



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Sara Jobard Costa e Silva

MEMÓRIAS ENCENADAS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM TEATRO DEPOIMENTO

VOLUME 1

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, Artes/Estudos Teatrais e Performativos, orientada pelo Professor Doutor Fernando Matos Oliveira e apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Dezembro de 2020



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Sara Jobard Costa e Silva

MEMÓRIAS ENCENADAS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM TEATRO DEPOIMENTO

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, Artes/Estudos Teatrais e Performativos, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Orientação científica

Professor Doutor Fernando Matos Oliveira

Coimbra

2020

“You artists who, likewise for misery and delight, serve up yourselves
To the judgement of the spectators: be moved from now on
Also to serve up to the judgement of the spectators
The world, such as you portray it.”
Bertolt Brecht¹

¹BRECHT, Bertolt. The collected poems of Bertolt Brecht. Trad. Tom Kuhn, David Constatine. New York: Liveright Publishing, 2019.

Agradecimentos

Uma tese, embora escrita por duas mãos apenas, é suportada por inúmeros afetos. Agradeço aos que me fizeram chegar ao fim:

Meu companheiro Eduardo, pelo amor e lealdade, pela parceria de vida e por me dar todo o suporte necessário para o desenvolvimento desta tese.

Minha mãe, Maria Tereza, pelo amor incondicional que sempre direcionou meus passos em direção aos livros, sabendo ela que a maior liberdade do homem reside no conhecimento.

Meu pai, Alan, que me fez perceber que nem todo o conhecimento é adquirido através dos livros.

Professor Doutor Fernando Matos Oliveira, que foi mais que um orientador, paciente e compreensivo, foi um incentivador dos meus projetos, colaborando com a minha formação e expressão de artista-pesquisadora.

Ricardo Correia, pela confiança debitada, pela parceria em tantos trabalhos, pelas trocas e conversas, que me fizeram amadurecer imenso como artista.

Beatriz Wellenkamp Carretas, por embarcar comigo nessa viagem criativa e tornar NOSSO o projeto da minha tese.

Todas as mulheres que se disponibilizaram a dar entrevistas para o meu projeto, confiando no meu trabalho e na minha condução ética de investigação.

TAGV e toda a equipe, sempre acolhedores e disponíveis para fazer acontecer.

As equipes artísticas das experiências de teatro documental que tive durante o doutoramento, “Comissão de Inquérito”, “Exílio(s) 61-74” e “Eu uso Termotebe e o meu Pai também”, por me ensinarem tanto e me fazerem crescer como artista. Obrigada pela acolhida calorosa e por me fazerem me sentir em casa.

Professora Doutora Adriana Bebiano e colegas do Doutoramento em Estudos Feministas, por toda a orientação e crescimento proporcionado.

Os amigos Danuza, Douglas, Brian e Bianca, incentivadores incansáveis que se tornaram nossa família em Portugal, partilhando conosco todas as angústias e alegrias do doutoramento.

Todos os amigos portugueses e brasileiros que fizemos em Coimbra, sem os quais seria impossível seguir.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Fluxograma rizomático do campo do Teatro Documental.	32
Figura 2: Cartaz de divulgação do espetáculo “O Meu País é o Que o Mar Não Quer: #Exílios 61-74”	137
Figura 3: Coleta de dados no Centro de Documentação 25 de Abril.....	142
Figura 4: Ensaio de Exílio(s) no ESEC (maio/2017) com Miguel Lança, Celso Pedro e Hugo Inácio. Fotografia de Carlos Gomes.	147
Figura 5: Etiquetas. Cena de Exílio(s) 61/74, com Marta Nogueira e Hugo Inácio.	152
Figura 6: Cena 1 da peça Exílio(s) 61/74, texto de Ricardo Correia.....	154
Figura 7: Cena 7. Excerto da peça Exílio(s) 61-74, de Ricardo Correia (2017).	159
Figura 8: Sara Jobard, em Exílio(s) 61/74. Fotografia de Carlos Gomes.....	162
Figura 9: Passadores. Miguel Lança e Celso Pedro. Fotografia de Carlos Gomes.	164
Figura 10: Coro em sincronia. Miguel Lança, Hugo Inácio, Marta Nogueira e Celso Pedro. Fotografia de Carlos Gomes.....	168
Figura 11: Coro dessincronizado. Miguel Lança, Hugo Inácio, Marta Nogueira e Celso Pedro. Fotografia de Carlos Gomes.....	169
Figura 12: Marta Nogueira e Hugo Inácio interpretando Eugênia Vasques e namorado. Fotografia de Carlos Gomes.....	170
Figura 13: Espetáculo Exílio(s). Com Miguel Lança, Hugo Inácio e Sara Jobard. Fotografia de Carlos Gomes.....	173
Figura 14: Mapa da marcação espacial para a cena da cartografia dos exílios.	177
Figura 15: Manipulação de objetos e documentos na mesa de arquivo	180
Figura 16: Projeções em tela e em atores.....	181
Figura 17: Etiquetas indicando as datas das histórias compunham os figurinos.	182
Figura 18: Coro, usando os microfones da esquerda baixa	183
Figura 19: Cartaz do espetáculo Inside.	186
Figura 20: Espetáculo Inside. Fotografia de Cláudia Morais.	204
Figura 21: Ensaio de Inside. Processo de seleção de materiais. Março/2018.	210
Figura 22: Ilustrações de Carolina Maria para o projeto Agir Contra. Disponível em https://www.carolinamaria.pt/Agir-Contra	212
Figura 23: Propostas de cenografia para Inside. Desenhos de Celso Pedro..	214
Figura 24: Beatriz Wellenkamp Carretas em Inside. Fotografia de Claudia Morais.	216
Figura 25: Caderno de montagem da peça Inside.	217
Figura 26: Cenário de Celso Pedro para Inside.	218
Figura 27: Texto de ensaio para a peça Inside.	221
Figura 28: Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas em Inside.	223
Figura 29: Beatriz Wellenkamp Carretas em Inside. Foto de Cláudia Morais.	224
Figura 30: Publicidades machistas do século XX.....	228
Figura 31: Excerto do texto Inside, de Sara Jobard.....	233

Resumo

O anseio pelo real no artista contemporâneo provocado pelo impulso arquivístico que percorre o século XX engendrou uma série de produções teatrais documentais, que divergem em métodos, territórios e terminologias, gerando uma teia epistemológica e criativa complexa. Baseando-se em algumas das formas de mobilização e utilização do real que se verifica nas práticas de criação no teatro contemporâneo, nos estudos de seu histórico recente, suas estruturas e características, este trabalho investiga e sistematiza o processo criativo do teatro caracterizado especificamente pela protagonização de memórias em cena. A investigação diferencia os conceitos de teatro documental e teatro depoimento, a partir de um estudo aprofundado sobre o histórico, a concepção e a estrutura do teatro contemporâneo delineado como *dramaturgias do real*, aliado à pesquisa prática.

A tese delimita, na primeira parte, a linha histórica do surgimento e afirmação do teatro documental e suas ramificações na cena ocidental. Para direcionar a análise e sistematizar os processos de criação estudados, a segunda parte da tese é composta por uma descrição detalhada dos elementos técnicos e estruturais recorrentes nas montagens das dramaturgias do real. A terceira parte descreve, analisa e debate a experimentação prática. Para tanto, a investigadora participou da construção de dois espetáculos teatrais distintos, com enfoques diferentes na coleta de materiais: o primeiro foca em histórias de vida, com entrevistas a terceiros e consulta a documentos históricos; o segundo recorreu à encenação de memórias, entrelaçando entrevista a terceiros com experiências das próprias atrizes em cena.

O estudo de modelos de teatro caracterizados atualmente como documentais colabora com a reflexão e compreensão do contexto sociopolítico onde se inserem. A pesquisadora investiga, sobretudo, os processos de encenação criados a partir das memórias. O termo *teatro depoimento* é definido, destacando relações de congruências e divergências com o que a crítica tem vindo a caracterizar como teatro documental, desde início do séc. XX até o presente.

Palavras-chave: teatro depoimento, teatro documental, processo criativo, encenação de memórias.

Abstract

The longing for the real in the contemporary artist caused by the archival impulse that runs through the twentieth century engendered a series of documentary theatrical productions, which differ in methods, territories and terminologies, generating a complex epistemological and creative web. Based on some of the forms of mobilization and use of the real that can be seen in the creative practices in contemporary theater, on the studies of its recent history, its structures and characteristics, this thesis investigates and systematizes the creative process of the theater which prioritize the memories on the scene. The research differentiates the concepts of documentary theater and testimonial theater out of an in-depth study of the history, conception and structure of contemporary theater outlined as dramaturgies of the real, along with practical research.

The thesis delimits, in the first part, the historical line of the emergence and affirmation of the documentary theater and its ramifications in the western scene. In order to direct the analysis and systematize the creative processes studied, the second part of the thesis consists of a detailed description of the technical and structural elements that are recurrent in the plays classified as “Dramaturgies of the Real”. The third part describes, analyzes and debates practical experimentation. For this purpose, the researcher participated in the construction of two different theatrical plays, with different focuses on the collection of materials: the first focuses on life stories, with interviews with third parties and consultation of historical documents; the second resorted to staging memories, intertwining interviews with third parties and experiences of the actresses themselves on the scene.

The study of theater models currently characterized as documentary collaborates with the reflection and understanding of the socio-political context in which they operate. The researcher investigates, above all, the staging processes created from the memories. The term *testimony theatre* is defined, highlighting relations of congruences and divergences with what the critic has been characterizing as documentary theater, since the beginning of the 20th century to the present.

Keywords: testimony theater, documentary theater, creative process, staging memories.

SUMÁRIO

Lista de Ilustrações	IV
Resumo	V
<i>Abstract</i>	VI
Introdução.....	10
PARTE I – DRAMATURGIAS DO REAL	19
CAPÍTULO 1 - Surgimento e Desenvolvimento do Teatro Documental ..	20
1.1 Problemas de definição e denominação	30
1.2 Dispositivo e representação.....	33
1.3 Para uma <i>Timeline</i> do Teatro Documental	36
CAPÍTULO 2 – Genealogias e denominações do Teatro Documental....	38
2.1 Teatro documental	38
2.2 Dramaturgias do Real.....	41
2.3 Teatros do Real.....	44
2.4 Biodrama	47
2.5 <i>Verbatim</i>	50
2.6 <i>Headphone Verbatim Theatre</i>	55
PARTE II – PROCESSOS CRIATIVOS PROTAGONIZADOS POR MEMÓRIAS	57
CAPÍTULO 1 – Estrutura e produção de sentido.....	60
1.1 Arquivo, documento e depoimento	61
1.2 Tecnologia, prova e evidência	71
1.3 Corpo, presença e atuação.....	74
1.4 Texto, dramaturgia e materiais textuais.....	83
CAPÍTULO 2 – Técnicas de Performatização dos materiais	90
2.1 Palestras Performativas	91
2.2 <i>Non-acting</i> ou Testemunhas Reais em Cena	104
2.3 A Influência do <i>Site-Specific</i> na Construção do Espetáculo.....	109
2.4 Autobiografia	112
2.5 História Oral.....	115
2.6 <i>Verbatim</i>	122
PARTE III – INVESTIGAÇÃO PRÁTICA: O ATOR ENTRE MEMÓRIAS SUAS E DE OUTRAS ORDENS.....	126
CAPÍTULO 1 – Prática como Pesquisa.....	127
CAPÍTULO 2 – O Meu País é o que o Mar Não Quer: #Exílio(s) 61-74 ...	136
2.1 Coleta de Dados.....	140
2.2 Seleção de Materiais e Construção do Texto	148

2.3	Teatralização dos documentos	161
2.4	Elementos Cênicos, Métodos e Técnicas Utilizadas	180
	CAPÍTULO 3 – <i>Inside</i>	185
3.1	Coleta de Dados.....	187
3.2	Seleção de Materiais e Construção do Texto	203
3.3	Teatralização dos Documentos	211
3.4	Elementos Cênicos, Métodos e Técnicas Utilizadas	226
	CAPÍTULO 4 – Teatro Depoimento	235
4.1	Estudo Comparativo de Práticas	235
4.2	Grelha de Análise	239
4.3	Conceito de teatro depoimento	244
	Considerações Finais	250
	Referências	253
	ANEXOS – VOLUME 2	263
1.	Entrevistas realizadas sobre processos de criação a partir de memórias	264
1.1	Entrevista ao encenador Ricardo Correia sobre <i>O meu país é o que o mar não quer #Exílio(s) 61/74</i> (2017)	265
1.2	Auto-entrevista sobre o processo de criação e interpretação de <i>Inside</i> (2018)	277
1.3	Entrevista ao ator Hugo Inácio sobre os processos de criação em “ <i>O meu país é o que o mar não quer #Exílio(s) 61/74</i> ” (2017) e “ <i>Eu uso Termotebe e o meu pai também</i> ” (2018).....	284
1.4	Entrevista com a atriz Beatriz Wellenkamp Carretas sobre os processos de <i>Eu uso Termotebe e meu pai também</i> (2018) e <i>Inside</i> (2018)	294
2.	Materiais do processo de criação do espetáculo <i>o meu país é o que o mar não quer exílios # 61/74</i> (2017).....	303
2.1	Imagens.....	304
2.1.1	Cartaz.....	304
2.1.2	Fotografias do espetáculo por Carlos Gomes	305
2.1.3	Ensaios e investigação.....	316
2.2	Guião.....	324
3.	Materiais do processo de criação do espetáculo <i>Inside</i> (2018).....	347
3.1	Imagens.....	348
3.1.1	Cartaz.....	348
3.1.2	Fotografias do espetáculo por Cláudia Morais	349
3.1.3	Processo de criação	355
3.1.4	Clipping.....	364
3.2	Relatório dos ensaios	371
3.2.1	Cronograma.....	371

3.2.2 Diário de bordo	372
3.3 Guião.....	395
3.4 Outros materiais	429
3.4.1 Sinopse	429
3.4.2 Ficha Artística	429
3.4.3 Roteiros de Entrevista	430
3.4.4 Propagandas machistas da década de 60	432

Introdução

“Todo teatro é político”, já dizia Boal, assim como todas as ações humanas. Fazemos política ao reproduzir a vida sob determinado olhar, fazemos política quando colocamos em cena questões humanas, sejam elas parte de uma organização sociopolítica ou questões subjetivas e afetivas inerentes ao ser humano. Teatro é sensibilidade, é empatia, é um espaço de troca com o espectador. Sem público, não temos teatro. Sem o olhar do outro, não temos política. Fazer teatro é, portanto, oferecer ao público um olhar sobre si e sobre o mundo que o cerca.

Embora seja possível ver política em qualquer tipo de teatro, há aqueles que são criados com o propósito específico de servir a uma causa. O Teatro Político nasceu da luta de classes e das dores da guerra, se transformando e se multiplicando em incontáveis formas de fazer posteriormente. De modo geral, ele promove engajamento e contesta situações desconfortáveis de determinado contexto sociopolítico. Nesse gênero se encaixam as peças teatrais que mais me tocaram e que provocaram mudanças da minha forma de pensar o mundo. Por isso, sempre foi algo que queria fazer e investigar.

Depois da defesa do mestrado e enquanto professora substituta na Universidade Federal da Bahia, comecei a questionar qual era o papel do docente de artes cênicas e o que significava fazer teatro. Eu dava aulas de Dicção, com turmas na Escola de Teatro, como cadeira obrigatória curricular, e muitas outras turmas de estudantes de toda a Universidade, que escolhiam Dicção como cadeira optativa. Era fácil focar em técnica vocal com os alunos atores, trabalhar textos dramaturgicos clássicos, exigir rigor na interpretação, cobrar excelência na expressão corporal e, obviamente, vocal. Os alunos não-atores tinham outras referências, vinham de lugares distintos, tinham outros anseios, outros objetivos, outro discurso, outra forma de assimilar e reproduzir as informações. A maioria deles considerava as aulas que eu ministrava um momento de alívio na rotina, como eles mesmos diziam. Quando eles se matriculavam em “Dicção”, pretendiam ter uma aula menos formal, mais prática, mas não queriam ser atores.

Foi a primeira vez que pude criar espetáculos para não-atores e essa experiência mudou minha perspectiva sobre fazer teatro. Apesar de já trabalhar dando aulas de teatro para crianças e adolescentes há alguns anos, o direcionamento das aulas que planejava sempre esteve alinhado com o trabalho do ator. Eu ensinava disciplina, técnicas corporais e vocais, nomenclaturas, trabalho de texto, marcação de cena e improviso, preparando os alunos para o palco. Entretanto, quando me vi rodeada de estudantes universitários adultos, alguns mais velhos do que eu, muitos que chegavam exaustos à aula, depois de trabalhar oito horas ou mais, percebi que não podia exigir que dessem respostas aos estímulos como faziam os alunos atores.

Na primeira semana, nos primeiros exercícios de improviso, ainda com pouquíssimas indicações de trabalho vocal, os alunos mostraram que tinham muita coisa pra dizer, questões sobre a Universidade, sobre seus trabalhos, sobre suas lutas diárias, com as quais eu não tinha nenhuma familiaridade. O discurso político era dominante na cena e ninguém estava preocupado com a qualidade técnica da sua interpretação durante o improviso. Eles queriam falar. Criavam e improvisavam cenas que falavam muito sobre as suas próprias vidas. Personagens e histórias fictícias eram raridade nesses processos. Não digo, com isso, que os alunos atores não tivessem também um discurso político nos seus improvisos, mas percebi que a preocupação com a qualidade técnica do trabalho do ator podava, muitas vezes, a criatividade. Observei isso não apenas com os alunos, mas no meu próprio trabalho como atriz e eterna aprendiz de teatro.

Com essa amostra farta de tantas histórias de vida que saltavam aos olhos nas primeiras aulas, abri espaço de criação para aquelas turmas que se apresentavam tão heterogêneas. Partimos da pergunta “O que vocês querem falar?” e cada turma decidiu um tema. Ofereci uma estrutura de criação, sobre a qual eles trabalharam, com uma sequência de tarefas a serem cumpridas a cada aula. Cada turma apresentou um espetáculo diferente, com texto escrito por eles, por muitas mãos. Obviamente, nem todos os integrantes de cada turma sentiram-se contemplados com o resultado textual, mas a grande maioria colocou bastante energia e empenho naqueles trabalhos. Eles sentiram-se representados ali. Essa experiência me fazia refletir, todos os dias, sobre o propósito de fazer teatro.

Comecei, então, a investigar mais sobre teatro político e suas mais diversas variações: teatro de intervenção, teatro de resistência, teatro engajado, teatro do oprimido, teatro de militância, *agit-prop*, entre outros. Esse estudo, associado às minhas experiências como artista/formadora/espectadora e às referências que eu tinha do que realmente me impactava nas artes cênicas, acabou direcionando meu caminho para a investigação do uso do real no teatro.

Objetivos

Baseando-se nas formas de mobilização e utilização do real que se verifica nas práticas de criação no teatro contemporâneo e nos estudos de seu histórico recente, suas estruturas e características, este projeto investiga e sistematiza o processo criativo do teatro caracterizado especificamente pela protagonização de memórias em cena. A fim de oferecer novas fontes para a pesquisa em estudos artísticos, teatrais e performativos, esta investigação diferencia os conceitos de teatro documental e teatro depoimento (termo aqui proposto), a partir de um estudo aprofundado sobre o histórico, a concepção e a estrutura do teatro contemporâneo delineado como dramaturgias do real. Para tanto, a investigadora participou ativamente de processos criativos em teatro documental e criou um espetáculo especificamente para experimentar os métodos e técnicas estudados, testando o conceito proposto.

A tese delimita, na primeira parte, uma linha histórica do surgimento e afirmação do teatro documental e suas ramificações na cena ocidental, que resulta na criação de uma *timeline*. Para direcionar a análise e sistematizar os processos de criação estudados, a segunda parte da tese é composta por uma descrição detalhada dos elementos técnicos e estruturais recorrentes nas montagens das dramaturgias do real. A delimitação dos elementos que constituem habitualmente esses processos e a exemplificação com espetáculos relevantes permitiu a compreensão e análise de como esses elementos performativos são escolhidos diante do tema e da coleta de materiais realizada. A partir deste estudo, criou-se uma grelha de análise do teatro documental, com dados referentes aos elementos técnicos e de performance utilizados, período de construção, métodos de coleta, direção criativa, interpretação etc. A grelha

serve como base para a análise comparativa de conteúdo entre os processos práticos desenvolvidos durante a realização do doutoramento.

Para desenvolver, experimentar e consolidar conceitos na pesquisa prática, a investigadora participou da construção de dois espetáculos teatrais distintos, com enfoques diferentes na coleta de materiais: o primeiro foi uma pesquisa de histórias de vida, com entrevistas a terceiros e consulta a documentos históricos, jornais, fotografias pessoais e públicas; o segundo recorreu a encenação de memórias, entrelaçando entrevista a terceiros com experiências das próprias atrizes em cena. A esquematização dos processos de construção desses espetáculos pode facilitar o acesso de atores e encenadores a esse tipo de criação e colaborar com os estudos nessa área, bem como com práticas que pretendam desenvolver processos similares.

A partir da observação dos elementos constitutivos de encenações contemporâneas que usam o real como ponto de partida e da análise de como são desenvolvidos o processo criativo e o trabalho de interpretação dos atores nesse tipo de criação, indicam-se diferenças conceituais entre teatro documental e teatro depoimento, tendo em vista que o primeiro tem como referência documentos e testemunhos de terceiros e o segundo baseia-se apenas em memórias, sendo estas relacionadas afetivamente com as experiências dos próprios atores.

Apresentar o real e histórias verídicas no palco pressupõe uma pesquisa aprofundada, documental e/ou etnográfica, que incentiva a produção da historiografia de determinado tema, sobretudo a história oral. Esta pesquisa contribui aos estudos de teatro no que se refere à utilização do lúdico e do cênico para a discussão de questões sociopolíticas e, principalmente, na estruturação de um novo processo de cena, situado na liminaridade, propondo que o espectador testemunhe verdade e criação cênica no mesmo espetáculo, a partir de um acordo de autenticidade feito com os atores, não dependente de evidências físicas, ou seja, de documentos palpáveis.

O estudo de modelos de teatro caracterizados atualmente como documentais colabora com a reflexão e compreensão do contexto sociopolítico onde se inserem. A pesquisadora investiga, sobretudo, os processos de encenação criados a partir das memórias que se relacionam afetivamente com os atores, que são diferenciados do teatro documental não apenas nas

características de recolha e seleção de dados, mas principalmente no desenvolvimento do processo criativo e nas peculiaridades de interpretação no trabalho do ator. Para fundamentar essa pesquisa e testar o formato proposto para o que é aqui definido como Teatro Depoimento, foi criado o espetáculo *Inside*², em um processo de Practice as Research.

Métodos

O método, segundo Trujillo, “é a forma de proceder ao longo de um caminho” (TRUJILLO, 2004). Ao longo de um caminho muitos são os contratempos, as incertezas, as dúvidas e os destinos a serem encontrados. Por esse motivo, a predeterminação de técnicas que possam contribuir para a ordenação dos procedimentos científicos é tão valorizada pelo pesquisador. Nesta pesquisa, a multiplicidade de campos em observação obriga a investigadora a adotar uma pluralidade de métodos a fim de desenvolver adequadamente a pesquisa proposta: o levantamento bibliográfico e aprofundamento do conhecimento tácito, estudos de caso, prática-como-pesquisa e análise de performance. Assim, a investigação foi dividida em quatro fases distintas.

A primeira fase foi compreendida por uma pesquisa teórica de cunho hermenêutico, analítico e qualitativo, para o desenvolvimento do estado da arte. Esta fase foi realizada através do levantamento e sistematização bibliográfica de natureza secundária – através da revisão de distintas fontes: livros, periódicos, documentos, publicações institucionais e aquelas formadas pelos próprios grupos teatrais, além de espetáculos, vídeos e outras criações performativas. Diante dos estudos realizados e do levantamento histórico encontrado nas fontes supracitadas, foi elaborada uma *timeline* do teatro documental nos séculos XX e início do XXI.

A segunda fase foi baseada em estudo sistemático de características recorrentes no teatro documental contemporâneo, fazendo um estudo

² *Inside* pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=Zx_bK3X_LP0

comparativo entre grupos distintos, com formatos e origens diversos, a fim de exemplificar com espetáculos cada uma das características estudadas. A partir do estudo de espetáculos específicos, a pesquisadora pôde identificar alguns dispositivos que singularizam e definem as dramaturgias do real. A partir da análise desses elementos, métodos e técnicas, criou-se uma tabela comparativa, identificando os elementos comuns e divergentes nos processos investigados, a fim de embasar os conceitos de teatro depoimento e teatro documental e esquematizar seus processos criativos.

A terceira fase foi pautada em pesquisa de campo, utilizando a prática-como-pesquisa como método, na qual a pesquisadora fez, na primeira experiência, uma coleta de material com o uso metodológico de observação participante e entrevistas direcionais de natureza primária, também denominado entrevista em profundidade, de característica tópica, que tem como foco um recorte da experiência, nas quais investigou o processo criativo do espetáculo documental *O Meu País é o Que o Mar Não Quer #Exílios 61-74*, uma coprodução da Casa da Esquina com o TAGV, realizado em abril e maio de 2017. Essa fase consistiu em experimentação prática de teatro documental, pois a investigadora acompanhou todo o processo de criação, incluindo o processo de coleta de material, ensaios e apresentações. Foram analisados os métodos de coleta, processo de teatralização dos documentos, técnicas e dispositivos utilizados, além de entrevistas direcionais com atores e encenador sobre o processo. Em contraponto, outra análise foi realizada a partir dos dados do espetáculo de teatro depoimento criado pela pesquisadora, *Inside*, realizado entre março e maio de 2018, no qual os papéis de atriz e investigadora estarão entrelaçados, onde experimenta-se na prática os elementos estudados, desenvolvendo uma criação a partir da coleta de memórias e depoimentos.

A quarta fase da pesquisa consistiu na análise das performances. Todo o material coletado na prática artística acima descrita foi descrito detalhadamente, analisado e comparado com as grelhas de técnicas criadas na segunda fase. Esta última etapa consistiu no estudo detalhado dos processos experimentados e desenvolvimento dos aspectos conclusivos da tese. A partir da análise desenvolvida nesta fase, o termo Teatro Depoimento foi definido, em contraposição ao Teatro Documental.

Estrutura

A tese está estruturada em três partes distintas. A primeira parte, denominada *Dramaturgias do Real*, descreve os percursos e conceitos referentes aos processos que usam o real como dispositivo de criação. O primeiro capítulo, *Surgimento e desenvolvimento do teatro documental*, contextualiza o surgimento do teatro documental, inserido em um momento de mudança do paradigma teatral, relacionado com a crise do drama, o surgimento da performance, a valorização do sujeito e do conhecimento corporificado. Aliado a isso, há uma reflexão sobre o desenvolvimento tecnológico e as consequentes transformações nas formas de narrativa e no modo de fazer teatral. O capítulo faz, portanto, um apanhado histórico sobre o surgimento do teatro documental, desde os primeiros indícios de uso do real no teatro até o estabelecimento do conceito por Piscator. Em seguida, apresentam-se pistas e percursos do seu desenvolvimento, destacando sua relação de proximidade com as sucessivas guerras e a consequente necessidade que o artista contemporâneo tem de expor o real no palco, revelando informações não divulgadas pela mídia, manipuladas pelos sistemas de poder.

O segundo capítulo dessa parte discute os *Problemas de definição e denominação* desses processos, descrevendo os diversos termos utilizados, de onde vieram e aonde se estabeleceram. Diante da multiplicidade do fenômeno e da impossibilidade de criar uma taxonomia do gênero, por inexistência de hierarquia e derivações diretas, este estudo adota um modelo epistemológico rizomático, apresentando uma estrutura de conhecimento a-centrada, elaborada por distintas fontes e referências que se entrelaçam e se complementam. O capítulo apresenta, portanto, um fluxograma rizomático, apresentando uma rede de processos, conectados por vários pontos, com o intuito de demonstrar a complexidade do conceito e das sucessivas definições elaboradas nos estudos teatrais e performativos. Em subcapítulos, são depois desenvolvidos os conceitos de teatro documental, dramaturgias do real, teatros do real, biodrama, verbatim, teatro tribunal, teatro dos fatos e *Headphone Verbatim Theatre*.

A segunda parte da tese esquematiza os *Processos Criativos Protagonizados por Memórias*, separando e analisando seus elementos, técnicas e métodos, a fim de ampliar a compreensão desse complexo quebra-

cabeças da percepção humana sobre o mundo. O primeiro capítulo, *Estrutura do teatro do real*, debruça-se sobre os três elementos sugeridos por Martin (2010) – tecnologia, corpo e texto – acrescentando um quarto elemento: o arquivo. A reflexão sobre o conceito de arquivo, como e por quem ele é criado, que tipo de materiais inclui e qual a relevância dele nos processos de teatro do real, direciona o percurso de composição de uma nova nomenclatura, defendida nesta tese.

O segundo capítulo foca em *Métodos recorrentes no processo de criação*, especificamente na dramaturgia, atuação e encenação. A partir de uma análise de alguns exemplos de construção dramática baseada em material textual real, a primeira divisão deste capítulo comenta estratégias de montagem e a sequência de procedimentos geralmente adotados nesses processos. Na segunda divisão, é apresentado um estudo sobre métodos de interpretação, analisando diferentes propostas de trabalho e sugerindo uma composição possível para a criação a partir do real. Por fim, pistas de encenação são oferecidas ao leitor, direcionando o olhar criativo para três esferas de trabalho: a apresentação (do projeto, dos próprios atores, do narrador/dramaturgista), a representação da entrevistada (no presente) e a representação do acontecimento narrado.

O terceiro e último capítulo dessa segunda parte, descreve *técnicas recorrentes na encenação de memórias*, exemplificando-as com obras teatrais. A primeira técnica trabalhada é a palestra performativa ou conferência-performance. Trata-se de um rompimento de fronteiras entre o artístico e o acadêmico, que explora características de ambos. Essa técnica é analisada a partir do trabalho de Joana Craveiro, *Museu de Memórias Vivas Pequenas e Esquecidas*, de 2014. A investigação segue com a descrição detalhada do uso de *non-acting* e composição criativa com testemunhas reais, trazendo uma fonte primária para o deleite dos espectadores. Para analisar esse dispositivo de criação, o espetáculo *Rwanda 94*, do coletivo Groupov (2000), é usado como exemplo. Em seguida, refletimos sobre o conceito de *site-specific* e suas formas de influenciar o processo criativo. Para exemplificar, citamos as obras dos Rimini Protokoll – comentando suas estratégias de criação e circulação – e as peças da Cia de Teatro Documentário. No quarto subcapítulo, o uso de autobiografias é o foco central da reflexão, fundamentada na observação e análise dos

espetáculos *I don't belong here*, de Dinarte Branco, e *Criança Viada ou Como me Disseram que Eu era Gay*, de Vinicius Bustani, dirigido por Paula Lice. Posteriormente, o estudo desenvolve uma reflexão sobre o uso da história oral como metodologia de recolha, ponderando as questões levantadas sobre a validade do material coletado e as manipulações possíveis nesses processos. Para exemplificar o uso desta técnica em processos de criação, uso os dois espetáculos que fazem parte da investigação prática desta tese: *Exílio(s) 61-74* e *Inside*. Por fim, encerrando este capítulo, Verbatim é apresentado como técnica e o uso desta é analisado em três espetáculos portugueses distintos: *MB#6*, de Miguel Bonneville; *Portugal não é um país pequeno*, de André Amálio; e *Eu uso Termotebe e o meu pai também*, de Ricardo Correia.

A terceira parte da tese apresenta a investigação prática e procede à análise da mesma, dividida em quatro capítulos. Os dois primeiros relatam os processos de criação dos espetáculos *Exílio(s) 61-74* e *Inside*, respectivamente, detalhando, a partir de pontos de vista diferentes, cada coleta de dados, seleção de materiais, construção do texto, teatralização dos documentos, elementos cênicos, métodos e técnicas utilizadas.

O primeiro espetáculo é descrito a partir de um olhar externo. É realizada uma observação participante, na qual a investigadora identifica e pondera os métodos usados pelo encenador, suas escolhas cênicas e materiais. A segunda experiência prática se entrelaça com a pesquisa acadêmica, colocando investigação e criação lado a lado, uma interferindo na outra. Os métodos utilizados e as escolhas materiais são da pesquisadora. O terceiro capítulo faz um estudo comparativo entre esses processos de criação, apontando semelhanças, mas, sobretudo, destacando diferenças. Finalmente, o quarto e último capítulo define o conceito de teatro depoimento, apoiando-se nos estudos e experimentações realizados por esta pesquisa.

PARTE I – DRAMATURGIAS DO REAL

CAPÍTULO 1 - Surgimento e desenvolvimento do Teatro Documental

A grande contribuição do século XX no desenvolvimento do teatro ocidental foi a mudança de paradigma sobre a experiência teatral. Historicamente classificado a partir da sua dramaturgia, seguindo as premissas aristotélicas durante séculos, o teatro entrelaçou enfim, no último século, teoria e prática, texto e representação. Especialmente nas últimas décadas, o teatro passou a ser compreendido principalmente como experiência presencial, que existe sobretudo através da representação e pode, ou não, estar vinculada a uma obra de literatura dramática prévia.

Os acontecimentos traumáticos das duas guerras mundiais influenciaram diretamente o rumo do teatro e os processos relacionados com a narração e as possibilidades de representação da experiência. Segundo o dramaturgo David Edgar (2008), em um mundo perplexo pós-Auschwitz e Hiroshima, já não havia sentido aplicar os conceitos dramaturgicos de causa e efeito. A forma dramática clássica não dava conta do contexto pós-guerra, o que fez o drama renovar-se e repensar os modos de sua vinculação ao real. Na virada do século XX, surgiram criações dramaturgicas que não se adequavam mais ao conceito de drama aristotélico-hegeliano, constituído de herói, mito, progressão dramática, clímax, peripécia e falha trágica.

