

# Amir Haddad e o Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): processo de criação e memória em *ReAcordar*

*Amir Haddad and the Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): Process of Creation and Memory in ReAcordar*

*Amir Haddad y el Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): proceso de creación y memoria en ReAcordar*

Wagner Miranda Dias<sup>1</sup>

Universidade do Algarve

E-mail: wagnerdemiranda@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8733-5895>

Cecilia Almeida Salles<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

E-mail: cecilia.salles@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3826-0142>

## RESUMO

O artigo destaca aspectos dos processos de criação do diretor de teatro Amir Haddad e do grupo Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio), circunscritos à realização do espetáculo *ReAcordar* (2018-2022). Para tal, considera a ligação de 50 anos do Grupo com o diretor, as memórias da ditadura vividas pelos seus integrantes e, também, observa o trajeto feito por Haddad e pelo Grupo ao se deslocarem do espaço presencial para o virtual, investigando a hipótese da memória ser documento de processo, arquivo e estratégia de construção artística coletiva. Destarte, utiliza-se da teoria crítica de processos de criação proposta por Cecilia Almeida Salles e autores como Edgar Morin, Vincent Colapietro, Janaína Fontes Leite, Christine Greiner e Jacques Derrida, entre outros.

**Palavras-chave:** *Teatro; processos de criação; memória; audiovisual; internet.*

---

DIAS, Wagner Miranda; SALLES, Cecilia Almeida. Amir Haddad e o Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): processo de criação e memória em *ReAcordar*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.46299> >

## ABSTRACT

The paper highlights aspects of the creative processes of theater director Amir Haddad and group Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio), limited to the realization of the show *ReAcordar* (2018-2022). To this end, it considers the fifty-year connection between the group and the director, the memories of the dictatorship experienced by its members, and observes the path taken by Haddad and the Group when moving from the face-to-face space to the virtual one, investigating the hypothesis of memory being a document of process, archive and strategy of collective artistic construction. Thus, it uses the critical theory of creation processes proposed by Cecilia Almeida Salles and authors such as Edgar Morin, Vincent Colapietro, Janaína Fontes Leite, Christine Greiner and Jacques Derrida, among others.

**Keywords:** *Theater; creation processes; memory; audio-visual; internet.*

## RESUMEN

El artículo destaca aspectos de los procesos creativos del director de teatro Amir Haddad y del grupo Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio), limitados a la realización del espectáculo *ReAcordar* (2018-2022). Para ello, considera la vinculación de cincuenta años entre el grupo y el director, las memorias de la dictadura vivida por sus integrantes, y también observa el camino recorrido por Haddad y el grupo al transitar del espacio presencial al el virtual, indagando en la hipótesis de la memoria como documento de proceso, archivo y estrategia de construcción artística colectiva. Así, utiliza la teoría crítica de los procesos de creación propuesta por Cecilia Almeida Salles y autores como Edgar Morin, Vincent Colapietro, Janaína Fontes Leite, Christine Greiner y Jacques Derrida, entre otros.

**Palabras clave:** *Teatro; procesos de creación; memoria; audiovisual; internet.*

Data de submissão: 23/05/2023

Data de aprovação: 10/05/2024

Nos tempos sombrios  
se cantará também?  
Também se cantará  
sobre os tempos sombrios  
(Bertolt Brecht, 1982, p. 43)

## Introdução

Este artigo foi desenvolvido no âmbito das pesquisas do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Bolsista CAPES)<sup>3</sup>.

O Grupo abarca pesquisas multidisciplinares de arquivos de criação em arte, incluindo grupos de artes cênicas e cinema. Inicialmente, as pesquisas focavam em registros privados como cadernos de anotações, rubricas em textos, roteiros etc. No entanto, na experimentação contemporânea, esses registros, em muitos casos, extrapolaram essas fronteiras ao serem publicados em ambiente virtual e/ou incorporados pela cena, tornando-se públicos.

Nesse sentido, o audiovisual se torna um recurso acessível para o registro/difusão dos processos devido à facilidade de aquisição de equipamentos de baixo custo com boa qualidade de captação de imagens. Tais recursos, aliados ao uso do ciberespaço, criam novas possibilidades para o registro de processos, geração de arquivos de criação e obras. Essas características serão observadas em nosso estudo sobre a elaboração do espetáculo *ReAcordar*, como veremos adiante.

Os desdobramentos dos estudos de processo nos direcionaram à verificação da recorrência de aspectos gerais da criação, que, em diálogo com os artistas e os conceitos de semiose, de Charles Peirce (2015), de rede, de Pierre Musso (2004), e o pensamento da complexidade, de Edgar Morin (2011), foram sistematizados no que chamamos crítica de processos. Tal abordagem é sustentada pelo conceito de criação como rede (Salles, 2017). Neste escrito, trataremos alguns desses instrumentos teóricos, que serão relevantes para o desenvolvimento de nossas reflexões.

O TUCA-Rio (Teatro Universitário Carioca) foi fundado por um grupo de estudantes universitários, na primeira metade dos anos 1960. Segundo Marco Aurélio de Oliveira (2021), ator do TUCA-Rio, “os integrantes foram inspirados nos êxitos do Teatro da Universidade Católica São Paulo (TUCA-SP) através da montagem e apresentações do poema dramático ‘Morte e Vida Severina’, de João Cabral de Melo Neto”. Oliveira prossegue:

Amir Haddad foi o orientador artístico do TUCA, participando ativamente de todas as etapas até a escolha do poema dramático *O Coronel de Macambira* de Joaquim Cardozo, inspirado no auto dramático do Bumba Meu Boi de Pernambuco e Maranhão (Oliveira, 2021).

O grupo surgiu mergulhado nas questões sociopolíticas da época. *O Coronel de Macambira* foi o segundo espetáculo apresentado pela trupe, calada em 1968 pela censura imposta pelo regime ditatorial. O TUCA-Rio, marcado pelo engajamento e intensa mobilização política, ficou sem condições de prosseguir devido à conjuntura política daquele momento no país e interrompeu suas atividades. De acordo com Oliveira (2021):

Para além de um grupo teatral o TUCA Rio, acompanhando ações do movimento estudantil, atuava contra a ditadura militar destacando-se como um centro de política cultural que concentrava um grupo de dramaturgia com apresentações de seus resultados, aulas de atuação teatral, curso de história do teatro, laboratórios e ensaios, jornal com análises críticas, produção e apresentações musicais em escolas públicas a exemplo da participação de Caetano Veloso e Sidney Muller dentre outros.

O engajamento social e político do TUCA-Rio, assim como o encontro com o diretor Amir Haddad, que resulta na montagem do texto *O Coronel de Macambira* em 1967, marcaram a história do grupo e foram alguns dos motes centrais no processo de criação de *ReAcordar*, espetáculo também dirigido pelo diretor. *ReAcordar* foi levado à cena em 2018/2019, cinquenta e um anos depois da montagem do texto de Cardozo que, em consequência da crise pandêmica, foi adaptado para apresentações virtuais.

