



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Performar historiografia: conhecimentos enquadados pela linguagem cênica

Julia Guimarães

Para citar este artigo:

GUIMARÃES, Julia. Performar historiografia: conhecimentos enquadados pela linguagem cênica. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0105

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)

Performar historiografia: conhecimentos enquadrados pela linguagem cênica¹

Julia Guimarães²

Resumo

Este artigo integra uma pesquisa mais ampla sobre os modos de conhecer favorecidos pelas artes da cena. Em seu recorte, busca-se investigar como a história e a historiografia podem ser entendidas quando surgem enquadradas pela linguagem teatral. Por meio da análise do espetáculo *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013), do grupo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, destacam-se as dimensões subjetivas, processuais, corporificadas e territoriais que envolvem o gesto cênico de historiografar.

Palavras-chave: Artes cênicas. Historiografia. Conhecimento.

Performing historiography: knowledge framed by scenical language

Abstract

This article is part of a broader research on the types of knowledge supported by Performing Arts. It investigates how history and historiography can be understood when observed through the frame of theatrical language. Through the analysis of the piece *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013), by the Mexican group Lagartijas Tiradas al Sol, subjective, processual, embodied and territorializing dimensions that involve the scenic gesture of historiography are highlighted.

Keywords: Performing arts. Historiography. Knowledge.

Performar historiografía: conocimientos enmarcados por el lenguaje escénico

Resumen

Este artículo es parte de una investigación más amplia sobre las formas de conocimiento favorecidas por las artes escénicas. Se investiga cómo la historia y la historiografía pueden entenderse cuando aparecen enmarcadas por el lenguaje teatral. Por medio del análisis del espectáculo *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013), del grupo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, se resaltan las dimensiones subjetivas, procedimentales, corporeizadas y territoriales presentes en el gesto escénico de la historiografía.

Palabras clave: Artes Escénicas. Historiografía. Conocimiento.

¹ A revisão ortográfica e gramatical do artigo foi realizada por Juan Silveira Maia Cordeiro da Silva -. Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Licenciado em Letras-Português pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

² Pós-Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes Cênicas pela UFMG. Professora adjunta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). ✉ julia.mendes@unb.br
 <http://lattes.cnpq.br/5070480218371736>  <https://orcid.org/0000-0003-0047-8250>



A busca pela especificidade da linguagem teatral foi um projeto que animou criadores e teóricos no decorrer do século XX a promover significativas transformações sobre esta arte. No intuito de emancipar o teatro de sua histórica submissão hierárquica à literatura, ou de diferenciá-lo da recém-inventada linguagem cinematográfica, a pesquisa cênica do século anterior logrou renovar-se justamente quando se propôs a investigar as particularidades do seu meio. A valorização da teatralidade, o surgimento da ideia de encenação e o jogo imaginativo com o público foram algumas das premissas exploradas que ajudaram a solidificar as bases do teatro moderno.

Já nas últimas décadas, seria possível observar um deslizamento da pergunta sobre as *especificidades da linguagem teatral* rumo ao questionamento, de caráter transdisciplinar, sobre as *especificidades dos modos de conhecer* favorecidos pelas artes da cena. Em diálogo com esse giro, o interesse atual de muitas investigações teatrais tem sido menos o de delimitar fronteiras entre as artes do que o de compreendê-las como campos específicos do conhecimento, capazes de aportar descobertas igualmente singulares a outras áreas do saber, como a política, a filosofia, a história e a antropologia.

O surgimento dos *happenings* e da arte da performance nas décadas de 1960/70 e os desdobramentos das vertentes épicas e documentais do teatro no decorrer do século XX foram aspectos que favoreceram articulações cada vez mais intrincadas e complexas entre arte e vida, realidade e ficção, representação e acontecimento. Como herança de tais transformações, uma das características mais emblemáticas do teatro contemporâneo tem sido sua porosidade às realidades que o cercam.

Para o antropólogo argentino Néstor García Canclini (2012), as mudanças mencionadas acima dizem respeito ao próprio paradigma atual de uma “arte pós-autônoma” (p. 24). No seu entendimento, o que se tornou decisivo à pesquisa artística é, precisamente, o “modo de olhar” para aquilo que transcende seus próprios limites: “o extra-artístico, o mundo de fora, a história que passa, a cultura alheia”, observa Canclini (2012, p. 29), citando outra obra que discute fenômeno semelhante, *A arte fora de si*, do crítico de arte paraguaio Ticio Escobar (2004).



