

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ELISE TUMA VIEIRA DOS SANTOS  
(ELISE VIEIRA)

HISTÓRIA ORAL E AUTOBIOGRAFIA NO TEATRO DOCUMENTÁRIO

Belo Horizonte

2013

ELISE TUMA VIEIRA DOS SANTOS

(ELISE VIEIRA)

HISTÓRIA ORAL E AUTOBIOGRAFIA NO TEATRO DOCUMENTÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2013

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora: ELISE TUMA VIEIRA DOS SANTOS

Título: HISTÓRIA ORAL E AUTOBIOGRAFIA NO TEATRO DOCUMENTÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Universidade Federal de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Maria Beatriz Mendonça

Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais

À memória do meu pai e artista plástico Arnaldo Vieira, por ter me mostrado o que é dedicar a vida à arte. Por já ter me feito, como dizem meus amigos, colorida.

## **Agradecimentos**

Ao Professor Doutor Antonio Barreto Hildebrando, pela orientação tão generosa, paciente, incansável, criteriosa e especialmente humana. Pela constante presença com comentários, sugestões, críticas construtivas e referências enriquecedoras. Pela oportunidade de aprendizado e crescimento, inclusive durante o estágio de docência. Por confiar nas minhas escolhas e acreditar na minha capacidade.

Ao conselheiro documental Marcelo Soler, pelo acompanhamento do trabalho desde antes do projeto de pesquisa; pelas inúmeras e ricas discussões, críticas construtivas, referências e opiniões que tanto me ajudaram. Pela presença na minha banca de qualificação. Pela fiel amizade documentada há 16 anos. Por ser o irmão que eu escolhi.

À Professora Doutora Bya Braga, pela presença nas minhas bancas de defesa e de qualificação. Pelas contribuições e referências tanto dentro quanto fora da disciplina cursada durante o programa.

Ao Professor Doutor Marcelino Rodrigues da Silva, pela presença na minha banca de defesa e pela disciplina cursada que tanto contribuiu com a pesquisa.

Aos Professores Doutores Ernani Maletta, Lucia Pimentel, Mariana Muniz, Evandro da Cunha e Luis Otávio, pelas contribuições dadas ao longo das disciplinas cursadas.

Aos meus companheiros de curso Juliana Pautilla, Luciana Romagnolli, Priscila Cler e Flaviano Silva, pelo compartilhar de opiniões, ideias, risos e desesperos.

À Edleuza Ferreira, pela revisão tão primorosa e generosa. Pela amizade que vem acompanhando há tempos toda a minha família.

Aos alunos da graduação Alice, Andreia, Bruna, Camila, Fabricio, Gaya, Rikelle e Rayza, por terem sido minhas cobaias-documentais durante o meu estágio de docência com tanto interesse, dedicação e vontade.

À Talita Braga e Andreia Quaresma, pela entrevista concedida em 2012 com tanta abertura e generosidade. Por me permitirem falar sobre *As Rosas no Jardim de Zula*.

À Janaina Leite e Felipe Teixeira Pinto, pela abertura e gentileza no camarim da Funarte BH. Por me permitirem falar sobre a *Festa de Separação*.

À amiga Andreia Duarte, pela amizade e pelas caminhadas e conversas que me ajudaram a espairar a mente durante o período final de escrita.

Ao amigo Alexander Freitas, pela amizade e significativas discussões sobre autores e vida.

À amiga Aline Ferraz, pela fiel amizade, carinho e estímulo. Por torcer por mim. Por fazer parte da família que escolhi.

À Maria Angela Franco de Faria, por ter escutado e analisado minhas narrativas de vida por tantos anos, com dedicação, compreensão e carinho.

À minha irmã Erline Nakano, pelo abrir-se.

À minha sobrinha Sarah Nakano, pelo amor tão puro.

À minha mãe, Maria de Lourdes Simão Tuma, pelo amor, incentivo, torcida, empolgação e fé que move montanhas. Por me ensinar, desde pequena, que o conhecimento é o tesouro que ninguém nos tira.

À minha segunda mãe Lourdes Pereira da Silva, por ser presente na minha vida desde que nasci. Por ter trocado minhas fraldinhas, dado-me banho e alimentado-me. Sem você eu não estaria aqui, Leca querida.

Aos meus sogro e sogra Enrique e Mary Ellen Medina e à toda a minha família norte-americana e mexicana, por me receberem de braços abertos e me tratarem com tanto amor.

Ao grande amor da minha vida, tesouro tão precioso encontrado numa jornada, razão do meu viver Nathan Benito Medina, pelo amor, companheirismo, generosidade, incentivo, ajuda, paciência e dedicação próprios do homem mais maravilhoso que conheço. Por me mostrar, em mim e nele, o que é amor e o que é amar. Pela sua música que me preenche e sensibiliza todos os dias. Por, comigo, construir experiências e memórias que ficarão para sempre.

## **RESUMO**

Esta dissertação se propõe a investigar o Teatro Documentário, sua conceituação, contextualização de suas origens e, mais especificamente, a utilização que o mesmo faz da história oral e da autobiografia. O estudo parte de um levantamento bibliográfico com ênfase em publicações norte-americanas e britânicas sobre o tema, passa por um mapeamento de alguns aspectos geralmente presentes na modalidade teatral em questão, para focar dois principais (história oral e autobiografia) e exemplos significativos que os evidenciem. Discute a importância do resgate da narrativa oral na contemporaneidade; o diálogo de artistas teatrais com um grupo social em questão como forma de estímulo, produção e utilização da história oral no teatro documentário; a presença da autobiografia nesta modalidade teatral como forma de expressão não-individualista da subjetividade na sociedade contemporânea e o teatro documentário como uma forma artística de expressão da memória coletiva.

Palavras-chave: Teatro Documentário. História Oral. Autobiografia. Narrativa.



## **ABSTRACT**

This dissertation intends to investigate Documentary Theatre, its concept, origin context and, more specifically, the use it makes of oral history and autobiography. The study starts with a bibliographic survey which emphasizes North American and British publications about the theme, maps certain aspects that are usually present in this kind of theatre, and focuses in two main ones (autobiography and oral history), giving significant examples of them. It discusses the importance of rescuing oral narratives in contemporary life; the dialogue established between theatre artists and a chosen social group as a way of stimulating, producing and using oral history in documentary theatre; the presence of autobiography in this kind of theatre as a non-individualistic way of expressing subjectivity in contemporary society and documentary theatre as an artistic way of expressing social memory.

Key words: Documentary Theatre. Oral History. Autobiography. Narrative.

## SUMÁRIO

<b>1- Introdução</b>	11
<b>2- A Importância da Narrativa Pessoal</b>	17
<b>3- Primeiro Capítulo: Sobre o Teatro Documentário</b>	23
3.1- Teatro Documentário e o Conceito de Documento	23
3.2- Breve Conceituação de Teatro Documentário	26
<b>4- Segundo Capítulo: Teatro Documentário e História Oral</b>	41
<b>5- Terceiro Capítulo: Teatro Documentário e Autobiografia</b>	63
<b>6- Considerações Finais</b>	91
<b>REFERÊNCIAS</b>	96

## 1- Introdução

O objetivo deste trabalho é investigar o que é o Teatro Documentário, contextualizar suas origens e procurar responder se o mesmo, de alguma forma, resgata e estimula procedimentos da História Oral e da Autobiografia como formas de expressão da memória coletiva e individual. O Teatro Documentário é uma modalidade que se dispõe a discutir aspectos de determinado acontecimento real de um indivíduo, comunidade ou sociedade, deixando claro, ao público, que a obra é documental<sup>1</sup>. Discutiremos melhor este conceito adiante. O importante, neste momento, é frisar a prática do Teatro Documentário como um possível espaço para a expressão de narrativas de vida e da memória, espaço este que vai na contramão de uma sociedade sem tempo nem prioridade para o partilhar de experiências.

Vale colocar que, contemporaneamente, muitas são as possibilidades de inserção, utilização e exploração do real cenicamente. Num contexto em que as Artes Cênicas experimentam, segundo Silvia Fernandes, uma “crise de identidade” e “demarcações fluidas de território” (FERNANDES, 2012, p. 20), os Teatros do Real apresentam inúmeras abordagens. Para Fernandes, “para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político” (FERNANDES, 2012, p. 21). No entanto, nem todas essas manifestações artísticas podem ser consideradas Teatro Documentário. Esse último seria uma dessas abordagens cênicas do real, já que existem algumas condições e princípios necessários ao mesmo. Estas serão melhor apresentadas no primeiro capítulo.

---

<sup>1</sup> A palavra existe no vocabulário de língua portuguesa.

Minha trajetória artística inicia-se como observadora. Filha de artista plástico, nasci e cresci entre telas e tintas, presenciando, por meio da obra, o imaginário de meu pai, que se misturava à minha imaginação infantil. Em 2002, diante da perda do primeiro homem e artista em minha vida, percebi o quanto sua obra não só me teria iniciado no mundo artístico, mas também continuaria sendo sua presença viva. Seu documento vivo.

Paralelamente a esse luto, eu concluía, como atriz, minha graduação em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Em meu projeto de conclusão de curso, dirigido por Marcelo Soler, tínhamos a seguinte ideia em mente: O que seria fazer um documentário no teatro? Ou seja, como seria contar histórias de pessoas reais, numa não-ficção teatral, deixando claras as provas de existência destas pessoas?

Motivados pelo tema *perdedores*, ou *de como a sociedade nos transforma em números*, entrevistei, observei e posteriormente incorporei, como atriz, a história de Teresinha, uma senhora que dizia ser a famosa *Teresinha do Chacrinha*.

Um dos momentos mais interessantes deste processo foi quando a Teresinha real foi assistir ao resultado de nossa pesquisa, a peça chamada *292*. Senti-me deslumbrada com a experiência de viver, em cena, a vida de alguém que me assistia e que, por vezes ria, por vezes chorava. Dei-me conta de que ela presenciava, ali, o documento vivo de si mesma.

Após esse processo e minha formatura, participei como atriz do grupo INERTE (*Instável Núcleo de Recepção Teatral*), dirigido pelo professor e diretor Flávio Desgranges (2005). Discutíamos e praticávamos, na época, a questão da recepção teatral como processo formativo. A obra teatral se completaria no público e em seu imaginário, e não ao fim dos ensaios de uma peça. A vivência desse processo focado na recepção ajudou-me a refletir e compreender melhor o que eu havia presenciado anteriormente com a personagem real Teresinha.

No final de 2005, deparei-me com uma narrativa do *Livro das Mil e Uma Noites* que, entre outros motivos, incitou-me a partir numa jornada ao exterior do Brasil. A história era sobre um homem que parte em busca de um tesouro para vir a encontrá-lo, de volta à sua casa, em seu jardim. Simbolicamente, a narrativa falava da necessidade de partir numa jornada exterior, para encontrar algo dentro de si mesmo. A história também discorre sobre desafios e percalços que aparecem ao longo do caminho, até o viajante finalmente concluir, num esforço hercúleo, sua realização final.

Minha jornada se deu, muito mais do que eu poderia ter imaginado, no sentido de concretizar esta narrativa. Além de ter chegado aos Estados Unidos com uma resistência considerável à cultura norte-americana e de ter me sentido incitada, ao longo do caminho, a abrir-me para a experiência e a perda dos preconceitos por perceber que o ser humano é o mesmo seja onde for, também fui encontrando livros de Joseph Campbell que descreviam justamente a *Jornada do Herói*. Uma história sobre alguém que parte numa viagem, sozinho, contada de formas diferentes em muitas narrativas de tradição oral de variados povos, simbolizando a busca humana que se origina de um chamado interno para uma aventura externa. Nessa aventura, se o viajante estiver aberto o suficiente para a experiência, aprende lições de vida que seriam impossíveis de serem aprendidas em seu lugar de conforto.

Em 2008, de volta ao Brasil com um grande tesouro encontrado durante a jornada - meu marido -, com um sentimento de ciclo cumprido e uma grande sede de expressá-lo, vim residir nas Minas Gerais.

Investigando as Artes Cênicas em Belo Horizonte, participei como atriz do projeto *Oficina 2009*, no espaço do *Grupo Galpão* chamado *Galpão Cine Horto*. Sob a direção de Lenine Martins, criávamos sobre um tema estabelecido pelo diretor, que seria: *Qual é a sua fome?*

Paralelamente a este projeto, encontrei o *Instituto Cultural Aletria – Contos e Outras Histórias*. Além de cursar o programa oferecido, deslumbrei-me

com a força da cultura e tradição oral das Minas Gerais, terra onde muitos *causos* são narrados.

Imbuída de uma significativa e profunda trajetória pessoal e de experiências artísticas recentes que me reafirmam a força e a importância da narrativa autobiográfica, encontro-me, neste momento, mergulhada na pesquisa da possibilidade de expressão do ator numa narrativa de si mesmo. O que seria expressar, em cena, um documentário autobiográfico e teatral, no qual o ator seja criador e executor de sua própria história? Como poderia o ator, na sede de contar sua experiência de vida e afirmar o seu relato<sup>2</sup> pessoal, concretizar um discurso cênico em que seu testemunho<sup>3</sup> vivo seja exposto em frente ao público? Como pode o ator apresentar uma atuação em que personagem não existe, e na verdade ele é o narrador de si mesmo e de sua experiência de vida?

Vislumbram-se algumas possibilidades de respostas a essas perguntas ao longo da presente pesquisa, juntamente ao evidenciar a utilização de procedimentos da História Oral pelo Teatro Documentário. Ao longo da pesquisa realizei, ao lado do meu orientador Prof. Dr. Antonio Hildebrando, um estágio de docência, tendo a oportunidade de dirigir um processo de Teatro Documentário com os alunos da graduação. Estimulamos os alunos a refletirem sobre um tema ou um grupo social que gostariam de documentar. Cada um deles elegeu um tema, realizou entrevistas e, no final de 2012, apresentamos um exercício de Teatro Documentário expondo cenas que os mesmos criaram utilizando-se do material coletado.

Ao longo do processo, temas como prostituição, lixo, desaparecimento, violência doméstica, homofobia e outros foram surgindo. Bruna, a aluna interessada no universo da prostituição, dirigiu-se sozinha a

---

<sup>2</sup> Relato - narração, descrição. Para Roland Barthes, existem diferentes tipos e formas de relato.

<sup>3</sup> Testemunho - relato feito sobre algum acontecimento testemunhado, presenciado. Para Giorgio Agamben, a testemunha pode ter vivido algo (do latim, *superstes*), ou então ser um terceiro entre duas partes (do latim, *testis*).

lugares onde a atividade acontece e entrevistou mulheres que vendem seus corpos. Já Rayza, interessada no universo do lixo e na vida dos coletores noturnos, saiu de sua casa no meio da noite para conversar com os homens que realizavam seu trabalho. Talvez se não fosse a nossa proposta, estes alunos não teriam tido contato com essas pessoas. O Teatro Documentário estimula e estabelece um diálogo ético entre dois grupos sociais, sendo que um dá corpo e voz ao outro.

Importante frisar que, com exceção do livro *Teatro Documentário – A Pedagogia da Não Ficção* de Marcelo Soler, toda a bibliografia encontrada durante a pesquisa é em língua inglesa (sejam fontes norte-americanas ou britânicas). Assim sendo, muitos dos exemplos citados sobre o Teatro Documentário, especialmente no primeiro e segundo capítulos, são norte-americanos, ingleses ou de outros lugares do mundo mencionados pelos autores de origem anglo-saxônica estudados. No primeiro capítulo, utilizei-me do exemplo principal da dramaturga e encenadora norte-americana Emily Mann para evidenciar a produção e utilização da História Oral pela modalidade teatral. Isso não quer dizer que desconsidere exemplos extremamente relevantes de teatro documentário no Brasil ou em outros lugares do mundo. Simplesmente não é o objetivo do presente trabalho formular um compêndio de todos os exemplos de teatro documentário existentes, mas sim se utilizar principalmente da bibliografia encontrada.

Num contexto acadêmico brasileiro, em que referências em língua inglesa são pouco utilizadas, pensamos ser relevante trazer à tona o extenso material britânico e norte-americano encontrado. Também interessa-nos o fato das fontes norte-americanas em questão tratarem de um Teatro Documentário de caráter especialmente engajado, questionador e subversivo numa cultura em que a regra é, muitas vezes, o teatro comercial. Vemos o Teatro Documentário norte-americano como uma das exceções a esta regra.

Já no terceiro capítulo, os exemplos são de origens mais variadas, pois o objetivo nesse momento é encontrar relações entre o teatro documentário e a autobiografia e ainda não existe muita bibliografia em torno dessa discussão específica. Expus os exemplos que julguei mais significativos para evidenciar este aspecto do Teatro Documentário, sejam norte-americanos, sul-africanos, brasileiros, ou argentinos.



## 2- A Importância da Narrativa Pessoal

*É preciso começar a perder a memória, ainda que se trate de fragmentos desta, para perceber que é esta memória que faz toda a nossa vida. [...] Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. – Luis Buñuel*

Não são poucos os pensadores que defendem a ideia e o poder de se contar a própria história como uma forma de saber. Walter Benjamin, em *O Narrador*, diz que a sociedade moderna e pós-industrial estaria perdendo o valor narrativo, que se encontraria em vias de extinção.

Para Benjamin, a comunicação no período pré-industrial teria sido fortemente baseada na oralidade; as pessoas reuniam-se em comunidades, centros de artesanato e em suas casas e contavam histórias umas às outras. Essas histórias eram baseadas principalmente em experiências de vida, que expressavam uma forma de saber.

Segundo o autor, a narrativa em si é um saber. E este é imbuído de sabedoria, do compartilhar com o outro, ou até mesmo de conselhos sobre determinado aspecto da vida. Para Benjamin,

Se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da experiência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção (BENJAMIN, 2011, p. 200).

Nota-se, por meio desta citação, que o autor acredita não somente no compartilhar de experiências de vida, como também na narrativa destas últimas como uma forma de saber. Benjamin defende que as causas do definhamento da narrativa oral teriam começado a se desenvolver devido a grandes mudanças ocorridas no modo de vida ao longo dos séculos XVIII, XIX e início do XX, impulsionadas por todo um contexto de Revolução Industrial, surgimento e ascensão da imprensa e a Primeira Grande Guerra na Europa, entre outros processos históricos. Depois de vivenciarem uma guerra, os sobreviventes muitas vezes voltavam aos seus locais de origem literalmente sem palavras. O que um homem que tivesse testemunhado os piores tipos de violência ainda poderia verbalizar oralmente depois de tudo?

Um crescente número de pessoas ao longo da Revolução Industrial também teria, ao deixar as guildas (centros de atividade manual) e partir para as fábricas, abandonado o compartilhar e o narrar experiências de vida para enquadrar-se dentro de um sistema de produção industrial. No ambiente de produção em massa, não haveria mais tanto espaço e tempo para as narrativas orais ou para o partilhar de experiências. O ritmo acelerava-se. As horas de trabalho aumentavam para garantir o lucro dos donos da produção. Aos poucos, acontecia uma transição da narrativa pessoal e oral para a leitura das manchetes de jornal.

A imprensa seria, para Benjamin, a grande inimiga da narrativa. Focada em notícias do dia e contando-as de forma objetiva e impessoal, ela não daria espaço para histórias de vida, pessoais e subjetivas<sup>4</sup>. Seu caráter imediato e descartável viria de encontro ao caráter profundo e imortal da tradição oral. Segundo o autor,

---

<sup>4</sup> Subjetividade – referente ao que é particular de cada sujeito.

A informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível 'em si e para si'. [...] Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio (BENJAMIN, 2011, p. 203).

Assim sendo, Benjamin veementemente defende o caráter e o saber da imprensa como incompatível ao saber narrativo e, portanto, responsável em parte por seu declínio. A partir do momento em que a narrativa oral é desvalorizada e que os trabalhadores de uma linha de produção industrial começam a se interessar pelas notícias do dia, as histórias sábias e milenares passam a perder espaço na sociedade.

Uma parte da sociedade ocidental, ao transferir seu foco do compartilhar experiências para a leitura, entraria num processo individualista; os indivíduos se desconectariam uns dos outros e, num certo nível, calariam suas vozes. O surgimento e a ascensão do romance no início do período moderno também teriam contribuído para esse processo. Na medida em que a narrativa oral e em comunidade seria substituída pela leitura individual, a vida em comum no capitalismo se tornaria cada vez mais silenciosa, desconectada (uns indivíduos dos outros) e passiva. Nesse sentido, o tipo de conhecimento também se tornaria imediato e superficial:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. [...] Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas (BENJAMIN, 2011, p. 204).

Interessante pensar que Benjamin escrevera *O Narrador* antes mesmo do término da Segunda Guerra Mundial. Se, naquela época, o filósofo já

preunciava a morte da narrativa, do compartilhar de experiências de vida, do encontro humano por meio da oralidade, pode-se imaginar o que ele diria da sociedade pós-moderna, do advento da internet, do *boom* das tecnologias e do contato virtual.

