


O processo documental no espetáculo *Mi Vida Después*: a transformação da vivência em experiência

Ernesto Gomes Valença
Letícia Pavão Schinelo

Para citar este artigo:

VALENÇA, Ernesto Gomes; SCHINELO, Letícia Pavão. O processo documental no espetáculo *Mi Vida Después*: a transformação da vivência em experiência. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0204>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



O processo documental no espetáculo *Mi Vida Después*: a transformação da vivência em experiência¹

Ernesto Gomes Valença²



Leticia Pavão Schinelo³

Resumo

O artigo propõe uma análise da peça *Mi Vida Después*, da encenadora argentina Lola Arias, considerando o modo como a combinação de elementos testemunhais, de representação e de apresentação de documentos estabelece sobreposições temporais no espetáculo. O tempo da ditadura militar argentina, vivido pelas atrizes e atores quando ainda crianças, é colocado em perspectiva com o tempo atual dos personagens adultos, configurando o tempo da representação propriamente dita. Esse jogo de temporalidades é analisado a partir do contraste entre as noções de “experiência” e “vivência” na obra de Walter Benjamin e, em especial, do conceito de “estrutura de sentimentos”, desenvolvido por Raymond Williams. Por fim, levando em conta essa sobreposição de temporalidades, são tecidas considerações sobre um espetáculo de treze anos atrás, criado no contexto cultural e social da Argentina, e se ele teria algo a dizer ao Brasil atual.

Palavras-chave: Teatro político. Teatro e audiovisual. Teatro documentário. Lola Arias. Raymond Williams.

¹ Revisão ortográfica e gramatical da primeira versão realizada por Hélverson Baiano. Jornalista, escritor, poeta e cronista. Pós-Graduação em Português (UFG). Formado em Jornalismo (UFG).

 helvertonbaiano@gmail.com. Revisão ortográfica e gramatical final realizada por Rosimar de Fátima Schinelo. Doutora em Linguística e Língua Portuguesa (UNESP). Mestra em Linguística e Língua Portuguesa (UNESP). Licenciada em Letras (UNESP).  rfs.dalet@gmail.com

² Doutor em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG - 2014). Mestrado pela mesma instituição (2010). Graduação em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA/USP - 2002). Professor de Pedagogia do Teatro da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

 ernestovalenca@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/0934583574013716>

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

³ Licencianda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

 leticia.schinelo@aluno.ufop.edu.br

 <http://lattes.cnpq.br/8378868613107042>

 <https://orcid.org/0000-0002-8539-957X>



The documentary process in the play *Mi Vida Después*: the transformation of livingness into experience

Abstract

The article proposes an analysis of the play *Mi Vida Después*, by the Argentine director Lola Arias, considering how the combination of testimonial elements, representation, and document display establishes temporal overlaps in the play. The time of the Argentine military dictatorship, lived by the actresses and actors when they were still children, is put into perspective with the current adult time, configuring the time of the representation itself. We analyze this interplay of temporalities from the contrast between the notions of "experience" and "lived experience" in Walter Benjamin's work and, especially, from Raymond Williams's concept of "structure of feelings." Taking into account this overlapping of temporalities, we finally consider whether a play from thirteen years ago, created in the cultural and social context of Argentina, would have anything to say to Brazil today.

Keywords: Political theater. Theater and audiovisual. Documentary theater. Lola Arias. Raymond Williams.

El proceso documental en el espectáculo *Mi Vida Después*: la transformación de la vivencia en experiencia

Resumen

El artículo propone un análisis de la obra de teatro *Mi Vida Después*, de la directora argentina Lola Arias, considerando cómo la combinación de elementos testimoniales, la representación y la presentación de documentos establece superposiciones temporales en la obra. La época de la dictadura militar argentina, vivida por las actrices y actores cuando aún eran niños, se pone en perspectiva con la época adulta actual, configurando el tiempo de la propia representación. Este juego de temporalidades se analiza a partir del contraste entre las nociones de "experiencia" y "experiencia vivida" en la obra de Walter Benjamin y, en especial, a partir del concepto desarrollado por Raymond Williams de "estructura de sentimientos". Por último, teniendo en cuenta esta superposición de temporalidades, se reflexiona sobre si una obra de teatro de hace trece años, creada en el contexto cultural y social de Argentina, tendría algo que decir al Brasil actual.

Palabras clave: Teatro político. Teatro y audiovisual. Teatro documental. Lola Arias. Raymond Williams.



Este texto analisa o espetáculo *Mi vida después*, da encenadora argentina Lola Arias⁴. A artista é reconhecida pela criação de um teatro que combina testemunhos, representações e exibições de documentos, e que transita entre o terreno do documental, do político e do sensível, sempre com um interesse na memória das e dos atuantes com quem trabalha. O espetáculo foi montado em 2009 como parte do Ciclo Biodrama, coordenado por Vivi Tellas no Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, e foi apresentado no Brasil em diversos festivais, desde 2010.

O artigo é resultado da pesquisa *Dimensão política do audiovisual no teatro*, que visa investigar as formas como os meios audiovisuais são mobilizados por experiências de teatro político na cena contemporânea. Desenvolvida no âmbito do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto entre março de 2020 e janeiro de 2022, a pesquisa resultou, além deste artigo, na elaboração de diversas aulas e apresentações em seminários.

