

O real como pacto: invenção, manipulação e efeitos do real no teatro latino-americano contemporâneo

The Real as Pact: Invention, Manipulation, and Effects of the Real in Contemporary Latin American Theatre

Júlia Morena

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador | BA | BR

juliamorenacosta@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2272-9893>

Resumo: Este artigo investiga formas pelas quais o teatro latino-americano contemporâneo inventa, produz e manipula o real em cena, indo além da simples inserção de documentos no espaço representativo. O estudo parte do conceito de “fome de realidade” (Hal Foster, 2014) e adota como referencial teórico as contribuições de Patrice Pavis (2013), Silvia Fernandes (2013), Josette Féral (2020) e Joseph Danan (2021), compreendendo o real cênico não como substância, mas como pacto de leitura estabelecido entre obra e espectador. Analisa quatro obras do teatro latino-americano: *Mateluna* (2016), do chileno Guillermo Calderón; *Tijuana* (2015), do coletivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol em diálogo com o romance *Salario mínimo: vivir con nada* (2015), de Andrés Solano; *Reconstrução de uma ausência* (2020), do argentino Gonzalo Marull com direção de Marcelo Moncarz; e *Imprenteros* (2019), da argentina Lorena Vega. O estudo demonstra que cada obra adota estratégias distintas de manipulação documental, desde a subversão de documento real à fabricação deliberada de efeitos de realidade, assim como da falsificação como espaço ficcional à adulteração declarada como ato de justiça simbólica. Conclui que a ficção e o real se potencializam mutuamente nessas obras, configurando uma ética relacional que convoca espectadores a se (re)posicionarem diante da cena e do mundo extrateatral.

Palavras-chave: teatro documental; real e ficção; teatro latino-americano; ética relacional.



Abstract: This article investigates the ways in which contemporary Latin American theatre invents, produces and manipulates the real on stage, going beyond the simple insertion of documents into the representational space. The study draws on the concept of “hunger for reality” (Hal Foster, 2014) and adopts as its theoretical framework the contributions of Patrice Pavis (2013), Silvia Fernandes (2013), Josette Féral (2020) and Joseph Danan (2021), understanding the scenic real not as a substance, but as a reading pact established between the work and the spectator. It analyses four works of Latin American theatre: *Mateluna* (2016), by Chilean playwright Guillermo Calderón; *Tijuana* (2015), by the Mexican collective Lagartijas Tiradas al Sol in dialogue with the novel *Salario mínimo: vivir con nada* (2015), by Andrés Felipe Solano.; *Reconstrucción de una ausencia* (2020), by Argentine playwright Gonzalo Marull, directed by Marcelo Moncarz; and *Imprenteros* (2019), by Argentine artist Lorena Vega. The study demonstrates that each work adopts distinct strategies of documentary manipulation, from the subversion of real documents to the deliberate fabrication of reality effects, and from falsification as fictional space to declared adulteration as an act of symbolic justice. It concludes that fiction and the real mutually reinforce one another in these works, forging a relational ethics that calls upon the spectator to (re)position themselves in relation to both the stage and the world beyond the theatre.

Keywords: documentary theatre; real and fiction; Latin American theatre; relational ethics.

As inserções do real nos espaços representativos vêm se manifestando com presença significativa na dramaturgia contemporânea, sob distintas formas e variadas proposições, em uma constante inquietação, reinventando-se a cada proposta. Isso ocorre a partir da articulação de temas baseados em fatos; uso de documentos; atuação de não atores, entre outras formas nas quais o real irrompe com cada vez mais frequência no teatro contemporâneo. Portanto, torna-se de suma importância refletir sobre as fricções que esses dois âmbitos, realidade e ficção, podem assumir neste momento contemporâneo na dramaturgia, especialmente no teatro que se propõe a discutir questões sensíveis aos campos social e político. Este ensaio¹ parte do,

¹ O presente texto constitui a versão ampliada e revisada, com desenvolvimento do referencial teórico e análise comparada das obras do corpus, constituindo material inédito, nunca publicado no Brasil. Uma versão reduzida deste ensaio foi publicada em livro, no Peru, em espanhol: COSTA, Júlia Morena. Lo real inventado: invención, producción y manipulaciones de lo real en la escena latinoamericana contemporánea. In: Dubatti, J.; Lora, L. (eds.). *Una filosofía de la praxis teatral: Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena* – Tomo IV. Lima: Ensad, 2023 p. 309-321.

já muito conhecido, interesse da arte pelo real, essa aproximação, ou como proposto por Hal Foster (2014), uma fome de realidade, que está tomando a arte nas últimas décadas e, aqui, de maneira mais específica, o teatro. Mas mais do que a inserção do documento na arte espetacular, este ensaio interessa-se por quando o teatro começa a inventar ou a manipular esse real, ou esses documentos em cena. Ou seja, não pensar apenas na inserção do real no teatro, mas também, e sobretudo, quando esse real se inventa ou está manipulado no texto espetacular.