Segundo Denise Schittine, autora brasileira contemporânea, a necessidade de compartilhar experiências continua na vida pós-moderna. A autora diz que para Phillipe Lejeune, estudioso francês contemporâneo e autor de *O Pacto Autobiográfico*, o ato de escrever sobre si mesmo tornou-se fundamental no século XXI. Apesar da escrita de si ser uma atividade solitária, a mesma vislumbraria a possibilidade dessas experiências pessoais serem lidas e, de certa forma, compartilhadas. Já na sociedade pós-moderna, essa necessidade do falar de si e das próprias experiências se expressaria em forma de *blogs*. “Surge, então, o diário pessoal na internet, ou seja, dirigido ao público” (SCHITTINE, 2004, p.12). Mesmo com o advento da internet e com a possibilidade do compartilhar experiências virtualmente, parece que pouco espaço ainda resta, na sociedade pós-moderna, para a narrativa oral.

Outro autor que trata sobre a importância da narrativa pessoal, inclusive como uma forma simbólica do homem processar sua experiência de vida, é Benedito Nunes. Em *Narrativa Histórica e Narrativa Ficcional*, diz que “a narrativa pertenceria à família das formas simbólicas. A universalidade do gênero autorizaria Paul Ricoeur a afirmar que em todas as culturas a narrativa provê à forma da experiência do tempo” (NUNES, 1988, p.16). E, citando Ricoeur, completa seu pensamento:

Contando histórias, os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades potenciais de desenvolvimento, marcam com enredos e desenlaces o curso muito complicado das ações reais dos homens. Deste modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros (RICOEUR, apud: NUNES, 1988, p.16).

Assim sendo, pode-se pensar em contar histórias como um ato por meio do qual o homem articularia, digeriria, processaria sua experiência de vida. As histórias seriam narrativas simbólicas através das quais o ser humano articularia sua experiência do tempo e daria significado à mesma. Segundo Michel Foucault em *A escrita de si*, o relato pessoal seria parte do processo de digestão e articulação da experiência de vida; uma forma de constituir-se numa sociedade em que mesmo o reconhecimento da própria individualidade<sup>5</sup> estaria fragmentado, debilitado. Foucault defende que

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’ (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional (FOUCAULT, 1992, p. 133).

Pode-se concluir, a partir dos pensadores citados, que o ato de narrar as próprias histórias seria, na sociedade contemporânea, uma forma de resgatar os vínculos entre seres humanos, um veículo simbólico de individuação, uma maneira de digerir a experiência de vida fragmentada da contemporaneidade, uma ode à importância da memória e do resgate da tradição oral.

Segundo Marshall Berman, “não sabemos como usar nosso modernismo; nós perdemos ou rompemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas” (BERMAN, 1986, p. 23). Nesse sentido, manifestações artísticas que se utilizem de documentos, ou seja, de registros de memória, viriam a

---

<sup>5</sup> Individualidade – mundo interno de cada indivíduo. Referente ao conceito de *individuação* de Carl Gustav Jung, processo em que o ser humano passa do estado infantil para tornar-se si mesmo, uma personalidade adulta e integrada.

valorizar o legado histórico da humanidade, assim como a atribuir sentido à vida cada vez mais individualista, rápida, fragmentada.

Numa sociedade em que a memória tanto individual quanto pessoal deixaria de ter valor e espaço, algumas formas teatrais viriam contrapor-se a esse processo de desvalorização da troca de experiências. Dando voz a quem não a tem na mídia convencional, grupos, sobreviventes de conflitos e indivíduos cansados de ignorar suas histórias individuais e coletivas vêm encontrando, no teatro, um espaço para resgatar a narrativa e o compartilhar de experiências de vida. Focaremos aqui no Teatro Documentário e em relações que este estabelece com a Autobiografia e com a História Oral.

### **3- Primeiro Capítulo: Sobre o Teatro Documentário**

#### 3.1 – Teatro Documentário e o Conceito de Documento

*Não há maneira mais certa de mal interpretar um documento do que lê-lo literalmente. - Billings Learned Hand*

Pouco se ouve falar em Teatro Documentário. No Brasil, até 2010, existia apenas uma publicação a respeito dessa modalidade teatral: *Teatro Documentário – A Pedagogia da Não Ficção*, de Marcelo Soler, diretor da Companhia Teatro Documentário em São Paulo.

Soler (2010), em seu livro, faz um breve levantamento histórico do Teatro Documentário e defende que os elementos principais para se considerar uma peça documentário seriam a incorporação de documentos à encenação, a intenção do artista em documentar e a consciência dos espectadores de se encontrarem diante de uma obra documental. Este saber que tipo de obra se assiste modifica completamente a forma de fruição estética do receptor.

Para Wolfgang Iser, realidade e ficção não são necessariamente opostos. Em *Atos de Fingir*, defende que o autor deve deixar claro o que ele chama de desnudamento, ou seja, um compartilhar com o leitor o tipo de obra a ser recebida. Apesar de Iser referir-se especialmente à literatura, podemos nos apropriar deste conceito de desnudamento para pensar o Teatro Documentário. Mais importante do que conter elementos documentais é a intenção do criador em documentar e a consciência do receptor de assistir a um documentário cênico.

Para Soler, talvez o cinema documentário tenha mais facilidade em deixar clara a sua relação com a realidade do que o teatro; no entanto, mesmo o cinema já é uma linguagem, não a realidade em si. Já que, mesmo numa linguagem em que o status de realidade seria mais evidente, o discurso apresentado é a construção de um ponto de vista sobre um objeto, e não o objeto em si, nada impede que o mesmo processo seja feito no teatro. Ou seja, a linguagem teatral apresenta inúmeras possibilidades estéticas para que um discurso documental seja apresentado.

Antes de nos aprofundarmos em Teatro Documentário, seria adequado apresentar brevemente o conceito de Documento. Visões tradicionais da História já defenderam que um documento deveria ser um registro escrito, objetivo e impessoal de determinado acontecimento histórico. No entanto, esse conceito foi transformado e continua se transformando ao longo da história pelo fato de se perceber que não existe registro objetivo; todo registro de memória já contém em si, intencionalmente ou não, um ponto de vista sobre o fato. A Carta de Pero Vaz de Caminha, por exemplo, é um documento histórico, mas não deixa de ser subjetivo e de expressar uma visão de mundo.

Segundo Jacques Le Goff, historiador francês, o conceito de documento teria passado por uma revolução, especialmente a partir da década de 1960. Para o autor, a ideia de documento ampliou-se de registro escrito para objetos, relatos, vídeos, fotos e outras provas de passagem do homem pela Terra, sem excluir os escritos. Citando Foucault, Le Goff expõe a visão mais contemporânea de documento:

O documento não é o feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, *memória*: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração de uma massa documental de que se não separa (FOUCAULT, apud: LE GOFF, 2003, p. 536).



Ou seja, para Foucault, não existem documentos ou relatos históricos puros. Ambos são construções sociais que têm diversos objetivos, como: atribuir sentido ao passado da humanidade, manipular a visão que futuros seres humanos terão de seus antepassados, glorificar determinadas personagens sociais. Luis Alberto Brandão Santos menciona a mesma passagem de Foucault citada por Le Goff em seu texto *Literatura e História: Convergências de Possíveis*, para esclarecer que:

Foucault não chama a atenção para o fato de que também a memória é uma forma de relato, modo de elaborar a experiência. Seu objetivo é demonstrar que o fundamento da história é a intencionalidade social. [...] É o fator intencionalidade que faz com que o documento seja percebido como monumento – resultado da tentativa de se impor ao futuro determinada imagem da sociedade. Assim, não existe um documento-verdade (SANTOS, 2000, p. 48).

Ou seja, a partir das citações dos autores acima, pode-se dizer que não existe História neutra ou sem intencionalidade. Seja qual for a escrita histórica e o contexto da mesma, existe sempre um interesse do historiador e uma intencionalidade no documentar, mesmo quando quem escreve se propõe a ser neutro ou objetivo.

Pode-se perceber, por meio das releituras de Foucault feitas por Le Goff e Santos, que a visão de documento se transformou ao longo da história; contemporaneamente, ao invés de ser considerado uma prova objetiva da realidade, passou a ser um ponto de vista sobre a mesma, um registro de memória construído por alguém com determinadas visões de mundo e interesses. Assim sendo, não existiria um documento neutro, mas sim diversos pontos de vista sobre um mesmo acontecimento.

Soler, concordando em seu livro com o conceito de documento relacionado ao registro subjetivo de memória, expõe a definição dos Parâmetros Curriculares Nacionais de Geografia e História:

Obras humanas que registram, de modo fragmentado, pequenas parcelas das complexas relações coletivas. [...]

Exemplos de modo de viver, de visões de mundo, de possibilidades construtivas, específicas de contextos e épocas, estudadas tanto em sua dimensão material, quanto na sua dimensão abstrata e simbólica (MEC, apud: SOLER, 2010, p.26).

Assim sendo, já que mesmo os estudos contemporâneos de História já relativizam o conceito de documento, assumindo-o não como a história como realmente foi, mas sim como um registro de memória, assumir-se-á este conceito para tratar-se da utilização do mesmo no Teatro Documentário.

### 3.2- Breve Conceituação de Teatro Documentário

*Documentaire é o termo francês para descrever um vídeo feito durante uma viagem para compartilhá-la posteriormente. Mas a raiz docui, na verdade, deriva do termo que vem do latim e significa 'ensinar, ensaiar (uma peça)'<sup>6</sup>.*

– Gary Fisher Dawson

Teatro Documentário, portanto, é aquele que elabora um discurso cênico, utilizando-se de registros de memória, ou seja, documentos, para expressar um ou vários pontos de vista sobre um fato, um grupo social, um acontecimento ou contexto real; deixando claro, aos espectadores, tratar-se de uma obra documental.

---

<sup>6</sup> *Documentaire* is a French term used to describe a travelogue. But the root, *docui*, actually, and importantly, derives from the Latin to mean 'to teach, rehearse (*a play*)'.

Apesar de nosso objeto de estudo ser o Teatro Documentário, algumas referências em torno do Cinema Documentário podem nos ser muito úteis. Soler cita em seu livro o estudioso norte-americano Bill Nichols, que denomina alguns modos de filmes documentário existentes, como expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo. Cada um destes está intimamente ligado a uma fase do desenvolvimento do documentário ao longo de sua história. A visão dos cineastas do que este tipo de filme deveria ser e de que forma o mesmo abordaria a realidade foi se transformando.

Silvio Da-Rin, estudioso brasileiro do Cinema Documentário, expõe na introdução do seu livro *Espelho Partido – Tradição e Transformação do Documentário* a dificuldade de se definir o objeto de estudo. Deixa claro que o documentário apresenta diferentes tratamentos da realidade de acordo com o momento histórico daqueles que o criam.

No início, antes mesmo da tecnologia cinematográfica ser desenvolvida o suficiente para possibilitar a criação de um filme, o cinema “era profundamente dependente de outras formas culturais, como o teatro popular, a imprensa, as histórias em quadrinhos e as palestras com lanterna mágica” (DA-RIN, 2006, p. 29). Este primeiro período do cinema é chamado, por Tom Gunning, de Cinema de Atrações. Para que o enredo fosse compreensível, já que ainda não existia som juntamente às imagens, “o exibidor participava de viva voz, contribuindo com informações complementares e animando o espetáculo com música e efeitos sonoros” (DA-RIN, 2006, p. 31).

Este primeiro tipo de Cinema de Atrações, as suas interações com os espectadores e complementos cênicos como a narração ao vivo, eram chamados de Atualidades. Estas são consideradas por alguns estudiosos como um sinônimo do documentário na época (início do século XIX), uma forma de oposição às ficções do período. Para Da-rin, esta concepção seria, não apenas superficial, mas também encobriria o verdadeiro significado das Atualidades. Num contexto em que a sociedade de massa florescia e que os jornais ainda

não eram tão avançados tecnologicamente a ponto de exporem fotografias de qualidade,

o cinema, ao aportar neste ambiente dando movimento às imagens fotográficas e realistas do mundo, contribuiu de forma privilegiada para construir tecnicamente a 'realidade', ao mesmo tempo em que a transformava em espetáculo. Registros de fatos reais, ficções, encenações e reconstituições formavam um amálgama indistinto, que saciava a fome do público por atualidades (DA-RIN, 2006, p. 32).

Interessante notar a semelhança entre este primeiro Cinema de Atrações e o Teatro Documentário. Podem ser percebidos, neste tipo de cinema, elementos comuns ao nosso objeto de estudo, como a narração ao vivo juntamente às projeções de registros de fatos reais da época. Foi com o desenvolvimento do Filme Documentário ao longo do tempo que variadas formas de pensá-lo e fazê-lo foram surgindo. Por algum tempo as Atualidades e os registros de viagens conhecidos como *travelogues* despertavam o interesse dos espectadores aos acontecimentos da época ou às terras longínquas.

No final da década de 1920, um escocês chamado John Grierson “foi o idealizador e principal organizador do movimento do documentário cinematográfico, que se desenvolveu na Inglaterra a partir de 1927” (DA-RIN, 2006, p.54). Para ele o cinema deveria ter uma função social, procurando estabelecer um projeto de educação pública através do cinema.

Inspirado no cinema Russo da época da Revolução, interessava-se por um cinema que pudesse mobilizar quem o assistisse sem precisar da estrutura narrativa linear. Via esta possibilidade na teoria da montagem dialética de Eisenstein, que “interpretava o corte como um choque entre dois fatores, originando um conceito” (DA-RIN, 2006, p. 76). Outros aspectos do cinema russo que interessavam a Grierson eram o uso do cinema como veículo de propaganda e a relação entre a escolha do tema e a finalidade social, já que “a revolução soviética de 1917 difundiu uma ideologia coletivista que se

opunha frontalmente ao individualismo” (DA-RIN, 2006, p. 76). É também neste contexto do início do desenvolvimento do cinema documentário soviético pós-revolução que surge o Teatro Documentário. Erwin Piscator foi o primeiro encenador a montar uma peça documentário e denominá-la como tal. Segundo Gary Fisher Dawson, autor do livro *Documentary Theatre in the United States – An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Staging* (*Teatro Documentário nos Estados Unidos – Uma Pesquisa Histórica e Análise de seu Conteúdo, Forma e Encenação*), para entendermos a modalidade teatral que Piscator inspirou e desejou, deve-se considerar o contexto em que ele se encontrava.

Nascido na Alemanha em 1893, Piscator estudou Alemão, Filosofia e História da Arte. Em 1914, foi levado à guerra pelo exército de seu país e nunca mais vira a vida da mesma forma. Não é de se estranhar que, quinze anos após essa experiência traumática, ele tenha escrito o livro *Teatro Político*. Nele, expressa suas impressões sobre a guerra:

A minha cronologia começa em agosto de 1914. A partir daí, o barômetro subiu: 13 milhões de mortos... 11 milhões de mutilados... 50 milhões de soldados em luta... 6 bilhões de tiros... 50 bilhões de metros cúbicos de gás. Nisso que aí está, o que vem a ser ‘evolução pessoal’? Aí ninguém evolui ‘pessoalmente’. Outra coisa o faz evoluir. A guerra antepôs-se ao moço de vinte anos. Destino que tornou supérfluos quaisquer outros mestres (PISCATOR, 1968, p. 21).

Segundo Dawson, as experiências de Piscator relacionadas ao contexto da Guerra teriam influenciado diretamente a visão de sociedade e de função da arte do encenador. Piscator teria, de certa forma, refletido em seu teatro as condições e mudanças sociais da época, que evidenciavam fragmentação, corte e fim da ilusão. Além disso, logo depois que chegou em Berlim após a Guerra, o diretor foi convidado a participar de algumas reuniões do movimento Dadaísta. Este último era formado por um grupo jovem e

provocativo, que se utilizava de técnicas do *Happening*<sup>7</sup> “não somente para atacar todas as ideias burguesas, como também para pregar uma revolução política que parecia estar prestes a se espalhar pela Europa” (WILLETT, 1986, p. 43 – tradução nossa)<sup>8</sup>. Apesar de Piscator não ter sido especialmente ativo no grupo, é interessante notar que ele pode ter sofrido influências de novas formas artísticas que surgiam dentro deste contexto.

Piscator também adaptou muitas obras literárias na forma de romance para o teatro, defendendo que o romance, na época, dava-lhe a possibilidade de mudança de perspectiva e fragmentação que ainda não existia nas artes cênicas.

Se até 1914 era possível, ao indivíduo, aposentar-se dentro de si mesmo e aposentar-se dentro da máscara de sua personalidade (veja por exemplo Ibsen, Strindberg e até mesmo Wilde, Shaw e outros), de agora em diante a guerra rasgou o terrível véu da civilização hipócrita e da falsa ‘cultura’. A conflagração de 1914-18 e os tiroteios em Berlim em janeiro de 1919 destruíram para sempre a quarta parede do teatro construída de acordo com os princípios de Aristóteles... Deixem-nos não ter ilusões: não temos literatura dramática digna de nossa época, a mais terrível e ainda assim a época mais progressiva de todas, seja em forma ou conteúdo, com a exceção de algumas peças ou algumas cenas de Brecht, Sartre, O’Neill, Arthur Miller, Robert Penn Warren e O’Casey. É por isso que eu voltei-me para o Romance (PISCATOR, apud: DAWSON, 1999, p. 64, tradução nossa)<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup>*Happening* – designa uma forma artística que combina artes visuais com um tipo de atuação espontânea, improvisacional, em tempo real, que procura contato com o público e que, por acontecer na ação, não pode ser repetida.

<sup>8</sup> [...] not merely to attack all accepted bourgeois ideas but also to preach the practical political revolution which looked to be on the point of rolling over Europe.

<sup>9</sup> If until 1914 it was possible for the individual to retire within himself and to retire behind the mask of his personality (see for instance Ibsen, Strindberg, even Shaw, Wilde and others), from then on the war tore up the evil veil of hypocritical civilization and false “culture”. The conflagration of 1914-18, the shootings in Berlin in January 1919 have forever destroyed the fourth wall of the theatre built according to the principles of Aristotle... let us have no illusions: we possess no dramatic literature worthy of our age, this most terrible and yet most progressive of all, in either subject matter or form, with the exception of certain plays, or certain scenes by Brecht, Sartre, O’Neill, Arthur Miller, Robert Penn Warren and O’Casey. This is why I turned to the novel.

Dessa forma, compreendendo-se as origens do Teatro Documentário e o contexto no qual Piscator estava inserido, vê-se que realmente o diretor buscava, em sua época, uma forma de expressar o seu momento histórico e discuti-lo no teatro, percebendo que essa forma ainda não existia e era necessário criá-la. Revolucionou, de uma maneira ou de outra, o fazer teatral, deixando de lado a unidade de ação aristotélica e partindo para uma estrutura fragmentada e épica.

O primeiro exemplo de encenação documentário é a montagem de Piscator *Apesar de Tudo!*, de 1925, definida pelo mesmo como *Drama Documentário* em seu livro *Teatro Político*. No sétimo capítulo, descreve o trabalho como uma criação coletiva que tinha, como objetivo, documentar grandes momentos revolucionários da história da humanidade para sensibilizar e motivar a classe trabalhadora. Na peça, o encenador haveria utilizado projeções em vídeo com as quais os atores teriam interagido organicamente, a fim de articularem o discurso cênico.

O teatro de Piscator teria, não somente revolucionado as formas teatrais anteriores, como também influenciado o fazer teatral moderno em variados aspectos. O seu trabalho teria servido de modelo para outros teatros engajados vindos depois dele, para teatros de propaganda comunista, para a dramaturgia de Bertold Brecht e para muitos outros de seus contemporâneos.

Para Derek Paget, Piscator também teria contribuído com elementos cênicos que na época ainda eram novos e que até hoje ainda são utilizados no Teatro Documentário. Não somente ele teria contribuído com diferentes formas de utilização do aparato cênico e de novas tecnologias em cena, novas maneiras de abordar o enredo teatral, por meio de justaposição, edição e montagem, como também com a utilização de documentos em cena para a discussão de assuntos sociais e políticos do momento.

Para Soler, considerando não somente o teatro de Piscator, mas também outras formas desta modalidade teatral ao longo de sua história, diz

que os documentos utilizados no Teatro Documentário podem ser diferenciados em categorias. A primeira categoria está relacionada aos dados textuais utilizados, como: documentos históricos escritos, transcrições de depoimentos, transcrições de entrevistas e dados estatísticos. A segunda categoria trata de dados sonoros, como: sons, ruídos e vozes dos ambientes documentados, entrevistas ou depoimentos gravados. Já a terceira categoria refere-se a dados imagéticos, como: fotos em papel e/ou projetadas e imagens de vídeo. E por último, a categoria plástica, que está relacionada à utilização de objetos dos documentados, roupas etc.