Haddad se define como um artista ligado, fundamentalmente, aos processos de grupo, uma vez que esse interesse sempre fez parte de sua trajetória artística, como ele explica:

A primeira vez que eu trabalhei com um grupo de teatro – eu sempre fui ligado a grupos de teatro, sempre fiz teatro de grupo. Eu sou fundador do Grupo Oficina, fui o fundador do grupo A Comunidade, sou o atual diretor do Tã na Rua, e fui o diretor

do TUCA-Rio, o Teatro Universitário Carioca, da cidade do Rio de Janeiro. Então, toda a minha ligação de teatro sempre foi com grupo, sempre trabalhei com coletivo de trabalho, e isso é muito importante (Haddad, 2019a).

É nítido, na sequência do depoimento de Haddad, que a relação com o TUCA-Rio foi essencial para os caminhos futuros do diretor no teatro de rua:

[...] se você puder lembrar comigo a coisa do espetáculo do Coronel de Macambira, vai se perceber que tem ali, nesse espetáculo, tudo o que eu pensava fazer e tudo o que eu fiz e venho fazendo até hoje. Hoje meu teatro foi pros espaços abertos, foi pras ruas, eu fui em busca dessa possibilidade pública da manifestação artística, tanto de quem faz como de quem recebe. Mas o Coronel de Macambira já era isso. O cenário do Coronel de Macambira era uma grande praça, um grande círculo com ruas que chegavam até esse círculo que era a praça. E a vida desfilava por esses locais. Então, ali já estava o que viria a ser a síntese do meu trabalho em todos os anos que se seguiram (Haddad, 2019a).

Uma das características gerais dos processos de criação se relaciona à recorrência de certas questões poéticas, éticas, estéticas e políticas que integram a produção do artista. São características – pontos de contato – que surgem das imbricações entre o artista, seu projeto artístico e sua vida. São pilares de seu processo que formam, sustentam e expandem suas redes, permanentemente. Esse aspecto é observado por Salles:

Ao discutir os processos em geral, observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto artístico de natureza ética e estética, ou mesmo os princípios que direcionam sua ação artística. Projeto e artista estão imbricados de modo vital e estão em mobilidade. São redes em permanente construção. Daí falamos de processo de criação também como percursos de constituição da subjetividade (Salles, 2017, p. 45).

Os princípios direcionadores – teatro de grupo e de rua – estão claros e são decisivos na trajetória de Haddad. Estamos dando destaque a seu projeto artístico desenvolvido ao longo do tempo, intrinsecamente ligado ao grupo, por se tratar da materialidade do *ReAcordar*.

O diretor constantemente manifesta a consciência desses princípios em seu trabalho, seja em ensaios, seja em entrevistas ou aulas. Cabe lembrarmos sobre a importância do espaço público – a praça, a rua, a grande ágora democrática – na trajetória do diretor. Em entrevista, Haddad (2019a) se volta para 1967 e identifica como se deu a percepção da necessidade de seu trabalho, antes bastante ligado ao que ele chama de “teatro burguês”, se deslocar para os espaços públicos.

Desse modo, o reencontro com o TUCA-Rio oferece ao diretor um vislumbre da integralidade de seu trajeto. O movimento de observar criticamente sua trajetória é um exercício sistematicamente feito pelo diretor, pois entende que é essencial para os artistas de teatro possuírem grande consciência política e ética de seus processos de criação. O fato de Haddad dirigir *ReAcordar* é um dos acontecimentos consideráveis, junto com o título de *doutor honoris causa* concedido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que puseram a experiência de uma vida inteira na arte em perspectiva naquele momento:

[...] quando eu comecei com *O Coronel de Macambira* já estava ali tudo o que eu queria ser. Tudo o que eu queria ser e tudo o que eu sou agora. Aí então é que eu penso naquela serpente que a gente vê no desenho: a serpente mordendo o próprio rabo. A unicidade das coisas. Eu agora, 50 anos depois, eu me sinto dessa maneira, a serpente mordendo o próprio rabo, o começo e o fim juntos, uma coisa só, é uma unicidade muito grande. Então, pra mim, fazendo o que eu faço hoje, com essa unicidade que o meu trabalho adquiriu, com essa serpente que segura o próprio rabo, com essa cabeça e o rabo que são unidos hoje, eu me percebo no TUCA-Rio hoje (Haddad, 2019a).

E prossegue:

Hoje é tão atual, tão presente pra mim quanto qualquer outro passado da minha vida e do meu trabalho, unidos por essa – eu não sei nem dar o nome a isso – por essa tendência do meu trabalho. Eu acho também que é uma felicidade enorme uma pessoa poder trabalhar a vida inteira como eu trabalhei e chegar a essa altura da minha vida e sentir que as coisas se ligam. Que o começo se liga ao fim, e o fim se liga ao começo, e é uma permanente rotatividade do mesmo saber, do mesmo tempo, do mesmo querer, da mesma vontade. Então, eu estou numa integridade muito grande. E quando vem a oportunidade de se comemorar os 50 anos do TUCA vem também o coroamento dessa unicidade que eu estou finalmente vivendo, quando eu estou chegando aos 80 anos de idade (Haddad, 2019a).

Assim, em 2019, mais de 50 anos depois de seu primeiro encontro, Amir Haddad e o TUCA-Rio se uniram novamente e criaram, de modo colaborativo, o espetáculo *ReAcordar* ao misturarem, em sua dramaturgia, passagens do texto *O Coronel de Macambira*, músicas inéditas de Sérgio Ricardo<sup>4</sup>, relatos pessoais sobre os tempos pós-AI-5 e poesias de Marta Klagsbrunn<sup>5</sup>. É oportuno lembrar que Haddad também participa da experiência como ator.

## O tecido da memória

Refletir sobre os documentos de processo gerados na estruturação de *ReAcordar* e estabelecer diálogos com seus integrantes e com o diretor revelou aos pesquisadores pontos que diziam respeito a como o grupo acionou arquivos pessoais e coletivos de memórias utilizados nos processos de criação do espetáculo que foi (re)elaborado para o espaço virtual e apresentado na plataforma Zoom<sup>6</sup>.

