

# Investigação e Emancipação: “Um Sol Amarelo”

RIBAS, Jéssica Luíza de Sousa

IC – FAPEMIG – UFMG

jessica.sribas@gmail.com

ROJO, Sara

UFMG-CNPq

“Aquí se comparte, lo mío es tuyo  
Este pueblo no se ahoga con marullo  
Y se derrumba yo lo reconstruyo”  
Calle 13 – Latinoamérica

Resultado de um continente que sofreu com incessantes abusos ao longo de sua história, a América Latina, explorada e molestada pelo poder político, econômico, social, militar e ideológico, é, principalmente, reconhecida por suas constantes lutas. Desde os primórdios, na conquista inicial do território, os povos indígenas resistiram diante do controle e da força bruta dos colonizadores, travando duras batalhas para defender o seu espaço e não ter sua autonomia roubada. Injustiças como estas não cessaram com o passar dos anos. Seja por tirania ou até mesmo preconceito minorias foram e permanecem sendo violentadas direta e indiretamente. Povos ainda segregados por sua raça, classe, etnia, nacionalidade, sexo ou orientação sexual. Mas que, apesar disso, mantém também sua configuração inicial de ajuntamento a fim de constituir proteção e uma barreira frente às opressões.

Cenários de luta, união e resistência acabaram refletindo também no campo artístico que, igualmente, sofreu com a repressão e censura em diferentes períodos<sup>1</sup>, sendo tolhido à medida que inquietava os ânimos gerando uma massa perigosa que poderia ameaçar a ordem social. Os resultados das proibições aos artistas são muitos, um deles seria o uso de formas indiretas de expor as ideias como Idelber Avelar as explica:

A alegoria é a face estética da derrota política [...] não por causa de algum agente extrínseco, controlador, mas porque as imagens petrificadas das ruínas, em sua imanência, oferecem a única possibilidade de narrar a derrota. (AVELAR, 2003, p.85)

1. Um deles foi o período das ditaduras militares na América Latina. Instaurada em 1 de abril de 1964, a ditadura brasileira completou, neste ano de 2014, 50 anos do golpe militar.

O período pós-ditatorial exhibe uso de imagens em detrimento da narrativa, há uma espécie de morte da narração com a derrota, juntamente com a morte de ideais. A história contada já não se sustenta por si mesma porque não consegue exprimir puramente uma difícil realidade e, atrelado a isso, está a dificuldade em se viver a perda. Uma lesão deixa suas marcas que podem acabar por embotar o ser. Um exemplo do uso da alegoria é a música de Chico Buarque de Holanda, Cálice (1973): “Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ De vinho tinto de sangue”. A repetição de “afasta de mim esse cálice”, onde “cálice” tem mesma sonoridade que a expressão “cale-se”<sup>2</sup>, faz alusão à censura da época. É importante deixar claro que, se falando do continente latino-americano, não pretendemos aqui reduzi-lo a uma única definição, visto quão vasta e peculiar é sua formação, mas ainda assim sendo:

um erro pensar que entre imagens produzidas não existe nenhum diálogo. América Latina é uma categoria histórica, mas dentro da arte política atual é também um motor de rearticulação para uma tomada de posição própria frente a uma integração, pelo menos simbólica, de nosso continente, que visto do outro lado do oceano, continua sendo o outro, o exótico. (ROJO, 2012, p.94)

Retomando, portanto um elo comum entre essas nações, a luta pelo poder sempre foi um fator preponderante e, atrelado à isso, a corrupção acaba por ganhar força visto que “os grandes<sup>3</sup> podem ser corruptos (o que não significa que o sejam sempre), mas seu desejo já é corrupto por natureza, pois querem dominar.” (ADVERSE, 2012, p.33). Querer exercer domínio talvez não seja um ato corrupto puro e simplesmente, mas os meios escolhidos de se chegar a esse objetivo é que podem ser corrompidos. Por isso, a corrupção não é exclusiva aos grandes, podendo atingir qualquer ser social que ao obter êxito em suas conquistas é seduzido por bens e passa a valorizar o supérfluo a fim de satisfazer o ego usando para isso de formas ilícitas. No entanto, o povo se corrompe geralmente reproduzindo o exemplo de comportamento de seus governantes como afirma Maquiavel: “A responsabilidade é sempre de quem governa, cujo caráter se parece ao dos súditos” (MAQUIAVEL, 1994, p.387). Esse caráter desvirtuado se manifesta quando, num jogo de interesses, o interesse comum deixa de ser atendido para dar lugar aos privados.