Para adentrar no tema, parece-me importante apontar algumas questões antes de nos aproximarmos de exemplos e propostas mais específicos. O primeiro ponto é que as formas de aproximação, provocação, inserção ou manipulação do real ou dos documentos são múltiplas e encontram uma diversidade imensa no campo do teatro. Não vou esgotá-las aqui, como, muito provavelmente, ninguém ainda as esgotou ou poderá esgotá-las um dia. Este ensaio busca trazer uma contribuição a mais em um tema tão amplo e desafiador. Coincindo com Patrice Pavis (2013) e Silvia Fernandes (2013) quando propõem que a tendência a utilizar o real nas propostas dramatúrgicas contemporâneas não se faz a partir de um simples objetivo estético, mas também, e principalmente, configura-se como uma proposta de ética relacional. Ou seja, o desejo pelo real, ou pelos documentos, tanto dos espectadores como dos atores/dramaturgos, parece afirmar que “a representação da realidade torna-se inoperante e deve dar lugar à irrupção da realidade mesma no palco” (Fernandes, 2013, p. 7-8), como “necessidade de abrir o teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação” (Fernandes, 2013, p. 4). Ou seja, interessa aqui pensar a potência da inserção do real no teatro para a ética relacional, como uma abertura do teatro à vida. E esse uso do real em cena, no teatro, a partir da minha perspectiva, pressupõe o estabelecimento de efeitos políticos, estéticos e principalmente, como afirmado, relacionais entre público e obra. E, justamente, esses efeitos provocados pelo uso de documentos no teatro são tomados neste ensaio como ponto central. Principalmente os efeitos relacionais, que acabam por se tornar, obviamente, políticos.

É importante ter em conta também que estamos vivendo uma espetacularização do mundo real, através, por exemplo, do uso de redes sociais, onde há uma performatização própria como um folhetim que tece nossa vida cotidiana; essa voraz cotidianidade que tudo engole; da política atual, cada vez mais feita à forma de espetáculo chocante; das *fake news* e, mais atualmente, das manipulações elaboradas por IA, que apagam os limites entre ficcionalidade e suposta verdade. E talvez seja essa confluência atual uma das fontes, ou a principal fonte, de nosso desejo, ou fome pelo real, por uma ideia de verdade que buscamos suprir na arte espetacular. A desconfiança do mundo e no mundo, junto desse apagamento dos limites ficcionais, talvez, nos leva a também buscar esses limites no campo teatral. (Costa, 2019, p.45)

No entanto, coincido, cada vez mais, com Joseph Danan (2021), que não há simplesmente um sistema binário entre real e ficcional no teatro, mas antes uma gradação entre um ponto e outro, entre o mais real e o mais ficcional. E essa gradação leva o teatro a trabalhar em um limite borrado, a ponto de produzir fronteiras para essas ações. Em um exercício, como propõe Josette Féral (2020), de distender o campo ficcional dentro da obra, em um suposto jogo de entrar e sair da ficcionalidade em uma obra, como uma agulha que costura.

Nesse sentido, torna-se necessário precisar o que se entende por documento no contexto deste estudo. Não se trata apenas do registro oficial, da prova jurídica ou do arquivo histórico, mas de qualquer elemento que, no interior da cena, seja lido pelo espectador como pertencente ao mundo extrateatral, como, por exemplo: fotografias, depoimentos, nomes próprios, datas ou objetos cotidianos. O documento, assim compreendido, não é uma cate-

goria ontológica, mas uma função de algo que o teatro aciona para produzir um efeito de real. É nesse sentido que Fernandes (2013) fala em “experiências do real” no teatro, e não em “inserção de documentos” como dado bruto, pois o que importa neste estudo não é a origem do elemento, mas o regime de leitura que ele instaura.

Esse regime de leitura, por sua vez, é sempre negociado. Féral (2020) aponta que o teatro contemporâneo opera em um jogo permanente de entrada e saída da representação, no qual o espectador é convidado a habitar simultaneamente dois planos: o da ficção proposta e o do mundo ao qual determinados elementos remetem. Esse duplo pertencimento não dissolve a fronteira entre real e ficcional, mas tensiona um ‘entre’ desses dois regimes que produz o efeito estético e político buscado. Danan (2021) nomeia essa zona de indistinção como o espaço próprio do teatro performativo contemporâneo, no qual a pergunta “isto é real?” não é respondida, mas mantida aberta como motor dramático. É precisamente nessa abertura que as obras analisadas neste artigo operam e é a partir dela que se torna possível compreender a manipulação do documento não como traição ao real, mas como sua potencialização ficcional.

Por fim, cabe precisar uma última questão de ordem conceitual. O real, e o documento que o concretiza em cena, não deve ser compreendido como substância ou elemento específico, mas como um modo de leitura, isto é, como um pacto (Costa, 2019). O que aqui interessa é o momento em que o teatro e a ficção se apropriam da produção do (efeito de) real enquanto convenção negociada com o espectador. Se há, como sugere Sarrazac, uma potência alucinada do real, por que não mobilizá-la a fim de produzir efeitos no interior da ficção? Não para restituir o real, mas para produzi-lo ficcionalmente dentro desse pacto de realidade. É dessa tensão que emerge a pergunta central deste artigo: o que acontece quando o teatro não apenas incorpora documentos, mas os inventa, os manipula ou os fabrica?

