



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

O que insiste: corporizar, performar, historiografar, transformar

Luciana Eastwood Romagnolli

Para citar este artigo:

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. O que insiste:
corporizar, performar, historiografar, transformar.
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas,
Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0103

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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

O que insiste: corporizar, performar, historiografar, transformar¹²Luciana Eastwood Romagnolli³

Resumo

O artigo investigou a peça *História* (2026), da companhia brasileira de teatro, aproximando noções de repetição no reenactment e de atuar historiografia à ética da psicanálise para discutir como corpo, linguagem e trauma operam na escrita da história pessoal, social e cênica. A partir de Lacan, Jacques-Alain Miller, Rebecca Schneider e Daniele Ávila Small, sustentou que a corporização da memória ultrapassou a produção de sentidos e incidiu sobre os vestígios que insistem no corpo em performance, propondo uma historiografia corporizada capaz de tensionar narrativas oficiais por meio de operações de estilhaçamento, repetição, citação performativa e abertura de sentidos.

Palavras-chave: Teatro. História. Historiografia. Trauma.

What persists: embodying, performing, historiographing, changing

Abstract

This essay examined the play *História* (2026), by companhia brasileira de teatro, bringing the notions of repetition in reenactment and of acting historiography closer to the ethics of psychoanalysis, in order to discuss how the body, language, and trauma operate in the writing of personal, social, and theatrical history. Drawing on Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, Rebecca Schneider, and Daniele Ávila Small, it argued that the embodiment of memory exceeded the production of meaning and acted upon the traces that persist in the performing body, proposing an embodied historiography capable of challenging official narratives through operations of fragmentation, repetition, performative citation, and the opening of meaning.

Keywords: Theater. History. Historiography. Trauma.

Lo que persiste: encarnar, performar, hacer historiografía, transformar

Resumen

El artículo investigó la obra *História* (2026), de companhia brasileira de teatro, acercando las nociones de repetición en el reenactment y de actuar la historiografía a la ética del psicoanálisis, para discutir cómo el cuerpo, el lenguaje y el trauma operan en la escritura de la historia personal, social y escénica. A partir de Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, Rebecca Schneider y Daniele Ávila Small, sostuvo que la corporización de la memoria trascendió la producción de sentido e incidió sobre los vestígios que persisten en el cuerpo en performance, proponiendo una historiografía corporizada capaz de tensionar las narrativas oficiales mediante operaciones de fragmentación, repetición, cita performativa y apertura de sentidos.

Palabras clave: Teatro. Historia. Historiografía. Trauma.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada pela própria autora.

² Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, por meio da Bolsa de Pós-Doutorado Junior, Chamada CNPq No 32/2023 — PDJ 2023.

³ Pós-doutorado e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialização em Literatura Dramática e Teatro pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Graduação em Comunicação Social pela USP - Profa. Dra. Universidade de São Paulo (USP - Substituta).  lucianaromagnolli@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/8558305709972640>  <https://orcid.org/0000-0002-4324-5505>



O que insiste: corporizar, performar, historiografar, transformar

“Estou passando por uma frase difícil”, diz o personagem deitado sobre um divã ao analista, em uma charge do artista Pedro Gabriel. Ela sintetiza na forma de chiste uma noção crucial para a discussão sobre história pessoal, memória, subjetividade, trauma e *reenactment*, a partir de uma contribuição possível da psicanálise, enquanto uma ética⁴. O sujeito sofre de um enunciado, isto é, do impacto da linguagem sobre si. E isso itera.

Em *O seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, o psicanalista Jacques Lacan propõe que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Em outras palavras, “o inconsciente são os efeitos da fala sobre o sujeito”, portanto, “o sujeito se determina nos efeitos da fala” (Lacan, 1985, p.147-148). Eis uma indicação para se pensar os efeitos de trauma pela via dos sentidos (semântica), mas, também, e sobretudo, pela dimensão assemântica da linguagem, com especial atenção às frases que insistem como pedras no meio do caminho.

Jacques-Alain Miller toca em semelhante ponto ao afirmar, retomando Freud, que o sujeito “sofre essencialmente das coisas que lhe foram ditas. [...] Está doente de determinados enunciados” (Miller, 2021). Não se trata da grandiosidade da tragédia, e sim do detalhe, justo aquele que faz ressoar o singular de sua experiência com a linguagem, uma vez que “o verdadeiro núcleo traumático é a relação com a língua” (Miller, 1997, p.210).

