analogia dos papéis representados na vida real com pessoas como se fossem atores, cujas ações estão diretamente relacionadas com os papéis desempenhados pelos indivíduos presentes na plateia, os outros.

³³ No original, Goffman intitula a obra “*The presentation of self in everyday life*”, em português traduzimos para “A apresentação (ou presentificação) do Eu na vida cotidiana”, dependendo do contexto do tema abordado.

teatral ou a uma performance social, devemos estar atentos para a linha tênue que diferencia “representação” de “apresentação” e de “presentificação”. Senão, vejamos.

A “representação” não contém todas as informações sobre o objeto, e é uma interpretação, uma criação para transmitir uma ideia sobre o objeto. Podemos compreender a razão que fez com que a tradutora optasse por “representação do eu” no título do livro, uma vez que desta maneira remeteria o leitor ao objetivo do indivíduo em querer transmitir uma ideia criada sobre si mesmo para os outros, como a construção de um personagem, para uma plateia. Ademais, outro argumento que contribui para a tradução de “*the presentation of self*” passar a ser “representação do eu”, esbarra na finalidade da “representação” segundo o dicionário Webster (2015), qual seja, influenciar os indivíduos por meio de atos e/ou opiniões. Sob esta ótica, teríamos que considerar a vida em sociedade como uma infundável recriação de si mesmo, uma representação de si mesmo com o intuito praticamente exclusivo de influenciar outros indivíduos. O que não deixa de ser um prognóstico certo se considerarmos os dias atuais em que a vida real vem sendo substituída e transformada em virtualidade liderada pelos *influencers* das redes sociais.

Advogamos, porém, que é importante estudar as relações sociais para além do viés regido atualmente por influenciáveis das redes sociais, sem limitarmos as relações sociais à ideia exclusiva de “representação”. Propomos abrir o leque das interpretações e olharmos atentamente para a possibilidade de pensar na utilização também dos termos “apresentação” e “presentificação”. Todas, apesar de relacionadas, possuem significados diferentes.

A “apresentação” está relacionada ao ato de expor, exhibir, mostrar algo a alguém, a um público. Em inglês e também em espanhol, quando um espetáculo, um filme, uma produção artística são apresentados ao público, escreve-se “*presents*” (em inglês) ou “*presenta*” (em espanhol), o que em português seria “apresenta”.

A “presentificação” vai além, pois pode ser usada no campo filosófico ou psicológico e tem relação com o ato de tornar algo presente, seja fisicamente na forma de imagem, seja simbolicamente, como uma ideia ou experiência. No caso em pauta, a obra de Goffman, isto é, a ideia de si mesmo na vida cotidiana pode ser considerada uma presentificação, posto que o autor propõe que o indivíduo tenta não apenas apresentar, representar o Eu diante da malha social, mas também tornar seu propósito e ideias presentes, atualizadas no dia-a-dia.

Optamos em não aprofundar a presente pesquisa pelo viés sociológico de “presentificação do Eu” trazida por Goffman, mas gostaríamos de ressaltar que o estudo do sociólogo abre caminho não apenas para Schechner, como para todos os pesquisadores sobre Performance, desde a metade do século passado até a contemporaneidade.

Consideramos a performance um ato cênico, enquanto evento e atuação da ordem do imprevisto sobre um acontecimento, muito embora não se reduza a apenas criar e apresentar o imprevisto de uma proposta cênica a um determinado público. A performance quebra convenções e para que isto ocorra é pensada, roteirizada, como um dispositivo de contestação, de denúncia, e está presente em cada esquina do nosso cotidiano.

Dentre as diferentes características do teatro e da performance, tentaremos analisar o que se relaciona ao ato criativo, ao processo de repetição, transmissão de memória e identidade, enquanto dispositivo de conhecimento, resistência, narrativas do passado, expressão de situações traumáticas e discussão de questões sociais.

Para os fins deste trabalho contemplaremos a noção de performance enquanto ato criativo, com o objetivo de manifestação e intervenção política e social (mormente ao que se refere a situações traumáticas), como forma de rastreamento de atos de cunho artístico-sociais³⁴.

Para alguns historiadores da arte, o termo “arte da performance” se relaciona à arte do movimento dos anos 60 e 70 em que o corpo vivo passou a ter relevância dentre as manifestações artísticas, onde verificou-se a aproximação e participação do público junto com os artistas, incluídas na proposta performática, que poderia acontecer a qualquer momento e surgir em qualquer lugar. Nesta época, a performance estava vinculada a um ato político como uma provocação, uma maneira de romper barreiras políticas, econômicas e institucionais e, como expressão libertária, não exigia roteiros nem estava submetida a direitos autorais. O artista, livre para expressar suas ideias, por não estar inserido na estrutura que o teatro requer, contava tão somente com seu corpo e ter diante de si o público que, geralmente era convidado a participar da performance. Neste sentido, o público da performance pode ser composto por um único participante ou por milhares de pessoas.

Alguns pesquisadores divergem quanto a esta data e atribuem a origem da performance às práticas dos dadaístas, surrealistas e futuristas, cujo processo artístico importava mais do que o resultado final; outros, defendem a raiz da “arte viva” nas artes visuais.

Apesar de diferentes formas artísticas e de diferentes histórias do surgimento da arte da performance, devemos atentar para sua característica de contínua mudança. A performance é um fenômeno instável, em constante transformação, de acordo com quem se manifesta, como, onde e para quem a prática está voltada.

A performance é um meio de comunicação que traz o que foi feito, o que é feito e o que poderá ser feito, isto é, uma forma de intervir no mundo, um modo de transmissão, uma

³⁴A Sociologia da Arte relaciona dois campos de conhecimento: as ciências sociais e as artes. Cf. o artigo “Os estudos da performance e as metodologias experimentais em sociologia da arte” (Teixeira, 2006).

permissão ao que é possível realizar. A performance opera como patrona da transmissão de um saber social, de memória e de senso de identidade, promovendo um modo de conhecer e compreender o mundo. A performance abre espaço para reagirmos, ressignificarmos o que nos afeta estética e politicamente.

A dificuldade em sua definição é ampliada por poder abarcar diversos significados, além de não necessariamente estar sempre relacionada com o teatro e as artes visuais, já que pode se relacionar com a gestão de negócios, esportes, ações políticas, isto é, a performance abre um leque de possibilidades aos comportamentos sociais em inúmeras áreas e, sobretudo, provocando mudanças.

No prefácio de “Performance” (Taylor, 2023), tomamos conhecimento da importância da prática no que concerne ao seu poder de mudar o estabelecido, pois a performance para Taylor “pede aos espectadores que ajam, reajam, façam algo, mesmo que esse algo não seja nada. Performance gera seu próprio poder. Práticas incorporadas podem ser usadas para solidificar, analisar e desafiar estruturas de dominação”. (2023, p. 21).

Segundo a autora, “a performance é sobre passado, presente e futuro [...], operando ao longo do tempo como um repertório contínuo de gestos e comportamentos que são reencenados ou reativados repetidamente.” (2023, p.30). No entanto, a autora sublinha que a performance não se restringe à repetição mimética, pois mesmo possuindo elementos repetidos, há uma atualização a cada repetição e, assim, seus significados mudam de acordo com o tempo, contexto e enquadramento da sua execução. Por exemplo, rituais, festejos, protestos, exigem determinado enquadramento para diferenciá-los de outras práticas, mas nem por isso deixam de fazer parte da realidade. Enquanto fenômenos socialmente construídos, os exemplos acima podem ter diferentes significados para diferentes grupos sociais. Taylor afirma que a performance, por ser um constructo social, remete à simulação, encenação, ao não-verdadeiro e vai buscar na linguística, argumentos para defender que o que é construído faz parte também do real, do verdadeiro:

“‘arte’ está linguisticamente ligada a ‘artifício’; ‘fazer’, *facere*, compartilha a raiz etimológica *fetice* (algo feito); ‘mimese’ pertence à família etimológica de ‘imitar’, ‘mímica’, ‘mimetismo’ [...] é um fazer, um feito e um refazer. Portanto, a performance pode ser pensada como uma prática, um fazer criativo, “simulada, porém mais verdadeira do que a própria vida”. (Taylor, 2023, p.57).

O enquadramento de repetição a que Taylor se refere, coloca a performance em um eterno estado de repetição, e nos remete à ideia do Eterno Retorno da diferença que vimos em Deleuze e também pode ser conferido em Richard Schechner, pioneiro sobre os Estudos da

Performance. Segundo Schechner, o significado de performance pode ser pensado a partir da segunda vez em que é realizada, isto é, na repetição, até o infinito. Esta relação da performance com o tempo leva a uma nova dimensão, uma vez que as performances duracionais, podem durar horas, dias, meses, ou mesmo anos e, segundo Taylor, “vivemos simultaneamente em vários estados temporais e em vários espaços de performance.” (Taylor, 2023, p. 105).

A “arte viva”, diz respeito à corporeidade dos artistas que interagem com a plateia, os participantes-observadores, e os atos de intervenção sempre são intermediados. Os corpos dos artistas são ao mesmo tempo o meio de transmissão e as próprias mensagens. No entanto, nem sempre os artistas estão presentes fisicamente no mesmo espaço de seu público, isto é, o espaço da performance possibilita a intervenção do público presente na continuidade do trabalho, mesmo que o performer esteja ausente. Taylor ratifica esta possibilidade quando afirma que “a performance continua a operar muito depois de ‘terminada’” (2023, p. 74).

Convém chamarmos a atenção para o fato de que as performances rompem fronteiras também em relação a quem as cria. Neste sentido, Zeca Ligiéro, professor de estudos da performance da UNIRIO, afirma que a performance:

se expandiu para quase todos os setores da vida humana, do teatro ao ritual e das celebrações públicas a representações da vida cotidiana. Segundo essa perspectiva, agora não é somente o artista visual ou o ator que cria a performance, mas também o homem de rua, o lojista, o professor. (Ligiéro, 2003, p.3)

A partir do pensamento de que a performance é aberta a todos os setores da vida humana, e que todos podemos nos manifestar performaticamente, apresentaremos um dos mais importantes nomes da área da performance que se tem conhecimento. Ao que nos interessa, foi um artista multidisciplinar que ora se lançava em performances revolucionárias, ora colocava no palco suas ideias de vanguarda com toda a estrutura que pede uma montagem teatral. O mundo criativo e sem limites de Flávio de Carvalho nos levará a uma possibilidade da análise prática que engloba tanto teatro quanto performance.

4.7 – Flávio de Carvalho, o precursor da performance no Brasil

Defendemos que a arte da performance, enquanto manifestação artística que desafia o *status quo*, foi testemunhada antes mesmo dos anos 60 e 70. Especificamente no Brasil, consideramos que um de nossos principais e notórios artistas modernistas, e também um

pioneiro em expressar artisticamente suas ideias polêmicas, foi Flávio Resende de Carvalho (10 de agosto de 1899 - 4 de junho de 1973).

Aos onze anos de idade Carvalho parte com a família para a França. Após a formação acadêmica na França e na Inglaterra, volta ao Brasil e escolhe residir em São Paulo, logo depois da Semana de Arte Moderna, em agosto de 1922.

Em 1928 adere ao Movimento Antropofágico, e, na companhia de artistas modernistas, começa a chamar a atenção no cenário artístico.

A partir da década de 30, o Brasil é marcado por uma reestruturação política, social, educacional e artística.³⁵

Flávio de Carvalho transitara pelos salões franceses e ingleses, tendo sido apresentado a ícones dos movimentos Surrealista e Dadaísta como Man Ray e André Breton. Personalidade de vanguarda, Carvalho, artista dinâmico, inquieto, polêmico e sempre provocador, confrontava os padrões impostos pela sociedade através de manifestações artísticas, cartas a jornais e propostas ousadas.

Assíduo leitor de Freud, se interessava por temas como inconsciente, sonhos, psicologia social, arte de vanguarda, enfim, tudo o que se relacionasse ao indivíduo e ao coletivo.

Considerado o precursor da arte multimídia pela quantidade de habilidades que possuía, Flávio de Carvalho além de engenheiro, arquiteto, designer, escultor, escritor, filósofo, foi também um artista no âmbito cênico: cenógrafo, figurinista, coreógrafo, músico, teatrólogo e principalmente, ao que interessa a esta pesquisa, participante de atos públicos que chocavam a sociedade. Suas performances eram manifestações públicas numa época em que ainda não se utilizava o termo “arte da performance”.

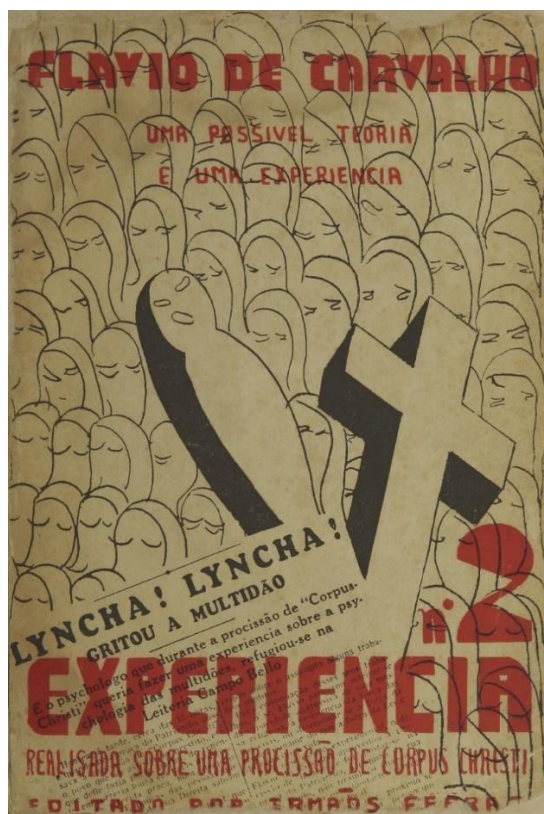
Em 1931, quase foi linchado pela multidão numa tarde de domingo, ao caminhar de boné no sentido contrário a uma procissão de *Corpus Christi*, ato considerado um desrespeito aos participantes do rito religioso e à própria Igreja Católica. Em sua fuga, consegue se esconder em uma leiteria, é escoltado pela polícia, detido, e posteriormente liberado, após explicar às autoridades que seu ato se relacionava a um estudo psicológico sobre o comportamento das massas. Dois dias depois escreve “Experiência no. 2: uma possível teoria e uma experiência”³⁶ (CARVALHO, 1931), o livro em que relata e analisa sua experiência, na busca de respostas

³⁵ A Revolução de 30 ou início da Era Vargas foi um movimento armado no Brasil, um golpe militar que deu fim à República Velha que era dominada politicamente pelas oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, conhecida como a política do “café com leite”. A Revolução que colocou Getúlio Vargas no poder impulsionou a industrialização no Brasil, destituindo do poder os latifundiários que governavam o país.

