

O Relato Bordejante do Real Traumático da Guerra em *Campo Minado*, de Lola Arias: Silêncios, pausas e a recusa a representar a tortura

Giorgio Zimann Gislon

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Brasil

E-mail: giorgiogislon@gmail.com

Resumo

A hipótese de análise crítica de *Campo Minado* de Lola Arias apresentada neste artigo é que o real traumático da guerra Freud (2010), Lacan (2002), Jacques (2012) é mostrado pela montagem através de um relato bordejante expresso nos silêncios, nas pausas e na recusa a representar a tortura. Nesse sentido, a análise se alinha às críticas que analisam a montagem levando em consideração o projeto de criação cênica a partir do encontro de ex-combatentes da Guerra das Malvinas Sosa (2017), Perera (2017), Verzero (2018) e se contrapõe à análise cerrada das cenas como espetaculares feita por Cornago (2017) e Small (2019).

Palavras-chave

Atores Não Profissionais. Guerra das Malvinas. *Minefield*. Teatro Documentário. Teatro do Real

Abstract

The critical analysis hypothesis on Lola Arias's *Minefield* presented in this article is that the traumatic war real Freud (2010), Lacan (2002), Jacques (2012) is shown by the performance by a bordering report expressed in the silences, in the breaks and in the refuse to represent torture. In this sense, the analysis takes the side of the critics that analyze the performance considering the cenic creating project of the encounter of the Falklands War veterans Sosa (2017), Perera (2017), Verzero (2018) and opposite the close reading of the scenes as spectacle made by Cornago (2017) and Small (2019).

Keywords

Non-professional Actors. Falklands War. *Minefield*. Documentary Theatre. Theatre of the Real.

I got really angry because more people had committed suicide than were actually killed in the war.
David Jackson, em *Campo minado*.

Introdução

Campo Minado, ou *Minefield*, é uma montagem¹ dirigida por Lola Arias que coloca em cena seis atores não profissionais ex-combatentes da Guerra das Malvinas, ocorrida em 1982. Desses seis ex-combatentes, três lutaram pela Argentina e três lutaram pela Inglaterra. Eles eram jovens soldados na época da Guerra e agora, passados mais de trinta anos, são senhores de meia idade. Os nomes dos ex-combatentes são: Lou Armor, David Jackson, Ruben Otero, Sukrim Rai, Gabriel Segastume e Marcelo Vallejo. A montagem foi criada por Lola Arias a partir de um convite do *LIFT – London International Festival of Theatre*, co-financiado por várias outras instituições².

Neste artigo, argumentamos que a construção da montagem por meio da autoria compartilhada³ entre os seis ex-combatentes e a diretora é notável no modo como faz no palco o relato das vivências traumáticas dos ex-combatentes na guerra. Diante do desafio que é permitir aos ex-combatentes contar seus traumas de guerra sem fazer com que eles mergulhem na revivência desses traumas, nossa hipótese de leitura é que *Campo Minado* encontra nos silêncios, nas pausas e na recusa a

representar a tortura maneiras sutis de apresentar o real traumático da guerra aos seus espectadores.

A apresentação da montagem é feita, sobretudo, através de relatos organizados em dezessete⁴ cenas⁵, além de um prólogo e um epílogo. São relatos de antes, durante e depois dos combates da Guerra das Malvinas apresentados de modo linear e costurados com comentários do momento presente. São relatos teatralizados por meio da atuação e interação entre os atores intercalando seus relatos com a encenação de suas narrativas. No *Prólogo*, a dramaturgia descreve o palco da seguinte maneira:

UM BIOMBO BRANCO NO MEIO DO PALCO, COMO NUM SET OU NUM ESTÚDIO DE FOTOGRAFIA. NA ESQUERDA, AO FUNDO, UMA GUITARRA E ALGUNS AMPLIFICADORES. NA FRENTE DIREITA, UMA MESA COM UMA CÂMERA DE VÍDEO. ATRÁS DA MESA, UMA ESTANTE COM DOCUMENTOS: MAPAS, FOTOS, UM GLOBO TERRESTRE, UMA MAQUETE, TRÊS CADEIRAS, ETC.¹ (ARIAS, 2018, p. 1, letras maiúsculas da autora).

Assim, como elementos cênicos são usados: projeções fílmicas e de fotografias no grande biombo branco; projeções de manipulação de

1 Optamos pelo termo montagem, em detrimento de peça ou encenação, porque Lola Arias cria concomitantemente as cenas e o texto dos seus trabalhos. Além disso, é característico do seu modo de criação trabalhar a partir da reescrita dos relatos dos atores não profissionais em conjunto com eles. A partir dessa reescrita dos relatos, ela cria o encadeamento das cenas, o que também é contemplado pela utilização do termo montagem. Para mais detalhes sobre o modo de criação de Lola Arias segundo a própria diretora, consultar Giorgio Zimann Gislón (2019).

