

## O BIODRAMA COMO A BUSCA PELA TEATRALIDADE DO COMUM

DAVI GIORDANO<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente trabalho traça uma investigação em relação ao termo Biodrama, buscando verificar a sua validade como conceito, categoria estética e/ou gênero teatral. Criado em 2002, pela diretora e *performer* argentina Vivi Tellas, o *Ciclo Biodrama* prioriza a encenação de biografias de pessoas vivas como forma de trazer para o teatro a ficcionalização mínima da vida ou *Umbral Mínimo de Ficção*. Analisaremos a teatralidade na vida cotidiana a partir das encenações do homem comum.

### PALAVRAS-CHAVE

Biodrama, Teatro Documental Contemporâneo, Encenação Autobiográfica, Vivi Tellas, Umbral Mínimo de Ficção

### PROJETO BIODRAMA. O SURGIMENTO DO CICLO. O DESENVOLVIMENTO DE UM POSSÍVEL CONCEITO DE BIODRAMA. A SUA COMPREENSÃO DE 2002 ATÉ OS DIAS DE HOJE.

---

<sup>1</sup> Davi Giordano é formado em Direção Teatral (UFRJ, Brasil) e possui experiência complementar em Cinema e de Crítica de Arte (UBA, Argentina). Suas atuais áreas de interesse são: Teatro Essencial e Minimalismo, Crítica de Arte, Teatro Documental Brasileiro e Argentino, Teatro e Cinema Latinoamericano.



Oficina Biodrama – Junho 2011 (Buenos Aires)

Em 2002, quando Vivi Tellas era curadora artística do Teatro Sarmiento (pertencente ao *Complejo Teatral de Buenos Aires*), ela estabeleceu um mote inicial para o recebimento de projetos teatrais que iriam ocupar a programação do evento *Ciclo Biodrama*. Na proposta original desse projeto, importantes diretores da cena contemporânea portenha foram convidados para encenar a vida de uma pessoa argentina viva, transformando a sua biografia num material dramático. O fato de trabalhar sobre a biografia de uma pessoa viva se justifica na medida em que os artistas tivessem um contato direto com essa pessoa durante o processo de criação, ainda que esta pessoa não estivesse diretamente dentro da cena (no caso de uso de não atores). Tal diretor deveria estar acompanhado de um dramaturgo ou *dramaturgista*, muitas vezes sendo o próprio diretor, para que a composição dramática se desse ao longo do processo de criação do espetáculo. É importante frisar que não havia nenhuma restrição estética em relação ao formato da encenação. Cada diretor deveria interpretar e ser estimulado pelo mote do projeto da maneira como bem o entendia. Daí o surgimento de espetáculos os mais diversos possíveis.

O Projeto do *Ciclo Biodrama*<sup>2</sup> começou exatamente em 2002 e durou oficialmente até o ano de 2009. A proposta-base era estimular a produção de “biografias encenadas”. O objetivo era

investigar as múltiplas camadas de relação entre o teatro e a vida. Naquela época, a necessidade dessa pessoa ser argentina se justificava na medida em que o país vivia uma radical mudança política que gerou uma crise e desordem econômica. Logo, tal evento foi idealizado pela diretora como forma de extrair uma discussão social a partir da perspectiva de encenações de sujeitos do cotidiano. Isso fez com que os artistas se questionassem sobre o valor da realidade política e social do país, fazendo com que a vida de pessoas comuns virasse objeto de estudo e criação como forma de investigar os valores humanos na arte. Tomando este ponto de partida, parece importante posicionar o Biodrama como uma das muitas vertentes possíveis do Teatro Documental Contemporâneo. O Biodrama tem como material de inspiração a biografia de uma pessoa viva. Trabalha-se a ideia de que cada pessoa é e tem em si própria um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos e principalmente imagens. Todas as situações biográficas quando colocadas em cena ganham um coeficiente de teatralidade, porque tudo o que é colocado acima do palco (ou em qualquer espaço de representação) se transforma automaticamente em signo teatral. Para isso, Tellas cria o termo *Umbral Mínimo de Ficção* para referir-se a toda teatralidade mínima que possa ser gerada a partir de um material biográfico. Isto serve para medir o quanto há de ficção em cada situação, porque o artista deve sempre estar consciente para perceber onde é possível encontrar teatro, representação ou um campo de simulação totalmente ficcional que não somente no palco. Dessa maneira, há uma busca pela teatralidade fora do teatro. Ou melhor dizendo, o artista começa a direcionar a sua visão para a rua, para as pessoas e para as situações cotidianas, porque as suas circunstâncias externas lhe podem servir como material e estímulo de criação. Estar em contato com o biodrama é experimentar uma tensão dos limites entre a vida e a arte. Isso nos faz entender que mais do que