A encenação é abordada como uma estrutura de sentimentos, conforme proposto por Raymond Williams: um processo que transforma as vivências individuais das *performers-atrizes* e atores em experiência compartilhada. A sobreposição de temporalidades, que pontua o espetáculo, constitui o principal mecanismo dessa estrutura de sentimentos, organizando experiências e memórias das atrizes e atores em diálogo com a história recente do país. Sugerimos, também, um último questionamento: se um espetáculo de treze anos atrás, criado no contexto cultural e social da Argentina, ainda tem algo a dizer ao Brasil atual.

Atos de memória

No artigo *El teatro antes del futuro: sobre Mi vida después* de Lola Arias, Pamela Brownell (2009) estabelece quatro níveis performáticos presentes na obra

⁴ *Mi vida después* (2009). Texto e direção: Lola Arias (escrita a partir de material original aportado pelos atores); Atuação: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti e Moreno Speratti da Cunha. Dramaturgia e produção: Sofía Medici; Música: Ulises Conti (composta com a colaboração de Liza Casullo e Lola Arias); Coreografia: Luciana Acuña; Cenografia: Ariel Vaccaro; Vídeos: Marcos Medici; Iluminação: Gonzalo Córdova; Figurino: Jazmín Berakha; Assessor de pesquisa: Gonzalo Aguilar; Fotos: Lorena Fernández; Produção técnica: Gustavo Kotik (Arias, posição 2400, 2016).



em questão que correspondem a formas através das quais as *performers-atrizes* e atores se aproximam de suas próprias histórias e das histórias de suas mães e pais. São eles, segundo a própria autora:

Testimonio (cuando se habla de lo propio en primera persona); *remake* (cuando los hijos toman el lugar de los padres, *rehaciendo* sus circunstancias en primera persona); representación (cuando se encarnan los personajes de la historia del otro) y acción (cuando lo que se hace no está en función de narrar o recrear esas historias, sino de construir momentos de *pura performance*) (Brownell, 2009, p.05).

Ainda segundo Brownell, esses diferentes níveis de performance estão ligados ao interesse de Lola Arias por um teatro da não-representação, mas que não se restrinja à noção do documentário. Seu teatro amplia as fronteiras entre ficcional e documental, recorrendo a referências diversas. Para as pesquisadoras Rafaella Uhiara e Denise Cobello, “seu modo de fazer documentários tem uma dupla filiação: a do teatro neo-documentário e da arte política argentina dos anos 1960-70” (Uhiara; Cobello, 2021, p.8).

Essa diversidade de referências se reflete num modo peculiar de lidar com as lembranças e memórias dos performers em cena, em que o documento não é tratado como monumento dedicado à preservação do passado. É possível dizer que o teatro de Lola Arias se aproxima do que a pesquisadora Silvia Fernandes entende como “práticas performativas” que concebem “arquivos como atos e modos incorporados de memória” (Fernandes, 2021, p.3). Fernandes propõe uma renovada abordagem sobre a presença do documental no teatro contemporâneo baseando-se nas análises de Rebecca Schneider, pesquisadora filiada à perspectiva dos estudos da performance cultural (*cultural performance*). Segundo Fernandes (2021, p.7),

Schneider valoriza as formas incorporadas da memória que se apresentam na fala ao vivo, no gesto repetido, na ação ritual e em outros modos desvalorizados de performance, que considera “arquivos como atos”. “A memória pode habitar um corpo”, argumenta a autora, lembrando que os corpos são *sites* em que passado e presente negociam a transmissão memorial ao vivo. Assim, um testemunho ou um encontro entre corpos engajados na performance podem funcionar como incorporações da memória coletiva e, por isso mesmo, questionar a noção tradicional de arquivo.



Os quatro níveis performáticos apontados por Brownell, constantemente se interpenetrando e se misturando durante toda a peça, podem ser entendidos como forma de organizar esses modos incorporados de memória e essa apresentação de arquivos como atos, especificamente na encenação de *Mi vida después*. Construída a partir do entrelaçamento de teatro e autobiografia, os relatos pessoais de seis vidas, cujas infâncias e juventudes foram marcadas pela ditadura militar na Argentina (1976-1983), funcionam como incorporações da memória coletiva e se transformam na reconstituição pública da história do país.

Os papéis das histórias privadas são revezados por todos os atores, utilizando-se de jogos teatrais simples, marcados pela forte presença de documentos (fotos, vídeos, roupas, livros, áudios gravados etc.) e o uso do audiovisual que trazem um *status* de “verdade” às cenas, reafirmando a experiência dos documentos vivos ali presentes⁵.

Essa tessitura de teatro e autobiografia é marcada ainda por uma sobreposição temporal complexa – tempo de quando eram crianças e vivenciaram os horrores da ditadura, tempo atual de adultos que precisam se adaptar ao mundo contemporâneo e tempo da representação propriamente dita – que se coaduna com os níveis de performatividade apontados por Brownell e que reforça a constante oscilação entre representação e não representação na peça. Como apontaremos mais à frente, nessa obra específica o tempo da representação foi capaz de ressignificar as outras duas temporalidades. De todo modo, ainda que ocorra em toda a encenação, as passagens em que o audiovisual é mobilizado são as mais propícias para perceber a sobreposição de tempos a que estamos nos referindo.