Para pensar acerca do movimento de ida do processo de *ReAcordar* para o ciberespaço, é relevante entender as dinâmicas criativas do grupo que se deram a partir do reencontro de seus integrantes em 2015. A primeira questão que surge é como um grupo que não se reunia há tanto tempo ainda pôde se constituir como coletivo? Uma fala do ator Sérgio Alevato (2022), parte da dramaturgia de *ReAcordar*, transcrita a seguir, talvez possa ser um começo de resposta a essa pergunta. A fala resume o que os integrantes do grupo viveram durante o período ditatorial, iniciado em 1964, e evoca o quanto a experiência no TUCA-Rio foi importante em suas vidas:

Nos tempos obscuros que se seguem, vários de seus membros são torturados, exilados, demitidos de empregos. Apesar disso, ao longo de suas vidas, a contribuição gerada pela vivência no TUCA, na formação ética, política e ideológica de cada um é mantida presente, mesmo tendo em conta seu breve período de existência (Alevato, 2022).

O princípio ético, político e ideológico que se formou na experiência do grupo cria um laço muito forte entre seus integrantes, essencial para formação daqueles jovens em 1967 e que os reuniu novamente a partir de 2015. Grotowski e Flaszen (2007), ao refletirem sobre a diferença entre o trabalho individual e coletivo e a formação de um grupo, afirmam que a constituição da criação grupal se dá a partir da consciência do indivíduo:

Mas se se pratica a criação coletiva, sem estar conscientes do fato que cada um tem o próprio âmbito individual, se são feitas só improvisações de grupo, se em todas essas práticas coletivas se apresentam continuamente os mesmos elementos, a única coisa que poderá brotar daí será a multidão. Tudo aquilo que ali encontrarão se reduz somente às reações da multidão. E renunciaram a tudo aquilo que compõe o território do homem. De fato não podem existir sequer reações de grupo se falta a reação do homem. Tal reação pode atingir a fase coletiva e então ser muito bela e até mesmo essencial, mas unicamente se o grupo existe de verdade, isto é, se *cada um* no grupo existe de verdade (Grotowski; Flaszen, 2007, p. 204, grifos do original).

Desse modo, um grupo existe a partir do entrelaçamento das experiências de cada indivíduo que o compõe e as experiências dos integrantes do TUCA-Rio, apesar de diversas, se circunscreveram numa mesma situação violentamente crítica que os atingiu coletivamente. De acordo com Vincent Colapietro (2014, p. 79), “o sujeito é, entre outras coisas, um meio através do qual forças e pessoas, outras que não o sujeito, falam”. Essa capacidade comunicativa, a qual o autor se refere, se estabelece no entendimento do fato de que, nas relações entre coletivo e sujeito, um está contido no outro. Salles (2017, p. 38), ao discutir algumas passagens do livro de Colapietro, acrescenta que o sujeito é “distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito tem a própria forma de uma comunidade”. Como Grotowski e Flaszen (2007) afirmaram anteriormente: o coletivo só existe de verdade se cada indivíduo existir de verdade. E vice-versa.

Alicerçado nas reverberações da história do TUCA-Rio na década de 1960 no contemporâneo, da vivência de cada indivíduo que o integrou e de seus arquivos pessoais, se deu um reagrupamento que desembocou no TUCA-Rio atual. Apesar de distâncias e afastamentos, as experiências de cada participante do processo de 1967 seguiram inexoravelmente entrelaçadas, foram se restabelecendo a partir de 2015 e se refizeram plenamente em 2019. Os 50 anos de intervalo criativo não destruíram as pontes entre o que o grupo foi nos 1960 e o que ele é hoje. Ao contrário – as fortaleceram. O TUCA-Rio continua sendo o TUCA-Rio, assim como uma pessoa, ao amadurecer, continuará sendo, também, as experiências de sua juventude.

É impossível mudar o fato passado, todos sabemos. No entanto, entendemos que as visões sobre o passado se modificam diante de novas perspectivas sobre os arquivos, das novas descobertas que vão surgindo, pelas diferentes abordagens que a experiência de avanço no tempo e pelo confronto com outros olhares sobre um mesmo período oferecem. Acerca desse ponto, o cientista social Michael Pollak (1992, p. 207) afirma que “se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é”. Salles (2010), ao estudar os diários de Paul Klee, se referindo ao registro do momento em que uma tempestade sobre uma plantação se transforma em um navio sobre as ondas de canteio, adiciona a sensibilidade do artista como mais um agente transformador da experiência:

Muito se fala de como os fatos da vida do artista passam a integrar suas obras. Aqui, Klee registra o que via pela sua janela e, ao mesmo tempo, nos oferece a possibilidade de acompanhar o modo como seu olhar transforma a cena observada. É isso que interessa aos estudos de processo de criação, e não a mera constatação biográfica (Salles, 2010, p. 23).

Desse modo, o grupo carioca engendrou uma arqueologia sobre os seus processos de arte e de vida individuais e coletivos, arquivos muito difíceis de trabalhar que serão realinhados pelo olhar poético de Klagsbrunn e pela sensibilidade de cada integrante. Características que, aliadas ao acolhimento das múltiplas perspectivas sobre a experiência comum, construíram a dramaturgia de *ReAcordar*. É assim que surgiu a peça, consequência do coletivo que o TUCA-Rio sempre foi. Sérgio Alevato (2022), em depoimento para esta pesquisa, relembra como o grupo voltou a se reunir:

Nós nos reunimos a primeira vez em 2015, que foi o grande reencontro, no início. Ainda estávamos no governo Dilma. Aí, no reencontro, brotaram muitas lembranças, os afetos afloraram, tudo isso aconteceu e a gente foi se mantendo em contato permanente, praticamente o tempo todo, o grupo todo. E aí, foi se avaliando a possibilidade de se fazer alguma coisa. Como diz no texto: “no início era só o Macambira”. Depois a gente foi acrescentando e verificando a necessidade de contar uma história sobre um país em que a gente estava inserido e que, de alguma forma, a gente militou, fez alguma resistência naquela época (Alevato, 2022).

Doravante, o projeto de *ReAcordar* vai tomando forma, se alimentando de um processo vivido na década de 1960, a partir de sua revisitação e ressignificação engendradas pelos filtros das memórias. Desse modo, o projeto poético do grupo é retomado depois de tantos anos.

## **Atravessamentos, os montinhos e o corpo-arquivo**

Os processos de utilização das memórias que estão impressas nas experiências individuais e coletivas do TUCA-Rio são fundamentais na feitura de *ReAcordar*. Fischer (1987, p. 14) aponta que “para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma”. Transformar a experiência em memória oferece algumas dificuldades, pois o passado, do modo como o lembramos, pode ser muito desobediente. Os processos de recomposição da memória se dão nas singularidades dos corpos dos componentes do grupo, se projetam nos ambientes e, até, nos estados emocionais, ou seja, são móveis,

maleáveis – e, por isso, são tão vivos se colocados no teatro de certo modo. Benjamin (1987, p. 224) afirmava que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento que é reconhecido”.