---

<sup>2</sup> Os espetáculos originados dentro do *Ciclo Biodrama* de 2002 até 2008 são: *Barrocos retratos de una papa* (de Analía Couceyro), *Temperley* (de Luciano Suardi), *Los 8 de julio: Experiencia sobre el registro del paso del tiempo* (de Beatriz Catani), *Sentate. Un zoológico* (de Stefan Kaegi), *El aire alrededor* (de Mariana Obersztern), *La forma que se despliega* (de Daniel Veronese), *Nunca estuviste tan adorable* (de Javier Daulte), *El niño en cuestión* (de Ciro Zorzoli), *Squash. Escenas de la vida de un actor* (de Edgardo Cozarinski), *Budín Inglés* (de Mariana Chaud), *Salir lastimado* (de Gustavo Tarrío), *Fetiché* (de José María Muscari), *Deus ex Machina* (de Santiago Governori) e *Mi vida después* (de Lola Arias).

uma prática de investigação, o biodrama é uma forma de pensar sobre a vida e sua relação mútua com a arte.

Em termos de valorização política, a proposta central do biodrama consiste na convicção de que todas as pessoas possuem algo relevante para contar. O ser humano é um portador vivo de histórias e experiências. O nosso objeto de investigação é um teatro que sequestra a realidade para transferi-la em seguida para o palco, incorporando uma possível camada cênica de documental. É um fenômeno que indaga os limites do real no teatro. A encenação trata de dar um valor poético para a vida pessoal dos *performers* em cena, na qual as experiências particulares são uma ponte para a criação da dramaturgia. Esta se compõe de um material vivo e instável, porque é a difícil captura da ficção na vida. Podemos pensar o biodrama como um intenso fenômeno do *novo teatro portenho* como denomina a autora Paula Fernández (2010). O teatro se transforma num lugar de compartilhamento coletivo da representação autobiográfica e documentação cênica.

### **O BIODRAMA E O USO DE NÃO-ATORES. ANÁLISE DOS ARCHIVOS TELLAS.**

O trabalho de Vivi Tellas observa a teatralidade fora do lugar institucional do teatro observando como as vidas das pessoas podem servir como arquivos de textos, comportamento performático e experiência. O *biodrama* permite encontrar na vida cotidiana personagens comuns e singulares. Estas pessoas são trazidas para o teatro, lugar no qual são representados os seus rituais diários a partir dos quais as imagens do seu cotidiano íntimo são performadas. Nessa medida, a pesquisa da diretora gira todo em torno do ato de sequestrar a realidade e trazê-la para o palco. Em 2008, agora não mais como curadora, Vivi Tellas deu início ao processo de criação de direção de seus próprios *biodramas* que viriam a se chamar *Archivos Tellas*. A diretora parte de uma premissa base: todo ser humano é e traz em si um depósito de arquivos, uma reserva de experiências, conhecimentos, textos e imagens (Tellas, 2010, p.247). O que motiva a diretora a começar a montagem de um espetáculo de biodrama é ver alguma coisa ou alguém que lhe desperte curiosidade e excitação. “Geralmente, eu estou sozinha e penso: ‘Que incrível seria se

podéssemos compartilhar isso<sup>3</sup> (Tellas, 2010, p.247). Em seguida, a diretora investiga estratégias de autorepresentação para extrair material de dramaturgia e de encenação a partir de pessoas descompromissadas profissionalmente com o fazer teatral.