Antes de adentrar nas análises, cabe situar brevemente duas categorias que atravessam este estudo: o teatro documental e o biodrama. O teatro documental, herdeiro das experiências de Erwin Piscator (1968) e Peter Weiss (1978) no século XX, caracteriza-se pelo uso de materiais de arquivo (documentos oficiais, depoimentos, registros históricos etc.) como matéria dramática central, com a intenção declarada de intervir no debate público sobre fatos e processos reais. O biodrama, por sua vez, é uma modalidade mais recente, associada sobretudo à cena argentina e ao trabalho da diretora Vivi Tellas (2002), que toma a vida de pessoas reais (não necessariamente figuras públicas) como ponto de partida e muitas vezes como material primário da obra. Embora distintos em sua origem e em seus procedimentos, ambos compartilham o gesto de convocação do real como elemento estruturante da cena, dialogando com o abordado nesta pesquisa. O que as obras teatrais aqui analisadas fazem, no entanto, é tensionar os limites dessas categorias, operando em zonas de indistinção onde o documento pode ser fabricado e ficcionalizado e o arquivo pode ser deliberadamente adulterado, sem que isso comprometa, ou até mesmo intensifique, o efeito de real que produzem.

Vamos nos aproximar de quatro obras, com distintas abordagens de manipulação de documentos: a chilena *Mateluna*, de Guillermo Calderón; a mexicana *Tijuana*, de Lagartijas Tiradas al Sol; as argentinas *Reconstrução de uma ausência*, de Gonzalo Marull e direção de Marcelo Moncarz; e *Imprenteros*, de Lorena Vega. Cada uma vai manipular os documentos de maneiras distintas e com efeitos distintos. Assim, serão analisadas obras nas quais a ficção se apropria da criação do real como um pacto cênico, a partir de provocações de usos de arquivos junto a seus espectadores, propondo construções de determinados sentidos de realidade. Ou seja, promovem uma tomada de posição que recontextualiza, manipula, recria e ressignifica

os supostos elementos documentais que irrompem em cena. A partir das análises, propõe-se a construção de uma perspectiva crítica que compreende o real como um pacto cênico que ganha importância na atualidade do teatro latino-americano.

Cabe salientar ainda que a seleção das quatro obras que compõem o corpus deste estudo obedece a critérios estéticos e metodológicos. Cada obra representa uma estratégia distinta de relacionamento com o documento, a saber: a subversão de um documento real, a fabricação deliberada de efeitos de realidade, a falsificação como espaço ficcional e a adulteração declarada como ato de justiça simbólica. Essa diversidade de procedimentos permite mapear um espectro amplo de possibilidades dentro do teatro que manipula o real, sem reduzi-lo a uma única fórmula.

A primeira obra trazida à baila é a chilena *Mateluna* (2016), de Guillermo Calderón. Estabelecida como uma conferência aberta para a criação de uma obra cênica, discute formas de se aproximar de Jorge Mateluna, que havia aportado testemunhos reais sobre sua participação na resistência armada à ditadura pinochetista para a produção da obra anterior do coletivo de teatro, *Escuela*, sobre os espaços de formação de guerrilha urbana na década de 1980. Pouco depois de sua participação nessa primeira obra, a polícia o prendeu e o acusou de ter roubado um banco. Foi condenado a dezesseis anos de prisão, ficou preso até o início de 2023 e só foi libertado da prisão pelo indulto do então presidente Boric, e não porque a justiça reconheceu seu erro. A obra, escrita e dirigida por Guillermo Calderón, reflete sobre o horror e a injustiça do encarceramento do homem que dá nome à obra. Essa injustiça vai além do espaço cênico e se assemelha a tantos outros encarceramentos arbitrários, como os realizados nas manifestações chilenas de 2019 e em tantos outros países latino-americanos, incluindo o Brasil.

A obra também questiona como a história recente se negou a dignificar a vida de quem lutou contra a ditadura do país. *Mateluna*, estreada em 2016 em Berlim, no Festival Estética da resistência Peter Weiss 100, no Teatro Hau Hebbel Am Ufer, é uma obra dramatúrgica, mas também explicitamente política, na medida em que propõe atuar diretamente na impugnação da detenção de Jorge Mateluna, com campanhas públicas e petições, extrapolando os espaços e funções estritas do palco. Esse fato, extrateatral e real, ou seja, a detenção de Jorge Mateluna, é levado à cena a partir de documentos filmográficos de seu reconhecimento por parte de uma testemunha, que redigiu as atas de seu processo que culminou com sua condenação à prisão. A obra mostra, em um primeiro momento, o vídeo do reconhecimento com testemunhas do assalto, que apontaram com clareza os imputados. Exatamente o mesmo vídeo usado pela polícia e pelo tribunal em seu processo jurídico.

A obra *Mateluna* mostra e descreve essas evidências e explora o problema ético e artístico que o grupo de teatro enfrenta diante da condenação e encarceramento de Jorge Mateluna. Esse mesmo documento, utilizado pela primeira vez pela polícia para demonstrar sua culpabilidade, e exibido no início da obra corroborando a declaração do caso, será utilizado posteriormente, ao final da obra, para desmentir a testemunha, a única prova usada para sua condenação. Mais tarde, no segundo uso do documento, vemos que o imputado reconhecido não se parece em nada com Mateluna, não pode ser Mateluna. Nessa obra, o mesmo documento, real, é utilizado duas vezes, no início e no final, afirmando duas realidades contrapostas: a suposta culpabilidade e, depois, a inocência de Jorge Mateluna, sinalizando um processo vicioso e injusto por parte da polícia e da justiça que o condena sem provas.