Peter Szondi, na sua obra sobre o drama moderno, publicada em 1956, afirma a partir da identificação de uma autonomização do teatro em relação ao drama e da exaltação da teatralidade, que foi iniciada uma “crise do drama” em 1880. O drama moderno não obedecia mais a obrigatoriedade de um grande conflito, com uma reviravolta de sorte, tampouco obedecia às regras de unidade de tempo e desenvolvimento orgânico e lógico da ação. A invenção da encenação moderna, vista nas obras de Stanislavski e Antoine, por exemplo, coloca em questão a incompletude do drama, que se libertou, portanto, do textocentrismo e do logocentrismo.

Em busca de representar a impotência e a solidão pós-guerra numa era atômica, novos desafios surgiram: a fragmentação da fábula, a desconstrução do diálogo e da personagem. Para Szondi, essas novas estruturas dramaturgicas, vistas nas obras de Ibsen, Tchekov, Strindberg e Brecht,

representaram um indício de crise que se acentuaria. As transformações que se seguiram e o distanciamento cada vez maior do texto como elemento primordial ao espetáculo teatral, levaram o crítico alemão Hans-Thies Lehmann (1999) a discorrer sobre o conceito de teatro pós-dramático e a defender o caráter não-contemporâneo do drama.

Sarrazac (2012), por seu lado, defende que estaria a ser processada sobretudo uma mutação do drama, que terá antes entrado numa era de aproximação ao quotidiano, da subjetivação mais complexa e relativização ampliada. Para este autor, houve uma mudança de ritmo interno e o surgimento de uma forma dramática rapsódica, cada vez mais complexa, que caracteriza como “movediça e difusa”. O drama contemporâneo rejeita a dialética hegeliana e faz a junção de elementos dramáticos, épicos, líricos e argumentativos. É frequentemente invadido por outras artes, a saber: performance, cinema, vídeo e dança contemporânea.

A evolução da escrita para o teatro é hoje um campo aberto, com contornos indefinidos e em permanente desterritorialização. Segundo Van Alphen (2014), o papel da narrativa na cultura ocidental tem sido fundamental na construção da sua compreensão de mundo, existência e tempo. Através de narrativas, construímos o significado da vida, descrevemos uma origem da espécie, perpetuamos nossa história e projetamos uma noção de futuro, às vezes, além da própria existência. A narrativa mítica e religiosa foi substituída, na modernidade, pela narrativa científica quando a primeira perdeu credibilidade. Na cultura contemporânea, contudo, a narrativa entrou em declínio, deixou de ser considerada um elemento de legitimação e passou a ser tratada como um ponto de vista relacionado com interesses específicos.

Van Alphen afirma que a narrativa foi substituída pela base de dados, a qual apresenta uma representação do mundo em forma de lista e de arquivo, sem desenvolvimento de causa e efeito, em uma lógica espacial e não temporal. Para este autor, “the database has become a new metaphor that we use to conceptualize lists and collections of whatever kind: collections of documents, of objects, of individual as well as collective memory.” (VAN ALPHEN, 2014: 10) O movimento de digitalização na sociedade contemporânea mudou não somente as atividades diretamente relacionadas à tecnologia, como reestruturou nossa maneira de criar sentido de existência e

memória. “It is the paradigmatic dimension of the database, in other words of the archive, that becomes the predominant center of those process”. (VAN ALPHEN, 2014: 12)

É nesse contexto de mudança de paradigma e marcado pela temporalidade entre as duas Guerras que surgem as primeiras representações de teatro documental ou documentário. Martin (2010), Soler (2008) e Dawson (1999) citam Erwin Piscator (1893-1966) como a primeira referência ocidental de teatro documental. De fato, o primeiro uso da palavra **documentário** nos estudos teatrais foi feito por Piscator, na sua publicação *Teatro Político* (1968), no capítulo *Drama Documentário*, que discursava sobre o seu espetáculo *Apesar de Tudo!*, de 1925, no qual usava imagens cinematográficas para ratificar a verdade histórica da sua encenação.

Segundo Marcelo Soler,

“Piscator fez uma intensa investigação histórica levantando documentos e, por meio deles, construiu a narrativa de *Apesar de Tudo!*. A natureza da pesquisa realizada pelo encenador se distancia um pouco da antropológica e guarda grandes similitudes com a jornalística, na construção de uma reportagem, ou mesmo com a realizada pelo historiador, para a elaboração do discurso científico. O encenador alemão procurou documentos em diversas fontes no intuito de ratificar o que seria dito teatralmente. No campo de conflito do que se denomina como documentário, a perspectiva documental de Piscator, assim como de outros dramaturgos e encenadores, centra-se na ideia de defesa de uma tese; logo necessitando do caráter comprobatório alcançado na época com a presença de documentos em cena.” (SOLER, 2015: 74)

Pressupõe-se que, segundo Soler (2015), Piscator tenha entrado em contato com a teoria de cinema da época, em particular com a crítica de John Grierson, no jornal *New York Sun*, em 1926, sobre o filme *Moana* (1926), de Flaherty, o qual foi definido pelo jornalista como documentário (em língua inglesa: *documentary*). Este, por conseguinte, se apropriava do termo francês *documentaire*, referente aos filmes de viagens dos primeiros anos de cinema.

Para o teórico canadense Alan Douglas Filewod, na sua obra *The Development and Performance of Documentary Theater in English-speaking Canada*, Brecht teria sido o precursor do termo, tendo se referido às peças de Piscator como épicas e documentárias. Em contraponto, Dawson (1999) afirma que a origem do teatro documentário poderia se relacionar com as práticas teatrais de Georg Büchner (1813-1837) e nas propostas naturalistas de Émile

Zola (1840-1902). Segundo este autor, são estas as primeiras aparições do real em cena. Büchner escreveu *A Morte de Danton*, em 1835, sobre o fracasso da revolução francesa, considerada por alguns teóricos como o primeiro drama realista alemão, baseado em fatos reais. Segundo Dawson, *A Morte de Danton* é “a tragedy that uses verbatim documentation from key agents of the French Revolution” (Dawson, 1999: 2). Esta peça pode ser considerada documental por alguns teóricos, pois a maior parte dos seus diálogos vem de fontes primárias investigadas pelo autor no intuito de produzi-la. Büchner considera que sua peça tem autenticidade histórica, no entanto, o caráter **ficcional** da sua obra o enquadra, pela maioria dos historiadores, junto aos naturalistas do século XIX, anunciando já os expressionistas alemães.

Segundo Dawson, “directly incorporating primary source material into the fictive world of a play has led numerous critics and writers to see this play through the lens of documentary theatre.” (DAWSON, 1999: 3). Isso proporcionou uma comparação entre o teatro documentário e o drama histórico, já anunciando a profusão de nomenclaturas e conceitos que rodeiam esse tipo de teatro. Segundo Pavis (1999), o teatro do documento é herdeiro do drama histórico.

Depois de Büchner, o primeiro sinal de uso significativo do real, direcionado ao modo documental no teatro do século XX foi o Teatro *Agit-Prop* ou *agitprop*, derivado da junção das palavras agitação e propaganda, um acrônimo criado pelos russos bolcheviques depois da revolução de 1917. O Teatro *Agit-prop*, segundo Fabienne Roy,

(...) permettai aux artistes de théâtre, influencés par la philosophie marxiste, de s’engager socialement en participant aux luttes sociopolitiques de leur société. Orienté vers la classe ouvrière, le théâtre d’*agit-prop* était un moyen de communication, de diffusion et de sensibilisation. Il visait à alimenter la lutte de classes en diffusant des idées et des slogans dans les lieux de rassemblement populaires. (ROY, 2009: 1).

Tal termo define uma estratégia de propagação do comunismo, realizada através da arte: propaganda, música, teatro, cinema e jornalismo. Com o objetivo de organizar e instruir os camponeses, informá-los sobre as novas ideias revolucionárias e, conseqüentemente, estabilizar o governo comunista em território russo, o Partido Comunista Soviético criou um Departamento de Agitação e Propaganda, formado por brigadas de agitadores responsáveis pela propagação das ideias comunistas no país. O objetivo desse Departamento era

usar a arte como arma revolucionária, instruir o povo e garantir a permanência do governo socialista. Cada grupo de agitadores era responsável pela criação de métodos próprios para a realização dessa propaganda. Dentre esses métodos, devemos destacar a criação do Teatro-Jornal, técnica exportada para Estados Unidos e Alemanha, tendo sido utilizada por Brecht e Piscator, até o surgimento da Alemanha nazista.

Erwin Piscator é a grande referência de uso do real em cena no âmbito do teatro documentário, citado pela maioria da crítica. Os espetáculos dirigidos por ele nas décadas de 1920 e 1930, possivelmente influenciados pelo Teatro-Jornal, propunham uma dramaturgia documental, ao utilizar como recurso fontes e documentos históricos, como um modo de conscientização e mobilização social. Vale a pena ressaltar que tais espetáculos foram apresentados no período entre as duas Grandes Guerras e sua obra que descreve o drama documentário foi publicada em 1929, ano que marca a crise mundial, o *crash* da bolsa de Nova Iorque. Na reedição de 1968, refere-se ao seu trabalho com teatro político e à sua luta:

“O que apareceu no campo do teatro não são acasos, nem pela sua origem nem pelo seu aspecto; pelo contrário, são efeitos lógicos, compreensíveis por si, de uma luta que tem sua origem nas raízes sociais e econômicas do nosso tempo. Se o teatro quer reencontrar a sua missão, a de ser centro cultural, ponto de cristalização social, vivo fator de uma sociedade humana digna de tal nome, deve, é claro que sem se afastar da evolução social geral, seguir o caminho cujos pontos foram aqui, pela primeira vez, apresentados.” (PISCATOR, 1968: 18)

Piscator sabia que para colocar não-ficção em cena seria necessário inventar novos modelos de encenação, dramaturgia e interpretação. O primeiro passo foi quebrar a “quarta parede”, um elemento cênico que, para este encenador, impedia a reflexão crítica do público. Já era possível observar, nessa proposta, uma ruptura no modelo convencional aristotélico de representação. Há, neste caso, uma quebra no modelo triangular drama-ação-imitação, o que vai configurar a característica principal do modelo de teatro pós-dramático sugerido posteriormente por Lehmann.

“A princípio, as experiências de Piscator produziram um completo caos no teatro. Transformado o palco em sala de máquinas, o recinto dos espectadores passou a ser o de uma assembleia. Para Piscator, o teatro era um parlamento e o público uma associação legisladora. Ao parlamento foram

levadas plasticamente as questões públicas que era preciso resolver. O lugar da oração de um delegado qualquer, sobre determinadas condições de frágil consistência, foi tomado pela cópia artística dessas condições. O teatro tinha uma ambição: colocar o seu parlamento, o público, em situação de, baseado em suas ilustrações, estatísticas, palavras de ordem, tomar as suas decisões. O teatro de Piscator, embora não renunciando ao aplauso, pretendi, mais ainda, uma discussão. O que desejava não era apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de participar ativamente da vida.” (DREWS *apud* PISCATOR, 1968: 5)³

Também na década de 30, nos Estados Unidos da América, o *Federal Theatre Project* (FTP), um programa de combate ao desemprego dos trabalhadores do teatro durante a Grande Depressão, foi responsável pela introdução de formas do teatro épico no país e, conseqüentemente, pelo desenvolvimento do *Living Newspaper*, ou *Jornal Vivo*, que “consistia na apresentação de montagens documentais baseadas em fatos verídicos e veiculados na mídia recente, com base no uso de técnicas e recursos épicos.” (ILARI, 2011:127) O programa, que tinha uma perspectiva popular, com entradas gratuitas, era apresentado para espectadores ansiosos por notícias sobre as tensões políticas com países de regime fascista e, principalmente, sobre a crise econômica e social. Os indícios da guerra já se anunciavam.

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, nos anos 50, surgiu o teatro do absurdo, retratando a incapacidade de comunicação e de explicação dos fatos. Em grande destaque neste período, Samuel Beckett reafirma, com a sua dramaturgia desmoronada e decomposta, a necessidade de renovação no meio teatral e, sobretudo, na forma dramática. A crise então anunciada por Szondi, na *Teoria do Drama Moderno*, publicada em 1956, não foi capaz de prever a evolução da escrita dramática da segunda metade do século XX e as suas inúmeras possibilidades de devir.

O ressurgimento do teatro documental e a afirmação da arte da performance, sobretudo nas décadas de 60 e 70, nasceram de um diálogo crítico relacionado com processos traumáticos, nomeadamente com a culpa e as atrocidades da Segunda Guerra Mundial. Ambas as artes ampliariam seus

³ Excerto retirado do prefácio de Wolfgang Drews, escrito em 1962, para a obra “DAS POLITISCHE THEATER”, de Erwin Piscator, publicada originalmente em 1963. Tradução do excerto retirada da versão brasileira, de 1968. In: PISCATOR (1968:5).

conceitos, práticas e formatos nos anos seguintes. Na virada do século XX, a proliferação destas manifestações artísticas teria igualmente uma relação forte com a experiência e o medo do terrorismo.

As duas guerras mundiais marcaram com sangue e morte o século XX. Na tentativa de compreendê-lo e, sobretudo, de encontrar razões para seguir adiante, um número significativo de artistas sentiu necessidade de explorar os domínios do histórico e do factual, em contraponto com o idealismo e a utopia que tinha caracterizado grande parte da criação no século anterior. Depois da Segunda Guerra, quando os países envolvidos ainda estavam em um processo de reconstrução de sentido de nação, devastados economicamente e em muitos casos sujeitos a regimes autoritários, o mundo clamava por uma nova forma de arte que questionasse o passado e a estrutura política e social que se construía ali.

Na Grã-Bretanha, uma peça que se destaca e pode ser citada como exemplo desse teatro documental pós-guerra (político, social e histórico) é *Oh What a Lovely War* (1962), com direção de Joan Littlewood, desenvolvido pelo *Theatre Workshop*. Trata-se de um grande painel sobre a Primeira Guerra Mundial. Segundo Danielle Merahi, este coletivo teatral desenvolveu um trabalho de longevidade relevante (1930-1970) e excelência artística. Sobre o espetáculo supracitado, ela afirma que aquele foi um dos responsáveis pela abertura de terreno fértil para a criação de uma nova literatura cênica. Ela descreve:

“Na peça emblemática *Oh What a Lovely War*, a busca documental, as reconstituições épicas, as canções de época se sucedem em uma colcha de retalhos de estilos, indo do cômico e burlesco ao cabaré, passando pelo *agit-prop* e a projeção intercalada de documentos, fotografias e textos de jornais antigos” (MEHARI, 2000: 162).

Em meados dos anos 60, na Alemanha devastada e bipartida, duas manifestações artísticas interdisciplinares ressurgem simultaneamente, ambas preenchidas de presença, questionamento e realidade: o novo teatro documental e uma arte da ação e da performatividade. O holocausto foi, então, um poderoso impulsionador dessas criações. A culpa e a vergonha das consequências de um governo nazifascista, fez que os alemães sentissem necessidade de recontar essa história, expondo cenicamente material real:

imagens, documentos, memórias e sobreviventes. Esses processos foram ganhando forma, desenvolvendo novas técnicas e estéticas.

Após a construção do Muro de Berlim, obras como *O Caso Oppenheimer* (1964), de Heine Kipphardt, *O Vigário* (1965), de Rolf Hochhuth, e *A Investigação* ou *O Interrogatório* (1970), de Peter Weiss, iniciaram um gênero que pretendia contestar as verdades oficiais e oferecer material ao público para que este tirasse suas próprias conclusões: o Teatro dos Fatos (*theatre-of-fact*) ou Novo Teatro Documental (*new documentary theatre*). A partir de técnicas de jornalismo, de advocacia, com fontes documentais editadas, essas peças investigavam eventos históricos recentes e exploravam temas de culpa e responsabilidade, associados, sobretudo, ao terror político do nazismo.

Na virada do milênio, o ataque às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque, choca novamente o mundo. Esse evento e, conseqüentemente, as questões relacionadas com o terrorismo funcionaram, a partir daí, como outro grande referente de criação tanto na arte da performance quanto no teatro documental. Houve uma proliferação ainda maior do real no teatro no século XXI. O medo latente tornou urgente a exposição da realidade, sobretudo nos países que se sentiam ameaçados, onde surgiram inúmeras performances sobre o terrorismo e a guerra.

O ataque às Torres Gêmeas, supostamente um ataque terrorista islâmico da rede Al-Qaeda, comandada por Osama Bin Laden, desencadeou uma sequência de reações armadas de antiterrorismo dos Estados Unidos da América, denominada pelo governo Bush de Guerra ao Terror, que começou com o ataque ao Afeganistão em 2002. Em sequência, em 2003, aconteceu a Guerra do Iraque, um ataque norte-americano aos regimes autoritários islâmicos, que foram considerados uma ameaça mundial por terem a posse de armas de destruição em massa. Em resistência à Guerra do Iraque, havia as forças armadas ligadas à Saddam Hussein e, simultaneamente, guerras internas entre os grupos Jihadistas. Em 2011, o presidente americano Barak Obama tira as tropas americanas do território, deixando um governo provisório no comando, antidemocraticamente, o que dá início a uma guerra civil no país.

Neste mesmo ano, começa a Primavera Árabe, que consistiu em levantes insurrecionais que pretendiam, a princípio, derrubar as ditaduras e estabelecer regimes democráticos. Egito, Líbia e Tunísia tiveram suas estruturas política,

económica e social transformadas, o que gerou um risco iminente de guerra civil. Em alguns países, como a Síria, por exemplo, que iniciou uma guerra civil em 2011, acrescenta-se ainda ataques de grupos terroristas. Estima-se que essa Guerra já tenha provocado cerca de 470 mil mortes. Além da instabilidade árabe, houve outros conflitos e guerras civis na África, como, por exemplo, no Quênia, Congo, Sudão e Nigéria. O século XXI tem sido marcado, portanto, por diversos conflitos sobretudo na África, Oriente Médio e Leste Europeu, o que ocasionou uma migração em massa para a Europa Ocidental, gerando outros conflitos na recepção dos refugiados.

Diante desse quadro internacional de terror, instabilidade e guerra, fez-se cada vez mais necessário apresentar o real no teatro. Memórias, documentos e atores reais eram a matéria-prima explorada. Os teatros do real exploraram esse campo, instalados sobre fronteiras permeáveis entre real e ficção, transformaram guerra em produto estético, memória em questionamento, documentação em performance.

David Edgar afirma que, “the war on terror brought politics back on to the world stage”⁴. Não somente as atrocidades da guerra e do terrorismo, mas toda a conjuntura política na segunda metade do século XX e a instabilidade internacional que se instala no século XXI, serviram de inspiração e motivação para a proliferação do gênero documental no teatro. Além disso, as crises econômicas frequentes e consequente dificuldade de produção artística induziram uma geração de artistas a questionar sua própria história e a construção das suas identidades.

Nesse contexto, percebe-se que os artistas contemporâneos possuem uma necessidade de expor o real, de contestar as informações transmitidas pela mídia e a forma que esta conduz a construção do material arquivado de uma nação. Para Craveiro (2016), a popularização desse gênero ocorreu principalmente pela conscientização da manipulação das informações pela mídia, pois, para a autora, haveria múltiplos sistemas de poder associados à transmissão da memória e da história. A distorção dos fatos e a incapacidade da imprensa de explicar acontecimentos complexos incentivou os artistas a

⁴ D. Edgar, “Doc and Dram”, *Guardian* (27 de setembro de 2008)

explorarem outros meios de informação, já que não havia confiança nas narrativas institucionais.

Foi desenvolvida, portanto, uma relação íntima entre os processos criativos e o arquivo, com um grande potencial de resistência às estruturas de poder hegemônicas, um teatro com formas antimiméticas e baseado no real. A partir de 2000, os espetáculos e grupos que passaram a utilizar este conceito ou similares são incontáveis. De formas, metodologias e técnicas diversas, o teatro documental contemporâneo desenvolveu uma proposta de representação complexa e dinâmica.

Em Portugal, uma fusão entre autobiografia e história apresenta, em vários espetáculos, a história do regime fascista e da colonização na África. Segundo Figueira (2018), num cenário de meios de produção escassos e aumento da desigualdade econômica, a partir de 2010, os artistas portugueses parecem ter focado em um único tema e suas variações: “a destruição do regime construído nas três décadas anteriores, exatamente as mesmas de vida destes artistas. [...] Os mitos de origem do regime democrático foram reativados. A biografia de cada um foi cruzada com a biografia das comunidades a que pertence.” (Figueira. In: Ferreira e Guerreiro, 2018: 35b). Joana Craveiro, por exemplo, referência nacional de teatro documental, ao falar do seu trabalho, aponta a necessidade de questionar verdades oficiais sobre eventos históricos, normalmente relatados por uma mídia e um poder econômico e político dominantes.

No Brasil, por outro lado, houve, nas duas últimas décadas, uma proliferação de trabalhos a solo, autobiográficos na sua maioria, retratando o ponto de vista particular de uma determinada minoria: negros, mulheres, homossexuais, comunidades tradicionais. Essa repetição de processos dá-se devido a uma urgência em dar voz às minorias historicamente oprimidas, uma necessidade de fazer os subalternos falarem, indo de encontro a uma onda de conservadorismo no país.

1.1 Problemas de definição e denominação

Ao analisar as diversas variações e ramificações do teatro documental que surgiram no último século e tentar agrupá-las por semelhanças de métodos, estruturas e características comuns, tornou-se evidente a impossibilidade de criar um quadro indicativo simples ou qualquer enquadramento associado à taxonomia do gênero. Em primeiro lugar, não há exatamente uma hierarquia possível entre uma prática e outra. Através do estudo cronológico dessas variações, podemos encontrar heranças, inspirações e referências que podem ter influenciado o surgimento de outra prática semelhante, mas, mesmo identificando diferenças óbvias de popularidade entre elas, ainda assim, não seria adequado enquadrá-las numa hierarquia de importância ou relevância internacional.

Diante disso, este estudo adota um modelo epistemológico rizomático, a partir das proposições de Deleuze e Guattari⁵, que apresentam uma estrutura de conhecimento a-centrada, elaborada por distintas fontes e referências que se entrelaçam e se complementam. O teatro documental e as inúmeras expressões criadas para defini-lo no último século não conseguem ser inseridos em um modelo arbóreo de taxonomia, pois seria arbitrário definir um único tronco, consistente, de onde se ramificariam outras estruturas menores. Apesar de reconhecermos que muitas práticas foram criadas a partir da referência de um trabalho ou inspiradas em outro mais popular, as variações do teatro documental surgiram, muitas vezes, simultaneamente, de forma independente,

⁵ “The rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers.[...] any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be. This is very different from the tree or root, which plots a point, fixes an order. The linguistic tree on the Chomsky model still begins at a point S and proceeds by dichotomy. On the contrary, not every trait in a rhizome is necessarily linked to a linguistic feature: semiotic chains of every nature are connected to very diverse modes of coding (biological, political, economic, etc.) that bring into play not only different regimes of signs but also states of things of differing status.” (DELEUZE, GUATTARI, 1988: 7)

em territórios e contextos sócio-políticos distintos. Esses formatos conectam-se por vários pontos (ou pontes), em aspectos diferentes.

Embora apresentem-se em múltiplas formas e com características tão diversas, o que hoje se compreende como teatro documental ou teatro do real tem princípios comuns: a utilização de materiais reais como dispositivo de criação e a intencionalidade de documentar. A ideia de rizoma, portanto, consegue dar unidade a esse sistema de práticas, sem estabelecer hierarquia ou dependência entre elas. Propor um fluxograma rizomático, neste caso, é uma tentativa de expor as múltiplas conexões entre esses processos e demonstrar a complexidade do conceito e das sucessivas definições elaboradas nos estudos teatrais e performativos.

O documento passou a ser usado nas artes performativas de maneira tão abrangente e múltipla, que seria impossível encontrar uma denominação única para essas expressões artísticas. Limitá-las em uma definição fixa, sem margens permeáveis e sem considerar suas possibilidades de devir, seria uma tentativa equivocada de enquadrar uma expressão artística que tem, por natureza, um formato espiralar, que nasce da interdisciplinaridade entre arte, história, antropologia, política e, portanto, ramifica-se em áreas distintas, com enfoques diversos.

As definições sugeridas por teóricos de distintas partes do mundo diferem não apenas em características, mas em território, cronologia e amplitude. Alguns termos são mais abrangentes e conseguem fazer referência à grande parte das encenações que usam o documento. Outras expressões são restritivas, locais e designam o trabalho de uma criadora ou criador específico. Há nomenclaturas que são conceituadas de maneiras distintas por autores diferentes. Para compreender as diversas nomenclaturas e definições usadas nessas expressões artísticas – as quais fazem uso do documento como fator de ignição para o processo criativo – apresento aqui este fluxograma rizomático sobre o tema, separando essas nomenclaturas e fazendo as devidas conexões entre elas, de acordo com o contexto histórico, a abrangência, as características e técnicas de cada uma. O desenvolvimento descritivo da imagem vai relacionar semelhanças e destacar diferenças, além de pontuar de que maneira essas conexões acontecem.

A sistematização que venho propor a partir desta imagem tem o objetivo

primordial de organizar a informação, facilitar o acesso e a compreensão dos termos e as relações entre eles. O ponto de vista adotado para o desenvolvimento desta sistematização é particular da investigadora, que não pretende apontar limites, padrões, tampouco definições estanques, mas sobretudo contribuir para a clarificação da terminologia crítica usada no campo em análise e permitir o estabelecimento de genealogias que possam ligar nomes, criadores e formas de criar. É importante salientar que a estrutura apresentada não determina nenhuma hierarquia em termos de importância e relevância artística ou acadêmica entre uma prática e outra, entre um termo e outro.

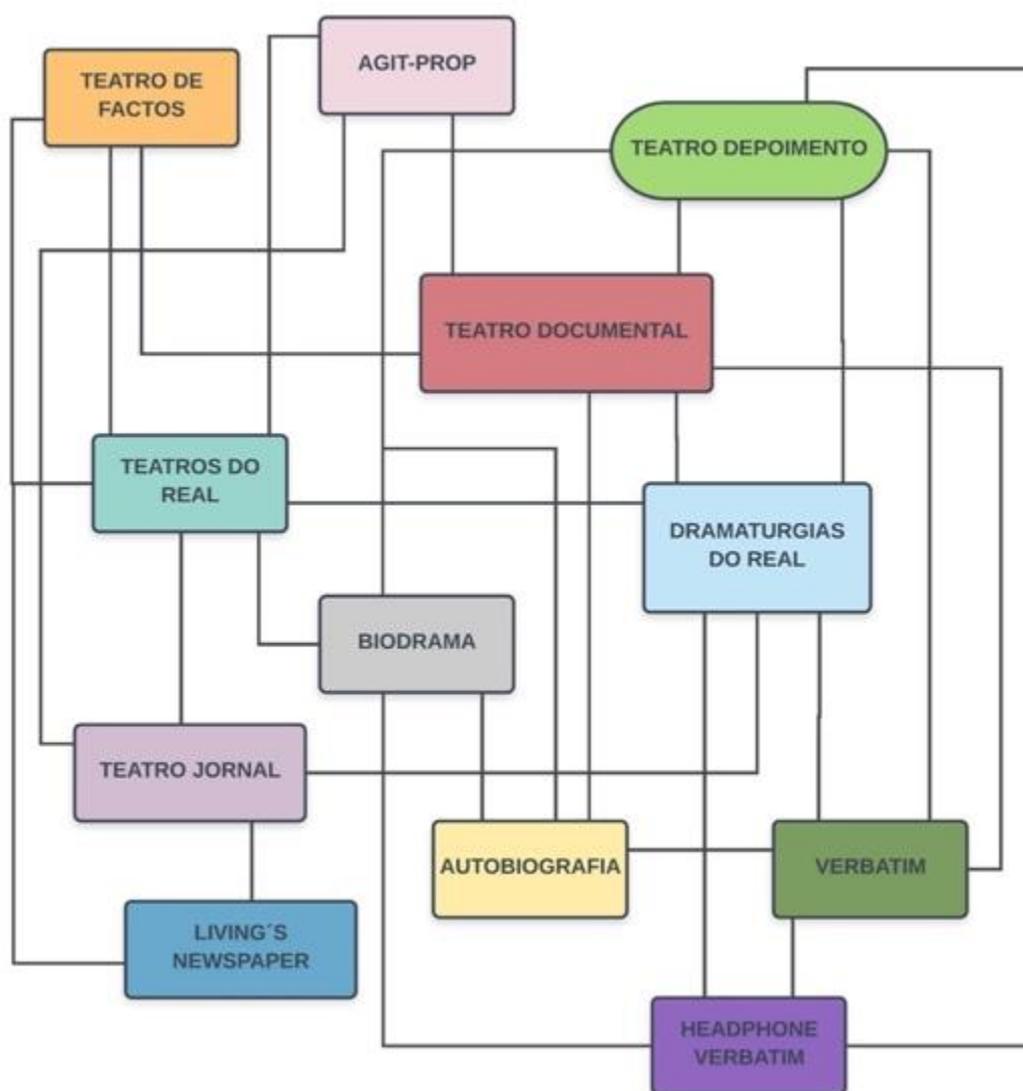


Figura 1: Fluxograma rizomático do campo do Teatro Documental.

1.2 Dispositivo e representação

O processo de pesquisa sobre o surgimento e a história do Teatro Documental conduziu, naturalmente, a estruturação de uma linha do tempo. A multiplicidade de eventos relacionados ao tema investigado, em diferentes formas, nomes e territórios, tornou necessário, durante a investigação, a construção de um dispositivo imagético que localizasse os eventos, não apenas uns em relação aos outros, mas também em contraste com uma linha do tempo histórica, que delimitasse os principais eventos que influenciaram o aparecimento de formas teatrais documentais.

Para compreender melhor as motivações das produções teatrais baseadas em documentos e depoimentos, em seus diferentes territórios e tempos, uma linha do tempo foi criada para expor, de forma visual, resumida e objetiva, a relação entre os eventos teatrais e os eventos históricos, além de localizá-los cronologicamente. A *timeline* foi escolhida como dispositivo de representação para reunir as informações coletadas nesta investigação. Trata-se de um dispositivo de organização cronológica, que consiste num desenho de uma longa linha na qual datas são evidenciadas e associadas a fatos que precisam ser destacados.

O desenho dessa linha temporal indicando fatos históricos e eventos significativos na formação e desenvolvimento no teatro documental tem como objetivo principal potencializar a compreensão dos conceitos estudados, inserindo-os no contexto histórico e estabelecendo relações entre eles. Trata-se de um dispositivo representativo-enumerativo, não argumentativo, ou seja, desenvolvido com o objetivo de representar um cenário político-social de maneira não opinativa. Neste caso, a imagem representa uma narrativa histórica, expondo sua composição diversa através de elementos alinhados cronologicamente.

A *timeline* apresentada traz um demonstrativo de fatos, relacionando-os visualmente, de maneira objetiva e imparcial, permitindo que o observador possa tirar suas próprias conclusões sobre a realidade demonstrada através da imagem construída. O dispositivo é utilizado, neste estudo, como uma estratégia de narrativa visual, usando aspectos imagéticos para compor as informações textuais, ou seja, fazendo uma composição de informações simultaneamente

verbais e não verbais, sem pretensão de estabelecer hierarquia. Ao contrário, pretende expor apenas um demonstrativo temporal e a associação a eventos históricos.

Essa ferramenta de estruturação de uma cronologia visual é interessante para esta investigação porque permite a observação de coincidências temporais e repetições de padrões, além de estabelecer uma rede entre as informações encontradas. Devido a quantidade de informações acumuladas durante a investigação, fez-se necessário separar a *timeline* inicial em duas linhas do tempo: a primeira, referente ao século XX, e outra, referente ao século XXI.

As linhas foram estruturadas da seguinte maneira:

O centro da imagem apresenta uma linha reta, na horizontal, com datas marcadas cronologicamente. Na parte inferior dessa linha, os pontos destacados indicam alguns eventos históricos, indicando os principais acontecimentos que interferiram no surgimento e evolução do teatro documental. Na parte superior, estão em evidência os fatos diretamente relacionados. Os textos em preto representam as teorias, discussões e tentativas de nomeação e definição do gênero. Em roxo, podemos observar os movimentos e grupos praticantes do teatro documental, no momento no seu surgimento, ou evidenciando alguns espetáculos que foram relevantes para a história do Teatro Documental ou para esta investigação. Os fatos históricos, na linha inferior, estão representados com cores diferentes apenas para facilitar a visualização.

