



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

História e teatro, arquivo e performance: temporalidade tentacular em *Um pássaro não é uma pedra*

Daniele Avila Small

Para citar este artigo:

SMALL, Daniele Avila. História e teatro, arquivo e performance: temporalidade tentacular em *Um pássaro não é uma pedra*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0104

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



História e teatro, arquivo e performance¹: temporalidade tentacular² em *Um pássaro não é uma pedra*

Daniele Avila Small³

Resumo

Para este artigo foi realizada uma análise da peça *Um pássaro não é uma pedra*, espetáculo solo de Lucas Oradovschi, que estreou no Rio de Janeiro em 2024. A partir de escolhas formais da encenação e da dramaturgia, investigou a peça como modo de colocar em cena a história do teatro enquanto prática cênica de investigação e contracena intertemporal. A reflexão proposta foi atravessada pelos estudos do *reenactment*, pela dinâmica de ativação mútua entre arquivo e performance, e experimentou a ideia de temporalidade tentacular para essa cena como possibilidade de fruição, produção de conhecimento e experiência de um recorte histórico do teatro na Palestina.

Palavras-chave: Reenactment. Teatro de Pedra. Teatro da Liberdade. Teatro na Palestina.

History and theater, archive and performance: tentacular temporality in *Um pássaro não é uma pedra* [A Bird Is Not a Stone]

Abstract

For this article, an analysis was carried out of the play *A Bird Is Not a Stone*, a solo performance by Lucas Oradovschi, which premiered in Rio de Janeiro in 2024. Drawing on formal choices in staging and dramaturgy, the analysis examined the play as a means of bringing the history of theatre to the stage as a performative practice of inquiry and cross-temporal “contracena”. The research was informed by reenactment studies, considering the dynamics of mutual activation between archive and performance, and explored the idea of ‘tentacular temporality’ for this scene as a means of engagement, knowledge production and experience of a historical moment of theatre in Palestine.

Keywords: Reenactment. Stone Theatre. Freedom Theatre. Theatre in Palestine.

Historia y teatro, archivo y performance: temporalidad tentacular en *Um pássaro não é uma pedra* [Un pájaro no es una piedra]

Resumen

Para este artículo se realizó un análisis de la obra *Un pájaro no es una piedra*, unipersonal de Lucas Oradovschi que se estrenó en Río de Janeiro en 2024. A partir de las decisiones formales de la puesta en escena y de la dramaturgia, se investigó la obra como una forma de llevar a escena la historia del teatro, como práctica escénica de investigación y contracena intertemporal. La reflexión propuesta se nutrió de los estudios del reenactment y de la dinámica de activación mutua entre el archivo y la performance, y exploró la idea de una temporalidad tentacular para esta escena como posibilidad de frucción, producción de conocimiento y experiencia de un recorte histórico del teatro en Palestina.

Palabras clave: Reenactment. Teatro de Piedra. Teatro de la Libertad. Teatro en Palestina.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Bruno Lima Oliveira. Doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

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 (Processo 175249/2023-7).

³ Pós-doutorado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Graduação em Estética e Teoria do Teatro pela UNIRIO. ✉ avila.daniele@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/8830139796417170>  <https://orcid.org/0000-0002-4479-3052>

Ricochete

No ricochete existe uma felicidade: de que a pedra lançada sobre a água não seja imediatamente engolida por ela, mas que nela trace, por uma série de ressaltos, um caminho, de que cada etapa desse caprichoso caminho seja, até a última, um relance — essa é a magia que aprendemos, ainda criança, sobre as águas calmas. Existem ricochetes com maior ou menor êxito, tudo depende do formato da pedra, da superfície da água e da qualidade do arremesso. Os mais belos não são os mais rápidos, em que o projétil, quase em linha reta, parece cortar a água, mas aqueles em que a pedra parece realmente recomeçar a cada vez, formando no ar uma curva que evoca um alçar voo.

Jean-Cristophe Bailly

Em agosto de 2024, aconteceu no Rio de Janeiro a primeira temporada de uma peça de teatro que se endereça a um contexto histórico, social e político no qual acontece uma das crises humanitárias mais graves do momento presente. *Um pássaro não é uma pedra* faz referência à violência colonial de Israel, ao genocídio do povo palestino, e se coloca diante do questionamento sobre o lugar do teatro em meio às guerras. Em cena, a história de dois projetos de teatro comunitário no campo de refugiados de Jenin, um ator e a prática corporalizada de encenar historiografia do teatro no teatro. A concepção do projeto é de Lucas Oradovschi, que está em cena com a direção de Adriana Schneider Alcure, Cátia Costa e Mar Mordente. O texto é dele e de Daniel Bueno. As três diretoras e os dois autores assinam a dramaturgia.

Esse texto se dedica a pensar modos de colocar em cena um recorte da história do teatro, entrelaçando investigação do passado e criação artística. Podemos chamar de historiografias de artista (Small, 2019) as peças que encenam historiografia (Martin, 2012) com uma perspectiva implicada, em que a

personalidade da abordagem é justamente o viés de criticidade do projeto. O “de artista” das historiografias de artista dá ênfase ao fato de que não se trata de uma escrita feita por profissionais da história, nem parte do campo acadêmico da história. É uma escrita feita com os saberes da cena, com as ferramentas, técnicas, procedimentos e práticas das artes da cena. Julia Guimarães afirma o teatro como espaço privilegiado para o diálogo entre campos de saber:

No limite, é possível pensar que o teatro, quando aproximado a certas formas sociais de conhecimento, mostra-se um campo fértil para responder a algumas das mais emblemáticas problematizações epistêmicas da atualidade. Dentre elas, se destacam os questionamentos vinculados a dimensões ideológicas que usualmente surgem ocultas nas formas mais habituais de transmissão do conhecimento. É justamente ao ressaltar o conhecimento como fenômeno prático, ligado a uma ação construída no espaço e no tempo, produzido por pessoas com seus corpos e afetos, que o teatro se mostra como espaço privilegiado para dialogar criticamente com diferentes campos do saber (Guimarães, 2024, p.15).

O que se dá na materialidade dos espetáculos e nos processos criativos das historiografias de artista também pode ser considerado uma espécie de historiografia performativa, como elabora Eleonora Fabião (2012). É possível pensar uma escritura historiográfica cênica e reflexiva que é responsiva à poética e à problemática a que se dedica, uma linguagem que não apenas verbaliza, mas que, principalmente, corporaliza e espacializa o que tem a dizer — e que se posiciona diante do que diz. As narrativas historiográficas encenadas podem ser atravessadas pela dinâmica de ativação mútua entre documento e corporeidade, dando a ver os arquivos das artes da cena como possibilidades de fruição, conhecimento e experiência, mas também como meios de interlocução, transporte, ignição.