Assistir *ReAcordar* deixa bastante claro que os processos da memória se tornam imagens que agem para o reconhecimento das experiências do grupo e permeiam toda a estrutura da peça. Há, na feitura do trabalho, a busca de imagens do passado, legitimadas a partir do entrelaçamento de vivências e materialidades que se engendram em sua ação comunicativa. É certo que os processos de memória são fundantes da linguagem do teatro no Ocidente. O que é a noção de imitação (mímeses)<sup>7</sup> que Aristóteles<sup>8</sup>, em sua *Poética*, identifica nas artes poéticas clássicas, especialmente na tragédia<sup>9</sup>, senão a recuperação e recriação de um “modelo”? Sem dúvida há, na imitação, um óbvio acionamento da memória.

Os processos gerais dos artistas do corpo estão intrinsecamente ligados à memória – corpo, trajetos, texto, movimentos, ações. São processos cognitivos. Pensando especificamente sobre o teatro como lugar de visualização, recuperação e ressignificação da memória, a diretora Anne Bogart qualifica uma boa peça como espaço perene de não esquecimento, (re)construtor de lembranças (resistência):

Dentro de toda boa peça mora uma questão. Uma peça importante é aquela que levanta grandes questões que perduram no tempo. Montamos uma peça para lembrar de questões relevantes; lembramos delas em nossos corpos, e as percepções ocorrem em tempo e espaço real (Bogart, 2011, p. 29).

O que pode perdurar no tempo, enquanto houver corpos, senão memórias? Talvez seja a qualidade de transformar as memórias individuais dos atores, do diretor e do público em memórias coletivas que reverberam *dos e nos* corpos, que torne *ReAcordar* uma experiência relevante. Os atores acessam o que é preciso lembrar de tempos de dor, para (re)acordar e, assim, recuperam e (também) recriam uma *narrativa da memória* de uma época bastante negligenciada na história do país. Dessa maneira, despertar o passado serve para que questões de hoje sejam alcançadas e pensadas. Esse aspecto é trazido por Sérgio Alevato (2022):

Contar essa história de repente nos pareceu fundamental face à aridez com que isso era tratado e, de certo modo, ocultado. Isso, no princípio. Aí aconteceram várias coisas no país. E os sentidos de resistência, eu acho que foram aumentando dentro

de nós. Até na elaboração do texto, das memórias... para poder caracterizar mesmo... E a gente vê que restou um espetáculo que fala daquela época e fala de hoje. Isso é o que nos dá mais força.

Mas será que um experimento cênico feito num ambiente virtual é capaz de criar “percepções que ocorrem em tempo e espaço real”, como afirma Bogart? Como a memória cênico-corporal é acionada no ciberespaço? As experiências de teatro e dança que têm ido para a internet utilizando o audiovisual apresentam outras qualidades de tempo e espaço, obviamente, diversas das feitas ao vivo. Mas o meio virtual oferece espaços e tempos tão “reais” como quaisquer outros. É perfeitamente possível que as questões e imagens urdidas pela virtualização dos corpos dos atores permaneçam nos corpos do público como experiência e memória válidas e duradouras. Peter Brook afirma que um bom espetáculo teatral é composto por

[...] uma sequência de impressões: pequenos golpes, um após o outro, fragmentos de informação ou de sensações numa progressão que estimula a percepção da plateia. Uma boa peça emite muitas dessas mensagens, geralmente várias ao mesmo tempo, aglomeradas, conflitantes, sobrepondo-se umas às outras. Tudo isso excita a inteligência, os sentimentos, a memória, a imaginação (Brook, 1995, p. 72).

Alguns desses aspectos se manifestam no depoimento, reproduzido a seguir, da espectadora Delayne Brasil, que claramente não conhecia o grupo. O comentário foi postado no chat<sup>10</sup> de uma apresentação de *ReAcordar* no Youtube: “para quem não viu a peça toda, não perca! É lindíssima e emocionante do início ao fim! Acho que o grupo é, sim, de atores, pois atuam brilhantemente, em comunhão, com entrega! Virei fã!”

## **A verdade, custe o que custar**

A contundência do trabalho que rebate no espectador se atrela ao que Haddad (2022) chama de “busca da verdade a qualquer custo. A verdade, custe o que custar”. A verdade, para o diretor, está diretamente relacionada a determinadas qualidades que devem estar presentes no trabalho do ator/atriz, como a compreensão total dos significados e ritmos da cena e a não representação. Essas talvez sejam, junto com a democratização do teatro, as buscas centrais de seu trabalho. Esses princípios constroem a singularidade do artista<sup>11</sup>, são características que serão encontradas em todos

os seus trabalhos. A busca pela verdade, segundo o diretor, deve ser reorganizada quando o ator/ atriz precisa lidar com a ida da peça de um espaço físico-presencial para o ciberespaço, a partir de uma interação audiovisual. Haddad (2022) observa:

É difícil botar o ator à vontade, diante de uma câmera de televisão filmando ele. Ele sozinho, falando... Ficar à vontade é uma coisa complicada. Eu já botei eles dançando, ao vivo. Eu já fiz com eles dançando. Eu catei muito a verdade neles, chegando no tônus, no lugar, ritmo profundo... desarmado. E, está chegando. Hoje a gente teve ensaio e eu fiquei bem impressionado. Eu falei: "olha, eu poderia dizer que vocês estão ótimos. Mas, tendo chegado nesse lugar aqui, vocês vão poder chegar num lugar insuportavelmente verdadeiro, ao conversarem com a pessoa que está olhando pra tela. Vocês vão falar de maneira tal que a imagem de vocês vai sair da tela. Ela vai ganhar uma dimensão humana, fora da tela. E vai ficar um cabeção na tua frente".

Para a compreensão da questão apontada pelo diretor, é preciso voltar ao seu reencontro com o grupo. Segundo Haddad (2019b), naquele momento, ainda em contexto pré-pandêmico, eles tinham resolvido "fazer um espetáculo que, além de mostrar trechos da peça original, fale sobre o que éramos, o que passamos nesse período e o que somos agora". Serão esses os pontos de ancoragem do processo da peça, os alicerces que sustentarão a criação de uma dramaturgia fiel aos sentidos de resistência inerentes aos modos de produção e processos comunicativos do TUCA-Rio. Esse material originado dos arquivos do grupo (vídeos, depoimentos, escritos, poemas, imagens, matérias de jornal, fotografias) será amalgamado a partir dos processos de elaboração dramática instalados pelo diretor, como Alevato (2022) explica:

Eu acho que é importante, talvez, a gente lembrar como foi a gênese, que foi uma gênese sinalizada pelo Amir, pelo seguinte: nós tínhamos um material enorme, de e-mails, de conversas, de depoimentos gravados, cada um de nós. Juntou-se esses materiais e o Amir disse: façam montinhos com os temas e depois tentem entrelaçar esses eventos, esses depoimentos, essas mensagens, e foi isso que foi sendo feito.