Diante disso, podemos indagar, ecoando a psicanalista Maria do Rosário do Rêgo Barros, “que perspectiva sobre o trauma se descortina, que caminhos ele abre para pensarmos o trauma na experiência da psicanálise e no atual momento da civilização? (Barros, 2015, p.1). Entendo que mobilizar tal perspectiva psicanalítica permite modular as leituras sociológicas do campo teatral, pelas quais se analisam a dimensão do comum, os fenômenos de grupo e as coletividades, tais como as identidades organizadas em torno do reconhecimento

⁴ “Se há uma ética da psicanálise — e não acredito que haja dúvida quanto a isso — é na medida em que, de alguma maneira, por menos que seja, a análise fornece algo que se coloca como medida de nossa ação, ou simplesmente pretende isso” (Lacan, 1991, p.374).

étnico-racial, de classe e/ou de gênero, com outra leitura, atenta à dimensão singular do sujeito.

Conforme observa Barros, Lacan “se refere a um outro tipo de generalização do trauma, o do impacto das palavras escutadas, das frases pronunciadas que incidem sobre o corpo sem que tenha sido possível naquele momento lhe atribuir um sentido” (2015, p.1). Desse modo, “os ditos e os acontecimentos que causaram perplexidade não são possíveis de generalizar, pois mesmo que tenham sido escutados e vividos por mais de um – pelos membros de uma mesma família, por exemplo –, a emoção que produziu em cada um é muito particular” (Barros, 2015, p.2). A hipótese deste artigo é que isso abre uma via para a investigação do trauma e da repetição nas artes.

Favorece, particularmente, a análise de dramaturgias que realizam “historiografias de artista”, metodologia proposta por Daniele Ávila Small (2019) em contraposição ao método científico. Uma historiografia que se desprega da lógica universalista, hegemônica e oficial, forjada a partir do racionalismo eurocêntrico, para “se pautar, entre outros aspectos, na afirmação de uma epistemologia que inclui a emoção, o prazer, a diversão, a distração, o corpo e a criatividade” (Small, 2019, p.18).

Destacamos, aqui, a emoção e o corpo como pontos de atenção. “É na prática corporalizada do espetáculo que se dá a historiografia de artista. São os corpos historiadores dos atores e atrizes que atuam historiografia, que carregam em si a potencialidade de criar compartilhadamente e compartilhar criativamente” (Small, 2019, p.279). Fazem-no a partir dos seus repertórios, em interação com arquivos que agenciam na criação teatral. Nas palavras de Small, isso é atuar historiografia.

Antes de prosseguir com a discussão conceitual, que tende às afirmações generalizantes quando não enfrenta a singularidade de um caso, detenhamo-nos na peça “História”⁵, da companhia brasileira de teatro. Dirigida por Marcio Abreu, autor do texto final a partir da dramaturgia criada com Carolina Virgüez e Rafael Bacelar (performers em cena), Felipe Storino (músico em cena), Key Sawao, Nadja Naira, Idylla Silmarovi, Cássia Damasceno e José Maria, a peça estreou em junho

⁵ Vista na temporada de estreia, dias 6 e 7 de junho, no Guairinha, em Curitiba.

de 2026, na cidade de Curitiba.

Esses artistas investem seus repertórios na criação de uma historiografia que entrecruza distintas dimensões da vida, do comum ao particular (cabe, aqui, distinguir o particular enquanto parte de um todo, do singular, aquilo que não faz conjunto), operando simultaneamente, de modo encruzilhado, sobre o repertório da própria companhia de teatro, as memórias pessoais dos criadores e a história social do país, sem alinhamento unificador nem tratamento totalizante.

No texto de apresentação, a companhia escreve:

A peça que estreia agora, em 2026, “História”, [...] reafirma a qualidade mutável da História, essa ciência que investiga e analisa as ações, transformações e permanências nas sociedades humanas ao longo do tempo, criando uma obra no Teatro hoje, que contemple múltiplas narrativas escritas e orais, arquivos, objetos e imagens que se compõem e recompõem, as paisagens individuais e coletivas da vida e da memória. A peça também busca compreender o presente, utilizando fontes como relatos, fotos, histórias, memórias, canções, vestígios, lacunas para reconstruir e repensar as experiências⁶.