Não podendo ignorar o tema da corrupção, a arte o retratou de algumas formas. No campo da ficção foi muitas vezes representada através das próprias alegorias em charges, literatura, cinema, teatro, canções, em alguns momentos fazendo uso de uma micropolítica<sup>4</sup> para provocar a reflexão de algo mais extenso.

2. Interpretação extraída de <<http://www.historiadigital.org/musicas/10-musicas-de-protesto-a-ditadura-militar/>>.

3. “Grandes” nesse caso é usado apenas como um contraponto ao “povo”.

4. Política restrita a um pequeno grupo social em que há alguma relação de poder. Extraído de <<http://www.dicionarioinformal.com.br/micropol%C3%ADtica/>>.

Poder exteriorizar dor e perda de forma indireta logo seria uma das saídas para o desabafo, um grito sussurrado, mas ainda assim um grito. Dessa forma, “a perda é a ferida aberta que não cicatrizou, dando-se pela alegoria a sua possibilidade de representação” (COSTA, 2012, p.7). Ainda que só uma exposição da dificuldade, figurar o prejuízo talvez torne o indigesto um pouco mais palatável. Idelber Avelar em seu livro “Alegorias da derrota” procura chamar atenção para a necessidade em se viver o luto, pois quando se nega a perda, “o objeto perdido é enterrado vivo” (AVELAR, 2012, p.18). Negar só torna a ruína latente, mas ela permanecerá ali, corrosiva. Em vista disso, as alegorias são vestígios de perda que insistem em provocar a superação do trauma através de uma visualização do problema, apaziguando o lúgubre de forma a azeitar as amarras da dor. Avelar vai além, ressaltando que aceitar não é cair no conformismo, e que é preciso em alguns momentos herdar “o luto pela morte do outro” (AVELAR, 2012, p.2), o que seria basicamente deixar que o comum se estabelecesse em nós antes do ser individual “eu”. Não ter sofrido danos, não impede de compartilhar o sofrimento do outro, muito menos que se aprenda e se fortaleça com isso.

HOMEM

[...]

Os mortos são do vizinho, a  
desgraça de outro povoado! Aqui não  
aconteceu nada!

Não me faça lembrar, imploro.

Porque se começo a falar, quem  
poderia me parar depois? Não basta  
um pano na testa. Não. Esta febre  
não se apaga.

Por que quer que eu lembre? Escavar  
as feridas. Colocar sal na  
carne viva. Não, deixe que vou esquecendo.

Os mortos estão embaixo,  
nós estamos em cima, queremos  
continuar respirando. Não se vive de lembranças,  
temos que varrer as tristezas.

Sabe? Só uma coisa me corrói. Os  
ladrões, os que deveriam nos proteger,  
enrolaram a gente. Isso

não posso me esquecer. Até muletas

roubaram... Por que... pode

me dizer por quê? O que fizemos

com eles? Se votamos neles

nas últimas eleições... “honoráveis, honoráveis”...

[...] (BRIE, 2010, P.70)

O trecho acima pertence à obra dramatúrgica de César Brie “Em um sol amarelo”, que trata do terremoto que atingiu várias cidades e causou a morte de dezenas de pessoas em 1998 na Bolívia, a história é narrada através da própria voz dos sobreviventes.

Dividida em dois atos, a peça aborda primeiro o terremoto em “A Tragédia”, e procura retratar o momento posterior aos acontecimentos em “A Burla”. Os testemunhos são verídicos e sem rodeios – dizem o que precisam dizer – o desabafo já não é sussurrado e as alegorias estão vigorosamente presentes na encenação, pois se tratando de desastres naturais “as ruínas seriam a única matéria prima que a alegoria tem a sua disposição” (AVELAR, 2003, p.85). Como encenar um desastre onde a terra treme, as construções se desmoronam, famílias são devastadas em segundos e tudo o que estava de pé resta agora no chão? “Só suspendendo a verossimilhança elas (novelas alegóricas) podem preparar o cenário para narrar a monstruosidade que é seu objeto.” (AVELAR, 2003, p.85). O teatro nesses casos será sempre uma representação do real, e não caberia a ele tentar reproduzir o que jamais se igualaria ao acontecido. O objetivo não passa por imitar, acredito que se aproxima mais do campo da homenagem. É como se a feitura do espetáculo dissesse “Nós sabemos da existência de vocês e não compactuamos com o abuso a que foram submetidos”.