Em *Um pássaro não é uma pedra*, parece bastante operativa uma aproximação com a linguagem do *reenactment*. Nessa modalidade cênica, experimenta-se passar o arquivo pelo corpo e passar o corpo pelo arquivo, apostando num entrelaçamento entre performance e história, uma espécie de arquivo-ato, expressão proposta por Fabião, inspirada pelo objeto-ato de Hélio Oiticica.

A linguagem do *reenactment*

Os estudos do *reenactment* vêm se consolidando nas últimas décadas como campo autônomo em expansão, com imenso potencial de interlocução interdisciplinar entre diversas áreas de pesquisa, tais como: estudos da performance, história da arte, conservação e restauro, história pública, arquitetura forense e criminologia, arqueologia experimental, estudos críticos de indumentária, estudos pós-coloniais e decoloniais, psicanálise, mídia e tecnologia, cultura de massa e entretenimento. Como fenômeno complexo nas artes da cena, que converge premissas consideradas fundacionais do teatro, da dança e da arte da performance, o *reenactment* desafia noções convencionais de história, memória e arquivo. Além de ser, também, um modo de preservação de performances consideradas efêmeras, essa prática se engaja na reconfiguração de temporalidades, na problematização da metafísica da presença e da reivindicação de originalidade e autenticidade na criação artística (Schneider, 2011), bem como na investigação do corpo como produtor de conhecimento.

Essa linguagem se dá no engajamento corporalizado com uma coreografia, uma cena, um movimento, uma ação, a partir de uma distância histórica. Pela perspectiva abordada no contexto dessa pesquisa, que não se quer panorâmica e se concentra no âmbito das artes da cena, um *reenactment* pode ser pensado como um gesto de contextualização crítica que se dá numa relação dinâmica e experimental entre distância e proximidade.

A prática do *reenactment*, nas artes pode se manifestar em diferentes propostas cênicas. Em sua dissertação de mestrado, na qual investiga a realização de *Retrospectiva*, de Xavier Le Roy, Machado Neto (2014) propõe, como variações de tradução, as palavras remontagem, reativação e reencarnação, de acordo com a sua leitura de poéticas distintas do que se pode entender como *reenactment* naquele contexto. Reencenação e reperformance são possibilidades recorrentes de tradução. Reencenação parece apontar para uma perspectiva mais abrangente, que envolve um trabalho mais evidente sobre a espacialidade (como as reconstituições históricas de grandes batalhas, por exemplo, ou de cenas de

crimes). Por outro lado, reperformance pode fazer alusão a uma ênfase mais direta à corporeidade do ato. Talvez fosse o caso de experimentar, nesse texto, o termo reatuação como tradução possível para *reenactment*, embora a ideia de reativação, como usada por Machado Neto, me soe mais operativa no contexto em questão. Mas diante de tantas possibilidades de tradução, seguir usando o termo em inglês, como se convencionou até agora, pode ser um modo de manter latentes as suas diferentes nuances.

O conceito de *reenactment*, como proposto pelo historiador e filósofo britânico R. G. Collingwood na primeira metade do século XX, diz respeito a uma operação do pensamento (Albieri, Pereira, 2013). Sua concepção de historiografia implica necessariamente o exercício imaginativo de refazer os caminhos das ideias dos agentes históricos estudados — considerando que cada historiador só pode fazer isso com suas próprias ferramentas crítico-criativas. Mesmo quando a palavra *reenactment* passou a ser usada para definir práticas corporalizadas, muitas pesquisadoras e pesquisadores (não apenas) das artes seguem fazendo referência a Collingwood, reafirmando essa prática como um modo de conhecer, uma operação crítico-criativa do pensamento.

Com isso, fica evidente que a ênfase no corpo não exclui a participação do pensamento. Pelo contrário, o corpo é pensado como parte indissociável de um complexo cognitivo. Em “(Re)enacting Thinking in Movement”, Maaïke Bleeker analisa *reenactments* na dança a partir de uma abordagem das ciências cognitivas e da filosofia da mente que se convencionou chamar cognição 4e (Bleeker, 2017, p.217), embora os quatro modos da cognição a que essa ideia se refere não sejam traduzidos para o português com palavras iniciadas com a letra “e”, como acontece na língua inglesa. Nessa abordagem, a cognição é *embodied* (corporalizada), *embedded* (situada), *enactive* (atuada) e *extended* (estendida). Ela se dá no sistema mente-corpo-ambiente, não isolada dentro do cérebro.

Embodied é um termo corrente nas artes da cena, traduzido por encarnado, encorpado, corpado, corporificado. Prefiro usar o adjetivo corporalizado, porque o ato de corporalizar, no *reenactment*, ressoa com verbalizar e espacializar no sentido da atitude de tornar corporal, como tornar verbal. A ideia de que a cognição é situada (*embedded*) traz a ênfase para a relação com o ambiente, com as

condições sociais e culturais que forjam as estruturas do conhecimento.

A dimensão *enacted* está contida na ideia mesma de *re(enactment)*. No âmbito das ciências cognitivas, a palavra costuma ser traduzida como enativa, ou ainda, encenada, mas penso que uma dimensão atuada da cognição parece mais próxima de algo que se dá, por falta de uma expressão mais adequada, de dentro para fora. O uso do adjetivo enativo talvez contribuísse para afastar os ecos da cultura do teatro trazidos pelos verbos encenar e atuar, mas essa pesquisa é situada, justamente, no campo do teatro, num entendimento do *reenactment* como saber do teatro, mesmo quando ativado por artistas de outras áreas que eventualmente cultivem alguma desconfiança — ou franca rejeição — com relação ao teatro.

Estendida (*extended*), nesse contexto, quer dizer que a cognição trabalha com adições externas, objetos, mecanismos, dispositivos, aparatos que não são inerentes a ela, não vêm do que se suporia ser o seu “interior”, mas que, pelo uso, passam a ser constitutivos dos seus processos. O aspecto estendido da cognição (e do *reenactment*) interessa especialmente à reflexão sobre teatro que aqui se apresenta, que percebe os registros audiovisuais das práticas corporalizadas das artes da cena como mecanismos constituintes dos seus modos de conhecer, que colaboram para a experiência e a fruição dessa prática. A ativação recíproca entre arquivo e performance — aqui pensados como mutuamente constitutivos de antemão, como polaridades de um mesmo eixo — contempla a possibilidade de interação e de contiguidade entre diferentes materialidades. Entendo o teatro mesmo, por exemplo, como uma espécie de mídia que é constitutiva dos meus processos de conhecer o mundo. Arquivo pode ser feito de performance, como performance pode ser feita de arquivo.