Essa dramaturgia se configura como uma espécie de sambaqui⁷, acumulando e sobrepondo matéria orgânica, inorgânica e imaterialidades: objetos de cenários e de figurinos de peças anteriores; fragmentos de partituras corporais; memórias de imagens; frases não tão soltas; cenas breves. Entretanto, em vez da concentração de um depósito de vestígios, o movimento é o de expansão. O cenário fornece uma imagem que pode ser tomada como chave de leitura crucial para o que acontece no tempo da apresentação, materializada numa instalação em que se amontoam blocos de concreto e outros objetos (como cadeiras) desde o chão até o espaço, onde alguns pendem, flutuantes, compondo o instantâneo de um estilhaçamento.

As intervenções musicais de Felipe Storino produzem um efeito de distorção que opera sobre a sensorialidade, modificando a percepção do tempo e do sentido. A dimensão assemântica da música se evidencia. Tal efeito se intensifica associado a uma sequência em que Carolina Virgüez e Rafael Bacelar atuam em distintas

⁶ Texto disponível em: <https://www.companhiabrasileira.art.br/historia-2/> Acesso em: 29 jun. 2026.

⁷ Evoco com esse significante uma instalação coreográfica de Marta Soares, *Vestígios*, que parte da imagem dos sambaquis (sítios arqueológicos com vestígios de povos originários) para apresentar o lento movimento de descobrir a areia de um corpo de artista soterrado.

velocidades, dentre elas, a câmera lenta, deslocando a atenção da ação para o tempo.

Espaço e tempo em cena não são cronológicos, lineares, cartesianos. Interessa o que resta, o que insiste, esse material que de algum modo resiste ao esquecimento e se presentifica ainda. Fora da temporalidade, a propósito, como seria o inconsciente. No dizer freudiano, o inconsciente não conhece o tempo. Portanto, cabe convocar outra concepção:

[...] além do tempo irreversível da física linear organizada em passado, presente e futuro, há outra maneira de pensar sobre o tempo ordenado pelos estoicos com base nas categorias lógicas do contingente, necessário e possível. O presente é um encontro, Tyche, que ocorre aleatoriamente como uma contingência. Uma vez que aconteceu, esse presente se torna passado e não pode se tornar outra coisa, e então é quando passa a ser necessário. O futuro seria Chronos, o que significa o possível (Molinari, Puchet, 2025).

Lacan retoma essas categorias, assinalando-as com as seguintes formulações: o contingente é o que cessa de não se inscrever e o necessário é o que não cessa de se escrever. O tempo em questão, nesse sentido, é o necessário. Reitera.

Podemos acrescentar uma categoria, o impossível, aquilo que não cessa de não se inscrever, ao que Lacan também chamou de real. Diante do impossível de simbolizar do real, um trabalho de elaboração a ser feito é separar o necessário do contingente; isto é, quando um sentido se fixou (necessário) para recobrir o furo do real, é o sem-sentido da contingência que pode interromper sua repetição.

Para exemplificar, podemos voltar à cena inicial de História, quando o ator Rafael Bacelar atravessa o corredor da plateia até o palco, inicialmente no breu, como se fosse somente uma voz vindoura, que fala ao pai. Essa voz rememora agressões sofridas, fazendo ecoar duas frases. Uma pergunta que teria sido feita pelo pai: por que o filho o temia? Uma pergunta formulada pelo filho: por que na cabeça? Podemos acrescentar uma terceira, que surgirá depois, cuja equivocidade abre para outras leituras que desfixam os sentidos históricos: por que toda essa história de golpes?

De acordo com a companhia brasileira, a peça

é também uma insurgência, uma ressignificação de sentidos e um ato de partilha, já que busca iluminar e atuar no campo de disputas urgentes de narrativas que ficaram e ficam sistematicamente de fora da chamada “História oficial”. Esta pode determinar a vida e o destino de indivíduos e de comunidades. Mas indivíduos e comunidades podem, provavelmente, deixar marcas na História através de seus atos e movimentos. A História habitualmente aceita como tal é aquela registrada de forma escrita e baseada em princípios e modelos teóricos assimilados com o tempo e de acordo com as hierarquias do pensamento formal. Mas, certamente, a História está antes e além da chamada História oficial. De múltiplas narrativas se faz a História que nos inclui e da qual queremos fazer parte. São as pessoas e os coletivos humanos que fazem a História⁸.