Canclini comenta que haveria, atualmente, um deslocamento em curso, no qual as “práticas artísticas baseadas em objetos” cedem espaço a “práticas baseadas em contextos” (2012, p. 24). Ou seja, no lugar de se preocupar em produzir objetos artísticos, muitos criadores atualmente se interessam mais pelo diálogo com recortes específicos de seu entorno, fenômeno igualmente observado pelo crítico de arte Paul Ardenne em seu influente livro *Uma arte contextual* (2006).

Nesse paradigma, o imbricamento e a hibridez com outras atividades sociais são tamanhos que parece “diluir-se a diferença estética” (Canclini, 2012, p. 24) que antes garantia autonomia às linguagens artísticas frente umas às outras ou diante das demais esferas da vida social. No âmbito desse debate, o filósofo espanhol Jordi Claramonte (2019) defende, como horizonte possível de ação para a arte atual, o que ele chama de “autonomia modal” (2019, p. 325). Em sentido semelhante ao que propõe Canclini, Claramonte define a autonomia modal como uma autonomia dos “'modos de hacer' o *modos de relación*” (2019, p. 325, grifos do autor), a fim de suscitar “una forma específica de atención, una forma de ‘curiosidad’” (2019, p. 326).

Una autonomía que no tiene nada que ver con formas soberbias y encastilladas de autismo sino que se plantea como un laboratorio para la producción y la extensión de los procesos de autoorganización que pueden y deben afectar desde el arte y la acción política a otros planos de nuestras vidas. . . y viceversa (Claramonte, 2019, p. 327).

Na perspectiva desses autores, o que estaria em jogo no paradigma da arte contemporânea é sua projeção como moldura, anteparo, dispositivo de relação sobre aquilo que a cerca. Ou, para dialogar com outra teoria que igualmente discute o lugar de autonomia (e, conseqüentemente, de eficácia política) da arte, o que tem interessado às investigações estéticas atuais é seu modo próprio de traçar “trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer” (Rancière, 2009, p. 59).

A partir do panorama descrito, seria possível estabelecer um percurso sobre a teoria e a prática teatral do último século, em seu deslizamento do paradigma moderno ao contemporâneo, que, como foi dito, parte da pergunta sobre as *especificidades de sua linguagem* para desaguar na indagação sobre as *especificidades do modo de conhecer* favorecido pelas artes da cena, aí incluídos

o teatro, a dança e a performance.

Muitas vezes relacionada ao “denso lugar-comum do *theatrum mundi*” (Cvejic e Vujanovic, 2017, p. 23) – metáfora vinculada à antiga premissa filosófica de se enxergar o mundo *como* teatro –, a hipótese de que a moldura cênica pode ser capaz de oferecer miradas renovadas sobre diferentes aspectos da vida social não apenas tem estimulado investigações originárias do campo do teatro, como também tem sido explorada em pesquisas advindas de outras áreas do conhecimento.

A busca por compreender a “representação do eu” (Goffmann, 1956/59), os “dramas sociais” (Turner, 1957) ou o “declínio do homem público” (Sennett, 1977)³ remete a exemplos de estudos no âmbito das ciências humanas da segunda metade do século XX que tomam o teatro como *método* para investigar outras áreas do saber. O próprio campo dos Estudos da Performance, criado nos anos 1970, nos Estados Unidos, pelo diretor teatral Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner, sintetiza o movimento de transversalidade da performance como campo de encontro e cruzamento entre diferentes áreas das humanidades.

Em sentido semelhante, muitos artistas têm adotado a postura de teóricos e/ou pesquisadores sociais, a fim de examinar os potenciais cênicos, criativos, críticos e conceituais a serem extraídos de outros campos do saber. A ideia de um artista “etnógrafo” (Foster, 2014), de alguém capaz de “democratizar [...] a teoria crítica” (Bishop, 2009) ou de funcionar como “agentes numa rede de geração de saberes” (Sánchez, 2015, p. 322) exemplifica esses novos “papéis” atribuídos a criadores contemporâneos, que os aproximam de funções originalmente associadas a profissionais de outras áreas. Não por acaso, um dos formatos mais emblemáticos das artes cênicas das últimas décadas tem sido precisamente a “palestra-performance”, uma vez que permite inúmeras fusões e estranhamentos a esse duplo papel de artista/pesquisador.