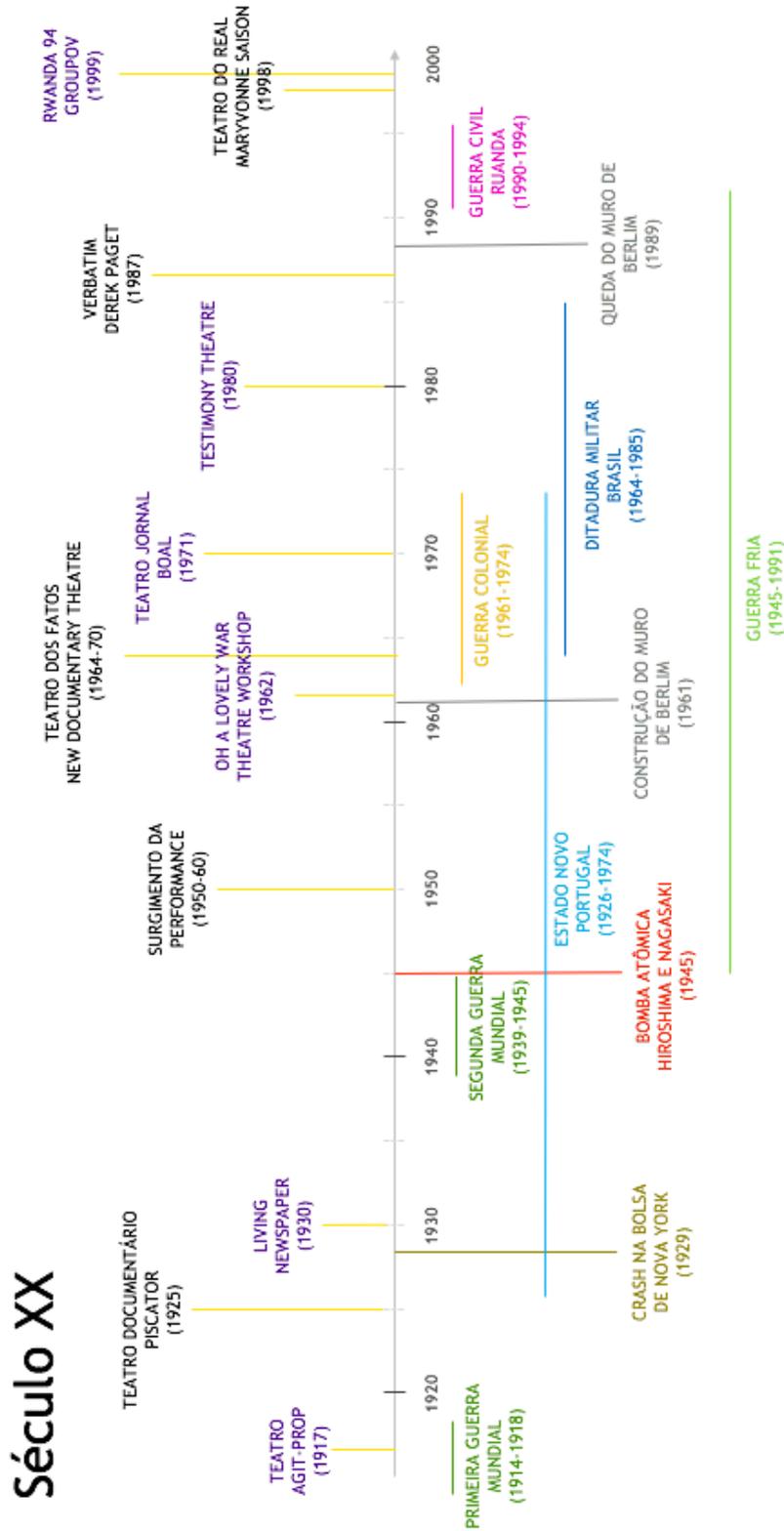
Essa linha do tempo é, sobretudo, um resumo imagético deste estudo, não tendo nenhuma pretensão de ser uma obra fechada e definitiva sobre o histórico do Teatro Documental, visto que estamos cientes de que muitas expressões artísticas documentais relevantes ficaram fora da imagem criada e de que novos formatos foram surgindo e se estabelecendo nessa área, durante o período da investigação. A imagem criada deixa pistas de como e por que surgiu o teatro documental, sugerindo repetições e projeções para criações futuras.

Ao analisarmos a imagem, é possível observar que a primeira aparição do teatro documental acontece logo após a Primeira Guerra, na Alemanha, mesmo país onde também surge, posteriormente, uma nova forma do documental, após a Segunda Guerra. A necessidade de reconstrução de uma nação e da sua identidade nacional após um conflito mundial com essas

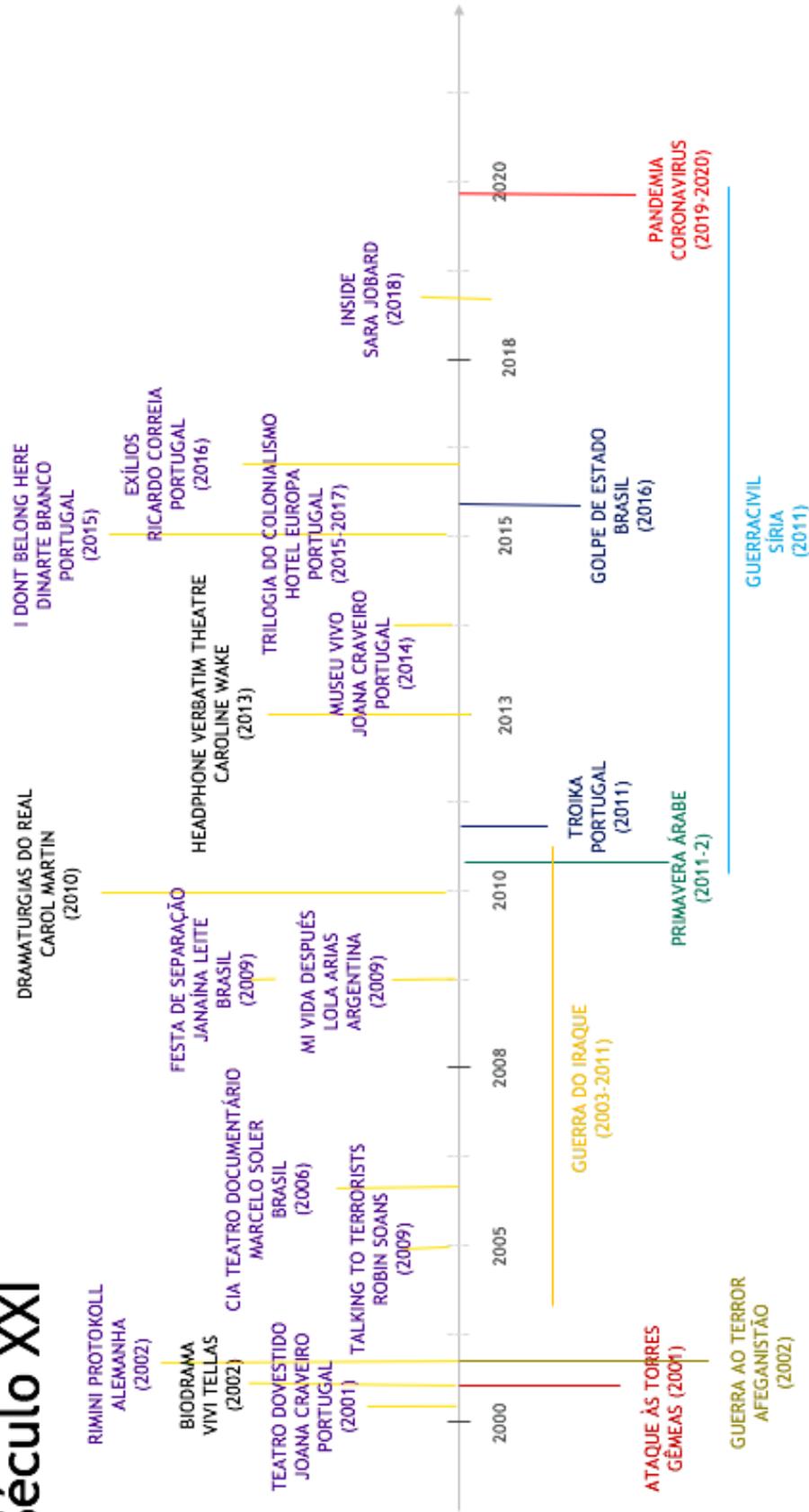
proporções influencia diretamente no processo de resignificação do teatro. Ao repensar a função do teatro e, simultaneamente, tentar compreender o novo contexto no qual ele se estabelece, os artistas do pós-guerra tendem a firmar um compromisso vívido entre arte e história.

O pós-guerra fez surgir uma nova dramaturgia, politicamente engajada, e, conseqüentemente, novas formas teatrais, classificadas com nomenclaturas distintas: Teatro do Absurdo, Teatro Existencialista, Teatro de Protesto, Teatro de Paradoxo e, entre elas, Novo Teatro Documental. Por um lado, alguns artistas tentavam encontrar caminhos e novas linguagens que se adequassem ao novo contexto: absurdo, desconexo, desarmônico e ainda sem rumo definido. Por outro lado, outros artistas buscavam respostas e entendimento sobre o que tinha acontecido na sua história recente. Recorrer a material real para explicar o passado foi uma das estratégias adotadas pelo teatro para se inserir no mundo pós-guerra. O holocausto, por exemplo, se tornou motivação para uma sequência de produções artísticas documentais sobre o tema. Posteriormente, o ataque as torres gêmeas e a guerra contra o terror também funcionaram como pontos de ignição de muitas produções.

1.3 Para uma *Timeline* do Teatro Documental



Século XXI



CAPÍTULO 2 – Genealogias e denominações do Teatro Documental

2.1 Teatro documental

As primeiras práticas teatrais que usaram dos seus artifícios cênicos para colocar o real no palco acabaram por serem chamadas tradicionalmente – e de forma genérica – de Teatro Documental, nomenclatura proposta inicialmente por Piscator (1968)⁶, no final da década de vinte, mas adotada por muitos encenadores europeus.

Piscator referia-se, naquela época, a um teatro que não apenas colocava documentos em cena, mas estava vinculado a uma determinada luta política. Ele afirma que o espetáculo *Apesar de Tudo* (1925), encenado por ele, foi o primeiro a ter um documento político como único fundamento para a constituição do seu texto e cena. Ele descreve o seu trabalho como drama documentário, um trabalho coletivo, que unia duas formas artísticas: o teatro e o cinema. Naquele espetáculo, considerado por muitos teóricos como o primeiro de teatro documental, o filme era o documento. A tensão dramática era intensificada pela comunhão entre a cena teatral e as projeções. Piscator afirma que “todo o espetáculo foi uma única montagem de autêntico discurso, redação, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias e filmes de guerra e da revolução, de personagens e cenas históricas.” (PISCATOR, 1968: 82). E ele ainda acrescenta:

“Pela primeira vez, tínhamos pela frente a realidade absoluta, por nós próprios experimentada, uma realidade que apresentava os mesmos momentos de tensão e pontos culminantes dramáticos que o drama poetizado, uma realidade da qual brotavam as mesmas poderosas emoções, com uma condição: a ser uma realidade política (no sentido fundamental de ‘dizer respeito a todos’)” (PISCATOR, 1968: 83).

A principal motivação de Piscator para o desenvolvimento do drama documentário, como fica claro na sua publicação, era política. Ele acreditava na

⁶ Piscator é o primeiro a conceituar o uso de documentos no teatro, na sua obra *Teatro Político* (1968), especificamente no capítulo *Documentary Drama* (Drama Documentário, na tradução brasileira, de 1968).

arte como um forte elemento de propaganda política. Os métodos utilizados nas encenações dele serviram, anos mais tarde, de inspiração para novos criadores na Alemanha e foi a partir delas que uma tradição de teatro documental foi se estabelecendo nos países europeus. A maior representatividade deste formato aconteceu na Alemanha dos anos 60, quando Peter Weiss deu segmento aos trabalhos de encenação e pesquisa de Erwin Piscator e publicou *Fourteen Propositions for a Documentary Theatre*⁷, em 1968. O conceito se popularizou, ganhou adeptos em escala global e passou a ser reconhecido como um gênero teatral. Peter Weiss descreveu essa prática da seguinte maneira:

“O teatro documentário é um teatro de reportagem. Registros de tribunal, dossiês, cartas, dados estatísticos, boletins do mercado de valores, relatórios de corporações financeiras e empresariais, declarações dos governos, discursos, entrevistas, declarações de personalidades públicas, jornais e rádios, fotografias, reportagens jornalísticas ou outros documentos da vida contemporânea fornecem os alicerces para o espetáculo” (WEISS, 2008: 382 apud COELHO, 2009: 109).

A definição proposta por Peter Weiss provavelmente seria diferente se ele a escrevesse hoje, depois da facilitação de acesso aos meios tecnológicos, sobretudo ao gravador portátil e a consequente inclusão de testemunhos na cena do teatro documental. Este termo surgiu em uma realidade completamente distinta da que vivemos hoje e, claramente, não se refere às práticas contemporâneas. Teatro de reportagem, como descreve Weiss, sugere, na sua nomenclatura, uma manipulação da informação, ou seja, o material apresentado é resultado da elaboração jornalística de um “repórter”. Com o surgimento do gravador portátil e o uso da gravação em cena, a transparência da informação pareceu ser possível e o teatro documental contemporâneo afirmou-se com a promessa de trazer o real para o palco garantindo sua veracidade e autenticidade.

A complexidade das práticas documentais – cênicas e performativas – desenvolvidas no século XXI, não pode ser, portanto, enquadrada nem nas

⁷ WEISS Peter. *Fourteen Propositions for a Documentary Theatre*. *World Theatre* 17.1968:375-389.

definições de Piscator, nem na descrição proposta por Weiss, tampouco no conceito sugerido por Patrice Pavis (2005), que define o gênero Teatro Documental como o "teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e 'montadas' em função da tese sociopolítica do dramaturgo" (PAVIS: 2005, 387). Compreende-se que, aqui, Pavis define o termo genérico, como foi usado tradicionalmente.

O teatro considerado documentário ou documental tem, em geral, acesso a fontes primárias que possam sustentar a veracidade dos seus relatos e persuadir os espectadores de que expõe fatos históricos e não um drama ficcional. Um acordo de confiança entre atores e espectadores é estabelecido. É importante salientar, porém, que qualquer representação teatral, seja ela baseada ou não no real, apresenta uma história a partir de determinada perspectiva, composta no processo de criação, geralmente pelo encenador. No caso do teatro documental, há escolhas a serem consideradas na transição do documento para a performance. O documento só é transformado em performance a partir da criação artística de alguém. O encenador define seu ponto de vista e recorte no momento de seleção, edição e organização do material coletado. Desse modo, as distorções são inevitáveis e é impossível recuperar uma experiência completamente. Tal fato, inescapável na criação cênica, coloca em questão a legitimidade veridicional do teatro documental, pois a representação e a realidade se confundem. Não é possível afirmar que a realidade está exposta no palco, pois se há seleção de informação e repetição das ações, é inevitavelmente uma representação. Tampouco podemos dizer que a obra é ficção, visto que sua construção está baseada em fontes primárias de fatos reais. Tal dualidade coloca o teatro documentário em posição peculiar, tanto no ponto de vista da encenação, quanto da interpretação e recepção.

2.2 Dramaturgias do Real

Diante da multiplicidade, versatilidade e abrangência que o gênero apresenta atualmente, Carol Martin sugeriu que o termo teatro documental se tornou inadequado: “no doubt the phrase ‘documentary theatre’ fails us. It is inadequate. Yet at present it is the best phrase available.” (MARTIN, 2010: 23). Carol Martin destaca a inadequação e insuficiência da expressão **teatro documental** no teatro contemporâneo. Para especialistas da área como Martin, o teatro documental foi uma das formas dramáticas menos teorizadas nas últimas décadas do século XX. Entretanto, na virada do milênio, inúmeros artistas e coletivos apresentaram variações das propostas de Piscator e Weiss, indicando uma evolução do gênero. Diante da observação da desatualização, insuficiência terminológica e carência epistemológica deste fenômeno teatral, Carol Martin sugere a categoria *Dramaturgias do Real*⁸, abarcando as práticas contemporâneas, os novos formatos e métodos.

Este é o termo adotado no título deste capítulo e, não por acaso, também o mais recente nos estudos teatrais e performativos. A nomenclatura sugerida por Martin é, até então, a mais abrangente e, portanto, está localizada nesta investigação como um dos grupos centrais, o qual se relaciona diretamente com outros termos e suas ramificações. Em primeiro lugar, “Dramaturgias do real” engloba não apenas os processos de composição textual a partir de documentos reais, mas também todos os processos cênicos que são desenvolvidos diante desse contexto, sejam eles teatrais ou performativos. Ou seja, o termo sugerido por Martin consegue incluir um maior número de variações referentes ao que se define como “Teatros do Real”, a qual detalharei em seguida, e ainda as criações que não são consideradas teatro e se enquadram mais especificamente no âmbito da arte da performance, mas que também se estruturam a partir da investigação do real e do uso de documentos.

⁸ O termo “dramaturgias do real”, tradução da expressão “*Dramaturgies of the real*”, sugerida na publicação de Carol Martin: MARTIN, Carol. “Bodies of Evidence”. In: *Dramaturgy of the real on the world stage*. Editado por Martin Carol. Palgrave Macmillan. Basingstoke. 2010.

Sobre isso, Martin afirma que,

“Dramaturgy of the real is a rendezvous with the ways in which the “real”, a category that is both asserted and challenged in relation to claims of verisimilitude and truth, is being theatricalized on World stages in the twenty-first Century. Theatre and performance that engages the real participates in the larger cultural obsession with capturing the “real” for consumption even as what we understand as real is continually revised and reinvented. Theatre of the real, also known as documentary theatre as well as a docudrama, verbatim theatre, reality-based theatre, theatre of witness, tribunal theatre, nonfiction theatre, and theatre of fact, has long been important for the subjects it presents. More recent dramaturgical innovations in the ways texts are created and productions are staged sheds light on the ways theatre can form and be formed by contemporary cultural discourses about the real both on stage and off” (MARTIN, 2010: 1).

Segundo Juan Crespo, que também usa a categoria *Dramaturgias de lo real*, o termo se refere a

“aquellas prácticas dramáticas contemporâneas, que frente a la difuminación de las fronteras entre realidad y ficción abogarían en la actualidad por reconquistar lo real en la escena, albergando a aquellas formas en donde la categoría de lo real se está teatralizando en los escenarios mundiales del siglo XXI, en tanto lugar de resistencia.” (URRACO CRESPO, 2012: 18).

Apesar de Carol Martin usar a palavra “real” na nomenclatura que sugere para a categoria, ela problematiza o conceito e questiona o que pode ser considerado real numa obra artística, visto que o que compreendemos como tal é constantemente redefinido. A autora descreve que, nesta categoria, na qual o real é performatizado, as criações são estruturadas, geralmente, em uma composição desafiadora, que transita entre verdade e verossimilhança, entre o real e a ficção.

Ratificando a necessidade de uma estruturação desses conceitos e nomes, a autora cita, já no prólogo do seu livro, algumas das diversas nomenclaturas usadas para as expressões cênicas que usam o real como dispositivo de criação, a saber: “ theatre of the real, also known as documentary theatre as well as docudrama, verbatim theatre, reality-based theatre, theatre of witness, tribunal theatre, nonfiction theatre, and theatre of fact [...]” (MARTIN, 2010: 2) Todas essas formas de representação do real apontam uma tendência contemporânea de colocar em cena o real, revisitado e reconstruído.

Segundo a autora, a criação de novas dramaturgias fez-se necessária para o desenvolvimento de discursos contemporâneos sobre o real, os quais englobam as mudanças culturais e tecnológicas, afastando-se do formato conservador e convencional do realismo. Ela afirma que o teatro documental emergente – nomenclatura usada pela autora – trabalha sobre epistemologias da verdade, autenticidade e realidade. Ao contrário da visão real e instantânea do documentário em vídeo, o teatro do real (nomenclatura também usada pela autora) é, entretanto, sempre resultado de um processo de pesquisa, com revisões, repetições e ensaios antes de ser apresentado ao público. Ou seja, o teatro do real é construído a partir da ironia de um desejo de autenticidade e realidade, que não existe em uma situação de representação. Para a autora, o palco é usado, hoje, como um espaço de junção entre o real e a simulação, ou seja, uma mescla de ficção e não-ficção. Em caráter global, as expressões artísticas que podem ser classificadas como dramaturgias do real têm múltiplas histórias, legados estéticos completamente distintos, variadas formas artísticas e diversas propostas sociopolíticas. Isso caracteriza, portanto, o movimento como não unificado, o que justifica a existência de tantos nomes e conceitos.

Martin (2010) define algumas características para o que ela denomina de dramaturgias do real: particularização da subjetividade, rejeição da universalidade, reconhecimento das contradições da representação do real em um dispositivo ficcional, questionamento da relação entre fatos e verdade. Ela diz que as dramaturgias do real são uma tentativa de mostrar informações que são desconhecidas em determinado contexto, informações divergentes daquelas em evidência na mídia e no seu caleidoscópio de “verdades” competindo entre si.

2.3 Teatros do Real

Dentro desse enorme conjunto de práticas que pode ser definido como dramaturgias do real, temos um subgrupo, também de enormes proporções, o qual é também citado por Martin, como já vimos, chamado “Teatros do Real”, a partir da sugestão da obra de Maryvonne Saison, “Théâtres du Réel”, de 1998. Para esta autora, a busca por um caminho entre o teatro político e o teatro estético fez que os artistas de teatro contemporâneo buscassem um “retorno ao real”. Ela diz que “[...] ‘le réel’, aujourd’hui, est occulté. Le constat de l’occultation fonde la détermination des metteurs en scène à provoquer, par le théâtre, l’accès au réel.” (SAISON, 1998: 13).

Saison afirma que o teatro acabou por se isolar em relação ao mundo, tornou-se um museu de literatura obsoleta, direcionado apenas a seus pares, consolidado a partir de uma dramaturgia formalista e autorreferencial. Em reação a isso, muitos artistas fizeram um caminho de retorno ao real, procurando retomar ou reconstruir a ideia de teatro engajado no terreno político e social. Para a autora, o homem de teatro não poderia se privar da conexão orgânica que possui com o seu contexto histórico social e com a “realidade” em que vive.

“Le théâtre d’aujourd’hui ne se contente pas de reproduire les schèmes traditionnels; lui aussi, à sa manière, reconsidère la façon qu’il a de parler du monde. Il ne fait plus intervenir la référence comme il faisait par le passé; il ne se situe plus d’emblée au niveau d’une ‘représentation’ qui serait donnée comme un préalable. Même s’il se veut ‘politique’, son rapport au politique ne se définit plus aussi simplement qu’il a pu le faire lorsque, militant, engagé, démonstratif et didactique, son discours s’appuyait sur une perception du monde partagée.” (SAISON, 1998: 17).

O uso do real é uma estratégia para dar voz a realidades sufocadas pelos mecanismos de poder, criando, dessa forma, um teatro politicamente engajado e que se recusa a funcionar em um circuito fechado sem nenhuma referência de mundo e de história. Ela afirma que,

“Une partie du théâtre contemporain se définit certes par un engagement politique actif, il est présent spontanément et sollicité avec insistance sur le terrain du social, et refuse de fonctionner dans le circuit fermé d’une recherche artistique coupée de toute référence au “monde” ou à l’histoire contemporaine. Mais son souci est de désocculter, de donner existence à une parole: il rend présents des “realités” qu’il s’est

efforcé de débusquer et auxquelles il contraint le spectateur de faire face. Le terme récurrent dans tous le discours est celui de “réel”. C’est une invite à reconsidérer en même temps, dans le monde contemporain, les lieux du politique et les problèmes du realism, à travers un examen des enjeux de la représentation.” (SAISON, 1998: 9).

Saison aponta duas formas de trazer o real para o teatro:

“[...] la première consiste à porter sur scène, à travers des documents élaborés en dehors du théâtre, une certaine représentation du monde; la seconde répond au souhait d’inscrire plus directement le théâtre dans la réalité sociale, pour donner la parole à ceux qui n’ont pu y accéder.” (SAISON, 1998: 21)

Segundo Carreira e Carvalho (2013), a cultura ocidental adotou definitivamente o termo “teatro do real”, apesar das divergências sobre o seu conceito. O único consenso nesse território difuso é que o real é o elemento chave desse tipo de teatro, sem entrarmos aqui na discussão filosófica sobre o que é o real. Dizem eles que “o pressuposto do que hoje se convencionou chamar ‘teatro do real’ ou ‘cena do real’ é que tudo o que ocorre na cena pode ser documentado e foi baseado em pesquisa de arquivos e registros” (CARREIRA, CARVALHO: 2013, p.35), mesmo que, a partir daí, sejam construídos espetáculos com diferentes perspectivas, formas e métodos. Para esses autores, teatros do real podem abranger duas grandes correntes:

“1) uma que, principalmente, toma o real como elemento temático, isso é, sua proposta inicia a inovação na própria dramaturgia textual, no arrolamento de materiais, de documentos e no seu agenciamento pela criação dramática; 2) e uma segunda, que privilegia o real como matéria da experiência na cena, o real como acontecimento, como irrupção no tecido ficcional” (CARREIRA e CARVALHO, 2013: 37).

Para ser reconhecido como teatro do real, pressupõe-se que o espetáculo seja construído a partir de fontes primárias sobre determinado tema, com um período de coleta de dados, recolha de documentos e/ou entrevistas. Há uma grande variedade de fontes que inspiram as criações de teatro do real, tais como: entrevistas, documentos, vídeos, fotografias, transcrições, jornais, deslocamento espacial, participação de não-atores, depoimentos, etc. A diferença de métodos de investigação e coleta desses materiais e, sobretudo,

a especificidade de cada um deles, somada à técnica utilizada na performatização desses documentos, produz uma cadeia de subgrupos classificados como “teatros do real”, que se diferenciam entre si por materiais e métodos.

Para estruturar as ramificações que se seguem, pegamos como indicador direcional as seis funções possíveis para as dramaturgias do real, sugeridas por Carol Martin (2006), a saber:

- “1. Reabrir julgamentos no sentido de criticar a justiça;
 2. Criar testemunhos históricos complementares;
 3. Reconstruir um acontecimento;
 4. Cruzar autobiografia com história;
 5. Criticar as operações quer do documentário quer da ficção;
 6. Trabalhar sobre a cultura oral do teatro.”
- (MARTIN, 2006:12-13).

Essas funções sugeridas pela autora não são obrigatórias em todas as criações, não necessariamente andam todas juntas ou completamente isoladas, mas nos ajudam a direcionar e compreender alguns caminhos que foram desenvolvidos na esfera dos teatros do real. O processo criativo habitualmente é iniciado sem nenhum texto dramatúrgico pré-estabelecido. O encenador ou os responsáveis pela encenação irão exprimir determinado ponto de vista sobre o tema a partir das escolhas do material e da proposta de representação dos dados. É comum também que a investigação e representação tenham a intenção de dar voz àqueles marginalizados nos mecanismos de poder.

2.4 Biodrama

Enquadrado nas funções dois e quatro sugeridas por Martin, surgiu, no final do século XX, uma nova forma de representar o real no palco: a representação de histórias reais vivenciadas pelos próprios atores e entrevistados próximos, com predominância de criações solas, com dramaturgia e encenação própria. Tais espetáculos são baseados em documentos pessoais, diários e memórias, coletados a partir de determinado tema de interesse do ator. Além de criar testemunhos históricos complementares e cruzar autobiografia com história, esses processos têm uma intenção clara de discutir temáticas complexas.

Como exemplo, podemos citar o Biodrama, que foi um termo proposto pela encenadora argentina Vivi Tellas, em 2002, quando era curadora no Teatro Sarmiento, em Buenos Aires. Ela criou, naquele ano, uma programação chamada Ciclo Biodrama, que receberia projetos teatrais nos quais diretores contemporâneos convidados encenariam a biografia de uma pessoa argentina viva. Em entrevista a Alejandro Lingetini, Tellas diz que,

“Yo inventé la palabra biodrama para reunir biografía con teatro y fue un proyecto de investigación que diseñé cuando me llamaron para dirigir el Teatro Sarmiento. Invité a varios directores a que trabajen sobre una persona viva y sobre su biografía. Lo podían hacer cada uno con su propio estilo, con su poética. Después empecé con estos trabajos más radicales, que bauticé “archivos”. (TELLAS, 2012)

Para Tellas, os projetos selecionados para fazerem parte do Ciclo Biodrama deveriam cumprir duas exigências: os encenadores deveriam ter contato direto com as pessoas sobre as quais as biografias seriam feitas; um dramaturgista – mesmo que fosse o próprio encenador – deveria acompanhar os ensaios, permitindo que o texto fosse composto durante o processo de criação da peça. A proposta desta criadora era incentivar a produção argentina de biografias encenadas, fomentar a discussão entre arte e vida, discutir a realidade política e social do país através da exploração da tragédia do homem comum. Biodrama explora o arquivo pessoal e individual, transformando experiências em signo teatral. Diz ela,

“Todo lo que se ve está marcado, no hay nada librado a la improvisación; incluso hay muchas cosas que se reescriben porque quiero que se digan de una manera. Obviamente, debo

acordarlo con los protagonistas porque son historias de ellos. Yo agrego historias que voy imaginando a partir de sus relatos o les pido algo específico. Si siento que falta algo trágico, o algo desopilante, les pido que recuerden algo de ese orden y lo narren” (TELLAS, 2012)⁹.

O processo de teatralização do arquivo, para Tellas, como podemos observar em seu discurso, é guiado por um ponto de vista da encenadora, com foco em pressupostos estéticos e dramáticos. O processo de criação dela está associado a uma exploração das experiências de pessoas que despertem o interesse da criadora por algum motivo. Segundo a própria, as escolhas dos materiais levam em consideração o coeficiente de teatralidade existente na história. Biodrama pressupõe um uso mínimo de ficção ou, como sugere Tellas, um “Umbral Mínimo de Ficção”, que se refere a toda a teatralização do material biográfico. Há interesse no lugar fronteiro da realidade, na zona de acontecimentos reais que parecem ficção. Segundo Crespo,

“Los diferentes usos que se hacen en los biodrama de estos restos de lo real evidencian una clara intención por pretender disminuir el contenido ficcional de las experiencias. Lo anterior es conceptualizado por Vivi Tellas como el “Umbral Mínimo de Ficción (UMF)”. Dicha unidad sirve para medir cuánto hay de ficción en cada situación. Puede encontrarse en un vestuario especial o en un texto que se repite ante un “público” o en una forma de hablar o de contar. Las acciones emergentes del UMF muchas veces se limitan a significar lo que significan. Constituyen una realidad nueva, una realidad propia que no es interpretada, sino experimentada en sus efectos. La corporalidad o la materialidad de la acción prevalece por sobre la capacidad signíca, por las emergencias que pueden desprenderse involuntariamente de dicha acción” (CRESPO, 2015: 127).

A maioria das publicações sobre os espetáculos que priorizam entrevistas e depoimentos geralmente enquadraram essas criações artísticas como teatro documental (teatro documentário, *documentary theater* ou *témoignage théâtral*). No entanto, compreende-se que tal formato tem suas particularidades e, portanto, o definiremos nesta pesquisa como uma ramificação do teatro documental: o teatro depoimento. Trata-se de um processo teatral construído a partir de histórias e experiências que se cruzam com a dos próprios atores que

⁹ Entrevista de Alejandro Lingenti a Vivi Tellas sobre Biodrama. Disponível em: <https://losinrocks.com/yo-inventé-la-palabra-biodrama-fcdb7a7fb433>. Acessado em 20 de janeiro de 2019.

estão em cena, com características e métodos de representação particulares, desde a recolha de materiais ao desenvolvimento do processo criativo e encenação. O material mais significativo no teatro depoimento não é palpável, é derivado da memória. O documento principal é derivado de matéria humana, não pode ser encontrado em museus, bibliotecas e centros de documentação, não pode ser oficializado, não tem valor legal e não tem reconhecimento histórico.

2.5 Verbatim

Segundo Hammond e Steward (2008), o teatro verbatim propõe uma exposição das fontes que serviram como referência para o espetáculo. Ao invés de adaptá-las a uma estrutura dramática ficcional, ele oferece ao público as palavras de pessoas reais, como foram ditas.

“The words of real people are recorded or transcribed by a dramatist during an interview or research process, or are appropriated from existing records such as the transcripts of an official enquiry. They are then edited, arranged or recontextualised to form a dramatic presentation, in which actors take on the characters of the real individuals whose words are being used. In this sense, verbatim is not a form, it is a technique; it is a means rather than an end. For this reason, verbatim theatre can be used to describe plays that are so dissimilar that the term may appear to be of little value” (HAMMOND, 2008: 9).

Verbatim Theatre é um termo sugerido pelo pesquisador Derek Paget durante suas pesquisas sobre o drama documentário que faça uso – de maneira abundante ou exclusiva – de material gravado sobre originais reais. No artigo que escreve em 1987, Paget aponta Rony Robinson como um dos pioneiros do método e este dramaturgo sugere os princípios relacionados ao teatro Verbatim:

“[...] it is a form of theatre firmly predicated upon the taping and subsequent transcription of interviews with ‘ordinary’ people, done in the context of research into a particular region, subject area, issue, event, or combination of these things. This primary source is then transformed into a text which is acted, usually by the performers who collected the material in the first place.” (ROBINSON, 1986 *apud* PAGET, 1987: 317)¹⁰.

Desde meados dos anos 70, inúmeras peças produzidas no Reino Unido foram consideradas *Verbatim*. O desenvolvimento deste tipo de teatro foi facilitado pelo surgimento do gravador de cassetes portátil. Segundo Paget (1987), Rony Robinson, ao lado de Chris Honer, e David Thacker com Ron Rose, abriram caminho para a exploração deste campo. Esses criadores foram influenciados pelo contato que tiveram com uma tradição não teatral de

¹⁰ Paget, Derek. “‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques.” *New Theatre Quarterly* 3.12 (1987): 317-336.

observação social e documentação oral, advinda de Peter Cheeseman¹¹ e dos trabalhos do Theatre Workshop, sem ignorar a influência inevitável do teatro épico e político de Piscator e Brecht no final dos anos 50. Entretanto, Paget defende que o cinema e a rádio podem ter sido fontes mais relevantes do que a obra dos encenadores alemães na busca por um discurso vernacular no teatro documentário britânico. As inúmeras criações que surgiram a partir dessas referências acabaram por estabelecer uma tradição de teatro documental no Reino Unido. Paget apresenta uma lista com vinte e quatro produções profissionais, entre 1971 e 1987, criadas substancialmente com material verbatim, gravado e transcrito.

Duas metodologias de trabalho no *Verbatim Theatre* podem ser identificadas através da prática de Robinson: poucos personagens com uma porção generosa de cada história ou um pequeno segmento de entrevista de muitos personagens. Em ambas, a questão dramática é baseada na edição do material transcrito, que estrutura uma espécie de colagem discursiva. Neste sentido, Paget (1987) escreve que colagem é,

“[...] frequently the key descriptive term for practitioners of Verbatim Theatre. As with most variants of documentary theatre, the essential difficulty in the working process is the reduction of a mass of source material to some sort of viable theatrical shape, producing a very real uncertainty at the outset, when a company initially assembles with no material at all beyond a basic subject area” (PAGET, 1987: 323).