A afluência de registros audiovisuais de peças de dança e arte da performance foi um fenômeno decisivo para a crescente onda de *reenactments* que se deu a partir dos anos 1990 (Jones, Heithfield, 2012), momento em que o debate sobre a legitimidade da fruição e do conhecimento de obras de arte da performance por meio de fotografias e registros em vídeo estava acirrado, suscitando uma extensa produção de pensamento crítico em torno da ideia de presença e da relação das práticas artísticas realizadas ao vivo com seus arquivos.

Nesse estudo, uma determinada cena de *Um pássaro não é uma pedra* é pensada enquanto *reenactment*, embora haja outras ações na peça que, mais sutilmente, também acumulam camadas de gestos que se tornam performativos pela repetição e assim instauram situações, afetos e dinâmicas de relação entre tempos históricos tomados como separados, distantes, quando pensados na concepção de tempo linear que fundamenta narrativas historiográficas ilusionistas.

Dois teatros em Jenin

A peça traz ao conhecimento do público um pouco da história da criação do Teatro de Pedra e do Teatro da Liberdade, que aqui contextualizo sem me ater às informações que estão presentes no texto. O Teatro de Pedra foi criado no final dos anos 1980 por duas mulheres, duas mães, que levantaram esse espaço para as crianças da região. O nome do teatro faz referências às pedras atiradas pelas crianças palestinas contra os tanques de guerra de Israel. Para chegar a essa história, a peça contextualiza o caminho trilhado por Arna Mer, judia nascida na Palestina em 1929 (antes da criação do Estado de Israel), sua juventude aventureira nas brigadas israelenses contra o domínio colonial britânico na região, até o momento em que teve uma grande decepção, quando se viu no papel de quem exerce a violência colonial contra os povos daquela terra. Depois desse rompimento, casou-se com um árabe palestino comunista. Passou a ser considerada traidora. Com o movimento da primeira Intifada, como professora de artes impedida de exercer a sua profissão em Israel, ela se dirigiu ao campo de refugiados de Jenin, levando material de desenho e pintura. A partir daí, essa passou a ser a sua vida. Na laje da casa de sua amiga Samira Zubeidi, árabe palestina, elas criaram o Teatro de Pedra, parte de um projeto amplo de formação, tendo em vista que o sistema de educação também havia sido devastado pela máquina de destruição sionista. Arna já havia morrido quando, em 2002, na segunda Intifada, as forças militares de Israel destruíram o Teatro de Pedra.

O espetáculo dá bastante atenção à história de Juliano Mer-Khamis, um dos filhos de Arna. A rejeição ao temperamento mais violento do pai, palestino, e a identificação com a mãe, judia (bem como as lacunas de comunicação entre pais



e filhos), levam Juliano a optar pela trilha da força bruta militar israelense, que a mãe havia recusado. Mas é possível identificar similaridades na dramaturgia da vida da mãe e do filho: da adesão acrítica ao projeto de Israel, têm um momento de lucidez diante das suas próprias ações, o que gera um rompimento, um corte. O filho também faz uma mudança radical de direção, assumindo um posicionamento inequívoco ao lado da resistência palestina — não sem duras críticas ao fundamentalismo que observa em suas lideranças. Anos depois da destruição do Teatro de Pedra, ele dispensa a proeminente carreira de ator de cinema em Israel e retorna a Jenin. E então Juliano, filho de Arna, se junta a Zacharia Zubeidi (hoje uma das mais conhecidas lideranças da resistência palestina), filho de Samira, e criam o Teatro da Liberdade, um gesto de continuidade do trabalho de suas mães que, até esse momento, resiste. Juliano foi assassinado em 2011, na calçada do teatro, não se sabe por quem, nem o motivo exato.

Essa contextualização é necessária para que se entenda que história do teatro está sendo contada na peça, embora a dramaturgia não coloque a narrativa de maneira tão linear e objetiva. Criada coletivamente por uma equipe de pessoas de origem árabe, judaica e afro-brasileira, a peça é composta por alguns breves relatos, apresentados em uma série de estações cênicas, cujas diferentes poéticas emolduram as nuances de pontos de vista da narração. Embora a peça seja um solo que parte da experiência de vida e da pesquisa do ator, a dramaturgia e a encenação, tecidas por várias mãos, forjam embocaduras distintas, como se quisessem abrir lugares de enunciação ou, ao menos, atravessar a fala na primeira pessoa do singular do ator e idealizador do projeto com o vozerio criativo que é característico de uma prática artística que se realiza coletivamente.

Todos os elementos da cena colaboram para criar essas materialidades a que me refiro como estações cênicas, mas é nos deslizamentos entre os registros de atuação que essas embocaduras ganham forma, é nesses trânsitos da linguagem que a peça opera sobre o tempo, o espaço e a temperatura de cada estação, calibrando a dinâmica entre proximidade e distância da pessoalidade do ator e buscando ressonâncias finas a cada modo de endereçamento ao público. Para isso, a peça dispõe de repertórios variados, como o teatro de máscaras, a palhaçaria, o

teatro físico e a dança, mas conta sobretudo com o repertório particular de Lucas Oradovschi e seu engajamento vital com os dilemas éticos do projeto.

Figura 1 - Lucas Oradovschi em *Um pássaro não é uma pedra*.
Foto: Guto Muniz (Teatro Poeira, 2026).



Uma pedra que é um pássaro

Uma espécie de prólogo estabelece uma atmosfera onírica, fantasiosa, como primeira aposta de relação com a imaginação do público. A cenografia de Camila Moussallem e Murilo Barbieri, a iluminação de Nina Balbi, o figurino de Mel Akermann e a música de Azulllllll forjam um ambiente de abstração, que despista possíveis expectativas de uma abordagem mais literalmente documental dos

temas. O amplo espaço do palco está no escuro. Um foco de luz faz o recorte por volta da cabeça do ator, deitado de bruços no chão do palco, o rosto voltado para a plateia, o queixo sobre uma pedra maior entre outras menores. A primeira imagem do espetáculo parece sugerir que a voz que narra não tem corpo.