No âmbito dessas problematizações mais amplas acerca das relações entre teatro e conhecimento, escrevi, recentemente, um artigo no qual investiguei de que modo, e com quais propósitos, certos espetáculos teatrais ensaiavam o gesto

³ As datas descritas correspondem ao ano da primeira publicação de cada uma dessas obras/conceitos.

de “performar teoria” (Mendes, 2023). Analisei criações cênicas brasileiras recentes que trazem no seu próprio título o diálogo com um conceito ou obra teórica, como *Stabat Mater*, de Janaina Leite (SP, 2019), e *A Invenção do Nordeste*, do Grupo Carmin (RN, 2017)⁴. Nos dois casos, a aproximação com teorias advindas dos ramos da psicanálise, da filosofia e da história colaborava para projetar um olhar crítico acerca de determinadas construções identitárias, como as de “nordestinos”, “feminino” e “maternidade”. Nessa dinâmica, a própria compreensão da identidade *como performance*, ou seja, como constructo histórico e social que reiteradamente se inscreve nos corpos e na cultura, colaborava para estranhá-la e desconstruí-la. Os conhecimentos associados à cena se conectavam justamente aos modos de exposição do problema.

Nas encenações e dramaturgias dessas obras, o teatro se entrelaçava não somente à teoria, mas também à historiografia, justamente na intenção de desnaturalizar identidades por meio da problematização de seus marcos fundacionais. E, de fato, o duplo *artista-historiador* tem sido um dos mais recorrentes na arte contemporânea, especialmente no âmbito das vertentes do chamado teatro (neo)documentário.

Para a pesquisadora estadunidense Carol Martin (2013), o gesto de “encenar historiografia” pode colaborar para “situar a verdade histórica como um local de contestação”⁵ (2013, p. 22). Em seus estudos mais amplos sobre a corrente dos *Teatros do Real*, a autora percebe que o interesse por representações documentais na atualidade tem sido atravessado pelo paradoxo de, simultaneamente, “depositar uma confiança na realidade empírica” e “sublinhar uma crise epistemológica no conhecimento da verdade”⁶ (Martin, 2013, p. 14).

A autora defende que o teatro do real seria capaz de oferecer questões relevantes tanto para criadores cênicos como para historiadores: “De que forma a

⁴ *Stabat Mater* dialoga com o ensaio homônimo da filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva, no qual a figura bíblica da Virgem Maria é analisada sob uma perspectiva histórica; *A Invenção do Nordeste* dialoga com o livro homônimo do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr, que investiga os marcos históricos que ajudaram a “inventar” aquilo que se entende por Nordeste.

⁵ [...] situate historical truth as an embattled site of contestation. (Tradução nossa).

⁶ Today's theatre of the real both acknowledges a positivist faith in empirical reality and underscores an epistemological crisis in knowing truth. (Tradução nossa)

historiografia [...] é corporificada pela performance e para que serve isso? Qual é a relação entre histórias individuais e a grande narrativa da história? Usar a imaginação é um ataque à precisão histórica?”⁷ (Martin, 2013, p. 11).

De fato, uma série de elementos provenientes da linguagem cênica – por exemplo, sua dimensão performativa e processual – teria o potencial de colaborar justamente para desestabilizar noções de “história” e “verdade” como categorias abstratas, isoladas de seus contextos de enunciação. Para a pesquisadora e performer Eleonora Fabião (2012), a proposta de uma “historiografia performativa” poderia ajudar na documentação da própria história da performance, de modo a documentá-la sem alienar-se dos pressupostos epistêmicos que estruturam sua linguagem. “[...] minha opção metodológica tem sido aproximar a figura do historiador da performance e a figura do artista da performance para a criação de modos enfaticamente corporais de conhecimento e escrita”, defende Fabião (2012, p. 54).

De modo semelhante, a noção de “historiografias de artista”, desenvolvida pela crítica e pesquisadora Daniele Avila Small (2019), propõe “uma prática corporalizada da história pública” (Small, 2019, p. VII), na qual haveria uma relação intrínseca “entre o íntimo, o pessoal, o social e o político, articulando as relações diretas entre a vida privada e o mundo comum, o cotidiano banal e as grandes narrativas” (2019, p. 279).