O uso do documento em um primeiro momento para afirmar a culpabilidade, tal como utilizado pela polícia em sua condenação, e depois retomado para subverter essa “verdade” e reconstruir sua inocência, reconstitui o caminho da opinião pública. Cria um efeito de levar o espectador a acreditar nessa mentira, para em seguida especular sobre a provável facilidade com que culpamos as pessoas com o passado de Jorge Mateluna como ativista político e reconstruímos, assim, sua dignidade. Ou seja, nessa obra, o espectador é submetido ao processo de manipulação da verdade pelo qual transcorreu o processo judicial quase kafkiano de Jorge Mateluna. A revelação do engodo jurídico-documental ao final torna explícita a manipulação, apesar dos fatos e documentos, tanto no campo real como ficcional. Nesse caso, busca-se mentir para enfatizar a importância da verdade. Mateluna provoca a crise da verdade sobre o palco para criar no espectador a urgência de encontrar a verdade real, extra-teatral, ou seja, a inocência de Mateluna, como aponta Guillermo Calderón em entrevistas.

Ao final da obra também foram recolhidas assinaturas para um pedido de justiça para Jorge Mateluna e houve uma grande mobilização do seu público para difundir a verdade em seus círculos físicos e virtuais, com manifestações nas ruas e em grandes eventos musicais como o Lollapalooza, o que gerou uma comoção popular significativa. Essa proposta pretendia atuar ativamente e para além do espaço cênico, rompendo as paredes do teatro em uma encenação política que culminava em uma ação política. A obra *Mateluna*, nas palavras de seu dramaturgo e diretor, foi uma tentativa de intervenção no mundo e na justiça, buscando suscitar sensibilidade a partir do teatro em favor da liberdade do homem Mateluna. Calderón reafirma a importância de que neste caso “o teatro não ocorra somente nas quatro paredes deste teatro, mas que saia às ruas. A obra se insere numa campanha política pela liberdade de Jorge Mateluna” (Calderón, dez. 2020).² Esse tensionamento é posto em cena, a partir da possível frustração de tentar libertar alguém através da arte, sem resultados concretos fora do campo artístico. (Calderón, 2025).³ Embora o dramaturgo tenha considerado essa obra, em parte, um fracasso da arte em sua ação no mundo, porque, apesar de todas as apresentações e petições, não foi a justiça restabelecida em julgamento que pôde libertar Mateluna da prisão, a obra reafirmou sua relevância quando vieram à tona outras arbitrariedades policiais, que se intensificaram e se tornaram cada vez mais explícitas nas revoluções chilenas de 2019, a partir de uma aberta e violenta repressão policial e júri aos manifestantes.

Na segunda obra analisada, *Tijuana* (2015), do coletivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, Gabino Rodríguez constrói um dispositivo cênico baseado na suposta experiência de um ator que decide viver, durante seis meses, como operário de uma maquiladora no norte do México, sob identidade falsa e recebendo salário mínimo. A encenação se estrutura como relato dessa vivência, mobilizando materiais que se apresentam como registros documentais dessa experiência. A análise dessa obra tem como ponto de partida o denominado “duplo pacto representativo” (Costa, 2019), isto é, a coexistência de regimes de leitura que oscilam entre a adesão ao testemunho real e a suspeita de construção ficcional. Neste trabalho, retoma-se essa hipótese desenvolvida em meu outro artigo, mas deslocando seu enfoque. Se anteriormente o interesse recaía sobre a ambiguidade do estatuto do relato, neste artigo propõe-se compreender de maneira mais ampla os mecanismos pelos quais o real é produzido como efeito, independentemente de sua origem factual.

² Trecho transcrito e traduzido do vídeo *Entrevista Guillermo Calderón*. Publicado em dezembro de 2020, pelo Canal Fundación Teatro A Mil.

³ Em entrevista a Andrés Gómez, para o jornal *La tercera*, em 2025.

A proposta central consiste em configurar, no espaço cênico, um território capaz de estabelecer uma conexão de sensibilidade social com o público. Trata-se de conduzir o espectador a experimentar por meio de uma vivência encenada como real, as tensões, inquietações, limitações e sofrimentos implicados na condição de um trabalhador precarizado e mal remunerado. Ao mesmo tempo, sugere-se que aquilo que aparece como sofrimento momentâneo do ator corresponde, fora da cena, a uma experiência contínua e reiterada na vida de trabalhadores submetidos a esse contexto em *Tijuana*. É uma obra que utiliza a pretensa experiência e vivência de Gabino, com todo o material documental que aporta a partir disso.