O documento audiovisual em *Mi Vida Después*

A apresentação de documentos no espetáculo é feita pelo uso de um

⁵ Ao levantar as características chaves sobre um processo de Teatro Documentário, Soler (2010, p.69-70), ressalta, primeiramente, “a intencionalidade de documentar, e por consequência, a relação que os envolvidos têm com os dados de não ficção e o trabalho a partir e sobre eles”, e, em seguida, a diferenciação dos dados como textuais, sonoros imagéticos, plásticos — todos encontrados no espetáculo de Arias — e documentos vivos, quando há a presença física das pessoas-alvo da documentação ou envolvidas na situação documentada, exatamente o caso de cada atriz e ator da peça.

retroprojetor que nos permite ver, ao fundo do palco, fotos, objetos manuseados durante as cenas e imagens em tempo real de parte dos atores. De maneira geral, a interação sobre os documentos presentes reafirma as narrações. É o que podemos ver na cena *Fotos de infância*, em que Vanina, iluminada por um foco de luz no canto esquerdo do proscênio, narra em um microfone a história de fotos de sua infância, projetada ao fundo do palco⁶. Na foto veem-se três homens, seu tio, pai e avô que, para a atriz, possuem todas as características de policiais. Enquanto Vanina comenta cada uma dessas características, alguém circula em uma película transparente sobre a foto com caneta hidrocor vermelha, respectivamente, os rostos, os bigodes e as mãos apoiadas nas cinturas destes homens.

Figura 1 - *Mi vida después*, 2009⁷



⁶ As indicações espaciais do cenário e as ações em cena podem ser visualizadas em vídeos e fotos do espetáculo bem como constam da dramaturgia oficial, de onde foram colhidos os títulos das cenas e cuja designação completa se encontra nas Referências deste artigo. Trechos do espetáculo podem ser vistos nos endereços: https://vimeo.com/47814295?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=12730434 Acesso em: 13 nov. 2021; <https://www.youtube.com/watch?v=liux0An8W7E&t=244s> Acesso em: 13 nov. 2021. A esse respeito, ver também a aula magna de Lola Árias, realizada pelo Centro Dramático Nacional da Espanha, Madrid, em que muitos dados da montagem são detalhados, no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=BW8J9z8aJQA> Acesso em: 13 nov. 2021.

⁷ Fotograma de vídeo com trechos do espetáculo, encontrado no endereço: https://vimeo.com/47814295?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=12730434



Logo em seguida, vemos outra foto, com sua mãe, o irmão recém-nascido e Vanina ainda criança. Para demonstrar sua confusão com a chegada do irmão, já que ela não se lembra de ter visto a mãe gestante, desenha-se na foto, também com caneta vermelha, um ponto de interrogação e linhas que interligam as personagens da história. Ao longo das apresentações da peça, a atriz descobriu que o bebê da foto descrita acima era na verdade filho de militantes políticos de esquerda e havia sido sequestrado e entregue à guarda do pai da atriz, um policial ligado à repressão - um tipo de crime infelizmente muito realizado pela ditadura militar argentina. A apresentação de ambas as fotos poderia ser enquadrada como um *testimonio*, segundo os níveis performáticos estabelecidos por Brownell.

Estes testemunhos (ou biografias) trazem uma qualidade viva, pulsante à peça, já que as mudanças da vida dos atores vão se incorporando às narrativas encenadas a cada apresentação. A história de Vanina, por exemplo, que desejava testemunhar contra o pai a favor de seu irmão adotivo, mas era impedida por lei por seu vínculo consanguíneo com o acusado, transformou-se durante os anos em que a peça foi apresentada. Em 2010, segundo ano de apresentações da peça, o pedido para testemunhar apresentado diretamente à juíza do caso foi aprovado. O que para Vanina era uma reivindicação pessoal transforma-se em fato histórico, que permitiria a muitos outros familiares a possibilidade de testemunhar contra seus pais⁸.

As outras histórias presentes na peça também são contadas em primeira pessoa e de corpo presente, com o apoio de objetos que assumem papel de testemunhos de vida. Segundo a pesquisadora María Fernanda Pinta, da Universidade de Buenos Aires, “los objetos testimoniales cobran una particular relevancia, ya que se presentan como indicios, como huellas de lo que está ausente y se pretende hacer presente mediante la escenificación” (Pinta, 2013, p.714).

⁸ Em entrevista ao jornal *Página 12* sobre a autorização da Câmara Federal da Capital de sua declaração contra o pai, a atriz faz o seguinte comentário: “En el juicio que lleva mi hermano, desde un principio, con los abogados de [las] Abuelas [de Plaza de Mayo] empezamos a pensar que era importante que yo declarara porque hay muchas cosas que puedo confirmar. [...] Fue un momento muy fuerte [cuando la cámara aprobó el pedido]. [...] Es un fallo histórico: sienta el precedente de que una hija pueda declarar contra su padre y esto habilitaría a que otros familiares puedan también hacerlo. Esto abre un campo importante para la causa y lucha de Abuelas. Es una alegría y una gran responsabilidad” (Giménez, sem página, 2010).