O corpo do ator ou da atriz, quando se coloca no lugar de corpo historiador, se coloca também como evidência da *historicidade da enunciação*, como uma verticalização desse processo. A natureza convival do espetáculo confere à escrita historiográfica no teatro uma outra camada de envolvimento do espectador no processo de construção do argumento histórico (Small, 2019, p. 33, grifos nossos).

Em diálogo com as três pesquisas mencionadas, é possível propor que, por meio da ação de “encenar historiografia” (Martin, 2013), de compor “historiografias performativas” (Fabião, 2012) ou “historiografias de artista” (Small, 2019), o que está em jogo é o interesse por sublinhar as dimensões subjetivas, processuais,

⁷ In what ways is performance embodied kinesthetic historiography, and what end does this serve? What is the relationship between individual stories and the grand narrative of history? Is using the imagination an assault on historical accuracy? (Tradução nossa)

corporificadas e territoriais que envolvem o ato de historiografar.

Tendo em vista o panorama descrito – e como desdobramento de minha pesquisa anterior acerca das relações entre teatro e teoria –, a proposta deste artigo é dar continuidade às investigações mencionadas acima acerca do tipo de conhecimento que emerge quando os campos da história e da historiografia surgem emoldurados pela linguagem cênica. Para tal, busco analisar o espetáculo *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (em português: *Derreterei com um palito de fósforo a neve de um vulcão*, 2013), do coletivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol. Ao investigar as particularidades contidas nessa forma cênica de performar historiografia⁸, interessa compreender em que medida, e de que maneira, ela logra funcionar como *anteparo poético-crítico* sobre os contextos com os quais dialoga.

Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán: como fazer da historiografia uma experiência de proximidade?

Para compreender os sentidos historiográficos que emergem do espetáculo *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013), do grupo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, é interessante localizar as próprias aspirações que motivaram a criação do coletivo em 2003. Formado por Lázaro Gabino Rodríguez e Luisa Pardo, o grupo surge como fruto de, pelo menos, dois impulsos fundacionais: o desejo de concebê-lo não apenas como projeto cênico, mas, sobretudo, como projeto de vida (Lagartijas, 2022, p. 7) e o de criar obras que favorecessem um diálogo do coletivo com sua própria geração – algo que percebiam como uma lacuna no teatro mexicano do período.

No contexto do espetáculo *Derretiré con un cerillo...*, ambos os propósitos parecem servir como uma espécie de infraestrutura a sustentar e projetar seus sentidos. Em cena, Gabino, Luisa e Francisco Barreiro destrincham a história do partido que governou ininterruptamente o México por nada menos que 71 anos consecutivos (1929-2000): o PRI – Partido Revolucionário Institucional. No decorrer da apresentação, os artistas intercalam passagens da macro-história do seu país

⁸ Por “historiografia”, compreende-se a “Arte ou atividade de escrever a história de uma época, de fatos do passado ou de uma personalidade”. Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/historiografia>.

com a micro-história da professora e sindicalista Natalia Valdez Tejeda, que teria escrito um livro sobre o partido.

Assim como ocorre com outra criação documental que também aborda momentos da história latino-americana do século XX – *Mi Vida Después* (2009), da argentina Lola Arias, centrada nas memórias da ditadura militar de seu país –, no espetáculo do grupo mexicano, o ponto de vista de quem narra é também atravessado por uma perspectiva geracional. Nos dois casos, trata-se de artistas que miram a história de uma geração anterior à sua, numa tentativa de compreender e se relacionar com aquilo que não foi diretamente vivido. Nessa posição dentro-fora da história, nesse jogo de distanciamentos geracionais e temporais, surgem algumas significativas singularidades poéticas no modo encontrado pelo grupo para operar sua historiografia performativa acerca do Partido Revolucionário Institucional.

No espetáculo, tal aproximação dialética com a história narrada parece encontrar sua forma cênica no jogo, nunca abandonado, de encenar esse monumental percurso de governança numa perspectiva que brinca a todo momento com a *processualidade do ato de narrar*. Há, na encenação do grupo mexicano, uma tentativa de criar desvios sobre certas armadilhas da representação ou, no limite, da espetacularização.