2 Brighton Festival, Royal Court Theatre, Universidad Nacional de San Martín, Theaterformen, Le Quai Angers, Künstlerhaus Mousonturm, Maison des Arts de Créteil, Humain Trop Humain / CDN de Montpellier.

3 Para a discussão da autoria compartilhada em projetos com atores não profissionais, consultar Júlia Guimarães Mendes (2017).

5 As cenas, na sequência da sua apresentação, são: *Prólogo* - *Audições* - *Converter-se em Soldado* - *Diário da Guerra* - *O caminho para a guerra* - *A espera* - *Afundamento do Belgrano* - *O show da guerra* - *Campo Minado* - *Jets* - *Monte Harriet* - *Último dia da guerra* - *Volta para casa* - *Depois da guerra* - *Terapia* - *Pelo mundo* - *Ontem e hoje* - *Malvinas/Falklands* - *Epílogo*.

Nossa tradução a partir de: *Prólogo* - *Audiciones* - *Convertirse En Soldado* - *Diario De La Guerra* - *Camino A La Guerra* - *La Espera* - *Hundimiento Del Belgrano* - *El Show De La Guerra* - *Campo Minado* - *Jets* - *Monte Harriet* - *Ultimo Dia De La Guerra* - *Vuelta A Casa* - *Después De La Guerra* - *Terapia* - *Por El Mundo* - *Ayer Y Hoy* - *Malvinas/Falklands* - *Epílogo*.

6 Nossa tradução de: “UN SINFÍN BLANCO EN MEDIO DEL ESCENARIO, COMO EN UN SET O UN ESTUDIO DE FOTOGRAFÍA. EN LA IZQUIERDA, AL FONDO, UNA GUITARRA Y ALGUNOS AMPLIFICADORES. EN EL FRENTE DERECHO, UNA MESA CON UNA CÁMARA DE VIDEO. DETRÁS DE LA MESA, UNA ESTANTERÍA CON DOCUMENTOS; MAPAS, FOTOS, UN GLOBO TERRÁQUEO, UNA MAQUETA, TRES SILLAS ETC.” (ARIAS, 2018, p. 1, letras maiúsculas da autora).

miniaturas, como soldadinhos de plástico, e de maquetes; som tocado ao vivo pelos atores em diferentes formações de banda de rock; uso de efeitos sonoros produzidos ao vivo pelos atores com materiais no palco; e uso de máscaras dos ex-presidentes, Leopoldo Galtieri e Margaret Thatcher.

A Guerra das Malvinas foi um conflito entre Argentina e Reino Unido, que aconteceu entre dois de abril e quatorze de junho de 1982. A Argentina passava por uma ditadura (1966-1973) e tinha Galtieri como chefe de Estado. A Inglaterra era governada pela neoliberal Thatcher. A guerra foi desencadeada pela ocupação argentina das Ilhas Malvinas, que estavam em posse dos britânicos. No que muitas vezes é descrito⁷ como uma tentativa nacionalista desesperada de Galtieri e da junta militar de recuperar apoio popular.

A resposta britânica ao roubo nacionalista não demorou e envolveu o uso de seu poderio militar amplamente superior, incluindo um porta-aviões e um submarino nuclear. O resultado foi a retomada da posse das Ilhas pelo Reino Unido e a morte de seiscentos e quarenta e nove argentinos em combate, frente a duzentos e cinquenta e cinco britânicos. A guerra não envolveu outros países e a questão sobre o direito territorial das ilhas continua em litígio até hoje.

Em 1982, a vitória britânica resultou num fortalecimento de Thatcher, que passava por uma crise de baixa popularidade e posteriormente conseguiu a reeleição, e pelo enfraquecimento de Galtieri, que renunciou quatro dias após o final da guerra. Os militares argentinos permitiram eleições livres no ano seguinte, que resultaram no restabelecimento da democracia com a eleição de Raúl Alfonsín. Entretanto, a vida dos soldados independentemente de terem lutado pelo lado que “ganhou” ou “perdeu” a guerra, como mostra *Campo Minado* reiteradamente, foi alterada para sempre.

Sendo assim, *Campo Minado* tem ao menos duas perspectivas de análise. Uma perspectiva fechada na cena que é apresentada no palco e outra perspectiva aberta a olhar o projeto de

convívio entre os seis ex-combatentes da Guerra das Malvinas, que em 1982 lutaram por lados opostos, e agora sobem juntos a um mesmo palco.

Dentro da perspectiva de análise focada no convívio entre ex-combatentes, Cecília Sosa (2017) ressalta que, tanto nas apresentações realizadas na Inglaterra quanto nas feitas em Buenos Aires, houve contato com público de veteranos de guerra que não costuma frequentar teatro contemporâneo. Além disso, a montagem foi um sucesso de público e teve muitas apresentações além do número que havia sido programado num primeiro momento.