Destas e de outras cenas podem-se destacar inúmeras relações construídas entre documento e inscrição da história pessoal de cada um, apoiados na sobreposição de tempos e narrações — a oral, narrada com a voz de cada filho e filha sobre seu pai ou mãe; a evocada pela presença dos objetos pessoais; a construída pelo manuseio destes e aquela formada pelo conjunto entre essas três. É ainda Pinta (2013, p.714) que assinala que “la edición y yuxtaposición de elementos heterogéneos configuran nuevos objetos estéticos y nuevas cadenas de significación”. De modo similar, há um imbricamento de temporalidades que acompanha a justaposição desses elementos testemunhais, fazendo emergir uma experiência temporal única e diferencial característica de *Mi vida después*.

Essa sobreposição de tempos pode ser bem observada na cena *Fotos de la juventud*, em que se vê projetada uma foto de uma bancada de um noticiário televisivo, no qual a apresentadora é a mãe de uma das atrizes. Liza, então, narra que “cuando era joven, mi madre tenía dos caras. Por un lado, militaba en Montoneros⁹, y por otro, era la chica bonita que dice las noticias detrás del escritorio. En el programa, muchas veces tenía que decir noticias distorsionadas por la censura” (Arias, 2016, posição 329). Em sequência, os atores carregam a narradora, vestem-na com uma saia e blusa por cima de sua roupa e a colocam sentada de modo que ocupe exatamente o lugar de sua mãe na foto (sua figura misturando-se à projeção). Narrando as notícias, a atriz levanta uma folha de papel ao nível do seu rosto, e a face da mãe novamente aparece, sobrepondo-se à filha, ao mesmo tempo que a expressão de estranheza daquela contrasta com as notícias represadas e disfarçadas do período ditatorial que são narradas por Liza. Este jogo seria um *remake*, segundo os níveis performáticos apontados por Brownell.

⁹ Organização marxista/peronista que lutou contra a ditadura militar argentina.

Figura 2 - *Mi vida después*, 2009. Foto: Lorena Fernández



Esse momento é bastante exemplar, por vermos confundidos passado e presente, documento vivo e dado imagético, com a alteração na história no momento em que a atriz assume o lugar da mãe, ocultando a projeção com o seu corpo. Mas há, em especial, o aparecimento de uma mão gigantesca, projetada no fundo da cena, resultante da manipulação em tempo real das imagens. A encenação contou com um dispositivo audiovisual num dos cantos do palco, com



uma câmera posicionada a pino em cima de uma mesa, na qual são realizadas intervenções sobre fotos e objetos, como rabiscos, círculos e anotações com caneta. Como tais interferências são feitas ao vivo frente aos espectadores, a mão da pessoa que manipula as fotos e os objetos acaba sempre aparecendo, nesta e nas demais cenas do espetáculo. Esse aparecimento da mão, embora possa parecer um detalhe naturalmente resultante da manipulação, expressa como nenhum outro elemento a sobreposição de tempo que marca a encenação, rearticulando os outros dois tempos, da infância e da atualidade dos performers-atrizes e atores.

A presença desta sobreposição é notada em toda a encenação, como quando Mariano, na cena *Las cosas de mi padre*, conta a história de seu pai, um mecânico que militava na Juventude Peronista e, após um dia ser levado de sua oficina pela polícia, nunca mais foi visto. Em seu *testimonio*, vemos ao fundo do palco a projeção ao vivo de três carrinhos de brinquedo que, conforme conta o ator, foram presentes do pai na sua infância. O ator revela que o pai escondia armas na parte interna dos carros em sua oficina e, novamente, vemos surgir a mão na projeção, desta vez manuseando os brinquedos. Essa intervenção que ocorre frente aos espectadores instaura um jogo lúdico de ressignificação, ainda mais tocante por envolver lembranças diretas do pai, plenas de afetividade.

Em sequência, vemos o mesmo ator ao centro do palco, entre duas fotos de seu pai projetadas ao fundo. As fotos, conta, possuem quatro anos de diferença, mostrando um movimento contrário à ordem natural de envelhecimento: o pai parece rejuvenescido após entrar para o movimento guerrilheiro, com barba e bigode crescidos. Entre as duas versões paternas, o filho estabelece uma conexão passado-presente construída pela presença física somada ao documento visual. Mariano nos conta que o pai morreu quando tinha mais ou menos a idade que ele tinha na apresentação, e olhar as fotos é como ver a si mesmo. Logo em seguida, na cena *La última cinta de Krapp*, enquanto apresenta ao público um gravador antigo que toca a fita de seu pai chamando-o quando bebê, uma criança, que logo saberemos ser filho do ator e neto daquele cuja voz ouvimos na gravação, entra em cena. Trata-se de um dos momentos em que a sobreposição de tempos atinge um grau de materialidade extraordinário.

Figura 3 - *Mi vida después*, 2009. Foto: Wolf Silveri



É interessante, também, destacar o conjunto formado pela narração oral e audiovisual que ocorre na cena *El exilio*, em que Liza transita do papel de narradora para o da pessoa cuja história está narrando, sua mãe. A atriz, sob um foco de luz e ao microfone, descreve todos os aspectos da cena a ser representada (o ambiente, a iluminação, a marcação das personagens, o que dizem, como reagem), enquanto duas duplas de atores diferentes representam seus pais. A cena, captada e projetada ao vivo no fundo do palco, é marcada pelo efeito cômico gerado com o paralelismo entre a “ação narrada” e a “ação encenada”. Pouco depois, a atriz afirma “Agora eu” e se dirige para a frente da câmera. Trata-se da transição de uma representação para um remake, segundo os níveis performáticos sugeridos por Brownell.