Em cena, os atores tentam ser o mais coloquiais possível. Quando representam os políticos, o fazem de modo distanciado, com uso de máscaras, próteses e outros adereços que servem como espécie de ‘comentário’ sobre as características mais visíveis e contraditórias dessas figuras públicas⁹. A cenografia, que nunca busca ilustrar os períodos históricos abordados, é construída e dissipada pela manipulação dos objetos de cena por parte do elenco. Dentre eles, estão mesas, cadeiras, microfones, quadros, fotos, cartas, além de uma projeção ao fundo na qual assistimos a vídeos documentais ligados aos contextos retratados.

A brincadeira com a *processualidade da ação* é um primeiro aspecto que confere uma espécie de proximidade dessa história com o público que a escuta.

⁹ <https://www.horizontedacena.com/category/criticas/page/30/>



Em cena, o elenco nos conta a trajetória do PRI como quem compartilha reflexões em voz alta, como quem tece uma conversa com a plateia sem muitas mediações. Com isso, fazem do teatro um espaço ao mesmo tempo íntimo e público para dividir com desconhecidos suas próprias inquietações a respeito da história narrada. Como escrevem os integrantes no site da companhia¹⁰, trata-se de um relato “nem melhor, nem mais completo que os demais, mas sim, nosso”.

A partir dessa estratégia, aquilo que se conta também chega aos espectadores de outra forma. Mais do que uma análise conclusiva sobre o Partido Revolucionário Institucional, há, na articulação do grupo, uma tentativa de evidenciar a dimensão de complexidade desse partido, que, entre 1929 e 2000, venceu todas as eleições mexicanas com mais de 80% dos votos, como nos mostra o espetáculo. A cada mandato, perfis diferentes se revezam: o do populista, do autoritário, do reformista, do desenvolvimentista etc., às vezes simultaneamente em um mesmo político. O que é de fato recorrente na maioria deles – e aí se trata também de um posicionamento do grupo – são as várias facetas de manipulação que assumiram para fazer perdurar o poder do partido¹¹.

Outro aspecto igualmente responsável por singularizar as reescritas da história quando alojadas no interior de uma obra cênica são as marcas do tempo e do espaço inscritas a cada apresentação. Embora essa seja uma característica intrínseca a qualquer acontecimento teatral, ela ganha contornos específicos quando associada ao gesto de performar historiografia. Nesse contexto, a produção de sentidos da obra surge atrelada a uma espécie de vinculação territorial.

No caso da minha fruição do espetáculo do Lagartijas, ele foi visto em 2014, na cidade de São Paulo, na programação da Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo. O fato de ser apresentado no Brasil, e não no México, trouxe ao espetáculo significados muito distintos daqueles trocados entre conterrâneos¹².

¹⁰ <http://lagartijastiradasalsol.com/derretire-con-un-cerillo-la-nieve-de-un-volcan-proyecto-pri/>

¹¹ <https://www.horizontedacena.com/category/criticas/page/30/>

¹² Em crítica escrita na época em que assisti ao espetáculo, fiz uma correlação indireta entre o movimento “Não vai ter Copa” – nome dado a uma série de protestos realizados entre 2013 e 2014 contra a realização da Copa do Mundo no Brasil em 2014 – com o relato, presente na obra do Lagartijas, sobre a violenta repressão às manifestações estudantis que houve no México às vésperas das Olimpíadas de 1968. De modo

Aqui, trata-se de uma pequena fresta aberta, no decorrer de 90 minutos, para acompanharmos sete décadas de uma história, para muitos, desconhecida. Um relato que poderia nos ser passado através de livros ou documentários cinematográficos, mas que ganha conotações muito peculiares por estar no teatro, justamente pela presença dessas pessoas que nos contam, que estiveram lá e agora estão aqui, diante de nós. Como se essa transmissão oral e presencial favorecesse um despertar da atenção que outros meios talvez não consigam mais, ou o façam de outros modos.

Assim, o vínculo territorial estimulado pela copresença recortada em um tempo-espaço determinado e uma linguagem cênica que privilegia a processualidade da ação são aspectos que parecem ajudar a aproximar e intensificar a conexão do público com aquilo que se narra. Com isso, trazem o potencial de dilatar essa efêmera ponte estabelecida entre espectadores brasileiros e a história do México no século XX.