Na foto, objetos suspensos e um casal por trás de uma

*“Em um sol amarelo,  
memórias de um terremoto”  
encenado pelo  
Grupo Teatro de los Andes  
(Bolívia) no FIT BH em  
2008 · Foto: Guto Muniz*



moldura, estes fazem referência a um porta-retratos onde o homem (ele e sua mulher já estão mortos) cospe terra, a imagem tenta representar o caos provocado pelo terremoto, fazendo um jogo entre o soterramento e a impossibilidade dos mortos de dizer algo. A figura em questão, portanto se desdobra em outras tantas possibilidades que não apenas esta de representar um objeto por si mesmo. Adquire camadas de significação quando é vista pelo espectador, olhando-o de volta na mesma esfera de sentidos multifacetados. O porta-retratos está coberto das famílias soterradas, dos entes perdidos e do silêncio das vítimas:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.33)

A peça de Brie documenta mais do que o desastre em si, mas o depois dos acontecimentos, como os constantes atos corruptos que sucederam com as doações para as vítimas. O governo da Bolívia, através da Defesa Civil, fez a distribuição dessa ajuda pela direção do exército. Foi calculado em trinta milhões de dólares o montante recebido da comunidade internacional, como mantas, geradores, dinheiro, barracas, alimentos, roupas, entre outros. No segundo ato “A Burla”, título que já sugere seu conteúdo, mostra por meio do sarcasmo a posição do governo e das autoridades que cometeram fraudes e abusos de poder:

PRESIDENTE  
[...]  
Dividindo as ajudas, temos que  
dividir tudo, um pouco para vocês  
e outro para os demais, um pouco  
para mim e outro para você. Para mim,  
para você, para mim, para você, para mim para  
mim para mim, para você.  
Tirem dos entulhos tudo o que  
puderem, algo para ser recuperado...  
o que serve guardem, o que não serve  
dêem de presente... se ajudem que nós  
vamos lhes ajudar...  
Aqui estão os soldados para vigiar  
de noite e evitar que haja roubos. Serão  
permitidos somente roubos autorizados.  
Não se desesperem, esperem, não se sintam  
abandonados e sim amados.  
Aqui têm um governo que trabalha  
para vocês. [...] (BRIE, 2010, P.70)

O sarcasmo, assim como as alegorias, permite que o espectador se distancie<sup>5</sup> dos fatos e, a partir de um olhar menos direto, possa tirar suas próprias conclusões por meio do riso amargo. Além disso, adiciona leveza à tamanha imoralidade que é se aproveitar do desastre das pessoas.

Antes do espetáculo, era entregue ao espectador um livreto intitulado “El terremoto de la corrupción” com todos os registros, desde casos gerais até casos mais específicos, recolhidos de fontes como a imprensa nacional, os próprios habitantes, ou da Delegação Presidencial Anticorrupção. Ele informava quais tinham sido os delitos, como desvio de fundos, doações (roupas usadas e medicamentos sumiram), falsificação de documentos, cobrança de trabalhos não realizados (pagos a empresas fantasmas), entre muitos outros feitos isolados vindos dos subalternos, como o abuso de mulheres, chantagem, venda das ajudas aos atingidos, enfim, a lista é vasta. E tudo isto passou impunemente por falta de documentação. Ninguém foi responsabilizado, muito menos condenado. Chega a se aproximar da ficção fazer o levantamento de tantos absurdos, mas como aconteceu aos Bolivianos poderia acontecer e acontece a tantos outros latino-americanos. A esses, não importa os números, apenas que a ajuda chegue.

A arte, mais uma vez influenciada pelo ambiente político, adquire valor documental<sup>6</sup>, exibindo a possibilidade de se expor de uma forma sensível, para revelar o visível e o invisível. Informa e também provoca reflexões acerca de uma série de questões em alguns casos desconhecidas, mas principalmente dá vida aos incapazes de se pronunciar:

Os artistas entrevistam, investigam eticamente um grupo social em questão para lhe dar voz; as pessoas reais documentadas compartilham suas histórias de vida num espaço que não existiria oficialmente (VIEIRA, 2013, p.93).