³⁶ Sugerimos a leitura do livro, que consideramos um material de grande valia ao estudo da disciplina Memória Social.

para suas inquietações relativas a temas da área da psicologia social. A obra foi editada em 1931 e reeditada pela Editora Nau, no Rio de Janeiro, em 2001.

Figura 21 - Capa de “Experiência no. 2” da edição de 1931.



Fonte: Livro disponível na íntegra em:

<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2116>

Na contra-capa do livro, Carvalho faz uma advertência: “Todas as *ideas* (*grafia da época*) expostas, todas as conclusões, são tentativas para atingir uma suposta verdade, algumas das exposições se apresentam de uma maneira aparentemente exagerada - é uma ampliação da vida normal, uma espécie de visão microscópica da vida anímica, fenômeno ilusório e imperceptível a olho nu”. Já por estas primeiras palavras, vislumbramos a dimensão incomum e instigante do pensamento do artista: sua busca incessante em compreender o misterioso fenômeno do inconsciente.

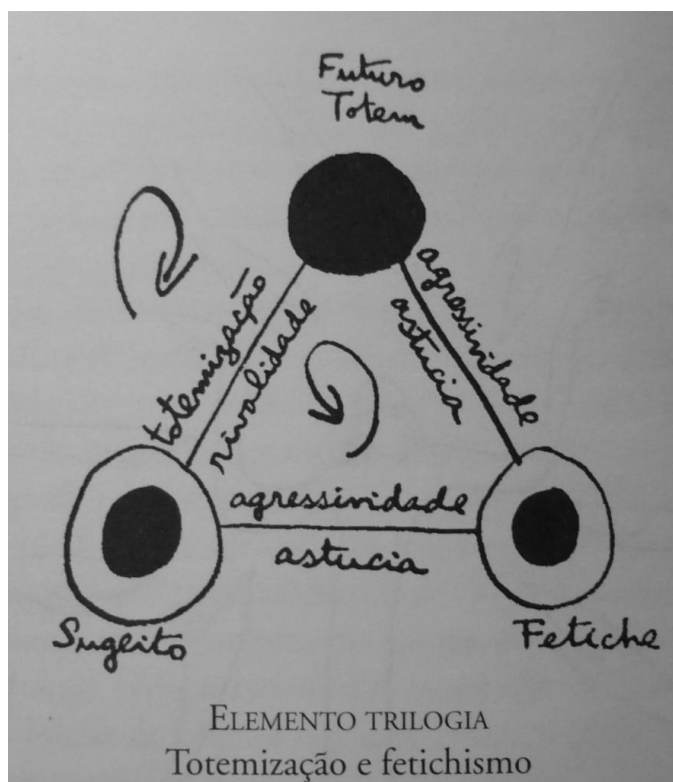
Carvalho começa seu Exercício nos posicionando acerca de seu objetivo, uma investigação sobre a reação dos fiéis religiosos a uma provocação que protagonizara:

Era dia de *Corpus Christi* [...] Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a *idea* de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas

fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar *psychicamente* (grafia da época) a emoção tempestuosa da alma *colectiva*, registrar o escoamento d'essa emoção, provocar a revolta para ver alguma *cousa* do inconsciente. Dei meia volta, subi rapidamente em direção á *cathedral*, tomei um *electrico*, e meia hora depois voltava munido de um boné. (Carvalho, 1931)³⁷

Verificamos que o interesse de Flávio de Carvalho naquela sua primeira Experiência tinha a finalidade de adentrar a alma do coletivo, a verdadeira emoção diante de sua atitude nada convencional. Sob um olhar investigativo, Carvalho relata e analisa detalhadamente o episódio, além de ilustrar o livro baseando-se no conceito freudiano de “Totem e tabu”³⁸. Não apenas cita Freud, como também apresenta a sua “trilogia sujeito-fetiche-totem”. Segundo o comentador da obra de Carvalho, Marcelo Moreschi (2013), a trilogia é uma “Mistura heteróclita de Freud, Frazer, Darwin, Nietzsche e Adler, [...] para tentar explicar ‘o modo de funcionar do homem em relação a seu mundo.’”.

Figura 22 - Ilustração da trilogia “sujeito-fetiche-totem pensada a partir de “Psicologia das massas e análise do Eu”, de S. Freud.



Fonte: “Exercício no. 2”, de Flávio de Carvalho.

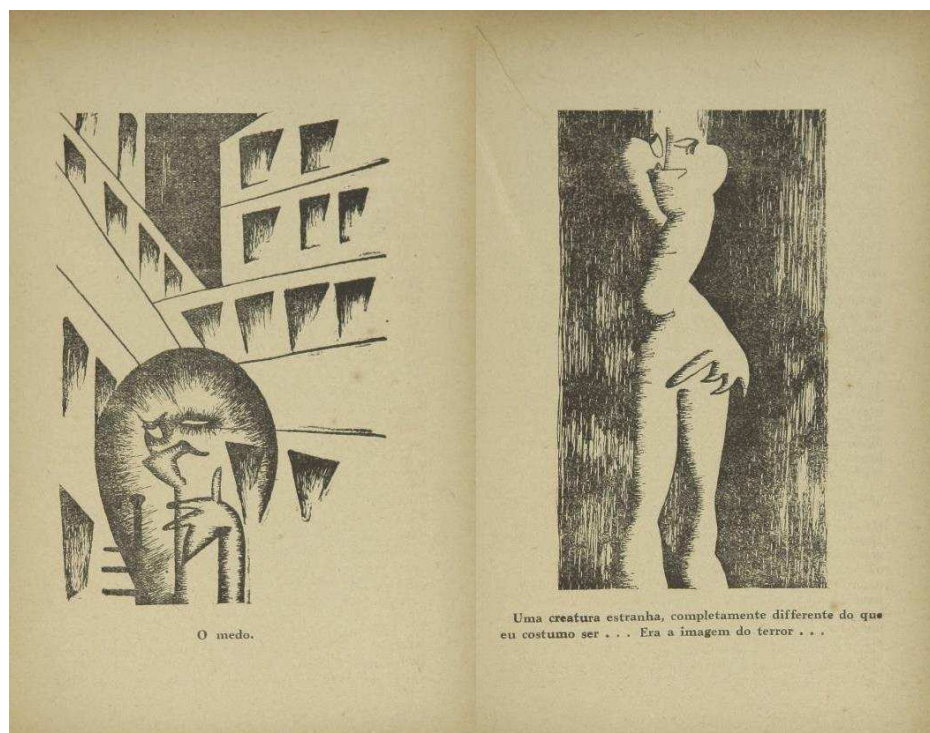
³⁷ Cf. <https://sibila.com.br/cultura/protestos-historicos/9815>

³⁸ Obra escrita em 1913 em que Freud faz uma análise da origem dos símbolos sagrados e dos tabus, os limites às liberdades coletivas e individuais, um regulamentador da sociedade.

Carvalho, ao caminhar no sentido contrário ao de uma procissão religiosa por si só já seria uma provocação, o que, adicionado ao uso de um boné, passa a ser interpretado como desrespeito. Quanto mais impõe sua presença “desrespeitosa”, mais atiza a revolta da multidão, que, em uníssono, passa a bradar por seu linchamento. Aquela coragem em desafiar os fiéis se transforma em medo da horda enfurecida.

A perigosa Experiência no.2, ainda que motivada por um desejo de Flavio de Carvalho em investigar a reação da multidão à sua proposta transgressora, deu ao artista o título de precursor da performance no Brasil.

Figura 23 - Ilustrações do livro “Exercício no.2”, de Flávio de Carvalho.



Fonte: “Exercício no.2”, de Flávio de Carvalho.

Suas ilustrações dão a noção do momento em que o medo atinge o estado de distanciamento da cena, como lemos nas rubricas “O medo” e “uma *creatura* estranha, complemente diferente do que eu costumo ser...eis a imagem do terror”. Carvalho descreve minuciosamente sua estratégia de fuga e, escoltado pela polícia, consegue não ser linchado em praça pública. Nas páginas podemos ler “de uma pequena distância eu me via a mim mesmo”, e apostamos que Carvalho conhecia Nietzsche e seu “terceiro olho do teatro”. Ao assistir, emocionado, ao seu desmanchar, conforme a indicação da ilustração abaixo, descreve:

“[...] contemplei-me demoradamente, meditei, mesmo, a minha pessoa crítica não se opunha á visão, escrutava e *gosava* o espetáculo e creio ainda que inconscientemente desejava *prolongar-o*. Digo isto porque logo depois, construía uma serie de imagens em que me via transportado num futuro *hypotetico*, entregue á sanha da multidão, mas nesse futuro não via a multidão, como somente os efeitos dela sobre mim.[...] Estava em pleno estado de pânico, tinha a impressão de que ia me desmanchar que desintegrava-me [...]” (Carvalho, 1931, p.38)

Figura 24 - Ilustração do livro “Exercício no.2”, de Flávio de Carvalho.



Fonte: Exercício no.2”, de Flávio de Carvalho.

Carvalho, por distanciamento, gozava o espetáculo de seu desespero. Ao desmanchar, ao se desintegrar, sentia prazer enquanto espectador passivo de uma cena que causava pânico. E escreve sobre isso, desenha as etapas de seu sofrimento. Reproduz os momentos que recentemente o angustiarão, e, ao atualizá-los na narrativa e em seus traços sobre o papel, revive o horror, mas o elabora criativamente. O artista vê seu corpo que derrete em

consequência dos efeitos que a multidão tem sobre ele, nos remetendo a Salvador Dali, quando pinta o tempo que se esvai, com relógios derretidos em um cenário onírico. A obra do catalão “Persistência da Memória”, também de 1931, fala de um tempo subjetivo, o tempo dos sonhos, da relatividade e subjetividade das experiências. Carvalho em seu desenho, desmancha. Dali, em sua tela, derrete o tempo. Ambos, com suas criações perturbadoras, incentivam a leitura de Freud. Não há como negar o movimento surrealista pulsando em busca de inspiração no inconsciente.

4.7.1 Flávio de Carvalho, uma locomotiva cultural.

Em novembro de 1932, Flávio de Carvalho funda com Di Cavalcanti e outros pintores modernistas o Clube dos Artistas Modernos (CAM) e seu ateliê passa a ser a sede de reuniões com a nata dos intelectuais e artistas da época. Nele se reúnem artistas plásticos, músicos, escritores, psiquiatras, algo como um sarau sobre cultura geral, onde ocorrem discussões sobre diversos temas.

Em 1933 o CAM organiza a exposição “Arte dos loucos e das crianças” composta por desenhos de crianças e trabalhos artísticos dos internos do Hospital Psiquiátrico do Juqueri. Neste mesmo ano, Flávio de Carvalho escreve a peça teatral “O bailado do Deus morto” e funda o Teatro da Experiência na sede do CAM. Encena o espetáculo experimental de teatro e dança, que segundo Flávio de Carvalho, é um “ritual-teatro”, com texto, cenários e figurinos de sua autoria.

“O Bailado do Deus Morto”, com elenco composto na maioria por negros que vestiam adereços de alumínio desenhados por Flávio de Carvalho, tinha duração de quarenta e cinco minutos. A peça indubitavelmente uma proposta de vanguarda, filiada às manifestações dadaístas e surrealistas, choca a sociedade paulistana. A reconstituição do sacrifício de um Deus animal e sua transformação em Deus-homem conta um mito cosmológico através de música, grunhidos e coreografias. A sociedade, em pleno processo de modernização, ainda não está preparada para uma peça que expõe temas-tabu relacionados a medo, fé, inconsciente e cuja última frase é “a psicanálise matou Deus”. Sua temporada foi proibida e o teatro fechado pela polícia.

Antes de comentarmos sobre as recentes montagens da peça, gostaríamos de abrir um parêntese. Constatamos que Flávio de Carvalho esteve à frente de sua época, sempre acompanhado de escândalos por suas atitudes fora do convencional. Talvez, por isso, ter sido

indicado ao Prêmio Nobel de Literatura em 1939 nem conste em algumas de suas biografias. Consideramos que o artista não recebeu a notoriedade merecida. Fechamos parêntese.