Verónica Perera (2017) e Lorena Verzero (2018) mencionam que *Campo Minado* foi um modo inovador de colocar em discussão o tema tabu na Argentina da Guerra das Malvinas e que a ditadura militar deixou uma ferida narcísica na ideia idealizada de pátria argentina. Segundo essas autoras, a premência dessa ferida narcísica obliterou o sofrimento real dos sujeitos que foram soldados e tiveram suas vidas alteradas para sempre pela guerra.

Numa outra perspectiva mais preocupada com a cena em si do que com o projeto de convívio entre ex-combatentes, Óscar Cornago (2017), questiona a finalização formal de *Campo Minado* como espetacular:

Dar a memória uma forma, neste caso cênica, teatral e dramática, perfeitamente construída, implica distanciá-la desse meio informe em que vivem as lembranças para deixá-la reduzida a alguns conteúdos, envolvidos agora por um formato. [...] O perigo de *Campo Minado* é a espetacularização da memória, não no sentido de um espetáculo para grandes massas, mas de um espetáculo caseiro, próximo, até mesmo íntimo.⁸ (CORNAGO, 2017, p. 5).

8 Nossa tradução de: “*Darle a la memoria una forma, en este caso escénica, teatral y dramática, perfectamente construida, implica distanciarla de ese medio informe en que viven los recuerdos para dejarla reducida a unos contenidos, envueltos ahora por un formato [...] El peligro de Campo Minado es la espectacularización de la memoria, no en el sentido de un espectáculo para grandes masas, sino de un espectáculo caseiro, cercano, incluso íntimo*”. (CORNAGO, 2017, p. 5).

7 Ver Lorena Verzero (2018).

Danielle Ávila Small (2019) concorda com Cornago e sugere que a montagem é um exemplo negativo de historiografia de artista, uma vez que: “Não há uma voz autoral que se posicione criticamente, que agencie o que está em jogo de acordo com questionamentos ou argumentos. O princípio que rege a articulação geral parece ser o da isenção” (SMALL, 2019, p. 120). Small demanda um posicionamento autoral da mulher latino-americana Lola Arias (2019, p. 125) que parece não ter relação com o projeto de convívio criativo entre ex-combatentes e diretora que resultou na montagem *Campo Minado*.

Nesse sentido, é sintomático da contradição entre sua análise e a proposta da montagem que, após fazer suas demandas sobre esse posicionamento político prévio ao processo de convívio e criação, ela se interroga justamente sobre os limites de fazer teatro com atores não profissionais com traumas de guerra: “Para colocar em cena experiências traumáticas, imagino que seja necessário encontrar dispositivos de distanciamento, de modo que a realização do espetáculo não faça mal aos que estão expondo e remoendo situações difíceis de suas vidas” (SMALL, 2019, p. 132).

Gostaríamos de deixar essas questões colocados por Cornago e Small sobre o fechamento espetacular e sobre a ausência de ponto de vista da diretora suspensas para serem retomadas nas considerações finais deste artigo, depois de discutir detalhadamente os momentos em que os traumas de atores não profissionais aparecem como cessar do dizer em *Campo Minado*.

Ainda sim, é importante afirmar aqui que acreditamos que, caso a montagem fosse construída por atores profissionais e tivesse mais preocupação com a construção de uma cena não espetacular e com posicionamento político anterior ao convívio no projeto, geraria outras questões. Nos parece que seriam questões sobretudo relacionadas à representação do trauma do outro, que a encenação do relato pelos próprios atores não profissionais que viveram o real traumático da guerra não torna preponderantes.

Por isso, nosso interesse é na especificidade desse projeto com atores não profissionais

que viveram a guerra e aceitaram relatar suas vivências traumáticas nas Malvinas no palco. Nossa perspectiva de análise é que esse é o ponto mais importante a ser discutido nessa montagem.

Assim, é especialmente importante para nosso artigo que, por um lado, todos os autores citados acima mencionam ao longo da discussão que *Campo Minado* foi produzido por atores não profissionais que elaboram seus traumas de guerra no palco. Por outro lado, em nenhum deles se encontra a reflexão do que é efetivamente uma trauma de guerra e como esses traumas de guerra condicionam as vivências dos sujeitos que passaram por eles e limitam as possibilidades de construção cênica.

Sendo assim, vamos discutir a presença desses atores não profissionais elaborando seus traumas de guerra no palco como elemento preponderante da montagem e pouco aprofundado teoricamente pela crítica. Isto será feito a partir da teoria psicanalítica sobre trauma, trauma de guerra e o real.