Está no título da peça o jogo de oposições que fundamenta a cultura do arquivo e a cultura do teatro nas narrativas hegemônicas do ocidente que ainda pautam mentalidades nos territórios (literal ou sub-repticiamente) colonizados por elas: a oposição e a hierarquia de valores entre o que é corpo, carne, “vivo”, e aquilo que é considerado coisa, objeto inanimado, “morto”. Ainda nos primeiros momentos do espetáculo, no entanto, essa oposição já é esfumada: “Sou a pedra e sou o pássaro... mas uma pedra não é um pássaro... ou será? Como saberíamos, logo nós? Olhem. Imaginem:”⁴

Aos poucos, o ator começa a se mover, como se fosse levantar voo. O foco se abre. A pedra se abre, como se mostrasse seus tentáculos. Esse encarnar da pedra na cena tem a sua beleza. Parece reivindicar a vida do chão, a memória dos elementos da natureza e das espécies que a razão moderna não reconhece como forma de vida e trata como recurso passível de exploração infinita.

A pedra com braços em movimento me lembra o aracnídeo de pernas tentaculares que Donna Haraway invoca em “Pensamento tentacular: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno”, capítulo do livro *Ficar com o problema*.

Os seres tentaculares são também redes e interconexões, bichos da tecnologia da informação, dentro e fora das nuvens. A tentacularidade tem a ver com uma vida vivida ao longo de linhas — e há tamanha riqueza de linhas —, não em pontos, tampouco em esferas. (Haraway, 2023, p.61)

Em outro ponto, ela desenvolve:

Diferentemente do Antropoceno e do Capitaloceno, o Chthuluceno é composto de estórias e práticas multiespécies contínuas de devir-com em tempos precários e arriscados, nos quais o mundo não acabou e o céu não caiu — ainda. Estamos em jogo uns com os outros. Ao contrário do que afirmam os dramas dominantes dos discursos do Antropoceno e do Capitaloceno, os seres humanos não são os únicos atores importantes no Chthuluceno, e todos os outros seres não apenas reagem a eles. A

⁴ Todas as citações da dramaturgia foram consultadas no texto, ainda não publicado, gentilmente cedido por Lucas Oradovschi.

ordem é reticotada: os seres humanos são com e da Terra e as potências bióticas e abióticas dessa Terra dão forma à narrativa principal. (Haraway, 2023, p.104)

O texto inicial da peça mostra um esforço de amplitude, de um espaçamento superlativo, uma tentativa de estabelecer relação com outras escalas de tempo, eras astronômicas, eras geológicas, uma noção de mundo possivelmente aparentada com a era de alianças multiespécies na fabulação especulativa de Haraway. Nesse exercício de tomar distância, no entanto, a dramaturgia parece se dar conta do risco de se expressar como narradores oniscientes das historiografias ilusionistas — que tendem a contar a história dos vencedores. O texto faz alusão a uma tentativa de neutralidade. “Não tenho lado”, diz a pedra com corpo de gente. Mas a pedra do Teatro de Pedra tem lado. A pedra da Guerra das Pedras (como também é chamada a primeira Intifada) tem lado. A pedra na mão de Edward Said, no gesto plasmado no *Atirador de flores* de Banksy⁵, tem lado. Na medida em que vai ganhando carne, a pedra que narra se posiciona.

Figura 2 – À esquerda, Edward Said em ato simbólico no Líbano em julho de 2000. Crédito: AFC / Getty Images. À direita, *O atirador de flores*, de Banksy, em Beit Sahour, território palestino onde a obra apareceu pela primeira vez em 2003. Crédito: Dylan Shaw.



⁵ Edward Said (1935-2003), crítico literário e ativista político palestino radicado nos Estados Unidos, é autor de *Orientalismo*, obra considerada como fundadora dos estudos pós-coloniais. A obra de Banksy pode ter sido inspirada numa foto de Said atirando uma pedra, em ato simbólico, em comemoração ao fim da ocupação militar israelense no sul do Líbano.

A pedra da peça se apresenta como um “mero pedaço de escombro do Teatro de Pedra”. Um vestígio que fala, um fragmento de ruína. Atirar essa pedra é fazer o passado falar. “Um teatro [que], mesmo destruído, quer sonhar suas memórias” conta, então, com um pedaço imaginário dos seus escombros para sonhar essa narrativa. Não se trata de um pedaço de escombro de uma oficina ou de uma loja. Essa pedra lançada no tempo está carregada dos saberes do teatro e tem a aerodinâmica da sua consciência pedagógica. Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje, diz o provérbio yorubá. Essa peça, como uma pedra, faz viver hoje um teatro que foi morto ontem, como um pássaro.

Essa primeira estação, por assim dizer, a princípio suspensa no tempo, começa a ocupar o espaço quando o ator dispõe cada pedra dentro de um círculo no chão, como se montasse uma maquete de afetos, ritualizando o campo narrativo que se estabelece, pedindo licença àqueles e àquelas sobre quem vai falar. Estão, no mesmo chão, o chão do teatro, as pedras que homenageiam a família de Lucas, de judeus não religiosos, e a família ampliada de Arna, incluindo as crianças palestinas que frequentaram as oficinas do seu teatro, mas não sobreviveram ao genocídio.

Convocação e resposta

Mas como se narra a história de um teatro? Quem pode ou quem deseja fazer isso? Com que ferramentas? Em seu livro *Performing Remains — Art and War in Times of Reenactment* (2011), bem como em outros textos e palestras sobre a relação entre performance e arquivo ou entre teatro e história, Rebecca Schneider percebe uma dinâmica de convocação e resposta na criação artística. Ela propõe que fazer um *reenactment* de algo é responder a uma convocação de um momento passado que, na verdade, não passou completamente. Assim, contraria a premissa de que as obras cuja materialidade é de performance — seja o teatro, a dança, a mais minimalista das peças de arte da performance ou um espetáculo grandioso — desaparecem.

Desde os anos 1960 e 70, já estava em pauta a ideia de que só existe fruição de performance no aqui e agora da apresentação. Esse é, comumente, um discurso que aposta numa metafísica da presença, em algo especial e único que estaria garantido pelo fato mesmo do convívio da cena se dar entre pessoas fisicamente presentes no mesmo lugar ao mesmo tempo. A expansão do acesso a filmadoras e reprodutores de mídias audiovisuais acirrou a discussão sobre essa diferença. Por volta dos anos 1990, estabeleceu-se, em determinado contexto de debate artístico e acadêmico, que performance é algo que se constitui e que se define pelo seu desaparecimento, especialmente a partir das ideias de Peggy Phelan (1993). Vale fazer a ressalva de que não se tratava de um debate de ideias, simplesmente. Essa discussão que se estabeleceu na segunda metade do século XX também estava ligada a um desejo de valorização do tempo de trabalho e da presença do artista, em comparação com os valores superfaturados dos objetos de arte. O museu, enquanto instituição, estava sendo questionado, mas seus recursos, seus espaços e seu lugar de poder também estavam sendo disputados.