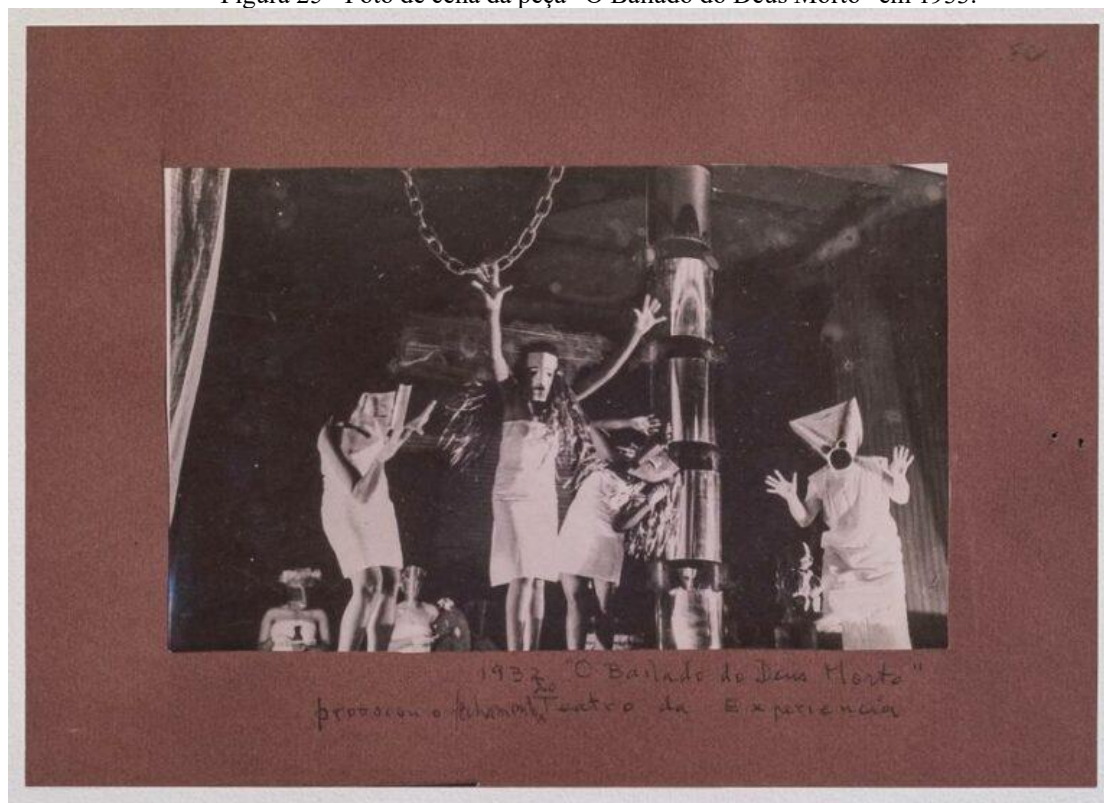
De volta à diversificada obra de Flávio de Carvalho, e ao que interessa neste momento da pesquisa, conferimos o imbricamento entre seus atos “experimentais” e a criação de uma peça teatral, todos com suas características próprias, mas que conversam enquanto manifestações provocativas à sociedade desde as primeiras décadas do século passado.

Como precursor da performance no Brasil, Carvalho abriu portas para manifestações artísticas combativas de caráter político e social, e verificamos ecos de sua obra ainda nos dias atuais. O diretor teatral José Celso Martinez Correa, fundador do Teatro Oficina³⁹, deu continuidade à proposta revolucionária de Flávio de Carvalho produzindo e dirigindo sua peça “O bailado do deus morto” na sede do Teatro Oficina Uzyna Uzona, cujo repertório se relaciona ao questionamento e discussão de valores da sociedade.

Podemos ter acesso a imagens das duas montagens em:
<https://www.youtube.com/watch?v=sbjiD-YWn70>

³⁹ O diretor teatral José Celso Martinez Correa, estudante de Direito da Faculdade do Largo São Francisco, fundou em seu Centro Acadêmico O Teatro Oficina, em 1958. O movimento “oficina” tinha o intuito de se opor ao tradicional teatro paulistano, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), assim como ao Teatro de Arena, cujo repertório se relacionava ao nacionalismo. Zé Celso, como é conhecido, largou o curso de Direito e no início da década de 60 criou o Teatro Novos Comediantes, atualmente o Teatro Oficina Uzyna Uzona, cuja sede na Rua Jaceguai, em São Paulo.

Figura 25 - Foto de cena da peça “O Bailado do Deus Morto” em 1933.



Fonte: Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE-UNICAMP, Campinas.

“O bailado do deus morto” vem sendo encenado de tempos em tempos na sede do Teatro Oficina Uzyna Uzona, em São Paulo. Durante a pandemia pela COVID 19 suas apresentações foram suspensas, e retomadas sob a direção de Marcelo Drummond (marido do diretor teatral Zé Celso, falecido em julho de 2023), podemos ler na sua sinopse: “os atores e músicos usam réplicas das máscaras da montagem original. O Bailado do Deus Morto é um rito-espetáculo de curta duração, apresentado num *happy hour* (*grifo nosso*) mas com forte e dura ação reflexiva sobre o patriarcado, a religiosidade e sua ligação com a fome, o medo e o sexo destronador da mulher inferior que tira o deus animal do mato, o faz homem civilizado, sem a condição de deus, enquanto todos ficam perplexos, as partes do deus são distribuídas aos humanos em produtos industrializados num mundo mecanizado que não pode criar outro deus.”

40

⁴⁰ Cf. <https://teatrofocina.com/2020/01/11/o-bailado-do-deus-morto/>

Figura 26 - Foto de cena da peça “*O Bailado do Deus Morto*” em 2023.



Fonte: Acervo do Teatro Oficina Uzyna Uzona. @Igor Marotti/Divulgação

Lembramos que a peça foi criada e apresentada sob características híbridas, como uma peça teatral de curta duração (menos de uma hora), com texto, personagens, cenários e figurinos mas, ao mesmo tempo, como uma forma de chocar a sociedade paulistana, dentro do perfil de embate visto nas manifestações de vanguarda próprias das performances do artista. Ao longo dos anos, novamente apresentada na sede do Teatro Oficina Uzyna Uzona, segue contestatória, ritualística e ainda hoje, de vanguarda.

4.7.1.2 A Série Trágica – uma elaboração artística da dor do último suspiro

“A única arte que presta é a arte anormal”, Flávio de Carvalho⁴¹

Um tópico de grande interesse na presente pesquisa é a maneira com que o artista elaborou a dor pela despedida de sua mãe moribunda. Em 1947, diante do sofrimento de sua progenitora em fase terminal devido a um câncer, desenha esboços à caneta que se transformam na “Série Trágica”, composta por nove desenhos em carvão sobre papel. Flávio de Carvalho intitula cada desenho com palavras de despedida, talvez para se certificar de que os desenhos

⁴¹ Diário de S. Paulo. 24/9/1936. Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE, Unicamp.

poderiam deixar alguma lacuna sobre a dor para além das linhas. Escrever “Retração dentro da morte (minha mãe)” tenta explicar o primeiro desenho da Série, e não deixa dúvidas de que se trata de sua mãe ao tornar redundante uma explicação ao retrato não da morte, mas dentro da morte. O artista entra na dor, se mescla com o sofrimento de sua mãe em seus últimos momentos. E então cria. Ao criar, elabora sua impotência frente ao inexorável. Elabora nos traços e linhas tudo o que na rubrica que tenta explicar o desenho, falta.

Figura 27 - Desenho da Série Trágica no.1, de Flávio de Carvalho. 1947.



Fonte: Site do MAC da USP.

Carvalho em cada um dos nove desenhos, registra o instante, corre contra o tempo para captar os últimos momentos daquele adeus. Em outros quatro desenhos, as palavras vão para o gerúndio: “minha mãe morrendo”, e com este tempo verbal, o artista confirma a continuidade da linha do tempo, da morte em andamento, da vida se esvaindo, da transformação da matéria, permitida pela expressão pictórica de sua dor.

Figura 28 - Desenho da Série Trágica no.2, de Flávio de Carvalho. 1947.



Fonte: Site do MAC da USP.

“Minha Mãe Morrendo” é o compartilhar o sofrimento de sua mãe, e para isto, quando desenha a mãe agonizando, precisa se distanciar de tanta dor e sofrimento para então conseguir expressar o que se apresenta diante de si. Este mecanismo nos remete ao distanciamento épico de Brecht, principalmente quando conferimos pelas palavras do artista: “essas exposições de vida e morte são funções teatrais que exigem um público. Os espectadores fornecem o sentimento gregário de companhia de seus pares de que o homem necessita para não permanecer isolado na solidão e no esquecimento” (Carvalho, 1973). Quando seu tio questiona sobre o porquê de registrar aquela situação, a resposta retoma a questão do esquecimento: “Eu não desejava esquecer seu grande sofrimento” (Sangirardi Jr., 1985). Em seu último lufar, o criar de Carvalho se encerra.

Não interessa ao artista desenhá-la morta, mas tê-la acompanhado nas linhas, traços e sombras em seu último suspiro.

Figura 29 - Desenho da Série Trágica no.7, de Flávio de Carvalho. 1947.



Fonte: Site do MAC da USP.

Como vimos, temas como morte e câncer, ainda hoje tabus, nas mãos de Flávio de Carvalho se tornam arte. O artista rompe a fronteira da dor de ambos, mãe e filho, onde a dor física se mescla à dor do luto e a partir de uma situação traumática, surge uma das obras mais importantes da arte moderna brasileira.

A “Série Trágica” é exposta em uma mostra individual em 1948 no Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em outubro do ano anterior. Segundo Pietro Maria Bardi – um dos fundadores do MASP-, o *vernissage* ocorre “entre os protestos ululantes das assim chamadas pessoas de bem”. (Moraes, 1986). Mesmo parentes e amigos ficam indignados frente ao que lhes parece uma crueldade sem fim, uma insensibilidade diante de uma situação de dor e sofrimento. A sociedade o vê como ousado, irreverente, desrespeitoso; os comentadores e críticos de arte, como um artista de genialidade sem par, um expoente da moderna arte brasileira, sendo a “Série Trágica”, definitiva, o ponto máximo do artista. Segundo J. Toledo, biógrafo do artista, “Flávio conseguiu angariar para si toda a fúria do público atônito diante de uma aparente e insensível energia criativa e de sua maneira pessoal de sentir uma morte tão dolorosamente sofrida” (Toledo, 1994, p. 382).

Flávio de Carvalho transmuta esboços em carvão, transforma dor e sofrimento em obra de arte. Entra na dor e ao mesmo tempo assiste à cena do sofrimento de sua mãe com “o terceiro olho” de um artista nietzscheano. A sequência de nove desenhos retrata por repetição, além da dor da mãe, o seu sofrimento pela situação traumática da despedida iminente. Todo o processo de elaboração de dor e sofrimento por meio da arte pode ser constatado na “Série Trágica” de Flávio de Carvalho, de 1947.

Antes de prosseguirmos rumo à apresentação de sua criação polêmica mais conhecida, gostaríamos de contextualizá-la em relação aos acontecimentos em âmbito mundial. Naquele mesmo ano da “Série Trágica”, do outro lado do oceano, o estilista francês Christian Dior fazia retumbante sucesso com sua coleção considerada revolucionária pela redatora-chefe da *Harper's Bazaar*,⁴² Carmel Snow.

Segundo Snow, a mais importante editora de moda da época, Dior coloca a feminilidade e elegância em primeiro plano, em resposta ao clima austero do pós-guerra, com um quê de “*New Look*” (“Novo Visual”). Este termo viria a ser resgatado por Flávio de Carvalho ao desfilar pelas ruas de São Paulo a 18 de outubro de 1956, em traje inovador e uma alternativa ao terno e gravata usados pelos executivos brasileiros, composto por minissaia, blusa bufante, meia-calça e sandálias. A sociedade paulistana, chocada, conhece então o “*New Look*” na versão de Flávio de Carvalho, tema que desenvolveremos a seguir.

4.7.1.2.3 O “*New Look*” e a indignação do convencional

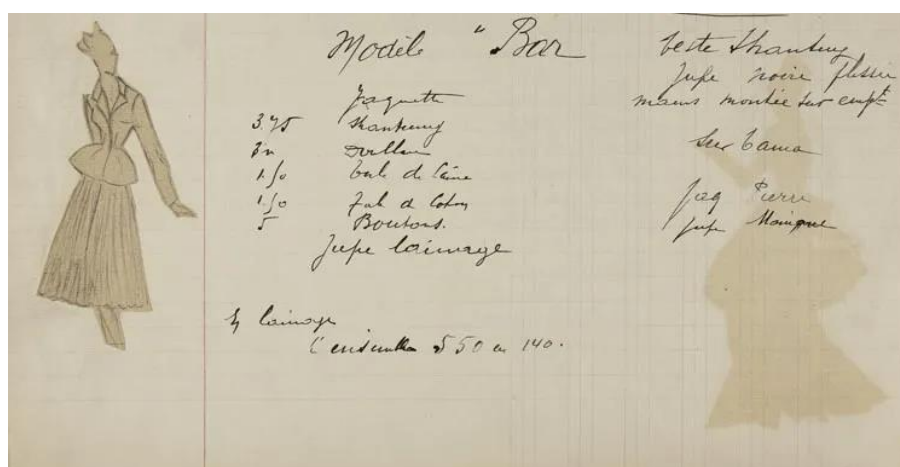
Conforme mencionamos, Flávio de Carvalho adapta a proposta do “*New Look*” à realidade brasileira, mais precisamente ao clima dos trópicos, com o “traje de verão ou tropical”, quase dez anos após o lançamento francês. Carvalho volta a chocar a sociedade quando caminha pelas ruas de São Paulo em outubro de 1956, vestindo o figurino desenhado por ele, composto por minissaia plissada em largos gomos, blusa de mangas bufantes com sistema de ventilação, meia arrastão e sandálias. Sobre o figurino-obra de arte, encontramos:

⁴² Primeira revista de moda norte-americana (NY, 1867), seu primeiro exemplar circulou logo após a Guerra Civil Americana, em forma de folhetim, constando ilustrações dos modelos. Quase vinte anos depois (1894), fotografias também passaram a fazer parte da revista. Carmel Snow exerceu grande influência sobre as mulheres norte-americanas durante o período em que trabalhou na revista, de 1933 a 1957. Até hoje a revista é editada em vinte e sete países, e circula mensalmente em mais de noventa países.