O processo de criação no Teatro Verbatim geralmente se estrutura em três fases: coleta de material, edição e compilação das transcrições e ensaios/montagem. Antes da fase de coleta, entretanto, recomenda-se um período extenso de pesquisa preliminar e divulgação do trabalho a ser realizado, a fim de encontrar pessoas dispostas a falar, com histórias relevantes sobre o tema investigado. Com a prática, as companhias britânicas citadas por Paget perceberam que as entrevistas, apesar de deixarem sempre espaço para conteúdos inesperados, deviam ser formuladas para direcionar aquelas pessoas a falar sobre o que elas tinham necessidade e não vontade de dizer. Thacker diz:

¹¹ Referencia no drama documental britânico pós-guerra, Cheeseman foi pioneiro do *Theatre-in-the-round*, em permanente atividade no Victoria Theatre, onde foi diretor artístico por 36 anos.

“I think the only way to approach it is to be completely open to what they're telling you, what they're trying to tell you about the period It doesn't mean that you then show everything... you are selective about it and you are making artistic choices to heighten what you want the audience to perceive as being life between the wars and what perspective you want them to put on that” (THACKER, 1985 *apud* PAGET, 1987: 324).

A riqueza do testemunho para o Teatro Verbatim reside na necessidade de encontrar uma história relevante, reconhecendo o valor cultural de memórias vivas, como a História Oral. O desenvolvimento tanto de um quanto de outro estão associados à tecnologia do gravador portátil e ambos abrem espaço para informações às margens da mídia e dos registros oficiais.

É importante ressaltar que Teatro *Verbatim* é apontado como um gênero para alguns teóricos e descrito como uma técnica de encenação para outros. Para Hammond e Steward (2008), “verbatim is not a form, it is a technique, it is a means rather than an end.” (HAMMOND, STEWARD, 2008: 9). Para Martin (2010), o termo *Verbatim* é tão inadequado quanto Teatro Documental. Diz ela,

“In the U.K., documentary theatre is known as “verbatim theatre” because of its penchant for direct quotation. However, verbatim theatre does not necessarily display its quotation marks, its exact sources. “Verbatim” can also be an unfortunately accurate description of documentary theatre as it infers great authority to moments of utterance unmitigated by an ex post facto mode of maturing memory. Its duplicitous nature is akin to the double-dealing of television docudramas” (MARTIN, 2010: 23).

No entanto, autores como Paget (2008) defendem o *verbatim* como um formato do novo documentarismo britânico, que manteve alguns aspectos das práticas do Teatro Documental, adotando novas metodologias. É evidente que a prática responde aos novos contextos sociais e políticos, em um tempo onde a comunicação adquiriu significados distintos do começo do século XX. A era da mídia desenvolveu um público cético, por um lado, e dependente, por outro. A informação oferecida pelos meios de comunicação de massa era necessária para a manutenção de um debate democrático.

Derek Paget apresenta então, não só esta, mas duas novas formas de teatro documental britânicos da virada do século: ao lado do “Verbatim Theatre”, ele coloca o “Tribunal Theatre”. Ambos usam documentos como base para os

seus textos e ambos adotam novas metodologias. O Teatro Verbatim, para este autor, origina-se nas entrevistas, seu texto é formado principalmente pelas palavras dos entrevistados e, geralmente, centraliza sua criação em questões políticas e sociais. O Teatro Tribunal, por outro lado, fundamenta sua criação em processos judiciais e inquéritos oficiais.

Segundo Paget (2008), “Verbatim Theatre – both the practice and the term – was invented by no single individual, it was the result ultimately of a *seeking* undertaken by groups of theatre makers, all of them in pursuit (as were other meaning-makers in other media at the time) of the Authentic.” (PAGET, 2008: 132). O teatro documental foi, segundo Paget, um elemento chave para a prática de muitos grupos do teatro alternativo britânico desde a década de 60. A forma reemergiu nos anos 80, com as primeiras manifestações de teatro verbatim. Ele pontua que tanto o teatro verbatim quanto o teatro tribunal “have capitalised on the suspicion that the governed are never told the whole story by governors.” (PAGET, 2008:134). Ambos pretendem explorar partes da nossa própria história que não foram muito bem contadas. Sobre as semelhanças e diferenças entre essas práticas, o autor afirma que,

Verbatim and Tribunal Theatre are both based on recorded utterance, but can be clearly distinguished from each other. The distinction needs to be preserved against two threats. The first is the tendency British Theatre has always had to forget its historical antecedents. The second is a journalistic tendency to call all plays “verbatim” that work from actual speech. The difference between the plays leads, not least, to important differences in production methodologies. “Tribunal plays” are different from “verbatim plays” in that they are edited transcripts (literally, “redactions”) of actual trials, tribunals and public inquiries whose proceedings have been officially recorded. This kind of play has a long and honourable theatrical history, law systems having been long regarded as inherently “dramatic” and “the- atrical” (PAGET, 2008:134).

Similar ao teatro tribunal, tivemos o *Theatre of facts* (teatro de fatos), que foi um movimento teatral, na década de 60, na Alemanha, associado ao contemporâneo de Brecht e, algumas vezes, seu colaborador: Erwin Piscator. Consistia na reconstrução teatral de algum julgamento público de relevância nacional, de preferência associado a seu contexto histórico, político e social. Essas práticas apresentavam, em geral, pontos de vistas contrastantes e colocavam os espectadores na posição de júri. Como exemplos, temos:

a. “O caso Oppenheimer”, de Heinar Kipphardt, baseado nas transcrições das audições oficiais de segurança norte-americana. Uma peça que transpôs as fronteiras da Alemanha, sobretudo por tratar a questão das armas nucleares após a Segunda Guerra mundial.

b. “A investigação”, de Peter Weiss, baseada nas transcrições dos julgamentos de nazistas do Holocausto em Frankfurt, entre 1963-65, colocando em contraponto os testemunhos das vítimas e dos seus guardas. Também cruzou facilmente as fronteiras culturais da Alemanha e ganhou destaque internacional.

Tanto o Verbatim, quanto o Tribunal e o Teatro de Fatos são considerados teatros funcionais com um propósito (*Theatre-with-a-purpose*), que servem, geralmente, a propósitos políticos que se opõem ao status quo. O teatro documentário foi redescoberto e reinserido na conjuntura atual, com diferentes necessidades políticas.

2.6 Headphone Verbatim Theatre

Caroline Wake (2013) sugere um subgênero relacionado com o teatro verbatim: o *Headphone Verbatim Theatre*. Ela diz que esta variação foi criada em salas de ensaio norte-americanas, exportado para workshops ingleses e desenvolvida, posteriormente, na Inglaterra, Bélgica, Geórgia, Austrália e Estados Unidos, tornando-se um gênero global no século XXI. Desde os anos 90, houve um crescimento no número e na variedade de peças documentais ao redor do mundo, tanto no circuito principal quanto no alternativo. Segundo Wake (2013), uma das formas de teatro documental que surgiu a partir desse movimento foi o “*recorded delivery*”, como denominou a inglesa Alecky Blythe, ou “*headphone verbatim*”, segundo a australiana Roslyn Oades.

Assim como o Teatro Verbatim, o *Headphone Verbatim* baseia-se na gravação de entrevistas de pessoas comuns, entretanto, “these interviews are typically conducted by a single playwright rather than by several actors who later appear in the performance.” (WAKE, 2013: 322) Além disso, enquanto o Verbatim inicia o processo de criação com as transcrições das entrevistas, o *Headphone Verbatim* as evita. O ponto de partida é a edição dos áudios coletados e o resultado disto não necessariamente será transformado em texto teatral. É produzido um roteiro de áudio, com o qual o autor-ator irá trabalhar, sem memorizá-lo e sem ver sua textualidade impressa. O ator ou a atriz têm o compromisso de reproduzir fielmente esses áudios, não somente nas palavras e cadências, mas também nas pausas, hesitações, prolongamentos, repetições e ruídos inesperados, tais como tosse e espirro.

Wake (2013) afirma que a grande diferença entre o *Teatro Verbatim* tradicional e o *Headphone Verbatim* é a performance. Enquanto o primeiro propõe uma exibição sistemática do material coletado, o segundo exhibe, além do material, o dispositivo tecnológico necessário para a gravação e repetição daqueles discursos. “In both rehearsal and performance, the actors wear headphones, through which they hear the audio script. They then repeat that script as immediately and exactly as possible, including – as noted above – every stammer, pause, and repetition.” (WAKE, 2013: 323). Nota-se, entretanto, que muitos espetáculos estudados usam este artifício em algumas cenas, mas não se definem como *Headphone Verbatim Theatre*. Portanto, assim como o

verbatim, o *headphone verbatim* se aproxima mais de uma técnica comum nas dramaturgias do real do que de um subgênero, embora seja assim relatado em alguns contextos. Wake sugere que este formato se apresenta em três modos:

“the social crisis play; the social justice play; and the social portrait play. The first of these emerges at or from a moment of acute social crisis, such as during or after a riot, siege, or murder. The second emerges out of a more general concern about social justice and the rights of marginalized subjects – migrants, the elderly, and sex workers, among others. The third emerges from a playwright’s general interest in a person, place, or community” (WAKE, 2013: 333).

A crise, a justiça e o retrato social serão representados nas criações de dramaturgias do real em geral, em teatro *verbatim* ou não. É recorrente, ao analisar os espetáculos documentais, identificar que as motivações dos seus criadores estão, na maioria das vezes, relacionadas com crise, contextos de guerra, terrorismo, questões de justiça referente a sujeitos marginalizados na sociedade ou a exploração de alguma identidade particular, seja ela revelada através de um espaço, uma pessoa ou uma comunidade. Esses modos se repetem em quase todas as criações de dramaturgia do real, valorizando, cada vez mais, o testemunho e o particular: “Thus writers and artists have turned more and more to witnesses to authenticate their take on truth. Documentary Theatre in the New Documentary Dispensation is primarily a theatre in which the *rhetoric of witness* dominates.” (PAGET, 2008: 139)

PARTE II – PROCESSOS CRIATIVOS PROTAGONIZADOS POR MEMÓRIAS

Após observar e analisar indicativos teóricos e histórico-críticos sobre a origem e evolução das dramaturgias do real e tentar compreender suas variações de formas, nomes e territórios, questionei-me como, afinal, se estruturavam esses processos criativos mais diretamente protagonizados por memórias na contemporaneidade e quais seriam os seus métodos e as suas técnicas. A segunda parte (Parte II) desta tese desenvolve estes questionamentos.

Partindo de proposições críticas referenciadas no debate em curso, o primeiro capítulo apresenta uma descrição detalhada do que designo por estruturas de produção de sentido em criações a partir de memórias. Adoto, em primeiro plano, a sugestão de Carol Martin (2010) de apontar tecnologia, corpo e texto como elementos cênicos fundamentais da estrutura das dramaturgias do real. Acrescento, no entanto, o arquivo como quarto elemento presente na estruturação do sentido, por motivos que adiante apresentarei. Este capítulo integra assim uma reflexão sobre os conceitos de arquivo, documento e depoimento, além de apresentar investigação sobre os métodos de interpretação e dramaturgia utilizados, alicerçada na análise de alguns teóricos e em alguns processos de criação que exemplificam cada método discutido.

O segundo capítulo descreve algumas das técnicas de performatização dos materiais utilizadas de forma recorrente em obras de dramaturgias do real, aprofundando a análise de cada uma delas a partir de diversos exemplos de criação. Essas técnicas são inseridas na encenação em três esferas temporais: a primeira refere-se ao presente, ao momento de apresentação da peça, que inclui todas as técnicas de projeção em tempo real e discurso direto ao público, além de improvisos e intervenções ao vivo; a segunda é composta pelo material derivado da entrevista, os dados coletados nela, a interpretação e os comentários sobre o processo de pesquisa; por último, há o tempo do evento investigado, situado no passado, recriado para a cena, que inclui toda a criação artística de reconstrução do acontecimento a fim de criar um imaginário sobre ele.

Desse modo, essa parte da tese pretende dividir com o leitor algumas reflexões e impressões sobre os principais elementos que compõem e estruturam a criação teatral protagonizada por memórias.

CAPÍTULO 1 – Estrutura e produção de sentido

O teatro do real é uma manifestação artística contemporânea de difícil definição, devido a sua multiplicidade e complexidade. A compreensão da sua estrutura também não é simplória. Segundo Carol Martin (2010), esse tipo de teatro é algo como um quebra-cabeças, que deriva de uma rede complexa de percepções humanas sobre a experiência. Essa densidade subjetiva é, conseqüentemente, refletida nos processos de criação. A base dessas produções nasce do questionamento de alguns artistas sobre eventos específicos (pessoais, históricos, coletivos etc.), sobre sistemas de crenças e/ou questões políticas. Os encenadores recriam suas próprias versões sobre o tema, com uma variedade de formatos tão múltipla quanto o próprio real ativado, dificultando o enquadramento dessas obras em gêneros ou movimentos fixos e delimitáveis. Ainda assim, podemos encontrar muitos pontos comuns e recorrentes, os quais serão explorados neste capítulo. São essas similaridades somadas ao uso do real como dispositivo de criação que situam uma série de espetáculos no que Marcelo Soler (2015) chama, em sua tese, de *Campo do Teatro Documentário*. Para começar, podemos pontuar que uma característica fundamental dessas criações consiste na utilização e reprodução de documentos, seja por vídeos, gravações ou outros dispositivos que são, geralmente, visíveis em cena ou podem ser colocados à vista do público através do uso da tecnologia.

O teatro do real contemporâneo promove ainda o encontro entre a tecnologia pós-moderna e a cultura oral do teatro, segundo Martin (2010). Para a autora, o teatro do real estrutura-se de maneira tripartida: tecnologia, texto e corpo. Nesse tripé estrutural, Martin engloba presença e arquivo na categoria corpo. No entanto, neste estudo, ao incidir mais diretamente em processos de criação protagonizados por memórias, proponho definir como corpo a presença humana em cena e assumir o conceito de arquivo como um quarto elemento, essencial no meu ponto de vista e, portanto, analisado separadamente. Sendo assim, nesta tese, os materiais coletados que sugerem autenticidade à representação estarão analisados na categoria arquivo, que traz componentes fundamentais para esse gênero teatral, como o real, a memória, o documento e o depoimento.

1.1 Arquivo, documento e depoimento

A compreensão do conceito de arquivo, segundo Van Alphen (2014), implica uma clareza na distinção entre coleção e armazenamento de documentos e/ou objetos. Para o autor, arquivo está associado às metodologias de organização de uma coleção e não pode ser comparado ou confundido com armazenamento de material. Ele afirma que “[...] a collection is dependent on principles of organization and categorization, whereas storage is not. The lack of organization of storage is a negative principle; it results in accumulation.” (VAN ALPHEN, 2014: 55). Armazenamento pode incluir qualquer tipo de materiais, sem seleção prévia, incluindo a repetição de objetos. A coleção exige critérios de seleção, reúne itens valiosos para quem os coleciona, geralmente associados à preservação de uma memória cultural, social, familiar. Os objetos de uma coleção só fazem sentido em relação uns com os outros. O material armazenado aleatoriamente não produz nenhum sentido relacional entre um objeto e outro.

A partir dessa compreensão de arquivo – como algo previamente selecionado e categorizado, que produz sentido em relação aos outros objetos – podemos apresentar o que consideramos arquivo no processo de criação documental. Durante a fase de investigação de um processo criativo, recolhem-se documentos e depoimentos previamente direcionados por um tema, ou seja, já categorizados de certa forma. Entretanto, o material coletado geralmente abrange uma área mais ampla e oferece uma infinidade de informações pouco relevantes para a criação artística. Desse modo, podemos afirmar, portanto, que a primeira fase de investigação e coleta de material produz um agrupamento de objetos e informações que se aproximam mais dos conceitos de armazenamento e acúmulo do que da noção de arquivo e coleção. Entretanto, a segunda fase do processo de coleta consiste justamente na seleção e categorização dos materiais, além da estruturação da relação entre um material e outro através de um fio condutor cênico. Sendo assim, podemos afirmar que o processo criativo de teatro do real é composto por uma fase de construção do arquivo, ou seja, uma fase de transformação do material armazenado em coleção, em material editado, de trabalho.

Além disso, é importante perceber que a noção do arquivo pode ser literal ou figurativa. A noção literal refere-se ao material físico, documentos e objetos. Figurativamente, o arquivo está associado a conhecimento, a memória e a experiências. No caso do processo de coleta para teatro documental, a busca é direcionada simultaneamente para os dois lados. Ao mesmo tempo em que a equipe busca documentos oficiais, museus, publicações sobre o tema, objetos históricos etc., busca também histórias de vida, testemunhos reais que possam complementar a construção do arquivo. É importante ressaltar que o processo de investigação e coleta segue caminhos ajustados ao sujeito que os conduz. Ou seja, não há agentes passivos no processo de arquivamento.

Arquivo não é neutro, ele pode produzir significados específicos, apontar provas de fatos e revelar informações sobre a identidade do arquivista. Esta atividade, estabelecida no positivismo do século XIX, não é sustentável no mundo pós-moderno sem revermos os seus conceitos, objetivos e metodologias. Arquivo não pode mais ser considerado simplesmente uma coleção de objetos sob uma administração passiva de pessoas. Arquivistas são seres humanos, portanto, não podem ser isentos de subjetividade. Para Van Alphen, “they are now seen as active agents who shape cultural and social memory.” (VAN ALPHEN, 2014: 14).

Do mesmo modo, os artistas-investigadores de um processo criativo em teatro documental, que trabalham como arquivistas na primeira e segunda fase de coleta de material, são, obviamente, agentes ativos na construção do arquivo que será usado para o espetáculo. Portanto, devemos considerar que, em qualquer espetáculo documental, a coleção de materiais apresentada é resultado do ponto de vista de uma equipe artística, que escolheu algumas partes da coleta em detrimento de outras, a fim de defender uma percepção particular sobre determinado tema.

O reencontro dos artistas de teatro com o arquivo na produção contemporânea difere do impulso arquivístico do século XIX, que emerge com a invenção da fotografia e o desenvolvimento da museologia a partir do modelo iluminista do gabinete de curiosidades. Embora a tarefa e arquivamento existisse muito antes do surgimento desta, foi a partir do seu uso que o arquivo se transformou. No contexto positivista deste século, a fotografia abriu espaço para o arquivo se estruturar a partir de uma organização racional, determinando

grupos, cronologia, classificações e categorizações. Ao analisarmos, em contraponto, o impulso arquivístico dentro das práticas artísticas contemporâneas, nos deparamos com o diagnóstico do historiador de arte Hal Foster. (FOSTER, 2004: 3-22). Ele reconhece que essa tendência ao arquivo já perdura desde o período pós-guerra, com a intenção de presentificar uma informação histórica esquecida. No entanto, a criação contemporânea usa o arquivo de modo peculiar, como dispositivo para uma descolonização epistemológica, para desaprendizagem de uma série de valores e hábitos inerentes a um sistema cultural que reforça a desigualdade. O “archival impulse” está mais associado com a busca por informações que foram ocultadas do que com a reafirmação de origens absolutas. O teatro do real está alinhado com a ideia de Foster na medida em que desenvolve uma ação de coleta que pretende transformar e reinterpretar experiências através de uma atividade estética, ao invés de reproduzir, sistematizar e classificar.

Para Martin (2010), o arquivo no teatro do real é dividido entre evidência e testemunho. A autora compreende que a primeira tem um caráter impessoal e está relacionado a coleta de dados oficiais, enquanto o segundo é referente ao particular, derivado da experiência e da memória. Esses dois tipos de arquivo podem ser colocados em conflito na cena, com o propósito de questionar os registros históricos de determinado evento. O termo evidência, no senso comum, está associado a um dualismo que tende a separar o que está em destaque e àquilo que não dá margens à dúvida. Nesse sentido, conseguimos compreender a sugestão de Martin. Entretanto, ao analisarmos o uso do termo em contextos jurídicos, por exemplo, podemos encontrar contrastes que dificultariam a compreensão da estrutura que será apresentada neste estudo.

A intenção de um espetáculo que se intitula documental é persuadir o espectador de que não se trata de ficção. Para isso, é recorrente que sejam apresentadas evidências que comprovem o discurso proferido no palco. Entretanto, devemos estar cientes de que as evidências levadas à cena são sempre manipuladas, seja pelo encenador em processo criativo documental, seja pelo dramaturgo ou pelos atores. Mesmo em contexto jurídico, as evidências podem ser manipuladas por advogados e promotores de justiça a fim de persuadir o juiz ou o júri. Podemos inferir, portanto, que o sistema é construído de meias-verdades, ou seja, apesar de o evento ser tipicamente apresentado

como a versão real dos fatos, qualquer que seja a “verdade” exposta, só podemos afirmar que se trata apenas de mais uma versão.

Se considerarmos o conceito da palavra evidência como um elemento que pretende esclarecer um fato, expor uma verdade ou servir como prova de alguma coisa, podemos inferir que o testemunho, no caso do teatro do real, também deveria ser considerado uma evidência e, portanto, não estaria em uma categoria distinta. Desse modo, para definir melhor as nuances e tipologias do arquivo sobre o qual trabalharei nesta investigação, este estudo mantém a separação em duas categorias distintas, mas propõe nomenclaturas divergente da proposta por Martin. Trabalharemos sobre as categorias documento e depoimento.

Conceitualmente, documento foi definido, por bastante tempo, como um suporte material que continha alguma informação relevante sobre um assunto. Com a era digital, também passou a ser considerado documento qualquer registro de informações, independente do formato e material utilizado, ou seja, o documento passou a ser também digital e não necessariamente físico. Na arquivologia, podemos dizer que se torna documento o que tem relevância histórica e cultural. É importante lembrar que todo o processo de documentação da história está relacionado com a transição da cultura oral para a cultura escrita, o que está associado com o surgimento dos arquivos.

Segundo Paes (2006), podemos encontrar nos arquivos dois tipos distintos de documentos: “1) Aquele que, produzido e/ou recebido por uma instituição pública ou privada, no exercício de suas atividades, constitua elemento de prova ou informação; 2) Aquele produzido e/ou recebido por pessoa física no decurso de sua existência” (PAES, 2006: 26). Sendo assim, sugerimos adotar, nesta investigação, para diferenciar esses dois tipos de documentos, as nomenclaturas já em uso corrente na área jurídica: documento público e documento particular.

O teatro do real faz uso desses dois tipos de documentos, dando ênfase ao documento particular, visto que é a partir deste que os encenadores podem questionar e/ou verificar “verdades oficiais” sobre determinado evento. No processo de investigação com o propósito de criar uma obra teatral, são considerados documentos particulares relevantes: fotografias pessoais, vídeos, cartas, objetos de valor afetivo, registros de trabalhador, materiais de antigo uso profissional, entre outros. Estes itens podem ser colocados em cena em

contraponto com documentos públicos, tais como: textos e imagens publicados em livros, notícias de jornais e revistas, notícias oficiais, leis e processos judiciais, informações oriundas de museus e centros de documentação.

Juridicamente, considera-se documento o item que tem comprovação legal e, conseqüentemente, pode servir como prova. Entretanto, se analisarmos o processo de criação de uma peça de Teatro Documental e os mecanismos utilizados para transformar o documento em performance (ou o arquivo em repertório), devemos sinalizar que há uma transformação do arquivo. A matéria existente no momento de recolha passa por sucessivas seleções e edições até chegar ao resultado final exibido ao público. Em cada fase, durante o processo de escolha dos materiais, ocorreriam interpretações equivocadas e distorções inevitáveis do conteúdo e do discurso. Além disso, o arquivo é também submetido aos mecanismos de poder e, portanto, questionável como árbitro da verdade. Segundo Martin, “what makes documentary theatre provocative is the way in which it strategically deploys the appearance of truth while inventing its own particular truth through elaborate aesthetic devices, a strategy that is integral to the restoration of behavior.” (MARTIN, 2010:19) Podemos então afirmar que o arquivo é exposto na cena apenas como sugestão de verdade, jamais como versão única ou definitiva. Por esse motivo, documento é compreendido nesta pesquisa como uma evidência e não como prova.

Em um processo judicial, por norma, apresentam-se as provas legais – os documentos, neste caso – em conjunto com as evidências, recolhidas através da audição das pessoas envolvidas no processo: réus, vítimas e testemunhas. O material oral decorrente desta audição referente aos principais envolvidos no processo é chamado de depoimento. É a partir deste conceito de depoimento que acrescento o termo a este estudo, como o segundo componente de evidência nas criações de teatro do real. Embora depoimento e testemunho sejam considerados sinônimos em grande parte das referências, o primeiro termo engloba as declarações das testemunhas e das partes diretamente envolvidas, sendo, por isso, o termo escolhido para este trabalho. Sendo assim, depoimento refere-se, nesta investigação, a todo o material resultante de matéria humana, ou seja, entrevistas e relatos pessoais, que não podem servir como prova do evento, visto que estão sujeitos aos filtros do orador, à sua interpretação dos fatos, às suas falhas de memória.

O real apresenta-se, então, no teatro documental, como um conjunto de evidências da realidade, dividindo-se entre documento – material visível, palpável, físico ou digital, e depoimento – um registro de memória, no campo do abstrato, do etéreo, atravessado pela subjetividade. Os depoimentos são coletados, geralmente, com as mesmas metodologias de um historiador etnográfico ou de um antropólogo e os seus dados sofrem os mesmos questionamentos sobre veracidade e validade feitos à história oral. Segundo Verena Alberti,

“a História Oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador à fita. Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam acontecimentos e conjunturas do passado e do presente.” (ALBERTI, 2005: 155).

No processo de investigação e coleta de material real, o depoimento, obviamente, transforma-se em documento, a partir do instante em que se torna uma gravação de áudio – permanente, reproduzível e durável. Ainda assim, o que importa considerar nesta investigação é o que justifica a divisão em dois grupos distintos, é que o depoimento tem um caráter independente e particular, que expõe a tragédia do homem comum. No teatro do real, o depoimento é o elemento que dá voz aos menos favorecidos, é o ponto de vista que está em contraponto ao amplamente divulgado pelos meios de produção e informação vigentes. A introdução de depoimentos faz parte da ânsia do artista contemporâneo de buscar informações ocultadas das versões oficiais sobre fatos históricos, permitindo reler e reinterpretar processos sociais e políticos. Entretanto, é preciso analisar com cautela as informações coletadas.

O autor Guilherme Monteiro (2018) reflete sobre a construção de um depoimento escrito – que ele chama de testemunho – como resultado de vários processos de filtragem do sujeito e que, dificilmente, será fidedigno à realidade. Para iniciar a reflexão, ele cita a bíblia e aponta que a versão do Evangelho segundo João descreve os acontecimentos de forma diferente dos outros. O autor afirma, portanto, que qualquer registro histórico é modificado ao longo dos séculos e que qualquer testemunho sobre fatos do passado deve ser visto com desconfiança. Para ele, nós somos sempre parciais e modificadores, incapazes de descrever um evento passado com neutralidade e objetividade. Se não há,

no entanto, nenhuma outra forma de apreender os fatos, “rende-se sempre à hipótese da sua falibilidade, quanto mais não seja pela falibilidade dos nossos sentidos” (MONTEIRO, 2018: 24).

Contar uma história sobre si envolve pelo menos três esferas de manipulação da verdade: a memória, a comunicação e o ego. A memória está sempre sujeita a falhas e lapsos, sobretudo ao tratar de um fato traumático, que pode apagar anos inteiros da consciência do indivíduo. A comunicação oral e escrita colabora com a transmissão de informações, mas pode incluir distorções, por incapacidade de usar essas ferramentas, como insuficiência de linguagem, por exemplo, ou por atravessamento de ruídos no momento de recepção da informação. O ego também pode ser um impedimento para a repetição de uma história, preto no branco, pois pode fazer o narrador censurar detalhes mais sombrios e criar cores e brilhos onde não há, para torná-la mais vistosa aos olhos de quem as ouve.

Testemunho pressupõe, segundo Batista, “a existência de um sujeito, que informa uma determinada comunidade, com a qual partilha um determinado código, e de um acontecimento, que teve lugar na chamada ‘realidade’.” (BATISTA, 2002: 6 *apud* MONTEIRO, 2018: 25) Com base na definição de Batista (2002), podemos identificar três pressupostos do testemunho: é necessário um sujeito que fala, outro(s) que escuta(m) e uma mensagem/informação a ser transmitida – de compreensão mútua, referente a algum evento real do passado. Mas qual é a diferença entre esta definição de testemunho e a definição de comunicação verbal de Jakobson? Ao usar a palavra sujeito, Batista envolve inevitavelmente uma dimensão experiencial do indivíduo, assumindo todas as interferências pessoais que podem existir na transmissão de um testemunho. Ou seja, a mensagem transmitida depende diretamente da experiência e da apreensão do sujeito de fala. Segundo Monteiro (2018), “um testemunho assume-se sempre como a exposição de alguma coisa mais ou menos íntima ou privada a um Outro, tendo como garantia de validade daquilo que é testemunhado a própria experiência da testemunha.” (MONTEIRO, 2018: 27).

Juridicamente, o termo testemunha é usado de forma corrente e operativa, como evidência de um evento, sob o ponto de vista externo aos seus agentes. Para ser considerado válido, o testemunho precisa ser composto por uma

coerência narrativa com uma lógica temporal e constituída de elementos verossímeis. O valor do discurso de uma testemunha em Justiça varia a depender da classe, profissão, condição mental e, em alguns casos, da relação pessoal que a testemunha possa ter com o evento relatado ou seus agentes.

Ao aprofundarmos o ponto de vista do martírio religioso, o testemunho é a partilha da fé e devoção de um indivíduo que morre por esta causa. Nesse caso, o testemunho (a palavra) se confunde com a morte, sendo reproduzido não apenas como discurso, mas também como evento – morte e pregação. O testemunho de um mártir vai além do seu discurso, mas envolve seu corpo e sua presença na hora da morte.

Na literatura, seria necessário distinguir, antes de tudo, ficção e história, realidade e imitação. Ao descrevermos um evento sobre o qual fizemos parte, direta ou indiretamente, quando nos é reconhecida a legitimidade para falar sobre isso, e baseamos nossos discursos em fatos colados à memória, tentamos construir um testemunho real, não ficcional, afastado da literatura. O uso da palavra em forma narrativa sobre algum acontecimento sobre o qual o orador não tenha tido a experiência, torna-se inevitavelmente ficção: literatura – se esteticamente trabalhado como tal – ou fofoca – reprodução irresponsável de fatos alheios à experiência do remetente e, portanto, sem comprovação de autenticidade. A escrita literária e poética também pode, entretanto, ter uma relação de proximidade com a experiência do autor ou da autora. O sujeito que fala na literatura e na poesia é resultado da sua linguagem e referenciado na obra a partir dela.

Segundo Monteiro, o testemunho só existe se for partilhado:

“O testemunho necessita tanto da experiência como esta necessita da sua partilha. Há uma espécie de paradoxo na solidão do testemunho. A experiência da testemunha é inacessível, inconcebível na sua forma, no seu imenso silêncio que é calado pelas palavras que se escolhem e aquelas que se ocultam. Ninguém o compreende, ninguém lhe pode aceder já – nem a própria testemunha, interdita pelo tempo e pela memória. E no entanto essa solidão necessita sempre de um Outro para se concretizar, há sempre um outrem que tem de surgir no horizonte para que essa solidão se manifeste. A experiência, a bem dizer, só se torna intestemunhável a partir do momento em que um sujeito se propõe a partilhá-la” (MONTEIRO, 2018: 35).

Monteiro aponta perspectivas do testemunho em contexto religioso, jurídico e literário. Esses conceitos podem servir como base comparativa e preparatória

para a análise aqui descrita, entretanto, é preciso compreender que o que fica caracterizado como testemunhas nos processos de investigação para teatro documental e teatro depoimento tem outro caráter, outra estruturas e outros métodos de operação. Para ele, o testemunho seria um relato de uma experiência particular e singular, que só existe quando compartilhado. Considerando que qualquer testemunho é mediado pela falibilidade da memória e pela insuficiência da linguagem, apoiado em instrumentos de narrativa que o aproximam da literatura, podemos inferir que um testemunho não pode ser uma descrição fiel de uma experiência, mas é “uma construção discursiva que, precisamente pela sua subjectividade e pela permeabilidade ao Outro, com a qual se partilha e se contamina, se torna sempre outra coisa, devem sempre algo mais.” (MONTEIRO, 2018: 56).

Sob ponto de vista psicológico, o depoimento é constituído a partir de três pilares: percepção, memória e expressão. As dinâmicas entre estes fenômenos vão conferir maior ou menor credibilidade ao testemunho. A primeira fase, perceptiva, consiste na captação multissensorial de um acontecimento, influenciada pela particularidade do sujeito – carregado de experiências que o formaram – além de alguns fatores externos.

Segundo Mira e López (2009), a capacidade perceptiva do ser humano pode variar a depender da hora do dia e da quantidade de luz no ambiente, do sexo do observador, da sequência de fatos ocorridos (os primeiros e últimos são mais facilmente recordados). A realidade e o acontecimento são percebidos através de uma lente afetiva particular do sujeito, que pode, involuntariamente, deformar o testemunho. Além disso, o processo de automação do ser humano não o deixa registrar atos simples e rotineiros na memória, impedindo a memorização de detalhes do passado, de ações que não foram realizadas com consciência plena da tarefa. Ações repetitivas são geralmente narradas em um testemunho como elas acontecem habitualmente e não exatamente o que aconteceu em um dia específico.

O mesmo acontecimento vivenciado por duas pessoas não relacionadas pode ser narrado de maneira completamente distinta. As informações apreendidas produzem, segundo Mira e López (2009), uma caricatura subjetiva da realidade. Fatos marcantes para uma pessoa, lembrados em detalhes, podem ser completamente esquecidos por outras que estiveram presentes no mesmo

momento. Outra grande influência na percepção do sujeito é o estresse no momento do fato narrado. Quando o corpo necessita fazer muitas sinapses nervosas para enviar para si informações de autodefesa e sobrevivência, ele se altera quimicamente para capacitar uma resposta física ágil diante do perigo e, conseqüentemente, sua captação de informações externas é prejudicada.