Não negamos a relevância destes elementos, mas é importante frisar que, além do Teatro Documentário não se resumir a um determinado número de características, o mesmo também foi, como o cinema documentário, se transformando ao longo do tempo. Beatrice Picon-Vallin, falando sobre o Teatro Documentário Contemporâneo, defende que

O teatro documentário está ligado à ideia de um teatro como 'espaço de informação alternativa' no mundo submerso por informações no qual nós vivemos, e que pode organizá-las, pensá-las pelo viés do sensível, valendo-se de toda a prática teatral dos séculos precedentes, das culturas populares ou estrangeiras. Ele apresenta também formas muito diversas, facetas múltiplas (PICON-VALLIN, 2011, Artigo 1).

Pode-se perceber, por meio das palavras de Picon-Vallin, que não somente a prática do Teatro Documentário foi se transformando ao longo de sua história, de acordo com o contexto de seus criadores, como também o pensamento sobre o mesmo foi se modificando. Enquanto alguns teóricos das décadas de 1980-90 dão extrema importância ao que chamam de 'autenticidade dos fatos', estudiosos mais recentes se mostram mais flexíveis em relação tanto ao conceito quanto à utilização dos documentos. No caso de Dawson, fica clara a sua preocupação como que chama de 'autenticidade':



Uma peça documental é uma forma persuasiva de teatro que se aproxima o máximo possível de um acontecimento com confiança exclusiva em documentação de materiais históricos precisos. Mais diretamente, o teatro documentário é um gênero em que documentos de fontes primárias são diretamente incorporados no texto dramático e em cada apresentação da peça. Uma peça documental é aquela à qual a instituição teatral conferiu o status de teatro documentário com o propósito de aprender, relembrar, interpretar ou responder a um determinado momento histórico. (DAWSON, 1999, p. 17, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Já para autores mais contemporâneos, o próprio conceito de ‘verdade’ no Teatro Documentário vem se modificando. Alison Forsyth e Chris Megson, falando sobre autores que escreveram artigos por eles editados no livro *Get Real – Documentary Theatre Past and Present (Caia na Real – Passado e Presente do Teatro Documentário)*, defendem que

muitos dos nossos contribuintes percebem que, ao invés de buscarmos uma representação objetiva da ‘verdade’, muito do teatro documentário vem sendo feito para complicar noções de autenticidade com uma evocação do ‘real’ mais cheia de nuances e desafios (FORSYTH e MEGSON, 2011, p. 2, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Se pudéssemos comparar os tipos de Teatro Documentário com aqueles do cinema, talvez Dawson se aproximasse da linha observativa, enquanto pensadores mais recentes estariam mais próximos das linhas reflexiva e interativa. Os cineastas da frente observativa acreditam que é possível simplesmente observar uma realidade e ‘registrá-la fielmente’, sem expressar quaisquer pontos de vista sobre a mesma.

---

<sup>10</sup> A documentary play is a form of persuasive theatre that comes as close as possible to an actual event with the exclusive reliance upon documentation from historically accurate materials. More directly, documentary theatre is a theatre genre in which primary source documentation is directly incorporated into the dramatic text, and the performance text of each play, and a documentary play is one that has had conferred upon in by the institution called theatre the status of a documentary play for the purposes of learning about, recalling, interpreting, or responding to, a historical moment.

<sup>11</sup> Many of our contributors note that, instead of reaching for a wholly objective representation of ‘truth’, much documentary theatre has functioned to complicate notions of authenticity with a more nuanced and challenging evocation of the ‘real’.

Na década de 1960, nos Estados Unidos especialmente, jornalistas colocavam câmeras escondidas para registrar determinada realidade, sem sequer avisarem as pessoas envolvidas, acreditando que isso já modificaria as ações do contexto em questão. Acreditamos que esta visão do documentário é de certa forma utópica; no momento de edição, escolhendo que imagens mostrar, e quais cortar, o cineasta já expõe o seu ponto de vista sobre o que é ou não relevante para ele sobre a realidade ‘retratada’, ou melhor, discutida.

Já as linhas reflexiva e interativa não só assumem o fato de que é impossível ser ‘neutro’, como também, respectivamente, opinam e interagem com a realidade tratada. O importante é perceber que hoje diferentes formas de prática e teoria do Teatro Documentário coexistem. A norte-americana Carol Martin defende essa ideia, assim como questiona e revê os conceitos de ‘verdade’ e ‘autenticidade’. Para Carol Martin,

O teatro do real contemporâneo mais pessoal e provocativo, político, histórico e virtual abarca as mudanças culturais e tecnológicas que estão nos reformando globalmente e rompe com a dramaturgia conservadora e convencional do realismo que tanto fez parte do teatro documentário do final do século XX. O teatro documentário esteticamente conservador, muitas vezes infundido com políticas esquerdistas, continua hoje. Ao lado deste, e em certo nível ultrapassando-o, há um teatro do real emergente que endereça a condição global de epistemologias problemáticas sobre verdade, autenticidade e realidade (MARTIN, 2010, p. 1, tradução nossa)<sup>12</sup>.

De qualquer maneira, mesmo que diferentes frentes práticas e teóricas do Teatro Documentário hoje coexistam, algo que permanece desde o início além da intenção em documentar e do evidenciar o tipo de discurso aos espectadores, é o caráter de construção e expressão da memória social. Para

---

<sup>12</sup> Today’s most provocative personal, political, historical and virtual theatre of the real embraces the cultural and technological changes that are reforming us globally and breaks away from the conservative and conventional dramaturgy of realism that was so much a part of documentary theatre in the late twentieth century. Aesthetically conservative documentary theatre, many times infused with leftist politics, continues today. Alongside it, and to some degree overtaking it, is an emerging theatre of the real that directly addresses the global condition of troubled epistemologies about truth, authenticity and reality.

Favorini, o documentário é a forma artística mais condizente à expressão da memória coletiva. Não necessariamente concordamos com o autor, mas acreditamos sim no documentário como uma possibilidade de elaboração, articulação e expressão desta última. Mencionando montagens teatrais politicamente engajadas, Favorini diz que “a função memorial de tais documentários é re-lembrar, ou seja, refundir nossas memórias históricas com eventos que a hegemonia deve ter convenientemente preferido esquecer” (FAVORINI, 2008, p. 77, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Mesmo Dawson, apesar de muitas vezes discorrer sobre a importância da ‘autenticidade dos fatos’, também reconhece que mesmo a escrita histórica já é uma forma de interpretação.

História, como Carr afirma, é o produto de uma interpretação subjetiva de fatos numa história, que por sua vez reflete os próprios interesses, preconceitos, vieses e visões. É claro que essa ideia já havia sido tratada por Nietzsche em sua afirmação ‘fatos não existem, apenas interpretações’ (DAWSON, 1999, p. 100, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Ou seja, o Teatro Documentário já apresenta um ou mais pontos de vista elaborados sobre determinada realidade. Dawson considera importante a visão de Eric Bentley, teórico e dramaturgo documental, sobre esse assunto. Bentley afirmaria que a composição final e o arranjo do material factual são produtos da escolha pessoal do artista.

---

<sup>13</sup> The memorial function of such documentaries is to re-mind, that is, to recast our historical memories with events the hegemony may have conveniently wished to forget.

<sup>14</sup> History, as Carr points out, is the product of a subjective interpretation of the facts in a story, which are reflective of the recorder’s own self-interests, prejudices, biases, and self-view. Of course, this idea was inferred earlier by Nietzsche in his affirmation that “facts do not exist, only interpretations”.

É pelo arranjo que se chega à forma geral do trabalho. É pelo arranjo ou composição que o efeito de choque principal deste trabalho – justaposição, colagem – é produzido. Todos esses processos – escolha das testemunhas, resumo, edição, arranjo – traz à peça o julgamento pessoal, para não dizer também talento, do dramaturgo responsável (BENTLEY, apud: DAWSON, 1999, p. 103, tradução nossa)<sup>15</sup>.

É importante contextualizar os autores e mais uma vez notar que as visões de teóricos desta modalidade teatral diferem. Para Dawson a fundamentação histórica do Teatro Documentário estaria na prática da incorporação de fontes primárias à espinha dorsal de uma peça teatral. O autor menciona a descrição de Teatro Documentário de uma dramaturga documental norte-americana, Emily Mann.

Quando lhe pedem que explique a forma de Teatro Documentário que ela faz, ela responde: Eu geralmente pergunto a eles se já assistiram a documentários na forma de filmes. Quase todo mundo já assistiu. Então eu digo, ‘bom, é o que eu faço. Eu encontro um acontecimento. Eu vou ao lugar. Eu faço muito trabalho baseado nisso. Eu pesquiso sobre o assunto. Eu entrevisto um monte de gente e encontro documentos relacionados ao fato. E então eu construo uma peça com esse material’. (DAWSON, 1999, p. 5, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Mesmo assumindo que a definição de Teatro Documentário possa gerar certos questionamentos, Dawson defende que sua matriz principal é a utilização e incorporação de documentos no processo de criação, na construção do texto e na encenação teatral, deixando claro, ao público, o fato de estarem

---

<sup>15</sup> It is by “arrangement” that the overall shape of the work is arrived at. It is by “arrangement” that the principal shock effect of this work – juxtaposition, collage – is produced. All these processes – choice of witness, abridgment, editing, arrangement – bring into the play personal judgment, not to mention talent, of the writer responsible.

<sup>16</sup> When people ask her to explain the form of documentary theatre she practices, she responds: “I usually ask them if they have seen any documentary films. Almost everyone has. I say, well that’s what I do. I go out and find the event. I go to the place. I do a lot of work on it. I do a lot of research on it. I interview a whole lot of people. I find documents that have to do with that. Then I construct a play out of that.”

diante de uma obra documental. Outra questão levantada, colocada por Dawson, seria referente ao propósito desta modalidade teatral:

A última condição, o propósito do teatro documentário, vem sendo adereçada de várias formas por inúmeros contribuidores e isso tem adicionado confusão à mistura de entendimentos sobre o que é o documentário cênico e o que dramaturgos documentais fazem. O estudioso Dan Isaac acredita que 'o objetivo do documentário cênico seja informar, documentar e exprimir ansiedade' (DAWSON, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Para Isaac, o Teatro Documentário serve não somente para transmitir informação sobre determinado grupo social ou acontecimento, mas também para discutir a realidade retratada, dividir e procurar digerir, junto com os espectadores, as angústias tanto daqueles que documentam quanto dos documentados em questão.

Segundo Dawson, Michael Renov daria uma visão diferente de propostas do teatro documentário, que seriam para “gravar, persuadir, analisar e expressar” (DAWSON, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>18</sup>. A proposta de Renov seria, de certa forma, mais próxima da de Piscator no sentido ideológico: o teatro como instrumento de conscientização e persuasão. Já Paget diria que a proposta documental na tradição piscatoriana estaria ligada a quatro funções maiores, que seriam “reacessar a história, celebrar narrativas de localidades ou grupos marginalizados, investigar eventos e questões e servir ao conhecimento e entendimento” (DAWSON, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>19</sup>. Dawson defende que, em seu livro, a proposta do Teatro Documentário se resumiria em

---

<sup>17</sup> The last condition, the purpose of a documentary play, has been addressed in various ways by numerous contributors, and this has added confusion to the mixture of understandings of what the documentary stage is and what documentary playwrights do. Scholar Dan Isaac sees 'the purpose of documentary stage art to inform, to document, to reflect anxiety.

<sup>18</sup> [...] to record, to persuade, to analyze, and, to express.

<sup>19</sup> [...] to reassess history; to celebrate accounts of localities, or marginalized groups; to investigative events and issues; and to serve knowledge and understanding.

“aprender sobre, relembrar, interpretar, ou responder a um momento histórico” (DAWSON, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Para o autor, o Teatro Documentário se diferencia de um drama baseado em fatos reais, por exemplo, justamente pelo fato de incorporar documentos à criação, explicitando-os como tais. Em seu ponto de vista, a própria peça documental seria a construção de uma fonte secundária. Citando Barzun e Graff em *O Pesquisador Moderno*, afirma que “Uma fonte primária ‘distingue-se de uma fonte secundária pelo fato da primeira dar palavras das próprias testemunhas ou dos primeiros envolvidos num acontecimento’ ” (BARZUN; GRAFF, apud: DAWSON, 1999, p. xiv)<sup>21</sup>. O autor completa sua explicação dizendo que, segundo alguns historiadores, uma fonte primária pode ser definida como a testemunha ocular de um acontecimento, enquanto que uma fonte secundária seria qualquer testemunho não-ocular.

Dawson considera que o Teatro Documentário, de certa forma, se assemelharia ao processo de construção de uma narrativa histórica, no que diz respeito à seleção e articulação de depoimentos, fatos, evidências, documentos. Assemelhar-se-ia também à criação de um filme documentário, no que concerne à seleção, edição e articulação dos fatos. O Teatro Documentário se caracterizaria, durante o processo de criação, por seleção, arranjo e edição. Mais do que imaginar uma ficção, o Teatro Documentário discute uma realidade utilizando-se, por vezes, de elementos ficcionais para articular o discurso. Assim, para o estudioso norte-americano,

---

<sup>20</sup> [...] learning about, recalling, interpreting, or responding to a historical moment.

<sup>21</sup> A primary source is “distinguished from a secondary source by the fact the former gives words of the witnesses or first recorders of an event”.

Mais do que escrita, mais do que imaginada, uma peça de teatro documentário é manufaturada. As histórias, dentro do processo de seleção, edição e arranjo, fazem com que os fatos perpetuem. Talvez a contação de histórias em si seja também o que confere ao teatro documentário o seu caráter. (DAWSON, 1999, p. xii, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Interessante notar que, para Dawson, talvez a contação de histórias seja o que dê ao Teatro Documental o seu caráter. Ou seja, um grupo de teatro documental que se dispõe a retratar e discutir determinada realidade vai à pesquisa de campo e entrevista pessoas reais envolvidas no tema em questão, dispõe-se a escutar suas histórias de vida e a dar-lhes voz em cena, resgata e estimula procedimentos da História Oral em processo de criação. O Teatro Documentário, dessa forma, não só se utilizaria de narrativas de vida, como as estimularia. Dawson, mencionando o historiador oral Michael Frisch ressalta que

‘As pessoas fazem história, leem história, escrevem história, estudam história’ e, ainda assim, não existe uma maneira de expressar de forma concisa um passado prestado e compreensível. Uma forma em que isso tem sido realizado, eu acredito, é através do teatro; especificamente drama-em-história, conhecido como teatro documentário (DAWSON, 1999, p. 108, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Questionamos que o Teatro Documentário seja uma forma de se fazer história; consideramos essa modalidade uma arte. No entanto, vale notar que a mesma tanto produz como se utiliza da história não-oficial em seu processo de criação e em seu resultado diante dos espectadores. Este tipo de teatro estimula, efetiva, articula e apresenta histórias de vida não contadas nas mídias convencionais. Seja para relatar e digerir determinada experiência vivida pelo próprio ator que a apresenta, ou para expor testemunhos de

---

<sup>22</sup> More than written, more than imagined, a documentary play is manufactured. Yet, the stories within their selected, edited and arranged facts stay long. Maybe the storytelling itself is what gives the documentary theatre its treacly fey.

<sup>23</sup> [...] “people do history, read history, write history, study history” and therefore, there is no way of expressing in a concise way a rendered comprehensive past. One way this has been accomplished, I believe, is through theatre; specifically drama-in-history, otherwise known as documentary theatre.

pessoas reais que despertem o interesse de um grupo teatral, o Teatro Documentário produz e se apropria de histórias muitas vezes ignoradas ou até mesmo marginalizadas.

As relações que o Teatro Documentário estabelece com a História Oral e com a Autobiografia nos interessam particularmente. No próximo capítulo, nos utilizaremos, como principal exemplo, da obra da dramaturga e encenadora norte-americana Emily Mann para discutir a produção, utilização e expressão da História Oral pela modalidade teatral em questão.



#### **4-Segundo Capítulo: Teatro Documentário e a História Oral**

*As memórias procriam como se fossem  
pessoas vivas. Agustina Bessa-Luís*

Segundo José Carlos Sebe Bom Meihy, historiador pioneiro nos estudos da História Oral no Brasil, esta última teria surgido em oposição às “ ‘grandes histórias’, de blocos, de sistemas políticos institucionais, das estruturas magníficas” (MEIHY, 2007, p. 85), para privilegiar “o avesso disso, as anomalias, os casos pequenos, a percepção de grupos particularizados” (MEIHY, 2007, p. 85).

Para o autor, não se pode pensar na História Oral sem considerar o contexto da década de 1960, o período posterior às duas Grandes Guerras, a contracultura e o impacto do desenvolvimento tecnológico. Sem este último, seria muito difícil pensar em fazer História Oral e registrar devidamente os testemunhos. Com a ajuda dos gravadores, pessoas antes marginalizadas puderam ter algum espaço na construção da história social.

Meihy defende que a História Oral é tida, por alguns, como uma ferramenta; para outros, como uma técnica; para certos grupos uma metodologia e ainda para outros um saber. Determinados grupos também a considerariam uma disciplina. Para o autor, a História Oral é

Um conjunto de procedimentos que se iniciam com a elaboração de um projeto e que continuam com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas. O projeto prevê: planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição e estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas (MEIHY, 2007, p. 89).

Para Michael Pollak, a História Oral privilegia a análise de grupos excluídos, em oposição à História Oficial. Assim sendo,

ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à *Memória Oficial*, no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p. 2).

Interessa-nos, na presente pesquisa, a História Oral como um procedimento utilizado pelo Teatro Documentário. Este procedimento não seria um fim, mas um meio pelo qual o material documental é coletado e os artistas estabelecem contato com as pessoas entrevistadas. Ou seja, o Teatro Documentário pode se utilizar da História Oral em seu processo, mas é uma construção criativa de um discurso cênico, não a História Oral em si.

Seja no tipo de processo em que um grupo discute determinada realidade de outrem, ou no que os atores expõem suas próprias experiências de vida, pode-se perceber esta relação estabelecida entre o Teatro Documentário e a História Oral. A partir do momento em que os atores elegem um grupo social a ser entrevistado, documentado e discutido esse vínculo com a História Oral não só se estabelece, mas é também estimulado. Dois grupos sociais totalmente diferentes passam a dialogar, estabelecer um elo de confiança e trocar experiências.

Importante colocar que esse diálogo requer um cuidado ético por parte daqueles que realizam as entrevistas. Não só por se tratar de pessoas que muitas vezes se encontram em situações vulneráveis, mas também pelo fato de que as mesmas ainda estarão vivas quando o documentário for apresentado, todas as etapas do processo requerem sensibilidade e respeito por parte dos criadores. Bill Nichols, apesar de tratar mais especificamente do cinema documentário, expõe questões éticas a serem consideradas pelo

documentarista que também servem perfeitamente ao terreno teatral. Para Nichols,

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições.

[...]

As pessoas são tratadas como ‘atores sociais’: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta (NICHOLS, 2009, p. 30 - 31).

Vale lembrar que existem vários tipos de Teatro Documentário. Assim sendo, em cada tipo os artistas em questão abordarão a utilização do material coletado pelas entrevistas de uma forma diferente. Seja de forma a valorizar mais a ‘autenticidade dos fatos’ ou a explicitar o convívio com as pessoas documentadas e a reflexão feita a partir desse convívio, não existe uma única forma ou regra; o importante é pensar que, em muitos processos criativos os artistas documentaristas fazem pesquisa de campo, convivem com pessoas reais e se utilizam de procedimentos da História Oral.

Isso também não quer dizer que todo processo de Teatro Documentário necessariamente se utilize de procedimentos da História Oral. Pode-se perceber que, algumas vezes, uma peça documental é construída com fontes históricas pertencentes a determinado momento em que é impossível recorrer às personagens reais envolvidas. Em outros casos, não só as entrevistas são viáveis e possíveis de serem realizadas ao vivo, como também as mesmas são fundamentais à construção da peça. Seja como for, pode-se perceber que “o Teatro Documentário deve sua eficácia à linguagem natural de

peças comuns, venham as palavras de fontes públicas ou de outras coleções pessoais como cartas ou diários” (DAWSON, 1999, p. 106, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Para Dawson, a memória proveria uma das energias motivacionais principais do Teatro Documentário. O mesmo transmitiria a força das palavras de pessoas que raramente são ouvidas. Assim sendo, a utilização da linguagem oral em cena, explicitando-a como um recorte da realidade, conferiria ao Teatro Documentário sua potência, relacionada às histórias reais contadas aos documentaristas.

Pela mesma razão, Michael Croak afirma que o Teatro Documentário é um “instrumento valioso para entender o mundo” (CROAK, apud: DAWSON, 1999, p. 108, tradução nossa)<sup>25</sup>. No entanto, deve-se observar que ambos os autores são historiadores e enxergam a prática do Teatro Documentário dentro do que denominam História Pública, portanto com uma visão do tipo de Documentário observacional e historicista, aquele que se propõe a ser ‘fiel’ à ‘autenticidade dos fatos’.