Se antes a víamos somente no “corpo presente”, agora temos duas perspectivas: seu corpo e sua imagem projetada. Ela realiza a descrição completa da cena e em seguida coloca-se na posição de sua mãe, exatamente como a descreveu. Esse movimento coloca em jogo a multiplicidade de narrativas tão constante na peça: a presença física da atriz representa a jovem cujos pais tiveram

de exilar-se da Argentina; a imagem projetada de seu rosto representa a mãe, no momento em que contava ao companheiro que deveriam sair do país. Vemos as diversas camadas temporais sobrepostas ali com evidência.

O ocupar o lugar dos pais dá-se também, de maneira mais sutil, na cena *Un día en la vida de mi padre*, como quando Pablo, ao contar do pai funcionário de banco a quem lhe pediram que cortasse a barba, pois esta era “coisa de comunista”, abre seu terno e deixa ser projetada em sua camisa branca a foto do pai, sobre a qual vemos novamente a mão surgir e apagar a barba com a borracha de um lápis. Mais uma vez, a ação procede à narração, confirmando a história oral por meio da interação visual com o documento.

Figura 4 - *Mi vida después*, 2009. Foto: Lorena Fernández





Os modelos acima exemplificam bem a complexa sobreposição temporal que a encenação congrega. Mobilizando diferentes estratégias - narração, testemunho, ação, remake, o uso de documentos em forma de imagens, áudios, objetos, roupas - que produzem uma incessante alternância entre representação e não-representação, o tempo da encenação organiza as outras temporalidades, da infância traumática e da vida adulta atual, entrelaçando as autobiografias em um discurso totalizante que gera múltiplos sentidos.

Vivência estruturada

Entre outros temas que essa sobreposição temporal pode mobilizar, o do significado da experiência é um dos mais fecundos. Afinal, é por meio de suas sobreposições temporais que a obra *Mi vida después* coloca sob investigação os modos através dos quais um evento vivido como individual e íntimo adquire sentido em sua relação com a experiência de toda uma geração.

É possível começar a abordar essa questão a partir de uma diferenciação, apontada pela pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin, entre os conceitos de “experiência” e “vivência” na obra de Walter Benjamin. Segundo Gagnebin, Benjamin constata que o avanço capitalista no início do século XX cria uma sociedade marcada por relações de frieza e anonimato, em que o indivíduo se sujeita às forças impessoais e opressivas da técnica. Assim, em relação ao texto *Experiência e Pobreza*, de 1933, Gagnebin (2009, p.59) indica que,

Benjamin situa neste contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de *Erfahrung* (Experiência), o de *Erlebnis* (Vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua infável preciosidade, mas também na sua solidão.

Para Benjamin, experiência é uma categoria eminentemente social, comunitária, e, além de tudo, profundamente vinculada à capacidade que uma geração tem de comunicar e, conseqüentemente, de transmitir sua bagagem cultural à outra geração. “Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos mais jovens”, afirma o autor no mesmo *Experiência*



e *Pobreza* (Benjamin, 1994, p.114). O infortúnio da sociedade capitalista a partir da modernidade é que a vivência, de caráter individual, muitas vezes fracassa na sua tentativa de ocupar o vazio deixado pela perda da faculdade de comunicação e transmissão da experiência, incapaz de gerar uma vida significativa a um indivíduo cada vez mais encarcerado em seu espaço privado, íntimo e solitário.

Pode-se dizer que existe uma relação direta entre as duas categorias, de modo que a vivência (pessoal) só adquire significado quando transformada em experiência (social). Algo vivido na intimidade só pode ser chamado realmente de “experiência” quando é posto em relação com o que a sociedade vivenciou no mesmo período. Assim, os meios de comunicação e transmissão da experiência de geração para geração são, ao mesmo tempo, meios de transformação da vivência em experiência.

Segundo Benjamin, há vivências de dimensão e intensidade tão grandes que nem sempre a sociedade conta com meios de comunicação e transmissão eficazes o bastante para transformá-las em experiência, de modo que as vivências individuais acabam não se convertendo em experiência de todo o corpo social. Vivências de tamanho impacto podem ser geradas por uma guerra, por exemplo. E de fato, como se sabe, é esse o modelo de Benjamin, ao refletir sobre os horrores vivenciados pelos soldados que retornavam da Primeira Guerra Mundial:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (Benjamin, 1994, p.198)¹⁰.

Essa vivência extrema de um evento extraordinário, capaz de calar a experiência, pode ser também a de uma Ditadura Militar, em muitos aspectos tão ou mais traumática que a de uma guerra. Se se agregar a essa situação a condição

¹⁰ Essa citação foi retirada do texto *O Narrador*, mas há um trecho quase literalmente igual que já havia sido publicado em *Experiência e Pobreza*, poucos anos antes.



singular de serem crianças a vivenciarem a ditadura, talvez seja possível imaginar o quanto deve ser difícil encontrar meios através dos quais essa vivência pode ser comunicável, pode ser partilhada socialmente e, através disso, adquirir sentido tanto para a sociedade quanto para as crianças que a viveram.