O traje foi realizado depois de uma longa e minuciosa investigação “psicoetnográfica”, e sua apresentação, em 1956, pretendia produzir reações psicológicas que também viriam a ser estudadas pelo artista. Antes de mostrar o “New Look”, Carvalho fez um longo estudo sobre a história do vestuário, publicado em uma série de 39 artigos no Diário de S. Paulo naquele mesmo ano e que depois fariam parte de um livro, nunca publicado em vida, chamado Dialética da Moda.⁴³

Comparado ao elegante “*New Look*” de Dior, Carvalho faz uma releitura da saia plissada, blusa ajustada na cintura e salto alto que enalteciam a feminilidade da mulher francesa do pós-guerra. Sua versão é pensada para que o homem executivo brasileiro, ao invés de terno e gravata, pudesse enfrentar as altas temperaturas dos trópicos. Ao desfilar em vias públicas, inclusive entrando em um cinema – onde, na época, era obrigatório o uso de gravata-, ratifica o aspecto irreverente e performático de sua personalidade.

Figura 30 - Recorte do caderno de notas sobre os modelos da coleção de estreia de Christian Dior, na primavera-verão 1947. Modelo Bar, renomeado “*New Look*”, por Carmel Snow (Imagem: Reprodução/Dior Héritage).



Fonte:

<https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/the-new-look-a-historia-do-icone-de-christian-dior/>

⁴³ Os artigos foram publicados em 2010 no livro com título “**A moda e o novo homem**”, pela editora Azougue. A citação do artigo de Moreschi (2012) está disponível em <https://sibila.com.br/cultura/flavio-de-carvalho-em-exposicao/5276>.

Figura 31 - “*New Look*” de Christian Dior, 1947.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81460>

Figura 32 – “*New Look*” de Flávio de Carvalho, 1956.



Fonte:

<https://ffw.com.br/noticias/arte/historias-da-moda-performance-de-minissaia-de-flavio-de-carvalho-e-relembra-em-nova-exposicao/>

Também conhecido como Exercício no. 3, o “*New Look*” de Flávio de Carvalho foi, em linhas gerais, uma manifestação pública, de vanguarda, que provocou desconforto da sociedade tradicional e ao mesmo tempo admiração entre os que viam na sua experiência uma possibilidade de sair do convencional. Para Flávio, a arte interessante procura destruir uma suposta verdade. Portanto, nada mais coerente que desfilar pela “paulicéia desvairada” vestindo minissaia antes mesmo de ser “lançada” por Mary Quant nos anos 60, ladeado por transeuntes trajando paletós e gravatas. O artista, quando sai às ruas vestindo tal figurino, ao propor o traje ao “executivo tropical”, afronta a sociedade e suas convenções, incomoda ao propor mudanças do estabelecido como adequado em sua época. Se hoje em dia, passados vinte e cinco anos do século XXI, os homens que ousam usar saias chamam a atenção, contextualizando Flávio de Carvalho nos primeiros anos do século passado, vemos o quão vanguarda seus atos performáticos podem ter sido naquela época. Conferimos no caderno Cultura do jornal O Globo o desdobramento de seu Exercício no.3, verificado recentemente:

Ainda que não houvesse uma intenção de abordagem de gênero na proposta, o traje criou uma polêmica na época e hoje é visto como precursor de questionamentos no campo, ao ponto de a veste integrar a coletiva “*Queermuseu*” (*grifo nosso*), censurada em Porto Alegre em 2017 e exibida na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage no ano seguinte, financiada por campanha popular.⁴⁴

Segundo a matéria, Flavio de Carvalho sequer cogitara discutir questões de gênero ao desfilar em praça pública com minissaia, sandálias e blusa de manga bufante. Seu objetivo, mais do que questionar a vestimenta de terno e gravata num país tropical e provocar reações em uma sociedade acostumada se espelhar nos padrões de vestimentas adequados ao clima europeu, tinham um caráter mais específico: [...] As “cores vivas” adotadas serviriam para substituir “desejos de agressão”, e a gola, opcional, teria “uma finalidade psicológica”: “compensar a inferioridade quando ele anda por aí”.⁴⁵

Na foto abaixo vemos um momento em que Flavio de Carvalho desfila com seu “*New Look*” e podemos verificar a reação dos transeuntes, alguns com semblantes que mostram estarem se divertindo com a ousadia, outros com olhares de reprovação à tamanha transgressão. Neste sentido, para o filósofo francês Jacques Rancière (2012), o espectador efetivamente participa da performance e a remodela apenas pelo fato de olhar: a observação, para ele, é ação.

⁴⁴ Cf. <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/flavio-de-carvalho-pioneiro-da-performance-que-escandalizou-os-anos-1950-relembrado-em-sao-paulo-berlim-23875162>

⁴⁵ “A moda e o novo homem”, coletânea de artigos do jornal.

Segundo Taylor (2023), as performances oficiais se aproximam do teatro comercial quanto ao código comportamental da plateia, pois nestes casos, os espectadores reagem passivamente sem intervenções físicas diante do que lhes é apresentado.

No caso das propostas de Carvalho, ao contrário da categorização “oficial” com plateias “passivas”, as testemunhas participam de seus estudos performáticos, seja sob os olhares “ativos” de desaprovação ou galhofa, podendo, como vimos no Exercício no.2, chegar às raias do ódio.

Figura 33 – Foto de Flávio de Carvalho desfilando seu “*New Look*”. São Paulo, 1956.



Fonte: Acervo da Unicamp, São Paulo. Disponível em

<https://brooklynrail.org/2020/07/artseen/Flviode-Carvalho>

Apresentaremos a seguir o trabalho do chileno Alfredo Jaar que, assim como Flávio de Carvalho, instiga a participação do público. Também arquiteto e artista plástico, Jaar vem denunciando traumas coletivos através de suas instalações artísticas. Seu convite a sentir a dor inerente a perdas por crimes de guerra através da multiplicidade e repetição de imagens fotográficas, no mínimo impacta e aponta para feridas que não devem ser esquecidas.

4.8 Um milhão de slides e o testemunho do genocídio de Ruanda

O “Projeto Ruanda” do arquiteto chileno e multiartista Alfredo Jaar, nos remete novamente ao massacre que comentamos anteriormente quando analisamos o monólogo “Milagre em Ruanda” apresentado em NY.

O trabalho de Alfredo Jaar, considerado um dos maiores “ativistas”⁴⁶ da atualidade, denuncia este tipo de violência nos últimos trinta anos. Segundo Jaar,

O artista cria modelos de pensamento sobre o mundo. É uma atividade essencialmente política, que se manifesta de diversas formas, desde as artes visuais, passando pela literatura, pelo cinema, teatro, dança e tantas outras expressões artísticas. Cada criação contém uma concepção do mundo. [...] Hoje, ventos de fascismo sopram em várias partes do mundo, inclusive no Brasil, infelizmente. A política falhou miseravelmente. Só a criatividade pode nos salvar. A cultura cria espaços de esperança. Alfredo Jaar (entrevista de 2021 por ocasião de sua exposição na Bienal de São Paulo).

Vemos pela entrevista de Jaar a similitude com o pensamento de Seligmann-Silva no que concerne à proposta de diversas formas de manifestações artísticas que podem expressar, denunciar, ou mesmo como afirma o artista, salvar o mundo.

Antes de darmos continuidade à apresentação de um dos mais importantes trabalhos do artista, gostaríamos de comentar uma questão que o sociólogo e fotógrafo Sérgio Pereira da Silva levanta em seu artigo “Antes Ver para Crer, Hoje Digitalizar para Acreditar: a fotografia e o gozo estético da cultura visual” (SILVA, 2012). Vemos uma relação entre o tema para o qual Silva chama nossa atenção em seu artigo, e a opção de instigar a opinião pública, trabalhada por Jaar que apresentaremos na sequência.

Encontramos no artigo do sociólogo uma reflexão sobre a cultura visual enquanto ação social e seu potencial crítico: “A produção de imagens, como modo de reprodução de realidades documentais tem possibilitado a mudança da observação sociológica, antropológica e política, provocando com isso mudanças reflexivas a todas as áreas das ciências sociais.” Silva critica em seu artigo o ato fotográfico se apenas realizado como um registro midiático, estético sem a preocupação ética, de conscientização social que deve fundamentar a expressão artística fotográfica. Nesta crítica, cita fotógrafos premiados internacionalmente que prescindem do

⁴⁶ Termo que se refere ao artista também ativista que se dedica ao trabalho de denunciar atrocidades como genocídios, massacres, guerras, através de sua arte.

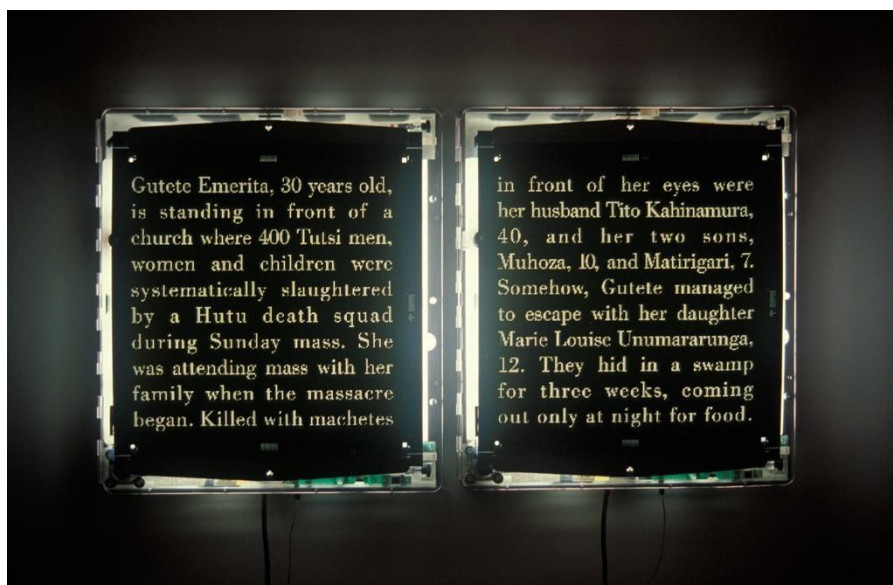
potencial de denúncia de suas fotografias, o oposto do que fez Sebastião Salgado com sua obra de denúncia social.

Ao que nos interessa nesta pesquisa, e com a mesma consciência social de Salgado, veremos como Alfredo Jaar, para além do seu olhar enquanto registro fotográfico, toma emprestado o olhar de testemunhas oculares do massacre de Ruanda, transformando fotografia em denúncia social, uma chamada à consciência social para a dor e sofrimento das vítimas sobreviventes de situações traumáticas. A seguir analisaremos alguns dentre os doze trabalhos do artista encontrados em seu “Projeto Ruanda”.

4.8.1 O “*Proyecto Rwanda*” (1994-2000). Diante de realidades anestesiadas, como denunciar os traumas coletivos por meio da arte?

Jaar esteve em Ruanda logo após o genocídio de 1994 e visitou a igreja onde centenas de Tutsis haviam sido assassinados. Lá conheceu Gutete Emerita, então com 30 anos, que havia testemunhado o assassinato de seu marido e de seus dois filhos. Jaar, em vez de fotografar corpos que ainda estavam por lá, preferiu criar a instalação “*The Eyes of Gutete Emerita*” (“Os Olhos de Gutete Emerita”), composta por palavras em caixas iluminadas e uma mesa que comportava um milhão de transparências que reproduziam o olhar de dor de Gutete Emerita. Antes do acesso à sala dos *slides*, caminha-se por um corredor em que lia-se na parede o seguinte texto que contextualizava a situação traumática de Gutete: “Gutete Emerita, 30 anos de idade, está de pé em frente a uma igreja onde 400 homens, mulheres e crianças Tutsi foram sistematicamente assassinados por um esquadrão da morte Hutu durante a missa de domingo. Ela estava na missa com sua família quando começou o massacre. Mataram a facadas diante de seus olhos, seu marido Tito Kahinamura, 40, e seus dois filhos Muhoza, 10 e Matirigari, 7. De alguma maneira Gutete conseguiu escapar com sua filha Marie Louise Unumararunga, 12. Elas se esconderam em um pântano durante três semanas, saindo apenas à noite em busca de comida.” (tradução nossa).

Figura 34 - Foto com a descrição da história de Gutete Emerita na exposição “*The eyes of Gutete Emerita*”.



Fonte: Site “*The Rwanda Project*”. Disponível em:

<https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-web/>

Jaar opta, ao mostrar o olhar sofrido de Gutete, não confrontar o público com imagens das atrocidades do genocídio, mas com o olhar de uma sobrevivente-testemunha de um trauma irreproduzível, uma vez que mais importante do que chocar a sociedade com documentos visuais comprobatórios, é poder proporcionar a construção subjetiva do horror. Para o artista, mostrar as imagens da crueldade seria participar de uma “pornografia da violência”.

Figura 35 - Foto de Alfredo Jaar. “Os olhos de Gutete Emerita”.



Fonte: Site “*The Rwanda Project*”. Disponível em:

<https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-web/>

Figura 36 - Instalação “*The Eyes of Gutete Emerita*”, 1996. Foto de Alfredo Jaar.



Fonte: Site “*The Rwanda Project* ”. Disponível em:

<https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-web/>

Neste mesmo formato, outra instalação do projeto Ruanda é “O Silêncio de Nduwayezu” (1997), também composta por uma pilha de um milhão de slides sobre uma mesa com incidência de luz e lupas. Desta vez, o olhar sobre o horror é do menino de cinco anos, refugiado

em um campo em Rubayu. Nduwayez testemunhou o assassinato de seus pais, deixando de falar por quatro semanas, o modo pelo qual ele pôde gerir a sua dor indizível.