No texto de “Em um sol amarelo”, o relato final que pertence ao nomeado “Habitante 3” exhibe o pedido da população de ser retratada com verdade por justamente essa ser a única maneira de alguém a escutar:

### HABITANTE 3

Nos cansamos de falar,  
De denunciar abusos.  
Aqui chega todo mundo.  
Psicólogos, historiadores,  
turistas do terremoto,  
curiosos e comerciantes.  
Políticos chegam poucos.

5. Desenvolvido por Bertolt Brecht e muito utilizado no gênero teatral épico, o efeito de distanciamento é quando ocorre uma quebra, uma ruptura na encenação, que causa um estranhamento e provoca dessa forma alguma reflexão sobre o que está sendo feito. Acontece quando há um elemento que distancia o espectador do que ele vê em cena (podendo este elemento ser: ação, fala, objeto, cenário, música, entre outros), indo contra uma verossimilhança que o ilude e envolve completamente.

6. “A noção de Teatro Documentário está atrelada a práticas de investigação teatral nas quais o “real” é inserido em cena. Desde sua origem no início do século XX, o desenvolvimento histórico do Teatro Documentário revela as suas várias e distintas formas de realizações práticas. Em geral, o Teatro Documentário sempre buscou questionar as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre os fatos e as verdades. O tema nos coloca num campo de estudos que envolvem estética, verdade, realidade e performance.” (GIORDANO, 2013, p.7).

Eles têm medo e com razão  
de que joguemos pedras neles.  
Não se animam para vir,  
conhecemos suas mentiras.  
Chegam também artistas.  
Querem fazer uma peça,  
uma canção, um relato.  
Contem a verdade, pedimos,  
nós existimos só em seus testemunhos.  
Não mintam vocês também.  
Digam a verdade, não mintam.  
Nos cansamos de falar. [...] (BRIE, 2010, P.121)

Alguns testemunhos como esse, estão na língua indígena quéchua, ainda hoje falada por cerca de dez milhões de pessoas na zona ocidental da América do Sul. Esse é mais um exemplo do respeito e atenção dado pelo Grupo às comunidades que contribuíram com a obra: “Nossa peça é um fato artístico e estas páginas são um dever cívico” (BRIE, 2010, p.12).

Em todo o texto dramatúrgico não foram revelados nomes, o autor explica que o motivo é porque acreditam “que estes elementos sejam universais, para além do nome próprio de quem os encarne” (BRIE, 2010, p.12). E de fato são quando vemos que esse episódio pode ser repetido em muitos lugares, é por isso que a obra teatral revela-se “portanto, como um documento performático que, referindo-se ao passado, mobiliza um presente. Um relato da história subversiva [...] que se rebela contra um sistema socialmente injusto.” (ROJO, 2011, p.44). Esse “documento performático” mobiliza mais de um presente, e se rebela contra mais de um sistema quando seus elementos são partilháveis mesmo em contextos diferentes:

Essas narrativas se estruturam em torno de personagens e temas que, mesmo centrados em tramas singulares do microcosmo representado, propõem instigantes reflexões mais amplas, englobando variada gama de aspectos políticos, sociais e econômicos. (PATRIOTA, 2012, p.243)

“Em um sol amarelo” narra uma tragédia com o povo Boliviano, mas poderia se referir às constantes enchentes no Brasil, ou aos alagamentos e deslizamentos de terra ocorridos no Espírito Santo no final de 2013. Tragédias naturais vão acontecer de uma forma ou de outra, a negligência com as áreas afetadas é que influencia no número de atingidos. Existem muitas pessoas habitando áreas de risco por falta de opção, geralmente classes mais pobres vivem em encostas. Com os corriqueiros desastres provocados pelas chuvas

quantos desvios de donativos já não foram denunciados? Apesar disso, nada acontece. Na Bolívia, a maior parte da população atingida era pobre, o tremor estava previsto, mas ninguém foi avisado ou preparado para isso. As autoridades não dão as devidas atenções que deveriam dar.

Paradoxalmente toda a atenção, antes negada, é exacerbada pela mídia após o desastre. Essa, por sua vez, aproveita da situação de destruição, da dor e necessidade das pessoas para construir notícias sensacionalistas em troca de audiência:

JORNALISTA

O senhor ainda tem duas pessoas soterradas?

HOMEM

Sim. Duas pessoas. Minha filha e minha neta de dez anos... ou nove.

JORNALISTA

Sinto muito, senhor, temos que ser fortes. (Dá umas palmadinhas e vai embora.)