A cabeça voltará a ter destaque adiante, quando Rafael forma um quadro no fundo do palco, lado a lado com Storino e Virgüez, em frente ao telão branco. Ele entra com a mesma máscara de sua cabeça em grandes proporções que já havia usado em Preto (2017). Cadeiras, microfone, objetos de cenário e figurino que constituíram espetáculos do repertório da brasileira retornam, ainda que o elenco seja distinto, refazendo em outros corpos as histórias da companhia, tal como a cadeira diminuta de Esta Criança (2012) ou o capacete de astronauta de Vida (2010), agora usado por Carol Virgüez. Estilhaços de cenas também são citados, repetidos, modificados em seus contextos e efeitos. A câmera lenta remonta ao andar sobre a superfície lunar naquela peça; o beijo dos atores, ao ato que precede o avançar de Nadja Naira e Rodrigo Bolzan sobre a plateia em Projeto Brasil (2015). Uma história também se faz desses momentos vividos e do que os faz ainda vívidos.

Os corpos dos performers são, por si, esses arquivos vivos, superfícies impactadas pelas imagens e pela linguagem, que se inscrevem como significantes, fazendo ressoar afetos. Performam memórias, espiralando o tempo. Conforme afirma Leda Maria Martins, “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme” (2021, p.23).

Outra pesquisadora da performance — e do reenactment —, Rebecca Schneider (2011) concebe o corpo como arquivo vivo, e a performance, como restauração de vestígios imateriais, atos vivos e corporificados, em transmutação. Ela direciona seu interesse à operação de citação, que se efetiva na repetição,

⁸ Texto disponível em: <https://www.companhiabrasileira.art.br/historia-2/> Acesso em: 29 jun. 2026.

considerando os efeitos de retorno; a transtemporalidade da performance; a possibilidade de tocar o tempo por meio do resíduo do gesto. Nessa perspectiva, a autora repropõe a performance não como um efêmero a desaparecer, mas como ato de permanecer, restaurar, reaparecer, ou ainda aquilo que desafia a dicotomia entre aparência e desaparecimento, por meio de repetições que são citações incessantes. Entre ausência e presença, aquilo que persiste.

Schneider se aproxima de Lacan ao observar que, “como nos ensinam as teorias do trauma e da repetição, não é a presença que surge no tempo sincopado da performance citacional, mas precisamente (mais uma vez) o encontro perdido” (Schneider, 2011, p.102). Trata-se do encontro sempre faltoso com o real. “Lacan (1975) nomeou esse encontro como *troumatisme*, que implica a irrupção de um *tróp* — um excesso, um gozo [aquilo que perturba o corpo] — e um furo, o fora do sentido. O que é traumático é esse choque material do significante com o corpo, que instaura[...] a marca de um gozo inassimilável e uma perda irremediável” (Pittela, 2014).

Nas palavras da psicanalista Cristiana Pittela, “o trauma é assim um modelo paradigmático de um encontro que excede as palavras, as possibilidades discursivas, desvelando um real” inassimilável (2014). Por mais que se produza sentidos, há um resto não simbolizável. O valor traumático de um acontecimento está nesse encontro faltoso com o impossível de simbolizar, que perturba o corpo.

O presente se faz desses restos de passado. Numa cena, Bacelar e Virgüez narram imagens-sínteses, dentre as quais podemos reconhecer episódios públicos da história social e política do país e do continente, como os documentos da ditadura, e situações que se referem a vidas particulares, remixados. A atriz se narra como um pontinho na imagem, encadeando frases que evocam instantes de vida desde a primeira infância até a atualidade, como quem ordena uma sucessão de selfies. Até que ela pode enfim enunciar que se escuta nessa repetição e se fatiga da primeira pessoa (“nunca mais eu na frente de tudo”), abrindo uma passagem à alteridade.