A segunda fase para a construção do testemunho está ligada à memória, ao que ficou retido no sujeito acabado o evento presencial, ou seja, ao conjunto de informações fixadas e de possível acesso posterior. O armazenamento e a evocação, dependem respectivamente, de condições saudáveis orgânicas e afetivas, sendo ambos influenciados por fatores pessoais. Situações traumáticas, muito estressantes, atravessadas por medo, raiva ou dor intensos, podem ser completamente apagadas da memória de um indivíduo, funcionando como um gatilho de autoproteção. Nesses casos, acredita-se que a lembrança se torne distorcida e incompleta, se distanciando da realidade e preenchendo inconscientemente as lacunas com uma sequência aleatória que tenha lógica para o sujeito. Além disso, os detalhes de uma lembrança são gradativamente esquecidos, portanto, o tempo entre o fato e o testemunho também pode influenciar no ruído da informação evocada.

Na terceira fase, na expressão linguística do acontecimento, o testemunho será afetado pela inteligência verbal do sujeito, pela sua capacidade de exprimir através de palavras uma experiência com exatidão. Além da capacidade de comunicação do remetente, outros fatores podem interferir nesta fase, como o ambiente onde se fala, as perguntas feitas, linguagem e a atitude do entrevistador. Obviamente, um espaço de acolhimento e tranquilidade amplia a qualidade do testemunho prestado.

Diante dos fatores apresentados, concluímos que o processo criativo em teatro do real lida com uma série de materiais distintos, documentos e depoimentos manipulados e modificados de formas diversas e inevitáveis. O arquivo criado nesse contexto possui um alto nível de interferência humana e os artistas responsáveis pela seleção e edição desses materiais devem estar cientes da densidade que o material carrega.

1.2 Tecnologia, prova e evidência

O desenvolvimento tecnológico abriu novas possibilidades aos processos de criação do teatro documental. Desde as primeiras referências estudadas (os espetáculos de Piscator), já se destacavam as projeções e o uso de imagens oriundas do cinema, como artifício para trazer a realidade para o palco. O surgimento desses novos instrumentos de representação foram fundamentais para a revelação das cenas de guerra que Piscator queria mostrar. Não bastava representar a guerra através dos meios habituais do teatro, mas compartilhar o trauma de maneira mais incisiva, convocando novas evidências com origem no real documentado. A tecnologia foi, e continua sendo, aliado fundamental na ligação entre a representação teatral e o real expostos numa peça documental.

A evolução do gênero está intimamente relacionada com a evolução tecnológica, não somente no processo de coleta de dados, mas também no processo de ensaios e encenação. O surgimento do gravador portátil, por exemplo, foi fundamental para a inserção de testemunhos reais em cena, apresentados nos áudios originais ou transcritos palavra por palavra, como foram ditas pelos entrevistados. A facilitação do acesso às câmeras de vídeo e gravadores de áudio trouxeram a possibilidade de colocar pessoas reais em cena, gravados e/ou em direto. A difusão da internet também foi fator relevante no desenvolvimento das dramaturgias do real, ampliando consideravelmente o acesso às informações e às pessoas. Muitos documentos passaram a ser digitalizados, coleções particulares e públicas foram disponibilizadas em rede, facilitando o acesso dos investigadores/criadores. Além disso, entrevistas com áudio e vídeo puderam ser feitas por programas de comunicação online, rompendo as barreiras territoriais da pesquisa.

Quanto ao processo de criação e encenação, houve mudanças significativas em vários aspectos. O modo de compartilhamento de material, por exemplo, hoje pode ser disponibilizado online para toda a equipe, sem necessidade de criar cópias ou de partilhar as novas informações somente durante os ensaios. Ter as vozes dos entrevistados em áudio de modo acessível para criar em cima desse material trouxe uma nova dimensão ao processo de criação em teatro documental: a possibilidade de trabalhar sobre a oralidade de testemunhas reais, construir personagens e cenas alicerçados em referências

vivas. No caso do *Verbatim*, a evolução dos reprodutores de áudio e dos fones de ouvido modificou completamente seu processo de trabalho. O tamanho e a quantidade de aparelhos disponíveis para a equipe, além da existência ou não de fiação e do tipo de fone utilizado muda completamente a partitura cênica dos atores em cena.

Segundo Carol Martin (2012), inúmeras ideias teóricas e teatrais sobre a verdade teriam sido construídas a partir das possibilidades oferecidas pela tecnologia. A possibilidade de usar a tecnologia como prova de autenticidade no teatro documental fez, segundo a autora, ressurgir a relação entre a teoria e o teatro. Para Martin, a tecnologia funciona em cena como uma chave de entrada para a realidade, sendo o principal elemento para estabelecer o acordo de veracidade entre atores e espectadores. Ela também afirma que,

“Media on the documentary stage is not secondary – not merely a recording of live events that hold more importance – but primary to the degree that today media is a key arbiter of truth. Media is “evidence” that what is purported to have happened actually did happen” (MARTIN, 2012:74).

Embora compreenda a importância dada para a mídia nessas criações e perceba que a tecnologia pode ser apresentada como principal evidência de que o que supostamente teria acontecido, aconteceu de fato, é necessário questionar a validade das informações oferecidas. Qualquer tipo de gravação de áudio ou imagem pode ser editada e apresentada a partir de um determinado ponto de vista, que pode favorecer ou distorcer o contexto no qual foi gravada. No atual contexto político internacional, onde estratégias de campanhas foram baseadas em “fake news” e a população foi conduzida a acreditar em um enredo cheio de informações distorcidas, é extremamente importante estar vigilante na escolha de materiais a serem utilizados e reproduzidos na criação cênica.

Martin explica que no teatro documental precisamos considerar três tipos de realidades: (a) o evento em si – sobre o qual os artistas se debruçaram para desenvolver seu processo de criação; (b) a versão em mídia deste mesmo evento; (c) a sua versão teatral. No caso dos espetáculos que fazem uso de depoimentos, poderíamos dividir o que a autora chama de versão em mídia em duas vertentes: a produção midiaticizada do evento e a versão da testemunha, recolhida geralmente em entrevistas presenciais. Além de entrelaçar todas essas realidades, o teatro do real se envolve com a ficção, com o lúdico e com a

estética. Segundo Martin, “theoretically, documentary theatre occupies the ground between the entirely made-up world of dramatic fiction and the supposedly entirely real world of everyday life.” (MARTIN, 2012: 75)

A autora também questiona o fato de a sociedade ocidental ter uma tendência natural de acreditar no que vê e, como consequência, considerar ainda os eventos divulgados pela mídia como verdade plena. Nós fomos treinados para enxergar a mídia como filme, como fotografia, como fonte séria e transparente de informação, mesmo quando estamos cientes que o conteúdo é fabricado sob o ponto de vista dos mecanismos de poder. Ainda assim, o uso da tecnologia e da mídia no teatro documental compõe o elemento de **autenticidade e autoridade** tão caros a esse tipo de processo. Martin (2012) conclui então que,

“Documentary theatre typically incorporates the media version of an event even as it attempts to distinguish itself from the mediatised event. It claims moral superiority not because it is more objective than media but because it is more subjective than media; it offers reality and social and political commentary as a viable form as knowledge (as opposed to editorial)” (MARTIN, 2012: 87-88).

1.3 Corpo, presença e atuação

Nesta pesquisa, consideramos como corpo no teatro documental aquilo que está diretamente relacionado à anatomia e subjetividade humana e aos seus efeitos de presença. O efeito da relação espacial dos corpos humanos com o mundo e com os objetos definem o conceito de presença. No nosso caso, a presença é estabelecida com a relação entre atores e objetos cênicos, atores e público. Além disso, ao tomarmos consciência de que o corpo humano é também responsável pela produção de conhecimento à medida em que estabelece relações de presença com outros seres e objetos, reafirmamos a importância da existência de atores em cena, pois a experiência estética é composta pela oscilação entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença, segundo Gumbrecht (2010). Segundo Daniele Ávila Small (2016),

“os componentes de sentido e de presença convivem em uma relação pendular, dialética. Nesse sentido, aquela separação radical entre a experiência estética, a fruição da arte e o conhecimento do mundo, o pensamento sobre o mundo, fica um tanto embaçada” (SMALL, 2016: 60).

Nos trabalhos com teatro do real a presença é, portanto, um elemento complementar e que potencializa o sentido. Mas o que é exatamente o efeito de presença tão caro ao teatro? A linguagem artística em geral e o teatro, em particular, justamente por sua dimensão de presença diferenciada, oferece a possibilidade de criação de uma obra com intensidades concentradas, que pode produzir epifanias “a partir de imagens e sons que não demandam interpretação nem precisam ter um sentido – e que a materialidade racional do discurso não seria capaz de provocar.” (SMALL, 2016: 61). Embora o teatro documental clame por narração e sentido, ele não apaga o corpo daquele que o escreve. Ao contrário, ele coloca o corpo/arquivista em cena, deixando claro a presença não apenas de um corpo, mas da subjetividade humana, principalmente, na construção da história e na perpetuação de memórias.

Exatamente por causa da exploração dessas memórias no teatro do real contemporâneo que o espaço de atuação desenvolveu uma abertura para novos elementos. O espaço para a cena, antes povoado apenas por atores profissionais, passa a ser frequentado por agentes não-atores, que podem ser:

cidadãos da comunidade onde o espetáculo está sendo criado; sobreviventes de algum fato traumático que é recontado na obra artística; especialistas de alguma área específica que colaboram com a compreensão do público sobre determinado tema. Estes corpos não estão em cena em “representação” de outrem, mas antes presentificam os próprios sujeitos das experiências e dos eventos que o teatro documental pretende captar.

Além disso, no caso dos atores profissionais, eles próprios passaram a ocupar posições inéditas: atores que não interpretam personagens, mas representam a si próprios; atores que representam pessoas reais que foram entrevistadas pela equipe de criação da peça. Desse modo, temos todos esses olhares e corpos em cena, dispostos a partilhar com os espectadores seus pontos de vista sobre alguma história real. No palco, nosso elemento primordial de comunicação não se limita a atores profissionais. Um importante componente do teatro documental é, portanto, gente em cena, ou seja, presença humana relatando uma história, não necessariamente de modo profissional.

Julia Mendes (2017) discute, em sua tese, como algumas vertentes da criação contemporânea deixaram de exigir formação técnica ou experiência para atuar nas artes do espetáculo e incorporam pessoas da comunidade, geralmente em situação cotidiana e autorreferencial. Para esta autora, este fato redimensiona a terminologia usada para designar aqueles que entram em cena e desloca a figura tradicional de ator. Ela sugere que esses participantes da cena, não profissionais, os quais se convencionou denominar pela maioria dos teóricos de não-atores¹², sejam referenciados com outro termo.

Mendes (2017) discorda do uso do conceito não ator para designar esses participantes não profissionais. Primeiro, a autora afirma que essa definição surgiu no fim do século XVIII, quando foi consolidado o ator profissional no teatro europeu, para diferenciar profissionais de amadores. Depois, ela considera que o termo é pejorativo e indica um viés de negação, portanto, é dependente da definição – em processo – do que seria um ator na arte contemporânea. Para

¹² O termo “não ator” foi popularizado pela obra de Augusto Boal, traduzida para mais de vinte idiomas, *Jogos para Atores e Não atores* (1998), publicada originalmente em 1973 como “200 Exercícios para o Ator e o Não-Ator com ganas de dizer algo através do teatro”. Essa obra sistematiza o Teatro do Oprimido, no qual os não atores a que Boal se refere são grupos de classes populares que, segundo ele, não precisam de artistas e intelectuais para falarem por eles.

esta autora, o encontro de um grande número de não-atores em cena, sobreposto ao número de atores, ou a aparição de atores profissionais expondo realidades pessoais e cotidianas e construindo efeitos de não atuação, tornam essa nomenclatura ainda menos operativa. Além disso, no Brasil, existe ainda uma relação recorrente entre o termo não atores e as classes menos favorecidas, herança do trabalho de Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, apesar de, a partir dos anos 90, esse sujeito ter começado a ser visto mais como sujeito identitário do que como um representante de uma classe econômica.

Mendes cita, no seu estudo, outras nomenclaturas correlatas e suas origens, como, por exemplo: corpos atípicos¹³, “teatro de pessoas reais” (GARDE; MUMFORD, 2016), espect-atores (BOAL, 2014), especialistas do cotidiano – usada pelos Rimini Protokoll, atores ready-made (FERNANDES, 2007), atores não profissionais e amadores. A partir da apresentação desse conjunto de experiências referentes ao trabalho nas artes do espetáculo de pessoas não profissionais, ela sugere uma terminologia própria: atores do cotidiano. Para a autora, esse termo dá ênfase às características que ela considera mais relevantes. Ela defende que, ao usar a palavra atores, privilegia-se o olhar teatral sobre esses sujeitos presentes na cena. Em contraponto, ela busca uma expressão que possa abarcar as pessoas convidadas previamente para fazerem parte do espetáculo, os espectadores que porventura possam vir a participar e os atores profissionais que apresentam cenas de transição em uma situação cotidiana ou autorreferencial. Sobre o termo cotidiano, ela afirma que,

“[...] trata-se, como já foi dito a respeito do trabalho do Rimini Protokoll, de sublinhar a perspectiva rotineira e autorreferencial desses participantes, que surgem em cena com suas próprias roupas, despidos das tradicionais técnicas e virtuosos interpretativas comuns à linguagem cênica.” (MENDES, 2017:60).

Desse modo, Mendes (2017) justifica o uso desta nomenclatura na sua tese, ressaltando que não pretende colocar o conceito de forma fechada, mas contribuir com a reflexão sobre as transformações da presença humana nas

¹³“Corpos atípicos” nas artes cênicas contemporâneas (2014). Fonte: <http://revuejeu.org/2014/05/20/corps-atypiques-2/>

artes do espetáculo contemporâneas. Diante disto, adoto, neste estudo, a nomenclatura defendida por Mendes e denominarei “atores” a todos os elementos humanos que estão na cena de um espetáculo de teatro do real, por vezes, sem diferenciá-los entre atores profissionais e atores do cotidiano, sempre que for necessário unificá-los.

Ao analisar os métodos utilizados sob a ótica da atuação, tempos que levar em consideração, desde já, que mesmo estabelecendo processos de análise semelhantes entre atores e atores do cotidiano, há diferenças nos resultados, visto que os primeiros têm uma formação que interfere inevitavelmente nos seus processos de criação e os segundos têm uma relação mais genuína com as histórias, embora também possam – e devam – usar técnicas para uma boa interpretação no palco.

A técnica de interpretação dos atores profissionais também poderá ser dividida em duas vertentes, muitas vezes usadas em alternância no mesmo espetáculo: a re-presentação e a a-presentação, ou seja, atores que representam outros personagens e atores representando a si próprios. Ainda na senda do trabalho de interpretação dos atores, podemos situar a representação em três tempos: o presente – o momento real do espetáculo, no qual há geralmente uma intervenção explicativa dos atores sobre o caráter do espetáculo; a entrevista – recriação do momento no qual a equipe artística coletou o material; e o evento – encenação do relato contado na entrevista, no momento em que aconteceu o fato, no passado.

O trabalho dos atores começa no período de investigação, que pressupõe a presença dos criadores e dramaturgista, geralmente conta com os encenadores e, cada vez mais frequentemente, com a participação dos atores. A equipe artística e criativa pode trabalhar como uma equipe de investigação durante o processo de pesquisa. Geralmente, é no período de ensaios que as funções ficam bem definidas e claras. Segundo Cantrell (2013), é comum que o ator tenha uma posição mais passiva em um processo de teatro documental. Entretanto, há muitos atores/criadores que são os principais responsáveis pela gestão da investigação e do processo de criação, sendo não apenas ativos no processo, mas exercem uma posição de liderança.

O ator contratado entra em um projeto que não tem resultados e percursos claros, antes do processo de investigação. Esse projeto pode ser inesperado e

estimulante, mas, ao mesmo tempo, incerto e inquietante. Os atores são escolhidos pelo encenador da peça e, esses, conseqüentemente, não escolhem quem os dirige, veste, escreve ou a área ou tema que serão investigados. No entanto, os atores são importantes instrumentos de observação no processo de coleta de materiais.

Os atores encontram alguns desafios nesse tipo de trabalho. Em primeiro lugar, é preciso estar ciente sobre que tipo de montagem será realizada e quais serão os direcionamentos do/a encenador/a sobre a interpretação. É preciso averiguar se os atores vão apenas citar os entrevistados ou vão interpretá-los. No caso de haver representação dessas pessoas no palco, é preciso ainda estabelecer que estética e métodos serão usados para essa representação. Ciente dessas informações, o primeiro passo, durante o período de pesquisa, é trabalhar a observação. É necessário, aos atores, refinar o olhar para perceber postura, gestos, ritmo e voz dos entrevistados. Os atores precisam tentar absorver ao máximo as suas características, seja para repeti-las ou transformá-las. Portanto, uma das competências importantes para o ator em teatro do real é a capacidade de observação minuciosa.

Outro elemento fundamental para o trabalho do ator na performativização dos documentos e das entrevistas é a empatia, a capacidade de compreender o outro emocionalmente. Ser empático com as histórias escutadas será fundamental para a reconstrução da persona em questão. Para tanto, é possível, para alguns atores, adaptar questões técnicas e metodológicas de Stanislavski ao processo de criação de teatro do real.

Cantrell (2013), que investigou o processo criativo dos atores em *Talking to terrorists* (2005), de Robin Soans, afirma que é possível e necessário adaptar técnicas do teatro clássico e moderno para a representação em um projeto de teatro do real. Ele afirma, por exemplo, que a técnica stanislavskiana de estabelecer as circunstâncias dadas ao papel facilita o desenvolvimento do trabalho do ator também no processo criativo de dramaturgias do real. Ele acrescenta ainda que, nesse caso, há a possibilidade de trabalhar com circunstâncias encontradas, ou seja, que vão ser descobertas além do trabalho de mesa e de análise do encenador, vão ser vistas nas vozes das pessoas entrevistadas. Segundo ele, o processo criativo do teatro documental abre a possibilidade de descoberta de novas circunstâncias e características. Devo

pontuar que em cada processo de criação haverá diferentes maneiras de desenvolver o guião, podendo não haver circunstâncias dadas para oferecer aos atores. Além disso, as circunstâncias descobertas durante a coleta de dados podem aparecer antes do trabalho de mesa – se houver um. Não há uma regra geral ou um método de investigação e tampouco um único roteiro de criação para o teatro do real.

Na análise feita por Cantrell, ele explica que um dos atores, durante a entrevista da pessoa que ele já sabia que interpretaria no espetáculo, pergunta não só pelo trabalho do entrevistado em questão, mas sobre seu casamento, família, infância, para obter, com isto, material palpável para a construção do papel e representação da persona. Uma das atrizes do espetáculo, entrevistada por ele, compara o trabalho de criação do ator para fazer personagens de Tchekhov – nos quais a composição do carácter está no nosso imaginário – com a exigência de retratar e representar uma pessoa real. Ela diz que há um contraste entre a imaginação desejada no trabalho de Stanislavski para a construção de personagens literários e o desenvolvimento criativo a partir de dados concretos e factuais.

Sendo assim, a preparação stanislavskiana dos atores e a aplicação do seu método não pode ser desenvolvida completamente, mas pode ser adaptada. A lista de “circunstâncias dadas” sugeridas por Stanislavski, por exemplo, é impossível de ser completamente preenchida em uma entrevista, sobretudo quando se trata de uma abordagem a desconhecidos com o intuito de fazer um espetáculo teatral. Questionar tudo que Stanislavski sugere na preparação do imaginário do ator sobre um personagem seria um processo constrangedor e dificilmente o entrevistado estaria à vontade para falar. Cada ator deve se limitar, portanto, às informações que considere importantes para a sua criação. Preencher criativamente as falhas de dados sobre os personagens, tão comum no texto ficcional, pode ser extremamente delicado em um processo de teatro do real. Há uma linha ténue entre criação e distorção quando se trata de representar pessoas reais. O ator trabalha, portanto, com as “circunstâncias dadas” sugeridas pelo guião ou pelo/a encenador/a, além dos fatos encontrados por ele mesmo durante o período de investigação e observação dos agentes entrevistados.

Segundo Cantrell (2013), Stanislavski afirmava que a estruturação e organização das “circunstâncias dadas” e o trabalho de imaginação do ator na utilização do “se” mágico eram técnicas inseparáveis. O “se” funciona como uma abertura criativa para a estrutura criada pela técnica anterior de listagem das circunstâncias. O ator responde a estas de acordo com a sua personalidade, impressões, sentimentos e experiências de vida, o que desenvolve uma criação muito particular de cada personagem, baseada no processo do “if...!”.

No teatro documental, entretanto, há uma precaução na utilização desse método. Primeiramente, o texto já não ocupa o mesmo papel de protagonista e, tampouco, os dados que derivam dele. Na maioria dos processos de teatro do real, o texto só existe após o processo de investigação e experimentação cênica. Além disso, a pessoa a ser representada não se trata de um personagem fictício, mas de alguém real com quem o ator teve contato direto. Ou seja, há uma responsabilidade ética na reprodução das palavras alheias. E repetir palavras e cadências pode situar o ator em um processo muito menos consciente e, ao mesmo tempo, menos criativo do que o processo de análise textual do sistema stanislavskiano. O trabalho do ator, nesse caso, conta mais com a observação do que com a imaginação.

Não há, porém, um único método de interpretação ou de adaptação de técnicas para o teatro do real. Cada ator pode jogar com as técnicas com as quais foram familiarizados durante sua formação e carreira, adaptando-as, e, ainda assim, ser possível desenvolver uma unidade de interpretação no espetáculo.

Ter acesso real às pessoas que serão representadas pode evitar a reprodução de estereótipos e padrões que se repetem durante a criação do ator. Ter uma referência física e real dá ao ator a oportunidade de se envolver em uma persona completamente alheia ao seu imaginário, mas que se funde com ele durante o processo criativo. Além disso, se o ator tem a possibilidade de participar de todo o processo de investigação, a visão e interpretação que ele tem das pessoas entrevistadas, a partir da sua própria observação, pode ser completamente distinta do ponto de vista do encenador e das descrições que este possa vir a fazer.

Na análise feita por Cantrell (2013) sobre o processo de *Talking to Terrorists*, ele comenta a possibilidade de trabalhar também com a técnica

stanislavskiana de *self-analysis*, ou seja, procurar material em si próprio, como atores, descobrindo o que pode haver em comum de características e ações entre a pessoa observada e o ator. Ele diz,

"It is evident from the actors' testimony that their involvement in the production's research phases, particularly their meetings with the individuals they later played, had a significant effect on their work. Although in all cases the meetings stimulated their creative processes, for some, problems arose in the disparity between the actors' relationship to their subject and the director's personal plans for their portrayals" (CANTRELL, 2013: 50).

Independente do grau de liberdade de criação e intervenção no resultado final do espetáculo que os atores possam ter, o teatro do real solicita destes uma abertura para criar e experimentar estratégias inovadoras para a construção do papel. É uma criação desafiadora e não permite que o ator esteja posicionado com passividade. Trata-se de um processo de trabalho incomum para os atores que tiveram uma formação clássica de interpretação teatral.

O processo de preparação e treinamento para uma peça de teatro do real muitas vezes é focado no estudo psicológico dos indivíduos entrevistados, segundo Cantrell (2013). Encontrar o indivíduo a ser interpretado permite ao ator humanizar o guião que lhes é entregue pelo encenador. Essa preocupação dos atores em investigar a psicologia dos entrevistados é o que permite analisar o seu trabalho a partir de nomenclaturas stanislavskianas, sobretudo porque a maioria dos atores, no caso de *Talking to Terrorists*, têm seu ponto de partida fundamentado pela técnica de Stanislavski.

O ator tem a licença poética de representar não apenas o discurso no momento da entrevista, mas reviver o ponto exato da história contada. Sendo assim, o ator pode estar situado em três esferas de trabalho distintas: a apresentação de si, que inclui o discurso próprio, sem composição de personagem; a representação do entrevistado no momento da entrevista e as reflexões mais recentes do mesmo sobre o evento descrito; a representação do acontecimento narrado. Portanto, o trabalho de interpretação do ator pode flutuar entre verdade e verossimilhança, alternando de uma coisa para a outra, com a autorização e compreensão do público.

Há ainda uma diferença significativa entre colocar atores para representar pessoas reais ou trazer à cena os próprios agentes históricos, como no

espetáculo *Rwanda 94*¹⁴, por exemplo. Os atores são intermediários da informação, isto é, já não podem ser considerados fonte primária. Os agentes não atores, também chamados de corpos em evidência (Martin, 2010) ou atores do cotidiano (Mendes, 2016), fazem seu depoimento diretamente ao público. Nesse caso, não é um uso de repertório de técnicas de atuação que se sobressaem na cena, é um duplo de rememoração e criação, resultado de uma série de interpretações e transformações. É uma tentativa de resgate de um evento original, porém articulada com edições e indicações do encenador.

¹⁴ Espetáculo teatral do Groupov, representado em 2000, na Bélgica, na França e na Suíça, que coloca em cena sobreviventes do genocídio que aconteceu em Ruanda em 1994.

1.4 Texto, dramaturgia e materiais textuais

Não há um texto dramático prévio nos espetáculos que pretendem ter o real como dispositivo principal de criação. O texto é, geralmente, criado a partir do material textual, gerado pela investigação da equipe artística sobre determinado tema e composto de: notícias de jornais, revistas, sites etc.; documentos oficiais; relatórios de entidades públicas e ONGs; transcrições das entrevistas. A partir de edições e colagens do material selecionado no arquivo o texto vai sendo construído, em diálogo com a montagem do espetáculo, afinado com as experimentações dos atores e os objetivos do encenador.

O texto é, sobretudo, a criação de um fio condutor, uma sintaxe dramática que seja capaz de entrelaçar a heterogeneidade de materiais coletados durante a investigação. Entre os documentos históricos e relatórios já apontamos para o primeiro desafio na edição e adaptação: a presença de uma linguagem formal e técnica, nem sempre de fácil acesso para os espectadores. Além disso, é possível haver uma diferença de linguagem relativa ao espaçamento temporal, pois documentos antigos ou com origem em contextos culturais divergentes tendem a ter uma linguagem mais rebuscada, muitas vezes incluindo vocabulário já em desuso atualmente.

As transcrições das entrevistas trazem outro desafio para o trabalho com o material. Em primeiro lugar, o próprio ato de transcrever já revela as dificuldades de comunicação com os entrevistados. O uso de termos e siglas desconhecidos, nomes de lugares ou expressões que não são identificadas tornam o trabalho de transcrição mais demorado e, em muitos casos, demanda uma pesquisa sobre as palavras não identificadas para concluir o trabalho. Seria prudente também citar os problemas possíveis de clareza de áudio e dicção dos entrevistados. Ademais, há as questões regionais da oralidade, que trazem expressões, musicalidades e formas de construção de frase, às vezes, completamente diferentes das nossas. Se formos analisar as investigações que investem em entrevistados que não falam a língua materna dos pesquisadores, ainda podemos incluir mais uma série de desencontros e ruídos de comunicação.

O material transcrito também apresenta heterogeneidade de linguagem e formas, que são, normalmente, aproveitadas pelo dramaturgista. O grande desafio da criação do texto a partir do material textual advindo do arquivo de um

processo criativo consiste em conseguir articular inúmeras vozes, com discursos distintos, muitas vezes conflitantes, em um único espetáculo, com unidade, com sentido e com presença. O resultado dessa costura de histórias de vida será, inevitavelmente, o entrelaçamento da voz do autor com as vozes da comunidade, do trabalho criativo e analítico do dramaturgista com a espontaneidade oral dos entrevistados.

Importa refletir com mais detalhes sobre o modo como as diversas textualidades que atravessam os processos de pesquisa e criação no teatro documental se podem converter numa dramaturgia. Considerando que o teatro documental é construído com base nos elementos textuais presentes no arquivo, o processo de coleta de material no teatro documental costuma envolver toda a equipe de criação. É comum identificar que atores, técnicos, artistas visuais, dramaturgistas e encenadores juntaram-se na realização da investigação sobre o tema abordado. Apesar da participação ativa da equipe nas buscas por documentos e memórias, a dramaturgia é, na maioria dos casos, desenvolvida por uma pessoa apenas (duas ou três em casos particulares). Cada dramaturgista tem seu próprio método de escrita e desenvolvimento do texto, o qual será inevitavelmente influenciado pelo ponto de vista do encenador e pelas propostas cênicas dos atores. No entanto, existem alguns procedimentos que se repetem em quase todas as obras de teatro documental.

O material textual base, mas não único, para a escrita de uma peça documental, costuma nascer a partir da transcrição das entrevistas realizadas e da valorização de registros documentais previamente obtidos. No caso das entrevistas, a quantidade e qualidade de material produzido é muito relativa, depende do número de entrevistados, do tempo das gravações, da desenvoltura discursiva do entrevistado e até da temática – há assuntos com os quais os entrevistados sentem-se mais a vontade de falar do que outros. Uma entrevista média, com uma hora de duração, pode resultar numa transcrição de quinze a vinte páginas, ou seja, se a investigação contar com a colaboração de dez entrevistados, por exemplo, podemos esperar uma média de aproximadamente duzentas páginas de material textual para ser editado. Além disso, é comum que o dramaturgista introduza outros materiais na sua composição, como, por exemplo, textos técnicos explicativos, textos filosóficos ou trechos de obras literárias que envolvam a temática escolhida, reprodução de documentos oficiais,

notícias de jornais e até textos derivados da experimentação da equipe artística na sala de ensaio. Sendo assim, fica evidente que o texto de uma peça documental possui, previamente, um extenso material textual sobre o qual será construído.

A seleção destes materiais é, em geral, o ponto de partida para quem vai assinar a dramaturgia da peça. Esse processo de escolha e organização dos dados coletados pode ser realizado logo após a investigação, antes mesmo de começar os ensaios, pelo dramaturgo e/ou encenador, ou ser trazido ao grupo para uma seleção em conjunto. Depois da etapa de seleção, o dramaturgista começa o processo de edição e colagens, que também pode ser feito inteiramente em conjunto com a equipe artística, ou individualmente gerando um texto finalizado. Um procedimento habitual é que a pessoa responsável pela escrita da peça apresente uma proposta textual inicial, contendo um direcionamento para a equipe e que, ao mesmo tempo, tenha abertura para ser desenvolvida, modificada ou reestruturada durante os ensaios, sendo influenciada pelas propostas cênicas do encenador e dos atores.

Para exemplificar o processo de escrita dramaturgical a partir de uma peça existente, cito Attilio Favorini (2011), que analisa a obra de teatro documental de Emily Mann, alicerçada em memória, história e trauma. Ele aponta alguns caminhos escolhidos para a estruturação dramaturgical desta criadora e descreve um dos trabalhos de edição feito por Mann da seguinte maneira:

“[...] she edited 800 pages of transcript from the interviews she conducted down to 90 pages, then cut and pasted what had been long monologues into shorter speeches, which she then edited to bring out an inherent iambic pentameter – on the page, the speeches are arranged like lines of poetry. [...] She also admits to pointing the speeches so as to highlight their implicit responsiveness one to another. Sometimes key words are used as connectors but, even without such obvious ‘clues’, documentary fragments are grouped and juxtaposed thematically” (FAVORINI, 2011:158).

Podemos apontar, portanto, a partir deste descritivo, algumas etapas que podem ser desenvolvidas durante a escrita de uma peça documental. Primeiramente, é preciso fazer a seleção de material. É indispensável descartar uma quantidade considerável de material que possa se tornar irrelevante e desinteressante ou redundante para o propósito da criação. A segunda etapa

consiste na edição, que inclui a redução de longos monólogos em pequenos discursos, mais diretos e objetivos, e a transformação do texto oral em material dramático, seja qual for o formato de escrita e composição textual escolhidos. A terceira fase baseia-se na construção de um fio condutor que articula, une e dá sentido aos textos trabalhados. No caso de Emily Mann, ela procura conectar seus monólogos por palavras-chave ou eixos temáticos.

Sobre sua estrutura dramática e, em particular, sobre o texto da peça *Execution of Justice* (1985), Favorini (2011) ainda acrescenta que “events are frequently out of sequence and the scheme of the play is topographical rather than chronological, civic rather than judicial.” (FAVORINI, 2011: 160). Ou seja, a peça interessa-se mais em mostrar ao público um mapeamento geográfico dos fatos relatados do que apresentar uma história linear e cronológica.

A autora usa também a justaposição textual, uma técnica recorrente do teatro documental, em suas criações: “[...] the juxtaposition of monologues to encourage the comparison and contrast of point of view.” (FAVORINI, 2011: 156). Para Mann, a justaposição é, além de uma estratégia dramática de conflito, um indicativo de como o nosso cérebro funciona quando está lembrando um trauma, ou seja, o uso desta técnica, para ela, transforma sua peça em um espelho do funcionamento cerebral sob o efeito de uma memória traumática. Não apenas os monólogos são justapostos nas peças de Mann. As suas primeiras duas peças tiveram grande destaque por colocar memória e história justapostos em cena – um artifício comum no teatro documental. Podemos também encontrar outras formas de justaposição: contrastes de fatos históricos oriundos de diferentes fontes; contrastes de memórias sobre o mesmo evento; coincidências narrativas de pessoas de diferentes territórios e idades.

Segundo Moore¹⁵(2013), o uso da justaposição no teatro documental é recorrente e antigo, presente já nas obras de Peter Weiss. Ela afirma que “Weiss argued that juxtaposition is an essential dramaturgical device to documentary theatre, in that it highlights conflicts of opinion to make ‘suggestion for a solution,

¹⁵ MOORE, Melanie Karin. *Exhibit A: An Application of Verbatim Theatre Dramaturgy*. Thesis in Theatre Theory & Dramaturgy. Ottawa, Canada, 2013.

or an appeal, or ask basic questions” (MOORE, 2013: 18). Fica evidente, portanto, que a justaposição é um elemento dramático relevante nessas criações e que funciona como artifício para destacar e contrapor determinados pontos de vista.