Favorini, teórico e dramaturgo documental, também diria que se poderia traçar um paralelo entre o trabalho do historiador oral e o do dramaturgo documental. Essa perspectiva nos é especialmente interessante, para considerarmos o Teatro Documentário como uma arte, um discurso cênico criativo que se utiliza da História Oral, mas que não é artefato histórico em si.

Attilio Favorini, em *Voicings – Ten Plays From the Documentary Theater* (*Voicings – Dez Peças do Teatro Documentário*), diria que a problemática de representar a vida ou recortes do passado de alguém estaria presente no trabalho tanto do dramaturgo documental, quanto do historiador.

---

<sup>24</sup> Documentary theatre derives its efficacy from the natural language of ordinary people, whether the words come from public sources, or other personal recollections such as found in letters, or even diary entries.

<sup>25</sup> [...] “a valuable device” for understanding the world.

Podemos agora observar que, ao esforçar-se em representar a realidade, o documentarista simula a metodologia e protocolo do historiador: coleta de dados, citações de fontes primárias, produção de quadros e ilustrações, emprego de vídeos extraídos da realidade, aproximação do objetivo, a voz onisciente do historiador. Inversa e problematicamente, um corpo importante da historiografia contemporânea descreve a forte dependência do historiador acadêmico nas estratégias retóricas do artista fabricante de ficção e do artista teatral. [...]

Podemos então observar, com certa ironia, que quando o historiador quer criar a impressão de verdade, ele se baseia nas técnicas do teatro; e quando o dramaturgo documental tem o mesmo objetivo, ele copia as formas cerimoniais do historiador (FAVORINI, 1995, p. xxxvii, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Não consideramos o Teatro Documentário artefato puramente histórico. A modalidade teatral em questão é uma arte. No entanto, nos é relevante na citação de Favorini a relação estabelecida entre o ofício do dramaturgo documental e o do historiador. Enquanto o dramaturgo se utiliza, em processo de criação artística, de fatos reais para a construção de um discurso cênico artístico, o historiador, em processo de construção de uma narrativa histórica, se utiliza de mecanismos ficcionais para a articulação de seu texto. Isso deixa ainda mais claro o fato de que realidade e ficção não são conceitos necessariamente dicotômicos. O que torna um discurso histórico ou artístico é, também, a intenção de quem o constrói e a consciência de quem o recebe.

Seja como for, por meio da relação entre o fazer documental e a escrita histórica, pode-se afirmar que o Teatro Documentário transforma-se num agente social fundamental para o resgate da memória individual e coletiva

---

<sup>26</sup> We may now observe that in endeavoring to represent the truth, the documentarian simulates the historian's methodology and protocol: collecting data, citing primary sources materials, producing charts and illustrations, employing real-seeming film clips and, via (e.g.) the Voice of the Living Newspaper (or, in film, the invisible camera), approximating the desubjectivized, omniscient, third-person voice of the historian. Inversely, and problematically, an important body of contemporary historiography describes the heavy reliance of the academic historian on the rhetorical strategies of the fiction-maker and theater artist. [...] [...] We can therefore observe with some irony that when the historians want to create the impression of truth s/he draws on the techniques of theatre; and when the documentary playwright has the same objective, s/he copies the ceremonial forms of the historian.

de indivíduos excluídos da historiografia e mídia convencionais. Para Maurice Halbwachs, a memória individual faria parte da memória coletiva ou estaria intimamente ligada a esta última, já que o ser humano nunca é sozinho, mas sim integrante de um contexto social. Diferentemente de Bergson, que considera a memória uma expressão metafísica da subjetividade, Halbwachs coloca a memória em quadros sociais. “A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 1987, p. 17). Para Halbwachs,

nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Para o autor, já que não somos sozinhos, nossa memória está intimamente ligada a um contexto social. Portanto, a memória pessoal é interligada e parte integrante de uma rede de memória coletiva. O curso da memória é, na maioria das vezes, desencadeado por determinada circunstância no presente: “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar” (BOSI, 1987, p. 17). Para Halbwachs,

assim como é preciso introduzir um germe em meio saturado para que ele cristalize, o mesmo acontece neste conjunto de testemunhas exteriores a nós, temos de trazer uma espécie de semente da rememoração a este conjunto de testemunhos exteriores a nós para que ele vire uma consistente massa de lembranças (HALBWACHS, 2006, p. 32-33).

Ou seja, a ação de lembrar-se é, para Halbwachs, não solitária e metafísica, mas sim um ato essencialmente social. Para Ecléa Bosi, “o caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1987, p. 17). Ou seja, para Halbwachs, a memória é um exercício, um trabalho construído em sociedade. A lembrança é construída no presente, com materiais, registros, documentos disponíveis sobre o passado:

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 1987, p. 17).

Assim sendo, no caso do Teatro Documentário, a memória-trabalho defendida por Halbwachs se dá em vários níveis. Tanto num processo que se utilize da Autobiografia, já que mesmo a memória individual é também coletiva, quanto naquele que promove e se utiliza da História Oral, as lembranças são construídas socialmente, tanto durante o processo de criação, quanto no resultado diante dos espectadores.

Um autor e/ou ator que relembra sua história de vida para articulá-la em um discurso cênico e expressá-la publicamente, não a faz sozinho e a recria em conjunto. Um grupo teatral, que busca determinado conjunto social, realiza entrevistas, as registra e se utiliza deste material para a elaboração de uma montagem, produz memória coletiva dentro do grupo teatral em processo de criação, no encontro com o conjunto social escolhido durante as entrevistas

e na apresentação do resultado. Para o historiador oral Frisch, o reunir-se para lembrar e expressar histórias escondidas é necessidade social fundamental:

Que se fale, seja sobre a história da guerra ou sobre a memória de residentes antigos de um bairro decadente, a necessidade é de trabalhos que pesquisarão as fontes e consequências da nossa ignorância. Precisamos de projetos que envolvam as pessoas em explorar o significado de 'lembrar-se', e o que fazer com a memória para que eles se sintam ativos e vivos (FRISCH, apud: DAWSON, 1999, p. 110, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Pollak também fala sobre este significado do lembrar-se, defendendo que a Memória Oficial reprimiria uma memória proibida e, portanto, clandestina, que ameaça a história muitas vezes idealizada e falsa que defende somente monumentos e heróis. Para o autor, existem lembranças extremamente desagradáveis e traumatizantes que urgem para serem expressas: “A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas” (POLLAK, 1989, p. 3).

Talvez existam outras formas de memória além da oral que sejam, em geral, desvalorizadas. A memória corporal é muitas vezes uma forma de memória clandestina, desvalorizada ou intencionalmente marginalizada socialmente. Diana Taylor, em *Encenando a Memória Social: Yuyachkani*, utiliza-se do exemplo do grupo peruano *Yuyachkani* para discutir algumas questões relacionadas à memória social expressa teatralmente. O diretor do grupo Miguel Rubio Zapata, respondendo a uma pergunta feita por mim após sua fala no Simpósio Brecht 2013, em Porto Alegre, defendeu que apesar do

---

<sup>27</sup> Whether one is talking about the history of war or the memories of old residents in a crumbling ethnic neighborhood, what is needed are works that will search out the sources and consequences of our active ignore-ance (*sic*). We need projects that will involve people in exploring what it means to remember, and what to do with memories to make them active and alive.



grupo peruano em algumas montagens ter-se utilizado de entrevistas e documentos durante o processo de criação e em cena, não existia no *Yuyachkani* a intenção de se fazer peças-documentário. Podemos nos utilizar desse exemplo e das discussões em torno do mesmo para pensar a expressão da memória em cena. Algo interessante já no início do texto de Taylor é a exposição do significado do nome *Yuyachkani*, que

designa o conhecimento e a memória do corpo, e rompe os limites entre sujeitos pensantes e sujeitos pensados. A construção recíproca e mútua que liga o 'eu' ao 'tu' não traduz uma identidade política compartilhada ou negociada – 'eu' não sou 'você', nem clamo ser ou agir por você. O 'eu' e o 'tu' são um produto das experiências e memórias de cada um, dos traumas históricos, dos espaços formados, das crises sócio-políticas. Mas o que é esse conhecimento/memória do corpo, e como é transmitido? E como se diferencia do 'arquivo', geralmente pensado como recursos materiais permanentes e tangíveis, sempre disponíveis para revisão e reinterpretação? (TAYLOR, 2002, p. 13).

O pensamento de Taylor muito nos serve para questionar uma certa desvalorização da memória corporal, como se a única forma de se documentar algo fosse a escrita. Talvez o Teatro Documentário também seja um exemplo da possibilidade de união dessas diferentes instâncias de memória. Para Taylor, “a noção transitiva da memória corporificada, encapsulada no termo 'Yuyachkani', - 'Eu estou me lembrando/Eu sou o seu pensamento' – requer uma compreensão relacional e não-individualista da subjetividade” (TAYLOR, 2002, p. 15). A autora coloca que o grupo, constituído majoritariamente de pessoas 'brancas' e falantes de espanhol, ao tratarem da cultura de “populações indígenas e mestiças e com os complexos transculturais”, comprometem-se a rever “modos de saber, pensar e relembrar” (TAYLOR, 2002, p. 15-17).

O que nos interessa sobre o pensamento de Taylor é o questionamento sobre formas de memória coletiva, de forma a incluir o corpo nesta última. Para a autora,

há maneiras contínuas de preservar e transmitir a memória, que vão dos 'arquivos' aos 'corpos', ou ao que chamo de 'repertório' do pensamento/memória do corpo [...].

A memória do 'arquivo' mantém um núcleo material – registros, documentos, resíduos arqueológicos, ossos [...]. O 'repertório', por outro lado, preserva a memória do corpo – performances, gestos, movimentos, dança, canto, e ainda, lembranças traumáticas, repetições e alucinações [...] (TAYLOR, 2002, p. 16-17).

Mesmo que estas duas instâncias sejam diferentes e que muitas vezes a memória arquivística seja mais valorizada socialmente como uma 'prova de presença', deveríamos considerá-las não excludentes, mas sim complementares. Para Taylor, existe uma tradição nas Américas “de se pensar o conhecimento corporificado como aquilo que desaparece por não poder ser estocado ou recuperado pelo arquivo” (TAYLOR, 2002, p. 17); a intenção desta seria justamente desvalorizar os meios corpóreos de preservação e comunicação, para que até mesmo a existência de determinados povos fosse questionada, já que não haveria provas materiais arquivísticas desta última.

O próprio valorizar mais ou menos determinado tipo de memória é, também, uma forma de manipular o conhecimento. Registrando de forma escrita a história de interesse hegemônico e desconsiderando outros tipos de memória que muitas vezes contém registros do que é desagradável, escondido e muitas vezes não contado é uma forma de contar-se apenas o que interessa às mídias convencionais. Taylor completa seu questionamento, perguntando:

[...] politicamente, o que está em risco ao se pensar o saber corporificado e a performance como aquilo que desaparece? Será que o trauma, cuja natureza 'preclui o seu registro', não deixa nenhum traço porque 'um registro ainda está por ser feito'? Que memórias 'desaparecem' se apenas o conhecimento arquivístico é valorizado e tem sua permanência garantida? Deveríamos, simplesmente, expandir nossa noção de arquivo para nela abrigar práticas gestuais, mnemônicas e conhecimentos especializados transmitidos 'ao vivo'? (TAYLOR, 2002, p. 19).

É possível que o Teatro Documentário, longe de ser a única forma teatral a expressar memória coletiva, responda, de forma prática, a algumas dessas questões. Ao utilizar-se, tanto durante o processo criativo quanto no resultado, de diferentes formas tanto de registro quanto de expressão da memória, esta prática uniria as memórias arquivo e repertório, colocadas por Taylor, sem distinção ou juízo de valor.

Tanto o processo criativo quanto a montagem em si apresentam maneiras híbridas de documentar e transmitir a memória social. O conhecimento é socializado também neste sentido: hierarquias sociais e/ou midiáticas deixam de existir, para todas, juntas, criarem um mesmo discurso cênico. “Logo, a encenação teatral passa a ser um testemunho, como os discursos das outras inúmeras linguagens artísticas, caracterizando-se, porém, por uma natureza de registro incomum” (SOLER, 2010, p. 35). Soler expõe que

a experiência estética só se efetiva com a presença tanto do objeto estético quanto do sujeito que o percebe. A apreensão não se dá apenas no nível das ideias, mas em termos físicos. De certo modo, é a lembrança dos dados sensíveis, logo concretos, da voz do ator, das palavras proferidas por ele, dos gestos e movimentos, das formas do cenário, das cores do figurino, do próprio espaço cênico e dos signos de inúmeras naturezas que compõem a encenação, que irá reavivar nossa impressão sobre a obra, trazendo-a à consciência. O que foi compartilhado teatralmente ecoará em nosso corpo e nossa mente e poderá acompanhar-nos por toda a nossa existência, à medida que tivermos sido sensibilizados pela encenação (SOLER, 2010, p. 34).

Segundo Dawson, o processo necessário de escrita e prática da encenação documental se caracterizaria por capturar o presente através da história oral, revelar o passado e, assim, registrar e discutir a memória comum. Discutindo o trabalho da dramaturga documental Emily Mann nos Estados Unidos, o autor evidencia a consciência da autora sobre o aspecto social e

político de seu trabalho, assim como a relevância do mesmo no que se refere à construção da história oral.

Inspirada no livro de História Oral *Having Our Say (Tendo a Nossa Palavra)* de Amy Hill Hearth, que compartilha as histórias de vida das irmãs Delany, Emily Mann decidiu entrevistá-las. Com respectivamente 101 e 103 anos de idade na época, as duas afrodescendentes filhas de escravos contam que escutaram o pai contando histórias sobre a Guerra Civil Norte-Americana, vivenciaram Movimentos pelos Direitos Civis, assistiram à morte de Martin Luther King e muitos outros acontecimentos da época. Mais importante do que os acontecimentos em si, é a possibilidade de duas senhoras idosas e afrodescendentes terem uma voz ativa através da peça de Emily Mann. A montagem de 1995 evidencia, por meio dos depoimentos de Bessie e Sadie, o preconceito e discriminação sofridos por afrodescendentes nos Estados Unidos, antes e depois da abolição da escravatura. Mencionando *Having Our Say (Tendo a Nossa Palavra)*, a autora fala sobre os depoentes em seus processos criativos:

O senso de história deles não é aprendido em livros. Não é abstrato. É vivo – eles vivenciaram aquilo – isso é o que eu chamo de história vivida [...].

Eu estou sempre desafiando a história convencional com a história vivida. Essa é a colisão que estou sempre procurando. É por isso que amo o documento encontrado (MANN, apud: DAWSON, 1999, p. 111, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Segundo o historiador Stephen Snow, a história vivida seria um termo utilizado por Carl Becker que se refere a “simulação de uma ação histórica com o objetivo claro de recriar a experiência para uma apresentação

---

<sup>28</sup> Their sense of history is not learned from books. It's not abstract. It's alive – they have lived it – that's what I mean by living history [...].

Well, I am always challenging public history with living history. That's the collision that I'm always looking for. That's why I think I love the found document.

pública” (BECKER, in: SNOW apud: DAWSON, 1999, p.111, tradução nossa)<sup>19</sup>. Assim sendo, pode-se afirmar que o Teatro Documentário se utiliza da história vivida e, de certa forma, estimula práticas da História Oral em muitos de seus processos criativos.

Para Dawson, o trabalho de Emily Mann expressa um relevante exemplo do Teatro Documentário como valorização, estímulo, produção e expressão da história oral. A autora apresenta inúmeras peças documentais nesse sentido; uma delas, chamada *Still Life (Natureza Morta)* é, na opinião do autor, muito interessante enquanto evidência da história de algumas pessoas como representantes de um grupo social.

Nesse caso, a autora encontrou pessoalmente e escutou as histórias de um veterano de guerra do Vietnã, de sua esposa e de sua amante. Utilizou-se de seus depoimentos pessoais para a construção da peça. Na introdução de seu texto, diz que:

*Still Life (Natureza Morta)* é sobre três pessoas que eu encontrei em Minnesota durante o verão de 1978. É sobre a violência na América. A Guerra do Vietnã é o pano de fundo para a violência doméstica [...].

A peça é um ‘documentário’ porque é uma destilação de entrevistas que eu realizei naquele verão. Eu escolho o estilo documentário para assegurar que a realidade das pessoas e os acontecimentos descritos não possam ser negados. Talvez alguém pudesse argumentar sobre a precisão das interpretações dos eventos feitas pelas pessoas entrevistadas, mas ninguém pode negar que estas são pessoas reais descrevendo fatos verdadeiros da forma que eles os viram e os entenderam (MANN, 1997, p. 34, tradução nossa)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> *Still Life* is about three people I met in Minnesota during the summer of 1978. It is about violence in America. The Vietnam War is the backdrop to the violence at home [...]. The play is a “documentary” because it is a distillation of interviews I conducted during that summer. I chose the documentary style to ensure that the reality of the people and events described could not be denied. Perhaps one could argue about the accuracy of the people’s interpretations of events, but one cannot deny that these are actual people describing actual events as they saw and understood them.

A montagem estreou em 1980 nos Estados Unidos e depois também foi apresentada em outros países. Dawson, mencionando um crítico teatral da época, Jeremy Gerard, diz que a estrutura de *Still Life* é fragmentada, não segue um enredo com começo meio e fim, e o interessante é que os monólogos que apresentam os depoimentos, da forma que o material é justaposto, por vezes se interseccionam. A estrutura da peça, para Gerard, é recortada e caótica, assim como é uma guerra e a vida do pós-guerra. Um fator que também chamou a atenção do crítico na época foi a crescente complexidade das personagens, que chegam numa certa ‘unidade’ dentro da experiência de luto, perda, falta de perspectiva.

Para Favorini, as personagens falam diretamente aos espectadores, num ambiente fictício que remete a um tribunal. O fato dos três atores se posicionarem por detrás de uma estrutura cenográfica que nos remete à situação de julgamento, faz com que quem os assiste sinta-se como um psiquiatra, um juiz, ou até mesmo um amigo, alguém relacionado a essas pessoas. A memória traumática experienciada por Mann durante suas entrevistas é, de certa forma, transmitida aos seus espectadores.

“O que ela ouviu e gravou rendeu uma América imersa em violência de guerra e doméstica” (DAWSON, 1999, p. 113, tradução nossa)<sup>30</sup>. A peça, ao mesmo tempo em que foi muito bem sucedida, causou muita polêmica. A seguir, podem-se verificar alguns comentários de críticos da época a respeito da montagem:

Mann parece menos preocupada com a guerra do que como a mesma influenciou relações pessoais, como os imperativos do governo envenenam as vidas dos homens, e como esse veneno afeta, também, as vidas das mulheres... a noite tem o toque da verdade (BRUSTEIN, *New Republic*, 1981. In: DAWSON, 1999, p. 114, tradução nossa)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> What she heard, and tape-recorded, rendered an America immersed in war violence and domestic violence as well.

<sup>31</sup> Mann seems less concerned with the war than with how it influenced personal relations, how the imperatives of government poison the lives of men, and how these poisons in turn effect the lives of women... The evening has the *ring* of truth.

Um grande pedaço feito de estilhaços está agora encravado no meu cérebro. Eu recomendo (a peça), da mesma forma que recomendaria uma cirurgia de coração – o ponto é que, para o coração da América, essa operação é radicalmente necessária agora (FEINGOLD, *The Village Voice*, 1981. In: DAWSON, 1999, p. 115, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Nem todos os críticos foram da opinião acima, sendo que alguns criticaram a forma documental da peça. Para Emily Mann, o Teatro Documentário também cria algumas reações resistentes, talvez por muitas vezes evidenciar facetas de uma verdade desagradável; o lado da história que não é o defendido oficialmente.

Michel Foucault, em suas palestras denominadas *A Coragem da Verdade*, diz que, desde as sociedades mais antigas, pode-se perceber a presença de uma prática chamada de *parrhesia*, ou falar a verdade; falar livremente ou francamente. Segundo o autor, essa ação seria fundamental e indispensável à sociedade e seus indivíduos. O ato de alguém dizer a verdade sobre si e seus pensamentos, estabeleceria um vínculo forte entre o indivíduo e o que ele diz, a sua fala, ao mesmo tempo em que colocaria em risco o laço entre ele e quem o escuta. Nem sempre dizer ou mostrar a verdade sobre algo é uma ação bem recebida.

O Teatro Documentário, de certa forma, por carregar a força dos fatos serem reais, apresenta esse aspecto do falar a verdade, dito por Foucault, falar nem sempre bem recebido, por evidenciar aspectos da história nunca antes revelados. Esses aspectos muitas vezes são os mais escondidos e desagradáveis, não mencionados pela história oficial.

Segundo Attilio Favorini, as enormes atrocidades acontecidas ao longo do século XX teriam desafiado e, de certa forma, modificado, a capacidade humana relacionada à memória, ao lembrar-se de

---

<sup>32</sup> A jagged and arresting chunk of shrapnel that is now lodged permanently inside my brain. I recommend it much the same way I would recommend open heart surgery – the point being that, for the heart of America, such an operation is radically necessary right now.