Jaar, na instalação de um milhão de slides de Gutete Emerita diz: “Depois de semanas escondidas, Gutete volta à igreja na floresta. Quando ela fala sobre a família assassinada, ela aponta para cadáveres no chão, apodrecendo ao sol africano. Eu me lembro dos olhos dela.” Assim como o olhar da dor de Gutete ficará para sempre na memória de Jaar, o artista registra olhar do menino Nduwayezu, e afirma “nunca esquecerei o seu silêncio”. Alfredo Jaar se lembra dos olhos de Gutete e nunca se esquecerá do silêncio de Nduwayezu, e permite em seus registros, que a Arte contribua para que genocídios como o de Ruanda não sejam esquecidos.

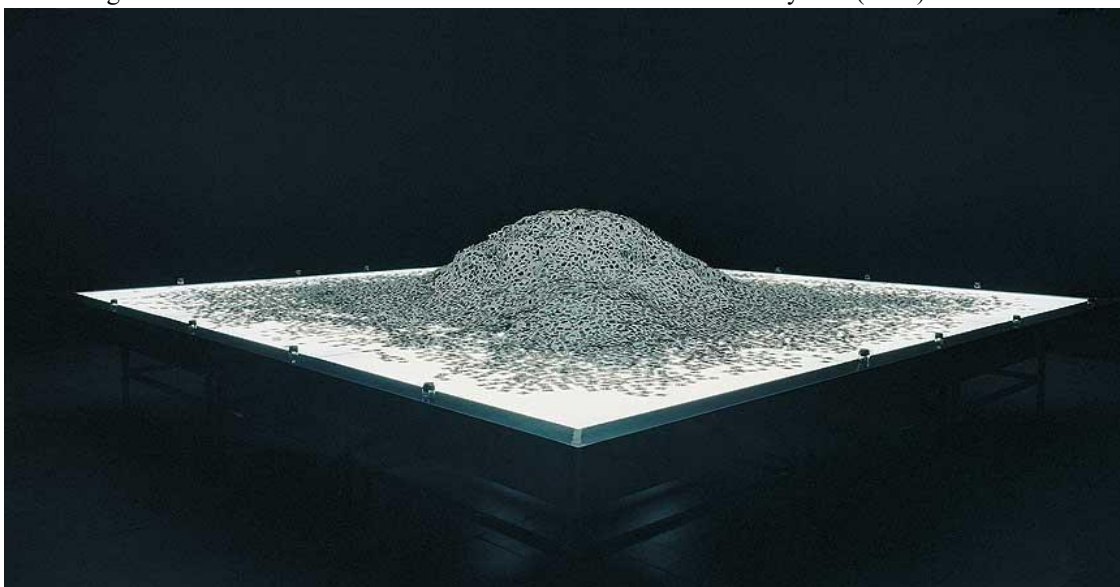
Figura 37 - Slides de fotos de Alfredo Jaar. “O Silêncio de Nduwayezu” (1997).



Fonte: Site “*The Rwanda Project*”. Disponível em:

<https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-web/>

Figura 38 - Slides de fotos de Alfredo Jaar. “O Silêncio de Nduwayezu” (1997).



Fonte: Site “*The Rwanda Project*”. Disponível em:

<https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-web/>

Vemos que ambas as instalações são dispositivos-denúncia do artista Alfredo Jaar com desdobramentos não apenas em quem tem contato com seu trabalho, como também se torna material de estudos que relacionam a arte com a possibilidade de expor as feridas de memórias que não podem ser caladas.

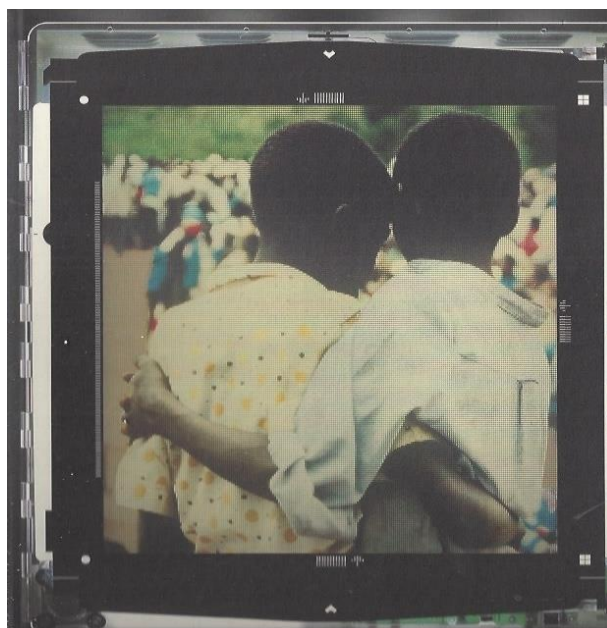
Encontramos na obra “O espectador emancipado”, do filósofo francês Jacques Rancière, parte do capítulo intitulado “A imagem intolerável” dedicada à obra de Jaar. Nele, são feitas análises de algumas obras do artista chileno relacionadas ao massacre de Ruanda em 1994, e Rancière define “*The Eyes of Gutete Emerita*” como uma política da metonímia, onde o individual e o coletivo se conectam: “uma única fotografia dos olhos de uma mulher que viu o massacre de sua família: o efeito pela causa, portanto, mas também dois olhos por um milhão de corpos chacinados.” (Rancière, 2012).

Ainda sobre o massacre de Ruanda, Rancière toma emprestados outros trabalhos de Jaar para criticar o sistema de informação que escolhe entre o que deve ser mostrado e, principalmente, quem deve ter expostos a dor e sofrimento inerentes ao massacre. Em outra instalação, quando Jaar expõe caixas pretas fechadas cobertas com nomes dos assassinados, segundo o filósofo, não se trata de palavras no lugar de imagens, mas de uma subversão da lógica dominante do visual redistribuída através de palavras, uma obra que conta as histórias pessoais anônimas banalizadas pelo massacre. Segundo Rancière, o que está em questão não é

definir se a realidade dos genocídios será mostrada por imagens ou ficção, mas a quem ela é endereçada e como ela é construída.

Jaar, nesta mesma viagem, ao se deparar com uma agência postal desativada, comprou todos os últimos cartões-postais estampados com imagens de zebras, leões e águias ou com paisagens das montanhas e escreveu neles todas as vezes em que conhecia alguém em Kigali que havia sobrevivido. “Canisius Nzayisenga *is still alive!*” (“Canisius Nzayisenga ainda está vivo!”), exclamou para Patti Phillips, de New Paltz. “Jérôme Uwanahoro *aun esta vivo!*” (Jérôme Uwanahoro ainda está vivo”), anunciou para Vicenc Altaio, de Barcelona. Alguns entre as duas centenas de postais, enviados somente depois, de Uganda, estão reunidos no catálogo da exposição “*Let there be light – The Rwanda Project 1994-2010*”. (“Faça-se a luz”⁴⁷ - Projeto Ruanda 1994-2010”).

Figura 39 - Foto de Alfredo Jaar.



Fonte: Catálogo da exposição “*Let there be light*”.

Disponível em <https://alfredojaar.net/publications/1998/let-there-be-light>

Vemos que o artista Alfredo Jaar vem criando uma memória para o inominável, e seus projetos podem ser considerados um marco fundamental para a Memória Social.

⁴⁷ Frase bíblica que nos remete à criação da luz, o começo de tudo, ou também no contexto da obra de Jaar de 1998, a ideia de iluminar, dar importância a um tema que se encontrava na escuridão.

A característica de denúncia e possibilidade de elaboração coletiva de dor e sofrimento por meio da arte que apresentamos com a obra de Alfredo Jaar também será estudado a partir do grupo teatral peruano Yuyachkani, conforme veremos a seguir.

4.9 Cia. Teatral peruana Yuyachkani: a denúncia da história de um povo ameaçado

Passaremos a apresentar um grupo peruano, que desde 1971 tem colocado em cena temas relacionados a questões sociais, conflitos e trauma: a Cia. Teatral peruana Yuyachkani, carinhosamente chamada “Os Yuyas”. Optamos em finalizar este capítulo com algumas montagens desta companhia que privilegia encenações de cunho político-social, apresentando-se em ruas, escolas, escadarias da Catedral Nacional de Lima, orfanatos, cemitérios, prisões e prédios públicos.

Suas *performances* fazem parte da tradição peruana, e são praticadas nos festivais e festas indígenas, com o público, composto por membros da comunidade, participando do cortejo e das festividades, seguindo os atores pelos espaços, discutindo, celebrando, fazendo parte do evento comunitário. A linguagem de teatro de rua é caracterizada por figuras com máscaras, pernas-de-pau, músicos e dançarinos (*pascalles*). Os componentes do grupo baseiam-se no teatro político de Bertolt Brecht, nas lendas, festas populares *quechuas* e *aimaras*.

O nome de origem quéchua *Yuyachkani* significa “Estou pensando, estou recordando”, segundo o diretor da companhia há quase quatro décadas, Miguel Ángel Rubio. Para o encenador, o grupo sempre trabalhou com os temas peruanos, construindo um teatro que fala sobre os personagens e a História do país para que possam gerar uma dramaturgia própria. Cabe observar que ainda que o significado do nome da companhia teatral esteja relacionado ao pensar-recordar, nosso foco nesta tese estará sempre voltado ao mecanismo de repetição como possibilidade de elaboração criativa do trauma.

Ao se debruçar sobre o trabalho do grupo teatral *Yuyachkani*, Diana Taylor se preocupa com a questão relacionada à preservação do repertório e a transmissão dos temas relativos à memória social. Sua pesquisa procura os pontos de convergência entre memórias, traumas e encenações. A autora traz em seu “Encenando a memória social: *Yuyachkani*” (2002) exemplos de algumas montagens do grupo teatral como “*Contraelviento*” e “*Coya*”, ambas encenações de situações reais traumáticas. A primeira, sobre o testemunho de uma indígena sobrevivente de um massacre contra camponeses que foram forçados a se atirarem de um despenhadeiro. A segunda peça, a protagonista *Coya*, volta, em transe, à cena da devastação de uma comunidade

inteira pelas forças armadas. Nesta, o objetivo é ridicularizar o sistema judicial, cujos juízes são figuras deformadas, farsescas. Os acontecimentos traumáticos fixados no passado, são repetidos no presente e, desse modo, são atualizados os momentos de barbárie do que ocorreu, isto é, a tragédia do passado é atualizada no presente, ao ser encenada repetidas vezes durante décadas. O teatro não deixa esquecer, ele é instrumento de elaboração do trauma através da repetição criativa.

Segundo o diretor do grupo, “Nada que se crie no palco pode ser comparado ao que está acontecendo neste país”. É este o material que Diana Taylor vem pesquisando e, ao viajar para os países da América Latina, pode compreender o que significa a espetacularização do terrorismo político a que Miguel Rubio se refere. O teatro, portanto, traz para a cena aquilo que tentam calar, onde as atrocidades são vivenciadas, re-vividas e repetidas de forma criativa.

No âmbito de trauma individual, “*Ádiós Ayacucho*” Taylor analisa a peça que se passa num um ritual funerário de um torturado que conta sua história, saindo no começo da encenação, de dentro de um saco de lixo. Não há testemunhas do crime, e o desaparecimento do corpo se faz presente tanto quanto as roupas espalhadas pelo palco, em memória dos mortos, desaparecidos da história peruana. Segundo a pesquisadora, as práticas performáticas andinas não são coisas mortas, posto que continuam a demandar respostas para problemas políticos atuais. Sem significar uma volta ao passado, mantêm viva a violência que não desaparece, mas reaparece pela repetição. Taylor chama isso de “dupla repetição da ação”, uma repetição através da performance, onde o estremecimento é revivido, re-dito. (Taylor, 2002, p.24). Em outras palavras, segundo a pesquisadora, a repetição traumática e performática significa a repetição de uma experiência de narrativa do trauma, e a transmissão da situação traumática é representada no presente “como parte de um processo de cura” (2002, p. 38). Visto que o trauma não é percebido enquanto ocorre, ele produz deslocamento, numa ruptura entre a experiência traumática e a possibilidade de sua compreensão. Enquanto o grupo de atores revive o acontecimento traumático, a plateia serve de testemunha ao ato performativo, enquanto sujeito coletivo que, também por repetição, tem a possibilidade de elaborar um trauma coletivo.

Para o campo da Memória Social, podemos afirmar que o artigo de Taylor nos traz a importância do grupo peruano e analisa sua *performance* como uma forma de tornar presente e transmitir uma memória coletiva, seja dialogando com os povos locais, ensinando línguas, e, talvez o mais importante, não deixando que sua cultura popular seja mercantilizada.

O formato também proposto pelo grupo são as conferências cênicas, que reforçam a ideia de ator-testemunha no teatro documentário, dispositivo fundamental à construção de memória a partir da história de um povo. A peça de 2017 “Pedro Huilca, por que matar um trabalhador no Peru?” relata o assassinato em 1992 de Pedro Huilca, um dirigente popular. A criação coletiva do grupo abre espaço para a denúncia de uma situação traumática, cenicamente, além de resgatar a memória de um crime político.

Uma peculiaridade sobre a não-comercialização dos textos do grupo: seus direitos autorais não são vendidos, não circulam, e outros atores e companhias não têm permissão para representarem suas obras. A menos que se participe do grupo, seja como plateia durante as performances ou em seus cursos oferecidos pelo mundo.

Quanto aos encontros pedagógicos ou laboratórios criativos dos Yuyachkani, encontramos na página do grupo⁴⁸, pelas palavras do diretor Miguel Rubio Zapata: “Assumimos o teatro como uma construção cultural. Ao longo destes anos, temos tentado que nosso lugar de criação cotidiana seja um espaço de liberdade, não buscamos a originalidade, mas a origem do devir, e ali encontramos o dado, o conhecido e por tão conhecido, muitas vezes desconhecido.”