O dentro e o fora estão sempre interagindo em fluxo, formando conexões singulares. Cada ator do processo é, também, arquivo – um *corpo-arquivo*. O procedimento é um "jogo" proposto pelo diretor com o objetivo de estruturar a dramaturgia da peça a partir do acesso às memórias e documentos de processo do grupo. Os sujeitos e os processos de criação estão sempre se constituindo: pensamentos, imagens, experiências, percepções formando redes que se expandem continuamente. De acordo com Salles (2006, p. 69): "Os documentos de processo, como lembranças materializadas, são muitas vezes mencionados como instrumentos ativadores da memória".

Ciente disso, o diretor propõe uma “metodologia” para que o coletivo acessasse suas experiências pessoais conjuntamente – uma espécie de “jogo da memória” – e, desse modo, transformasse-as em novas interações, dramaturgias e cenas. Haddad conduz o grupo, a partir desse “jogo”, a depurar a experiência do procedimento e a fazer algumas seleções. Ana Célia Castro (2022), integrante do TUCA-Rio, comenta esse aspecto em entrevista aos pesquisadores:

Um detalhe sobre esse processo de construção do texto: nós fizemos como ponto de partida uma série [...] de depoimentos que tinham uma pergunta que era: “o que que o TUCA significou para nós”. E aí, num dos ensaios, o Amir disse uma coisa que era muito verdadeira: “essa pergunta não é suficiente”. Porque ao dizer o que o TUCA significou para nós, não estávamos respondendo, nós não estávamos contando momentos de nossa própria história. E aí, começou uma reflexão sobre a nossa história e essa reflexão foi fundamental para o resultado do texto. [Esse aspecto] não estava presente nos depoimentos.

Marcia Fiani (2022), também integrante do TUCA-Rio, ao ser entrevistada pelos pesquisadores, acrescenta: “a gente tinha pacotinhos, tinha um montinho ‘jornais’, tinha um montinho ‘depoimentos’, tinha um monte de montinhos, cada um separadinho. Ele – o Amir – sugeriu: ‘Joga tudo dentro de um balaio e vai misturando’”.

Essas histórias individuais e coletivas arquivadas nos corpos dos atores retiraram da experiência o sentido de representação, aproximando-a da ação performativa. Não há personagens em *ReAcordar*. O artista fala sobre a sua própria vida e fotos, poemas, matérias de jornal se juntam à sua memória e à vivência do outro. Há um sentido de teatro documentário e de teatro autobiográfico indelével, em que o depoimento pessoal é o cerne elaborador da cena. Janaína Leite (2012, p. 21-22), diretora e atriz, ao refletir sobre os processos mnemônicos e arquivos de criação na perspectiva de sua pesquisa sobre o teatro autobiográfico, constata que seu processo artístico a leva para “[...] discussões muito avançadas na contemporaneidade sobre a memória e as diferentes formas de escritas do eu como a autobiografia, os diários e a ‘autoficção’”. Essas questões se coadunam com as estratégias de criação de *ReAcordar* e se manifestam nas reflexões de Henri Bergson – autor recorrente na pesquisa de Leite – sobre a memória:

A memória... não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si

mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (Bergson, 2011, p. 47-48).

Nesse entendimento, a natureza do arquivo não deve ser reduzida a uma recuperação ou armazenamento, pois a experiência marca os corpos de modo complexo, não dicotômico, por vezes conflituoso, inconsciente, que ultrapassa sentidos arqueológicos, que se projeta na natureza do que somos, do que nos constituiu, constitui e constituirá. Isso quer dizer que o arquivo pode abranger, também, sentidos não cronológicos ou mesmo organizados do corpo. Sendo uma inevitabilidade, existem muitos modos dos corpos arquivarem a experiência. Talvez tanto quanto existam pessoas no planeta. Ao refletir acerca dos estudos realizados pelo neurocientista português António Damásio e possíveis associações com o tema dramaturgia do corpo, Greiner conclui que:

Se a dramaturgia é uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se em processos latentes de comunicação (Greiner, 2005, p. 73).

Desse modo, o corpo é fluxo permanente entre o dentro e o fora que, ao se organizar/desorganizar em imagens, continuamente, ressignifica o presente e o passado: corpo-arquivo. Nessa acepção, uma dramaturgia que pode surgir dessas interações deve ser maleável e porosa, criando pontes entre o corpo e o ambiente, proporcionando um ecossistema no qual, de acordo com Haddad (2022), “o ator está desarmado, tem a embocadura livre e não faz nenhum trejeito, não há nenhuma representação – o que horizontaliza a qualidade e as relações de teatralização e retira muito o mal-estar do virtual, porque é tão verdadeiro”.

Derrida (2001, p. 8) afirma que “não há arquivo sem o espaço constituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual”. E pergunta a seguir: “Em que se transforma o arquivo quando ele inscreve diretamente no próprio corpo?”

O que pode se inscrever mais num corpo do que a tortura, o exílio, a prisão arbitrária? Dito isso, é importante sublinharmos que não pretendemos responder no que se transforma o arquivo quando inscrito diretamente no corpo. Talvez possa se transformar em muitas coisas. Possivelmente, em

incontáveis coisas. É preciso elucidar que, ao pensarmos o corpo como arquivo, como documento de processo, refletimos sobre a memória numa perspectiva da criação artística – memória criativa<sup>12</sup> – em que o ator/atriz aciona e dá acesso a suas vivências e impressões, atualizando-as em fluxo permanente; aqui objetivamente visando a construção coletiva da dramaturgia do espetáculo *ReAcordar*. A experiência, então, propõe aos corpos, inseridos na formação de uma memória coletiva, a elaboração do processo de criação. A relação entre memória e coletivo é contemplada por Pollak:

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (Pollak, 1992, p. 201).

Nos processos de criação da linguagem de alguns grupos de teatro e dança, as experiências individuais (previamente existentes e as acionadas no processo) se somam e, quando organizadas e editadas em determinado sentido, geram o trabalho. A memória, nesses processos, se constrói fluida e permanentemente, de modo coletivo. Um exemplo disso são as viagens do Teatro da Vertigem que, no processo de construção da peça *BR-3*, realizou uma extensa pesquisa de campo, uma viagem por terra, de São Paulo ao Acre, investigando três localidades: Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasiléia (AC), com paradas em vários outros locais. Antonio Araújo, diretor do grupo, comenta essa experiência:

É preciso dizer que o projeto nunca pretendeu a reprodução fotográfica ou documental desses três locais, sempre foi, muito mais, a maneira como nossa sensibilidade e nossa imaginação foram provocadas pelos espaços. Nesse sentido, é nossa experiência de passagem por esses três lugares que vem para o espetáculo, e não o compromisso com uma fidelidade mimética. *BR-3* é o modo como esses lugares nos atravessaram (Araújo, 2006, p. 17).