Sofrimentos traumáticos, especialmente quando associados a eventos mundiais cataclísmicos, ideologias políticas e/ou opressões institucionalizadas, são caracteristicamente processados através de uma seleção de atividades memorativas e ocasiões frequentemente em conflito ou contradição: arquivamento autobiográfico; reminiscências; nostalgia; comemorações públicas; a influência de ambientes de memória como os que envolvem a família, estado, classe ou religião; consciência histórica refletida em ambientes públicos acadêmicos; lugares e atividades destinados à memória como museus, arquivos públicos e heranças sociais (FAVORINI, 2011, p. 151, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Segundo o autor, mencionando Domansky, “o conteúdo, ou até mesmo a viabilidade de memória é tomada nesse tipo de sistemas que ‘ou dão apoio, ou suprimem, distorcem, ou até mesmo destroem o potencial de lembrar de outras coletividades e indivíduos’ ” (DOMANSKY, apud: FAVORINI, 2011, p. 151, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Assim sendo, Favorini, ao concordar com Irwin Zareca, defende que o trabalho requerido pelo Teatro Documentário na construção de uma peça, envolve “a negociação de uma infraestrutura complexa, constituída por ‘todos os tipos de espaços, objetos e textos que tornam possível o engajamento com o passado’ ” (ZARECA, apud: FAVORINI, 2011, p. 151-152, tradução nossa)<sup>35</sup>.

Para o autor, muita resistência existe em se relembrar fatos passados e traumáticos, seja pelo sofrimento que o mesmo acarreta aos envolvidos, seja pela falta de interesse da classe dominante em trazer tamanhos acontecimentos desagradáveis à tona. Assim sendo, haveria uma falta de

---

<sup>33</sup> [...] traumatic suffering, particularly when associated with cataclysmic world events, political ideology, and/or institutionalized oppression, is characteristically processed through an assortment of memorative activities and occasions frequently in conflict or contradiction: autobiographical archiving; reminiscence; nostalgia; public commemoration; the influence of memory milieux such as family, state, class or religion; historical consciousness as reflected in public or academic scholarship; memory sites as museums, heritage societies and public archives.

<sup>34</sup> The content or even viability of memory is caught up in such systems, ‘which either support, suppress, distort or even destroy the potential of other collectives and of individuals to remember’.

<sup>35</sup> [...] the negotiation of a complex infrastructure consisting of ‘all the different spaces, objects, “texts” that make and engagement with the past possible’.



registro da memória concernente a determinados fatos que de tão horrendos assemelham-se à ficção, como o extermínio nazista, por exemplo. Na contramão dessa resistência ao registro, surgiria a literatura do testemunho. O pensador italiano Giorgio Agamben, em *O que Resta de Auschwitz*, defende que num estado de exceção como o massacre dos judeus, qualquer testemunho possível ainda é insuficiente. Isso porque quem testemunha, no ponto de vista do autor, “não tocou o fundo”, mas sobreviveu. E quem não sobreviveu, não pode mais testemunhar. Desse modo, testemunhar um contexto limite como esse é ter que lidar sempre com uma falta, uma lacuna.

Para o autor, existiriam dois tipos de testemunho. Utilizando-se das raízes da palavra em latim, defende que *superstes* é aquele que vivenciou algo e tenta relatá-lo; já o *testis* é um terceiro entre duas partes, alguém que presenciou uma determinada situação sem estar envolvido. O Teatro Documentário não só estimula a produção desses testemunhos, como também se utiliza deles para a construção de seu discurso. Os testemunhos se dão em vários níveis; quem é entrevistado testemunha algo que vivenciou; os atores, em cena, ora reproduzem esses relatos como personagens, ora narram o que escutaram de alguém. O próprio espectador torna-se uma testemunha viva da reprodução e interpretação de fatos ocorridos em seu contexto social e histórico.

Favorini diria que o trabalho da norte-americana Emily Mann ofereceria uma grande oportunidade de se analisar essas questões e suas interações complexas.

Ela é tão engajada ao curso histórico e à voz documental com a forma que gerencia o emaranhado dos arquivos e testamentos, que suas peças, em conjunto, formam uma metanarrativa de história e memória, baseada em temas traumáticos chave do século XX. Além disso, seu trabalho é marcadamente caracterizado pelo isolamento do *outsider*, enquanto ela constantemente procura admissão aos domínios comemorativos que provavelmente excluiriam-na: como uma norte-americana nascida após a Segunda Guerra Mundial, ela

falou sobre o Holocausto; sendo contra a Guerra do Vietnã, ela analisou profundamente a *psyche* dos veteranos de guerra; como uma mulher heterossexual, ela engajou-se aos movimentos de direitos civis *gays*, como cidadã branca, ela escreveu sobre os negros; como uma pessoa do norte do país, ela invadiu os lugares mal-assombrados pela Ku Klux Klan do sul (FAVORINI, 2011, p. 152-153, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Segundo Favorini, Emily Mann cria muitas questões com seu trabalho e postura. Não importa se a atitude da autora em abraçar o status de *outsider* é gerada pela solidão presente no cerne de seu trabalho, ou por uma vulnerabilidade empática em relação aos grupos sociais tratados, ou ainda uma resistência aos confortos oferecidos pela história oficial. Para Favorini, o mais importante seria o fato de a voz autoral de Mann ser tão influente na prática do Teatro Documentário moderno e contemporâneo.

Para o autor, Emily Mann teria uma forma de engajamento ambivalente em suas peças documentais. Se, por um lado, a autora e diretora parece ter como prioridade provar que o assunto tratado é a verdade, a realidade, o verídico, utilizando fotos, gravações, filmes e outros documentos que garantam, ao seu trabalho, ‘autenticidade’. Importantes exemplos seriam as suas peças *Still Life (Natureza Morta)* e *Execution of Justice (Execução da Justiça)*, que inclusive apresentam, nas notas da autora, a explicação de que a dramaturga “escolheu o estilo documental para garantir que a realidade das pessoas e os acontecimentos descritos não possam ser negados” (MANN, apud: FAVORINI, 2011, p. 154, tradução nossa)<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> So engaged is she with historical course and documentary voice, with managing the tangle of archive and testament, that taken together her plays form a metanarrative of history and memory, based in key traumatic themes of the twentieth century. Furthermore, her work is characteristically marked with the isolation of the outsider, as she regularly seeks admittance to commemorative domains that might be expected to exclude her: as an American born after the Second World War, she looked deeply into the psyche of a Vietnam veteran; as a straight woman, she engaged with gay civil rights and the assassination of a movement icon; as a white person, she wrote about blacks; and as a Northerner, she invaded the Southern haunts of the Ku Klux Klan.

<sup>37</sup> [...] chose the documentary style to ensure that the reality of the people and the events described could not be denied.

No caso de *Execution of Justice* (1983), a peça que trata do caso do assassinato dos políticos Harvey Milk e George Moscone, os primeiros políticos abertamente homossexuais eleitos em São Francisco, nos Estados Unidos, o texto foi construído por Mann a partir de julgamentos realizados cinco meses após os assassinatos. O suspeito principal era um político conservador, Dan White. Podemos questionar o nível de utilização da História Oral neste exemplo, no sentido de que a autora se utilizou das falas proferidas nos tribunais, mas não realizou entrevistas como nos outros exemplos. Mais uma vez, a dramaturga e encenadora confere uma função aos espectadores, que são colocados na posição de júri. Para David Richards, crítico teatral, o que é interessante nessa peça é que a autora não toma partido ou impõe sua visão a quem assiste. Ela considera todos os lados e forças envolvidas e faz com que os espectadores também os levem em consideração e possam fazer os seus próprios julgamentos.

Favorini afirma que as estratégias documentais utilizadas por Mann para intensificar a realidade poderiam ser um produto da memória latente na história pública, reforçada pelo trauma fixado na memória particular, pessoal. Para o autor, talvez essa estratégia evidencie a convicção de que a memória traumática é “absolutamente verdadeira ao evento”, e que “o trauma não é tanto um sintoma do inconsciente como o é da história” (CARUTH, apud: FAVORINI, 2011, p. 154, tradução nossa)<sup>38</sup>. Essa última afirmação seria, para o autor, ao mesmo tempo problemática e provocativa.

Ao mesmo tempo em que Emily Mann teria essa postura de compromisso com os verdadeiros fatos, exposta acima, a autora também apresentaria, em outros de seus trabalhos, um certo ceticismo em relação a se ter somente um ponto de vista sobre os acontecimentos. Para o autor, Mann celebra a possibilidade, no teatro, de se ouvir muitas vozes ao mesmo tempo. Assim sendo, em outras de suas peças, como *Annula* (1988) e *Greensboro*, a

---

<sup>38</sup> [...] and trauma is ‘not so much a symptom of the unconscious as a symptom of history’.

dramaturga dramatizaria a sua própria voz, interrogando-se sobre diferentes versões apresentadas a ela, sobre um mesmo acontecimento. A mesma expõe esse questionamento, em seu trabalho, justapondo essas versões contraditórias. Falaremos mais especificamente sobre *Annulla* no próximo capítulo. *Greensboro* (1996) trata-se do massacre executado pela Ku Klux Klan contra os negros, ocorrido na cidade de mesmo nome, na Carolina do Norte. As falas da peça foram construídas com entrevistas feitas pela autora com alguns sobreviventes do massacre. Neste caso, a autora frisa em suas notas que os nomes dos entrevistados foram modificados a pedido dos depoentes.

Interessante notar que ambas as posturas tomadas pela mesma dramaturga são tanto possíveis quanto bem vindas ao Teatro Documentário. Mais do que um enredo com começo, meio e fim, essa modalidade teatral abre espaço para discussões efetivas de assuntos políticos e sociais. O trazer a história à tona, com seus acontecimentos mais ou menos traumáticos, leva ao Teatro Documentário diferentes visões e discussões. Talvez mais importante do que responder perguntas, seja a possibilidade de levantá-las.

Favorini analisa algumas das peças de Emily Mann, evidenciando a dramaturga e diretora como um grande exemplo de artista que revisita a própria obra constantemente. No entanto, seja qual for a sua fase ou estilo, Mann é definitivamente, para Favorini, uma teatróloga engajada, comprometida com seu contexto social, história e memória, indo de temas como a Guerra do Vietnã e o preconceito racial contra afrodescendentes até a abordagem de sua própria vida particular contextualizada como uma cidadã nascida no pós-guerra. Mesmo sua vida particular seria, na verdade, uma metonímia da sociedade norte-americana como um todo.

Para Favorini, Mann auxiliaria a sociedade norte-americana a reconhecer aquele passado como a construção do presente, penetrando a mentalidade de determinados grupos sociais e suas ações.

As peças de Mann evidenciam a confiança em socializar o impacto da palavra falada, a confiança aparentemente validada em *Still Life*, *Execution of Justice* e *Having Our Say* – todas bem sucedidas em suas formas próprias e diferentes. Sua confiança na força do *verbatim* (palavra por palavra) para ‘destruir o *entre*’ e ‘colocar-me em sua consciência e você na minha’ (Ong, 1971, p. 290), juntamente ao seu grande respeito por diferentes pontos de vista, lembra-nos os documentários de Peter Cheeseman. Mas, para a norte-americana Mann, que aspira trabalhar em escala nacional, deixando que suas personagens falem por si mesmas, é também uma forma de ouvir e reconhecer as vozes das minorias (FAVORINI, 2011, p. 165, tradução nossa)<sup>39</sup>.

Dessa forma se pode perceber, por meio do trabalho de Emily Mann como principal exemplo, o espaço não só oferecido como também requerido ao Teatro Documentário para discussões em torno da história e memória não convencionais.

Segundo Dawson, Mann daria grande crédito aos que influenciaram o seu trabalho, como ao Teatro de Testemunho da África do Sul, especialmente a Simon e Mannie Manim, cofundadores do *Teatro de Johannesburg* e, no que concerne à encenação, ao trabalho de Piscator como seu professor nos Estados Unidos. “Piscator me influenciou muito na universidade, basicamente a pensar como diretor e não como escritor, no que concerne o pensar o trabalho épica e politicamente” (MANN, apud: DAWSON, 1999, p. 116, tradução nossa)<sup>40</sup>.

Pode-se dessa forma concluir, que, em suas origens históricas, não só o teatro documentário tende a romper com a tradição aristotélica de unidade de ação, propondo uma revolução da forma, como o mesmo também propõe uma nova abordagem de conteúdo, indo diretamente às fontes, entrevistando

---

<sup>39</sup> Mann’s plays bespeak a confidence in the socializing impact of the spoken word, a confidence apparently validated by *Still Life*, *Execution of Justice*, and *Having Our Say* – all successful in their own disparate ways. Her reliance on the power of the verbatim to ‘destroy in betweenness’, to ‘put me in your consciousness and you in mine’ (Ong, 1971, p. 290), along with deep respect for multiple points of view, reminds us of Peter Cheeseman’s documentaries. But for the American Mann, who aspires to work on a national scale, letting her characters speak in their own words is also a way of hearing and recognizing minority voices.

<sup>40</sup> Piscator influenced me a great deal in college, you know, basically thinking as a director, not as a writer in terms of thinking about epic and political work.

aqueles à margem da sociedade, evidenciando seus documentos em cena e deixando claro tratar-se da realidade, dando voz a quem não a tem na mídia e história convencionais.

Dawson cita as palavras da crítica Whitney Bolton a respeito da utilização de áudios de entrevistas: “As palavras, as palavras que queimam, as palavras contra e as a favor, as palavras sábias e as bobas, as palavras boas e as cruéis, são mais do que a soma de seus atores” (BOLTON, apud: DAWSON, 1999, p. 105, tradução nossa)<sup>41</sup>.

Por meio do trabalho de Emily Mann pode-se perceber também, que mesmo quando a autora escreve uma peça supostamente autobiográfica, como o monólogo *Annulla*, o trabalho não se limita à esfera individual, mas sim serve como exemplo ao social. A esfera do autobiográfico muito interessa a este trabalho. Trataremos da mesma no próximo capítulo.

---

<sup>41</sup> The words, the burning words, the words pro and the words con, the words wise and the words foolish, the words kind and the words cruel, are more than the sum of its actors.

## 5-Terceiro Capítulo: Teatro Documentário e Autobiografia

*A Autobiografia é um veículo incomparável para se dizer a verdade sobre os outros. – Philip Guedalla*

Mencionamos anteriormente a importância da narrativa pessoal, citando autores como Walter Benjamin e Michel Foucault. Paula Silibia, em *O Show do Eu*, procura compreender em que a nossa sociedade contemporânea difere das sociedades industriais, tanto no que se refere à necessidade da exibição de si, quanto às formas como as narrativas pessoais são articuladas nos dias de hoje.

Para a autora, estaríamos num período de transição entre uma formação histórica ancorada no capitalismo industrial, para outro tipo de organização social, que ainda estaria se delineando. Essa mudança afetaria o nosso modo de ser e estar no mundo e, como consequência, nossas formas de expressar experiências de vida.

Sibilia diz que uma das diferenças entre a exposição de si durante os séculos XIX e início do XX e o nosso momento atual é que, naquela época, a abertura da intimidade poderia ser considerada uma ação megalomaniaca ou excêntrica ao extremo. Já nos dias de hoje, em plena era da informação e de meios de comunicação em massa baseados em novas tecnologias, não só o acesso dos autores às mídias é mais fácil e rápido, como também o acesso dos leitores ao material publicado. O apelo à exposição de si também se tornou comum; grandes empresas como *You Tube* e *Facebook* a estimulam continuamente como atividade lucrativa do mercado da comunicação virtual.

Se em solo moderno as esferas pública e privada eram rigidamente separadas e tanto a escrita quanto a leitura eram reverenciadas em reclusão, nos dias de hoje a exposição tornou-se praticamente uma banalidade. Não só o

falar de si tornou-se uma ação recorrente, como o conceito de subjetividade e a forma como lidamos com ele está se transformando.

Se as subjetividades são modos de ser e estar no mundo, longe de toda essência fixa e estável que remete ao 'ser humano' como uma entidade a-histórica de relevos metafísicos, seus contornos são elásticos e mudam ao sabor das diversas tradições culturais. Portanto, a subjetividade não é algo vagamente imaterial que reside 'dentro' de *você*, personalidade do ano, ou de cada um de *nós*. Assim como toda subjetividade é necessariamente *embodied*, encarnada em um corpo, ela também é sempre *embedded*, embebida em uma cultura intersubjetiva (SIBILIA, 2008, p. 16).

Assim sendo, não só a subjetividade seria uma interação entre o individual e o social, como também esta interação se transformaria ao longo do tempo. “Quando ocorrem mudanças nessas possibilidades de interação e nessas pressões históricas, o campo da experiência subjetiva também se altera, em um jogo por demais complexo, múltiplo e aberto” (SIBILIA, 2008, p. 16).

Para Sibilia, “as experiências subjetivas podem ser estudadas em função de três grandes dimensões diferentes” (SIBILIA, 2008, p. 16). A primeira se refere ao nível singular, ou seja, o foco de análise está na trajetória de um indivíduo como sujeito único. Para a autora, esse nível seria muitas vezes objeto de estudo da psicologia, ou até mesmo das artes. A segunda, oposta à primeira, se refere ao nível universal, ou ao que abrange todas as características comuns ao ser humano. Seria objeto de estudo da biologia, ou da linguística. Entre estas duas dimensões opostas estaria uma intermediária, que diria respeito aos elementos comuns a alguns seres humanos, mas não necessariamente a todos. Essa perspectiva, particular ou específica, contemplaria aspectos culturais da subjetividade, “frutos de pressões e forças históricas que impulsionam o surgimento de certas formas de ser e estar no mundo” (SIBILIA, 2008, p. 17).



Para Sibilia, foi neste nível particular que Foucault estudou os mecanismos das sociedades industriais. Para a autora, alguns filósofos como Deleuze procuram mapear este momento contemporâneo, no qual a organização social estaria ancorada em superprodução e consumo exacerbados; em que o fluxo das finanças globais vigoram. Esse contexto seria articulado pelo marketing e pela publicidade, além da criatividade ‘democratizada’ ser estimulada e recompensada financeiramente. É dentro deste contexto que o apelo à exposição de si é exaltado e transformado num produto.

Klinger, em *A Escrita de Si – O Retorno do Autor*, faz uma breve retrospectiva da expressão autobiográfica na literatura e apresenta diferentes tipos desta última de acordo com o contexto histórico e com a concepção de subjetividade da época. Apesar de tratarmos de teatro e não apenas de texto escrito, nos vale entender como as noções de sujeito, subjetividade e expressão de si foram se transformando ao longo do tempo. Segundo a autora, “da Antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito” (KLINGER, 2007, p. 27).

Para a autora, a escrita de si na Antiguidade assumia duas formas principais: cadernetas individuais e correspondência. As cadernetas individuais, chamadas de *hypomnêmata*, tinham o intuito de recolher o conhecimento adquirido de forma fragmentada para, durante a escrita, processá-lo, digerí-lo. O autor através da escrita relacionava o conhecimento à sua experiência de vida, incorporando-o. A finalidade era, portanto, a constituição de si. A correspondência também era uma forma de exercício pessoal, mas seu objetivo principal era o mostrar-se ao outro. Em ambos os casos, o foco era o cuidado de si:

De maneira que a carta, que trabalha para a subjetivação do discurso, constitui ao mesmo tempo uma objetivação da alma. Ela é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo. [...]

Em síntese, os *hypomnêmata* e a correspondência mostram que para os gregos, o ‘cuidado de si’ configura uma das grandes regras de conduta da vida social e pessoal, um dos fundamentos da arte de viver. (KLINGER, 2007, p. 29).

Na passagem da cultura pagã à cristã, o cuida de ti mesmo começou a ser esquecido para dar lugar ao conhece-te a ti mesmo num sentido de renúncia ao mundo terreno. Nesse contexto, a subjetividade deve sacrificar-se e o cuidado de si passou a ser relacionado ao egoísmo, à imoralidade, algo que se deve rejeitar se não estiver ligado ao sacrifício de si mesmo.

Para o cristianismo, a categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e pecado) tem correlação com a categoria de verdade; através do mecanismo da confissão como a técnica fundamental para a construção de si mesmo enunciando para um outro as culpas e pecados, como caminho para a ascese purificadora em direção à transcendência divina. (KLINGER, 2007, p. 29-30).

Com a vinda do Renascimento, o homem ocidental passa a se interessar em ver-se como se é, de forma desligada da religião. Alguns conceitos modernos de indivíduo começam a aparecer. Um exemplo disso são os *Ensaio*s de Montaigne: “desprovidos da obediência doutrinária num mundo em vias de crescente secularização, consagram o direito de o sujeito individual expressar sua experiência personalizada no mundo sem recorrer a modelos legitimados” (KLINGER, 2007, p. 30).