Nesse sentido, o aspecto central de *Tijuana* não reside apenas na encenação de uma experiência de trabalho precarizado, mas na elaboração de um conjunto de estratégias que visam sustentar a legibilidade dessa experiência como real. O espetáculo organiza-se de modo a aproximar o espectador de um campo de sensibilidade social, convidando-o a compartilhar, em regime de proximidade, as tensões, limitações e formas de desgaste associadas a esse tipo de trabalho. No entanto, tal aproximação não se dá pela simples apresentação de um dado empírico, mas pela construção cuidadosa de condições de credibilidade. É precisamente neste ponto que se inscreve uma das operações mais relevantes da obra, ao não explicitar que o material narrativo apresentado não deriva diretamente da experiência pessoal de Gabino Rodríguez. O texto e as situações mobilizadas na peça encontram-se no livro *Salário mínimo: viver com nada* (2015), de Andrés Felipe Solano. O que este artigo acrescenta a essa constatação é a compreensão de que tal ocultamento não opera apenas como estratégia de engano, mas como procedimento estruturante de um regime de recepção específico, no qual espectadores são levados a aderir a um pacto de realidade que não é posteriormente desfeito.

A partir dessa perspectiva, propõe-se compreender *Tijuana* como uma operação mais complexa de produção do real a partir do ficcional. Diferentemente de formas mais tradicionais de teatro documental, nas quais elementos do mundo extrateatral são transpostos para a cena, aqui observa-se um movimento inverso em que materiais originalmente ficcionais são reinscritos em dispositivos que os fazem funcionar como evidência de experiência vivida. Retoma-se, assim, a noção anteriormente formulada de “falsificação da experiência” (Costa, 2019), mas ampliando seu alcance e compreendendo como a origem ficcional do material é reconfigurada para produzir efeitos de verdade.

Essa operação torna-se particularmente visível na construção dos elementos cênicos que sustentam a credibilidade do relato. Fotografias de baixa resolução, registros aparentemente improvisados, enquadramentos instáveis, anotações manuscritas em diários e documentos de aparência funcional compõem um conjunto de signos que remetem a práticas reconhecíveis do cotidiano. Além de remeter ao real, esses elementos operam como marcadores de autenticidade, ativando no espectador um modo específico de leitura. Assim, o real em cena não se define por sua origem, mas pelo regime de reconhecimento que se estabelece na relação com o público. É nesse sentido que se propõe compreender o real como pacto. Em vez de uma substância ou de um dado verificável, o real emerge como efeito de um acordo interpretativo, sustentado por dispositivos que orientam a recepção. Em *Tijuana*, esse pacto não é rompido nem explicitado durante a apresentação, o que o distingue de outras obras que operam pela revelação do engodo. O que este artigo acrescenta, portanto, à análise anterior, é a compreensão de que a eficácia política da obra não depende da denúncia da falsificação, mas da permanência desse pacto, que só pode ser problematizado em um segundo momento, fora do espaço da cena.

Dessa forma, *Tijuana* permite deslocar o debate sobre o teatro documental para além da oposição entre verdade e mentira, colocando em primeiro plano os modos de construção da crença. Ao fabricar documentos e organizar sua leitura como evidência, a obra não apenas tensiona os limites entre ficção e realidade, mas evidencia que tais limites são sempre resultado de negociações situadas entre obra e espectador.

Os dois primeiros exemplos analisados – *Mateluna* e *Tijuana* – já permitem identificar duas operações distintas sobre o documento. Enquanto Calderón parte de um documento real e o submete a uma reapresentação estratégica capaz de inverter seu sentido, o coletivo Lagartijas Tiradas al Sol percorre o caminho inverso, fabricando documentos a partir de uma ficção literária preexistente para fazê-los passar por registros de experiência vivida. Em ambos os casos, espectadores são conduzidos a um pacto de realidade que não corresponde inteiramente ao que lhe é apresentado. É justamente essa discrepância, revelada ou não durante a obra, que produz o efeito político. A diferença fundamental entre as duas obras neste ponto analisado reside no momento e na forma da revelação, sendo que em *Mateluna*, o engodo é desfeito diante do público como gesto deliberado de denúncia e, em *Tijuana*, ele permanece velado, exigindo dos espectadores, a posteriori, uma revisão do pacto que havia aceitado.

As obras argentinas analisadas a seguir aprofundam essa investigação sobre os limites do documento, mas deslocam o eixo da questão, pois se as duas primeiras obras tratam da verdade como problema político e social (a inocência de um preso e as condições de trabalho de um operário), *Reconstrução de uma ausência* e *Imprenteros* voltam-se para a verdade como problema afetivo e memorial. O que está em jogo, nesse segundo bloco, não é apenas denunciar uma injustiça ou simular uma experiência, mas reconstituir, por meio do documento, seja ele real ou inventado, aquilo que o tempo, a violência ou a perda afetiva apagaram. Inventar ou falsificar o documento não compromete sua função memorial, mas anuncia que a memória é sempre uma reconstrução parcial, lacunar, atravessada pelo desejo de reter algo que escapa.