Um atravessamento cria marcas indelévels nos corpos, que se constituem como arquivo. Uma paisagem interiorana, uma briga num bar, um animal ferido, um rio. Imagens que nos atravessam e permanecem. Um atravessamento é, afinal, algo que nos cruza, nos perpassa. No entanto, o atravessamento é via de mão dupla. Somos atravessados e atravessamos. E, por vezes, ficam cicatrizes. A cicatriz, também, pode ser memória de atravessamentos. No processo de *ReAcordar*, surgiram questões ligadas à necessidade e à dificuldade de tocar em temas difíceis concernentes a tempos

críticos, violentos. Lembremos que o TUCA-Rio é um grupo que sofreu diretamente a violência do golpe militar de 1964 e a instauração do AI-5 e que, também, passou pelas dificuldades da crise pandêmica de 2020/2021. Não é exagero considerar a experiência de alguns membros do grupo como uma dolorosa experiência de guerra. Fabrício Araújo, ao abordar os processos mnemônicos diante dos traumas infligidos às vítimas da guerra, afirma que:

Em confronto com a construção de uma memória contra o esquecimento, a resistência da vítima como testemunho carrega o paradoxo do indizível. [...] Observa-se que, apesar da restrição da mente humana em recordar os traumas vividos durante a guerra, o resgate do passado é de vital importância para que a memória revele a história, a identidade e conserve o testemunho (Araújo, 2016, p. 51).

O testemunho sobre os tempos de crise é possibilidade de cura, individual e coletiva, é resistência à normatização. O corpo-arquivo é testemunha que gera a possibilidade de ficcionalização de narrativas que, no caso de *ReAcordar*, estavam sendo obliteradas naquele momento no país e, desse modo, agiu positivamente para sua recuperação, preservação, redimensionamento e (re)política. Márcia Fiani (2022) considera a ficcionalização da experiência vivida como forma de lidar com as cicatrizes que ficaram como memórias de atravessamentos violentos:

Eu acho que uma coisa muito importante também que tem no espetáculo, quando a gente fala daquela época e fala de prisão, fala de tortura e fala do exílio. Primeiro foi a Marta ter tido a coragem de nos dar de presente poemas dela que falam de todo esse horror pelo qual passamos e que ela nunca tinha lido ou entregado, mostrado para ninguém. E isso foi uma coisa muito preciosa. Eu fui presa, torturada, exilada, tudo isso. E, de um modo geral, esses relatos que a gente escuta, ou são relatos muito crus e muito difíceis da gente ler, ouvir. Eu, por exemplo, não consigo ler ou ouvir. Tem coisas que a gente não consegue falar. Foi uma brutalidade tão horrorosa que é impossível falar sobre isso. Mas isso está dito no nosso texto. Porque com os poemas da Marta isso ficou maravilhoso. Os poemas dela são lindíssimos e nos permitiram falar de coisas que, até então, a gente não falava.

Está claro que o processo de criação de *ReAcordar* viabiliza os meios para os atores exprimirem a experiência traumática que, antes, era impossível de ser comunicada. Os poemas de Marta Klagsbrunn, os corpos-arquivos que contém as experiências da época e o “jogo da memória” proposto por Haddad oferecem a via para a ficcionalização, que construirá a dramaturgia e o processo comunicativo da peça. De acordo com Salles (2017, p. 49), “à medida que esses elementos passam a fazer parte da realidade ficcional, ganham natureza artística, pois se revelam então como parte do

roteiro, da sinopse, da ficção e passam a integrar a obra em construção”. Desse modo, a dramaturgia construída nessas interações foi essencial para a pavimentação de um caminho do grupo para a cena, especialmente para a cena virtual.

## **Dar não dói, o que dói é resistir: a ida para o Zoom**

A trupe chegou a fazer apresentações presenciais, mas, com a crise sanitária, foi obrigada a parar e procurar um modo de dar continuidade ao trabalho. A solução foi recriar o espetáculo para o ciberespaço, utilizando a plataforma de comunicação por vídeo Zoom<sup>13</sup>, que oferece salas virtuais em que centenas de pessoas podem interagir.

A linguagem do teatro se caracteriza por sua capacidade de absorver e reinventar as tecnologias de sua época, o que tem gerado por toda a sua história questionamentos acerca das características que a identificam. É claro que interações bastante potentes do teatro com o audiovisual e a internet já se dão há tempos. A experiência do grupo Teatro Para Alguém (TPA)<sup>14</sup>, de São Paulo, por exemplo, problematiza desde 2008 essas questões ao apresentar um repertório de peças e performances gravadas e disponibilizadas em seu site. No entanto, muitos artistas de teatro, diante da crise pandêmica que os projetou forçadamente, a partir de interações com o audiovisual, para o ciberespaço, se perguntavam o quanto o espaço virtual poderia se configurar como espaço teatral. Os integrantes do TUCA-Rio, ao persistirem em fazer (refazer?) *ReAcordar* nas redes, inevitavelmente, enfrentaram essas questões. Sobre a ida da peça para o ambiente virtual, Ana Célia Casto (2022) explica que “a gente teve uma certa resistência a essa questão da internet. Depois deu tudo certo. Mas, no início havia uma certa resistência entre nós, que foi totalmente superada”. Sérgio Alevato (2022) acrescenta “que o processo de resistência não era propriamente em relação à internet, às apresentações virtuais, mas sim à possibilidade de ‘congelar’ a apresentação com a gravação”.

Inicialmente, o grupo acreditava que a exibição pública do espetáculo previamente gravado descaracterizaria a *ReAcordar* como teatro. Essa preocupação sobre a natureza da linguagem teatral gerou uma busca que se tornou um importante princípio direcionador do processo comunicativo do trabalho que foi para o ciberespaço. Márcia Fiani (2022) prossegue:

---

DIAS, Wagner Miranda; SALLES, Cecília Almeida. Amir Haddad e o Teatro Universitário Carioca (TUCA-Rio): processo de criação e memória em *ReAcordar*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.46299> >

Essa foi, é e continuará sendo a nossa resistência: nossas apresentações não são gravadas, são gravadas internamente, mas nós não soltamos a gravação porque a gente continua querendo que seja teatro. E teatro é uma coisa imediata, que se faz no dia, não se faz gravado. É aquele dia, o que aconteceu naquele dia, a emoção que aquele dia traz. E a gente não quer que seja outra coisa.

Há muitas percepções do que é teatro. No momento da crise pandêmica, em que era preciso criar meios para a sobrevivência de processos e artistas, o acesso às tecnologias de imagem e ambientes virtuais de interação ofereceram possibilidade de resistência e de alcançar o espectador. Era um contexto que fomentou amplamente a discussão sobre quais elementos caracterizam o fazer teatral, destacando-se, especialmente, questões em relação aos trânsitos entre atores e espectadores. No entanto, é necessário acrescentar outras perspectivas a essa discussão.