O desejo de fazer perdurar no público o interesse por aquilo que é mostrado no palco parece estar nas entrelinhas do convite que é feito pelo grupo após os aplausos finais da plateia. Como dito anteriormente, em *Derretiré con un cerillo...*, a macro-história do PRI surge intercalada à micro-história familiar da personagem Natalia Valdez. Mãe solteira, professora e sindicalista, supostamente desaparecida desde abril de 2000, Natalia é apresentada na dramaturgia como a autora do livro *La Revolución Institucional*, que conta a história do PRI e teria servido de base para a pesquisa histórica do espetáculo.

Após o fim da apresentação, o elenco improvisa, no próprio teatro, um espaço para a venda do livro. O convite feito relaciona-se ao estímulo para que os espectadores sigam em diálogo, agora por conta própria, com a pesquisa historiográfica apresentada na obra.

O que, contudo, em momento algum é revelado à plateia é que tanto a biografia de Natalia Valdez Tejeda quanto seu suposto livro são construções

semelhante, o relato sobre a longa permanência no poder de um político como o mexicano Fidel Velázquez Sánchez me remeteu, na época, ao político brasileiro José Sarney, que, naquele momento, ainda ocupava o cargo de senador. A crítica pode ser lida em: <https://www.horizontedacena.com/tag/lagartijas-tiradas-al-sol/>

ficcionais inseridas na dramaturgia documental de *Derretiré...* Embora leve a assinatura de Natália em sua capa, o livro *La Revolución Institucional* foi escrito, na verdade, pelos integrantes do Lagartijas Tiradas al Sol. Nas entrelinhas dessa escolha, de complexas implicações éticas, estaria presente uma aposta na ficção e no teatro como espaços férteis para *inventar a realidade de modo a melhor compreendê-la*.

La familia Valdez Tejeda es una ficción que construimos a partir de entrevistas, novelas [...] y textos diversos. [...] Este libro, La revolución institucional, es un objeto real del cual hicimos un tiraje de 3.000 ejemplares y está firmado por Natalia, pero en realidad fue escrito por nosotras. Nuestro interés se centró en ¿cómo insertar en la realidad un objeto que solo puede ser explicado en la ficción? (Lagartijas 2022, p. 34).

Nas entrelinhas da frase acima, surge o interesse por “acionar” a ficção justamente quando a complexidade do real desafia sua elaboração. No caso de *Derretiré...*, a ficção parece servir como um invólucro do real, um anteparo que, novamente, estaria a serviço de criar proximidade e intensificar a experiência do público em relação ao que vê; em outros termos, suscitar “uma forma de atenção específica, uma forma de ‘curiosidade’” (Claramonte, 2019, p. 326), ou seja, uma forma de “autonomia modal” em relação ao contexto abordado.

Para a pesquisadora Julia Morena Costa (2019), ao refletir sobre outra obra do grupo que igualmente perturba o pacto documental estabelecido com a plateia – o espetáculo *Tijuana* (2014)¹³ –, a opção de apresentar em cena uma ficção camuflada de realidade teria como intuito justamente estreitar os laços do público com o universo retratado.

Acreditamos que a sensação de presenciar o real instaurado e irrompido em cena pode diminuir os efeitos de distanciamento do espectador [...], criando uma zona de maior implicação pessoal e entrega afetiva. É uma estratégia de comoção e convencimento pela força do real (ou pela impressão do real) (Costa, 2019, p. 47).

Em ambos os espetáculos, existe, no pacto documental estabelecido com a

¹³ Em Tijuana, o ator Lázaro Gabino Rodríguez narra sua experiência de ter vivido seis meses na cidade de Tijuana com um salário mínimo e sob a identidade falsa de Santiago Ramírez. A vivência, no entanto, foi extraída da crônica *Seis meses con el salario mínimo*, do jornalista Andrés Solano. “O que significa democracia no México para milhões de pessoas que vivem com salário mínimo?” foi a pergunta que estruturou a pesquisa do espetáculo.

plateia, um certo “engano do real” (Morena, 2019), na medida em que o público desconhece a camada de ficção presente na obra, o que por si já suscita diversos questionamentos. Nos dois casos, tal “engano” surge circunscrito tanto pela finalidade (ética), relacionada à busca por essa “implicação pessoal” com as questões tratadas, como também alude a uma pergunta, de cunho filosófico, sobre qual seria, precisamente, “[...] la diferencia entre engañar a alguien en el teatro y hacerlo en la vida?” (Lagartijas, 2022, p. 140).