Noutras cenas, há citações coreográficas a memórias coletivas (como a “dança da garrafa”), referências a memórias familiares (sem pretensão de livrar a realidade de seu caráter ficcional), discussões sobre o que se deve ou não contar, o que foi excluído das narrativas históricas e se deve ou não permanecer assim. Uma tensão persistente entre proximidade e distância, macro e micro, o eu e a alteridade, o pessoal e o público, o singular e o comum como matérias dessa historiografia.

Eis então a questão que orienta a montagem. O que fica? Como se conta uma história? De quais histórias, quais frases, quais peças soltas, quais restos? O que se esquece e o que insiste? Quais heranças se pode recusar? Que relações se estabelecem entre esses estilhaços? Como criar conexões sem se aprisionar a uma narrativa linear? Sem se submeter aos apelos da unidade, da totalidade? Sem encerrar-se em sentidos fixos, que causem sofrimento? Afinal, como se monta uma história?

O que a companhia brasileira esboça como resposta é essa passagem de uma historicização presa aos sentidos herdados e sustentada em uma perspectiva universalizante para o gesto de atuar historiografia, uma escrita corporizada que vai do singular ao comum e re-torna.

A corporização pode ser entendida, em uma aproximação com a leitura psicanalítica, como o avesso da simbolização, na medida em que nem tudo pode ser simbolizado, restando o que a linguagem não recobre. A consequência disso é que o esforço hermenêutico não basta, o processo de atribuição de sentido, mesmo o das ressignificações, não atinge esse resto. Para o que o simbólico não dá conta, é necessária a abertura do sentido, a sustentação de um vazio que ele apenas circunscreva. Portanto, o trabalho sobre o trauma não é o de fixar nem o de inflar os sentidos, mas o de incidir sobre o modo como se escreveram, onde os significados se detiveram, e ali cortar, pontuar, escandir o que se fixou, interpondo uma descontinuidade que possa deter a série de repetições e abrir a novas leituras⁹. Uma contingência. Conforme sintetiza Pittela (2014),

⁹ Sobre a interpretação como corte, ver Sophie M. Maleval. A interpretação e além. Almanaque 27, 19 jul. 2021. Disponível em: <https://institutopsicanalise-mg.com.br/a-interpretacao-e-alem1/> Acesso em: 30 jun. 2026.

Jacques-Alain Miller [...] se refere à operação da corporização como o avesso da simbolização. É no avesso da simbolização que encontramos o seu limite. Nem tudo pode ser simbolizado. O processo de simbolização que o trauma convoca [...] não implica na anulação dessas marcas, e o apagamento que produz é bem diferente daquele que propõe a civilização atual, pois ele se constitui em um tipo de recobrimento que produz um vazio, que inscreve uma falta.

Novamente, encontramos aí uma ressonância com a historiografia de artista enquanto uma espécie de "historiografia sinestésica corporalizada": "um modo de escrever (e ler) história com o corpo e os sentidos, por meio do corpo e para o corpo – o que implica reconhecer e legitimar os saberes do corpo" (Small, 2019, p.68). Suportar o que se simboliza e o que se corporiza.

Na peça da companhia brasileira, essa reescrita também parece se orientar não para a proliferação de sentidos, mas para o que deles desliza e se esvazia. A voz de Rafael Bacelar, ainda no breu, recusa a herança de violência e fracasso. "Essa história não terá sequência em mim". Há uma detenção necessária aí.

Em outro momento, ele se dirige a Virgüez como sua mãe, num diálogo um tanto conflituoso acerca da possibilidade de que ela (a suposta mãe) entre em cena com ele para fazer uma peça. A citação a esse procedimento já bastante repetido no teatro contemporâneo¹⁰, com efeito de irrupção do real (na qualidade de "pessoas comuns", "não atores" e, sobretudo, as mães, o reduto do tabu ainda), reembaralha o jogo performativo e suspende os sentidos dessa prática. O argumento do filho se dirige à reparação histórica, em dupla vertente, tanto por inscrever na História as pessoas "comuns", quanto por reescrever a história da mãe, a quem enquadra na memória de violência familiar como outra vítima do pai. A ela, endereça uma pergunta sobre o que faria diferente, se pudesse. A mãe, no entanto, responde de outro lugar, fora da expectativa do filho – como uma mulher. E quando esse filho indaga se era feliz, ela pode dizer de modo singular: "às vezes, quando vocês dormiam".