Amelia Jones, em um artigo contundente publicado em 1997, se posiciona na contramão dessa mentalidade, reconhecendo a legitimidade, e até o benefício da distância, do acesso a obras por meio de arquivos. Embora se refira à *body art*, sua argumentação pode ser lida no contexto da reflexão sobre as artes da cena de modo geral, uma vez que o mal-estar com registros audiovisuais e a metafísica da presença não são prerrogativas exclusivas da arte da performance do final do século XX, são questões (mal) discutidas no teatro até hoje. Com as restrições de convívio causadas pela pandemia, esse debate se reacendeu no início dos anos 2020.

A minha premissa aqui, como tem sido em outros lugares, é que não existe possibilidade de haver uma relação sem mediação com qualquer tipo de produto cultural, inclusive a *body art*. Apesar de eu respeitar a especificidade de conhecimentos obtidos a partir da participação em uma situação de performance ao vivo, vou argumentar aqui que essa especificidade não deveria ser privilegiada em detrimento da especificidade de conhecimentos que se desenvolvem em relação aos vestígios documentais de um evento desse. Ao passo que a situação ao vivo pode propiciar as relações fenomenológicas do envolvimento carne-a-carne, a troca documental (espectador/leitor <-> documento) é igualmente intersubjetiva (Jones, 2013, p.4).

Em consonância com Jones e especulando sobre possibilidades de contato, Schneider (2011) propõe a ideia de *cross-temporal liveness*, que poderíamos traduzir como “aovividade” intertemporal, e que em outra ocasião experimentei traduzir como presencialidade intertemporal (Small, 2023). Mas o que me interessa na condição de ao vivo na expressão de Schneider é o que especulo como uma possibilidade de contracena. A contracena intertemporal dá mais uma volta na ideia de estarmos “ao vivo juntos” em temporalidades distintas e faz imaginar um estado de interação que é específico do teatro.

Schneider afirma a permanência das obras das artes da cena, investigando seus modos de duração, cogitando uma permanência que se estende, no tempo sincopado do intervalo entendido como ausência ou desaparecimento, entre as convocações que uma obra faz em determinado tempo histórico e as respostas que recebe de outro tempo. Um gesto cênico do futuro pode convocar e abrir arquivos de performance do passado. É possível vislumbrar um diálogo. Nesse vai e vem, chispam materialidades. Por meio da leitura de Schneider, entendo o *reenactment* como mídia de suporte-criação para reaparições e retomadas, como via-mediação de acesso, contato, convocação e resposta.

Se alguém se dedica a lembrar, elaborar, verbalizar, corporalizar e espacializar a memória de um espetáculo, um teatro ou um projeto, esse trabalho pode ser pensado como uma resposta a uma convocação que, por sua vez, devolve o chamado, convocando o passado a reaparecer no presente, a estar ao vivo de novo no espaço-tempo tramado em que essa duração porosa da matéria cênica se estende. Em uma instância, o Teatro de Pedra foi simplesmente destruído: só ficaram os escombros. Em outra instância, que se vislumbra em *Um pássaro não é uma pedra*, o Teatro de Pedra segue de pé, em movimento, caindo e levantando: ainda está acontecendo, nos intervalos da fabulação, da memória e do esquecimento. E ganha carne quando alcança escuta, quando a pedra alça voo no ricochete com a superfície da água.

Diante do peso, a leveza

Na primeira estação cênica em que Lucas narra a história de Arna, na terceira pessoa do singular, a carne da história parece feita de ar e de água, como num espaço-tempo de imaginação e leitura. Essa atmosfera é forjada pelo corpo e pela voz, que projetam as imagens para o alto e para trás. A música trabalha junto com a atuação para tecer qualidades de movimento, espacialidades e imaginários. Em outro momento em que Arna é o foco da narrativa, a peça lança mão da linguagem do teatro de máscaras, fazendo vislumbrar sua figura em uma dimensão menos discursiva, em estado de jogo e com alegria, um contraponto para as imagens de violência e tristeza com as quais a peça está em constante negociação.

Figura 3 - Lucas Oradovschi em *Um pássaro não é uma pedra*.
Foto: Guto Muniz (Teatro Poeira, 2026).



Para operar uma mudança de ponto de vista e/ou foco temático da narração, o registro de atuação se altera, como se sintonizasse outro canal. Quando Lucas contextualiza sua posição nessa história, outra corporeidade, mais escorada no presente, se instaura. O endereçamento à plateia traça sua rota na altura do olhar. Aqui, já não há vestígios de qualquer historiografia ilusionista, não há narração onisciente, imparcial. A voz que narra é situada, tem personalidade, sotaque e peculiaridades. Tem, ela mesma, uma história. O ator nos conta, por exemplo, que quando estava terminando a escola, em 1999, teve oportunidade de fazer um intercâmbio, com todas as despesas pagas, para conhecer Israel. Seu relato sobre essa vivência traz um humor inusitado e arrisca um contato com a superficialidade da juventude que atua sobre a enunciação de toda aquela história, alinhavando, de certo modo, a sua própria juventude com as de Arna e Juliano. Humor e leveza estão em cena como ferramenta e combustível de deslocamento, como instrumentos de operação para perturbar gravidades e, assim, saltar sobre elas.

Entrelaçamento arquivo-performance

Na cultura do teatro, é comum que se acredite que a experiência ao vivo é a única válida. Na cultura do arquivo, pelo contrário, o que é inanimado teria mais credibilidade que aquilo que tem vida. Dos restos mortais de algo, o osso, duradouro, comprova uma identidade; a carne, que se esvai, não serviria como evidência. No mesmo livro mencionado anteriormente, Rebecca Schneider relembra que a noção de arquivo está implicada em políticas de legitimação e em dinâmicas de poder que regulam o acesso e a possibilidade de produção de memória. Mas também atenta para o fato de que o arquivo não é matéria neutra, imparcial. O que ele tem a dizer não é eterno e invariável. Depende de ignição, ato de leitura, interpretação, reinscrição, ativação. Entre teorias não positivistas da história, é visível uma relação dinâmica com o arquivo no entendimento de que um documento responde de acordo com as perguntas que são endereçadas a ele e com o modo como essas perguntas são feitas.