HOMEM

Outra coisa, gostaria... se pudessem me ajudar a tirar os escombros... senhor jornalista... (fica sozinho) (BRIE, 2010, P.16)

Não há consideração com os indivíduos, só a preocupação em noticiar visando o sucesso da notícia. Um discurso que se assemelha ao do colonialismo que silencia a voz do nativo que pretende fazer falar, pois:

O corpo “primitivo” como objeto reafirma a supremacia cultural do sujeito que vê, aquele que é livre para ir e vir (enquanto o nativo permanece fixo no tempo e no lugar), e aquele que vê, interpreta e registra. O nativo é o show; o observador civilizado, o espectador privilegiado. (TAYLOR, 2013, p.105)

A mídia é também um instrumento de poder onde sua capacidade de controlar a informação pode retratar a realidade da mesma forma em que pode ocultá-la. Ela que, apesar de controladora e responsável por uma massificação de opinião, apassivando a população é, anterior a isso, dominada por uma gama de outros poderes superiores aos quais não seria favorável ter a verdade veiculada. Tais domínios acabam por influenciar e conceber a própria percepção de lembrança das pessoas, podendo criar memórias virtuais através da construção de recordações:

A pluralização das memórias também tem a ver com a barreira das mídias. Na era da imprensa a escrita criou novos espaços de recordação. A impressão de livros quebrou o antigo monopólio da recordação exercido pela Igreja e pela corte e possibilitou novos acessos à memória e à história. Com isso foram liberadas novas lutas de poder em torno da recordação. (ASSMANN, 2011, p.54)

As lembranças manipuladas pela mídia podem ser percebidas, por exemplo, quando buscamos na memória algumas imagens. Como o rosto do rei repugnante e deformado de Ricardo III retratado na dramaturgia, mas que na realidade nem tinha uma aparência tão monstruosa assim quando analisada sua ossada; ou o mito criado em torno do herói inconfidente e militar Tiradentes, onde sua figura muito semelhante a Cristo foi contestada pelos historiadores; e ainda a sex symbol Marilyn Monroe ovacionada e admirada que levava uma vida depressiva e problemática fora dos holofotes. Esses são só arquétipos intermediados pela mídia que difunde o conveniente para a produção de um inconsciente coletivo.

A relevância do papel da recordação é tamanha que há também aí disputas por moldá-la. Isso porque a “memória é incorporada e sensual, isto é, invocada por meio dos sentidos; ela liga o profundamente privado com práticas sociais, até mesmo oficiais” (TAYLOR, 2013, p.128). E é exatamente por isso que as recordações estão diretamente ligadas à definição de identidade à medida que cada indivíduo é formado por experiências que viveu, mas para isso, é preciso lembrar-se:

Reformulação da identidade sempre significa também reorganização da memória, o que também vale, como bem sabemos, para a comunidade e não menos para indivíduos; e isso se reflete em uma reformulação dos livros de história, na derrubada de monumentos, na renomeação de prédios públicos e praças. (ASSMANN, 2011, p.70)

Na obra “Em um sol amarelo” a identidade da comunidade está gravada em todas as expressões de memória, como a língua quéchua já comentada neste artigo; a superstição vista na passagem em que um adivinho lê na folha de coca que haverá terremoto; ou na fé religiosa exibida na fala de um camponês que diz: “a palavra de Deus não estávamos falando” acreditando ser este o motivo da tragédia. O corpo de cada ser pertencente a esta comunidade “funciona como o nódulo de convergência que une o individual ao coletivo, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico, a memória ao conhecimento” (TAYLOR, 2013, p.127). De alguma forma, estamos sempre a interferir nas questões que rondam as sociedades e os modos de viver com o tipo de posicionamento que tomamos, pois apesar de nossa individualidade vivemos num mundo interligado.