Não por acaso, o livro recente que recompila a trajetória do grupo Lagartijas Tiradas al Sol traz no título premissa semelhante: *La realidad también se inventa*. Por trás desse entendimento da realidade como invenção – ou seja, atravessada por uma incontornável dimensão ficcional – haveria o interesse, comum a vários artistas que trabalham no campo dos chamados “teatros do real”, de abordar “diretamente a condição global de epistemologias problemáticas sobre verdade, autenticidade e realidade”¹⁴ (Martin, 2012, p. 01).

Como resultado da reciclagem de testemunhos, documentos, filmes, vídeos e práticas que tanto exploram como perturbam as noções de autenticidade, o teatro do real muitas vezes coloca o original em questão, mesmo quando emprega o que Benjamin chamou de ‘aura’ do original [...]. (Martin, 2013, p. 10).¹⁵

No caso de *Derretiré con un cerillo...*, o original em questão é a própria história do PRI, bem como sua impossibilidade de ser relatada de forma neutra, objetiva e imparcial, como quiseram acreditar algumas correntes historiográficas hegemônicas de séculos anteriores. Na visão da pesquisadora Daniele Avila Small (2019), as chamadas “historiografias de artista” estariam filiadas a uma noção de história que “compreende a sua própria complexidade, que não é ingênua nem com relação à história, nem com relação ao teatro. E embora as ideias de autenticidade e verdade sejam problematizadas, não há uma atitude nihilista” (2019, p. 67).

¹⁴ directly addresses the global condition of troubled epistemologies about truth, authenticity and reality. (Tradução nossa)

¹⁵ As the result of recycling testimony, documents, film, and video and practices that both exploits and disrupt notions of authenticity, theatre of the real often calls the original into question, even as it employs what Benjamin called the ‘aura’ of the original. (Tradução nossa)



Seria possível questionar a ética desse pacto enganoso presente em várias obras do Lagartijas na medida em que uma boa parcela do público nem sequer toma consciência dessa camada de significação do espetáculo. Nesse caso, o que atua sobre a plateia são unicamente os *efeitos* dessa estratégia. Por outro lado, o fato de o coletivo mexicano ter sido concebido, desde o seu surgimento, como um longo “projeto de vida” é um aspecto que também ajuda a redimensionar a elasticidade dos enquadramentos ficcionais que estão em jogo em seus espetáculos.

Nesse sentido, é como se, em alguma medida, essa obra-projeto só se completasse por meio de um aprofundamento, por parte do público, no próprio conjunto de suas criações; conexão essa que certamente favoreceria uma mirada mais cética e crítica quanto aos efeitos de autenticidade produzidos em cada obra por meio do uso de uma ficção camuflada em realidade.

No que tange às perguntas mais amplas deste estudo – sobre as formas de conhecer favorecidas pelas artes cênicas e sobre as particularidades que a escrita da história assume quando alojada em uma obra teatral –, é possível propor que o espetáculo *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* faz de sua historiografia performativa um convite para uma aproximação cúmplice do público à história do seu país.

Esse lugar ao mesmo tempo íntimo e público que seu teatro alcança se concretiza graças a uma atuação que faz do gesto de historiografar uma conversa coletiva, na qual as convenções cênicas estão a serviço do ato de narrar. Uma proposição capaz de estabelecer conexões com territórios a princípio distantes e alheios. Trata-se de um aspecto que, especialmente no contexto da América Latina, possui o potencial de um despertar de curiosidade e empatia para histórias tão semelhantes e, ao mesmo tempo, tão apartadas. Nesse âmbito, o polêmico convite para que a plateia compre o livro de uma autora que figura no campo da ficção parece ter como propósito a intensificação da atenção acerca de historiografias que tanto dizem da nossa própria história.

Assim, o enquadramento cênico sobre a história do PRI evidencia não somente o contorno de suas contradições – pelo modo performativo e processual



como é exposta em cena – como também a indissociável conexão entre a história que se narra e quem a profere. No caso, como foi dito antes, trata-se de integrantes de uma geração que apenas vivenciou o epílogo das sete décadas de permanência ininterrupta do PRI no poder. Esse modo de corporificar a historiografia e materializar as marcas e subjetividades de quem a produz colabora para questionar premissas predominantes nas escritas historiográficas de séculos anteriores, como os mitos da neutralidade, imparcialidade e objetividade.