As reflexões de Elin Diamond, em “Performance in the Archives” (2008), ajudam a visualizar essa relação, apresentado o arquivo como espaço de contato e transformação. Na sua análise, o arquivo não é apenas um documento a ser consultado, mas o lugar físico, a casa que guarda e protege (restringindo quem pode interpretar) o arquivo — “ali onde se exerce a autoridade” como fala Jacques Derrida em *Mal de arquivo* (2001, p.11). Diamond reflete sobre os rituais de formalidade para acessar esse espaço controlado e as etapas a cumprir antes de se chegar a um documento, que têm algo de uma teatralidade, uma espécie de encenação, de coreografia, que constitui a formalidade da interação a ser reiterada a cada visita. Isso evidencia que os documentos não transmitem sentido de forma asséptica: eles precisam ser tocados pela leitura, pelo corpo, pela imaginação crítica. No *reenactment*, o entrelaçamento entre arquivo e performance é evidente. O corpo é uma provocação que encanta o arquivo, que o desperta e ativa. O corpo não fica indiferente ao arquivo e o arquivo não fica indiferente ao corpo. Há, entre eles, uma relação de reversibilidade (Merleau-Ponty, 1975).

Essa relação pode ser observada no modo como a cena ativa o contato com a vida e o pensamento de Juliano Mer-Khamis. A presença dessa personagem histórica no espetáculo tem uma densidade particular. A peça prepara a sua entrada retomando a fala da pedra. Mas, a essa altura, a pedra já tem outra voz e se endereça imperativa na sua indagação sobre posicionamento e consciência de si:

Agora sente teu peso. Teu próprio peso. Sente? Esse peso que não é teu. Esse peso que ninguém escolhe carregar, mas sem ele, não se é ninguém, lembra? Eu sou isso. Sou isso que voa da tua mão e tem o tamanho da sua raiva, o peso da sua dor. Sente? Sente a dor que parte de você com a velocidade de um tiro, de um grito, de um raio. E isso que fica em você depois que a pedra parte, voando contra os tanques? É vazio? É a potência daquilo que em você recusa a tirania? Ou é a tirania da raiva a que na verdade maneja o tiro? Neste caso, quem é você? Pedra, atiradeira, corpo que alveja ou corpo alvejado? Eu fui e continuarei sendo lançada, primeira e última arma, pelas mãos da última criança sobre a terra contra o derradeiro gigante. Fui e continuarei sendo atirada pelas gentes contra as enormes máquinas do medo. Para onde se atira teu corpo? O que se lança dele e dança a sua última dança no espaço? O que é isto que se joga na morte em nome da vida? Ou de outra morte, ou de outra vida?

Nesse momento, Lucas opera um mecanismo de cordas que suspende, até a altura da sua cabeça, as grandes pedras cenográficas que estavam no chão, nas laterais do palco. Com a música alta, o palco escuro, apenas alguns feixes intermitentes de luz deixam ver recortes do movimento da dança/luta com as pedras que flutuam em movimentos pendulares. Ele desvia, cai, fica em pé, enfrenta, salta e vai negociando proximidade, até que elas parem. Depois dessa estratégia de dinamização do corpo e do espaço, inicia uma apresentação na terceira pessoa, que é breve e sucinta, mas vem implicada de todo esse movimento, no corpo e na narrativa:

Seu teatro denunciava a violência de Israel nos territórios palestinos, mas também a opressão do fundamentalismo islâmico no campo de refugiados. Pros palestinos ele sempre foi israelense. Pros israelenses ele sempre foi palestino. Nos anos 2000, Juliano fez uma performance nas ruas de Tel Aviv. Ele está em uma praça cercado por uma multidão de israelenses. Que vão, aplaudem, concordam, discordam, brigam entre si. Ele faz gestos de atirar pedras enquanto joga tinta vermelha em seu próprio corpo como se estivesse sendo atingido. Tem um pequeno apito na boca, que faz um barulho estranho...

Lucas descreve e contextualiza a cena antes de fazê-la como *reenactment*, antes de reatuar, reativar. Ouve-se o apito pelas caixas de som do teatro, num volume alto, estridente. Ele faz o gesto de atirar uma pedra e, logo em seguida, de ser atingido algumas vezes. A cena investe na pose, no contorno: umas das mãos se desloca para o alto e para trás, os dedos seguram uma pedra imaginária, o peso do tronco recua num arqueamento, a perna que fica atrás concentra os esforços de sustentação da curva do corpo. A voltagem do registro de atuação sobe consideravelmente. Meu olhar procura o foco na plasticidade do movimento, recorta o desenho do corpo imediatamente antes de atirar a pedra. Depois de arremessar e ser atingido, o ator repete a partitura, mudando de ângulo na relação com a plateia. O movimento contrasta com a estranheza da sua respiração, pautada pelo ritmo quebrado do apito.

Figura 1 - Lucas Oradovschi em *Um pássaro não é uma pedra*.
Foto: Guto Muniz (Teatro Poeira, 2026).



Nessa estação tão intensa, entra em cena o ponto de vista de Juliano, narrando parte da sua história na primeira pessoa do singular, como se estivesse revivendo ao contar, com vivacidade, alguns momentos de inflexão da sua vida. O

ator vem encorpado, mais imponente, em contraste com a enunciação mais suave da primeira pessoa do próprio Lucas. Nessa dinâmica de proximidade e distância, narrador e personagem contracenam na energia nervosa do *reenactment*. A carne da cena é de ar e fogo, aquecida pela corrente elétrica da reativação daquela cena histórica.

Esse momento tem uma centralidade nesse texto porque ele é o ponto de ebulição da minha leitura, mas não é necessariamente o centro da peça, nem seu ápice. A dramaturgia não trabalha com essa régua. Ela é complexa, equivalente a uma topografia acidentada, na qual a diferença entre abismo e planície vai depender da fruição e da experiência de cada pessoa na plateia. Mas a cena é, certamente, um campo de forças tensionado, um *overdrive* do arquivo no corpo e no espaço.

O documentário *Deadly Currents*, de Simcha Jacobovich, é costurado por imagens da performance realizada em TelAviv, que capta a reação do público, uma discussão acirrada entre transeuntes/espectadores, Juliano ali no meio, olhando nos olhos da câmera, incendiado de enfrentamento. Sua presença cênica e a firmeza da sua fala parecem desconcertantes. O enquadramento, muito próximo, e a câmera inquieta enfatizam o calor da hora da captura das imagens e trazem um senso áspero de realidade para o filme.