Benjamin estava particularmente interessado na transmissão da experiência por meio da narração, mas é possível identificar outros meios por meio dos quais a vivência adquire sentido, transformando-se em experiência. São atos, eventos e outros processos materiais através dos quais se oferece sentido à experiência de convívio de uma população ou comunidade, tais como uma prática religiosa, um momento cívico eleitoral, um ato público com força suficiente para mobilizar a experiência ou mesmo uma manifestação artística, como o teatro. E a encenação de *Mi vida después* é precisamente esse tipo de ato material capaz de articular a vivência pessoal e privada de um grupo de crianças durante a ditadura militar argentina em uma experiência socialmente comunicável e coletivamente incorporável.

Estrutura de sentimentos em *Mi vida después*

Para Raymond Williams, a arte é uma forma de articular sentidos totalizantes onde antes só se percebiam vivências independentes e únicas. Esse é um dos significados do que ele chamava de “estrutura de sentimentos”. Em suas palavras:

Mas ainda que seja possível, no estudo de um período passado, separar aspectos particulares da vida e tratá-los como se fossem autossuficientes, é óbvio que isto é apenas o modo como podem ser estudados, não como foram experienciados. Examinamos cada elemento como um precipitado, mas na vivência da época cada elemento estava em solução, era uma parte inseparável de um todo complexo. E parece ser verdade, pela natureza da arte, que o artista desenha essa totalidade; que é na arte, principalmente, que o efeito de toda uma experiência vivida é expresso e corporificado. Relacionar uma obra de arte a qualquer parte desse todo pode, em vários graus, ser útil; mas é habitual, na análise, perceber que, quando se compara o trabalho com as partes separáveis, ainda permanece algum elemento para o qual não há contrapartida externa. É isso, em primeira instância, que quero dizer com estrutura de sentimento (Williams, 1969, p.17-18)¹¹.

¹¹ But while we may, in the study of a past period, separate out particular aspects of life, and treat them as if



Em *Mi vida después*, a vivência de cada participante foi reorganizada a partir de uma singularidade: a ditadura militar argentina. São histórias aparentemente independentes, efetivamente experimentadas como individuais e vividas como exclusivas, cuja conexão só se tornou perceptível, comunicável e mesmo materializada por meio da encenação, uma forma totalizante – ainda que fragmentária – capaz de articular/reinsere essas vivências individuais em experiência social. A encenação não pode ser resumida à junção de depoimentos, fotos, gravações e outros documentos; há algo além, que escapa à análise de suas partes separáveis e que é o que faz com que *Mi vida después* constitua-se na própria estrutura de sentimentos daquele grupo de pessoas: experiência estruturada na forma de uma convenção teatral.

No momento em que uma experiência está sendo estruturada, ela surge de um amontoado amorfo de sentimentos e emoções, um tanto sem forma, que vai pouco a pouco encontrando um ordenamento. O que se está propondo aqui é que a experiência, no espetáculo em questão, seja entendida como um sentimento estruturado, ou seja, uma sensação (pessoal e maleável) organizada numa forma (definida e sólida): “é tão firme e definido quanto ‘estrutura’ sugere, mas é baseado nos elementos mais profundos e frequentemente menos tangíveis de nossa experiência” (Williams, 1969, p.18)¹². É essa estrutura que empresta sentido ao sentimento, como uma espécie de estabilidade momentânea que permite com que uma vivência se torne experiência. Assim, a apresentação pública de fotos pessoais e particulares, acompanhada de comentários e intervenções sobre cada uma no decorrer da encenação, tal como abordado há pouco, vai paulatinamente conformando uma estrutura palpável de lembranças capaz de revelar significados que não estão na superfície das imagens. O ato teatral transforma a foto do álbum

they were self-contained, it is obvious that this is only how they may be studied, not how They were experienced. We examine each element as a precipitate, but in the living experience of the time every element was in solution, an inseparable part of a complex whole. And it seems to be true, from the nature of art, that it is from such a totality that the artist draws; it is in art, primarily, that the effect of a whole lived experience is expressed and embodied. To relate a work of art to any part of that whole may, in varying degrees, be useful; but it is a common experience, in analysis, to realize that when one has measured the work against the separable parts, there yet remains some element for which there is no external counterpart. It is this, in the first instance, that I mean by the structure of feeling” (Williams, 1969, p.17-18). (Tradução de Ernesto Valença).

¹² It is as firm and definite as ‘structure’ suggests, yet it is based in the deepest and often least tangible elements of our experience (Williams, 1969, p.18). (Tradução de Ernesto Valença).



privado em documento público de uma época; ato que transforma vivência pessoal em experiência social. Um processo que Williams descreve da seguinte forma:

Talvez essa seja apenas uma generalização a partir de nossa própria história, mas tenho percebido que áreas que eu chamaria de estruturas de sentimento muitas vezes são inicialmente formadas como certo tipo de distúrbio ou inquietação, um tipo específico de tensão para o qual podemos, algumas vezes, encontrar um referente quando dele nos afastamos ou nos lembramos. Colocando de outra forma, o lugar peculiar da estrutura de sentimento é a equivalência sem fim que deve ocorrer, no processo da consciência, entre o articulado e o vivido. O vivido é, por assim dizer, apenas outro mundo para a experiência: mas temos de encontrar uma palavra para esse plano. Pois tudo o que não é plenamente articulado, tudo o que surge como distúrbio, tensão, bloqueio ou problema emocional me parece precisamente a fonte das mudanças significativas na relação entre o significante e o significado, seja na linguagem literária, seja nas convenções (Williams, 2013, p.164).