Teoria e metodologia: marcas do real traumático de guerra

O conceito de real traumático que vamos utilizar aqui é o de Jacques Lacan (2002) e foi elaborado por ele a partir da teoria sobre neurose de Sigmund Freud (2010). Para Lacan o real é aquilo que não pode ser simbolizado, não pode ser dito, a violência para a qual não há expressão na linguagem. Para Lacan o real é:

aquilo que não tem outro interesse senão de ser situado como retornando sempre no mesmo lugar, ele [o desejo] o situa [o real] em relação aquilo com o que ele se institui radicalmente como objeto, em relação a uma forma, tão primitiva quanto vocês podem supô-la, de fenda que permite situá-lo quando ele retorna a este mesmo lugar. (LACAN, 2002, p. 511).

Sendo assim, o real não é apreensível como um objeto simbólico. O real é aquilo que não se chega a dizer, mas que condiciona o que é dito. Por isso, cabe analisar não a simbolização do real, mas as marcas da fenda do real e como essas marcas do real são mostradas em *Campo Minado*, como elas chegam

até mesmo a condicionar a linguagem cênica dessa montagem. Ou seja, como, através dos limites do dizer, dos silêncios e das recusas, os ex-combatentes fazem o relato bordejante do real na montagem.

Nesse sentido, consultar as teorias sobre neuroses de guerra de Sigmund Freud ajuda a perceber o quanto propor a seis ex-combatentes de guerra falar em frente a audiências sobre sua experiência na guerra é propor uma tarefa desafiadora. A psicanalista Ana Augusta Brito Jacques ex-militar do Exército Brasileiro atuante nas forças de paz do Timor Leste e do Haiti, reflete a partir de Lacan:

No estado de guerra, a quebra dos imperativos da lei resulta na banalização da violência dirigida ao outro e da morte, o que afeta diretamente o limite das ações que sustentam ou destroem o laço entre os povos. Nesse cenário tão adverso, a experiência traumática inunda o aparelho psíquico, num excesso pulsional inassimilável, e deixa o sujeito submerso no trauma, na neurose, sem condições de simbolização, refém da repetição compulsiva do acontecimento danoso. (JACQUES, 2012, p. 10).

Assim, a repetição compulsiva do acontecimento danoso é a estrutura da neurose e, especialmente, da neurose de guerra. Jacques afirma que a força libidinal que opera essa repetição é a pulsão de morte, conceitualizada por Sigmund Freud (2010). O despejo de energia libidinal proveniente da cena traumática é tão forte que essa energia fica aprisionada, forçando a sua revivência, submergindo o sujeito na repetição psíquica corporal da experiência traumática. A manifestação corporal do trauma acontece comumente nos sonhos, mas podem haver outras manifestações tais quais:

alterações físicas, depressão, hipocondria, angústia, delírio. Decorrente dos contatos que travamos com militares que estiveram no *front* (Timor Leste e Haiti), acrescentamos os seguintes sinais: irritação, impaciência, alterações de humor, alterações fisiológicas – como, por exemplo, modificações sérias na pressão arterial, distúrbios no sono, mutismo, retraimento social, agitação motora, tremores, cefaleias. (JACQUES, 2012, p. 16).

É notável que na cena Terapia⁹, o ex-combatente David relate que: “me diagnosticaram com estresse pós-traumático. Além disso, o psiquiatra me disse que tinha depressão, ansiedade e isolamento social”¹⁰. (ARIAS, 2018, p. 57).

Diante desse quadro, a análise lacaniana tem como direção do tratamento não levar o sujeito a reviver a experiência traumática. Segundo Jacques, sobre as neuroses em geral:

Lacan assevera que o acento deve recair sobre a reconstrução e não sobre a face da revivência. O revivido, disse-nos Freud em vários momentos de sua obra, não é o essencial. A análise é, portanto, um processo de reescrita da própria história. (JACQUES, 2012, p. 18).

Dito de outra forma, o real da experiência traumática só é revivido como nova experiência traumática. Assim, a análise como possibilidade de cura da neurose de guerra – cura que pode ser também alcançada por meio da produção de linguagem em uma montagem teatral – é bordejar o real que se apresenta tão intrusivo. Bordejar através da colocação de uma rede de significantes e de narrativas de modo a torná-lo contornável no caminho de idas e vindas da reconstrução pelo sujeito do seu passado, de modo a evitar que o sujeito caia na fenda do real outra vez.

A partir dessas teorias do real e do trauma expostas acima a partir da leitura de Freud (2010) feita por Lacan (2002), na sequência apresentamos como o real traumático aparece em *Campo Minado*. Assim, a questão que iremos tratar é como essa montagem apresenta com cuidado os traumas de guerra no palco. Nossa hipótese de trabalho é que os traumas de guerra se apresentam onde cessa a possibilidade psíquica dos atores não profissionais de continuar a narrar, ou seja, nas pausas, nos silêncios e nas recusas.