Figura 40 - Foto de “*El laboratorio abierto*”. Encontro pedagógico com a Cia. Yuyachkani pelo aniversário de 50 anos.



Fonte: @Claudia Córdova Zignago/Divulgação.

Disponível no site <https://yuyachkani.org/laboratorio-abierto/>

⁴⁸ Cf. <https://yuyachkani.org>

Vemos, portanto, que a repetição neste caso se dá em um círculo restrito, como uma história que pertence ao grupo e só pode ser repetida entre eles e seu público.

No documentário “*Persistencia de la memoria*” (1997), escrito e dirigido por Andrés Cottler, em homenagem aos vinte e cinco anos do grupo, é possível visitarmos alguns momentos da memória dos “Yuyas”, desde 1976.

Um dos mais recentes trabalhos do grupo teatral é “*Des-conocido*” (“Des-conhecido”), de 2023. O monólogo com Julián Vargas em cena sob a direção de Miguel Rubio Zapata, visita momentos da experiência pessoal de Julián, ator profissional que tem um trabalho pedagógico em um hospital psiquiátrico. O foco deste trabalho para o ator, que pesquisa há vinte anos pacientes com enfermidades mentais, foi chamar a atenção sobre a condição humana frente ao confinamento (principalmente durante a pandemia pelo COVID19) e ao esquecimento. O personagem é criado a partir do abandono de um paciente em um hospital psiquiátrico, esquecido e confinado em seu quadro alucinatório. Julián denuncia a precariedade e falta de interesse do Governo pela área da saúde mental. Ao conhecer os pacientes psiquiátricos, o ator se diz conectar com ele mesmo. Não podemos deixar de relacionar esta conexão que o ator nos relata com o Caso Clélia, tanto pelo espaço cênico ter sido numa clínica de reabilitação, quanto com o fato de que sua escolha do texto tenha significado sua conexão total com a personagem. Na esteira do imbricamento das situações traumáticas e a possibilidade de elaborá-las artisticamente, citamos o diretor Miguel Zapata, em relação à peça: “nesta proposta cênica, as memórias e histórias pessoais do ator, personagens de suas obras, se encontram com histórias sociais. Onde a linguagem cênica transita pelo testemunho, representação e apresentação de fatos e vidas.”

Figura 41 - Foto de cena da peça “Des-conocido”. 2023.



Fonte: Disponível no site <https://yuyachkani.org/repertorio/des-conocido/>

Outro monólogo dirigido por Miguel Zapata, “*María J.*” é uma conferência cênica sobre uma pesquisa documental e histórica sobre María Jesús Alvarado (1878-1971). A atriz e militante feminista Ana Correa, pôde resgatar cenicamente um diálogo com María Jesus – professora e socióloga autodidata que lutava pelos direitos da mulher peruana, das crianças, dos trabalhadores e dos indígenas.

Nesta montagem, passado e presente dialogam, tornando possível o encontro de histórias pessoais com as sociais, ratificando uma vez mais a importância do dispositivo teatral para discutir as questões relativas às feridas da memória e ao que não pode ser calado.

Figura 42 - Foto de cena da peça “María J. 2022.



Fonte: Disponível no site <https://yuyachkani.org/repertorio/maria-j/>

Decidimos deixar o trabalho dos “Yuyas” por último, dentre as obras selecionadas como uma reverência às companhias teatrais que continuam apostando nas artes cênicas como dispositivo de transformação do indivíduo e do coletivo, da sociedade. Há mais de cinquenta anos os “Yuyas” encenam a realidade de um povo oprimido, questionando poderes, transformando vidas. Há mais de meio século os “Yuyas” resistem e persistem para que vozes sejam ouvidas e que seja possível a elaboração de situações traumáticas por meio da Arte.

Vemos que existe um leque de diferentes formas artísticas para que dor e sofrimento sejam expressos. Fizemos um levantamento de peças de teatro, performances, instalações de artes plásticas, desenhos e fotografias relacionadas a situações traumáticas. Pesquisamos os processos criativos, diários de ensaios, informações sobre as manifestações artísticas apresentadas, mergulhamos no fazer artístico e nos resultados que nos ajudaram a pensar a arte como um meio de elaboração de angústia, melancolia, e silêncios engasgados. Todo o material estudado até o momento tem uma relação com o público, seja nas apresentações dentro de uma sala de teatro, de um galpão de clínica de reabilitação, em museus ou em vias públicas.

No entanto, existem também aqueles que apostam na potência transformadora da arte, mesmo que não tenham como objetivo apresentações para uma plateia. É o caso dos professores de Artes, que geralmente se dedicam a propor a seus alunos formas de expressarem o que não é permitido no dia-a-dia. Seria interessante comentarmos, ainda que brevemente, o trabalho do professor de Artes de uma turma de escola pública da Baixada Fluminense, especificamente do município de Duque de Caxias⁴⁹.

O professor Paulo da Silva Jr., em 2014, quando preparava sua tese de Doutorado, coletou dados de sua experiência em sala de aula, com alunos considerados “difíceis”. Em sua pesquisa, Paulo questiona verdades e levanta discussões sobre a naturalização de dor e sofrimento, parte do cotidiano dos alunos. Novas subjetividades são construídas durante o período em que foi professor daquela turma de 6º ano do Ensino Fundamental, composta por alunos entre 11 e 16 anos de idade. Tratava-se de uma turma cujos alunos se comunicavam de forma agressiva, com excesso de palavrões e maus hábitos. Segundo o professor Paulo, alguns de seus colegas não conseguiam manter uma disciplina dentro de sala de aula e para eles, era impossível respeitar o cronograma que deveria ser cumprido.

Em suas aulas, o professor Paulo recorria às artes plásticas com ilustrações de trabalhos de pintores famosos, trazia a Dança como forma de expressão, que estruturavam discussões sobre temas como multiculturalismo, teoria *queer* e decolonialidade.

Seu objetivo era “planejar um projeto de intervenção que levasse em consideração o conhecimento em arte” (Silva Jr., 2014, p. 105). Desta forma, tecia uma rede de confiança e permitia que os alunos trocassem experiências pessoais nunca reveladas. Na sala de aula do professor Paulo, os alunos tinham voz. Em sua escuta, havia espaço para falarem sobre suas dores e sofrimentos e, criativamente, nas aulas em que desenharam a si mesmos e aos colegas, puderam chegar a emoções que antes eram caladas, por não haver meio para que fossem expressas.

Quisemos trazer o trabalho de um professor de Artes que transformou vidas, mesmo que em encontros de duas vezes por semana. A aposta de Paulo Jr. em sala de aula contribui para as transformações individuais e coletivas, e vem acrescentar um material precioso à ideia central de nossa tese: de que as manifestações artísticas podem ser um meio de elaboração de situações traumáticas.

⁴⁹ Município da Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, localizado a dezesseis quilômetros da capital.

4.10 O convite ao *Amor Fati*

Antes de finalizarmos este último capítulo, antes de concluirmos nossa pesquisa, gostaríamos de falar do Amor. Do amor cantado. Do amor sofrido. Do amor que toca o individual e o coletivo. Para esta abordagem, fomos beber da fonte da filósofa Rosa Dias, que muito nos auxiliou neste trabalho com o olhar afirmativo da vida como obra de arte.

Em seu livro “Lupicínio e a dor de cotovelo”, Dias (2009) nos brinda com uma análise sobre o disco de mesmo título do compositor e cantor Lupicínio Rodrigues (1914-1974). Lemos na introdução da obra: “nesse disco, como em todos os outros, ele aparece sempre com um único querer que sofre e para quem não existe salvação a não ser continuar amando”. Com este pensamento, fundamentado no *Amor Fati*, a afirmação da vida dá o tom final a esta tese, com a sugestão de elaborarmos nossas dores e sofrimentos como fez o compositor da dor de cotovelo. Segundo Rosa Dias, no último capítulo intitulado “a dor transfigurada”:

Lupicínio canta a dor e transforma em arte a dor dos sentimentos. Represa as mágoas nas comportas do verso. Doma a dor na rima. Dá asas à tristeza na melodia e exhibe, no canto, a sua voz embargada. A dor cantada dá um sentido estético às suas canções. A dor amorosa é um argumento que os mais diversos sistemas de pensamento empregam para limitar, depreciar, enfim, negar as paixões. A dor cantada por Lupicínio vive uma outra lógica, que não é a de excluir a paixão, mas afirmá-la. (DIAS, 2009, p.66).

Aproveitando a análise poética de Rosa Dias, deixamos aqui um convite: que experimentemos o legado de Clélia, Lupicínio, Flávio de Carvalho e de todos os que elaboraram e transformaram seus sofrimentos artisticamente; que nos lembremos de recorrer aos autores que nos subsidiaram nesta tese. Este estudo é também um convite a afirmarmos nossas paixões, a cantarmos nossas dores, a dançarmos nossas tristezas, a encenarmos nossos traumas e assim, quem sabe, possamos reescrever nossas memórias.

5 CONCLUSÃO

Analizamos no capítulo anterior algumas situações traumáticas que foram expostas a público sob diferentes expressões artísticas. Foram elas:

A separação conjugal de Janaína Leite comemorada em cena, uma despedida celebrada em “Festa de Separação: um documentário cênico” e “Conversas com meu pai”, a partir de anos de correspondência com seu pai, sugerindo ser uma história que envolvia incesto passada a limpo.

A trilogia de Lola Árias com duas peças de mesmo teor - uma apresentada na Argentina, e outra no Chile, a partir da *memorabilia* de filhos de políticos desaparecidos durante a ditadura, e a terceira peça cujo tema é pessoal, sobre a dor de ser filha de uma pessoa deprimida e várias tentativas de suicídio.

Immaculée Ilibagiza, sobrevivente do massacre de Ruanda, em 1994. Sua elaboração se deu através do livro escrito sobre o genocídio, particularmente sobre os dias em que esteve escondida com mais oito mulheres num espaço de dez metros quadrados. Este livro foi adaptado ao teatro, uma dramaturgia cuja produção tem rodado os Estados Unidos desde sua estreia em 2019.

A história de Rachel Corrie, ativista norte-americana, assassinada em Gaza, durante a guerra do Iraque, é interpretada e dirigida por duas artistas de descendência palestina. Partindo das cartas enviadas aos pais de Rachel, a produção do monólogo estreou em Lima, em 2007 e posteriormente em 2020.

O ativista Alfredo Jaar em seu trabalho fotográfico composto por um milhão de *slides* em que era reproduzido o olhar de Gutete Emerita em uma mesa de uma instalação plástica, incentivando a formação de uma conscientização do público frente ao horror do genocídio de Ruanda.

Visitamos o processo criativo da Cia. Teatral peruana Yuyachkani que se dedica a colocar em suas performances teatrais as situações traumáticas de um povo, sob os olhos da pesquisadora e autora de livros sobre teatro político, Diana Taylor.

Diante das análises elencadas, acrescentadas ao “Caso Clélia”, estamos convencidos de que as manifestações artísticas têm sido cada vez mais um estímulo a pensarmos a questão dos traumas individuais e sociais. Acreditamos que todas as expressões artísticas que trouxemos a

esta pesquisa subsidiaram o aprofundamento dos estudos do campo da Memória Social. Consideramos, ademais, que as tentativas de elaboração de dor e sofrimento imbricadas com uma perspectiva artística criativa passaram a ser objeto de investigação também do campo da psicanálise e da filosofia.

Os fatos da vida real, imprescindíveis como material para o teatro – documentário estão presentes em teses, dissertações, argumentações, ensaios e cada vez mais são discutidos os efeitos do novo fazer teatral. A validade da verossimilhança passou a ser questionada, o fazer teatral mudou de autoria.

No século XXI, novos dramaturgos irrompem a cena com temas pertinentes à contemporaneidade e o ator social tem lugar no palco da vida.

A Antropologia Social, a Psicanálise, a Sociologia, a Biologia, a Memória Social se fazem presentes no campo de pesquisa do Teatro.

Os não-atores sobem ao palco.

As encenações de auto-ficções, vertente dos “teatros-documentários”, estão cada vez mais presentes na cena contemporânea.

Performances, teatro de rua, teatro em domicílio, autoescrituras cênicas, todas manifestações artísticas como experiências práticas que nos auxiliam em nossa proposta de possibilidade de elaboração de dor e sofrimento por meio das artes cênicas.

Até este ponto de nossa pesquisa caminhamos por diferentes disciplinas com o subsídio de relatos de experiências práticas para fundamentarmos nossa proposta de defender a possibilidade de elaboração da dor e sofrimento por meio da arte.

A partir do “Caso Clélia”, fomos buscar outras manifestações artísticas que pudessem acrescentar material prático ao arsenal teórico de fontes da psicanálise, da filosofia e da teoria teatral.

Em nossa pesquisa também visitamos a teoria inspirada na ideia de “terceiro olho do teatro” vista em Nietzsche, já que a questão do distanciamento nos parece indispensável, assim como a característica da repetição num processo criativo teatral, para tratarmos da parte da pesquisa que ora iniciamos: obras escritas a partir de memórias de situações traumáticas.

Consideramos que o distanciamento e a repetição são essenciais para que dor e sofrimento sejam elaborados dentro de um processo criativo, principalmente se o produto a ser trabalhado seja fruto de experiências traumáticas de quem escreve e dos atores da peça produzida.

Nesta parte da pesquisa visitamos outros exemplos de teatro documentário, bio-dramas especialmente produções de autoescrituras, detalhes de contexto, processos de ensaios e relações com a plateia.