Para começar um processo de criação dos ensaios, a diretora conta que a sua primeira estratégia de abordagem para um possível participante é mostrar um cartão de apresentação o qual comprova que ela é uma diretora profissional de teatro. A situação é bem simples. Ela chega e aborda o possível futuro participante dizendo: “Eu gostaria de fazer uma peça com você e sobre você<sup>4</sup>” (Tellas, 2010, p.249). Durante toda a experiência do processo, é necessário que haja um importante pacto de confiança entre eles e a diretora. Porque muitas memórias de suas vidas retornam a partir de estímulos advindos do processo de elaboração do espetáculo. “O ensaio começa a partir do momento que o *performer* atravessa a porta da sala de ensaio” (Tellas, 2010, p.249). Tudo é recolhido como material de trabalho. A relação que se estabelece entre os participantes, a diretora e o seu assistente. O que é conversado, a maneira como todos se colocam para começar o trabalho, as indagações deles, sua relação com a arte etc. Como estratégia para levantar material cênico, a diretora pede que os participantes tragam objetos e lembranças pessoais, como cartas, fotos, imagens, vídeos, gravações, anotações, depoimentos, relatos de traumas e acidentes etc. A diretora diz que para transformar universos pessoais em arquivos teatrais, torna-se necessário que ela (enquanto artista) tenha algum contato direto com a experiência do outro. Esta é a primeira condição para iniciar um trabalho.

Outra necessidade é que esse universo pessoal tenha algum *coeficiente de teatralidade*: este seria o procedimento através do qual o trabalho de direção consegue encontrar onde a realidade em si mesma começa a produzir camadas de teatralidade. Para desenvolver tal proposta, a diretora denominou esse processo de *Umbral Mínimo de Ficção* (*Umbral Mínimo de Ficción* ou *Minimal Threshold of Fiction*, ou UMF). Para ativar o *Umbral Mínimo de Ficção* de qualquer universo que está sendo trabalhado, a diretora investiga a ferramenta básica do teatro: a repetição. Esta funciona como o catalisador para encontrar a teatralidade em qualquer

---

<sup>3</sup> “Often I’m alone and I think: ‘How great it would be to be able to share this’”.

<sup>4</sup> “I would like to do a play with you and about you”

comportamento humano. O *Umbral Mínimo de Ficção* pressupõe buscar a teatralidade já existente na vida de qualquer pessoa em relação com o seu cotidiano. Segundo o teórico de semiótica teatral Marco De Marini, o teatro nunca será o reflexo da realidade, mas sim uma representação da mesma (1997: 179)<sup>5</sup>. Logo podemos identificar na repetição usada por Vivi Tellas uma das *estratégias* para a produção dessa realidade em cena. Por exemplo, uma das maneiras de ativar esta teatralidade mínima nos não atores durante o processo dos ensaios é pedir que os mesmos lembrem de histórias e relatos íntimos. Ela conta que ao repassar as memórias de suas vidas de forma consciente, os não-atores exercitam a repetição que é justamente aquilo que ativa o mínimo de teatralidade. Enquanto isso, a diretora é o único agente criativo da sala de ensaio que possui experiência profissional de palco. “Funciona como um experimento científico: a falha está sempre no horizonte do trabalho”<sup>6</sup> (Tellas, 2010, p.249). Sendo assim, o trabalho de direção de Vivi Tellas funciona como a percepção do controle da experiência que está sendo proposta. É ela quem organiza o material e decide os rumos que devem ser tomados de acordo com o material que é apresentado ao longo do processo. Nesse sentido, a ótica de Vivi Tellas é fundamental no momento de operar estratégias de encenação para a formalização artística do material documental.