A terceira obra é a argentina *Reconstrução de uma Ausência* (2020), obra criada pelo dramaturgo Gonzalo Marull e levada à cena e dirigida por Marcelo Moncarz. O monólogo reconstrói a trágica vida do escritor real Jorge Barón Biza, a partir da relação estabelecida com sua família, em especial seu pai violento e sua mãe. O pai desfigura o rosto de sua mãe com uso de um ácido e logo se mata. A mãe passa anos tentando curar essas feridas físicas no rosto e, por fim, também se mata. Anos depois, sua irmã igualmente se suicida, assim como o próprio Jorge Barón Biza. É uma obra de intenso caráter afetivo, pois Jorge era amigo íntimo do pai do dramaturgo, Gonzalo Marull, e foi realizada a partir de uma grande investigação em documentos públicos, pessoais e familiares por mais de 6 anos. Como afirma o dramaturgo em entrevista para esta pesquisa, a criação se faz por meio da memória, da imaginação ou da invenção e da pesquisa.

Em *Reconstrução de uma Ausência*, a identidade de Jorge vai sendo construída de maneira atravessada pela história trágica de seus pais, dois importantes personagens políticos e históricos argentinos. Uma identidade que se constrói na obra a partir desses rastros e rostos. E, sobre esse ponto, parece-me pertinente assinalar a importância que os rostos assumem nessa obra, por discutir a identidade, mas também porque esse rosto desfigurado de Clotilde, sua mãe, impacta Jorge por anos. Na encenação de Moncarz, que interessa especialmente a esta pesquisa, o monólogo, todo o tempo, referencia os familiares de Jorge, fatos históricos, e inclusive uma forte comparação com a família do dramaturgo Gonzalo, de quem Jorge era íntimo. Essas referências se fazem de maneira visual, sendo a visualidade um elemento importante na encenação, por atestar, visual e documentalmente, o que se constrói de sentido e de historiciza-

ção. Assim, são projetadas no cenário fotos pessoais e fotocópias de jornais da época, documentando o relatado pelo personagem histórico. Mas, com exceção de uma foto, todos os demais documentos são falsos, ou seja, não correspondem aos fatos e pessoas reais. As fotos não são de Clotilde, de Jorge nem de sua irmã, nem tampouco da família do dramaturgo, embora isso não seja avisado ao público. Da mesma forma, o jornal assinalado foi criado em tipografia antiga para reconstruir o efeito documental. Tais artifícios, além de compor os signos constitutivos da obra, preservam as famílias envolvidas de uma possível exposição maior. É uma obra feita de pesquisa e memória e na qual é justamente o documento que guarda a maior fatura da ficção. Uma obra em que os fatos estão muito atados à realidade, mas os documentos assinalados não correspondem a isso, respondem, justamente, à ficção.

O caso de *Reconstrução de uma Ausência* revela, com particular agudeza, a complexidade da relação entre documento e ficção no teatro do real. Se a tradição documental pressupõe que o registro (a foto, o jornal, o arquivo) funciona como garantia de autenticidade e ancoragem no acontecimento histórico, esta obra inverte radicalmente essa lógica. Nela, são justamente os documentos, elementos que o público naturalmente associa à prova e à verdade, aqueles que carregam a maior carga ficcional da encenação. Os fatos narrados estão profundamente enraizados na realidade, tanto na vida de Jorge Barón Biza, na violência do pai, no rosto destruído de Clotilde, na cadeia de suicídios que atravessa a família. Mas as imagens convocadas para testemunhar esses fatos são inventadas, fazendo-se simulacros de documento. Essa inversão, ademais de recurso dramatúrgico e uma cautela ética diante das famílias envolvidas, expõe uma tensão constitutiva do próprio gesto documental no teatro. O documento não é transparente, mas sim uma construção, uma escolha de mediação. Ao fabricar seus arquivos, a encenação de Moncarz não falsifica a história, mas torna visível o artifício que qualquer documentação já contém. A ficção documental indica como o real aparece, atravessado pela necessidade de ser narrado, encenado e, inevitavelmente, reconstruído.

E, por último, a quarta obra, *Imprenteros* (2019), de Lorena Vega, um teatro documental, de claro alinhamento com os biodramas. Na obra, encenam-se as vivências de Lorena e de seus familiares, usando suas próprias narrativas de vida como matéria-prima. Utiliza-se de diversos tipos de documentos, desde fotografias, vídeos, folhetos impressos na gráfica de seu pai, assim como os próprios corpos tomados como documentos de um labor familiar etc. Uma encenação na qual, junto a seus irmãos Sergio e Federico, Lorena constrói uma obra de teatro documental que revisita o lugar perdido por três irmãos, a gráfica localizada nas periferias de Buenos Aires, em que cresceram rodeados de papéis, tintas e guilhotinas, e que lhes foi arrebatada em uma disputa familiar. Com forte percurso autobiográfico, realizado com material de arquivo familiar, participam os protagonistas reais da história que interpretam a si mesmos, junto a uma equipe de atrizes e atores profissionais, responsáveis por recriar algumas situações. Aqui, além de todo esse aporte documental que compõe a obra, interessa um documento específico, utilizado ao final da encenação. É um detalhe feito à forma de chiste, quase uma brincadeira. Diante da impossibilidade de voltar a esse espaço de sua infância, causada pela injusta proibição de adentrar o espaço que compôs suas vidas (a gráfica do pai agora falecido), adulteram-se fotografias, incluindo-os entre as máquinas da gráfica. A manipulação do real é declarada e encenada para restabelecer a justiça quando o mundo extra-teatral não o permite. É uma forma declarada de dizer que o que se necessita não está na realidade, só é possível, só pode encontrar-se e realizar-se na ficção, e é para isso que se usa o documento. Ou seja, para restabelecer a justiça que não está no mundo, manipula-se o documento, para restabelecê-la, pelo menos, na ficção.