Naquele sábado de 1999 dentro de uma clínica de reabilitação de Teresópolis, uma semente começava a germinar dentro de mim. Então seria realmente possível que o teatro transmutasse dor em obra de arte? Enquanto espectadora daquela metamorfose de Clélia, as respostas surgiam como um leque de possibilidades.

A arte se revelou uma forma de reconstrução de um passado. Mais precisamente no caso de Clélia, as artes cênicas se revelaram um meio de reconstrução ou atualização de um passado silenciado.

Sua situação traumática pôde ser elaborada por meio dos ensaios e seu processo de repetição e, finalmente, da apresentação para uma plateia que compartilhava com ela dores similares.

A partir da experiência de Clélia, avancei na proposta de aprofundar a investigação quanto à possibilidade de as manifestações artísticas serem um meio de elaboração de situações traumáticas. Desejava abranger a questão para além da singularidade de minha aluna em ser viúva de um suicida.

Com o tema do mestrado em Memória Social desenvolvido com o subsídio da ideia nietzscheana de Eterno Retorno do mesmo, com o desdobramento do *modus vivendi et operandi* do *amor fati* em dizer Sim à existência apesar de seu aspecto trágico, mais o interesse em conhecer a ótica sobre trauma e repetição criativa vista em Ferenczi, ao conjugar a teoria filosófica e psicanalítica com a prática artística começamos esta pesquisa. Concluímos ao longo deste trabalho que o teatro, especificamente, o fazer teatral pode ser um caminho para aliviar as feridas da alma, especialmente o teatro auto-ficcional. Podemos expressar o indizível sob a máscara de um personagem. Há alternativas artísticas para o sofrimento e agruras da existência. Como Nietzsche, apostamos na afirmação da vida, dizemos SIM à existência, à Arte como resistência, apostamos no *amor fati* no palco da vida. Aprofundamos a proposta nietzscheana de “pôr-se em cena com distância”, desdobrada por Brecht com o “distanciamento”. Vimos através de montagens profissionais, amadoras, do teatro de rua, das performances individuais e coletivas, a saída para nossas dores e sofrimentos.

Defendemos que a criação é a maneira com que podemos enfrentar nosso passado ferido.

Como Ferenczi, advogamos que na repetição do traumático, especificamente por meio das técnicas que escolhemos para trabalharmos durante o processo de ensaio, alcançamos o “distanciamento” necessário à elaboração das marcas sofridas, as “feridas da memória”, de nossas dores indizíveis, silenciadas.

Buscamos o denominador comum na interseção dos campos da Filosofia, das Artes Cênicas e na Psicanálise, que permitiu que fosse possível a Clélia ir até o fim com sua proposta de apresentar sua dor silenciada a uma plateia. E da mesma forma, vimos como Janaína, Lola, Immaculée, puderam se distanciar de suas realidades para falarem sobre suas dores mais profundas.

Portanto, mediante as experiências artísticas analisadas nesta pesquisa, concluímos que a elaboração de situações traumáticas é possível por meio da repetição, de forma criativa e curativa, através do processo de ensaios e apresentações para público de uma peça teatral.

Seja através de uma obra clássica, escrita por um dramaturgo ganhador de um Prêmio Nobel de Literatura, seja através de autoescrituras, autoficção, bio-dramas, ou performances relativas a temas que tocam traumas individuais com abrangência aos coletivos. Vemos que a questão da memória sempre estará presente tanto na produção do trauma quanto na possibilidade de sua elaboração.

O “Caso Clélia” nos serviu de carro-chefe para discutirmos o tema da dor e sofrimento subsumido nas situações traumáticas na medida em que a dor e sofrimento da personagem, Sra. Rowland, eram representados por Clélia na proposta do exercício da Análise Ativa de Stanislavski, organicamente, sem que ela estudasse o texto fora dos ensaios. Nos ensaios, a rede de apoio ao salto de Clélia tinha a função de “distanciamento”. O segredo de Clélia nos remeteu à entrevista a Pollak relatada em seu artigo “A gestão do indizível”, em que fizemos um paralelo entre a entrevistada, sobrevivente de um campo de concentração, e Clélia, sobrevivente ao testemunho do suicídio de seu marido. As duas carregavam durante anos o peso do silêncio, da situação traumática não apenas do “indizível”, mas sobretudo do irrepresentável. Apesar do silêncio que guardava seu segredo, Clélia encontrou a maneira de expressar toda sua dor quando afirmou a vida em sua forma trágica do existir, subindo no palco antes de morrer.

Clélia foi nosso caso prático do qual participamos com uma lente de aumento, diariamente construído e desconstruído, como criação e destruição, como num processo de plena afirmação de vida. A existência no seu ponto máximo de querer em cada repetição “tudo o que foi, é e será”.

Os demais exemplos que trouxemos também nos foram de grande utilidade para nos auxiliarem na questão principal desta tese: que a expressão artística é capaz de elaborar dor e sofrimento inerentes a situações traumáticas.

Enquanto Clélia criou um artifício para gritar sua dor através da personagem, Janaína Leite chorou através de sua correspondência com o pai e da separação de seu grande amor; Lola Árias criou um distanciamento cenográfico para falar do quanto sofreu com a depressão de sua mãe e de quanto os filhos de pais desaparecidos nos anos de ditadura sofrem até hoje; Juan Pablo Gómez mostrou em cena quais memórias não existem mais; Alfredo Jaar reproduziu um milhão de imagens do horror de Gutete Emerita do testemunho do assassinato de seus familiares; Immaculée Ilibagiza, talvez nosso exemplo que mais se aproxima do “Caso Clélia”, sobrevivente da tragédia de sua vida. Ecos que reverberam até hoje como possibilidades artísticas para a elaboração da dor e do sofrimento.

Sua vontade mais do que genuína em dizer SIM à vida, em sua completude, na alegria e na tristeza, na afirmação de seu passado e do seu porvir, repetindo a cada ensaio a totalidade de sua história nos mostrou o significado do *amor fati*, sobre o qual Nietzsche aludira, na prática.

“Outra vez mais e outra mais” ela ouvia a cada dia de ensaio de nossos encontros. Sem saber, eu incutia a ideia do Eterno Retorno da diferença, na repetição.

Nietzsche estruturava nossas falhas, de Clélia ao não ir fundo em sua dor; a minha, ao não imaginar que talvez fosse muito o que pedia àquela senhora de setenta e um anos de idade. Seu colar cervical era apenas uma maneira de enfatizar sua fragilidade física, talvez um distanciamento calculado, brechtianamente, para que eu não soubesse o quanto forte era aquela guerreira. Clélia se distanciava duplamente: quando colocava seu colar ortopédico para “aguentar o tranco”, mas também na hora de criar, em cena, tudo o que a personagem pedia. Clélia olhava a tragédia de sua vida com o “terceiro olho do teatro” que postulava Nietzsche, ao sofrer por uma personagem, ao gritar pela Sra. Rowland um grito que ela mesma tinha sido obrigada a silenciar. Na última cena em que a personagem dá um grito de horror ao ver seu marido caído (fora de cena, na coxa) após ter se matado, aquela voz gutural vinha de um parto de dor, em que Clélia dava à luz sua própria vida. Não se tratava de interpretar uma personagem de um clássico, mas sim da elaboração do trauma que Clélia trazia preso em sua garganta. O horror, a dor, o sofrimento, foram ouvidos por centenas de pessoas que estavam naquele auditório da clínica de reabilitação de Teresópolis. Aquela explosão de som e fúria foram

sentidos por cada um da plateia, um engasgar identificado nos pacientes adictos, seus familiares, amigos e profissionais que lá estavam. Podemos afirmar que a elaboração da situação traumática de Clélia não foi individual, mas coletiva. As lágrimas e aplausos que testemunhei ao final da apresentação foram, antes de tudo, um reconhecimento de que existia saída para a dor, para o sofrimento, para o silêncio.

Quando Nietzsche abre a possibilidade de pensar a vida como obra de arte, quando Brecht se utiliza da ideia de “terceiro olho do teatro” nietzscheano para falar em “distanciamento”, quando Ferenczi afirma que o trauma pode ser elaborado por repetição da situação dor e sofrimento, estamos diante de um caminho rumo a uma cura criativa. Um amálgama de teoria com arte, de criação de uma Memória do Futuro.

Figura 43 - Dia da estreia da minha aluna. Teresópolis, 1999.



Fonte: Arquivo pessoal

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. Luis Orlandi e Roberto Machado. 2a. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Nietzsche**. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70.1965.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

_____. & GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1991.

FERENCZI, Sandor. **Análises de crianças com adultos**. (1931). In: Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 69-83.

_____. (1933) **Confusão de língua entre os adultos e a criança**. In: Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 97-106.

_____. (1913a) **Fé, incredulidade e convicção sob o ângulo da psicologia médica**. In: Psicanálise II. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 27-38.

_____. **Reflexões sobre o trauma**. (1934). In: Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 109-117.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos** (1900). In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.4, pp.1-229).

_____. **Além do princípio do prazer**. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Conferências Introdutórias sobre Psicanálise - Parte III – Conferência XVIII- Fixação em traumas- o inconsciente**. (1916). In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, (1980c) v.16, pp. 323-336.

_____. **Escritores Criativos e Devaneios** (1908 [1907]). In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.9 pp. 135-143.

_____. **Luto e Melancolia** (1917). In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 14, pp. 271-291.

_____. **O mal-estar na civilização** (1930). In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 21, pp. 81-178.

_____. **O Moisés de Michelangelo** (1914). In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.13, pp. 217-241.

_____. **Personagens Psicopatas no Palco** (1937). In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1987, v.23.

_____. **Recordar, repetir e elaborar** (1914a). In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 12, p. 189-203.

_____. **Reflexões para os tempos de guerra e morte** (1915). In Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1990, v. 14, p. 309-341.

_____. **Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Históricos: Comunicação preliminar (Breuer e Freud)** (1893a). In Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1987, v.2, p. 41-53.

_____. **Totem e tabu** (1913). In: FREUD, S. Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras. 2007.

_____. **A visão dionisiaca do mundo**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza, rev. da trad. Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes: 2005.

_____. **Além do bem e do mal**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Tradução: Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Aurora**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

_____. **Considerações Intempestivas**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. **Crepúsculo dos Ídolos – ou como filosofar com o martelo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. **Ecce Homo. Como alguém se torna o que é**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

_____. **Genealogia da moral**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

AGAMBEN, Giorgio. **A imagem imemorial**. In: A potência do pensamento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 291-299.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2012. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/03/elogia-da-profanacao-giorgio-agamben/> Acesso em: 25 set 2022.

ANTOINE, Jean-Philippe, **Un art exemplaire: la conférence-performance**, in: Le Nouveau Festival, programa do evento, Centre Pompidou, Paris, 2009, p. 31.

ARIAS, Lola. **Mi vida después otros textos**. Buenos Aires: Reservoir Books, 2016, 208 p.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar. (1997/1998).

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1989.v.3.

_____. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes. 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNSTEIN, Ana. **A performance solo e o sujeito autobiográfico**. São Paulo: Sala Preta (USP). 2002.

BIRMAN, Joel. **Criatividade e Sublimação em Psicanálise**. Psic. Clín., Rio de Janeiro, v.20, n.1, p.11-26, 2008.

_____. **Fantasiando sobre a sublime ação**. In: BARTUCCI, G. (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 89-130.

BIDENT, Christophe. **O teatro atravessado**. ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes, v.3, n.1, 2016.

Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504/6807>

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

_____. **Expansão do teatro moderno rumo à realidade**. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 1, p. 1-19, 17 maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8429/6804>

CARVALHO, Flávio de. **A paisagem sorridente: o berço do pensamento**. Diário de S. Paulo. São Paulo, 19 jan. 1956. In MATTAR-a. p. 84.

_____. **De novo a paisagem sorridente: emoção geográfica e o mapa da saudade**. Diário de S. Paulo. São Paulo, 26 jan. 1956. In MATTAR-a. p. 84-85.

_____. **A paisagem sorridente e o político**. Diário de S. Paulo. São Paulo, 29 jan. 1956. In MATTAR-a. p. 85-86.

_____. **A arte na Inglaterra**. Diário de S. Paulo. São Paulo, 24 fev. 1935. In. MATTAR-a. p. 86-87.

_____. **A moda e o novo homem: um grave erro**. Diário de S. Paulo. São Paulo, 1 mar. 1956. In MATTAR-a. p. 95-96.

_____. **A moda e o novo homem: a grande imaginação do limite, vagando pela rua**. Diário de S. Paulo. São Paulo, 4 mar. 1956. In MATTAR-a. p. 93-94.

_____. **A moda e o novo homem: a magia da história – o pudor**. Diário de S. Paulo. São Paulo, 8 mar. 1956. In MATTAR-a. p. 94-95.

_____. **A luta nos domínios da arte**. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 2 abr. 1938. p. 70-71. In MATTAR-a. p. 75-76.

_____. **A pintura do som e a música do espaço**. (conferência no Instituto de Engenharia, 28.03.1935) In DAHER. 1984. p. 81-86.

_____. **A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto**. São Paulo: Difel, 1973.

_____. **Atrás da máscara**. Vanitas, nº 53, São Paulo, nov. 1935. p. 22-23. In MATTAR-a. op. cit. p. 68.

_____. **A única arte que presta é a arte anormal**. Diário de S. Paulo, São Paulo, 24 set. 1936. In MATTAR-a. p. 71-73.

_____. **Aspecto psicológico e mórbido da arte moderna**. Diário de S. Paulo, São Paulo, 22 jun. 1937. In MATTAR-a. p. 74-75.

_____. **Dialética da moda**. In. FREITAS, Valeska. *Dialética da moda: a máquina experimental de Flávio de Carvalho*. 1997. Dissertação - Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, Florianópolis. Anexo.