9 Todos os nomes de cena foram traduzidos pelo autor do artigo.

10 Nossa tradução de: “*me diagnosticaron Stress Post-Traumático. Además, el psiquiatra me dijo que tenía depresión, ansiedad y aislamiento social.*” (ARIAS, 2018, p. 57).

— **Pausas, silêncios e a recusa a representar a tortura no relato bordejante do real traumático de guerra**

Na cena *A Espera*, o ex-combatente argentino Marcelo relata o momento em que chegou nas Ilhas Malvinas e ajudou a carregar, junto com seis outros soldados, um canhão morteiro de quinhentos quilos. Isto foi feito no começo da Guerra, em 13 de Abril de 1982. Logo em seguida, ele mostra um vídeo que fez em 2009, quando voltou às ilhas, e começa a retirar alguns objetos de dentro de uma pasta. Marcelo fala:

Restos de uma manta... um pulôver... restos da minha barraca. Aqui dormi durante mais de sessenta dias me agarrando para que a barraca não voasse. Este é o poncho que usava para ficar de guarda. E foi muito importante para mim porque durante a guerra choveu vinte e sete dias seguidos.¹¹ (ARIAS, 2018, p. 23).

No decorrer da cena, o ator continua: “Nesta barraca guardei outras coisas das Malvinas: cartas aos soldados [...] e algumas coisas que escrevi quando estava muito louco. Mas por favor não as mostre, Gabriel. Há coisas que prefiro guardar para mim¹²” (ARIAS, 2018, p. 23). Neste ponto, Marcelo tangencia o real, naquilo que não é mostrável, no que é indizível, no que prefere guardar para si sem tornar significativa da comunicação intersubjetiva.

Além de assinalar o indizível nesta cena, Marcelo afirma na cena, *Terapia*, a repetição do trauma: “Quando voltei da guerra era uma pedra, não sentia nada [...] Nesses anos, se suicidaram muitos veteranos. [...] nas sextas me reunia com

os veteranos, bebia muito, e terminava na favela comprando cocaína”¹³ (ARIAS, 2018, p. 56).

Assim, a drogadição¹⁴ servia como via de escape repetitiva para não se deparar com o trauma. Porém, Marcelo chegou até mesmo a tentar se suicidar:

Comecei a tomar antidepressivos e comprimidos para dormir. Mas estava cada vez pior. Tinha muita raiva. No verão de 2002, fomos com os veteranos a Rioja. À noite, fizemos um churrasco na beira de uma represa. Eu misturei antidepressivos e álcool e pulei na represa mesmo sem saber nadar.¹⁵ (ARIAS, 2018, p. 56).

Marcelo foi salvo pelos seus companheiros veteranos de guerra. Não conta como foi ou o que o levou a sair da espiral do álcool e da cocaína e conseguir, anos depois, participar de uma montagem teatral. Na cena *Audições*, Marcelo conta que pratica muito esporte e que é *iron man*. Já na cena *Terapia*, afirma: “Agora não tenho raiva. Tinha que odiar para poder disparar. Não é fácil tirar esse ódio de si.”¹⁶ (ARIAS, 2018, p. 56).

Na cena *Monte Harriet*, Lou relata como seu pelotão estava realizando uma missão nesse monte indo de *bunker* em *bunker* rendendo os argentinos até que, em certo momento, depois de atirar num desses esconderijos e os argentinos saírem com as mãos para cima, ele se indaga: “Acabamos de matar alguém que

13 Nossa tradução de: “*Cuando volví de la guerra era una roca, no podía sentir nada. [...] En esos años, se suicidaron muchos veteranos. [...] los viernes me juntaba con los veteranos, tomaba mucho, y terminaba en la villa comprando cocaína*” (ARIAS, 2018, p. 56).

14 Drogadição é o termo usado para se referir ao vício em drogas na teoria psicanalítica contemporânea.

15 Nossa tradução de: “*Empecé a tomar antidepresivos y pastillas para dormir. Pero estaba cada vez peor. Tenía mucha bronca. En el verano del 2002, nos fuimos con los veteranos a la Rioja. A la noche, hicimos un asado al borde de un dique. Yo mezclé antidepresivos y alcohol y me tiré al dique sin saber nadar.*” (ARIAS, 2018, p. 56).

16 Nossa tradução de: “*Ahora no tengo bronca. Tenía que odiar para poder disparar. No es fácil sacarse ese odio*” (ARIAS, 2018, p. 56).

11 Nossa tradução de: “*Restos de una manta... un pullover... restos de mi carpeta. Acá dormí durante más de sesenta días aferrándome para que no se volara. Este es el poncho que usaba en las guardias. Y fue muy importante para mí porque durante la guerra llovió veintisiete días seguidos.*” (ARIAS, 2018, p. 23).