Mas não há projeção fílmica, literal, dessas imagens na peça. A projeção é feita com o corpo do ator e as tecnologias do teatro. É uma projeção corporalizada. A peça não mostra imagens projetadas, nem vídeos nem fotos, não mostra entrevistas com Juliano, nem os filmes em que atuou. Mas há arquivos sonoros em jogo. Ouve-se, numa transição entre estações, uma gravação em áudio com falas em inglês, não legendadas, que o público pode concluir que se trata da voz de Mer-Khamis. Há ainda outro momento em que se ouve uma canção, cantada por muitas vozes, que reconheci quando vi *Arna's Children*, documentário realizado por seu filho sobre o Teatro de Pedra e a trajetória de algumas crianças do teatro, que depois se tornaram homens, combatentes, mártires. No filme, as crianças, que Lucas nomeia na peça ao pedir licença para entrar nessa história, têm rosto, voz, opinião.

Exibir a realidade por arquivos de imagens documentais, nesse caso específico, poderia quebrar a coerência poética da peça. Preservar as imagens das pessoas, especialmente das crianças, mesmo que estejam disponíveis no YouTube, mostra uma relação de cuidado e respeito com os mortos e com os vivos também, em um momento histórico em que há uma proliferação desconcertante de imagens de violência explícita contra o povo palestino nas redes sociais. Com essa observação, não estou fazendo a defesa de que uma projeção em vídeo sequestraria *a priori* a autonomia da imaginação do público no teatro — eu realmente não acredito nisso. Penso que essa é uma escolha situada, coerente com essa peça, especificamente.

No entanto, aqueles filmes têm um papel determinante para essa criação, como fonte de conhecimento histórico e como via de abertura da contracena intertemporal, que entrevejo no *reenactment*, entre Lucas Oradovschi e Juliano Mer-Khamis. Rebecca Schneider sugere o conceito de inter(in)animação na lida do *reenactment*, inspirando-se num poema de John Donne, que fez com que ela visualizasse a interação entre gente e pedra na relação entre transeuntes e um monumento, e no conceito de Fred Moten, interinanimação (sem os parênteses). A inter(in)animação é uma possibilidade de relação entre as artes da cena e as mídias de reprodução mecânica ou digital, uma percepção de que corpo e mídia se interconstituem e se interimprovisam, numa relação de reciprocidade entre animado e inanimado. Os parênteses inseridos por Schneider dão ênfase ao intervalo temporal do *reenactment* e à oscilação entre estados de animação de uma cena do passado, apostando em modos críticos de permanência das materialidades corporalizadas.

Em *Um pássaro não é uma pedra*, a relação de ativação mútua entre performance e arquivo, entre o *reenactment* de Lucas e o registro em vídeo da performance de Juliano, se dá no espaço entre o dentro e o fora de cena, entre o processo de ensaio e o momento de apresentação, entre o que o ator faz a cada dia e como ele se relaciona com a cena (o fato histórico da sua apresentação) da qual foi espectador por meio de um arquivo. Na materialidade da cena, essa relação acontece na dança entre a sonoridade do documento nas caixas de som

do teatro e o corpo do ator, agora, ele mesmo, outra forma de arquivo. O vídeo registrou, mais de vinte anos atrás, o barulho produzido pelo sopro, pela entrada e saída de ar no corpo de Juliano. Esse som atua sobre a respiração de Lucas, mas pode atuar também sobre a respiração de quem está na plateia, mesmo que involuntariamente. Foi o que aconteceu comigo. Eu não estava ciente de que estava espelhando a respiração da cena, só reparei quando me percebi com certa falta de ar. A minha relação com o ar tinha sido atravessada pela inter(in)animação entre a atuação de Lucas e o arquivo sonoro da atuação de Juliano.

Temporalidade tentacular

A performance presencial e ao vivo realizada em TelAviv é uma materialidade. O filme feito a partir dela é outra materialidade. A peça realizada no Rio de Janeiro é uma terceira materialidade. Ao elaborar e executar, em cena, um espelhamento com a partitura guardada no vídeo, Lucas convoca Juliano para uma relação de contracena intertemporal, sintonizando um canal de troca, mesmo que numa frequência intermitente, cheia de ruídos, interferências e longos intervalos de silêncio. Muitos tempos se tocam, se entrelaçam, se chocam e se projetam na energia historicamente acumulada do *reenactment*, de certo modo, como num ritual. É como se a partir daquele gesto de repetir, de dançar uma alusão, uma citação, a cena lançasse tentáculos em múltiplas direções no tempo e no espaço, provocando uma ligação inesperada e improvável, tão forte quanto precária, entre Lucas e as pessoas nas ruas de TelAviv naquele momento da performance, entre Juliano e as pessoas na plateia do Espaço Cultural Sérgio Porto, do Teatro Ipanema, do Teatro Poeira, de apresentações futuras. Entre você, que está lendo esse texto no seu agora, e eu, que escrevo e reescrevo no meu agora — afinal, não é só na apresentação ao vivo que acontecem conexões: fotografia, vídeo e texto são estações cênicas outras, como a pedra que é pássaro também.

Por essas estações-mediação, como o *reenactment* também é, podemos estar provisoriamente suspensos e conectados pelas ventosas da fruição e do pensamento no mar da história do teatro. Ou enredados por linhas tramadas, como as teias dos aracnídeos ou como os jogos de figuras de barbante que funcionam para Haraway “como uma maneira de pensar-com uma multidão de

companheiros a fiar, feltrar, emaranhar, rastrear e sortir de modo simpoético” (2013, 60). O modo simpoético, que é o modo de criar-com, proposto pela autora para confrontar a ideia do modo autopoético (que produz a si mesmo), também ressoa no pensamento sobre essa modalidade cênica de citação, quando alguém se propõe a dar continuidade a algum fiar, a recriar-com refazendo-com, tramando, assim, um fazer junto do teatro numa temporalidade tentacular. A contracena intertemporal é uma simpoética da cena-polvo, cena-teia, cena-rede do *reenactment*.

Na seguinte passagem da peça, o imaginário suscitado pela dramaturgia apresenta a sua tentacularidade:

Estamos nos escombros do Teatro de Pedra, estamos no Teatro da Liberdade, de pé, em Jenin. Estamos num teatro no Rio de Janeiro. Este teatro. Aqui. Com vocês. [...] Estamos no deserto, na floresta, na lasca de uma fratura no centro da terra. Estamos na raiz da oliveira, da samaúma, do arabá, da gameleira. Estamos no bule do café. No oco dos búzios. Estamos dentro do olho que o vento faz nas areias, estamos aqui, agora, hoje, ontem, há bilhões de anos aprendendo a ver dentro do olho do tempo. Estamos em 1939, em 1948, em 2024, sem começo, sem futuro, tudo que sabemos é o agora que escorre pelos dedos. Estamos no meio de um sonho. Estamos no pesadelo da guerra. Todas as guerras, de todos os lugares, de todos os tempos.