As operações mobilizadas pelo espetáculo para articular a experiência tensa e traumática da infância daqueles atores/performers/testemunhas vão se acumulando: a mão da pessoa que maneja as fotografias e surge amplificada na projeção; a atuante que se posiciona de tal modo a confundir-se com a imagem de sua própria mãe; a entrada em cena do filho de um dos atuantes enquanto se escuta a voz gravada do pai ausente; o ato de assumir o papel da própria mãe no meio de uma narração. Todos esses procedimentos que foram analisados neste artigo, a que nos referimos como atualizações ou sobreposições temporais, configuram uma estrutura que permite a organização desses sentimentos difusos em algo concretamente apresentável ao público, ato que estrutura sentimentos de tal forma que se tornam socialmente relevantes e reveladores: a violência da ditadura militar argentina, vivenciada como um drama familiar, é única e individual somente se não houver nenhuma estrutura que permita à pessoa que a viveu transmitir essa experiência a outras e, importantíssimo, identificar que sua dor é compartilhada por outras pessoas, que vivências únicas e individuais formam uma comunidade de sentimentos. Ao final, não se trata de experiências únicas ou individuais, trata-se da própria experiência de uma nação, que é difusa e confusa no cotidiano, mas que se cristaliza, que aparece concretamente através da estrutura de sentimentos que é a peça *Mi vida después*.

Figura 5 - *Mi vida después*, 2009. Foto: Lorena Fernández



Assim, por um lado, aquela vivência estranha e desordenada que cada um dos atores teve durante a sua infância ou adolescência, suas dores, traumas e desconfortos da vida familiar, ganha/adquire significado social na forma da peça *Mi vida después*; forma que pode ser compartilhada com os espectadores de maneira a oferecer, por outro lado, novos significados para a própria ditadura argentina – não só um golpe de Estado, não só uma violência estatal, mas a desarticulação da própria vivência familiar, dos laços sociais de parentesco – logo a família, esse núcleo essencial da sociedade que tantos presidentes autoritários e saudosistas de ditaduras juram defender! Dessa forma, a peça articula certa percepção difusa na sociedade, de que a ditadura foi algo violento, desumano e fundamentalmente desagregador, mas cuja dimensão mais precisa (contrário de difusa) não é possível perceber senão justamente através do espetáculo, por meio dele. Assim, o espetáculo participa, juntamente a outros processos culturais, da estruturação de algo que está difuso na sociedade argentina atual (como também



na brasileira).

Conclusão (ou Uma última sobreposição de tempos)

A esta altura do texto, talvez possamos confessar uma última questão que nos perseguiu no decorrer da escrita: que interesse pode haver numa peça realizada há 13 anos que impulse a criação de um artigo agora? (Ou numa outra chave de formulação: por que escrever um artigo sobre uma peça 13 anos após sua estreia?)

Recentemente, durante a realização do *I Congreso Internacional Teatro x Identidad*, ocorreu uma “desmontagem” da obra *Mi vida después*, contando com a presença de parte do elenco¹³. Durante o debate, o ator Blas Arrese Igor fez a seguinte observação sobre o processo de montagem do espetáculo, aqui em transcrição que preserva o tom coloquial da exposição oral:

A obra não foi sobre os 70, [não foi] somente sobre o passado, mas, sobretudo, creio que é uma obra sobre o futuro. E, bem, creio que tenhamos que falar também sobre o amor, sobretudo porque creio que o que permitiu que pudéssemos levar adiante essa obra e desta maneira, e circular essa generosidade e relacionar essas histórias próprias e dos outros, creio que foi o amor. Um amor que foi surgindo entre nós, de um amor, de um afeto, da irmandade, da fraternidade que levou tudo isso que é tão importante [...] me parece que isso é um dado importante, não somente fazer as coisas por algum cálculo específico associado ao êxito, à obra, a como ela vai ressoar, e sim fazê-la [a obra] porque sim. Fazer as coisas porque sim, “porque sim”, digo, por este sentimento de irmandade e de construção coletiva (Informação verbal, In: *Desmontaje: La vida después de Mi vida después*, 2021. Ver: Referências).

A fala de Blas traduz, de um ponto de vista de quem participou da montagem, ao menos parte do que estamos afirmando sobre a estrutura de sentimentos que é a obra *Mi vida después*. Indica que o que condensa e oferece coesão estrutural à obra são elementos tão inefáveis e pouco tangíveis como sentimentos de solidariedade, irmandade e amor. Mas também indica que seu significado aponta

¹³ As informações sobre o evento se encontram nas Referências. A mesa em questão, intitulada *Desmontaje: La vida después de Mi vida después*, ocorreu no dia 19 de junho de 2021.



não exclusivamente para o passado como também para o futuro. Um futuro que encontra eco num país irmão, como o Brasil.

Este artigo foi escrito durante a presidência de um ex-militar, conhecido pela defesa pública das maiores atrocidades cometidas pela ditadura militar brasileira, iniciada em 1964¹⁴. Sua figura nefasta domina praticamente todo o espaço público de debates. Foi nessa situação que a peça *Mi vida después*, de Lola Arias, nos chamou a atenção. Já tínhamos tomado contato com ela quando da sua primeira apresentação no Brasil em 2010, pouco mais de um ano depois de sua estreia. Mas foi somente agora, neste período histórico de 12 ou 13 anos após, que nos sentimos profundamente tocados pelas fotografias, pela gravação em vídeo, pela dramaturgia da peça.