12 Nossa tradução de: “*En esta carpeta guardé otras cosas de Malvinas: cartas a los soldados [...] y algunas cosas que escribí cuando estaba muy loco. Pero por favor no las muestres, Gabriel. Hay cosas que prefiero guardarme para mí*” (ARIAS, 2018, p. 23).

tentava se render?¹⁷ (ARIAS, 2018, p. 41). O sentimento de dúvida e de culpa que aparecem de maneira incipiente neste momento, se tornam mais agudos na sequência dos acontecimentos relatados por Lou:

Um dos meus companheiros me chama porque havia um argentino ferido. E quando me aproximo começa a falar em inglês. (Ajoelhando-se sobre Rúben.) Vi que tinha um ferimento na barriga e, enquanto tratava de tranquilizá-lo, começa a falar de uma vez em que visitou a Inglaterra. E algo sobre Oxford. E logo morreu.¹⁸ (ARIAS, 2018, p. 41).

Na sequência de *Campo Minado*, numa repetição que imita a estrutura repetitiva do trauma, o argentino que falou a Lou em inglês vai reaparecer algumas vezes. Antes dele reaparecer, Lou pontua outra imagem que volta, outra prisão traumática:

Se vê que atiraram na sua cabeça e está deitado de boca para cima com uma arma sobre o corpo. Cada vez que vejo essa foto me pergunto: será o mesmo soldado? Porque no dia de hoje, segue aparecendo na minha mente.¹⁹ (ARIAS, 2018, p. 42).

Num primeiro momento, o trabalho de criação de *Campo Minado* também favoreceu que a mente de Lou seguisse presa na guerra, ele fala: “Quando cheguei a Buenos Aires, comecei a escrever um diário. Durante os ensaios algumas perguntas me fizeram recordar algo do meu passado que nunca

contei a ninguém. Não podia dormir, tinha *flashbacks*, minha mente se apagava²⁰ (ARIAS, 2018, p. 53).

Na cena *Ontem e Hoje*, Lou narra novamente a mistura de empatia pelo soldado inimigo e a culpa por essa empatia que formam seu trauma. Nessa cena, Lou interage com um vídeo do documentário *Falklands War - The Untold Story* (1987) para o qual ele deu uma entrevista em que narrou o mesmo acontecimento:

Voz de Lou: E então encontramos um oficial argentino que havia sido ferido. Tinha uma ferida na barriga... Não lembro quem o encontrou... E me disseram: ‘Venha, Lou! Venha ver esse cara!’ E fui e estava meio... começou a falar em inglês... Estava me dizendo que ele também não sabia porque ele... porque estávamos lutando.

SE VÊ UN VÍDEO DO JOVEN LOU NA ESQUERDADOBIOMBO.LOUJÂNÃOFAZMAIS PLAYBACK, ESCUTA E OLHAA SI MESMO.

Vídeo de Lou: Me sinto mal pelos cadáveres, a condição em que estavam, a maneira com que apenas os jogamos num poço... Era somente meninos. Esse cara que foi ferido sabe... Oxalá não tivesse falado comigo em inglês... Morreu... Podemos fazer uma pausa?

O VÍDEO DO JOVEN LOU PARA.

Lou: Esse sou eu num documentário chamado *Falklands War - The Untold Story*. Um ator estaria orgulhoso de poder chorar na frente da câmera, mas eu era um Royal Marine e durante 30 anos senti culpa por chorar por um argentino morto e não por um dos nossos. Ficava preocupado que os meus

17 Nossa tradução de: “¿Acabamos de matar a alguien que intentaba rendirse?” (ARIAS, 2018, p. 41).

18 Nossa tradução de: “Uno de mis compañeros me llama porque había un argentino herido. Y cuando me acerco me empieza a hablar en inglés. (Arrodillándose sobre Rubén.) Vi que tenía una herida la panza, y mientras lo trataba de tranquilizar, empieza a hablar de que una vez visitó Inglaterra. Y algo sobre Oxford. Y luego se murió” (ARIAS, 2018, p. 41).

19 Nossa tradução de: “Se ve que le dispararon en la cabeza y está acostado boca arriba con un arma sobre el cuerpo. Cada vez que veo esa foto me pregunto ‘¿será el mismo soldado?’. Porque al día de hoy, él sigue apareciendo en mi mente” (ARIAS, 2018, p. 42).

20 Nossa tradução de: “Cuando llegué a Buenos Aires, empecé a escribir un diario. Durante los ensayos algunas preguntas me hicieron recordar algo de mi pasado que nunca le conté a nadie. No podía dormir, tenía flashbacks, mi mente se apagaba” (ARIAS, 2018, p. 53).

companheiros tivessem vergonha de mim. Por isso não ia nos reencontros.²¹ (ARIAS, 2018, p. 60, letras maiúsculas da autora).