Portanto, o trauma não está onde ele supõe, e ela não se deixa aprisionar na imagem dela que ele sustenta: "Eu entraria onde nessa história?", questiona, recusando-se a ser transformada em cena, ou a virar exemplo, ou a ser reduzida

¹⁰ Ver peças como *Stabat Mater*, de Janaina Leite; *Ficção*, da Cia. Hiato; *1 Peça Cansada*, de Natasha Corbelino; entre outras.

ao que sofreu. Seu consentimento a estar na obra hipotética é condicionado a “não fingir que uma peça entende uma vida inteira”. Uma história pode ser contada, mas não toda história. Uma mulher pode ser representada, mas nunca capturada de todo pela representação. Eis o limite necessário.

Ainda que a História, escrita em maiúscula ou minúscula, no singular ou no plural, constitua-se por esse acúmulo do particular e do público, com uma dimensão de autoficção, narrativa do eu ou ficção de si, como a companhia brasileira experimenta em cena, isso não significa uma adesão completa a uma perspectiva personalista, tampouco um elogio último à subjetividade, na medida em que retorna a irreduzível dimensão do outro e o impossível de conciliar, unificar, totalizar de uma vida. Desse modo, a peça instaura uma dobra em procedimentos recorrentes da cena contemporânea, que tendem à naturalização, provocando, em vez disso, distorções na percepção. Sem isso, como alguma transformação seria possível?

O trauma, em cena, então assume a metáfora do hematoma, um acúmulo de sangue que não chega a romper a superfície da pele, como prova tardia do golpe, uma localização da dor. De quais frases sofre cada um? E de quais sofre cada geração?

Ao fim, em vez de uma amarração que estabilize esses estilhaços, apare suas pontas ou suture as lacunas, encontramos uma sequência de palavras ritmadas, desconectadas de sentido, como uma massa sonora com efeito poético. Um procedimento que talvez restaure algo da lógica do Projeto Brasil, em sua aposta na dissolução semântica dos discursos que aprisionam os corpos. As palavras, as palavras, as palavras, soltas das histórias, mas não dos corpos. Um ator, uma atriz, um músico as dizem, em meio à fumaça, em meio a esquecimentos. Esquecer, insistir, dois verbos que fazem parte do trabalho de um performer com o texto, são as ações derradeiras desses corpos que atuam uma historiografia aberta ao sem sentido do vivo.

Referências

- BARROS, Maria do Rosário Collier do Rêgo. *Trauma, uma nova perspectiva sobre um real*. Opção Lacaniana online, nova série, Ano 6, n. 16, março 2015. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_16/Trauma_uma_nova_perspectiva_sobre_um_real.pdf Acesso em: 29 jun. 2026.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MILLER, Jacques-Alain. ¿Ha dicho usted bizarro?. *Freudiana*, n. 93, 2021. Disponível em: <https://freudiana.com/revista/freudiana-no-93/> Acesso em: 28 jun. 2026.
- MILLER, Jacques-Alain. *Uno por uno*. Revista Mundial de Psicoanálisis. nº 45. Buenos Aires: Paidós, Verano 1997.
- MOLINARI, Marcela; PUCHET, Carolina, et al. *O inconsciente fora do tempo*. Enapol, ago., 2025. Disponível em: <https://enapol.com/xii/o-inconsciente-fora-do-tempo/> Acesso em: 29 jun. 2026.
- PITTELA, Cristiana de Matos. Incidências Do Trauma: o que de real encontramos em nossa clínica com crianças? In: *Almanaque*, n. 14., 17 mar. 2014. Disponível em: <https://institutopsicanalise-mg.com.br/incidencias-do-trauma-o-que-de-real-encontramos-em-nossa-clinica-com-criancas/> Acesso em: 30 jun. 2026.
- SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains*. Art and war in times of theatrical reenactment. Nova Iorque: Routledge, 2011.
- SMALL, Daniele Ávila. *Historiografias de artista - Escritas da história no teatro documentário contemporâneo*. (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Recebido em: 30/06/2026

Aprovado em: 12/08/2026