Os *Archivos Tellas* são curtos fragmentos teatrais que compõem o registro das textualidades cotidianas dos grupos sociais que são colocados em cena: *Minha mãe e minha tia*, *Três filósofos com bigode*, *Cozarinsky e seu médico* e *Autoescola*<sup>7</sup>. Na primeira peça curta, vemos em cena a mãe da diretora junto com a sua tia discutindo suas relações e rituais familiares. Na segunda, três professores e seminaristas de filosofia estão juntos em cena para falar sobre a vida. Na terceira, assistimos a teatralidade da relação entre um importante cineasta argentino e seu médico. Na última peça curta, professores de uma autoescola da cidade de Buenos Aires relatam experiências vividas com seus alunos.

Em *Minha mãe e minha tia*, Vivi Tellas coloca a sua verdadeira mãe e tia em cena com o objetivo de performar os seus rituais familiares, como as exaustivas histórias e relatos judios que

<sup>5</sup> “O teatro já não é, ou pelo menos não é somente, reprodução ou reflexo (da realidade da vida), mas sim e principalmente produção (do real, da vida, do social e de textualidade)”

<sup>6</sup> “It’s like a scientific experiment: failure is always on the horizon”

<sup>7</sup> *Mi mamá y mi tía*, *Tres filósofos con bigotes*, *Cozarinsky y su médico* e *Escuela de conducción*.

se repetiam com bastante frequência todos os anos nos encontros familiares. Antes que Vivi Tellas levasse as suas duas familiares para o ambiente da sala de ensaio, nelas já havia sido internalizada uma forma de conhecimento teatral por suas rotinas naturais do cotidiano. O tom familiar que a peça sugere também é reforçado pela entrada da diretora em cena nos momentos que as mulheres sentiam a necessidade de um apoio emocional pela falta de experiência técnica no campo do teatro. Ou nos momentos que a diretora intervinha diretamente na cena para comentar a partir do seu próprio ponto de vista algum dos relatos mencionados pela sua mãe e sua tia. Dessa maneira, a diretora inscreve a sua presença dentro da obra de diversas maneiras: como diretora, como personagens dos relatos contados e também como mediadora entre o espetáculo e o público. Esta última função se justifica tendo em vista que as protagonistas em cena não dominam o campo da cena teatral propriamente dito, como nos sinaliza a diretora no seu quarto postulado do sistema de criação dos *Arquivos*. No final do espetáculo, as duas mulheres convidavam o público para terminar a experiência com um jantar compartilhado entre todos por uma comida feita por elas mesmas. Isto permitiu que o público tivesse um contato ainda mais próximo com essas não atrizes. A opção de terminar com um jantar compartilhado entre todos fez com que as *performers*, a diretora e os convidados pudessem refletir juntos sobre o que acabaram de vivenciar, criando um diálogo e um intercâmbio artístico. A crítica de teatro Cecilia Sosa sugeriu no seu texto crítico sobre este espetáculo a dificuldade de nomear uma experiência teatral desse porte. Chegou a opinar a possibilidade de ser chamada de um "happening familiar" e até de um "reality teatral". Enquanto isso, a diretora Vivi Tellas prefere não se posicionar muito hermeticamente na hora de classificar a sua obra. A sua maior preocupação é proporcionar uma experiência teatral com base na investigação de novos procedimentos cênicos contemporâneos.

Já no espetáculo *Três Filósofos com Bigode*, a diretora teve a inspiração de criar este biodrama depois de assistir um seminário de filosofia com três professores universitários da cidade de Buenos Aires. Durante as aulas, Vivi Tellas observava que naquele ambiente e naquela situação, havia um alto grau de teatralidade, como a diferenciação hierárquica de conhecimento entre os alunos em massa volumosa sentados de um lado e do outro lado somente os três professores, aqueles a quem todos direcionavam o seu olhar e sua atenção. Ou a maneira como os professores explicavam os conteúdos e a necessidade de serem entendidos. Como conta a



diretora (2010, p.248), eles usavam exemplos ficcionais ou situações criadas como tentativa de esclarecer de maneira simples os conceitos filosóficos mais complexos. Isso fazia com que fossem criadas “cenas” dentro das aulas, porque as explicações dos professores com os seus exemplos geravam imagens, narrativas, conflitos etc. Além disso, a profissão desses professores fazia com que eles estivessem acostumados a lidar com um público heterogêneo. Muitas são as semelhanças com a dinâmica teatral.