Ao ser construída no interior de um acontecimento cênico – e, no caso de *Derretiré...*, com uso de recursos teatrais que conferem uma série de efeitos de autenticidade sobre o que se narra –, essa historiografia favorece uma relação de proximidade e cumplicidade com seus interlocutores. Funciona, assim, como um poderoso circuito de afetos, justamente por ser trabalhada como experiência coletiva, capaz de estabelecer vínculos mais profundos entre quem assiste e o que se historiografa. Vínculos estes radicalmente atravessados e modificados pelo espaço e pelo tempo em que acontecem, fazendo desta uma *historiografia territorializada*.

No limite, é possível pensar que o teatro, quando aproximado a certas formas sociais de conhecimento, mostra-se um campo fértil para responder a algumas das mais emblemáticas problematizações epistêmicas da atualidade. Dentre elas, se destacam os questionamentos vinculados a dimensões ideológicas que usualmente surgem ocultadas nas formas mais habituais de transmissão do conhecimento. É justamente ao ressaltar o conhecimento como fenômeno prático, ligado a uma ação construída no espaço e no tempo, produzido por pessoas com seus corpos e afetos, que o teatro se mostra como espaço privilegiado para dialogar criticamente com diferentes campos do saber.

Referências

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, D. L., 2006.

BISHOP, Claire. *Deskilling dance*. 2009. In: “RB Jérôme Bel”. Apresenta informações sobre o artista Jérôme Bel e os espetáculos realizados por ele. Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=2&cid=217>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

CANCLINI, Nestor. *A sociedade sem relato*. Antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CLARAMONTE, Jordi. Autonomía. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia e GUIMARÃES, Julia. *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2019.

COSTA, Julia Morena. O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 29, n. 1, p. 37–51, 2019. DOI: 10.17851/2317-2096.29.1.37-51. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18832>. Acesso em: 02 maio. 2024.

CVEJIĆ, Bojana e VUJANOVIĆ, Ana. Esfera pública através da performance. In: PAIS, Ana. *Performance como esfera pública*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

ESCOBAR, Ticio. *El Arte Fuera de Sí*. Assunção: CAV/Museo del Barro e FONDEC, 2004.

FABIÃO, Eleonora; Performance e história: em busca de uma historiografia performativa. In: FLORES, Livia (org.). *Pelas vias da dúvida: segundo encontro de pesquisadores de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2012.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL. Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán. In.: BARREIRO, Francisco; LEDUC, Juan e RODRÍGUEZ, Lázaro Gabino (orgs.). *La realidad también se inventa*. Diecisiete años de trabajo por Lagartijas tiradas al sol. Ciudad de México: Ediciones sin resentimiento, 2022.

LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL. Tijuana. In.: BARREIRO, Francisco; LEDUC, Juan e RODRÍGUEZ, Lázaro Gabino (orgs.). *La realidad también se inventa*. Diecisiete años de trabajo por Lagartijas tiradas al sol. Ciudad de México: Ediciones sin resentimiento, 2022.

MARTIN, Carol. Introduction: Dramaturgy of the Real. In: MARTIN, Carol (Ed). *Dramaturgy of the real on the world stage*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2012.

MARTIN, Carol. *Theatre of the Real*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013.



MENDES, Julia Guimarães. Performar teoria, desconstruir identidades: uma análise de Stabat Mater, de Janaína Leite, A Invenção do Nordeste, do Grupo Carmin, e Isto é um negro?, do grupo EQuemÉGosta?. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 12, n. 00, p. e023016, 2023. DOI: 10.20396/conce.v12i00.8674670. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8674670>. Acesso em: 02 maio. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SÁNCHEZ, Jose Antonio. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. *Questão de Crítica - Revista eletrônica*, v. 08, n. 65, 2015, p. 322-327, Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/a-pesquisa-artistica-e-a-arte-dosdispositivos/>. Acesso em 11 agosto 2023.

SMALL, Daniele Avila. *Historiografias de artista - Escritas da história no teatro documentário contemporâneo*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Recebido em: 11/05/2024

Aprovado em: 13/05/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br