A duplicação de monólogos ou a simultaneidade cênica de entrevistas também podem ser utilizadas para ressaltar a similaridade entre as histórias. Em dois dos processos práticos de teatro documental com os quais estive envolvida recentemente e sobre os quais farei uma análise mais detalhada na última parte desta tese, a dramaturgia apresentava como proposta a justaposição de duas entrevistas. Em ambos os casos, as entrevistas tinham pontos em comum, que ganhavam potência ao serem trabalhadas em conjunto, cenicamente.

A primeira peça tinha como ligação principal um personagem, figura de relevância histórica, a qual ambos os entrevistados haviam conhecido durante a guerra em África e, coincidentemente, contaram fatos sobre o mesmo homem naquele período. A segunda peça coloca em justaposição duas entrevistas que relatavam histórias parecidas contadas por pessoas diferentes e que, surpreendentemente, tinham várias frases praticamente idênticas nas suas transcrições. Nas duas peças, o texto apresenta duas entrevistas justapostas, que são encenadas por dois atores em cena. Enquanto a primeira conta a mesma história de um terceiro sob pontos de vista diferentes, a segunda conta histórias diferentes em primeira pessoa, com um ponto de vista muito semelhante. Em ambas as cenas, o contraponto entre os entrevistados é minimizado e há uma clara intenção de ressaltar a similaridade das histórias e como estas se entrelaçam.

Joana Craveiro, diretora do Teatro do Vestido, afirma, sobre o trabalho que desenvolve com o seu grupo, que a dramaturgia “é fulcral em tudo o que fazemos. Podíamos dizer que tudo é dramaturgia. [...] Liga-se à ‘partitura’ como também à ‘estrutura’, mas representa o sentido por detrás de um conjunto de decisões.” (CRAVEIRO, 2012: 219). Esse coletivo tem um método de trabalho que dá muita importância à dramaturgia desde suas primeiras criações. O processo de coleta de documentos e testemunhos é feito em conjunto com a equipe e, segundo a diretora, exige dos atores uma relação pessoal e implicada com o tema trabalhado e o material recolhido. Sendo assim, podemos inferir que a dramaturgia criada por Joana se debruça não somente nas histórias de vida e

personalidades dos entrevistados, mas também na subjetividade e na interferência afetiva dos seus atores no material coletado.

Christine Zurbach (2018) afirma que o processo de escrita deste grupo é baseado, primeiramente, na programação de documentação, com o qual o texto deve dialogar prioritariamente. Ao mesmo tempo, há uma leitura conjunta de obras literárias, teatrais, entre outros, sobre o tema. Joana Craveiro valoriza a heterogeneidade dos materiais, combinando relatos dos entrevistados e da equipe com textos de ficção. A outra grande característica das suas criações, segundo Zurbach,

“[...] consiste na atenção dedicada à coerência do conjunto, em que a escrita consegue desvendar a poesia inerente a esse real e suscitar um efeito de estranhamento, de não-coincidência entre o verdadeiro e o ficcionado. No seu modo de criar, o TdV confirma que não prescinde da literatura, mas reinventa-a, inovando com ‘formas simples’.” (ZURBACH, 2018: 50).

Zurbach defende, portanto, que a dramaturgia do Teatro do Vestido tem uma forma simples, no sentido que se distingue da literatura tradicional oral, embora a escrita do texto apresente-se erudita e sofisticada. Seus textos refletem uma subjetividade própria e deixam claro a autoria da atriz e encenadora Joana Craveiro. Sua obra é, portanto, um trabalho poético sobre o material textual, que se sobrepõe a uma colagem e costura de partes de entrevistas, que desenha toda a identidade e intensidade da autora, um exemplar digno da dramaturgia contemporânea.

Janaína Leite (2014)¹⁶, por seu lado, afirma que a dramaturgia contemporânea é amplamente influenciada pela performance e pela subjetividade do autor. Por consequência, faz uso recorrente do recurso do autoral e autobiográfico. Ela afirma que “o autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, de algo que se assemelhe a um depoimento ou relato a partir de uma experiência vivida.” (LEITE, 2014: 35). Entretanto, no caso de Craveiro, sua subjetividade aparece em forma de poesia entrelaçada com a biografia de outros. Janaína Leite também ressalta a importância do trabalho de investigação e do fazer colaborativo nesses espetáculos, nos quais o dramaturgo definitivamente não trabalha sozinho, mas, ao contrário, é constantemente

¹⁶ Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea. (2014)

influenciado pelas propostas cênicas e textuais dos atores e encenadores durante os ensaios.

Podemos refletir, portanto, que os processos de criação dramaturgica em produções que usam o real como material de partida estão alinhados com as tendências da dramaturgia contemporânea. Em primeiro lugar, o texto não é mais o elemento primordial para a criação de um espetáculo teatral e tampouco é finalizado antes de começarem os ensaios. Ademais, qualquer material pode virar texto, a dramaturgia é trabalhada a partir de um processo colaborativo com atores e equipe artística em geral, criada para ser encenado e não publicado, que funciona mais como registro de uma experiência estética do que como obra literária.

CAPÍTULO 2 – Técnicas de Performatização dos materiais

Os processos de encenação e performatização do arquivo apropriam-se de métodos e técnicas recorrentes, que englobam palestras, *verbatim*, uso de testemunhos, autobiografia, etnografia, *site-specific*, entre outros. Essas técnicas são geralmente combinadas, trabalhadas em conjunto na composição do espetáculo, a depender do que seja necessário para viabilizar as escolhas do encenador.

Há, na performatização dos documentos, três esferas temporais (relacionadas com as já citadas no processo de criação de atores) que, geralmente, são trabalhadas em quase todos os espetáculos de teatro documental: a peça, a entrevista e o evento. O primeiro tempo, o da peça, refere-se ao presente, ao tempo que coloca atores e espectadores em relação, ou seja, interrupções da cena e comentários dos atores sobre o tema, explicações dos atores sobre como aconteceu processo criativo ou do que se trata o espetáculo, participações da plateia na cena em relação direta com o ator. O segundo tempo, o da entrevista, refere-se à reprodução do momento em que foi realizada a entrevista, onde os atores interpretam a si próprios ou a equipe artística reproduzindo as perguntas que fizeram durante a coleta de material ou interpretam os entrevistados reproduzindo seus gestos e cadências no momento de narração dos fatos. O terceiro tempo, o do evento, traz espetacularidade e performatividade para os relatos, penetrando nas histórias e reconstruindo cenicamente o acontecimento como se estivesse naquele tempo histórico ao qual o relato se refere. A alternância entre essas três esferas, aliada ao uso de técnicas específicas que compõem as dramaturgias do real, definirá o trabalho de encenação.

2.1 Palestras Performativas

O termo palestra performativa proposto por Joana Craveiro ao descrever a estrutura do seu espetáculo documental “Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas” é, provavelmente, derivado da expressão *lecture-performance* (conferência-performance, na tradução brasileira, *conferencia dramatizada* ou *conferencia performativa*, em espanhol), referente a um dispositivo híbrido, situado entre a prática artística e acadêmica, que surgiu nas décadas de 50 e 60, a partir das propostas de Robert Morris, John Cage, Joseph Beuys, entre outros, no qual as fronteiras do formato convencional de conferência são ultrapassadas e é introduzido nela um caráter performativo. Segundo Patrícia Milder (2010), alguns artistas do século XX “have used lecture-performance to blur the lines separating art from discourse about art.” (MILDER, 2010: 13). Este formato pressupõe o entrelaçamento entre crítica e criatividade, entre sentido e presença. Há uma junção entre a proposição educativa/informativa e a ludicidade cênica/espetacular.

John Cage é uma das primeiras referências que temos do uso da conferência como expressão artística. Ele apresentou sua primeira “conferência-demonstração” em 1949, na qual apresentou um texto escrito em forma de partitura, onde apareciam palavras, ruídos e silêncio. Além disso, preparou antecipadamente, para esta mesma apresentação, seis respostas para as perguntas do público, quaisquer que fossem estas. Na década seguinte, apresentou mais uma conferência demonstrativa constituída de trechos de conferências anteriores, textos novos e indicação de gestos, apresentados aleatoriamente. Em outubro de 1961, publicou uma compilação¹⁷ destas palestras com caráter performativo, o que acabou influenciando outros artistas a romperem com as convenções acadêmicas através de proposições artísticas.

Baseado nesses princípios, Robert Morris apresentou uma conferência em Nova Iorque, em 1964, na qual, embora estivesse trajado como um acadêmico e o seu discurso fosse compatível com o esperado pelo público, Morris não lia realmente o texto que o público escutava, ele dublava uma palestra proferida 25 anos antes. A performatização desta conferência levantou o debate sobre a

¹⁷ Cage, John. *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press, 2011.

presença como marcador de autenticidade. Esta cena tornou evidente que o texto acadêmico em uma conferência é dependente da presença e da voz ao vivo do autor para ser interpretado como produto autêntico.

Segundo Pinotti, Costa e Catalão (2017), a ação de Robert Morris teria sido um dos marcos inaugurais de um gênero novo, subgênero da performance, o qual eles chamam de conferência-performance. Também podemos encontrar definições semelhantes com outras nomenclaturas, como microperformance, palestra performativa, conferência concerto etc. Este gênero seria, segundo os autores, “ações que salientam ou desvelam os aspectos performativos já latentes em qualquer comunicação para um auditório: a tensão entre as informações discursivas e as informações não discursivas.” (PINOTTI, COSTA, CATALÃO, 2017: 25).

Uma palestra performativa é, portanto, um rompimento de fronteiras entre o acadêmico e o artístico. A linha divisória entre essas duas estruturas começa a ser atravessada a partir do esforço em realçar as características performativas de uma conferência, como a presença e a existência de um público passivo. Explorar essas características e acrescentar elementos espetaculares a fim de valorizar a oralidade e, sobretudo, o discurso a ser proferido, é um processo de enriquecimento da informação, ou seja, o artista incorpora elementos reais palpáveis ao corpo discursivo, transformando a apreensão das informações ali contidas de um processo de conhecimento racional em um processo de conhecimento corporificado¹⁸, apreendido não apenas através da palavra e do sentido, mas através também do visual, do sensível, do tátil e da presença. Eu diria, portanto, que a conferência-performance introduz, no meio acadêmico das artes, a informação corporificada (*embodied information*), ampliando as possibilidades de partilha de informações sobre a criação cênica e, principalmente, abrindo espaço para uma partilha de experiência cênica, a qual dificilmente pode ser transmitida somente através do discurso.

Esta estrutura híbrida foi utilizada pela portuguesa Joana Craveiro, no âmbito da sua investigação doutoral, alinhando sua pesquisa teatral com a participação em congressos e outros eventos acadêmicos. O formato foi usado

¹⁸TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003

inicialmente para a divulgação da sua investigação acadêmica e artística em meios convencionais. O material desenvolvido por ela – uma sequência de conferências claramente contaminadas com um caráter performativo – tornou-se, posteriormente, parte integrante de uma peça teatral documental, formada por sete destas “palestras performativas”, como nomeia a própria Joana Craveiro.

A escolha da investigadora por esta estrutura, ao mesmo tempo teatral e acadêmica, envolve, além das questões entre discurso e presença já citadas, questões de autenticidade e verdade. Enquanto o teatro é reconhecido pelo senso comum como um espaço de ficção e representação, a conferência, em contraponto, é considerada um lugar de produção de conhecimento científico, de apresentação de provas, de verdade. Ao usar a palestra performativa como método de encenação, Craveiro situa o seu espetáculo, inevitavelmente, entre a ficção e a realidade, entre o espetacular e o factual, entre memória e história. Ela escolhe um dispositivo produtivo para questionar os processos de transmissão da história e memória do seu país.

Catalão afirma que,

“[...] a palestra-performance também desvela a percepção contemporânea de que, assim como a arte, o conhecimento (tanto dentro quanto fora das universidades) não é um conjunto de objetos neutros transmitido de forma transparente de uma geração à outra, mas depende fundamentalmente dos modos de exposição utilizados por seus praticantes (cientistas, professores, mas também jornalistas e diversas outras pessoas envolvidas no processo de construção e retificação do conhecimento.)” (CATALÃO, 2017: 11).

Podemos afirmar, portanto, que a proposta artística sugerida por Craveiro está alinhada à percepção contemporânea de transmissão de conhecimento, ou seja, ela assume que o material coletado sobre a história e a memória de Portugal não é neutro, não é imparcial, não é transparente. Ao contrário, a atriz coloca a sua perspectiva particular em relação aos documentos apresentados em cena e se torna também objeto de investigação, assim como seus entrevistados e familiares. O modo de exposição escolhido por Joana deixa claro que o papel dela naquela narração de memórias sobre a história recente do seu país não é de historiadora, mas de uma mulher portuguesa, cidadã, filha da Revolução de Abril, completamente inserida nas memórias apresentadas, portanto, subjetiva. Ela afirma que:

“A história oral, e os estudos sobre a memória, enfatizam uma relação com a sua matéria – a memória das pessoas – que não é fixa nem definitiva e que, como o ‘repertório’ de Diana Taylor, não pressupõe que aí resida uma ‘verdade’ – pelo menos não única e inquestionável” (CRAVEIRO, 2016: 32).

Esta encenadora, dramaturga, atriz e investigadora, principal responsável pelas produções do Teatro do Vestido (TdV), desenvolveu suas próprias metodologias de trabalho sobre transmissão de memória e autobiografia. É muito provável que o seu trabalho tenha sido influenciado, para além da sua formação teatral, pelas suas formações em antropologia e em história oral. A experiência acadêmica da artista colaborou, obviamente, com suas escolhas metodológicas na investigação para a construção de *Um Museu de Memórias Vivas Pequenas e Esquecidas*, que estreou em Portugal em 2014.

Para Rui Pina Coelho (2016), a participação de Joana Craveiro, em 2007, no curso de Alexander Kelly, membro do coletivo britânico *Third Angel*, foi fundamental para que ela iniciasse seu trabalho sobre autobiografia e memória. Ela também teve contato com o grupo de *collaborative performance*, *Goat Island*, uma companhia de Chicago, na qual todos os membros contribuíam para a criação (concepção, escrita, documentação, pesquisa, coreografia). Esses artistas preferiam explorar espaços não-convencionais, combinavam coreografia e movimentos cotidianos, misturando assuntos históricos e contemporâneos através do texto e do movimento. As pesquisas que faziam para as suas criações resultava, por vezes, em palestras públicas e/ou publicações.

Um Museu de Memórias Vivas Pequenas e Esquecidas, que tem concepção, texto, direção e interpretação de Joana Craveiro, nasceu da sua curiosidade sobre a origem das coisas aliada à sua pesquisa sobre transmissão da história política e social portuguesa. Ela apresenta uma colagem de testemunhos que evidenciam experiências divergentes sobre a ditadura, a revolução e o período pós 25 de Abril. Há uma exposição histórica centrada na memória do povo português, que abrange um longo período: do início da ditadura, em 1926, até as comemorações de 40 anos da revolução dos cravos, em 2014. “As formas e métodos de abordagem para a transmissão da memória de cada um dos acontecimentos/períodos aqui estudados diferem e obedecem a estratégias claras, com óbvia relação com cada governo no poder à data das comemorações oficiais [...]” (CRAVEIRO, 2016: 33).

A peça é estruturada em oito partes: um *prólogo* e sete *palestras performativas*. Cada palestra apresenta o cruzamento entre experiências particulares e a história oficial sobre um tema estudado. Em quatro horas e meia, incluindo uma ceia compartilhada entre atriz e espectadores, ela apresenta suas palestras performativas, cada uma com um título distinto: *Pequenos Actos de Resistência*, *Arquivos Invisíveis da Ditadura Portuguesa*, *Português Entrecortado*, *Fragmentos de um Processo Revolucionário*, *Espantados de Regressar – História de uma família*, *Quando é que a Revolução acabou?* e *Pós-geração*. No prólogo, ela apresenta:

“Tudo começou para mim quando eu me perguntei como é que uma ditadura podia ter durado tanto tempo. Como é que eu vinha disso? Quem é que sou eu, perguntei-me, tendo isto no meu passado? Era também perguntar como é que o regime tinha se construído tão perfeitamente sob o espírito das pessoas... Que ideias eram essas que levaram as pessoas a defender o indefensável?” (CRAVEIRO, 2014¹⁹).

O *Museu* de Craveiro oferece ao público uma coletânea de histórias, mais ou menos cronológicas, que começam com a lembrança de pequenos atos de resistência, os quais tentavam burlar as proibições no governo salazarista e segue contando detalhes do funcionamento das instituições repressivas do Estado Novo. Depois, expõe impressões de como aconteceu a revolução do 25 de abril e como foi o processo de descolonização. Ela finaliza questionando o papel da sua geração perante essa história, o envolvimento dos “filhos da revolução” com essas memórias.

As palestras são apresentadas em áreas específicas do cenário, que se estrutura de forma fragmentada, mas têm como elemento principal uma mesa de conferência ao centro, equipada com uma câmera, que projeta ao vivo os documentos e objetos manipulados pela atriz. Ao seu lado, uma radiola permite que ela manipule a trilha sonora do espetáculo, baseada, sobretudo, nas canções de resistência da ditadura e do 25 de Abril, o que provoca uma identificação direta com o público português. Craveiro convoca os portugueses a realizarem um passeio afetivo pela história do país através de espólios particulares dos seus entrevistados e dos seus familiares. O apelo emocional sobre o qual o espetáculo é construído faz que o público se sinta motivado a ficar

¹⁹ Excerto da peça *Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*.

para o debate, mesmo após as quatro horas e meia de espetáculo, para falar sobre suas próprias experiências e memórias. Um espaço de crítica e rompimento do silêncio é aberto neste debate.

Segundo Marta Lança (2016),

“A criação de Joana Craveiro, um museu em construção composto por vários arquivos pessoais, conduz-nos numa reflexão e num aceso e alargado debate à memória desses tempos a partir do ponto de vista da geração que não viveu o 25 de Abril, mas é filha do 25 de Abril. Esta transmissão, incorporando o passado na defesa do não esquecimento e de uma comunidade por vir, a sua potência temporal – encontro entre gerações, a predisposição para compreender o ‘escuro do presente’ que agencia a sua transformação, traduz o olhar contemporâneo” (LANÇA, 2016: 65).

Existe um caráter político forte na criação de Joana Craveiro. Localizada fora da maior parte dos acontecimentos que ela narra, ela testemunha uma transmissão de memória familiar sobre os acontecimentos, desenvolvida sob o ponto de vista de uma segunda geração, que não vivenciou os fatos, chamada por Marianne Hirsch (2008) de “pós-memória”²⁰. Trata-se de uma memória intergeracional, transmitida por via familiar, que permite aos mais jovens uma relação sensível com um passado traumático, a partir do acesso a informações pessoais que diferem das descrições oficiais apaziguadoras, nas quais grande parte da violência é ocultada. Para Craveiro, trabalhar a pós-memória é importante para romper alguns silêncios. Ela afirma que “criar uma obra artística sobre estas matérias hoje é falar inevitavelmente da nossa relação com isso e da relação da sociedade portuguesa com isso, e questionar o sistema construtor das narrativas, que estas obras, em meu entender, tentam confrontar.” (CRAVEIRO, 2016: 41). Sendo assim, o uso de palestra performativa em uma obra artística de pós-memória ultrapassa a sugestão de reflexão sobre o tema e amplia o espaço de debate, visto que seu formato pressupõe interferência e participação do público.

Segundo Small (2018), no caso do *Museu*, do Teatro do Vestido, a reflexão sobre o momento histórico retratado acontece através da comunhão entre o texto dito por Joana e os outros elementos de encenação. A presença, a oralidade e

²⁰ Hirsch, Marianne. *The generation of postmemory. Poetics today* 29. 2008: 103-128.

o convívio (digamos, neste caso, a tentativa de Joana de partilhar uma refeição com o público, entre outras ações de partilha e conversa ao meio do espetáculo) são elementos essenciais para a produção de conhecimento corporificado. Para a autora, o conteúdo criado não produz nenhum efeito se não estiver articulado com o engajamento do espectador.

A partir desta análise, podemos afirmar que o teatro tem um papel diferenciado no engajamento de um espectador. Um espetáculo teatral, diferente de um texto escrito, não traz apenas as informações de forma neutra ou aleatória, mas direciona a atenção do espectador para os detalhes que os criadores desejam pontuar, determina o ritmo, a pausa e a duração. Os espectadores, receptores das informações, recebem o material textual e estético exatamente no molde planejado pelos criadores do espetáculo e durante o tempo planejado por estes. Podem ser quatro horas, se for preciso, como é o caso do *Museu*. É preciso ressaltar também que, embora o teatro seja enaltecido pelo seu carácter engajado e a presença de um corpo em cena permita maior assimilação e envolvimento do espectador com as informações apresentadas, esta presença, que conduz o olhar e o pensamento do espectador, também é opressora e não autoriza interrupções aleatórias do público, embora possa autorizar interações pontuais. A palestra performativa tem, portanto, o carácter informativo do texto escrito potencializado pela dimensão estética do teatral, permitindo uma assimilação diferenciada do espectador.

O *Museu* é considerado por Small (2018), uma historiografia de artista, definida pela autora como uma tentativa de resposta teórica a “uma determinada prática que agencia o saber histórico e o fazer teatro, conciliando produção e transmissão de conhecimento e memória com experiência estética.” (SMALL, 2018: p. 32). Segundo ela, Carol Martin, no seu artigo “Bodies of Evidence”, usa a expressão “encenar historiografia” para definir este tipo de trabalho. A historiografia de um artista, para Small, deve ser compreendida como uma escritura crítica sobre determinado tema, sem a autoridade e conseqüentemente sem a responsabilidade e pretensa imparcialidade de um historiador. O conhecimento gerado nesse tipo de produção é de ordem subjetiva, afetiva e experiencial.

Esse conceito está relacionado com a dialética entre arquivo e repertório sugerida por Diana Taylor (2003) e suas reflexões sobre a *embodied*

performance e conhecimento incorporado. O conceito defendido por Small dialoga com o teatro documental, que também foi atravessado pelas crises de narrativa do século XX. O documentário não estaria centrado no objeto, mas na relação que este teria com seus mediadores e espectadores. Para Small, a capacidade de criar esta relação e transformá-la em um canal de produção de conhecimento é o ponto chave do que ela chama de “historiografia de artista”.

O *Museu* apresenta o que Small considera como uma das suas principais premissas: uma autoridade compartilhada. Esse termo é um conceito de história pública, cunhado por Michael Frisch (2016)²¹, que expõe a consciência do historiador de que o saber histórico não é detido por um único ser e, portanto, história trata-se sempre de uma junção de ideias e estruturas interpretativas. Se, além de juntarmos ideias e interpretações oriundas de pontos de vista distintos, analisarmos a memória do ser humano – tão relevante no caso de história oral e entrevistas, com suas falhas e armadilhas, colocaremos a construção da história em uma posição ainda mais complexa. A dramaturgia criada a partir destes princípios é, neste caso, dialógica, “porque conta com o encontro, com a memória, a experiência, o afeto, a capacidade de articulação intelectual do espectador.” (SMALL, 2018: p. 33).

Small afirma ainda que a palestra performativa de Joana Craveiro, assim como os outros espetáculos que usam historiografia de artista, forjam a esfera pública, ou seja, transformam o que aparentemente é externo e inalcançável – de esfera pública – no senso comum, em um espaço aberto e potencialmente ocupável. Craveiro usa, portanto, a memória viva dos espectadores como complemento da construção historiográfica da sua peça. Desse modo, o Teatro do Vestido traz ao palco uma experiência palpável, tão viva quanto ver uma obra num museu ou um monumento histórico. Seria a sensação de compartilhamento de memória e, portanto, a produção de uma experiência palpável o ponto chave de engajamento dos espectadores no teatro do real?

Segundo Jorge Loureiro Figueira (2018), o Teatro do Vestido mistura teatro documental e ficção de uma maneira que não é exclusiva do grupo – outros

²¹ Frisch, Michael. *A História pública não é uma via de mão única, ou, De A Shared Authority à cozinha digital, e vice-versa. História Pública no Brasil: sentidos e itinerários.* São Paulo: Letra e Voz. 2016: 57-70.

artistas, portugueses e não só, também o fazem da mesma maneira. Ele chama essa mistura de “constatação factual”. Ele ressalta que há um parentesco entre o Teatro do Vestido e diversos criadores estrangeiros que lidam com memórias, sobretudo a respeito dos seus regimes ditatoriais e problematizações consequentes da instalação da democracia, como, por exemplo, cita ele, Lola Arias e *Rimini Protokoll*. Figueira também cita parentescos com os *Forced Entertainment* e os *Third Angel*, também referidos por Rui Pina Coelho. Dos elementos recorrentes nesses grupos, podemos citar: “a projeção de imagens (reconhecíveis), o relato de acontecimentos (reais), ou o manuseio de objetos (familiares ao público).” (FIGUEIRA *in* FERREIRA; GUERREIRO, 2018: 35). Jorge Loureiro afirma ainda que as criações do Teatro do Vestido influenciaram alguns grupos e artistas portugueses, que reproduzem, voluntariamente ou não, os seus formatos. Entre eles: Maria Gil, André Amálio, Fernando Giestas e Ricardo Correia, com o qual trabalhei durante as práticas do meu doutoramento. Para ele, esse formato de teatro do real faz parte de uma geração portuguesa nascida na década de 70, cujo amadurecimento artístico aconteceu depois da crise de 2008, num cenário de meios de produção escassos e aumento da desigualdade económica.

Figueira conclui seu raciocínio, portanto, afirmando que tudo era possível de ser transformado em espetáculo até 2008, mas com a crise, a partir de 2010, os artistas portugueses parecem ter focado em um único tema e suas variações: “a destruição do regime construído nas três décadas anteriores, exatamente as mesmas de vida destes artistas. (...) Os mitos de origem do regime democrático foram reativados. A biografia de cada um foi cruzada com a biografia das comunidades a que pertencem.” (FIGUEIRA *in* FERREIRA; GUERREIRO, 2018: 35b).

Jorge Loureiro identifica os criadores dessa geração como atores-escritores, ou performers-romancistas, que fazem uma forma particular de teatro narrativo, com algumas características comuns: montagem a partir de diversas fontes, desde documentos a improvisação de atores; demonstração do processo de pesquisa sobre o tema; relação majoritariamente passiva do público e alusão ao contexto histórico e social nacional. Segundo o autor, Joana inventou um lugar de escrita particular, que dá conta da estrutura fragmentada dela própria, numa linguagem que aparenta um panorama do país, diferente do divulgado

oficialmente, destacando zonas de tensão. Sua escrita é desenvolvida a partir da articulação de etnografias, trabalho de campo, histórias de vida, mapeamento de territórios invisíveis, etc. O olhar crítico de Craveiro, impresso nas suas escolhas, é o que direciona os caminhos da sua investigação e do seu processo criativo. A performatização dos documentos coletados é o que faz a junção das memórias dos entrevistados com o ponto de vista da atriz.

Há, geralmente, uma forte impressão digital do encenador/dramaturgo e outra mais sutil do ator em um trabalho de teatro do real. No caso do *Museu* de Craveiro, onde esses papéis se fundem, há uma identidade clara na forma em que a peça é conduzida. Em cada palavra dita para contextualizar o processo de coleta e também nas palavras repetidas, mesmo na tentativa de refazer as cadências dos entrevistados, há um comentário da criadora sobre o que ela própria diz. Na transformação de palavras em cena, é possível inserir um ponto de vista (incluir ironia, deboche, convicção, concordância, dor, piedade, raiva) que se complementa com o texto na cena, para a transmissão de uma visão crítica sobre o tema. No *Museu*, Joana detém todas os ângulos de olhares sobre o material. É importante salientar que nem todas as tentativas de divisão de autoria em um processo de teatro documental são bem-sucedidas. Dividir a autoria é dividir a responsabilidade do projeto e pode ser bastante complicado se houver pontos de vista conflitantes.

O Teatro do Vestido (TdV) geralmente trabalha em processos colaborativos e espera que seus atores “não abdicuem nunca da sua soberania autoral, sejam senhores de suas biografias, e as cruzem com as biografias de testemunhas, a quem dão corpo e voz.” (FIGUEIRA *in* FERREIRA; GUERREIRO, 2018: 37a). Nesse sentido, posso afirmar que o espetáculo *Inside*, escrito por mim, resultado da minha experimentação prática e analisado no último capítulo desta tese, se aproxima da dramaturgia do Teatro do Vestido, uma vez que propõe uma inserção das atrizes na discussão temática, além de uma posição particular e pessoal de cada uma que está em cena.

Este tipo de criação, segundo Figueira (2018), exige dos atores recursos que lhes permitam mudar o lugar de fala em pouco tempo. As técnicas de interpretação exigidas podem ser: a capacidade de pensar o pensamento alheio – que eu chamaria de empatia – e a capacidade de citar diversas pessoas sem quebra de fluxo. Para ajudar nesse processo, o Teatro do Vestido usa áudios e

vídeos nas investigações e na cena. Além de dominar a técnica de interpretação e o uso de meios tecnológicos, o grupo de atores do TdV relaciona a técnica com a maturidade – artística e pessoal – dos seus membros.

“Como metodologia, recortam e colam, sobrepondo ou justapondo vários materiais, entre os quais reações a episódios do quotidiano, fragmentos de memórias pessoais, factos do passado público. O resultado é uma fusão dos aspetos íntimos e gerais, num mosaico com assinatura pessoal e repercussão pública.” (FIGUEIRA *in*: FERREIRA; GUERREIRO, 2018: 38)

Em *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, Craveiro entrelaça a sua história com a história dos seus pais, com histórias de fontes anónimas, com as histórias do país. Nesse sentido, podemos considerar o *Museu* um exemplar de teatro depoimento? A passagem do material íntimo da atriz e autora, da esfera particular e para a esfera pública, caracteriza esse processo?²² O entrelace da história individual com a história coletiva propõe, no caso deste espetáculo, uma responsabilização coletiva de futuro, ou nas palavras de Louraço, “a autoria do destino passa a ser partilhada.” (FIGUEIRA *in* FERREIRA; GUERREIRO, 2018: 38a). Apesar do ponto de partida ser histórias particulares e individuais, o resultado gera uma amostra de um universo maior, com o qual o público se identifica e se reconhece como integrante.

Rui Pina Coelho (2018) afirma que a dramaturgia do Teatro do Vestido, apesar de ter despertado a atenção do público, ser parte substancial dos espetáculos do grupo e sua autora ser reconhecida – não só como autora, mas também como atriz e encenadora – quase não foi publicada, reservada quase exclusivamente para seus espectadores. Não há, no trabalho de Craveiro, preocupação em definir limites entre sala de ensaio, palco e papel, portanto, enquadra-se nos procedimentos de uma operação de “nova dramaturgia” (TRENCSÉNYI; COCHRANE, 2014)²³. Para estas autoras, a dramaturgia se desobrigou de associar história aos preceitos aristotélicos e tal termo é compreendido como sinónimo da “totalidade do processo de concepção do espetáculo.” (COELHO *in* FERREIRA; GUERREIRO, 2018: 43).

Sobre a prática teatral de Joana Craveiro, Coelho diz que esta se alimenta de um fluxo subterrâneo, no qual “circulam ideias, conceitos e metodologias de

²² Essas questões serão discutidas posteriormente no subcapítulo referente ao conceito de Teatro Depoimento, defendido nesta tese.

²³ TRENCSÉNYI, Katalin; COCHRANE, Bernadette (2014) *apud* PINA (2018).

várias cartografias teatrais, de várias disciplinas artísticas e científicas e de diversos modos de fazer e pensar o teatro.” (COELHO *in* FERREIRA; GUERREIRO, 2018: 43). Ele compara os protocolos de criação do grupo com o que Alexander Kelly define como *devised theatre*, que, contrariando o teatro tradicional que tem o texto como ponto de partida, pode usar como dispositivo e ignição para a criação qualquer elemento cénico. Sendo assim, esse tipo de teatro exige maior envolvimento e contribuição criativa no trabalho.²⁴

Jackie Smart e Alex Mermikides definem *devising* como uma abertura lúdica a diversos estímulos, uma abertura ao risco da experimentação e à contribuição de diversos participantes.²⁵ Para Rui Pina, esta é a prática de dramaturgia de Joana Craveiro. Sua metodologia está assentada em *devising* ou processo colaborativo. Desse modo, é solicitado aos atores tarefas de investigação, escrita, biografia, estudo. Esse trabalho resulta em pequenas performances para a sala de ensaio, que podem fazer parte do resultado final ou não. Portanto, a dramaturgia do Teatro de Vestido é fragmentada, com histórias de vida convocadas a partir de objetos documentais. Rui Pina afirma que a dimensão colaborativa é dominante no TdV. Questiono, entretanto, se realmente podemos afirmar que há uma dominância desta dimensão, quando os textos e encenações são assinados quase exclusivamente por Joana Craveiro. A que nível a colaboração se estrutura nesses processos?

A escrita e a criação do Teatro do Vestido é adequada a cada espetáculo, característica de um *Devised Project*, feito de maneira diferente a cada novo projeto. Apesar da proposta de horizontalidade do processo criativo, a criação não é coletiva, como afirma a própria Joana Craveiro. Trata-se de um processo colaborativo, no qual a criação é orientada pela escrita e pela dramaturgia de Craveiro, que estrutura e funciona como o fio condutor do espetáculo. Sendo assim, podemos afirmar que o ponto de vista predominante em cena é da autora, independente das sugestões oferecidas pelos atores e equipe durante o processo. A nova dramaturgia reconhece múltiplas teorias e práticas que estão em diálogo, interação e constante mutação. A nomenclatura “nova dramaturgia”

²⁴ KELLY, Alexander. *Ensinando Encenando Devising*, Sinais de Cena, 2, Dezembro, 2004, 69-71.