Em *Cozarinsky e o seu Médico*, a diretora conta que ao conhecer o diretor de cinema documental Edgardo Cozarinsky em Paris, ela ficou impressionada com a maneira como ele contava anedotas de uma maneira altamente expressiva. Isso fez com que ela se sentisse a expectadora dos seus relatos. A capacidade de expressão e convencimento sobre o que ele contava fazia com que ela não soubesse distinguir o que era verdade ou não. Posteriormente, Vivi Tellas conheceu o médico particular de Edgardo Cozarinsky e teve a oportunidade de observar o nível de relação que os dois mantinham. A partir disso, a diretora enxergava uma potente teatralidade advinda da troca de papéis, de um roteiro de comportamento, das preocupações éticas e afetivas etc. .

No último espetáculo *Autoescola*, a diretora conta que estava tendo aulas de autoescola dois anos antes de iniciar este *Arquivo*. Ela relata que concluiu todas as aulas, mas nunca fez o exame final de habilitação. Isso é interessante para fins de observação porque revela que a experiência foi produtiva não na sua finalidade real, mas sim na medida em que a diretora absorveu dessa vivência para transformá-la numa experiência artística. Enquanto fazia as aulas, ela observava como naquele lugar havia uma “instalação teatral”: uma simulação de cidade em miniatura com suas ruas, pontes e semáforos de trânsito. O espaço da autoescola por si já era teatral. Um lugar de simulação, de ficção, de recriação da realidade. Somado a isso, a diretora inclui as situações de simulação das aulas na quais ela como aluna deveria aceitar o jogo de simulação que pressupunha que ela estava dirigindo numa cidade real.

Em todos os *Archivos Tellas*, a diretora faz uso de uma estrutura de encenação base em relação ao uso do espaço e dos objetos. Uma mesa, um relógio e diferentes tipos de cadeiras. As cadeiras mudam de um *Arquivo* para o outro conforme a estética de realidade dos participantes e do tema específico de cada espetáculo. Por exemplo, em *Minha Mãe e Minha Tia*, as cadeiras



são as mesmas que encontramos num ambiente familiar de idosos; enquanto que em *Três Filósofos de Bigode*, são as cadeiras da sala de aula; e em *Cozarinsky e seu Médico*, havia a cadeira de um diretor de cinema e uma cadeira de roda. Em relação à mesa, é a mesma que se mantém para todos os *Arquivos*, porque a sua finalidade é que sobre ela estejam os *objetos-lembrança* (*objetos-recuerdo*). Eles servem como provas de verificação e logo tem a função de sustentar a veracidade das histórias que estão sendo contadas. Os *objetos-lembrança* marcam a distância de tempo que possibilita a inserção do passado através da narração inscrita no presente. É a concretização material do passado em cena. A narração é o instrumento de atualização da concentração do tempo passado na sua leitura por meio do instante do aqui e do agora da narração presente. Já o relógio, presente em todos os *Arquivos*, serve para instalar nesse espaço a sensação do tempo cronológico. Dessa maneira, o relógio funciona como um signo da realidade para o público: “Se você fica cansado, o tempo passa devagar. Se você é envolvido pelo espetáculo, você olha para o relógio e se surpreende que já tenha passado uma hora”<sup>8</sup> (Tellas, 2010, p.251).