Já durante o Romantismo, “a virtude da individualidade se completa com a *sinceridade*” (KLINGER, 2007, p. 31). Do final do século XIX até o final do século XX, a literatura pessoal teria passado, segundo Klinger, pela morte do autor. A noção cartesiana de sujeito viria por terra para dar espaço às

críticas do sujeito e da verdade colocadas por Nietzsche. Para ele, “um pensamento vem quando ele quer, e não quando ‘eu’ quero; de maneira que é um falseamento dos fatos dizer que o sujeito ‘eu’ é a condição do predicado ‘penso’ ” (KLINGER, 2007, p. 31).

Klinger defende que na contemporaneidade, apesar de determinados romances autobiográficos parecerem ligados ao “narcisismo midiático contemporâneo”, também não se pode negar que “toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e, portanto, todo relato autobiográfico remete a um ‘para além de si mesmo’ ”. (KLINGER, 2007, p. 25). Discutindo o conceito de interdiscursividade de Michael Bajtin, diz que “todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma classe” (KLINGER, 2007, p. 25). Para a autora, talvez o mais importante na narrativa de si seja a ênfase colocada “na exaltação de si mesmo, na autoindagação, ou na restauração da memória coletiva” (KLINGER, 2007, p. 26).

Segundo Philippe Lejeune, a autobiografia seria uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Para o autor, para que a autobiografia exista, é necessário que exista uma relação de identidade entre o autor, o narrador e a personagem e que essa seja explícita para o leitor. Lejeune chama o evidenciar desta relação de identidade, no texto, de *Pacto Autobiográfico*.

Apesar da definição de autobiografia de Lejeune estar relacionada ao campo da literatura, achamos possível nos utilizarmos da mesma para pensar o que seria a presença da autobiografia no Teatro Documentário. Esta modalidade teatral tem apresentado discursos autobiográficos que diferem daqueles presentes nas mídias contemporâneas. Para Carol Martin, uma das funções do Teatro Documentário é mesclar Autobiografia e História. Para a autora, o mesmo é um terreno no qual a tecnologia pós-moderna se encontra

com a cultura e história oral. “Enquanto o teatro documentário permanece na esfera artesanal – as pessoas se reúnem para criá-lo, escrevê-lo, assisti-lo – ele também é a forma teatral na qual a tecnologia é um fator primário na transmissão de conhecimento” (MARTIN, 2011, p. 17. Tradução nossa)<sup>42</sup>.

Deirdre Heddon, estudiosa escocesa do Teatro Autobiográfico, diz que se colocássemos manifestações teatrais contemporâneas autobiográficas e históricas em diálogo umas com as outras, poderíamos perceber que ambas expressariam o que a autora chama, baseando-se em outros autores, de Era do Testemunho. Esse período teria se iniciado, segundo a autora, no início do século XX, como uma necessidade cultural de se expressar memória social.

Mencionando Bobby Baker, Heddon diz que o artista defende a ideia de que a arte pode ser uma forma de responder à vida e construir histórias para dar sentido ao mundo e à experiência de estar-se vivo nele. O próprio fato do teatro ser essencialmente repetitivo, tanto por meio de ensaios quanto de inúmeras apresentações, também contribui para que o ator, revivendo a mesma situação cenicamente diversas vezes, possa de certa forma digerir-la, processá-la tanto interna quanto externamente, revisitá-la e, portanto, refletir sobre a mesma não só mentalmente, mas também de corpo inteiro.

Assim, podemos pensar no Teatro Documentário como uma forma contemporânea de expressão da subjetividade distinta da exposição de si como um produto. A autobiografia, neste caso, vem para rever ou questionar determinadas formas de vida, grupos sociais ou contextos históricos. Podem-se perceber algumas referências interessantes que expressam a mescla de autobiografia com história colocada por Carol Martin. Em alguns casos a identidade entre autor, narrador e personagem colocada por Leujeune se apresenta somente a nível textual, não na encenação.

---

<sup>42</sup> While documentary theatre remains in the realm of handcraft – people assemble to create it, meet to write it, gather to see it – it is a form of theatre in which technology is a primary factor in the transmission of knowledge.

Também é importante colocar que cada um desses exemplos apresenta um nível diferente de elementos autobiográficos. Às vezes os documentos são autobiográficos (diários), mas os autores/editores da peça não são o mesmo do diário; em outros casos a personagem principal não é o autor, mas este conviveu com a primeira e evidencia essa relação no texto, colocando-se também como personagem. O que queremos deixar claro é que os próximos exemplos são considerados autobiográficos por Martin, mas que não necessariamente seguem todos os pré-requisitos colocados por Leujeune para constituírem uma autobiografia; vale lembrar que o teatro é uma linguagem distinta da literatura, mesmo que analisemos simplesmente o texto dramático independentemente da encenação.

Um exemplo neste sentido é *Meu Nome é Rachel Corrie* (2005), extraída de diários de Rachel Corrie, uma jovem ativista norte-americana que em 2003 mudou-se para a Faixa de Gaza para ser voluntária no Movimento Solidário Internacional, uma organização criada para, pacificamente, resistir ao exército israelense e lutar pelos direitos palestinos. Tentando impedir que uma casa palestina fosse demolida, Rachel foi assassinada pela escavadeira do exército israelense. Trinta anos antes de sua morte, seu pai havia sido o piloto de uma escavadeira do exército norte-americano contra o Vietnã. Para a construção do texto documental, os autores/editores Alan Rickman e Katharine Viner escolheram passagens dos diários de Rachel Corrie desde antes dela mudar-se para a faixa de Gaza, até e-mails que enviou para sua família quando lá já se encontrava.

A autobiografia, neste caso, se estabelece nos diários de Rachel, mas não na relação com os editores e nem na encenação. O texto evidencia um exemplo de intolerância étnica que na verdade é a realidade de muitos. A violência extrema sofrida por Rachel é uma metonímia de tantas vítimas de preconceito. As passagens de seus diários mostram uma visão extremamente consciente e crítica diante de seu próprio país, da política externa dos Estados

Unidos e do mundo. Também é muito interessante notar, numa passagem em que ela tinha doze anos de idade, sua relação com o tempo:

Você entende que nada disso é realmente verdade, porque o que escrevi hoje é verdade, mas você lerá o que eu escrevi amanhã ou depois e toda a minha vida já será diferente. É assim a vida, um rascunho novo a cada dia, uma nova visão para cada hora? (CORRIE, in: RICKMAN e VINER, 2008, p. 8, tradução nossa)<sup>43</sup>.

Os autores/editores Rickman e Viner defendem que a história de Rachel Corrie criou tanta polêmica, que eles quiseram criar um retrato da pessoa real, que fosse além do símbolo político criado com a sua imagem. Após a sua morte, alguns passaram a vê-la como mártir, outros como uma traidora do apoio de seu país ao exército israelense. Para Rickman e Viner, o mais interessante no processo de criação/edição do texto foi procurar o que fazia de Rachel uma jovem que não se encaixava no estereótipo consumista e despolitizado de tantos jovens do século XXI. Também vale notar que os autores são jornalistas e de origem britânica, onde o teatro documentário, chamado de *Verbatim Theatre* (ou 'palavra por palavra'), é por vezes mais editado do que criado.

Seja pelos pensamentos liberais e revolucionários dentro de um país extremamente consumista ou pelo inconformismo diante de tantos conflitos sociais em nome da preservação do poder de uma minoria, os diários de Rachel Corrie evidenciam-na humana e como uma excessão à regra de muitos jovens num país extremamente capitalista. Seu exemplo serve como uma forma de não generalizar o comportamento de todo um país e de evidenciar conflitos tantas vezes escondidos e a história que não é contada pela mídia oficial por ameaçar os padrões esperados e estabelecidos.

---

<sup>43</sup> You understand none of this is really true, because what I wrote today is true, but you'll read it by tomorrow, or the next day, and my whole life will be different. Is that how life is, a new draft for every day, a new view for each hour?

Outro exemplo é *Eu Sou a Minha Própria Esposa*, de Dought Wright (2003). O autor entrevistou uma Drag Queen sobrevivente do exército nazista alemão. A peça evidencia a convivência entre o autor e entrevistador e a Drag Queen, Charlotte von Mahlsdorf. Neste caso, o processo de criação do texto muito se diferencia da seleção e edição feita em *Meu nome é Rachel Corrie*. Wright passou anos de sua vida entrevistando von Mahlsdorf, que além de ter sobrevivido à Segunda Guerra Mundial na Alemanha Oriental, também transformou sua casa num museu não oficial, colecionando objetos da época. Após coletar entrevistas que, transcritas, deram mais de quinhentas páginas, o autor sentiu-se livre para não somente editar o material, mas também para criar a partir do mesmo.

Eu editei as histórias de Charlotte para ter mais clareza; eu condensei muitas personagens em uma só quando isso melhor serviu ao drama de sua história; eu criei determinadas figuras arquetípicas na peça, como repórteres de jornal, burocratas e especialistas; eu imaginei certas cenas enquanto inventava outras pela clareza da narrativa e busca da minha proposta temática (Wright, in: Forsyth e Megson, 2011, p. 169. Tradução nossa)<sup>44</sup>.

Para Nels P. Highberg, estas estratégias são próprias de quem se envolve em representação biográfica ou autobiográfica. Talvez o caso de *Eu Sou a Minha Própria Esposa* se encontre numa fronteira entre as duas, já que a figura principal não é o autor, mas o mesmo também se coloca como personagem na peça, evidenciando sua experiência de entrevistador e a relação estabelecida com Charlotte. Em determinados momentos da encenação, o áudio original das entrevistas é tocado, deixando claro o convívio estabelecido entre ambos e criando, nos espectadores, um reconhecimento de que a peça assistida é uma interpretação dos registros feitos durante este convívio. Para Highberg, “essa técnica tem dois efeitos: primeiro, ela frisa o papel de Wright

---

<sup>44</sup> I have edited Charlotte’s anecdotes for clarity; I have condensed several characters into one when it best served the drama of her story; I have created certain archetypal figures in the play, such as newspaper reporters, bureaucrats, and specialists; I have imagined certain scenes while wholly inventing others for narrative clarity and in pursuit of my own thematic purpose.

na construção do que é apresentado no palco; segundo, ela encoraja os espectadores a engajarem-se neste ato de reconstrução” (HIGHBERG, in: FORSYTH e MEGSON, 2011, p. 170 – Tradução nossa)<sup>45</sup>.

Fica clara a questão da interpretação neste exemplo de *Eu Sou a Minha Própria Esposa*. Mesmo que o autor tivesse somente editado o material coletado, a seleção já indicaria uma visão sobre aquela pessoa, seu contexto social e a relação estabelecida com ela. A encenação termina com o áudio de Charlotte von Mahlsdorf. Para Highberg, Wright explicita o fato de criar uma ou várias perspectivas sobre a pessoa entrevistada.

“Que opiniões Wright quer que a plateia veja? O caminho chave para encontrar prazer no teatro documentário emerge do poder de questionar aquilo que aparece no palco e a subsequente exploração de possibilidades que se seguem” (HIGHBERG, in: FORSYTH e MEGSON, 2011, p. 171 – Tradução nossa)<sup>46</sup>.

Wright apresenta múltiplas facetas sobre o caso de Charlotte, mais do que escolhe um único ponto de vista sobre a mesma. A história contada é por demais complexa para se escolher apenas uma visão dos fatos; um homem vestido de mulher que tinha desejo sexual por outros homens, sobreviveu a regimes políticos extremamente violentos, foi forçado a ser espião dos Stasi depois da Segunda Grande Guerra e ainda resistiu ao esquecimento de tudo isso, criando um museu dentro de sua própria casa. Ele é o exemplo vivo de uma memória não oficial e de quantas injustiças são escondidas pela história escrita nos livros. Toda a complexidade e violência de um momento histórico é sofrida por van Malhsdorf. Wright deixa o espaço aberto para que os espectadores possam também construir suas interpretações sobre o caso de Charlotte:

---

<sup>45</sup> This technique has two effects: first, it highlights Wright’s role in constructing what appears on stage; second, it encourages audiences to engage in reconstructive acts themselves.

<sup>46</sup> [...] what opinions does Wright want audiences to see? A key way of finding pleasure in documentary theatre emerges from the power of questioning what appears on stage and the subsequent exploration of possibilities that ensues.



Em *Eu Sou a Minha Própria Esposa*, Doug Wright reescreve a história. No entanto, ele não escreve uma história fixa ou definida de Charlotte Van Mahlsdorf. Ao invés disso, ele compôs um texto de possibilidades, que dependem não no que ele nos dá, mas no que os espectadores fazem depois de lê-lo, vê-lo e refletir sobre o que viram (HIGHBERG, in: FORSYTH e MEGSON, 2011, p. 177 – tradução nossa)<sup>47</sup>.

E um terceiro exemplo é *Annulla – Uma Autobiografia* (1977), escrita por Emily Mann após uma viagem feita à Europa em busca das raízes de sua família. Ao longo da viagem, encontrou-se com Annulla, tia de uma amiga, cuja história familiar era muito semelhante à sua própria. A autora defende ter tido a necessidade de falar com a parente de uma pessoa próxima para entender as suas próprias raízes, já que sua avó materna, sua única ascendente ainda viva na época, já não se comunicava muito bem. Assim sendo, Emily Mann criou uma ponte entre sua própria história e a de outros que estiveram em situações semelhantes a de seus ascendentes.

O texto coloca as falas de Emily Mann como narradora em áudio, dando informações sobre a personagem principal e contando também sua própria história em relação à de Annulla. A autobiografia se dá, neste exemplo, neste sentido. As passagens em primeira pessoa em áudio se entrelaçam aos depoimentos, sendo que, na verdade, Emily Mann encontra-se com a história de suas raízes por meio do testemunho da personagem real. Esta última, sobrevivente ao nazismo e de origem judia na Polônia, conta como fingiu ser ‘ariana’ para conseguir fugir; relata a morte de sua mãe, da irmã e de outros parentes; conta como seu marido foi retido, mas conseguiu escapar e os tormentos mentais que esta espera lhe causou. De forma cotidiana, revela uma história que fora de milhares, inclusive dos ascendentes da autora, Emily Mann.

---

<sup>47</sup> In *I Am My Own Wife*, Doug Wright rewrites history. However, he does not write a fixed, defined history of Charlotte von Mahlsdorf. Instead, he has composed a text of possibilities, the number of which depends not on what Wright has given us but on what audiences do after reading, viewing and reflecting upon it.

Durante aqueles treze meses em que eu estava sozinha, fazendo pose de Ariana todos os dias, eu me perdi. Eu não podia trabalhar. Eu tinha crises de choro, sabe, elas se chamam *schreikrampf*, espasmos de gritaria. Eu gritava de repente, sem razão nenhuma. Eu estaria fazendo alguma coisa normal, alguma coisa simples, como passando uma camisa e de repente eu tinha essa crise. Aquele luto era tão profundo. Porque eu nunca acreditei que ele voltaria. [...] (Pausa) Eu encontrei com ele nas escadas. [...] Eu subi as escadas e ele veio na minha direção descendo. Eu fiquei espantada! Fiquei de pé, sem poder me mover. Eu não acreditava no que via. Eu achei que nunca mais o veria (ANNULA, in: MANN, 1997, p. 15-16, tradução nossa)<sup>48</sup>.

Os exemplos acima são considerados autobiográficos por Martin, mas não estão totalmente de acordo com as premissas de Leujeune. Isso porque, para o autor francês, “a autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEUJEUNE, 2008, p. 24). No entanto se deve, mais uma vez, considerar que a linguagem teatral difere da literatura. As peças em questão apresentam níveis de representação que não são os mesmos de um texto literário. No caso de *Meu Nome é Rachel Corrie*, por exemplo, a identidade proposta por Leujeune se concretiza nos diários de Rachel. Já na dramaturgia que se utiliza de seus escritos e que dá nome à peça, o mesmo não ocorre, pois os autores se utilizam do material produzido pela pessoa real, mas ela já não estava mais presente. No entanto, personagem, autor e narrador não se confundem nos exemplos mencionados até agora. Fica claro quando elementos autobiográficos se apresentam e em que nível esses se dão, o que é diferente do que Leujeune chama de “romance autobiográfico”, que seria uma forma literária em

---

<sup>48</sup> During those thirteen months when I was alone, posing as an Aryan every day, I lost myself. I couldn't work. I got those crying fits. You know, they are called *schreikrampf*, screaming spasms. I suddenly screamed without any reason. I would be doing something normal, something ordinary, like ironing a shirt, and then suddenly I would get this screaming fit. That grief was so deep. Because I never believed I would than he would come back. (Pause) I met him on the stairs. [...] So I came up the stairs, and he came towards me down the stairs. You know, I was stunned! I was standing there, I couldn't move. I didn't believe in my eyes. I thought I would never see him again.

prosa, que confundiria a identidade entre personagem, autor e narrador, não deixando claro o *Pacto Autobiográfico*.

Há outros exemplos de Teatro Documentário em que a identidade entre autor e narrador não só se estabelece, como também transcende o nível do texto e se apresenta inclusive na encenação. Ou seja, nestes exemplos a seguir, o autor, personagem e narrador não somente se concentram na mesma pessoa, como esta última se apresenta ao vivo num palco, diante de espectadores, como narrador de sua própria experiência de vida.

Em *Arte, Vida e Show-Biz*, Ain Gordon mescla sua história de vida com a de mais três amigas que trabalham com as Artes Cênicas, numa espécie de declaração de amor ao teatro que questiona as próprias fronteiras entre vida e arte, realidade e ficção. O próprio autor e narrador defende sua peça como não-ficcional, ao mesmo tempo em que tem como intenção questionar as fronteiras entre realidade e ficção. Para Robert Vorlicky, a forma com a qual Gordon contrói seu discurso é mais liberal e anárquica do que outros tipos de Teatro Documentário, propondo assim uma expansão das fronteiras desta modalidade.

Para Gordon, a forma dialógica num documentário não-solo defendido como não-ficcional é liberal e anárquica. Perspectivas múltiplas em qualquer evento dado estão asseguradas. Ao contrário da maior parte do Teatro Documentário, a memória das personagens não é acionada por uma obsessão por autenticidade, fidelidade, ou legitimidade de arquivo convencional. Lembranças são divididas, confirmadas, disputadas e dissolvidas entre as personagens. O tempo é maleável, instável e escorregadio. Aí jaz a contribuição única de Gordon para a expansão da definição das dimensões do teatro documentário (VORLICKY in: MARTIN, 2010, p. 259, tradução nossa)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> For Gordon, the dialogic form in non-solo documentary theatre billed as a nonfiction play is liberating and anarchistic. Multiple perspectives on any given event are assured. Contrary to most documentary theatre, characters' memories are not driven by an obsession for authenticity, accuracy, or conventional archival legitimacy. Recollections are shared, confirmed, disputed, and dissolved among the characters. Time is malleable, unstable, and slippery. Herein lies Gordon's unique contribution to the expanding definition of documentary theatre's dimensionalities.

A montagem de 2003 nos mostra mais uma vez que o Teatro Documentário contemporâneo vem se transformando em relação aos primeiros exemplos de Piscator, ou até mesmo às manifestações da década de 1960. A necessidade de se comprovar a ‘autenticidade’ das fontes e os limites entre realidade e ficção são questionados. Isso indica uma possibilidade do Teatro Documentário ser justamente um terreno para explorar as relações e articulações possíveis entre estes últimos, assim como para se desfazer da concepção dicotômica que os opõe.

Para Vorlicky, Gordon teria achado inspiração para sua peça nas gravuras do artista plástico Escher, mais especificamente na *Relatividade*, de 1953. A gravura coloca uma imagem de inúmeras escadas em direções variadas, sendo difícil ao apreciador identificar a direção ‘real’. “Simplesmente o Real não é claro. A relação entre arte e vida não é clara, enquanto Escher convida o apreciador a ver, pensar e reagir à imagem além de noções meramente prestabelecidas que vêm da exposição ao familiar” (VORLICKY in: MARTIN, 2010, p. 259, tradução nossa)<sup>50</sup>.

Para Vorlicky, Escher amplificaria o desejo de Gordon de entender a ‘direção real’, as conexões entre *Vida, Arte e Show-Biz*. “Como eu navego a verdade e ficção da humanidade, do pensamento, da idade, da carreira?”, “pergunta Gordon enquanto narra os momentos de abertura de sua peça para quatro pessoas” (VORLICKY in: MARTIN, 2010, p. 260, tradução nossa)<sup>51</sup>. Vorlicky defende que, como na gravura de Escher, os planos de *realidade* e *ficção* são interseccionados e sobrepostos na montagem de Gordon. “O que é inegável é que eles coexistem no mesmo espaço. Um não necessariamente

---

<sup>50</sup> Quite simply, the Real is not clear. The relationship between life and art is unclear, as Escher invites the spectator to see, to think, and to react to the image apart from merely prescribed notions fostered from exposure to the familiar.