Não se pode saber se o trauma do inglês Lou é maior ou menor do que o dos outros, mas o relato de Lou mostra que seu trauma foi espetacularizado, o que trouxe ainda mais dificuldades. Por outro lado, parece que o trabalho de contar sua história várias vezes pode ter ajudado Lou a conseguir, não acabar com o trauma, mas viver com ele, ao poder fazer o seu relato bordejante:

Poderia contar novamente a história do soldado argentino que morreu nos meus braços. Mas isso não vai necessariamente me fazer chorar. Às vezes, quando a conto, a sinto em carne viva novamente. Mas a mantenho controlada e a conto como se fosse uma historinha.²² (ARIAS, 2018, p. 61).

Contar essa acontecimento traumático como se fosse uma historinha, longe de ser uma ma-

neira de Lou negar importância ou desmerecer a morte do soldado argentino, é maneira de evitar cair outra vez na vivência do trauma de guerra.

A impossibilidade de representar o real aparece também quando os ex-combatentes argentinos tratam da tortura. A ditadura argentina, assim como a ditadura brasileira da mesma época, utilizou a tortura como método de repressão.

A logística de guerra argentina era precária, concebida de última hora no arroubo nacionalista repentino que foi a decisão de retomar as Ilhas Malvinas. Os soldados que estavam entrincheirados à espera da chegada dos ingleses não recebiam provisões adequadas, eles tinham fome e por vezes iam atrás de comida. O modo como esses soldados com fome eram tratados ficou conhecido apenas depois de acabado o conflito:

Gabriel: Depois da guerra, houve denúncias de tortura por *estacamentos*²³: os soldados que iam roubar comida tinham suas mãos e pés amarradas por seus superiores a estacas sobre a terra gelada. As denúncias não progrediram porque a Suprema Corte não considerou que essa tortura era um crime contra a humanidade e por isso as denúncias prescreveram.²⁴ (ARIAS, 2018, p. 40).

Para o que nos interessa apontar quanto ao bordejamento do real, a sequência do relato é especialmente importante:

Durante os ensaios, experimentamos uma cena, que no final não fez parte da obra, em que representamos um julgamento por estacamento. Nós não gostávamos de fazer essa cena porque ninguém queria dizer se havia sido torturado, nem

21 Nossa tradução de: “Voz de Lou: Y luego encontramos a un oficial argentino que había sido herido. Tenía una herida en la panza... No recuerdo quién lo encontró... Y me dijeron: ‘¡Vení Lou! ¡Vení a ver a este tipo!’ Y fui y estaba medio... empezó a hablar en inglés... Me estaba diciendo que él tampoco sabía por qué él... por qué estábamos peleando. SE VE UN VIDEO DE LOU JOVEN EN LA IZQUIERDA DEL SINFIN. LOU YA NO HACE PLAYBACK, ESCUCHA Y SE MIRA A SÍ MISMO. Video de Lou: Me siento mal por los cadáveres, la condición en que estaban, la manera en que los tiramos en un pozo nomás... Eran solo chicos. Ese tipo que fue herido sabés... Ojalá no me hubiese hablado en inglés... Murió... ¿Podemos hacer una pausa? EL VIDEO DE LOU JOVEN SE DETIENE. Lou: Ese soy yo en un documental llamado La Guerra de las Falklands, la historia jamás contada. Un actor estaría orgulloso de poder llorar frente a la cámara, pero yo era un Royal Marine y durante 30 años sentí culpa, por llorar por un argentino muerto y no por uno de los nuestros. Me preocupaba que mis compañeros se avergonzaran de mí. Por eso no iba a los reencuentros” (ARIAS, 2018, p. 60, letras maiúsculas da autora).

22 Nossa tradução de: “Podría contar nuevamente la historia del soldado argentino que murió en mis brazos. Pero no me va a hacer llorar necesariamente. A veces, cuando lo cuento, lo siento en carne viva nuevamente. Pero lo mantengo bajo control y lo cuento como si fuera un cuentito” (ARIAS, 2018, p. 61).

23 Não existe tradução documentada para *estaqueos*, por isso optamos pelo neologismo *estacamentos* que mantém a relação de sentidos com estacas invés de utilizar, por exemplo, crucificação que teria uma polissemia muito carregada e não é utilizada na montagem.

24 Nossa tradução de: “Gabriel: Después de la guerra, hubo denuncias por estaqueos: a los soldados que iban a robar comida los superiores los ataban de pies y manos sobre la tierra helada. Las denuncias no prosperaron porque la Corte Suprema consideró que no era delito de lesa humanidad y prescribieron” (ARIAS, 2018, p. 40).

colocar-se no papel de vítima. Há coisas que aconteceram na guerra que ficaram enterradas nas ilhas.²⁵ (ARIAS, 2018, p. 40).