Talvez aqui se encontre uma última sobreposição temporal, em que a peça ganha não apenas novas conotações, mas uma força redobrada na atualização de uma experiência que parecia adormecida, e explique porque *Mi vida después* ainda tenha o poder de causar uma impressão tão forte sobre um público estrangeiro 13 anos depois de sua estreia. Como países irmãos, que vivenciaram o horror e a monstruosidade de ditaduras militares assassinas, *Mi vida después* tem algo a articular da própria experiência brasileira, além da argentina. Aqui também se vivenciou um trauma que, talvez até mais do que na Argentina, não encontrou estrutura por meio da qual se pudesse transformar em experiência. Ou, de outro modo, talvez as formas de transmissão da experiência tenham sido paulatinamente desestruturadas, pouco a pouco desacreditadas e desprezadas, até que se chegou ao momento em que foi possível o restabelecimento de um governo militar no Brasil em pleno início da segunda década do século XXI¹⁵.

¹⁴ Certamente, o período será lembrado também pelo fato de o Brasil ter atingido patamares altíssimos de contaminação e morte por coronavírus, impulsionado por um negacionismo científico adotado abertamente pelo governo.

¹⁵ Estatísticas e reportagens já comprovaram que há mais militares ocupando postos no atual governo do que na época da ditadura militar brasileira. Ver, entre inúmeros outros exemplos: Governo Bolsonaro é visto como mais militar do que civil, aponta pesquisa. Jornal O Estado de Minas (site), 08 de mar. de 2021. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/03/08/interna_politica,1244330/governo-bolsonaro-e-visto-como-mais-militar-do-que-civil-aponta-pesquisa.shtm>
Presença de militares da ativa no governo federal cresce 33% sob Bolsonaro e mais que dobra em 20 anos. Jornal Folha de São Paulo (site), 18 de jul. de 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/07/presenca-de-militares-da-ativa-no-governo-federal-cresce-33-sob-bolsonaro-e-mais-que-dobra-em-20-anos.shtml>>



Apesar de alguns esforços dignos de nota no sentido de não deixar morrer a memória das vítimas da ditadura brasileira¹⁶, os meios de transmissão da terrível experiência da ditadura às gerações posteriores foram interrompidos. A memória do espetáculo *Mi vida después* se desdobra sobre o Brasil atual e funciona como uma denúncia sobre os perigos de se esvaziar de sentido a experiência de toda uma geração. Uma peça de teatro que carrega potencialidade desse tipo não é exatamente uma “obra”, um objeto hermético descolado de uma realidade abrangente; é, antes, uma prática ou processo social que insufla significado aos aspectos da vivência que, na experiência fragmentária e difusa de uma época, escapam de nosso entendimento e compreensão. Desvendar as condições dessa prática, não apenas elucidar seus componentes, é o objetivo de uma análise materialista que pretenda participar das lutas sociais.

Referências

ARIAS, Lola. *Mi vida después y otros textos*. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Reservoir Books, 2016. Libro digital, EPUB.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BROWNELL, Pamela. El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias. *Revista Telondefondo*. 2009, nº 10 – diciembre

DESMONTAJE: La vida después de *Mi vida después*. In: *I Congreso Internacional Teatro x Identidad*. Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Arte e Asociación Civil TeatroXLIdentidad. 17, 18 e 19 de junho de 2021. Disponível em (<https://congreso.teatroxlaidentidad.net/inicio>) e em (<https://www.youtube.com/watch?v=hKcNy1miAFg>). Acesso em: 13/12/2021.

FERNANDES, Sílvia. Memórias dissidentes: Nossa Odisseia, de Christiane Jatahy.

Mais de 6 mil militares atuam em cargos civis no governo Jair Bolsonaro. Rede Brasil Atual (site), 18 de maio de 2021. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2021/05/militares-governo-bolsonaro-6-mil-cargos-civis/>>

Brasil de Bolsonaro tem maior proporção de militares como ministros do que Venezuela. BBC News Brasil (site), 26 de fev. de 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51646346>>

O Brasil é refém do Partido Militar, diz coronel. Revista Carta Capital (site), 30 de maio de 2021. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/o-brasil-e-refem-do-partido-militar-diz-coronel-reformado/>>

¹⁶ O exemplo mais evidente é a Comissão Nacional da Verdade, instituída pela Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011, e instalada oficialmente em 16 de maio de 2012 pelo governo da Presidenta Dilma Rouseff, ex-guerrilheira, presa e torturada durante a ditadura militar.



Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GIMÉNEZ, Paula. Vanina Falco: testigo y protagonista de una historia violenta. *Soy, Página/12*. Buenos Aires, 19 mar. 2010. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1283-2010-03-19.html>. Acesso em: 08 nov. 2021.

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

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

UHIARA, Rafaella; COBELLO, Denise. Curadoria ou autoria na criação de documentários cênicos biográficos: Os casos de Lola Arias e Jérôme Bel. *Urdimento*, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. New York: Oxford University Press, 1969.

WILLIAMS, Raymond. *A política e as letras*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Recebido em: 28/02/2022

Aprovado em: 16/07/2022