Olhando por esse viés, quais seriam as conseqüentes memórias de quem viveu o incidente do terremoto na Bolívia; de quem foi informado dele pela mídia; e de quem o leu na obra de Brie? “Somente elas (feridas e cicatrizes) garantem os vestígios duradouros confiáveis, que não são interrompidos pelo esquecimento temporal” (ASSMANN, 2011, p.266), isso só reforça a relação entre o afeto e a recordação, pois quando há um sentimento diretamente ligado a um fato, a memorização tende a ser mais forte e mais viva. Ter tido o conhecimento da tragédia Boliviana pelo texto de Brie afeta de variadas formas. Uma delas é a descoberta do teatro documental sensível por estar associado a uma abordagem fascinante da dor de pessoas reais que dividem a mesma região do continente que habitamos. E a memória a respeito dos que se foram? Quem se lembrará dos mortos? Mais do que em túmulos e memoriais, o sepultamento se dá através da intenção. Essas pessoas serão perpetuadas na obra “Em um sol amarelo”: A forma mais elevada da fama não está em tempos glorificadores nem em memoriais, mas na memória corporificada e internalizada que há em cada um, “gravada no pensamento e não na matéria”. (ASSMANN, 2011, p.49)

O texto dramático funciona ainda como um atenuante às memórias traumáticas quando as expõem escritas no papel, uma vez que “quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles” (ASSMANN, 2011, p.268). Falar dos problemas talvez seja o primeiro passo para externalizar a dificuldade, pois quando falamos as questões embaralhadas entram numa espécie de organização. No entanto:

Palavras não podem representar essa ferida memorativa do corpo. Ante o trauma, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror. (ASSMANN, 2011, p.268).

A impossibilidade do trauma de ser narrado é o motivo pelo qual se faz uso das alegorias e das encenações por meio de imagens no teatro, por exemplo. Isso para servir como agente colaborador do seguir em frente das pessoas, para não declarar a morte das sobrevivências e conseqüentemente de nossas memórias:

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado remanescente. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61)

A intenção seria retomar a direção da própria vida através da visualização dos fatos. “Não se trata da atenuação da consciência, e sim de uma expansão enfática da consciência” (ASSMANN, 2011, p.316) para quem quer que partilhe algo com as expressões artísticas de uma maneira geral. Estar em contato com manifestações que de alguma forma nos tocam, e que por isso, retratam algumas de nossas angústias e dissabores de uma forma mais concreta, tendem a nos fazer enxergar os problemas estampados que clamam por novos encaixes feitos por seu espectador.

Diante desse quadro, autodefinir-se, conhecer a própria origem, estar a par da história de uma maneira geral e investigar a realidade seriam meios para o alcance da emancipação. Consequentemente, o entendimento faria com que eles não voltassem a se repetir tantas vezes. Ainda que pareça utópico, é importante não deixar de acreditar:

Os vaga-lumes<sup>7</sup>, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes. [...] (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154)

7. Conceito do filósofo Georges Didi-Huberman, extraído de seu livro “Sobrevivência dos vaga-lumes” (2011), utilizado como metáfora para sinais discretos de esperança, lampejos. Espécie de unidade de resistência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRIE, César. *Em um sol amarelo*. Trad. Consuelo Maldonado e Patrícia Leonardeli. Salvador: EDUFBA, 2010.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROJO, Sara. Crítica latino-americana de teatro e cinema: imagens. In ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. *Para uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012. p. 93

ADVERSE, Helton. *Maquiavel*. In AVRITZER, Leonardo (org.). *Corrupção: ensaios e críticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, 2ª ed, p.31.

MAQUIAVEL, Nicolau. *Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio*. Trad. Sérgio Bath. Brasília, Editora UnB, 1994, 3a ed, p.387.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VIEIRA, Elise. *História oral e autobiografia no Teatro Documentário*. Belo Horizonte: Dissertação de Pós Graduação em Artes, UFMG, 2013.

GIORDANO, D.F. *Breve Ensaio sobre o conceito de Teatro Documentário*. Performatus, v.1, p.performatus.net. 2013. ISSN 2316-8102.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. p.25 - 52.

PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro*. In AVRITZER, Leonardo (org.). *Corrupção: ensaios e críticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, 2ª ed, p.242

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

## INTERNET

COSTA, Maria Iranilde Almeida. *Histórias dentro da história: estudo das alegorias em Noturno do Chile, de Roberto Bolaño*. Revista Garrafa 27, 2012. <[http://www.letras.ufjf.br/ciencialit/garrafa/garrafa27/mariairanilde\\_historias.pdf](http://www.letras.ufjf.br/ciencialit/garrafa/garrafa27/mariairanilde_historias.pdf)> Acesso em 06/jan/2014 às 10h28.

AVELAR, Idelber. *Entrevista: A narrativa rendida, conversa com Idelber Avelar*. 2012. <<http://primeirafonte.blogspot.com.br/2012/02/narrativa-rendida-conversa-com-idelber.html>> Acesso em 17/01/2014 às 13h15.