Em todos esses exemplos, podemos encontrar elementos da teatralidade que estão fora do teatro, como a ideia de ser olhado por muitas pessoas, ter um texto que não é natural do cotidiano, os hábitos de repetição, a simulação de papéis, a necessidade de condução de um comportamento ativo de “atuação” diante do outro, a vivência de uma situação estabelecida, o jogo de relações etc. Nas encenações do *Arquivos Tellas*, instalam-se dois níveis de representação: o performativo e o real. Ambas se cruzam e isso gera uma latência, uma crise, um conflito na atividade do que executam em cena. Na dramaturgia de tais espetáculo, identificamos uma sequência fragmentada de diversas situações na qual uma memória reverbera a condução de outra memória. A ligação entre elas é o reflexo da condução das imagens assim como acontece na vida real. O fato de considerar uma pessoa como um arquivo é a possibilidade de criar uma *dramaturgia biodramática* a partir de um reservatório de produção de conhecimento a partir da experiência direta de uma pessoa comum. É justamente esse lugar outro de estar ali, aqui e agora que cria uma teatralidade como campo de não pertencimento para esse sujeito comum. Esta experiência é compartilhada tanto entre esse sujeito comum colocado

---

<sup>8</sup> “If you get bored, time passes slowly. If you get absorbed by the performance, you look at the clock and see that surprisingly an hour has passed”

num lugar de alta exposição como do público, este último como portador do olhar gerador da teatralidade.

### **CONCLUSÕES BIODRAMÁTICAS. ESTÍMULOS PARA FUTURAS PRODUÇÕES AUTOBIOGRÁFICAS E DOCUMENTAIS.**

O *biodrama* se caracteriza como a construção de um dos panoramas teatrais mais interessantes da atualidade. A tomada de figuras anônimas, como os não atores, e a sua inserção no palco através de uma encenação documentária possibilita trazer para a cena figuras não glorificadas pela História Oficial. A teatralização de situações não ficcionais faz com que situações comuns ganhem múltiplos significados. A construção discursiva do cotidiano está ligada a um modo participativo de documentar a realidade do homem comum e buscar na poética teatral a potencialidade metafórica da própria vida.

No teatro contemporâneo, o ato de documentar nada mais é do que construir um ponto de vista sobre a realidade, tendo em vista que a representação nunca aborda a totalidade, mas sim a fragmentação seletiva dos fatos. Dessa maneira, todo ato de recriação documental é uma ação investigativa, já que é uma percepção metafórica sobre a realidade. Conseguimos compreender que a subjetividade também é uma instância produzida não somente pela sua realidade em si, mas também em função da produção do seu discurso (que seria a sua representação). O *biodrama* permite que o *performer biodramático* faça a escrita cênica de si no palco. O sujeito comum se torna objeto de produção ativa de conhecimento a partir de suas memórias e experiências de vida, agora consideradas saberes culturais, históricos, políticos etc. O palco se transforma na produção de memória social.

Ao analisar os espetáculos de biodrama, entendemos como eles permitem a construção de um espaço singular e latente onde o pessoal pode funcionar como um instrumental para ampliar o teatro para outros campos mais amplos. Isso permite que o teatro documental se torne um campo social de trocas interdisciplinares. Dessa maneira, o teatro se transforma num campo de comunicação, de encontro e de afeto. Cria-se uma nova dimensão produtiva na qual é pensada a

identidade cultural e conjunta da *comunidade biodramática* (*performers* e público) ali inserida. O sentido global é recebido através do local.

A presente pesquisa acredita que o *biodrama* se constitui como um novo campo de experimentação e investigação artística capaz de repensar o sentido estético e comunicativo do teatro no contexto social, já que estamos cercados por uma predominante cultura da imagem e da ploriferação do espaço biográfico na expansão midiática. Como podemos perceber, *o biodrama* ganhou diferentes ressonâncias estéticas e poéticas desde a criação do seu Ciclo em 2002. Isso dificultou enquadrá-lo numa definição específica. Nesse sentido, concluímos que o biodrama se trata de um subgênero dentro de um gênero maior: *o teatro documental*. O biodrama seria uma de suas variantes contemporâneas, distinguindo-se por investigar o autobiográfico, o confessional e o testemunhal como instâncias da criação cênica. Contudo, percebemos que a escolha do termo biodrama também limita o entendimento das muitas produções de autobiografia na cena contemporânea. A diversidade de produções é tão grande que possivelmente devemos buscar outros termos que ajudem a especificar a multiplicidade de espetáculos surgidos dentro do gênero da autobiografia no teatro. Por outro lado, o biodrama vem recebendo cada vez mais interesse fora do seu local de origem (Argentina).