Em *Imprenteros*, a manipulação documental adquire uma dimensão singular neste estudo porque não se disfarça nem se oculta. Declaradamente, encena-se o documento adulterado e, nesse gesto aberto, sinaliza uma das funções mais profundas que a ficção pode assumir diante do real. Se em *Reconstrução de uma Ausência* os documentos falsos sustentavam a ilusão de veracidade sem que o público soubesse, aqui a falsificação é assumida como ato político e afetivo. As fotografias adulteradas não pretendem enganar, mas sim reparar uma injustiça afetiva. O que o mundo extrateatral negou aos irmãos Vega, a partir do impedimento de retornar ao espaço que formou suas identidades, seus corpos e suas memórias, a ficção deliberada restitui, ao menos no plano da imagem. O documento deixa de ser prova do que foi e passa a ser instrumento de imaginação do que deveria ter sido. Essa torção indica que o recurso do arquivo, em teatros documentais, pode não ser apenas um gesto de anúncio de fidelidade ao acontecido, mas pode ser também um gesto de resistência ou de correção de justiça, a partir da poética. E é nesse ponto que *Imprenteros* toca numa questão de suma importância para o teatro que manipula elementos do real, sinalizando que o documento não está isento da ficção que nele se realiza, podendo se configurar, mais do que como uma interrupção, uma continuidade e complementariedade entre os dois âmbitos, real e ficcional.

Esses quatro exemplos, *Mateluna*, *Tijuana*, *Reconstrução de uma ausência* e *Imprenteros*, apresentam quatro propostas diferentes para a irrupção e manipulação do real no palco. Enquanto a primeira obra usa um documento real, mas manobra a apresentação desse documento para enfatizar o valor da verdade, esvaziando-o de sentido e fazendo uma manipulação explícita dos fatos, a segunda cria deliberadamente efeitos reais que simulam documentos. A terceira utiliza o documento paradoxalmente como espaço ficcional a partir de sua falsificação, e a quarta propõe restaurar a justiça a partir de um documento declaradamente adulterado e falsificado. Em algumas se dá a manobra de esvaziamento e reconstrução da suposta verdade do real, e em outras, a criação do documento mesmo em cena. Em todas elas, o real é tomado não como um fato em si mesmo, mas como um intenso propulsor de efeitos entre a cena e o público, com o objetivo de criar arenas de sensibilidades para serem compartilhadas e questionadas. Esses usos insólitos do documento provocam uma discussão fissurada entre o campo da ficção e a realidade, enfatizando o espaço cênico como potencializador tanto de um como do outro. Assim, nessas quatro obras, ficção e realidade são potencializadas em continuidade.

A partir de uma ruptura, programada ou não, mais explícita ou mais sutil, com o espaço representativo, busca-se estabelecer uma intensa ética relacional, que nos permita gerar espaços de coparticipação dos sentidos estabelecidos em cena e ativos no mundo. Cansados, talvez, do crescente espetáculo e falsificação dos fatos mundanos que nos cercam ou das injustas disputas narrativas sobre supostas verdades políticas e sociais (incluindo a justiça, como mostra *Mateluna*), público e teatro premiam um desejo de reconexão com a realidade e com um espaço de posicionamento e reflexão sobre o mundo extrateatral que os rodeia e que ressoa no palco.

Josette Féral (2020) chama a atenção sobre essa busca pelo real na representação teatral como forma de suscitar relações de implicação com o público, que, segundo a pesquisadora, é agora o centro de atenção do teatro contemporâneo. Para isso, é necessário que se tomem medidas estéticas para que esse elemento seja entendido como um real inserido na cena, seja pela ausência de interferência, seja pela manipulação do objeto, a fim de manter ou criar, como mostramos aqui, suas características documentais. Esses elementos precisam ser destacados do entorno cênico, para reverberar um “isto foi”/“isto é” parte de um mundo extra-teatral, seja por meio do contraste estético com os outros elementos, seja através da declara-

ção explícita desse documento como tal, como pacto entre palco e público. Para potencializar a possibilidade de que, diante de um arquivo declarado, o público se posicione frente ao que se apresenta como uma reverberação do mundo, é necessário criar um jogo de compreensão desse elemento como real, embora nem sempre o seja de fato.

Féral (2020, p. 183) também assinala o efeito que o real pode causar como brecha representacional. Em outras palavras, o real ou a suposição do real em cena também pode provocar uma potencialização e recontextualização da esfera representativa ao promover sua ruptura e lembrar ao espectador a condição teatral do ato. O uso dos efeitos que provoca essa inserção do real na cena, portanto, propõe um duplo jogo com o espectador, de mergulhar e emergir da representação, um ser e um não estar no espaço representativo, sem sair dele. Essa proposta parece denotar uma declaração política, propondo a reflexão e o reposicionamento do espectador diante de façanhas extrateatrais e cênicas ao mesmo tempo.