²⁵ SMART, Jackie, *The feeling of Devising: Emotion and Mind in the Devising Process*, in K. Trencsényi e B. Cochrane (eds.), *New Dramaturgy: Internacional Perspectives on Theory and Practice*, Londres: Bloomsbury, 2014, 101-114.

pressupõe a presença de três características: pós-mimética, intercultural e consciente do processo. (TRENCSÉNYI; COCHRANE, 2014: xxi, t.m.).

Rui Pina descreve o trabalho do TdV como uma “escrita de palco pautada por uma inventividade formal extraordinária, habitada por um imaginário de nostalgia, introspeção e poesia, e de uma pulsão matricial, geracional e biografista.” (Coelho. In: Ferreira e Guerreiro, 2018: p. 46b). Ele afirma ainda que o trabalho do TdV é composto por derivas poéticas, relatos em primeira pessoa, poemas cénicos, leituras de diários, cartas, objetos pessoais, colapso entre real e ficção, histórico e biográfico. Sendo assim, ele diz que Joana Craveiro se assume como uma “escritora de palco”, que escreve pra si e para os outros, com rigor e profundidade de pesquisa. Há uma mistura entre a memória privada e o documental. Trata-se, portanto, para Pina, de espetáculos que estão inscritos numa linhagem de teatro do real.

Joana Craveiro diz que dramaturgia é uma palavra fulcral na composição do Teatro de Vestido, relacionando partitura, estrutura e sentido. Trata-se de escrever em conjunto, a partir da pesquisa de documentos, arquivos e histórias pessoais, que exige dos criadores uma relação pessoal com a realidade. A autora escreve que o trabalho do TdV pretende atuar contra o tempo e apresentar maneiras de conhecer o presente.

2.2 Non-acting ou Testemunhas Reais em Cena

A utilização de testemunhas reais em cena alinha-se com o uso da tecnologia na composição de elementos de autenticidade no teatro do real. A opção pela utilização de não atores na composição cênica pode ter vários objetivos particulares, mas a intenção de aproximar o público do real e oferecer evidências concretas é comum a praticamente todos os espetáculos que usam esse dispositivo. Muitos casos de utilização de testemunhas reais estão envolvidos eventos associados a grandes questões sociopolíticas (guerra, terrorismo, deportação, drogas, refugiados etc.) e, ao aprofundar a investigação e entrar em contato com pessoas que vivenciaram de perto o acontecimento, a equipe sente necessidade de partilhar essa escuta, ainda como fonte primária, com os espectadores. Há, sem dúvida, uma diferença no impacto causado nos espectadores ao ouvir essas informações de atores ou de sobreviventes. Segundo Kuntz,

“La présence de témoins réel en scène, récurrente sur la scène contemporaine, produit ainsi un effect saisissant. Elle ouvre sur des expériences émotionnelles d’une grande intensité, qui peuvent sembler inédites. Elle s’inscrit pourtant dans une double généalogie, qui nous renvoie au théâtre documentaire de Piscator mais aussi au moment de la crise du drame.” (KUNTZ, 2011: 27).

A projeção de imagens cinematográficas apresentada por Piscator no espetáculo *Apesar de Tudo* produziu um efeito parecido com o que se produz hoje, no teatro contemporâneo, com a inclusão de testemunhas reais em cena. Assim como as imagens da Primeira Guerra projetadas no palco por Piscator no começo do século XX, a presença de Yolanda Mukagasana no espetáculo do Groupov, por exemplo, no início do século XXI, se impõe como uma evidência incontestável. A facilidade de acesso aos gravadores de vídeos e às mídias produzidas em qualquer lugar do mundo, somada à midiatização da tragédia humana, gerou uma banalização da imagem do real em vídeo. O impacto causado nos espectadores pelas imagens de Piscator hoje não teriam nenhum efeito, visto que estamos habituados a ver na televisão e programas de vídeos online todo o tipo de barbárie. O teatro do real oferece, então, ao seu público algo que não é acessível a um clique, oferece uma testemunha real em cena, dá

ao espectador o privilégio da presença de alguém que vivenciou o fato narrado e que o convida, imediatamente, a refletir sobre o tema.

A presença dessas testemunhas no palco causa uma aproximação do público com a questão abordada e, conseqüentemente, torna-se um dispositivo de pensamento e crítica. Josette Féral (2011) acredita que o uso dessa estratégia cênica é uma forma de exposição real de violência e que isso tem uma capacidade de penetração maior na composição reflexiva do sujeito. Ela afirma que,

“[...] trazer elementos brutos na cena causa sempre um impacto muito grande para o espectador. Porque estamos tão habituados à violência que talvez a violência simbólica não faça mais efeito sobre nós, em alguns casos.[...] A violência simbólica cria uma ligação coletiva, mas a violência real manifestada na cena entra na gente. Ela não se divide, nós a recebemos individualmente.” (FÉRAL, 2011: 181).

E ainda arremata,

“[...] o fato de colocar hoje o real em cena surge para provocar o espectador, suscitá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma. Para resumir, diria que se a performance estava centrada no performer, o teatro hoje está voltado para o espectador. Em descobrir como acordar um espectador que está dormindo toda hora. Não é apenas o intuito de fazê-lo reagir só pelo prazer, mas fazê-lo reagir de forma inteligente, não só pela provocação. Claro que ainda existem espetáculos que trabalham somente com essa vontade de provocação. Vi em Nova York o Força Bruta [Fuerza Bruta], que é um espetáculo corporal meio Broadway, ele passa pelo corporal o tempo todo, pelo sensorial, mas não é contextualizado, enquadrado, não é interessante. Já em outros casos, existe uma contextualização, uma simbolização do que está colocado em cena. Porque se o real é mostrado de qualquer jeito, ele deixa de ser interessante.” (FÉRAL, 2011: 182).

Féral defende, portanto, o uso de testemunhos reais em cena como uma estratégia para alcançar o envolvimento e a comoção do público. Para tanto, ao usar um sobrevivente de um evento traumático ou imagens chocantes e violentas em um espetáculo teatral, a fim de atingir determinado ponto de crítica e reflexão nos espectadores, o encenador necessita estabelecer um contexto claro para inseri-las. “A violência, para ter algum sentido, precisa desse enquadramento, porque se for simplesmente colocada de forma bruta, se torna apenas soma, não faz diferença.” (FÉRAL, 2011: 182) Para exemplificar, cito o espetáculo *Rwanda 94(2000)*, do coletivo Groupov, um excelente exemplo para

descrever em que contexto pode surgir a necessidade de fazer uso desse dispositivo.

Ruanda foi governada, durante muito tempo, por membros da comunidade tutsi, em um sistema monárquico, apesar de 85% do país ser composto por hútus. Em 1959, quando os hútus conseguiram derrubar a monarquia, os tutsi foram obrigados a procurar abrigo em países vizinhos. Entre esses exilados, um grupo rebelde chamado Frente Patriótica Ruandesa (RPF)/ Inkotanyi foi formado e, em 1990, eles invadiram Ruanda, onde lutaram até um acordo de paz em 1993. Em abril do ano seguinte, quando um avião que transportava o então presidente foi derrubado, os extremistas hutus culparam imediatamente os tutsis e traçaram um plano organizado de assassinato em massa, uma verdadeira campanha sistemática de massacre. A RPF negou a autoria do ataque e afirmou que a queda do avião tinha sido provocada pelos próprios hutus para justificar o genocídio que articulavam.

Durante cem dias, entre abril e julho de 1994, aproximadamente oitocentas mil pessoas, membros da comunidade tutsi e/ou adversários políticos, foram assassinadas por extremistas étnicos hutus (*Interahamwe*), através de uma ação meticulosamente organizada pela milícia ruandesa. Apesar da indignação da opinião pública mundial, nem a força de paz da ONU, nem as forças armadas da Bélgica ou da França, que estiveram no território durante o período, foram capazes de interromper ou amenizar a matança. A propaganda de ódio e de incentivo ao extermínio dos tutsis era amplamente transmitida por rádios e jornais do país, divulgando, inclusive, listas de pessoas que deveriam ser assassinadas. O genocídio impactou profundamente a economia e a política do país.

A indignação e a impotência perante os acontecimentos em Ruanda, despertaram o desejo de falar sobre isso em várias partes do mundo. Um grupo de teatro belga, muito provavelmente bombardeado com o tema devido ao assassinato de dez soldados belgas neste período, antes da retirada das suas tropas do território ruandês, começou a investigar o caso para a criação de uma peça teatral. Em 1999, no Festival de Avignon, a companhia teatral belga Groupov apresentou o *work in progress* do espetáculo *Rwanda 94*, dirigido por Jacques Delcuvellerie, que teve estreia em 2000, em Liège, e foi apresentado, nos anos seguintes, na Bélgica, França, Guadalupe, Alemanha, Suíça, Canadá

e Itália. Em 2004, no aniversário de vinte anos do genocídio, foram convidados para representar na própria Ruanda.

A criação desse espetáculo pretendia fazer uma reparação simbólica. A estratégia para colocar no palco um acontecimento que ultrapassasse os limites do representável foi reunir depoimentos dos próprios ruandeses que conseguiram sobreviver ao genocídio, além de todos os tipos de imagens (reais e ficcionais) sobre o evento e ainda canções, poemas, músicas etc. Entre os sobreviventes do massacre de 1994, a investigação do grupo encontrou, por exemplo, Yolande Mukagasana e colocou-a em cena para falar diretamente com os espectadores sobre sua experiência. Sentada numa cadeira ao centro do palco, com roupas aparentemente próprias, quase sem fazer nenhum movimento, ela começa a falar da seguinte maneira (em ruandês, depois em francês):

“Je suis un être humain de la planète Terre.
Je suis une femme.
Je suis une africaine du Rwanda.
Je suis rwandaise.
Je ne suis pas une comédienne.
Je suis une survivante du génocide rwandais tout simplement.
Ce sera ma nouvelle identité.”²⁶

Desse modo, o Groupov insere testemunhas reais no seu espetáculo que, segundo Delcuvellerie (2002), interpretam na fronteira do que se convencionou chamar de representação, perturbando a ordem e as convenções teatrais. Os depoimentos eram roteirizados, mas não exatamente memorizados. Eles estavam sujeitos à improvisação dos depoentes a cada nova apresentação. Podemos afirmar, portanto, que a peça expõe um documento vivo e palpável sobre o genocídio que, nas suas primeiras frases, induz uma reflexão sobre racismo, imigração e violência. No espetáculo *Rwanda 94*, a utilização do documento como recurso está também relacionada com uma forma de encenação complexa, apresentando um cruzamento de processos cênicos e dramáticos, situado entre o teatro documental, testemunho, teatro político e agit-prop.

Um outro grupo notório que faz uso de testemunhas reais em cena é o Rimini Protokoll, uma companhia alemã que se considera fundadora de uma

²⁶ Yolande Mukagasana. Excerto do espetáculo *Rwanda 94*, do Groupov. (Bélgica, 2000)

nova espécie de teatro documental. Fundado em 1999, conhecido por desenvolver um trabalho teatral e performativo baseado em material não dramático, advindo de investigações sobre o mundo e sobre as pessoas que os cercam. O grupo tornou-se conhecido internacionalmente por colocar não-atores em cena e usar no palco as histórias e discursos dessas pessoas, ao invés de propor um texto prévio. Os membros do Rimini não estão preocupados com o virtuosismo técnico dos artistas em cena, sejam eles atores ou não. Eles querem apresentar presença, um corpo-vivo e real, que ultrapasse o conceito de representação. Os anos 2000 na Alemanha foram frutíferos em experimentos teatrais que traziam esse conceito, sendo o Rimini Protokoll um dos grupos principais.

O grupo orchestra diversos dispositivos de criação contemporâneos diferentes: novas tecnologias, textos com diferentes formatos e linguagens, elementos oriundos de um arquivo próprio para cada espetáculo, uso de espaços não convencionais e de não-atores. Suas montagens contam, de forma recorrente, com pessoas que não são profissionais das artes cênicas, mas são especialistas em alguma área de interesse relacionada ao espetáculo, que transmitem ao público informações técnicas sobre determinado tema. Essas pessoas são chamadas pela companhia de “especialistas do cotidiano”. Assim como os sobreviventes apresentados pelo Groupov, eles não possuem nenhuma formação em interpretação e também devem caminhar na fronteira entre representação e improviso.

Os Rimini trouxeram para o palco performers que não eram atores profissionais e apresentavam em cena material da sua área de atuação profissional, sua própria experiência de vida. A cada nova produção, o grupo costuma procurar novos participantes a fim de tecer um texto performativo coerente a partir das suas histórias. O texto dramático tradicional é geralmente dispensado nas suas produções. A resposta positiva às encenações do grupo acabou por influenciar outros criadores alemães, gerando uma onda de experimentos e performances que usavam pessoas reais, não atores, que não interpretavam personagens. Muitas outras companhias usam uma combinação de variados dispositivos de criação. Os Rimini Protokoll destacam-se muito mais pelo seu trabalho em espaços não convencionais (*site-specific*), como veremos a seguir, do que pelo uso de testemunhas reais em cena.

2.3 A Influência do Site-Specific na Construção do Espetáculo

Site-specific refere-se, segundo Kaye (2000), a um conjunto de “practices which, in one way or another, articulate exchanges between the work of art and the places in which its meanings are defined.” (KAYE, 2000: 1) *Site-specific* relaciona, portanto, o trabalho artístico com a exploração de determinado espaço, visto sob um ponto de vista criativo, não somente como uma construção civil que pode abrigar um espetáculo ou uma exposição, mas como um espaço de memórias, como espaço de acolhimento de determinada comunidade. Neste tipo de criação, o espaço precisa ser observado através do seu sistema semiótico, ultrapassando questão da forma e da imagem, revelando os seus significados políticos, geográficos e institucionais.

O teatro que identifica os seus processos de criação com este termo ou que se denomina como teatro *site-specific* — que também pode ser denominado de *environmental theater*, *promenade theater* ou teatro imersivo — pretende investigar de forma profunda determinado espaço sobre o qual e no qual será construída uma performance teatral. O espaço tem a capacidade de recontextualizar uma obra artística, assim como a performance pode nos fazer redimensionar o espaço e os seus significados.

O grande volume de produções em teatro *site-specific* no início do século XXI está relacionado com um fascínio recente sobre como tipo diferentes de espaço pode afetar nossa compreensão e apreensão da performance. Isso está associado com a mudança de paradigma sobre a aquisição de conhecimento do ser humano, que se afasta do positivismo cartesiano e valoriza o conhecimento corporificado (TAYLOR, 2003). Desse modo, o espaço é redimensionado e expandido além das suas fronteiras geográficas, assimilando simbologias, histórias e culturas inscritas no seu mapeamento.

A criação artística dedicada a um espaço específico pode revelar facetas de encenação que dificilmente seriam encontradas em um palco italiano. Além disso, a relação com a comunidade pertencente àquele espaço traz uma bagagem histórica e social que influencia diretamente na densidade e potência do espetáculo. Em contraponto, os artistas problematizam as produções feitas em espaços não convencionais e criadas para um lugar específico devido à

impossibilidade de circulação do espetáculo. Criado para envolver-se com a história local e explorar um espaço específico, esses espetáculos encerram-se com uma única temporada, geralmente, devido a impossibilidade de fazê-lo circular por outros lugares. Essas criações envolvem a cidade e a comunidade, ou seja, fora daquele lugar, o sentido do espetáculo se perde ou não existe. Podemos até dizer que, em casos de remontagem em outro local, seria outro espetáculo.

O espaço pode ser considerado como “a practiced place” (CERTEAU *apud* KAYE, 2000), ou seja, um lugar constituído das práticas realizadas nele e das relações que coexistem ali. Certeau compreende lugar como um sistema de ordenamento, que orienta as atividades a serem exercidas ali, influenciadas, por sua vez, pelo sistema de signos apresentados. Sendo assim, o espaço funciona para o criador (em um processo *site-specific*) como um texto dramaturgico ou como material textual, ou seja, um sistema de signos a ser interpretado e analisado. Ao considerarmos o espaço como um *practiced place*, admitimos a sua imprevisibilidade – a possibilidade de múltiplas identidades sugeridas através de diferentes práticas – abrindo espaço para a criação explorar tanto a transformação quanto a ambiguidade.

As criações dos Rimini Protokoll são excelentes modelos para exemplificar como se dá, efetivamente, a criação e manutenção de espetáculos neste formato. Para resolverem a questão de circulação, por exemplo, os Rimini criam projetos ao invés de espetáculos. Eles estabelecem uma temática, um roteiro de investigação e vão fazendo novos espetáculos sobre o mesmo mote de criação, mesmo alterando o espaço. É o que acontece, por exemplo, com o projeto *100% cities*, que já percorreu mais de 30 cidades em inúmeros países. O elenco é composto por cem pessoas, residentes em cada cidade, numa tentativa de obter uma amostra de cidadãos locais. O espetáculo é geralmente composto por histórias e objetos das pessoas em cena, articulados e costurados pelos encenadores. A determinado momento da peça, algumas questões sobre gênero, política, religião, economia etc. são feitas para o elenco, que as respondem se posicionando espacialmente. O público é convidado a participar da cena, perguntando ou se posicionando em resposta. Essa cena trabalha com as subjetividades particulares, tanto do elenco pré-selecionado quanto dos espectadores, ao mesmo tempo que promove uma identidade coletiva.

Uma importante referência de uso de *site-specific* no Brasil foram os trabalhos do Teatro de Vertigem. Neste caso, as peças deste grupo se enquadram como ficcionais e não documentais, mas exploram o espaço a partir de todas as nuances geralmente consideradas nas criações em *site-specific*. O impacto da escolha espacial funcionou tão bem que o grupo investiu, a seguir, em uma sequência de espetáculos em espaços não convencionais. Fizeram representações teatrais em um hospital desativado e até nas águas poluídas do Rio Tietê. O trabalho do Teatro de Vertigem, no entanto, não está alinhado com os trabalhos de teatro documental os quais estamos a discutir nesta investigação. O grupo, apesar de escolher lugares inusitados, não tem como base de criação uma pesquisa documental e/ou uma coleta de memórias. A base do Vertigem é dramática, apoiada em textos pré-existentes e ficcionais.

Não poderia deixar de citar, também em São Paulo, uma companhia criada em 2006 com o intuito de estudar e explorar o teatro documental: Cia Teatro Documentário. Esse grupo, liderado por Marcelo Soler, desenvolveu uma série de espetáculos em espaços não convencionais da cidade de São Paulo, com o propósito de explorar sua simbologia, memórias e histórias. Em 2010, por exemplo, o grupo desenvolveu um projeto chamado *Como se Pode Brotar Poesia na Casa da Gente*, fazendo interferências em residências de várias zonas da cidade. Além disso, fez uma investigação baseada nos discursos sobre a morte, em um projeto chamado *O cemitério como microcosmos da cidade*, desenvolvido nos cemitérios da cidade. Mais recentemente, a companhia desenvolveu uma pesquisa denominada *O tempo e o cão*, dedicado a desvendar pequenas memórias da cidade de São Paulo, entre outros espetáculos e criações realizadas ao longo de quase quinze anos de existência da companhia.

Criar a partir de um lugar específico (*site-specific*) tem, portanto, prós e contras. Se a relação com o espaço – com sua simbologia e memória – pode ativar métodos de criação inovadores e surpreendentes, a imprevisibilidade do processo de criação pode ser um empecilho para a equipe, gerar problemas técnicos, logísticos etc. Se o uso de um espaço real e vivo pode aproximar a comunidade àquela obra, causando-lhe um impacto mais profundo e duradouro do que uma peça em um teatro, a impossibilidade de transpor o espetáculo para novos espaços limita a sua circulação.

2.4 Autobiografia

Autobiografia é uma das manifestações contemporâneas que explora a relação ou a fronteira entre real e ficção. Se durante um longo período o teatro empenhou-se em fazer desaparecer os corpos e pensamentos dos atores em cena em prol da composição de um personagem, o teatro da segunda metade do século XX apontou para uma direção oposta. Mostrar o real e expor as entranhas dos criadores passou a ser recorrente, chegando ao ponto de colocar em cena pessoas comuns, não profissionais, atores do cotidiano.

O espetáculo documental *I Don't Belong Here* retrata o processo de deportação de portugueses que cresceram nos Estados Unidos da América e Canadá e foram repatriados para o arquipélago dos Açores, por terem cometido crimes nesses países. A peça, apesar de ter também atores profissionais, é protagonizada pelos próprios deportados, que partilham em cena suas memórias de infância, adolescência, envolvimento no crime e prisão, até a pena de repatriamento para um país desconhecido e a nova vida nos Açores.

Em entrevista para o Teatro Nacional São João, o encenador Dinarte Branco nos conta que a ideia do espetáculo sobre deportados foi uma proposta do Observatório dos Lusodescendentes. Como ele não conhecia a situação dos deportados, entrou em contato com o Nuno Costa Santos, que é açoriano e já tinha escrito sobre o tema anos antes, e juntos decidiram iniciar o processo de criação de *I Don't Belong Here*. O encenador entrou em contato com os deportados através das associações nos Açores que recebem as pessoas deportadas – Novo Dia e ARRISCA (Associação Regional de Reabilitação e Integração Sociocultural dos Açores). Ele afirma que assim que os ouviu falar já sabia que havia material consistente para construir um espetáculo. Eram pessoas que foram expulsas do país onde cresceram, do país que aprendeu a chamar de lar, pessoas que perderam a perspectiva de futuro. Dinarte Branco pensou imediatamente que deveria levá-los ao palco, convencê-los a entrar em cena para contar suas histórias.

Para o encenador – que trabalhou neste projeto por 16 meses – o grande momento para a equipe foi escolher quem seria ideal para fazer parte do espetáculo. O casting foi um processo não habitual e era preciso identificar quem

teria resistência para entrar em cena, coragem para falar da sua história de crime, prisão e toxicod dependência. Não podiam ser pessoas com completa falta de ferramentas para ir ao palco, segundo Branco. Esse foi o grande medo da equipe de criação no processo de montagem. Foram escolhidas então cinco pessoas – Joe Leandro, Louie de Sousa, Paul Pacheco, Tony Brum e Zita Almeida – para partilhar a experiência de regressar a um país que já não era o seu, que já nem se lembravam, alguns nem sequer falavam a língua. A peça, conseqüentemente, é apresentada em inglês.

Durante o processo de montagem e ensaios, o encenador relata que houve alguns equívocos. Os deportados, não atores, tiveram dificuldade de memorizar o texto. A certa altura, o encenador percebeu que não havia nenhuma possibilidade de sustentar um texto teatral nessas cenas. Seja por falta de técnica, experiência ou, simplesmente, porque o consumo excessivo de drogas afeta o bom funcionamento da memória, eles não conseguiam decorar o texto. Sendo assim, o plano inicial de construir uma dramaturgia a partir da biografia deles teve que ser abortado e as cenas foram trabalhadas a partir do improviso deles sobre suas próprias histórias. Estas estavam bem desenhadas na memória deles. Nem o encenador, nem o dramaturgo tiveram controle sobre as frases ditas em cena pelos deportados.

Assisti esse espetáculo no TAGV em 2015, durante o amadurecimento do meu projeto de doutoramento. A primeira impressão, como espectadora, foi de estranhamento com os atores falando em uma língua estrangeira. Apesar do título em inglês, eu imaginei que uma peça produzida em Portugal estaria em português. O impacto causado pelas histórias de vida daquelas pessoas deportadas para o desconhecido era inevitável. A narrativa biográfica, retratando a infância e, sobretudo, o envolvimento afetivo e prático com o país onde cresceram, faz-nos imediatamente refletir sobre o quão pesada pode ser a pena de deportação. Em um mundo globalizado, onde há muito tempo as fronteiras foram se cruzando e onde há tantos imigrantes em todos os lugares, quem é capaz, além de nós próprios, de nos dizer qual a nacionalidade que nos identificamos? Seria realmente possível considerar como lar um país que vivemos os primeiros 4 anos da nossa vida e não considerar onde vivemos nos últimos 50 anos? Seria realmente uma pena de repatriamento, neste caso, ou um exílio definitivo para um estrangeiro que não se adequou?

Os não atores em cena relataram as suas histórias com muita propriedade e segurança. Era possível notar que não se tratava de atores e que estavam a contar coisas pessoais, mas não consegui perceber que não havia um texto memorizado, fato que só descobri tempos depois ao ouvir uma entrevista com o encenador. A inclusão de atores profissionais, entretanto, não potencializou a temática do espetáculo. Em algumas cenas, pelo contrário, a entrada de atores não tinha nenhuma sintonia com as cenas de testemunho. Havia um tom de graça e comédia excessivo em uma das cenas, que descaracterizava o peso daquela história, que ridicularizava a dificuldade do outro, sem família, sem lar.

Outro bom exemplo do uso de autobiografia no teatro documental é o espetáculo *Criança Viada ou Como me disseram que eu era gay*. A peça, dirigida por Paula Lice, é escrita e interpretada pelo ator Vinicius Bustani, que conta, de maneira lúdica e criativa, como ele finalmente assumiu sua homossexualidade, aos 28 anos. Para contar a sua história – desde os problemas da infância, questões sobre a sua sexualidade na adolescência e repercussão atual entre sua família e amigos sobre sua revelação como gay – Bustani constrói personagens distintos, que são colocados em contraponto com um não-personagem: Vinicius, o ator, o rapaz gay. A peça é construída sobre a história de apenas uma pessoa, mas poderia ser a história de muitos outros. Ao contrário das questões de falta de técnica e de preparo para a cena como acontece em *I don't Belong Here*, a peça *Criança Viada* não lida com isso porque tem um ator em cena, falando das suas questões pessoais. Sendo assim, Bustani não necessita ter um espaço aberto a improvisado para relatar os fatos que viveu. Como o texto foi escrito pelo próprio ator, suas escolhas de como contar a história foram feitas previamente. Além disso, não existe, neste caso, dificuldade de memorização de texto e marcas, que impeçam a reprodução das cenas exatamente da mesma maneira.

2.5 História Oral

História oral pode ser considerada uma ferramenta, uma técnica, um conhecimento ou uma metodologia. Seu surgimento está associado ao desenvolvimento tecnológico e ao acesso a gravadores portáteis. Refere-se à coleta de testemunhos sobre determinado acontecimento ou contexto, geralmente associada a uma pesquisa qualitativa, feita através da gravação de entrevistas orais. Estas são, posteriormente, fontes articuladas com documentos e registros oficiais com o intuito de ampliar a compreensão sobre o tema. O processo de coleta exige dos pesquisadores um levantamento prévio de dados para a preparação das entrevistas, que são geralmente semiestruturadas, ou seja, embora tenham um roteiro de questões pré-estabelecidas, permite ao entrevistador adaptar as questões à medida que obtém as respostas.

Trata-se de uma abordagem de pesquisa prioritariamente qualitativa, que privilegia determinadas perspectivas teóricas e determinados sujeitos. As entrevistas, neste caso, não podem ser, então, feitas em modelo padrão, numérico, com opções objetivas de respostas, as quais são posteriormente categorizadas, transformadas em gráficos e analisadas quantitativamente. Sendo assim, a amostra de entrevistados precisa ser condizente com a experiência investigada, ou seja, uma amostra aleatória não faz sentido nesse tipo de investigação.

Segundo Pollak (1989), a história oral privilegia uma amostragem oriunda de grupos marginalizados, por isso ressalta “a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à *Memória Oficial*, no caso à memória nacional” (POLLAK, 1989: 2). É justamente esse caráter político da história oral que interessa ao teatro documental: investigar a história por caminhos não oficiais, dar voz àqueles que o sistema normalmente silencia, oferecer ao subalterno um espaço para falar.

Embora alguns autores discordem dessa ideia de legitimação da fala de interlocutores com pouco poder social, acredito que, no caso da história oral, o teatro do real abre uma porta diferenciada para essas vozes, visto que ele trabalha com o uso das entrevistas *ipsis litteris* (embora editadas) e com a possibilidade de colocar em cena as próprias pessoas entrevistadas. Rosália

Duarte (2004)²⁷, por exemplo, considera essa ideia de “dar voz” enganosa, no caso da historiografia. Ela diz que,

“[...] por mais engajado, politizado e sensível aos problemas sociais que um pesquisador seja, ele é o idealizador e o condutor de um trabalho científico, construído a partir de regras e pressupostos definidos à revelia do contexto social que ele analisa. Mesmo estando integrado à comunidade, seu papel ali não é igual ao de seus informantes; ele planeja e dirige o que será produzido ao longo da investigação – a não ser que tenha como norma conceder à comunidade em estudo amplo acesso à definição dos procedimentos de pesquisa, à discussão de todos os trabalhos e compartilhe com ela a autoria do relatório, dissertação, tese, artigo, livro etc., o que é muitíssimo incomum e, na maior parte das vezes, pouco recomendável. Fora desses parâmetros, é a fala do pesquisador que será ouvida no relatório de pesquisa e não a da comunidade silenciada; uma fala polifônica, espera-se, pois a ela estarão incorporadas as vozes dos informantes, mas, ainda assim, uma fala pessoal, de natureza acadêmico/científica, emitida a partir de um lugar de poder” (DUARTE, 2004: 217-218).

Assim como o pesquisador tem uma fala sobreposta à polifonia da comunidade a qual tenta retratar no seu discurso acadêmico, o encenador/criador também se sobrepõe, de certa maneira, aos discursos que seleciona e edita para o espetáculo. Como discutido anteriormente, a criação de uma peça documental está também associada a determinado ponto de vista do artista criador, não necessariamente legitimado pela comunidade. Ainda assim, é importante lembrar que a história oral é alicerçada em movimentos sociais, a fim de ampliar o olhar sobre o passado. De acordo com Samuel (1984),

“A história oral, que funda suas raízes em um capítulo do movimento operário — a história social —, não se fez oral por falta de documentos. À parte de que a noção de arquivo adquire uma nova extensão e combina fontes documentais tradicionais com arquivos orais, e mais freqüentemente arquivos não públicos, a história oral produz efeitos críticos e transformadores da prática historiográfica.” (SAMUEL, 1984: 70)²⁸.

Embora tenha objetivos claros e métodos de trabalho bem desenvolvidos, essa metodologia de pesquisa apresenta alguns problemas que são geralmente levantados por historiadores quanto a fiabilidade do material. Em primeiro lugar, questiona-se a credibilidade da memória humana.

²⁷ DUARTE, R. *Entrevistas em pesquisas qualitativas*. Educar n. 24. Editora UFPR. Curitiba, 2004: 213-225.

²⁸ SAMUEL, R. *Desprofesionalizar la historia*. Debats, Valencia, n.10, dez. 1984: 70.

Biologicamente, a memória pode apresentar falhas relacionadas à saúde cerebral e do sistema nervoso, esquecimentos oriundos da velhice, amnésia, esquecimentos derivados de colisão da cabeça, entre outros. Sob o ponto de vista psicológico, devemos ressaltar que a memória é seletiva: não guarda momentos excessivamente traumáticos, fatos irrelevantes, ações rotineiras. Essas restrições não podem ser desprezadas na análise do material coletado.

Embora haja maior credibilidade em documentos escritos e oficiais, é importante lembrar que esses registros também foram mediados por pessoas que ocupavam um lugar relevante nos sistemas de poder. É geralmente uma versão dos grupos hegemônicos e tem problemas de representatividade. Thompson afirma que,

"os documentos que nos foram legados do passado não são, como alguns crêem, uma amostra acidental do que originalmente existia. Foram escolhidos para que prevalecessem, normalmente por membros dos grupos sociais políticos ou instruídos, ao supô-los significativos. Refletem, portanto, a estrutura de poder e os preconceitos da sua época". (THOMPSON, 1984: 54)²⁹.

Para superar essa questão e não se limitar a um ponto de vista político específico, Thompson sugere uma seleção criteriosa de entrevistados, que, segundo ele, devem ser selecionados por qualidade de memória e relação de proximidade com a experiência ou por representatividade no grupo ou tema em foco. O pesquisador não precisa identificar-se com os posicionamentos dos entrevistados para ser capaz de compreender sua lógica e produzir conhecimento sobre seu modo de vida. A coleta de entrevistas conflitantes engradece o trabalho do investigador.

Nas experiências práticas que tive durante os anos de investigação doutoral em Teatro Documental, percebi que a busca pode ser iniciada de inúmeras formas. Geralmente, há uma divulgação inicial entre os seus pares sobre o espetáculo que vai criar, o que pretende investigar e que tipo de pessoas gostaria de entrevistar. Em um segundo momento da pesquisa, busca-se instituições, coletivos e grupos de pessoas que possam estar envolvidas com o

²⁹ THOMPSON, P. *La historia oral y el historiador*. Debats. Valencia, n.10, dez. 1984.

evento ou o tema pesquisado. Em terceira fase, a equipe de investigação tem que estar disponível para entrevistar os nomes sugeridos pelos primeiros entrevistados, que sempre afunilam a investigação e sugerem outras pessoas envolvidas, que podem contribuir e enriquecer a exploração do assunto. A seleção dos entrevistados deve priorizar a potencialidade de alargamento e aprofundamento de informações e questões levantadas pela investigação. Se a investigação prioriza histórias de vida e experiências, por exemplo, buscará aprofundar as histórias desses sujeitos, alongando o tempo de coleta e análise das informações, que podem ou não ser comparadas com outros dados documentais. No caso de uma investigação histórica, os dados coletados em entrevistas precisam necessariamente de confronto com dados históricos e documentais. Em um processo de criação teatral, a intuição dos entrevistadores sobre a veracidade e relevância dos fatos narrados pode ser a única limitação do uso desse material. Além disso, mesmo que seja identificado uma posição tendenciosa em algum discurso, isso serve de material para o teatro, pois funciona como revelações do caráter da pessoa que será representada.