Dessa forma, esperamos que muitas contribuições ainda sejam fomentadas para a continuidade do debate, principalmente no âmbito da teoria teatral brasileira. Expandir o conceito para além

do Ciclo homônimo e para além do contexto argentino é outro propósito dessa pesquisa<sup>9</sup>. Terminamos o presente trabalho com o desejo de vincular sempre a prática teatral com um englobamento amplo sobre a vida. O *biodrama* mais do que uma prática artística é uma maneira de pensar o mundo, uma maneira de ver a realidade, uma maneira de se colocar como ser humano em relação à arte. Bem vindo, aqui está feito o nosso convite biodramático.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Arfuch, Leonor.** *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* / tradução, Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

**Baeza, Federico.** “Documentar lo cotidiano. La teatralidad en Archivos”. In: *figuraciones, teoría y crítica de las artes*, Nº 6, 2009. Disponível em: [www.revistafiguraciones.com.ar](http://www.revistafiguraciones.com.ar)

**Brownell, Pamela.** “Buscando el Umbral Mínimo de Ficción: los proyectos Museos, Archivos y Biodrama de Vivi Tellas”, ponencia apresentada na *XIV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, Noviembre 2008, Buenos Aires, Argentina.

**Cruz, Alejandro.** “Yo fui testigo”. In: *Diario La Nación*. Buenos Aires: 6 de agosto de 2005, p. 17.

---

<sup>9</sup> Esta publicação é uma síntese da pesquisa *O Biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum* (de Davi Giordano) que surgiu dentro do projeto *Encenações do Comum*, orientado pelo professor Denilson Lopes e financiado pela bolsa de iniciação científica PIBIC/UFRJ (julho de 2011 – julho de 2012). O Projeto maior teve como foco geral a investigação de encenações contemporâneas, tanto cinematográficas como teatrais, que buscassem problematizar o sujeito cotidiano a partir da estética do Comum. Ao escolher o tema específico dessa pesquisa, acreditamos que o *biodrama* seria interessante no sentido de problematizar a inserção e representação do *Homem Comum* no teatro. Além disso, é importante comentar que, para o desenvolvimento deste trabalho, o artista-pesquisador Davi Giordano também incorporou sua experiência como aluno estrangeiro para o convênio de programa de intercâmbio acadêmico bilateral (Universidade de Buenos Aires – de julho de 2010 / agosto de 2011), na qual ele teve o contato direto com artistas e pesquisadores relacionados ao tema do Biodrama.

**Dawson, Gary Fisher.** *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft.* London: Greenwood, 1999.

**De Marinis, M.** *Comprender el teatro.* Buenos Aires: Galerna, 1997.

**Fernández, Paula.** “O biográfico no novo teatro portenho”. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. ABRACE, 2010.

**Kinderlen, M. (2006).** *Experimentar com lo real. Entrevista a Vivi Tellas.* Em *telondefondo*, n.3. Buenos Aires, Julio 2006.

**Lejeune, Philippe.** *O pacto autobiográfico.* / Tradução jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

**Lopes, Denilson.** “Homem comum, estéticas minimalistas”. Revista eletrônica Compós, Mimeo, 2011. Disponível em: [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8\\_denilson\\_lopes.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_denilson_lopes.pdf).

**Soler, Marcelo.** *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção.* Editora HUCITEC, São Paulo, 2010.

**Tellas, Vivi.** *Comienza el ciclo “Biodrama”.* Buenos Aires: Información de prensa n.30 (Complejo Teatral de Buenos Aires), 9 de abril de 2002. ????

\_\_\_\_\_ ‘Siempre queremos ser mirados’. Buenos Aires, viernes 3 de mayo de 2002. *Ambito Financiero*, p.20. Entrevista de Patricia Espinosa.

\_\_\_\_\_ *Experimentar com lo real. Entrevista a Vivi Tellas.* Por Meret Kiderlen (Universitat Leipzig). Buenos Aires, *telondefondo*, Año III, Julio 2007.