_____. **Experiência Nº 2. Realizada⁵⁰ sobre uma procissão de Corpus Christi**. 2ª edição. Ilustrações do autor. São Paulo: Irmãos Ferraz. 1931, 163 p. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008060&bbm/2116#page/58/mode/2up>

CAVALIERE, Arlete. **Stanislavsky in Brazil: Territories and Frontiers**. In: PITCHES, Jonathan; AQUILINA, Stefan (Orgs.). *Stanislavsky in the World: the System and its*

⁵⁰ Reproduzimos o título que consta na capa do livro, com a grafia da época.

transformations across continents. Londres: Bloomsbury, 2017. p. 213-237. Disponível em <https://ppghis.historia.ufrj.br/wp-content/uploads/2021/04/O-palco-e-o-tempo-11.pdf>
Acesso em: 13 out. 2024.

DAWSEY, John Cowart; SCHECHNER, Richard. **Antropologia em performance: entrevista com Richard Schechner**, por John C. Dawsey. GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia, São Paulo, Brasil, v. 3, n. 1, 2018. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2018.142800. Disponível em: <https://revistas.usp.br/gis/article/view/142800>.

_____. O que é um dispositivo? In: **O mistério de Ariana**. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega – Passagens, 1996. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/48275693/O-que-e-um-dispositivo-Gilles-Deleuze>>.

DIAS, Caio Gonçalves. **Onde Arte, Antropologia e Política podem se encontrar: Pessoaalização e Metafísicas da Interioridade em Discursos sobre o Sofrimento**, Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 10, No 1 | -1, 70-80.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. _____. **A questão da criação para Nietzsche**. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. III, n. 7 (jul-dez/ 2009), pp. 1-12. DOI: 10.22409/1981-4062/v7i/75
Disponível em <http://www.revistaviso.com.br/>>Acessado em 20/10/2020.

_____. **Conceito de ato-criador no pensamento de Nietzsche**. In: Kriterion Revista de Filosofia. Minas Gerais: FAFICH – UFMG, 1994

DIDEROT, D. **Paradoxo sobre o comediante**. Disponível em: file:///C:/Users/Marcia/Downloads/Diderot_paradoxo_sobre_o_comediante.pdf

FARIAS, F e PINTO, D. **Memória Social e situações traumáticas**. In Revista Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016, p. 177-202.

FARIAS, Francisco. **Memória, trauma social e elaboração**. Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, vol. 16, núm. 3, 2012, pp. 925-950.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina; SAINT CLAIR, Ericson. **Para além de Black Mirror: estilhaços distópicos do presente**. São Paulo N-1 Edições, 2020.

FERNANDES, Silvia. **Atos de Profanação**. Revista Sala Preta. São Paulo, V 20, N. 1 2020, pp. 185-197. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/download/11589/1860>

FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. 246 p. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/interfaces/article/view/6799>

FIGUEIREDO, L. C. **Palavras cruzadas entre Freud e Ferenczi**. São Paulo: Escuta, 1999.

FLYNN, A. **Subjectivity and the obliteration of meaning: contemporary art, activism, social movement politics**. Cadernos de Arte e Antropologia v. 5, no.1, p.59-77, 2016. Acesso disponível em <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1035>

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx**. São Paulo: Landy, 2005.

FULGENCIO, Leopoldo. **A noção de trauma em Freud e Winnicott**. Nat. hum., São Paulo, v. 6, n. 2, p. 255-270, dez. 2004. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302004000200003&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 29 set. 2024.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes. 1985

GONDAR, Jô. **Quatro proposições sobre memória social**. In: O que é memória social? Org. Jô Gondar e Vera Dodobei. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2005, p. 11-26.

_____, REIS, E. **Com Ferenczi. Clínica, subjetivação, política**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2017.

_____, Jô. **Por que Ferenczi?**. Cadernos de Psicanálise | CPRJ, v. 42, n. 42, p. 255-258, 6 ago. 2020.

GULLAR, Ferreira. **Os cem anos de um artista quando jovem: Exposição celebra o centenário de Flávio de Carvalho, o mais plural dos criadores brasileiros deste século**. In **Revista Bravo**. São Paulo: Dávila Comunicações Ltda. ano 2, n. 23, ago. 1999. p. 68-71.

_____. **Arte no Brasil, Hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Tema, 1973.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ 2006, 205 f. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/6168>

KUPERMANN, Daniel. **Presença sensível, cuidado e criação na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

KURY, Mario da Gama. **Dicionário de Mitologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

LAZZARATO, Maurizio. **Puissances de l'invention**. Paris, Seuil, 2002.

LEITE, Janaína F. **Autoescrituras Performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017, 184 p.

_____. **Transgressões e estigmas nos modelos de representação autobiográfica**. Sala Preta, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 2, p. 86–92, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p86-92. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69078>. Acesso em: 1 fev. 2025.

_____. **Três tentativas de dizer o indizível: a experiência de criação de Conversas com meu pai**. São Paulo: Sala Preta, 2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/84505/91867>

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEONARDELLI, Patricia. **A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal**. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. ECA: São Paulo, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. **Outro teatro: tradição, performance e arte pública**. Rio de Janeiro: Garamond, 2023, 272 p.

MACEDO, Luciola F. (2014). **Primo Levi: A escrita do trauma**. Rio de Janeiro: Subversos.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. Tradução do alemão e notas de Pedro Sussekind.

_____. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MACIEL, Auterives. **A consciência da obra de arte e o devir outro do criador**. Cosmos e Contexto, v. 1, p. 1, 2018.

_____, LESSA, Jadir M., LESSA, D.B.. **Sinal de angústia e o encontro traumático: pensamento e resistência na Psicanálise e na Filosofia**. In: Jadir Machado Lessa; Simony de Sousa Faria; Auterives Maciel Júnior; Eduardo Passos. (Org.). INTERFACES ENTRE PSICOLOGIA CLÍNICA E SAÚDE. 1ed.Curitiba: Editora CRV, 2019, v. 1, p. 97-124.

MARINA, H. **O Teatro, É Verdade? Ponderações sobre o real na cena contemporânea**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e92337, 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/>

MARTON, Scarlett. **Nietzsche. Das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

MBEMBE, A. **Arte & Ensaios**. Revista do PPGAV, EBA, UFRJ, n. 32. Dezembro de 2016.

MEUNIER, Mário. **Nova Mitologia Clássica**. Ed. Ibrasa, 1976.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Flávio de Carvalho: o performático precoce**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MOSTAÇO, Edelcio. **Conceitos operativos nos estudos da performance**. Sala Preta (USP), São Paulo - SP, v.12, n.2, p.143-153, Dez/2012.

NEURINGER, Charles. **Freud and the Theatre**. Journal of The American Academy of Psychoanalysis, 20(1), 142-148, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução Maria Lúcia Pereira, Jacó Guinsburg, Rachel Araújo de Batista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Tradições e inovações nas artes da cena**. In: Sala Preta, 9, pp. 319-332, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p319-332>.

_____. ***Théâtre du Soleil. Os primeiros cinquenta anos.*** Trad. J. Guinsburg e Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 269-277.

PINHEIRO, T. (1995). **Ferenczi, do grito à palavra.** Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.

PISCATOR, Erwin, **Teatro político.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/405537970/256471640-PISCATOR-Erwin-O-Teatro-Politico-pdf>

POLLAK, M. **A gestão do indizível.** WebMosaica. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall. Porto Alegre, v. 2, n. 1, jan-jun 2010.

_____. **Memória, esquecimento, silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p. 3-15.

POLLO, V. (2004). **Algumas pontuações sobre a noção de “trauma” no texto freudiano.** Disponível em <http://www.campolacanianano.com.br/agenda/agenda.asp?agenda&encontros>.

_____. (2005). **A cicatriz do trauma. Pulsional: revista de psicanálise.** São Paulo: Editora Pulsional, ano XIX, n. 186, p. 49-55, jun. 2006.

RABELO, Adriano de Paula. **Eugene O’Neill e a tragédia moderna.** Estud. av., São Paulo, v. 24, n. 70, p. 227-244, 2010. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000300014>

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A partilha do sensível: estética e política.** Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2005, 72 p.

ROWLANDS, Penelope. **A dash of daring : Carmel Snow and her life in fashion, art, and letters** / Penelope Rowlands Atria Books New York, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Teatro em tempos/zonas de crise: uma perspectiva teórica.** Tradução: Rodrigo Carvalho M. Dourado. Urdimento, v.1, n.24, p. 224-236, Jul/2015.

_____. **Between Theatre and Anthropology.** Philadelphia: The University of Pennsylvania University Press, 1985.

_____. **Performance theory.** New York: Routledge, 1988.

_____. **O que é performance?** O Percevejo, Rio de Janeiro, ano 11, n.12, p.26-50, 2003.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade.** Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Marcio O., NESTROVSKI, A. (orgs.). **Catástrofe e representação: ensaios.** São Paulo: Editora Escuta, 2000.

_____. **História, memória, literatura: O Testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas.** In PSIC. CLIN., RIO DE JANEIRO, VOL.20, N.1, P.65 – 82, 2008.

_____. **O esplendor das coisas: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin.** FRCB, Escritos, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Obra completa - volume I – Tragédias.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1988.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Quando as questões de gênero, sexualidades, masculinidades e raça interrogam as práticas curriculares: um olhar sobre o processo de co/construção das identidades no cotidiano escolar.** Rio de Janeiro, 2014, 236 p.

SILVA, Rubens Alves da. **Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais.** Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 11, n.24, p.35-65, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a03v11n24.pdf>

SILVA, Sergio Luiz Pereira da. **Sociedade da Diferença: formações identitárias, esfera pública e democracia na sociedade global.** Rio de Janeiro, Mauad, 2009.

SINISTERRA, José Sanchis. **Da Literatura ao Palco: Dramaturgia de Textos Narrativos.** Ed. É Realizações, 2016, 160 p.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção.** Editora HUCITEC, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13072009-184640/publico/1579915.pdf>

SANGIRARDI JR. **Flávio de Carvalho, o revolucionário romântico.** Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

STANISLAVSKI, C. **A Construção da Personagem.** Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2000.

_____. **A Preparação do Ator.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

_____. **A Criação do Papel.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

_____. **Minha vida na Arte.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

STELZER, A. **A dramaturgia do ator e a poética do real: o teatro documentário no Amok Teatro e no Théâtre du Soleil.** 1ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021. 202 p.

_____. **Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 26, p. 276–286, 2016.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950].** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, D. **Encenando a memória social: Yuyachkani.** In: Ravetti, G & Arbex, M. (Orgs.) Performance, exílio, fronteiras. Errâncias territoriais, fronteiras e textuais, pp. 13-45. Belo Horizonte. Dept. de Letras Românicas, FL, UFMG, 2002.

_____. **Performance.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2023, 200 p.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. **Os estudos da performance e as metodologias**

experimentais em sociologia da arte. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000100004>

TODD, Bella. 2011. *Why theatre is at home with the domestic*. In: *The Guardian*. Disponível em https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/may/23/home-art-domestic-drama?CMP=gu_com

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

TOVSTONÓGOV, G. A. **O espelho da cena**. 2 volumes. Leningrado: Iskusstvo, 1980, p.237, v.1. Disponível em https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/publico/TESE_NAIR_DAGOSTINI_1.pdf

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Tradução: Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Ronsebusch. 2a. Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

_____. V.W. **The Anthropology of Performance**. New York. PAJ Publications. 1988.

WEISS, Peter. **Notas sobre o teatro documentário** [1967]. Caderno de Estudos Contrapelo, São Paulo, n. 2, 2015.

WHITLAM, John. **Dicionário Escolar Webster's: português - inglês – português**. 2ª edição. Editora Record: Rio de Janeiro, 2015.

SITES VISITADOS

Consulta sobre Sófocles:

<http://www.oziris.pro.br/enviados/2013129175625.pdf>

Consulta sobre “A Ilíada”:

<https://www.fflch.usp.br/129761>

Consulta sobre “Édipo rei”:

<https://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/938/1/Larissa%20Zimmer.pdf>

Consulta sobre “Os Sertões”:

<https://portais.ufma.br/PortalUfma/paginas/noticias/noticia.jsf?id=53005>

Consulta sobre “Guernica”:

<https://smabc.org.br/ha-85-anos-guernica-sofria-o-bombardeio-do-terror/>

Site oficial do Museu de Arte de Moscou: <https://mxat.ru/english/history/>

Revista EPOS; Rio de Janeiro – RJ, Vol.5, nº 1, jan-jun de 2014; ISSN 2178-700X; pág. 99-111: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/epos/v5n1/06.pdf>

Entrevista de Lola Arias para divulgação de sua peça “Melancolia e manifestações”:

https://pre2018.culturgest.pt/2013/docs/Melancolia_FSlite.pdf

Documentário sobre “Festa de Separação: um documentário cênico”. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=d4oBWW1CPqo>

Consultas sobre o Projecto Rwanda:

<https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita-stack/>

Consulta sobre o genocídio de Ruanda:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/04/140407_ruanda_genocidio_ms

Encontro online sobre “Miracle in Rwanda”, em abril de 2021 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=p3vm9mVv668>

Entrevista de Jaar à Dora Longo Bahia - artista multimídia; trabalha com cenografia, ilustração e performance, instalação, pintura, fotografia, vídeo e áudio- em dezembro de 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=OuJLmPyTUr4>

Consultas sobre Flávio de Carvalho:

<https://www.escritoriodearte.com/artista/flavio-de-carvalho>

<https://sibila.com.br/cultura/flavio-de-carvalho-em-exposicao/5276>

<https://sibila.com.br/cultura/protestos-historicos/9815>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/74018-clube-dos-artistas-modernos-cam>.

<https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/c77ae0e3-22b0-4d43-bc24-591f77461645/content>

www.harpersbazaar.com/culture/features/a92/bazaar-140-0507

<https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/the-new-look-a-historia-do-icone-de-christian-dior/>