<sup>51</sup> “How do I navigate the truth and fiction of humanity, of thought, of age, of career?” Gordon asks as he narrates the opening moments of his four-person piece.

cancela o outro automaticamente” (VORLICKY in: MARTIN, 2010, p. 260, tradução nossa)<sup>52</sup>.

O exemplo acima não é necessariamente político no sentido engajado ou questionador de um contexto social em situação crítica. No entanto, propõe a possibilidade do Teatro Documentário como um espaço contemporâneo de exposição de autobiografia entrelaçada a outras histórias de vida, de forma diferente das vistas na mídia convencional. Também nos interessa a discussão das fronteiras entre realidade e ficção propostas pela montagem, evidenciando a transformação das mesmas ao longo da história do Teatro Documentário.

A montagem, ao expor as vidas reais de Gordon e de três outras profissionais, discute a função social do Teatro na vida contemporânea. Lembrando de suas próprias experiências e teatralizando-as, os quatro tornam ainda mais evidente o fato de as fronteiras entre vida e arte não serem tão rigidamente estabelecidas. A peça é metalinguística e expõe o Teatro Documentário como um terreno para essa discussão.

Outro exemplo da presença da autobiografia no Teatro Documentário é *A Sobrevivente e a Tradutora* (1978) de Leeny Sack, uma descendente de sobreviventes dos campos de concentração durante o massacre nazista contra os judeus. Esta peça já apresenta um caráter político e engajado forte, assim como a autobiografia apresenta-se de forma a exemplificar todo um grupo social e uma realidade. A autora utiliza-se de depoimentos de sua avó, mesclando-os com seu próprio discurso autobiográfico. Além de ter sido a entrevistadora, ela foi também a tradutora dos depoimentos (transmitidos oralmente em polonês pela sua ascendente), autora do texto, diretora e atriz de sua própria peça.

Segundo Sack, o texto foi criado e alimentado pela memória e conexão sanguínea, assim como pela intenção de traduzir e articular o que

---

<sup>52</sup> What is undeniable is that they coexist in the same space. One does not automatically cancel the other.

havia sido dito durante a sua infância na Polônia. A autora expõe o caráter documental de sua obra e a forma como a construiu na introdução de seu texto:

O texto é concebido com três vozes num mesmo ator: A Sobrevivente, a Tradutora e a *Performer* da Segunda Geração. A primeira parte é composta por um entrelaçamento das minhas próprias palavras com o testemunho em polonês da minha avó materna, Rachela Rachman, e com cortes de textos populares [...] Eles (os textos) são invocados, recontextualizados e absorvidos pelo holocausto da família (SACK in: SKLOOT, 1999, p. 117. Tradução nossa)<sup>53</sup>.

Interessante notar a forma como a autora optou por mesclar sua própria voz com os depoimentos de sua avó e com textos que contextualizam a realidade dos campos de concentração. Para Robert Skloot, essa apropriação de textos que expressam a realidade do universo tratado feita pela autora não somente é própria da pós-modernidade, como também cria uma amplitude maior em relação ao tema, contextualizando o testemunho dentro da realidade tratada e não focando somente na história individual da avó.

A peça termina com trechos em polonês extraídos das entrevistas feitas pela autora com sua ascendente. Para Skloot, esse final cria uma sensação exaustiva no público, ao mesmo tempo em que concretiza teatralmente a dificuldade de comunicação de milhares de sobreviventes que partiram para outras terras sem poderem se expressar em suas línguas nativas. Dessa forma, a autobiografia de Sack, mesclada aos depoimentos de sua avó materna e a textos que contextualizam o extermínio nazista, seria como um exemplo de milhares que vivenciaram a mesma realidade. A peça é autobiográfica, mas não individualista, já que expõe um exemplo de milhares

---

<sup>53</sup> The text is conceived as three voices within one performer: The Survivor, The Translator, The Second Generation Performer. It is composed in the first section as a fragmented intertwining of my own words with the Polish testimony of my maternal grandmother, Rachela Rachman, and with cuttings of known and popular texts. [...] They are invoked, recontextualized and absorbed into the family's holocaust.

de judeus que passaram pela mesma situação. Para a autora, o momento final da peça foi uma forma de se colocar em posição de testemunha:

O depoimento ininterrupto da seção final é propositalmente extraído de traduções de conversas com minha avó. Ai eu uno vozes e fragmentos com a intenção de deixar de lado as minhas resistências pessoais e conceitos e simplesmente testemunhar (SACK in: SKLOOT, 1999, p. 117. Tradução nossa)<sup>54</sup>.

O exemplo de *A Sobrevivente e a Tradutora* deixa claro o fato de o Teatro Documentário poder utilizar-se da matéria prima histórica, como os depoimentos, assim como de elementos ficcionais do teatro para que o material documental seja articulado. Neste caso, a autora entrevistou sua avó, utilizou-se de suas palavras ora em polonês ora traduzindo-as para o inglês, mesclou esse discurso às suas próprias palavras e a textos históricos do universo judeu e ainda uniu todas essas vozes numa única atriz, ela mesma. Essa foi a sua forma de expressar sua experiência de vida em relação à realidade do nazismo, do qual ela é descendente e sobrevivente. O seu ponto de vista fica claro na forma como ela articula os materiais documentais e os articula na esfera teatral. Para Skloot, a autora nos impele a experienciar o texto de forma distanciada:

Sack nos pede para experimentar o texto em dois níveis: respondemos ao texto e à forma com a qual o mesmo é colocado em cena sem perder a noção de que estamos respondendo a ambos simultaneamente. Isso clarifica o status da autora como criadora de sua própria performance enquanto ela aponta os desafios encarados a cada minuto do processo performático; ela não somente descreve suas ações, como também narra para nós leitores o que ela está tentando realizar como atriz no momento em que interpreta. Interrogando o texto ao mesmo tempo em que ela o habita ela estabelece uma distância entre ela mesma e as palavras por ela enunciadas. Essa estratégia nos leva ao momento em que a mudança de identidade de neta para avó ocorre e uma personagem sustentada de forma inabitada é criada pela primeira vez. Através do teatro nova vida é conferida a avó, uma figura histórica, através

---

<sup>54</sup> The uninterrupted testimony of the final section is from my purposely raw translations of raw conversations with my grandmother. Here I unite the voices and fragments with the intention of putting aside my personal resistances and conceptual conceits, and simply bearing witness.

de sua descendente e de sua presença entre os espectadores (SKLOOT, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>55</sup>.

Essa forma da autora colocar o seu discurso como personagem e narradora também deixa clara a identidade estabelecida num discurso autobiográfico. Assim, a peça escrita já demonstra essa relação em si e a evidencia ainda mais quando a autora é também a atriz e narradora de seu próprio texto em cena. No momento em que a autora é atriz, o nível autobiográfico se dá também na encenação e não apenas no texto; a descendente de sobreviventes é o documento vivo que nos apresenta, em cena, a sua história mesclada à de sua avó e à do extermínio.

Para Skloot, o subtítulo de Sack define os eventos que produzem este drama extraordinário e intimamente pessoal: *Um trabalho teatral solo sobre não ter vivenciado o Holocausto, pela filha de sobreviventes dos campos de concentração*. “Teatralizando sua vida como descendente de sobreviventes, Sack provoca seus espectadores a confrontar a experiência traumática de sua família e o seu envolvimento com a mesma sem a mediação tradicional de personagens fictícios” (SKLOOT, 1999, p. 19, tradução nossa)<sup>56</sup>. No caso de *A Sobrevivente e a Tradutora*, as personagens e a narradora tornam-se uma metonímia; Leeny Sack torna-se a porta-voz de pessoas que compartilham da mesma experiência. Através de seu discurso cênico, a situação de milhares de judeus é revisitada, questionada e discutida. Para Agamben, da mesma forma que o testemunho de

---

<sup>55</sup> Sack asks us to experience the text on two levels: we respond to the text and to how the text is being performed without losing the sense that we are responding to both simultaneously. This clarifies Sack’s status as creator of her own performance while pointing to the specific challenges she faces at every minute of the performance process; she not only describes her actions, she narrates for us (as readers) what she is attempting to accomplish as an actor at the moment she acts. By interrogating the text at the same time she is inhabiting it; she establishes distance between herself and the words she speaks. This strategy leads up to the moment when the shift in identity from granddaughter to grandmother occurs and a sustained, “inhabited” character is created for the first time. Through theatre the grandmother, a figure from history as well as a presence among the audience, is given continuous new life by her living, surviving descendent.

<sup>56</sup> In theatricalizing her life as a child of survivors, Sack provokes her audience to confront the experience of her family’s trauma and her involvement with it without the mediation of tradition, fictional characters.



um estado de emergência como esse é lidar com uma lacuna do indizível ou daquele que não sobreviveu, “também esse é um modo – quem sabe, o único modo possível – de escutar o não dito”. (AGAMBEN, p. 21, 2008).

Exemplos recentes de Teatro Documentário e Autobiografia na África do Sul também apontam encenações documentais em que se utiliza da narrativa pessoal para expor e discutir determinada realidade social. Para Yvette Hutchison, o Teatro Documentário propõe um trabalho com narrativas pessoais de uma forma que se contrapõe às que estão em voga na mídia convencional. A autora propõe-se a discutir o teatro no contexto pós-apartheid:

Dentro do contexto destes debates sobre o uso de narrativas pessoais em contextos sociais e políticos em particular, quero explorar as circunstâncias únicas do teatro documentário pós-apartheid na África do Sul para elucidar o papel da ‘autenticidade’ e ‘verdade’ em um tipo de teatro que de certa forma se apresenta, em si, contra as narrativas dominantes (HUTCHISON, 2010, p. 61. Tradução nossa)<sup>57</sup>.

Para Hutchison, o Teatro Documentário na África do Sul tem se mostrado interessante, didático e, por vezes, metafísico. A autora defende que, no contexto sul-africano, os conceitos de realidade e ficção seriam vistos de uma forma diferente da nossa. Ambos se confundem, tanto pela forma menos dicotômica com a qual os sul-africanos os veem, como também para manter a segurança daqueles que prestaram depoimentos e dos atores que os apresentam.

Segundo a autora, a veracidade dos fatos é evidenciada pela reação dos espectadores ao que assistem. Uma das funções chave do teatro na África do Sul é provocar debates ao longo da apresentação, sendo que aqueles que

---

<sup>57</sup> Within the context of these debates about the uses of personal narratives in particular social and political contexts, I want to explore the unique circumstances of documentary theatre in post-apartheid South Africa to elucidate the role of authenticity and truth in theatre that presents itself as somehow countering dominant [state] narratives.

assistem têm total liberdade de interferirem no que é apresentado. O contexto é altamente interativo e, desta forma, o real e o ficcional se interseccionam constantemente.

No contexto sul-africano pós-apartheid, criou-se a *Truth and Reconciliation Commission (TRC)* ou *Comissão da Verdade e Reconciliação*, julgamentos públicos em que vítimas de violação dos Direitos Humanos eram convidadas a testemunhar suas experiências publicamente. Os criminosos também eram convidados a testemunhar, com o direito de pedir por anistia. Na peça *The Story I am About to Tell (A História que Vou Lhes Contar)*, de 1997, do *Khulumani Support Group (Grupo de Apoio Khulumani)*, três negros que sobreviveram ao preconceito racial sul-africano contam suas próprias histórias de vida num ônibus a caminho para a *Comissão da Verdade e Reconciliação (TRC)*, enquanto outros atores os interrogam. A moldura teatral ficcional dentro de um ônibus convida os espectadores a olharem para a realidade destas testemunhas de uma forma diferente da que se daria no contexto real da *Comissão*.

Realidade e ficção são sobrepostas e experiências extremamente traumáticas são reveladas:

Duma Khumalo torcia as mãos enquanto narrava sua experiência no corredor da morte, escutando as marchas diárias para o andaime e o som de correntes; Catherine Mlangeni balançava para frente e para trás contando como seu filho foi explodido por uma bomba correio na sala ao lado à que ela se encontrava; e Thandi Shezi cobria seu rosto com as mãos enquanto lembrava da vergonha de ter sido estuprada (HUTCHISON in: MARTIN, 2010, p. 64, tradução nossa)<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Duma Khumalo wrung his hands as he narrated his experience on death row, hearing the daily marches to the scaffold and the sound of chains; Catherine Mlangeni rocked back and forth as she told of how her son was blown apart by a mail bomb in the next room; and Thandi Shezi covered her face with her hands as she remembered the shame of her rape.

Para Hutchison, colocar essas histórias reais dentro de uma moldura ficcional faz com que elas se tornem, de certa forma, um pouco mais discutíveis através do distanciamento que a peça proporciona. A estrutura fictícia permite que os espectadores se relacionem com as narrativas de um modo diferente do que se eles estivessem na *Comissão da Verdade e Reconciliação*: “distanciando o suficiente para permitir uma reação mais crítica e menos emocional às narrativas, sem perder a compaixão pela pessoa real, imediata” (HUTCHISON in: FORSYTH e MEGSON, 2009, p. 217, tradução nossa)<sup>59</sup>. Acontecimentos atroztes tornam-se mais possíveis de serem discutidos quando olhados numa esfera cênica.

A peça não somente é política, como também proporciona aos sul-africanos que sofreram violência racial uma forma de digerirem suas experiências, imaginarem o que é aceitar uma reconciliação, perguntarem-se o que significa aceitar a versão da *Comissão* como verdadeira e compará-la a muitos outros casos excluídos, não chamados a testemunharem oficialmente. Neste caso, o Teatro Documentário se torna uma forma de expressar a História que não é a oficial, que não é contada pelas mídias convencionais. A memória traumática é, assim, explorada de uma forma que não é possível nos julgamentos oficiais, sendo que o teatro, neste exemplo, incumbe-se de uma função social especialmente relevante.

Existem também exemplos brasileiros contemporâneos de autobiografia no Teatro Documentário. Um deles é a peça *As Rosas no Jardim de Zula*, de Talita Braga. A atriz e dramaturga, em um processo criativo em que o interesse do grupo era explorar o universo feminino, trouxe à tona a história real de sua mãe, Rosângela Braga, que em determinado momento de sua vida abandonou o marido e os filhos para viver nas ruas, prostituir-se e buscar sentido para a sua existência. A estreia do trabalho se deu no *Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto*, em Belo Horizonte, em 2011.

---

<sup>59</sup> [...] distancing one sufficiently to allow a more critical and less emotional response to the narratives without losing the compassion for the immediate, real person.

A princípio, o trabalho sempre teve a intenção de ser um documentário cênico sobre a história real de Rosângela. No entanto, nas primeiras apresentações, a relação mãe e filha não era explicitada; Talita era uma atriz documentando Rosângela cenicamente, mas não ficava claro que ela também era, ali, a filha como documento vivo. Nos debates ocorridos após as apresentações da cena, a percepção dos espectadores era totalmente modificada quando os mesmos ficavam sabendo que Rosângela (personagem real documentada) era a mãe de Talita (atriz). A partir daí, ficou ainda mais clara a importância dos documentos em cena e da relação da atriz com os mesmos para explicitar a obra como efetivamente documental inclusive na relação mãe e filha. Em 2012, dirigida por Cida Falabella, *As Rosas no Jardim de Zula* estreou como Peça Documentário, na qual fica clara a relação da atriz com a história de sua mãe.

A peça inicia-se com uma espécie de palestra em torno do universo feminino e com uma explicação sobre o caráter documental do trabalho. A atriz, Talita Braga, revela o fato de a história a ser contada na peça ser real e ter partido de entrevistas feitas com Rosângela. Neste primeiro momento, ainda não revela o fato de ser filha da pessoa entrevistada.

Num segundo momento, abrem-se as cortinas e as duas atrizes (Talita Braga e Andreia Quaresma) ora narram, ora interpretam a história de Rosângela Braga. Ao longo da encenação, evidenciam-se trechos de áudio em que Talita fala com sua mãe, partes da entrevista, fotos e outros documentos que deixam clara a relação real da atriz, não só com sua mãe, mas também com sua avó, Zula. Autobiografia (de Talita) e Biografia (da mãe) mesclam-se em cena, num discurso cênico poético, forte e questionador. Um grande tabu social é quebrado de forma muito sensível: por que uma mãe não pode abandonar a família para buscar o sentido de sua existência? Ou melhor, por que uma mãe não pode ser simplesmente humana e passar por uma crise existencial?

No limiar entre autobiografia e biografia, a montagem de Talita Braga evidencia um processo simbólico de colocar-se literalmente no lugar da mãe para perdoá-la pelo abandono. Dando-lhe seu corpo e voz em alguns momentos e sendo sua própria pessoa (Talita) em outros, a atriz consegue ver a história da mãe tanto de dentro quanto de fora. Dialogando essas duas instâncias, expõe ao público a importância do amor e do perdão, desmitificando questões que na verdade são simplesmente humanas.

Outro exemplo contemporâneo no Brasil é a peça *Festa de Separação*, de Janaina Leite e Felipe Teixeira Pinto. A atriz do Grupo XIX de Teatro e seu ex-marido, músico e filósofo, resolvem expor, em cena, o processo que culminou na separação do casal. Inquietos com a forma com que casais contemporâneos se separam (querendo apagar o outro da memória e nunca mais vê-lo), Janaina e Felipe resolveram fazer, no apartamento onde moravam, rituais íntimos para seus familiares e amigos. O casal documentou essas *Festas de Separação*, em que verdadeiros *happenings* aconteciam e cujo tema era o rompimento.

Partindo do material documentado nestes *happenings* e de uma viagem de *lua-de-mel de separação* feita pelo casal, ambos partiram para a cena. Na peça *Festa de Separação*, ambos contam a história de como se separaram, mas cada um com seu ponto de vista. Esse ponto de vista é concretizado em cena; os espectadores são separados em dois lados, sendo que, de um lado, o narrador é Felipe, do outro, a narradora é Janaina. Os discursos se cruzam e um fala de cada vez a sua visão sobre a separação efetivada. Do lado dele, seus objetos, instrumentos, documentos. Do lado dela, seus livros, fotos, áudios. Como numa separação, cada um fica com a sua parte do que era comum numa mesma casa. Neste processo, tanto Janaina quanto Felipe foram autores, atores e narradores de sua história de separação.

Apesar dos exemplos citados não serem necessariamente políticos ou engajados no sentido de contextualizar determinada realidade social para

questioná-la, ambos trazem discussões contemporâneas para a cena, através das histórias das personagens documentadas.

Em *As Rosas no Jardim de Zula*, a história de Rosângela e o tratamento sensível dado à sua história por sua filha Talita servem de gancho para uma discussão em torno do universo feminino, estereótipos, preconceitos e visões em torno do que é ser mulher na contemporaneidade. A discussão trazida no início da encenação (breve palestra), com questões direcionadas ao público sobre ‘o que lhes vêm à cabeça quando dizemos a palavra *mãe?*’, propõe um questionamento dos padrões estabelecidos em torno da função social da mulher e, especialmente, de quando esta mulher é mãe. Talvez se este primeiro momento não fosse separado do resto da encenação, mas sim incorporado à mesma, o discurso questionador ficasse ainda mais claro e evidenciado teatralmente.

Já em *Festa de Separação*, o casal serve de exemplo para um questionamento em torno do que é o amor e como ele tem sido vivido neste momento histórico. A peça não só aponta uma revisão de outras formas de amor (Platônico, Romântico) em outras épocas, como também evidencia o fato de o amor contemporâneo apresentar tantas possibilidades de escolha que pode tornar-se, de certa forma, desesperador. A encenação questiona também uma tendência contemporânea a apagar o outro da memória, ou seja, a não querer preservar a memória de um relacionamento que não perdurou. Não perdurou até o momento presente, mas durou, sim, determinado período que deveria ser lembrado, revisto, preservado como parte da história de cada indivíduo, pois esta história também o constrói. A própria encenação é um exemplo de preservação da memória, ao invés de destruí-la.

Através dos exemplos estudados, podemos observar que o Teatro Documentário apresenta, além de outras possibilidades, um espaço para a expressão autobiográfica. Seja através de exemplos que colocam determinados temas como o amor ou o feminino em questão, quanto aos mais politicamente

engajados, em que um autor/narrador/ator se coloca em cena como um exemplo de determinado grupo e/ou contexto social e político, a modalidade teatral apresenta uma forma não convencional de expressão da subjetividade na contemporaneidade.

Um tipo de Teatro Documentário Contemporâneo que também se utiliza da autobiografia é o Biodrama de Viviane Tellas, dramaturga e encenadora argentina. Buscando teatralidade fora do teatro, ou seja, no dia-a-dia, montou três peças que chama de *Arquivos*. Em todas elas trabalhou com pessoas comuns que não necessariamente eram atores profissionais, seguindo a premissa de que “toda pessoa tem, e é, um arquivo: uma reserva de experiências, conhecimento, textos e imagens” (TELLAS, in: MARTIN, 2010, p. 247, tradução nossa)<sup>60</sup>.