Se, para alguns, o teatro se define a partir da presença física do ator e do espectador num determinado espaço, para outros pode se dar, até mesmo, sem atores. Já em 1907, Gordon Craig (2012) usa como epígrafe em seu famoso texto “O ator e a supermarionete” – em que preconizava a inviabilidade do ator – uma frase de Eleonora Duse: “para salvar o Teatro, o Teatro deve ser destruído, os atores e atrizes devem morrer de peste... eles tornam a arte impossível”. Entre tantas experimentações da cena contemporânea que dispensam a presença física do performer, trazemos *Os Cegos*, de Maurice Maeterlinck, levada ao SESC Pinheiros (SP) em 2010, em que o diretor canadense Denis Marleau utiliza projeções 3D de imagens dos atores em 12 máscaras.<sup>15</sup>

As considerações de Duse e de Craig e a experiência de Marleau são evocadas para lembrar que, apesar do uso das tecnologias da imagem e do ciberespaço nos processos de criação e comunicação do teatro, especialmente durante a crise pandêmica, terem acirrado discussões sobre essas questões, elas não são nem um pouco novas. São nós de uma rede muito complexa e antiga, que aí estão, de certo modo, resistindo e se desenvolvendo. Sendo a pulverização poética uma característica da pós-modernidade, no contemporâneo se dá o convívio de várias possibilidades de criação e, ao refletirmos sobre esses processos, é preciso adquirirmos um olhar que abranja sua complexidade.

Morin (2011, p. 33) explica que “a primeira condição de uma dialógica cultural é a pluralidade/diversidade dos pontos de vista”, e é nesse sentido que a perspectiva de Haddad sobre suas experiências com a internet são relevantes.

Eu só estou no Zoom porque fui obrigado. Eu odeio estar fazendo teatro no Zoom. A definição de teatro para mim é fisicalidade. Então, eu, sem poder vivenciar a fisicalidade do teatro, a presença viva do ator, estou fazendo um remendo de uma coisa que não é teatro, nem televisão... não é nem Facebook, não é nada. Eu acho muito ruim. Eu não gosto de fazer. Eu faço porque é o que me resta. Não há outra coisa a fazer. Eu me sento diante de um computador para fazer coisas relacionadas ao teatro, porque eu não tenho outra alternativa. Mas eu não gosto. É igual a trepar por telefone (Haddad, 2022).

Os processos do TUCA-Rio que vão para o ciberespaço aconteceram não sem alguma resistência, como foi observado. Além disso, trilhar o caminho do teatro presencial até a uma sala do Zoom requer novos aprendizados e um outro tipo de mobilização. Segundo Márcia Fiani (2022), “nós, com a nossa idade, ainda não tínhamos controle sobre o Zoom que hoje a gente tem, né? Aprendemos tudo, hoje somos mestres”. Ana Célia Castro (2022) completa:

Eu acho que o grande processo que aconteceu na nossa apresentação – e aí foi o grande ganho [...] da apresentação presencial para o Zoom e que é um ganho que vai continuar no presencial, quando a gente voltar para o presencial, foi a introdução das imagens. Isso deu movimento. Virou uma peça de teatro.

## Considerações finais

É perceptível que o processo de ida de *ReAcordar* para o ciberespaço legitimou a identidade do trabalho como “uma peça de teatro”. Ao acompanharmos o processo de criação de *ReAcordar*, verificamos que as reorganizações dramáticas sucessivas da peça surgiram do entendimento, que gradativamente se aprofundava, do texto, do espaço, da atuação do ator em relação às naturezas comunicativas das redes virtuais e da linguagem audiovisual.

Assim, o trabalho do ator se sofisticou, pois as possibilidades audiovisuais e a virtualização são compreendidas e assimiladas. Acrescenta-se, além disso, as músicas originais da montagem de *O Coronel de Macambira*, fotos que ilustram o processo de 1967 e *templates* que indicam mudanças de planos na dramaturgia. Na versão mais recente da peça, assistida pelos pesquisadores no final de 2022, esses elementos interagiam de modo mais organizado e fluido do que na versão anterior, assistida em meados de 2021. Os atores tinham mais domínio de suas ações e a dramaturgia estava mais clara e sistematizada. Segundo Alevato (2022): “A outra coisa que foi fundamental também...

no processo todo [...] Foi a questão de que, a partir da dramaturgia e do texto presencial, nos processos de apresentação virtuais, fomos depurando. Foi um processo contínuo, de conversação e de depuração”.

É inegável que a utilização da imagem pode acrescentar eficiência para qualquer narrativa, pois carrega grande poder sintetizador. Assim, a duração do espetáculo passou de 1 hora e 40 minutos para 55 minutos. A ida para a plataforma Zoom resulta numa ampliação das redes do grupo e requer a experimentação de novos procedimentos a partir da recuperação e ordenação das memórias das experiências vividas na ditadura. É patente que o acionamento dos processos mnemônicos forçou a expansão dos ambientes de atuação e ofereceram ao grupo oportunidades de descobrir novas perspectivas para seus processos de criação. Os recursos da memória, em *ReAcordar*, ao serem instigados por Haddad, se dão como arquivo *inscrito no próprio corpo* (Derrida, 2001, p. 9), que revisita e ressignifica as experiências do exílio, da tortura e da perseguição política infligidas aos integrantes do TUCA-Rio.

Para Amir Haddad, no teatro, não existe um sentido de *pronto*, mas de *vivo*. Certamente essa qualidade do diretor contribuiu para que o processo de criação de *ReAcordar* se reinventasse continuamente em seus trajetos de (re)construção, (re)apresentação e (re)significação das memórias do grupo. Somam-se a esse movimento permanente a grande receptividade à entrada de novas ideias e o sentido constante de inacabamento presentes na trajetória de criação do diretor, características desenvolvidas desde a década de 1980 com o seu grupo Tá na Rua e identificadas por Salles (2011, p. 173) como parte das generalidades dos processos de criação.

Trabalhar, há tantos anos, com a amplidão da rua não intimidou Haddad em relação aos desafios que o espaço virtual oferecia aos artistas da cena durante a crise pandêmica. O diretor criou, além de *ReAcordar*, outros trabalhos para o ambiente virtual e, apesar de sua insatisfação com o espaço virtualizado, afirmou que as interações dos artistas de teatro com as tecnologias de imagem e com o ciberespaço, naquele momento, eram válidas porque “nos garantem o olhar do outro”, sendo “o que tínhamos de mais próximo da expressão do vivo” (Haddad, 2022).