Assim, o real se apresenta justamente nesse silêncio desconfortável sobre haver sido ou não torturado, haver visto ou não alguém sendo torturado. A recusa em representar teatralmente a tortura mostra a impossibilidade psíquica de escolher reviver a violência traumática. Por isso, por essa impossibilidade psíquica de reviver o trauma através da representação cênica, é que a montagem é feita a partir de relatos interrompidos entremeados de forma espetacular.

Considerações finais

Pelo apresentado na análise das cenas em que os ex-combatentes silenciam, em relação com o referencial teórico psicanalítico afirmamos que, desde que exista sensibilidade de escuta dos críticos, *Campo Minado* tem ao mesmo tempo força de expor o vazio da guerra e capacidade de preservar os ex-combatentes, de caírem na repetição traumática da vivência da guerra.

Diante da questão sobre a espetacularidade em *Campo Minado* colocada na introdução deste artigo a partir da crítica de Cornago (2017), é possível afirmar que, se talvez Lola Arias tenha exagerado na finalização espetacular da montagem, com certeza, ela garantiu com essa armadura cênica que os atores não profissionais tivessem um suporte para falar nos palcos teatrais, até o ponto em que conseguem, dos seus traumas da Guerra das Malvinas.

Além disso, frente ao questionamento de Small (2019) da isenção de posicionamento histórico da mulher latino-americana diretora Lola Arias frente a história da guerra, se pode afirmar que a escolha dela foi por ir além de reafirmar um mantra

desgastado, como o conhecido “las malvinas son argentinas”. Lola escolheu trazer para conversar ex-combatentes de guerra dos dois lados num projeto que resulta numa cena em que importam menos os dois lados nacionais em oposição. Importa mais a oposição entre aqueles que decidem pelas guerras por motivos econômicos ou de manutenção de poder político, Margareth Thatcher e Leopoldo Galtieri, e aqueles que são obrigados a colocar seus corpos nas frentes de batalha, os soldados proletários.

Campo Minado, com sua contradição na cena espetacularmente montada e sua decisão por colocar o cuidado no trabalho com não atores na frente do posicionamento político militante, mostra que há caminhos para se tentar novamente dar ouvidos e lugar no palco para os que viveram e vivem os traumas reais das violências que acontecem em tempos de guerra e também em tempos de suposta paz.

Referências

ARIAS, Lola. *Campo Minado*. Minefield. Londres: Oberon Books, 2018.

CORNAGO, Óscar. *Memoria y espectáculo, ética y representación* [FITEI 2017: Campo Minado, Lola Arias; Filhos do Retorno, Joana Craveiro/Teatro do Vestido; Daniel Faria, Pablo Fidalgo Lareo; E-nxada, Erva Daninha]. Disponível em: <https://sinaisemlinha.wordpress.com/2017/06/16/memoria-y-espectaculo-etica-y-representacion-fitei-2017-campo-minado-lola-arias-filhos-do-retorno-joana-craveiroteatro-do-vestido-daniel-faria-pablo-fidalgo-lareo/>. Acesso em: 09 jun. 2020.

FALKLANDS WAR - The Untold Story. Direção de Peter Kosminsky. York: Yorkshire Television 1987.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil* (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

25 Nossa tradução de: “Durante los ensayos, probamos una escena que finalmente no quedó en la obra donde representamos un juicio por estaqueo. A nosotros no nos gustaba hacer esa escena porque nadie quería decir si había sido torturado, ni ponerse en el rol de víctima. Hay cosas que pasaron en la guerra que quedaron enterradas en las islas” (ARIAS, 2018, p. 40).

GISLON, Giorgio Zimann. Sabemos Mesmo Como Foi Que Aconteceu?: Entrevista com Lola Arias. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 29, p. 1-8, set./dez. 2019.

JACQUES, Ana Augusta Brito. As neuroses de guerra e traumáticas: respostas do sujeito à barbárie. *Trivium*. v. 4, n. 1, p. 10-24, 2012.

MENDES, Júlia. *Teatros do real, teatro do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea*. Tese (Doutorado em Teatro). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2017.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro VI: o desejo e sua interpretação*. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002.

PERERA, Verónica. Testimonios vivos, dramaturgia abierta: La guerra de Malvinas en *Campo Minado* de Lola Arias. *Anagnórisis*. Número 16, 299-323, 2017.

SMALL, Danielle Avila. *Historiografias de artista: escritas da história no teatro documentário contemporâneo*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2019.

SOSA, Cecília. CAMPO MINADO/MINEFIELD: War, Affect and Vulnerability – a Spectacle of Intimate Power. *Theatre Research International*. v. 42(2), 179-189, 2017.

VERZERO, Lorena. Cartografía afectiva de la patria: Malvinas, un imaginario topográfico del desborde. *AdVersuS*, Número 35, 147-158, 2018.

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Recebido: 03/09/2020

Aceito: 15/02/2021

Aprovado para publicação: 18/04/2021