Essas e outras questões relacionadas à inserção e recriação do real no palco teatral atual são de suma importância para tecer reflexões sobre a produção artística contemporânea, em especial a teatral, mas também para pensar como as novas configurações que temos de verdade, real, ficção e mentira estão se apoderando da sociedade em seu conjunto, apagando os limites supostamente bem definidos. Pensar politicamente o fazer artístico teatral contribui para refletir sobre as necessidades de afetação às quais se convida os espectadores e sujeitos sociais a enfrentar as categorias aqui mencionadas.

A análise comparativa das quatro obras revela que o teatro latino-americano contemporâneo não trata o documento como um recurso neutro ou meramente ilustrativo, mas como um campo de disputa estética, ética e política. Em *Mateluna*, o documento é uma arma de dois gumes, capaz de condenar e de absolver conforme o enquadramento que lhe é dado; em *Tijuana*, o documento é uma construção minuciosa destinada a simular a textura do vivido; em *Reconstrução de uma ausência*, o documento é um substituto da memória impossível, que preenche lacunas com invenção não declarada; em *Imprenteros*, o documento é um ato de reparação simbólica diante do que a realidade não pôde restituir. Em todos os casos, o que se manipula não é apenas o documento em si, mas o regime de crença do espectador, sua disposição para aceitar, questionar ou recusar o pacto de realidade que a obra lhe propõe.

Esse movimento aponta para uma transformação mais ampla no modo como o teatro contemporâneo concebe sua relação com o público. O espectador já não é convocado apenas a assistir ou a se emocionar, mas a posicionar-se epistemicamente, a decidir no que acredita, o que questiona e o que recusa. Nesse sentido, as obras aqui analisadas participam de um projeto mais vasto de redefinição do lugar político do teatro na América Latina, um continente em que a disputa sobre a verdade, a memória e a narrativa histórica é, ela mesma, um campo de batalha permanente. Fazer teatro com documentos, inventá-los ou manipulá-los é também, nesse contexto, uma forma de intervir nessa disputa, de propor outros enquadramentos para os fatos e de devolver à ficção sua capacidade de dizer algo verdadeiro sobre o mundo.

Finalmente, entendo que o uso de componentes que pretendem ser uma (re)produção de uma experiência ou elementos do real como base para obras teatrais potencializa o lugar do ficcional e do real como discursos importantes para criar espaços de engajamento social e estético. Portanto, abordo os acordos entre o espectador e a obra, as tensões e negociações do real e do ficcional e as manipulações possíveis e declaradas de ambos dentro do lugar representativo como tal. A intersecção entre os dois regimes, o real e o ficcional, volta-se, assim, para as arenas relacionais, exigindo do espectador e das obras novos acordos, outras decodificações e, por conseguinte, (re)posicionamentos diante da cena e da vida.

Referências

- CALDERÓN, G. *Mateluna*. Santiago do Chile, 2016. Folheto.
- COSTA, J. M. O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 37-51, 2019. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.1.37-51>
- COSTA, J. M. Actos de memoria: entrevista a guillermo calderón. *abehache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, v. 1, p. 170-176, 2016. Disponível em: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/30/30>. Acesso em: 9 mar 2026.
- DANAN, J.; TAHAN, H. (ed.). *¿Es necesaria la ficción?* Politicidad del teatro performativo. Tradução Sofía Traballi. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2021.
- FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>.
- FUNDACIÓN Teatro a Mil. *Entrevista Guillermo Calderón*. 2020. 1 vídeo (15 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3KcRoVd6AwM>. Acesso em: 9 mar. 2026.
- CÓMEZ, A. Guillermo Calderón, dramaturgo: “El teatro político fracasó, no logró motivar las transformaciones que se esperaban”. *La Tercera*, Santiago, 9 fev. 2025. Disponível em: <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/guillermo-calderon-dramaturgo-el-teatro-politico-fracaso-no-logro-motivar-las-transformaciones-que-se-esperaban/4TAUSZMH5ZABXLZZA5YZYW6WEA/>. Acesso em: 9 mar. 2026.
- GUIMARÃES, J.; ACÁCIO, L. S. Entrevista com Josette Féral – Professora e pesquisadora teatral. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 179-185. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573101162011179>.
- FOSTER, H. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MARULL, G. *Reconstrucción de una ausencia*. Buenos Aires, 2020. Folheto.
- PAVIS, P.; GAMA, M. Uma redefinição do teatro político. *Sala preta*, São Paulo v. 13, n. 2, p. 171-175. 2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p171-175>.
- PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RODRIGUEZ, G. *Tijuana*. Cidade do México, 2015. Folheto.
- SOLANO, A. *Salario mínimo: vivir con nada*. Bogotá: Tusquets Editores, 2015.
- TELLAS, V. *Biodrama: proyecto Archivos*. Buenos Aires: Teatro Sarmiento/Complejo Teatral de Buenos Aires, 2002.
- VEGA, L. *Imprenteros*. Buenos Aires, 2019. Folheto.
- WEISS, P. Notas sobre o Teatro Documentário. *Contrapelo*, São Paulo, n. 2, p. 09-13, 2015. Acesso em 15 abr. 2025.