Assim, a princípio, entendemos que o deslocamento de seu trabalho para o espaço virtual de modo geral foi, antes de tudo, um projeto de resistência – característica essa, aliás, que marca toda a trajetória do diretor. No entanto, embora a ida de *ReAcordar* para o ciberespaço, inicialmente, tenha se configurado como uma experiência concebida como um modo de *garantir o olhar do outro*, ultrapassa esse objetivo e se configura como uma obra de teatro validada *per se*. Uma experiência que se compôs a partir da constituição de um corpo-memória coletivo e se afirmou como teatro no trajeto de transposição do espaço newtoniano ao espaço virtual. *ReAcordar* certamente garantiu algo além do “olhar do outro”, como pretendia o diretor, se constituindo como um espetáculo-memória essencial, uma ação de resistência e ressignificação contra o esforço de apagamento dos corpos e da história de um período que precisa e deve ser lembrado.

## REFERÊNCIAS

- ALEVATO, Sérgio. **[Entrevista]**. [Entrevista cedida a] Cecilia Almeida Salles e Wagner Miranda Dias. 2022.
- ARAÚJO, Antonio. Projeto BR-3. *In*: FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto (org.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 15-17.
- ARAÚJO, Fabrício Paiva. Entre o lembrar e o esquecer: a construção da memória e a validade do testemunho. **Revista Literatura e Autoritarismo**, Cascavel, v.1, n. 16, p. 49-62, 2016. DOI: <https://doi.org/10.5902/1679849X21504>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/21504>. Acesso em: 2 mai. 2022.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Anna Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Tradução de Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRECHT, Bertolt. **Antologia Poética**. Seleção e tradução de Edmundo Moniz. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1982.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- CASTRO, Ana Célia. [Entrevista]. [Entrevista cedida a] Cecilia Almeida Salles e Wagner Miranda Dias. 2022.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a abordagem do self**: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. Tradução de Almir Ribeiro. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 101-124, jun. 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FIANI, Márcia. **[Entrevista]**. [Entrevista cedida a] Cecilia Almeida Salles e Wagner Miranda Dias. 2022.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**: 1959-1969. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Organização de Ludwik e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HADDAD, Amir. Amir Haddad Doutor Honoris Causa. [Entrevista cedida a] Marco Aurélio Oliveira. **Blog do ACRA**, [S. l.], 2019a. Disponível em: <http://blogdoacra.blogspot.com/2019/02/amir-haddad-doutor-honoris-causa.html>. 2019. Acesso em: 2 jan. 2023.

HADDAD, Amir. Teatro: a volta do TUCA 51 anos depois. [Entrevista cedida a] Ana Cláudia Guimarães. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 dez. 2019b. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/teatro-volta-do-tuca-51-anos-depois.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

HADDAD, Amir. **[Entrevista]**. [Entrevista cedida a] Cecilia Almeida Salles e Wagner Miranda Dias. 2022.

LEITE, Janaína Fontes. A autoescrita performativa: do diário à cena. **Revista aSPAs**, São Paulo, v. 2, n.1, p. 20-25, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/62868>. Acesso em: 1 mar. 2023.

LEITE, Janaína Fontes. **Interseção entre cinema e teatro na quarentena**. [Entrevista em vídeo cedida para o] Circuito de Festivais BH – BH in Solos. Belo Horizonte: [s. n.], 2021.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias, habitat, vida, costumes organização. Tradução de Juremir Machado da Silva. 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.

OLIVEIRA, Marco Aurélio. TUCA, Teatro Universitário Carioca. **Blog do ACRA**, [S. l.], 2021. Disponível em: <http://blogdoacra.blogspot.com/2021/02/tuca-teatro-universitario-carioca.html>. Acesso em: 19 dez. 2022.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Org. J. Guinsburg. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso: 12 fev. 2023.

RE-ACORDAR, TUCA e Amir Haddad. Live do canal Estados Gerais da Cultura. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (121 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fExs7cbQHZA>. Acesso em: 13 jan. 2023.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Ed. Annablume, 2011. Publicado originalmente em 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2017.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

---

1 Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Especialista em História da Arte: Teoria e Crítica e graduado em Artes Visuais e em Teatro pela Faculdade Paulista de Artes. É investigador colaborador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e professor convidado do mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve. Pesquisador do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. É professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

2 Professora titular dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. Autora dos livros *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998), *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006), *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010) e *Processos de criação em grupo: diálogos* (2017).

3 Este artigo tem origem na tese *Crise e criação: Interações entre as artes do corpo e o audiovisual na experimentação contemporânea*, de autoria de Wagner Miranda Dias, defendida em 2022 e realizada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com bolsa CAPES.

4 Sérgio Ricardo foi músico, compositor, cineasta e cantor brasileiro, tendo trabalhado também como ator e diretor de cinema. Participou de diversos movimentos culturais como Bossa Nova, Cinema Novo, Canção de Protesto e Festivais de Música Brasileira. Falecido em 2020.

5 Marta Klagsbrunn, poetisa e atriz do TUCA-Rio. Falecida em 2021.

6 O Zoom Meetings é uma plataforma de vídeo conferências que possui diversas funcionalidades, como compartilhamento de tela, gravação de webinars, acesso via telefone e upload de reuniões na nuvem.

7 A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara, são todas, vistas em conjunto, imitações. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objetos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas. Se a música de flauta e de cítara e algumas outras artes similares, como a música de siringe, conseguem expressividade usando apenas a harmonia e o ritmo, a música dos dançarinos [imita], pelo ritmo em si, sem harmonia (pois os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres, mas também emoções e ações) (Aristóteles, 2008, p. 37 e 38).

8 A cultura grega arcaica sempre se interessou pela memória, pelo ato de lembrar. Os gregos possuíam até uma deusa da lembrança e do esquecimento, Mnemosine. Entre outros filósofos gregos, Aristóteles também se interessou pela memória. O filósofo escreveu o tratado *Da memória e da reminiscência*, em que examina o papel das imagens no exercício do pensamento.

9 A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões (Aristóteles, 2008, p. 47 e 48). Parênteses dos autores.

10 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fExs7cbQHZA>. Acesso em: 13 ago. 2022.

11 Segundo Salles (2011, p. 44): "Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envolvidos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo".

12 Segundo Leite (2012, p. 23): "o princípio de uma memória criativa, oposta a uma memória histórica, estará na base dos estudos de muitos autores que se debruçaram sobre as narrativas autobiográficas no fim do século XX e começo do XXI como Léonor Arfuch e Paul Ricoeur".

13 Apresentação de *ReAcordar* na plataforma Zoom disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fExs7cbQHZA>. Acesso em: 22 dez. 2022.

14 Disponível em: <https://teatroparaalguem.com.br>. Acesso em: 5 dez. 2022.

15 Disponível em: <http://nancytobinarchives.net/en/les-aveugles/>. Acesso em: 13 mar. 2023.