Para Vivi Tellas, a primeira condição para que determinado contexto, grupo social ou situação se transforme num arquivo teatral, ela precisa ter pertencido a ele em sua experiência de vida. A segunda condição é que esses universos escolhidos tenham uma certa dose de teatralidade. “O que me interessa é o limiar onde a realidade em si começa a fazer teatro, o que eu chamo de Limiar Mínimo de Ficção” (TELLAS, in: MARTIN, 2010, p. 248, tradução nossa)<sup>61</sup>.

Em *Minha Mãe e Minha Tia* (2003), as protagonistas eram suas próprias mãe e tia, contando histórias da família; já em *Três Filósofos Com Bigodes* (2004), as personagens eram três professores de filosofia de Vivi Tellas expondo a conexão entre pensamento e vida pessoal; em *Cozarinsky seu Doutor* (2005), ela trabalhou com o cineasta Edgardo Cozarinsky e seu médico, Alejo Florín, que, na época, havia salvado sua vida; e finalmente, em *Auto Escola*

---

<sup>60</sup> [...] every person has, and is, an archive: a reserve of experiences, knowledge, texts, and images.

<sup>61</sup> What interests me is the threshold where reality itself begins to make theatre, what I call Minimal Threshold of Fiction.

(2006), ela trabalhou com a relação entre carros e pessoas dentro de uma auto escola específica de Buenos Aires. Para a autora e encenadora,

o ponto de partida é muito simples: eu vejo alguma coisa ou alguém que me deixa entusiasmada, que me excita, que desperta a minha curiosidade, e geralmente estou sozinha e penso: 'que maravilha seria poder compartilhar isso'. É por isso que eu decido colocá-los no palco: porque quero compartilhar o que descubro em certas pessoas ou em certos mundos. Então eu pego aquele mundo, eu sigo um método, eu o vejo através da minha lente, e então eu mostro o resultado. (TELLAS, in: MARTIN, 2010, p. 247, tradução nossa)<sup>62</sup>.

Vivi Tellas aproxima-se das pessoas pelas quais se interessa, entrega-lhes um cartão dizendo que é diretora teatral, e diz que gostaria de fazer uma peça com e sobre eles. Ela chama este momento de sequestro. Quando o convite é aceito e o processo de trabalho se inicia, ela os escuta e observa mais atentamente.

Eu vejo o que eles trazem, o que eles contam primeiro, como eles escolhem se apresentarem. Eu tenho algumas diretrizes, como pistas que eu uso para procurar por coisas: documentos escritos (cartas que eles escreveram ou receberam, for exemplo), fotos, imagens, objetos que são importantes para eles, coisas pelas quais eles se sentem obsessivos. (TELLAS, in: MARTIN, 2010, p. 250, tradução nossa)<sup>63</sup>.

A autora diz que, neste primeiro momento, as pessoas escolhidas nem sempre apreciam o material de vida trazido. Ela é quem atribui este valor.

---

<sup>62</sup> The point of departure is very simple: I see something or someone who makes me enthusiastic, who excites me, who sparks my curiosity, and often I'm alone and I think: "How great it would be to be able to share this." That's why I decide to put them on stage: because I want to share what I discover in certain people or certain worlds. So I take that world, I follow a method, I view it through my lens, and then I show the results.

<sup>63</sup> I see what they bring, what they tell first, how they choose to present themselves. I have some guidelines, like buoys that I use to look for things: written documents (letters they've written or received, for example), photos, images, objects that are important to them, things they obsess about.



Num segundo momento, quando ela começa efetivamente a dirigi-los, começa então a pedir elementos mais específicos de suas vidas que contribuam para a construção dramatúrgica da peça. Algumas vezes atribui maior valor aos documentos, outras ao que eles dizem sobre aquele material.

A própria Vivi Tellas defende seu projeto *Arquivos* como um trabalho *documental*. Já Óscar Cornago fala sobre o trabalho da diretora defendendo-o como Biodrama. A expressão também é utilizada por Tellas, para frisar a teatralidade encontrada na própria vida. É interessante notar, na obra de Tellas, a presença da autobiografia não da autora, mas sim das pessoas por ela escolhidas. Estas últimas não só afirmam seus relatos de vida, como também os apresentam em cena, sendo documentos vivos de si mesmas.

Para Jean-Pierre Sarrazac, “o relato de vida no teatro rompe com a dramaturgia tradicional na medida em que recompõe por intermédio da narração pura, e não mais por um encadeamento de ações, a vida de um personagem” (SARRAZAC, 2012, p. 157). Vale notar que, no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, o Teatro Documentário é colocado, por David Lescot, como essencialmente político. O que é defendido como Teatro Documentário por estes autores é basicamente o teatro de Piscator, essencialmente engajado. O teatro documentário continuou a se desenvolver e o que é feito contemporaneamente neste sentido não é necessariamente político como era na época de Piscator. Assim sendo, não opomos relato de vida ao teatro documentário. Pelo contrário, pode-se perceber que o teatro documentário contemporâneo pode utilizar-se do relato de vida, apesar de não sê-lo em si.

Lescot coloca, no final do verbete sobre Teatro Documentário, que “talvez venha a ser criado um teatro documentário do indivíduo, do existencial, do símbolo ou do sentimento, que entre então em contradição com seus predecessores” (LESCOT, in: SARRAZAC, 2012, p. 183). Não somente este tipo de teatro documentário já vem sendo criado contemporaneamente, como

também ele não é necessariamente oposto ao teatro político. Como vimos neste capítulo, muitos são os exemplos politizados da utilização do relato de vida no teatro documentário.

## 6- Considerações Finais

*Histórias têm importância. Muitas histórias têm importância. Histórias já foram utilizadas para desapossar e difamar. Mas elas também podem ser utilizadas para dar poder e humanizar. Histórias podem quebrar a dignidade de um povo, mas também podem reparar a dignidade perdida.*

- Chimananda Adichie

Tendo em mente os dois aspectos do Teatro Documentário estudados, pode-se perceber que, seja na utilização da História Oral ou da Autobiografia, a modalidade teatral em questão se apresenta como uma possibilidade de expressão artística da memória social.

Para Favorini, não é coincidentemente que o espetáculo *Apesar de Tudo!*, de Piscator, considerado um dos maiores exemplos dos primórdios do Teatro Documentário, tenha sido realizado no mesmo ano em que o sociólogo francês Maurice Halbwachs escreveu *Contextos Sociais da Memória* (1925), texto fundamental para o conceito de Memória Coletiva.

É importante frisar, mais uma vez, que, apesar das origens do Teatro Documentário se terem dado, como vimos no Primeiro Capítulo, num contexto que propiciava e urgia por discursos cênicos politizados, a forma como o mesmo se desenvolveu ao longo de sua história mostra que ele não precisa necessariamente ter este caráter, apesar de alguns autores ainda defenderem isso. Ao longo do tempo e em diferentes contextos sociais, o Teatro Documentário se modifica e apresenta possibilidades diversas. O pensamento sobre este último também se transforma, especialmente no que concerne à flexibilização do conceito de documento e das fronteiras entre realidade e

ficção. Ultimamente, mais do que a necessidade de se provar a ‘autenticidade dos fatos’, vê-se no Teatro Documentário um terreno fértil para justamente experimentar instâncias que não precisam ser dicotômicas.

Pelo fato de o Teatro Documentário se ter iniciado de forma bastante politizada e, muitas vezes, ter como seu objetivo a conscientização das massas ou até mesmo ser propaganda, existe uma tendência tanto a pensá-lo como a fazê-lo desta forma. No entanto, práticas mais recentes têm evidenciado outras possibilidades de expressão que não necessariamente seguem esse caráter engajado e politizado.

Contemporaneamente, mais importante do que procurar definir o Teatro Documentário, é notar sua variedade e multiplicidade de manifestações ao longo do tempo e ao redor do mundo. Mais do que uma ou mais características, existem inúmeras possibilidades. Da mesma forma que o Cinema Documentário se transformou ao longo do tempo de acordo com seus criadores e seus pontos de vista sobre o que é documentar, o Teatro Documentário e o pensamento sobre o mesmo também vem se modificando. O importante é perceber que, no Teatro Documentário Contemporâneo, tanto a frente historicista, positivista e apegada à ‘autenticidade dos fatos’ quanto novas facetas mais flexíveis coexistem, assim como frentes mais, ou menos, politizadas.

Independentemente do conteúdo de uma montagem documental ser ou não politizado ou ligado a circunstâncias sociais extremas, essa possibilidade de expressão da memória não-oficial e ‘escondida’ é um fator que já torna essa modalidade teatral essencialmente política, no sentido de compartilhar informações sociais que não seriam evidenciadas em mídias convencionais.

Assim sendo, como vimos no Segundo Capítulo, o Teatro Documentário não só estimula como também realiza inúmeras instâncias de memória coletiva, de memória-trabalho. E essa memória se concretiza em vários

níveis; oralmente, corporalmente, e em construções de documentos que fogem ao modelo oficial. O mesmo propicia encontros que talvez não ocorressem se não fosse pelo processo teatral, criando diálogos entre diferentes grupos sociais. Os artistas entrevistam, investigam eticamente um grupo social em questão para lhe dar voz; as pessoas reais documentadas compartilham suas histórias de vida num espaço que não existiria oficialmente. No momento em que um ator conversa, entrevista, passa a conhecer um grupo social antes desconhecido e, partindo dessa convivência, dá seu corpo e voz a uma ou mais destas pessoas reais cenicamente, o mesmo toma a responsabilidade ética de representá-lo, discuti-lo e problematizá-lo.

Já o conjunto social documentado, no momento em que assiste ao resultado cênico deste processo, vê-se no outro (ator) por uma perspectiva nunca antes vista. Um grupo se coloca no lugar do outro para lhe dar corpo e voz; o outro compartilha suas histórias de vida e as vê documentadas, valorizadas, em cena. Ambos, juntos, produzem memória coletiva e a compartilham publicamente.

Por tudo isso, podemos concluir que, o Teatro Documentário, não somente se utiliza, em seu processo criativo, de instâncias híbridas de história, memória e documentação, como também as expressa em seus resultados cênicos. O Teatro Documentário é, desde as primeiras conversas entre grupo e encenador, passando pela utilização de procedimentos da história oral durante as entrevistas realizadas, até o discurso apresentado diante dos espectadores, concepção, produção e expressão artística de memória coletiva.

Mesmo nos processos em que o foco é a utilização da autobiografia, como vimos nos Terceiro Capítulo, também se produz memória coletiva. O autor e/ou ator em questão não é sozinho; ele faz parte de uma família, de um grupo social, de uma cultura. Durante o processo de criação, ele já começa a dividir suas experiências de vida, pois não se faz teatro sozinho. Ao longo das apresentações, esse compartilhar continua, chegando a um número maior de

peessoas. Os espectadores, ao receberem essas histórias de vida e permitirem que elas entrem por seus ouvidos, olhos e corpos, digerem não só as experiências compartilhadas, como também as relacionam às suas próprias vivências semelhantes. Tanto quem apresenta quanto quem assiste é ativo na digestão de questões que são humanas.

E, da mesma forma que o Teatro Documentário Contemporâneo não é mais necessariamente politizado, também é interessante notar que existem exemplos que se utilizam de autobiografia e são, ao mesmo tempo, politizados. Uma pessoa, ao compartilhar suas histórias de vida e de suas origens, pode servir como uma metonímia de todo um grupo social em situação limite, como é o caso de *A Sobrevivente e a Tradutora* de Leeny Sack, descendente de sobreviventes do extermínio nazista e de *A História que Vou Lhes Contar*, do grupo sulafricano *Khulumani*, constituído por vítimas de violência resultante de preconceito e intolerância racial. Dessa forma, o pensamento de que o que é individual não pode ser político e vice-versa se desfaz. Por meio dos exemplos colocados, vimos que individual não é, necessariamente, individualista.

A autora nigeriana Chimamanda Adichie, num ciclo de palestras (*TED Talks*) transmitidas em 2012 sobre o tema *On Life's Lessons and Confessions* (*Sobre Lições e Confissões de Vida*), defendeu que contar apenas uma versão de uma história sobre um lugar ou alguém apresenta um grande perigo. Contar essa mesma versão repetidamente cria um estereótipo. E os estereótipos nem sempre são totalmente equivocados, mas eles são uma história incompleta.

O Teatro Documentário tem o poder, não somente de evidenciar a história escondida, como também de mostrar diferentes facetas, versões e visões dessa mesma história, além de buscar muitas outras histórias. Ele cria contatos e diálogos que talvez não existissem se não fosse pelo processo de criação artística. Ele recupera as sementes narrativas “que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que

conservam até hoje suas forças germinativas”, como diz Walter Benjamin (cf. p. 18), e as planta em grupos sociais desfavorecidos, em pessoas que têm urgência em contar suas experiências de vida, naqueles que testemunham suas experiências, nos artistas que as escutam para depois emprestarem seus corpos a elas para que brotem no interior de cada espectador.

Como vimos na Introdução, por meio da narrativa, os seres humanos voltam a se comunicar e a compartilhar experiências; recuperam a teia da qual sempre fizeram parte, mas que, por estarem muito ocupados, haviam se esquecido. Por meio da narrativa, a história que era singular torna-se plural. O que era meu torna-se seu, e o que era dele torna-se nosso. O saber individual torna-se coletivo.

O Teatro Documentário é aquele que propicia encontros. Não somente o encontro entre atores e espectadores, mas também aquele que, de forma sensível e humana, busca memórias escondidas e transforma o que antes era desconhecido em conhecido. O que antes fosse até mesmo assustador torna-se humano, próximo, íntimo. E as histórias contadas pelos antes ocultos se tornam visíveis e passam a ter espaço, voz e corpo. A memória que teria ficado em branco oficialmente torna-se colorida, corporificada, viva e concreta neste tipo de teatro.

Nossa pesquisa não termina aqui. Para futuros trabalhos, muitos outros aspectos do Teatro Documentário ainda podem ser explorados e/ou aprofundados, como: outros exemplos no Brasil e na América Latina; diferentes formas de desenvolvimento em diferentes lugares do mundo; relações possíveis entre realidade e ficção; outras formas de documentação e construção do discurso cênico para além da história oral; outros processos criativos documentais de autobiografia do ator; relações entre biografia e autobiografia; situações de estado de emergência e a teatralidade do real; entre outros. Que o nosso trabalho seja uma contribuição, mas não um ponto final.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- BARTHES, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BARZUN, Jacques; GRAFF, Henry. *The modern researcher*. New York: Harcourt, Brace and Wald, 1992. *Apud*: DAWSON, Gary Fisher. *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BERMAN, Marshall. Modernidade: ontem, hoje e amanhã. *In*: \_\_\_\_\_. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BENTLEY, Eric. *Writing for a political theatre*. New York: Jane House, 1988. *Apud*: DAWSON, Gary Fisher. *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BRADY, Sara. *Performance, politics, and the war on terror: "whatever it takes"*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DAWSON, Gary Fisher. *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999.



FAVORINI, Attilio. History, memory and trauma in the documentary plays of Emily Mann. In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris. *Get real: documentary theater past and present*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

\_\_\_\_\_. *Memory in play: from Aeschylus to Sam Shepard*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

\_\_\_\_\_. *Voicings: ten plays from the documentary theater*. New Jersey: Ecco Press, 1995.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Camarim: uma publicação da cooperativa paulista de teatro*. São Paulo, nº 46, p. 20-29, 1º sem. 2012.

FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris. *Get Real: documentary theatre past and present*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Ethics: subjectivity and truth*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

FOUCAULT, Michel. *L'arqueologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969. Apud: LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: \_\_\_\_\_, *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FRISCH, Michael. Oral history and the digital revolution: toward a post-documentary sensibility. In: PERKS, Robert; THOMSON, Alistair. *The oral history reader*. New York: Routledge, 1998.

\_\_\_\_\_. *A shared authority: essays on the craft and meaning of oral and public history*. Albany: State University of New York Press, 1990. Apud: DAWSON, Gary Fisher. *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999.

GORDON, Ain. Art, life & show-biz. In: MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the real on the world stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HIGHBERG, Nels. When heroes fall: Doug Wright's 'I am my own wife' and the challenge to truth. In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris. *Get Real: documentary theatre past and present*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

HUTCHISON, Yvette. Post-1990s verbatim theatre in South Africa: exploring an african concept of “truth”. In: MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the real on the world stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

HUTCHISON, Yvette. Verbatim theatre in South Africa: ‘living history in a person’s performance’. In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris. *Get Real: documentary theater past and present*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1996.

JANAINA LEITE E FELIPE TEIXEIRA PINTO. *Festa de Separação: um documentário cênico*. Direção: Luis Fernando Marques. Belo Horizonte: Funarte, 2011.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: \_\_\_\_\_, *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Janaina. Festa de Separação: teatro documentário ou sob o risco do real. *Questão de Crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, Rio de Janeiro, Out, 2011. Disponível em:  
<<http://www.questaodecritica.com.br/tag/festa-de-separacao/>> Acesso em: 01/11/11.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MANN, Emily. *Testimonies: four plays by Emily Mann*. New York: Theatre Communications Group, 1997.

\_\_\_\_\_. *Interview by Author*. April 26, 1994. Apud: DAWSON, Gary Fisher. *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999.

MARTIN, Carol. Bodies of Evidence. In: \_\_\_\_\_. *Dramaturgy of the real on the world stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the real on the world stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

MEC. *Parâmetros curriculares nacionais de geografia e história*, 1996. Apud: SOLER, Marcelo. *Teatro documentário: a pedagogia da não-ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. História oral: caminhos e perspectivas. *In: MIRANDA, Danilo Santos de. Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana.* São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Campinas, SP: Papyrus, 2005.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. *In: PRADO JR., Bento; et al. Narrativa: ficção e história.* Rio de Janeiro: Imago, 1988.

*ON LIFE'S LESSONS AND CONFESSIONS.* Chimamanda Adichie: the danger of a single story. Edinburg: TED Talks, 2012. Programa de TV.

PAGET, Derek. The 'broken tradition' of documentary theatre and its continued powers of endurance. *In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris. Get real: documentary theatre past and present.* London: Palgrave Macmillan, 2011.

PAULS, Alan; translated by TOWNSEND, Sarah. Kidnapping reality: an interview with Vivi Tellas. *In: MARTIN, Carol. Dramaturgy of the real on the world stage.* New York: Palgrave Macmillan, 2010.

PICON-VALLIN, Beatrice. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. *Revista Sala Preta, São Paulo, vol 11, nº 1, Seção entrevistas, Ed. 11.* Disponível em:  
<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/356/376>> Acesso em: 05/08/12.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PISCATOR, Erwin. *The political theater.* London: Methuen, 1980. *Apud: DAWSON, Gary Fisher. Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft.* Westport: Greenwood Press, 1999.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.* Disponível em:  
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2278>> Acesso em: 08/08/2011.

REINELT, Janelle. The promise of documentary. *In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris. Get real: documentary theater past and present.* London: Palgrave Macmillan, 2011.

RENOV, Michel. *Theorizing documentary.* New York: Routledge, 1993. *Apud: DAWSON, Gary Fisher. Documentary theatre in the United States: an historical*

survey and analysis of its content, form, and stagecraft. Westport: Greenwood Press, 1999.

RICKMAN, Alan; VINER, Katharine. *My name is Rachel Corrie*. New York: Dramatists Play Service, 2008.

RICOEUR, Paul. *Le Temps et les Philosophies*. Paris: Payot, 1978. *Apud*: NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. *In*: PRADO JR., Bento; *et al.* *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SACK, Leeny. The survivor and the translator. *In*: CHAMPAGNE, Lenora. *Out from under: texts by women performance artists*. New York: Theatre Communications Group, 1990.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Literatura e história: convergência de possíveis. *In*: BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi *et al.* *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

SIMPÓSIO BRECHT, nº 14, 2013, Porto Alegre. Fala proferida por Miguel Rubio Zapata. *Brecht: interlocutor indispensable del teatro latinoamericano contemporaneo*.

SNOW, Stephen Eddy. *Theatre of the pilgrims: documentation and analysis of a living history performance*. New York: New York University, 1987. *Apud*: DAWSON, Gary Fisher. *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999.

SOLER, Marcelo. *Teatro documentário: a pedagogia da não-ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: *Yuyachkani*. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

VIEIRA, Elise. Entrevista realizada com as artistas Talita Braga e Andreia Quaresma. *O processo de criação da montagem As rosas no Jardim de Zula*. Belo Horizonte, 2012.

VORLICKY, Robert. An intimate love letter: Ain Gordon's 'Art, life & show-biz'. In: MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the real on the world stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

WILLETT, John. *The theatre of Erwin Piscator: half a century of politics in the theatre*. London: Methuen London, 1986.

WRIGHT, Doug. *I am my own wife*. New York: Dramatists Play Service, 2005.

ZULA CIA. *As rosas no Jardim de Zula*. Direção: Cida Falabella. Belo Horizonte: Sesc Palladium, 2012.