Assisti ao espetáculo ao vivo quatro vezes em dois anos. Assisti algumas vezes a um registro em vídeo logo quando comecei a escrever esse texto. Demorei para ver os filmes, mas revi a peça intensamente na memória quando vi o olhar imperativo de Juliano naquele documentário. E, depois de ver *Arna's Children*, já tenho outra memória da peça. Fiquei paralisada por um tempo, diante da expressão no rosto de Alla, sentado entre os escombros da sua casa. Acho que não volto a ser a mesma pessoa depois dessa imagem. Então esses filmes/arquivos reposicionaram a peça que vi ao vivo e que sigo revivendo e reavivando na lembrança, agora numa triangulação com as imagens documentais.

O jogo de convocação e resposta entre artistas da cena (e públicos) de diferentes momentos históricos, a interpelação (quem sabe, uma violência) que se dá nos processos de pesquisa, de se saber endereçada e levantar a mão dizendo “tá comigo”, por amor e por raiva, essa é a cena do *reenactment* que me instiga, me faz querer aprender a ver “dentro do olho do tempo”. A contracena



intertemporal, na temporalidade tentacular do *reenactment*, reivindica outros modos de permanência dos legados, que não são da ordem da “linhagem”, no sentido patriarcal-capitalista dos herdeiros. Em determinado momento da sua vida acadêmica, ao se deparar com a história de Juliano, de Arna e dos dois teatros em Jenin, Lucas (com a equipe de criação da peça) puxou seu próprio fio na continuidade do legado do Teatro de Pedra e do Teatro da Liberdade.

Aqui reativo mais algumas palavras de Donna Haraway, em outro momento do texto citado anteriormente: “Isso é o que eu chamo de cultivar a responsabilidade, a capacidade de responder com paixão e ação.” (2023, p.65) O trabalho de criar essa peça e insistir na sua circulação é um modo de afiar a habilidade para responder à convocação.

Reiteraões finais

Entre o relato de uma brisa com um tio numa paisagem deslumbrante ao som de Alpha Blondy e a narração da imagem fantástica do avô com os pombos-correios na Bessarábia, o ricochetear da pedra na superfície da peça traz mais notícias de morte. A estação da história dos antepassados de Lucas, da família de sua mãe, faz conviver o absurdo de ambos os genocídios, expondo o rasgo abissal que o projeto sionista traça na história dos povos da Ásia Ocidental.

Na citação anterior da dramaturgia, na qual ecoo o espaço-tempo tentacular que vislumbro na peça, cavei um intervalo. Omiti a seguinte pergunta: “Nesse mundo em declínio, nesses fins de mundo, terá o teatro alguma chance?” Em uma versão anterior desse texto, caí na armadilha de ensaiar uma resposta a essa pergunta. Escrevi e apaguei umas três páginas sobre um hábito que nós, pessoas de teatro, temos: o de desconfiar da validade da nossa prática artística diante de realidades aterradoras. Escrever sobre esse questionamento me fez lembrar de um texto que li em 2006, determinante para a minha escolha profissional de escrever regularmente sobre teatro. Nesse texto, Susan Sontag reflete sobre a montagem de *Esperando Godot* que ela fez com o Teatro da Juventude em Sarajevo, em 1993, em meio à Guerra da Bósnia. E me fez pensar numa reportagem de 2025, na qual Zacharia Zubeidi afirma que não há o que fazer, que nem o teatro



nem a resistência armada têm chance contra o domínio de Israel.

Estamos nos primeiros meses de 2026. Israel se autoriza a enforcar presos palestinos e avança sobre o Líbano, destruindo vidas e mundos. Estamos em 2006, numa sala de aula na Escola de Teatro da UNIRIO. Estamos em 1993, economizando velas numa sala de ensaio em Sarajevo. Ou em Oslo, no início do mesmo ano.

Por ora, apenas devolvo a pergunta, convocando a pedra a recomeçar o jogo, embaralhando a cronologia das suas falas:

— Nesse mundo em declínio, nesses fins de mundo, terá o teatro alguma chance?

— Como saberíamos, logo nós? Olhem. Imaginem:

Referências

ALBIERI, Sara; PEREIRA, Gustavo Freitas. Robin George Collingwood (1883–1943). *In: Os historiadores clássicos da história*. Vol. 2: de Tocqueville a Thompson. Maurício Parada (org.). Petrópolis, RJ: Vozes: Puc-Rio, 2013.

ARNA'S Children. Direção: Juliano Mer-Khamis, 2003. Filme (84 minutos). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DvtzDPdHeeU> Acesso em 6 maio 2026.

BAILLY, Jean-Christophe. *O próprio da linguagem*. Viagem ao país dos nomes. Rio de Janeiro: Editora Cultura e Barbárie, 2025.

BLEEKER, Maaïke. (Re)enacting thinking in movement. *In: FRANKO, Mark (org.). The Oxford handbook of dance and reenactment*. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 215-227.

DEADLY Currents. Direção: Simcha Jacobovici, 1991. Filme (114 minutos). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KVdYf0orXIQ> Acesso em: 6 maio 2026.

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

DIAMOND, Elin. Performance in The Archives. *Theatre History Studies*, Volume 28, 2008, p. 20-26.

FABIÃO, Eleonora. Performance e história: em busca de uma historiografia performativa. In: *Pelas Vias da Dúvida*: Segundo Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro, UERJ-UFRJ-UFF, Anais. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012.

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

HARAWAY, Donna J. *Ficar com o problema*: fazer parentes no Chthuluceno. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian (Eds.). *Perform, Repeat, Record*: Live Art in History. Bristol; Chicago: Intellect; University of Chicago Press, 2012.

JONES, Amelia. Presença in Absentia: a experiência da performance como documentação. *Revista Performatus*, v. 1, n. 6, 2013.

MACHADO NETO, Mario. *Reencarnação*: registro como coreografia na obra Retrospectiva de Xavier Le Roy. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. Textos escolhidos. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

PHELAN, Peggy. *Unmarked*: The Politics of Performance. Nova York: Routledge, 1993.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing Remains*: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. New York: Routledge, 2011.

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

SMALL, Daniele Avila. Presencialidade intertemporal e multiespacial na cena contemporânea: poéticas do endereçamento no teatro filmado, no teatro online e na reperformance. In: *Cenas contemporâneas: arte em tempos de pandemia* / Organização Gabriela Lírio. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.



SONTAG, Susan. Esperando Godot em Sarajevo. *In: Questão de ênfase (ensaios)*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

Recebido em: 30/06/2026

Aprovado em: 12/08/2026

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br