Na investigação cênica para uma criação em Teatro Depoimento, a obrigatoriedade de articular as memórias coletadas com dados oficiais não existe. A criação teatral se liberta dos procedimentos feitos pela História, pois encontra-se no espaço de produção artística. Embora os dados apresentados em palco – como resultado de entrevistas coletadas sobre determinado tema – tenham a pretensão de serem compreendidos como reais, o artista apresenta para o público um resultado estético de uma pesquisa etnográfica. Vale a pena ressaltar que a pesquisa não precisa ter também métodos e processos de coleta semelhantes aos da Antropologia, Sociologia ou História, embora tenha semelhanças, na maioria dos casos. A investigação artística de histórias de vida, embora possa se tornar posteriormente um documento – uma construção de memória que possa ser consultada – não pretende ser detentora da verdade. A seleção e edição dos materiais coletados servem sobretudo para a performatização, para a construção de um produto estético. Com isso, não é excluída dos artistas, de forma alguma, a responsabilidade de manipulação ética dos relatos coletados. As informações partilhadas pelos entrevistados precisam ser manipuladas com respeito, com fidelidade, com edições, porém sem distorções. O artista de Teatro Documental precisa ter consciência, entretanto,

de que o seu trabalho é, acima de tudo, um produto estético sobre determinado tema, criado a partir de determinado ponto de vista (experiência, contexto, escolaridade, nacionalidade) e sob uma sequência de filtros pelos quais a informação atravessa até chegar ao espectador.

A história oral levanta algumas questões com as quais os artistas investigadores devem estar familiarizados. Segundo Philippe Joutard (1984)³⁰, é comum que o entrevistado tenha a tendência a valorizar o seu papel em determinado evento, idealizando fatos, rebuscando a linguagem, procurando atender as expectativas do pesquisador. Ele sugere que entrevistar as mesmas pessoas mais de uma vez, em outros encontros, não formais, pode ser uma alternativa para evitar esse comportamento defensivo do depoente.

No caso da nossa prática, posso fazer uma análise comparativa sobre os processos de entrevistas de *Exílio(s)* e *Inside*. Na primeira peça, investigamos um momento histórico importante para Portugal e entrevistamos pessoas que foram exiladas do país durante o período de regime não democrático até a revolução em 1974. Embora essas pessoas tivessem escondido esse passado durante muitos anos e seus gestos e ações fossem escondidos no momento do acontecimento, por serem considerados perigosos e vergonhosos, elas agora já tinham orgulho de falar sobre aquele período e sobre o momento que escolheram sair do país. Quarenta anos depois do exílio daquelas pessoas, todas de volta a Portugal, falar sobre aquele assunto não provocava tanta dor, desespero, perda e saudade, embora as histórias relatassem tudo isso. Era natural falar porque havia um distanciamento temporal confortável.

Além disso, o fato de estarmos em um ambiente claramente de esquerda, onde todos os olhares receptores posicionavam-se contra o regime salazarista e possivelmente, se estivessem vivos no período, teriam feito o mesmo que os entrevistados relatavam, abriu espaço para que o discurso fosse envolvido pelo orgulho dos atos praticados. As entrevistas para o espetáculo *Exílios* tiveram uma média de duração de uma hora e meia a duas horas, mas houve entrevista com até quatro horas de duração. A média de perguntas feitas

³⁰ JOUTARD, Philippe. *El tratamiento del documento oral*. Debats, Valencia, n.10, dez. 1984.

por nós eram entre três e cinco para cada entrevistado. Apenas com um indicativo breve do que queríamos saber sobre como aconteceu o salto naquela altura, recebíamos uma sequência de histórias, sobre as quais eles se sentiam claramente orgulhosos em partilhar, mesmo quando descreviam crimes praticados com o objetivo de resistir às restrições do Estado Novo. Desse forma, podemos analisar que boa parte das entrevistas de *Exílios*, umas mais que outras, esteve associada a esse caráter rebuscado, idealizado e de autovalorização sugerido por Joutard.

Em contraponto, as entrevistas feitas para o projeto *Inside*, uma peça depoimento sobre relações abusivas e violência de gênero, distanciaram-se dessa perspectiva orgulhosa de relato. Ao contrário dos entrevistados em *Exílios*, as histórias de violência sofrida pelas mulheres que contribuíram para a construção de *Inside* eram motivo de vergonha, envolvidas em uma áurea de medo e de cautela. Temporalmente, havia uma grande diferença entre os dois processos. Não havia conforto nessa segunda experiência. Se o primeiro relembrava fatos de quarenta anos antes, o segundo tratava de histórias que ainda aconteciam ou com uma distância temporal curta. Apenas uma das entrevistas de *Inside* descreve um relacionamento que tinha acontecido há mais de vinte anos. Todas as outras relataram violências que acabaram nos últimos três anos, dois anos, um mês, duas semanas. Sendo assim, a dor e a vergonha de falar sobre o tema ainda era muito presente no momento da entrevista. Os discursos não saíam com facilidade, não saíam abertamente. Enquanto falavam, elas impunham, a si próprias, limites sobre o quanto queria expor sua intimidade. Um eram mais cautelosas do que outras.

As entrevistas duraram uma média de cinquenta minutos, embora haja uma entrevista de 27 minutos e outra de três horas. A média de perguntas feitas por nós eram entre quinze e vinte. Era preciso implorar por informações. As respostas eram, geralmente, mais curtas e objetivas, limitando-se ao que foi questionado. Raras vezes as histórias puxaram outras memórias e podíamos nos limitar a ouvir, sem novas questões. Muitas vezes as respostas vieram acompanhadas de “nunca falei sobre isso” ou “nunca pensei sobre isso”. Ou seja, ao contrário de *Exílio(s)*, era preciso insistir nas perguntas e indicar caminhos para aprofundarmos nas histórias daquelas mulheres.

Embora eu não acredite na glorificação do seu papel, no caso das entrevistadas de *Inside*, estou consciente que existe uma valorização da dor e uma tendência à vitimização nesse processo. A partir da identificação de um abuso e/ou violência sofridos, o relato é construído, mesmo que inconscientemente, para reafirmar a imagem de um agressor, que, neste caso, não possui espaço para apresentar defesa, contradição ou outro ponto de vista sobre o mesmo fato. Sendo assim, o discurso é construído sobre uma perspectiva de condenação prévia do agressor, visto que a entrevistada concorda em contribuir com a investigação justamente porque viveu uma experiência de relacionamento íntimo abusivo e/ou violento.

Ciente de que as entrevistas, tanto na primeira investigação, quanto na segunda, possam ser influenciadas subjetivamente pelas questões já citadas, entre várias outras relacionadas à construção da memória e à capacidade de comunicação, esses relatos continuam sendo considerados relevantes para a criação teatral. Justamente por não pretender ter valor histórico, mas sobretudo estético, a investigação teatral focada em entrevistas prioriza experiências, subjetividade, afetividade, um olhar sobre aquilo a partir de uma perspectiva interna.

2.6 Verbatim

Verbatim foi considerado por muitos, sobretudo no Reino Unido e Austrália, como um gênero teatral, com características muito semelhantes ao que chamamos teatro documental, teatro do real, dramaturgia do real etc. Seria uma evolução do teatro documental de Piscator, para alguns teóricos. Para outros, poderia ser considerado um apêndice ou subgênero, quiçá apenas mais uma nomenclatura, que se define por especificidades territoriais e temporais. Entretanto, verbatim também pode ser considerado uma técnica ou um dispositivo de autenticidade, usado de diversas maneiras e formatos nas montagens de teatro do real. Como afirmam Hammond e Steward (2008), verbatim é uma técnica que reproduz em cena o material de áudio gravado durante as investigações. Trata-se do uso, em cena, das palavras exatas dos entrevistados, que são escutadas pelo ator/performer em fones de ouvido e repetidas em tempo real para o público. Geralmente, apenas um ator por vez faz esse tipo de utilização. É importante a exibição do dispositivo tecnológico de escuta na cena.

Segundo Caroline Wake, “in both rehearsal and performance, the actors wear headphones, through which they hear the audio script. They then repeat that script as immediately and exactly as possible, including – as noted above – every stammer, pause, and repetition.” (WAKE, 2013: 323). Embora a autora descreva a técnica referindo-se a um gênero específico, o qual ela chama de *Headphone Verbatim Theatre*, podemos encontrar esse mesmo dispositivo de autenticidade, usado exatamente da mesma maneira, em diversas outras produções teatrais e performativas, em vários países, com outras denominações, mas usando a mesma técnica como parte dos seus espetáculos. Podemos concluir, portanto, que verbatim também é uma técnica recorrente em espetáculos documentais.

Ao considerar verbatim uma técnica, posso analisá-la como tal e investigar as múltiplas possibilidades de utilização da mesma. Exemplifico com três obras artísticas portuguesas, das quais duas eu tive contato como espectadora e uma delas como participante do processo de criação (assistente de encenação e atriz). A primeira obra é a performance MB#6 (2018), de e com Miguel Bonneville, a qual assisti no Teatro Acadêmico Gil Vicente. Trata-se de

uma experiência de narração autobiográfica, construída a partir de entrevistas em vídeo, feitas com mulheres que fazem parte da vida do performer e que falam sobre suas experiências enquanto mulheres e artistas. No palco, há um telão, ao fundo, onde podemos ver os vídeos que foram gravados, os rostos e gestos dessas mulheres. Não as podemos ouvir, entretanto. No canto superior direito, sentado numa cadeira, com um microfone e fones de ouvido, está o performer, que dubla ao vivo os vídeos que estamos vendo na tela. O espectador recebe, então, um conjunto de histórias autobiográficas, de diferentes mulheres, narradas por uma única voz, masculina. Com esse contraponto, aliado aos depoimentos coletados, ele explora questões sobre a identidade da mulher, feminismo(s), questões de gênero e sexualidade, temas relevantes na esfera pública nos últimos anos.

O dispositivo tecnológico de autenticidade daquelas vozes está exposto na cena, o performer usa os fones de ouvido, coloca-os à vista dos espectadores e mantém os fones até o fim da apresentação. Bonneville expõe de maneira crua a técnica do verbatim. A sua presença em cena é composta simplesmente pelo signo de escuta e reprodução ao vivo do áudio dos vídeos mostrados, simultaneamente. O performer deixa claro que está a ouvir nos fones, naquele momento, o que ele está a dizer. Embora seja perceptível que o performer respeite as cadências, pausas e respirações das entrevistadas, a oralidade desenvolvida é mecanizada, sem nuances de tom, mudanças de volume e, sobretudo, sem nenhum envolvimento emocional ou criativo com aquelas vozes. A performance é completamente estática. Uma tela com imagens e um indivíduo sentado, que fala, mas não gesticula e não se movimenta, do começo ao fim da performance. É um bom exemplo de exploração e valorização da técnica de verbatim.

A segunda obra é o espetáculo teatral *Portugal Não é um País Pequeno*, de André Amálio, a qual tive contato, como espectadora, no Teatro São Luiz, em Lisboa, em janeiro de 2016. Uma peça documental criada a partir de testemunhos de antigos colonos, que faz uma reflexão sobre a ditadura portuguesa e a guerra colonial na África. A folha de sala do espetáculo já o define como um processo de verbatim, que usa fielmente palavra por palavra das entrevistas coletadas. A composição cênica, ao contrário da apresentada na MB#6, combina o uso de cenas centradas no verbatim com uma dramaturgia

ficcional, pautada em pesquisa historiográfica e literária. O interesse dos criadores é trabalhar com pessoas reais, suas construções de identidades e memórias, contribuindo para uma compreensão múltipla da História. Sendo assim, podemos identificar nesta obra de Amálio uma estrutura de teatro do real contemporâneo, pois usa diversas técnicas recorrentes nesse gênero e, entre elas, o verbatim.

As cenas nas quais o ator usa esse recurso cênico, mais uma vez os fones de ouvido aparecem e são colocados na presença do público. O signo do verbatim está presente. A impressão para os espectadores é de que o ator está a ouvir os áudios no exato momento em que os pronuncia. Diferente de Bonneville, entretanto, Amálio não faz uma reprodução mecânica das frases escutadas, há modulação, variações de tons e volumes, além de exploração de diferentes caixas de ressonância, a depender do entrevistado. Há uma performatização das entrevistas apresentadas, com diferentes composições cênicas e cenográficas. A técnica é usada, então, de forma complementar à encenação teatral, sendo esta usada de forma pontual e não estabelecida como base estrutural de toda a criação.

A terceira referência que trago para a discussão sobre o uso desta técnica é o espetáculo documental *Eu uso Termotebe e o meu pai também*, de Ricardo Correia, que teve estreia no Teatro Nacional Dona Maria, em Lisboa, em 2018. Trabalhei nesta peça como atriz e assistente de encenação, portanto, posso fazer uma análise tanto do resultado final quanto do processo de criação. A peça, assim com a obra de Amálio, faz uma combinação de elementos e técnicas teatrais com o uso de verbatim. Os fones de ouvidos aparecem novamente como signo, como mecanismo de legitimação. Todas as cenas que os utilizam são articuladas com partitura corporal, intensa movimentação cênica e, em contraponto com as outras duas obras citadas, com contracena.

A ideia de colocar dois atores em cena fazendo verbatim em simultâneo e contracenando um com ou outro surge do formato de entrevistas que fizemos durante a residência artística e o processo de investigação. Boa parte das entrevistas realizadas foram feitas em grupos pequenos, com duas ou três pessoas. Tivemos, portanto, como resultado, transcrições com várias vozes, que interagiam entre elas, complementava-se e contradiziam-se. Para performar essas transcrições, *Termotebe* coloca em cena dois atores

contracenando com fones de ouvidos. Cenicamente, o signo e a representação funcionam conjuntamente.

O processo de criação e os ensaios dessas cenas, entretanto, geraram muitos conflitos e obstáculos. Em primeiro lugar, o dispositivo utilizado para a escuta eram mp3s manipulados pelos próprios atores, ligados cada um a um fone de ouvido. Esse fato já apontava o primeiro obstáculo, que era iniciar os áudios manualmente exatamente no mesmo segundo. O dispositivo tecnológico usado nem sempre respondia com a velocidade desejada e, se um dos áudios atrasava para começar, a cena ficava completamente fora de sintonia. Foi necessário ensaiar e treinar muitas vezes para conseguir ajustar a simultaneidade dos áudios, oriundos de dispositivos diferentes. Além disso, os fones utilizados eram grandes, cenicamente visíveis, headphones com bom isolamento acústico, que valorizava a qualidade do áudio e a imersão do que se ouvia, entretanto atrapalhava a escuta do parceiro de cena, provocando também inúmeros desencontros de texto e ritmo.

Alguns atores dispensaram a utilização em tempo real dos áudios após a construção da cena, já que consideraram que o dispositivo atrapalhava mais do que servia. Os fones de ouvido passaram a ser elemento cênico e signo de verbatim, embora já não fosse usado como tal nas apresentações. A contracena associada ao uso dos fones era complicada, mas a simultaneidade dos áudios em dispositivos diferentes falhava muitas vezes e quebrava a fluidez da encenação. Seria necessária uma transmissão de áudio para os atores que saísse da mesma fonte, de modo a garantir a sincronia dos textos dos entrevistados.

A apresentação dessas técnicas, dispositivos e processos usados para a criação em Teatro do Real, retrata uma tentativa de expor, neste estudo, um leque de possibilidades cênicas para a criação a partir do real. Não há, entretanto, nenhuma pretensão de esgotar o assunto, tampouco de descrever todos os métodos existentes e seus artifícios. As estratégias de criação são múltiplas e, muitas vezes, trabalhadas como complementares. A partir da compreensão das partes e através da prática, seguimos esta pesquisa, descrevendo, no próximo capítulo, dois processos de criação em teatro do real dos quais fiz parte.

**PARTE III – INVESTIGAÇÃO PRÁTICA: O ATOR ENTRE
MEMÓRIAS SUAS E DE OUTRAS ORDENS**

CAPÍTULO 1 – Prática como Pesquisa

“La subjetividad es inseparable de la investigación artística.”
Martinez, 2010

A última parte da investigação desta tese de doutoramento está relacionada com a experimentação de processos criativos de teatro do real, com os quais adquiri conhecimentos específicos, originados na prática. Esta pesquisa não se antecede às minhas criações teatrais elaboradas nos últimos quatro anos, mas, ao contrário, nasce delas e as produz, simultaneamente, entrelaça-se a toda a experiência palpável que tive do que seria fazer teatro do real contemporâneo. Em um trabalho focado na Prática como Pesquisa (*Practice-as-Research/PaR*), o terceiro capítulo da tese desenvolve uma demonstração detalhada de processos de criação, relacionando-os com os conceitos estudados na pesquisa acadêmica e aliada ao conhecimento adquirido através do fazer, do lúdico, do sensível e do experienciado.

Há distintas fontes e nomenclaturas para as metodologias que colocam a prática artística ao centro da investigação acadêmica. A professora e pesquisadora australiana Linda Candy (2006)³¹, por exemplo, não utiliza a expressão *Practice as Research* (Prática como Pesquisa) adotada nesta tese nas suas publicações sobre o tema. Ela sugere o uso do termo *Practice Related Research* (Pesquisa Relacionada à Prática) para fazer referência a esse tipo de abordagem, que seria dividida em duas categorias: *Practice-based Research* (Pesquisa baseada na Prática) e *Practice-led Research* (Pesquisa guiada pela Prática).

A primeira categoria, segundo a autora, seria uma investigação original que visasse obter novos conhecimentos através da prática, incluindo processo e resultados. Ou seja, a criação seria a base de produção do novo conhecimento. Esse método pressupõe o uso de palavras para descrever o contexto e os

³¹ CANDY, Linda. *Practice Based Research: A guide*. University of Technology, Sydney, 2006. Disponível em: <<http://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>>. Acesso em: 28/12/2017.

conceitos propostos, mas que só serão compreendidos por completo em relação com as referências e resultados obtidos pela prática. Em resumo: criar e refletir sobre, durante e após o processo de criação. A segunda categoria estaria focada na reflexão sobre a natureza da prática e desenvolveria conhecimentos operacionais sobre esta. Neste caso, a prática é parte integrante do método e a pesquisa conduz a novos entendimentos sobre ela. O objetivo desse método seria desenvolver conhecimentos para aprimorar a prática.

O nosso processo simultâneo de investigação acadêmica e criação artística se desenvolve em várias etapas, buscando, ao mesmo tempo, desenvolver conhecimento através da prática, descrever seus contextos e conceitos, refletir sobre os métodos de criação e aprimorar técnicas e procedimentos na construção de espetáculos teatrais baseados na memória. Sendo assim, não é possível adequar nossa metodologia ao dualismo das restrições sugeridas por Candy (2006). Além disso, ao adotarmos a nomenclatura proposta por Nelson (2013), colocamos a prática não apenas como o elemento central da pesquisa acadêmica, mas ela própria como pesquisa. Sendo assim, *Prática como Pesquisa* foi a metodologia adotada para esta parte da investigação, fundada na experiência. Segundo Robin Nelson (2013),

“PaR involves a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, a practice (creative writing, dance, musical score/performance, theatre/performance, visual exhibition, film or other cultural practice) is submitted as substantial evidence of a research inquiry. In contrast to those skeptical scholars who dismiss, or look down upon, PaR as insubstantial and lacking in rigour, I recognize that PaR projects require more labour and a broader range of skills to engage in a multi-mode research inquiry than more traditional research processes and, when done well, demonstrate an equivalent rigour.” (NELSON, 2013: 8-9)

Nelson (2013) afirma também que uma pesquisa que propõe a utilização de PaR como método necessariamente implica a existência de um conhecimento prático prévio, que pode ser demonstrado principalmente através da realização artística, ou seja, um conhecimento mais relacionado ao fazer do que a conceitos abstratos, descritos em palavras, como numa tese tradicional. Sendo assim, fica exposta aqui a proposição deste terceiro capítulo: uma defesa da prática como pesquisa em si e, conseqüentemente, válida como conhecimento adquirido, em

contraponto com a obediência dos requisitos acadêmicos de avaliação doutoral que resulta no esforço de racionalizar a experiência e transpor em palavras o material subjetivo desenvolvido nos processos de criação.

A pesquisa contemporânea em artes, em inegável entrelace com a fenomenologia e as ciências cognitivas, destaca o conhecimento não-conceitual e a experiência como corporificação de práticas e produtos. Segundo Borgdorff,

“Teoria em ação, fenomenologia e filosofia da ciência nos ensinaram que toda prática e toda ação humana é infundida com teoria. A prática ingênua não existe nesse sentido. Todas as práticas incorporam conceitos, teorias e entendimentos. Práticas artísticas também são assim num sentido literal – não há práticas e materiais existentes nas artes que não sejam saturados de experiências, histórias ou concepções. (...) A relação comum entre prática artística e reflexão teórica é que ambas se relacionam ao mundo existente. Mas o conhecimento artístico também está sempre incorporado em forma e matéria. Todos os processos criativos, práticas artísticas e obras de arte incorporam conhecimento que simultaneamente dá forma e expande os horizontes do mundo existente – não discursivamente, mas de maneira auditiva, visual e tátil, esteticamente, expressivamente e emotivamente.” (BORGdorff, 2017: 318).

A criação artística possui um componente experiencial que não pode ser eficientemente expressado através da linguagem. Compreende-se, entretanto, que faz parte do trabalho do artista pesquisador articular o material performativo/sensorial da experiência artística com a bagagem racional/discursiva que se relaciona com a sua prática.

Aliar a pesquisa acadêmica com a prática artística ultrapassa a noção de conhecimento como meio de descrição do mundo e alcança um espaço de pesquisa como sugestão de novas maneiras de fazer e agir. Conhecimento e experiência são ambos constituídos através da prática, de ações e interações. A pesquisa em arte deve desenvolver uma prática que se estabelece a partir de reflexões anteriores que reformulam e influenciam a experiência criativa, ao mesmo tempo em que investiga o processo e o material gerado durante a criação, em planos que não são estritamente conceituais ou discursivos. Sendo assim, esse tipo de investigação nos convida a admitir que trabalhamos com pensamentos e reflexões não finalizados, sensoriais e abertos à subjetividade.

A prática como pesquisa pressupõe, assim, um rompimento de fronteiras entre pesquisa, criação e execução, onde os processos acontecem de forma simultânea; os métodos, técnicas e conhecimentos gerados influenciam um ao outro. Sobre a produção de conhecimento na investigação artística, Henk Borgdorff (2011) afirma que, em primeiro lugar, a pesquisa artística conecta dois domínios: o acadêmico e o artístico, podendo impactar em ambos. Trata-se de um meio de investigação fronteira. Borgdorff defende que a pesquisa artística produz um conhecimento que se distingue do tradicional, entretanto pode ser considerado acadêmico, ocupando seu próprio espaço.

No livro *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Inquiry*, (BARRETT e BOLT, 2007), os colaboradores examinam que tipo de conhecimento específico pode ser criado na investigação artística que não poderia ser revelado em outros modos de pesquisa. O conhecimento derivado do fazer possibilitaria, portanto, aceder elementos marginalizados e não reconhecidos pelos discursos positivistas. A prática em uma pesquisa que usa PaR não serve para ilustrar teoria ou procedimentos, mas consolida novos conhecimentos a partir dela.

Nesta investigação doutoral, o processo de criação e o resultado cênico foram desenvolvidos juntamente com a análise e a discussão teórica. A prática é, portanto, objeto de estudo e meio laboratorial, onde aplicam-se conceitos, experimentam-se metodologias e princípios. É importante salientar que a prática artística está relacionada com o sensível e não produz apenas resultados quantitativos.

O investimento neste tipo de pesquisa foi escolhido para valorizar o aprendizado através da prática. Reconhecemos as dificuldades e potencialidades que a escolha desse método nos proporciona e ratificamos que ainda é um desafio colocar a prática artística como centro da pesquisa, enfrentando as regras acadêmicas de investigação que estabelecem a necessidade de definir um caminho claro de pesquisa e de obter resultados específicos, nem sempre compatíveis com um processo de investigação prática. A utilização de metodologias complementares faz-se necessário nesses casos.

Brad Haseman (2006), ao escrever o seu manifesto para a pesquisa performativa, afirma que estamos em um momento de desenvolvimento da investigação acadêmica, que não consegue mais se enquadrar apenas nas

delimitações estabelecidas e aceitáveis de pesquisa quantitativa e qualitativa. Pesquisadores guiados pela prática se esforçam para formular metodologias que se adequem às exigências acadêmicas. Haseman sugere, portanto, o surgimento de um terceiro paradigma de pesquisa, que ultrapassa a compreensão de criação de conhecimento das pesquisas quantitativas e qualitativas. A primeira testaria hipóteses a partir de abordagens dedutivas, quantifica fenômenos, analisando causa e efeito, generalizando resultados e eliminando a perspectiva do pesquisador. A segunda daria preferência às abordagens indutivas, incluindo a perspectiva do pesquisador, valorizando processos e comportamentos, apresentando resultados múltiplos, descritos em texto e não quantificáveis.

Em um contexto de pesquisa acadêmica que sustenta o contraste entre números e palavras, ciência dura e ciência suave, surge uma nova metodologia, baseada na prática, que exige novos caminhos. Segundo o autor, essas pesquisas priorizariam a melhoria da prática e a criação de novas epistemologias ao invés de uma contribuição intelectual ou conceitual. Alguns pesquisadores, impacientes com a ênfase na escrita mesmo na pesquisa qualitativa, questionam a distorção provocada por esse formato quando se tratava de um objeto prático (sobretudo, performativo e/ou artístico). Sendo assim, artistas/pesquisadores propuseram a inclusão da prática na pesquisa, não como objeto de estudo de caso, mas como método, como condutor da investigação.

Essas mudanças estão relacionadas com o que Latour (1998) escreveu sobre a substituição da ciência pela investigação:

Science is supposed to be cold, straight, and detached; research is warm, involving, and risky. Science puts an end to the vagaries of human disputes; research creates controversies. Science produces objectivity by escaping as much as possible from the shackles of ideology, passions, and emotions; research feeds on all of those to render objects of inquiry familiar (LATOUR, 1998: 208 *apud* MARTINEZ, 2010:39).

Assumimos então a complexidade de um processo de investigação, multidisciplinar, afetado pelo sujeito e pelo contexto (tempo e espaço), detentor de inúmeros saberes que dialogam e se complementam. Diante desse quadro, essas novas propostas metodológicas partem da pesquisa qualitativa, mas não conduzem à investigação de hipótese a partir de um problema, considerado fundamental numa investigação acadêmica, tanto qualitativa quanto quantitativa.

O ponto de partida da pesquisa guiada pela prática poderia ser, segundo Haseman, simplesmente “o entusiasmo pela prática”. Diz ele,

“(…) they may be led by what is best described as ‘an enthusiasm of practice’: something which is exciting, something which may be unruly, or indeed something which may be just becoming possible as new technology or networks allow (but of which they cannot be certain). Practice-led researchers construct experiential starting points from which practice follows. They tend to ‘dive in’, to commence practising to see what emerges. They acknowledge that what emerges is individualistic and idiosyncratic. This is not to say these researchers work without larger agendas or emancipatory aspirations, but they eschew the constraints of narrow problem setting and rigid methodological requirements at the outset of a project.” (HASEMAN, 2006:3-4)

A segunda característica relevante é a afirmação de que os resultados da pesquisa e a produção de conhecimento podem ser apresentados em linguagem simbólica e formas práticas. A tradução em palavras e números para se adequar ao paradigma científico vigente não é interesse desses pesquisadores. O relato de resultados através da prática desafia as formas tradicionais de representação de conhecimento e ainda encontra caminhos fechados no meio acadêmico.

Esta investigação possui uma prática criada especificamente para experienciar os conceitos e métodos pesquisados, como previsto no regulamento nacional português.³² Desse modo, além do resultado artístico apresentado, esta tese desenvolve um capítulo de análise e discussão dos processos e resultados, na tentativa de transpor em texto o conhecimento corporificado adquirido na experiência – imagens, símbolos, sons, sensações.

É importante ressaltar que a investigação prática é incentivada no Doutorado em Estudos Artísticos, na especialidade Estudos Teatrais e Performativos, e a minha criação foi apoiada pela Universidade de Coimbra e produzida pelo Teatro Acadêmico Gil Vicente, no âmbito do programa “Prática como Investigação”³³, que se vem desenvolvendo desde 2012. Sendo assim, nota-se que alguns caminhos estão sendo abertos para novas formas de investigação, mas ainda há muita estrada a percorrer em métodos de avaliação

³² Artigo 31º, 2- b) No domínio das artes, por uma obra ou conjunto de obras ou realizações com carácter inovador, acompanhada de fundamentação escrita que explicita o processo de concepção e elaboração, a capacidade de investigação, e o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere. (Decreto de Lei 230/2009)

³³ <https://www.uc.pt/org/lipa/pratica-investigacao>

e validação da prática como pesquisa. A avaliação do material discursivo não abarca o excedente operacional e os resultados cognitivos e emocionais experienciados pelo praticante.

Embora eu tenha participado de quatro montagens teatrais documentais³⁴ e duas residências artísticas durante o período de investigação doutoral, que influenciaram inevitavelmente minha pesquisa acadêmica, apenas duas dessas montagens foram trabalhadas em conjunto com a tese, obedecendo a metodologias específicas de pesquisa e coleta de dados. Na primeira experiência, que comecei a acompanhar como pesquisadora na intenção de fazer uma observação participante, acabei trabalhando como assistente de encenação e atriz, transformando essa prática em pesquisa. A segunda montagem, em contraponto, foi uma criação – com concepção e texto de minha autoria, na qual eu estive em cena como atriz – desenvolvida a partir das questões levantadas na tese sobre a coleta de materiais, a estrutura e os processos de criação em teatro do real contemporâneo que priorizavam depoimentos. Sendo assim, o processo de criação do espetáculo “Inside” e o resultado apresentado devem ser considerados parte integrante da tese.

Escolher a PaR como método dessa investigação é resultado, em primeiro lugar, da minha posição enquanto artista-pesquisadora, com um histórico acadêmico envolvido com a prática desde a graduação. Além disso, a compreensão de que o conhecimento é adquirido através de diferentes processos – linguísticos, simbólicos, corporais e vivenciais – incentiva a protagonização da experiência prática teatral durante a investigação de doutoramento, visto que a pesquisadora valoriza a junção de conhecimentos distintos no processo de aprendizagem.

Escolher uma metodologia que coloque a prática artística como ativadora da investigação implica em um processo de conduta de pesquisa que difere dos hegemonicamente aceitos na academia. Os procedimentos adotados não podem ser completamente previstos, visto que serão ajustados e modificados de acordo com as necessidades e direcionamentos da prática. O grande desafio da PaR é justamente conduzir uma pesquisa sem uma trilha nítida para percorrer. Se já é difícil realizar pesquisa científica nos moldes

³⁴ *Exílio(s)* 61-74 (2017-PT), *Meu País é o Que o Mar Não Quer* (2017-UK), *Eu uso Termotebe e o meu Pai Também* (2018-PT), *Inside* (2018-PT)

positivistas, seguindo uma estrutura muito bem delimitada de hipótese, objetivos e metodologia, porque os caminhos sempre podem ser desviados, a realização de uma pesquisa usando PaR exige uma abertura maior para o inesperado, para o novo e, conseqüentemente, uma estrutura muito bem estabelecida. Considerar o sensível, a experiência e a presença, durante o processo, podem conduzir a pesquisa a caminhos inovadores, tornando a prática uma potencializadora da investigação artística. Essa escolha implica uma análise de produção de conhecimento diversa, que troca incessantemente informações entre pesquisa bibliográfica e experiência prática.

Robin Nelson (2006) explica que a prática criativa se torna inovadora quando é induzida por perspectivas teóricas novas ou não exploradas anteriormente em determinado meio. O processo da nossa prática-como-pesquisa sustentou uma relação de simbiose constante, desenvolvendo um tipo de conhecimento que não poderia ser desenvolvido se a teoria fosse separada da prática. A experimentação testa e define conceitos de formas específicas, muitas vezes sendo impossível narrar ou descrever a experiência global da prática.

A prática-como-pesquisa oferece, portanto, ao investigador, peculiaridades muito individuais e particulares em processo de criação. Se a teoria surge ao lado da experimentação, inevitavelmente as impressões do sujeito e as características daquele determinado projeto influenciam diretamente no resultado final da pesquisa. Questões como a relação afetiva das atrizes com o texto dramático ou quais foram os *insights* e *motes* de criação que surgiram durante o processo podem ser melhor exploradas através da práxis. A PaR na área artística tem o objetivo de criar novos conhecimentos acadêmicos e, portanto, precisa sintonizar processos mentais de criatividade e reflexão, que são ativados mutuamente. A pesquisa é, portanto, inerente a todo o processo de criação, desde a composição da ideia do projeto à apresentação pública, incluindo, obviamente, todo o período de ensaios.

Esta pesquisa investe, portanto, em um cruzamento de saberes que tem o objetivo de nutrir, simultaneamente, a reflexão acadêmica e a prática artística, tanto intelectualmente quanto esteticamente. Sendo assim, os resultados de pesquisa apresentados através da linguagem e das formas simbólicas possíveis exigidas pelos paradigmas acadêmicos podem ser considerados insuficientes ou

incompletos, visto que a matéria sobre a qual a pesquisa se desenvolve necessita de presença.

Na tentativa de entrelaçar a experiência teatral com a escrita acadêmica – muitas vezes incompatível com elementos inerentes ao fazer teatral: intuitivo, experimental e sensível – foram produzidos, durante a investigação, alguns materiais auxiliares relacionados ao processo de criação: diários com escrita em fluxo livre sobre as montagens de *Exílios* (2017) e *Inside* (2018); vídeos e fotografias dos ensaios; diários sobre a coleta de histórias de vida; entrevistas aos atores e diretor sobre os processos; entrevistas etnográficas que compuseram os espetáculos; materiais de divulgação (fotos, vídeos, *folders*, jornais etc.); relatos da experiência de coleta de dados, visitas, pessoas etc.; apresentação pública das peças, resultados da prática artística.

É importante ressaltar que, em uma obra artística, o que se apresenta publicamente é resultado de experimentação, crescimento, articulação, seleção e eliminação. O que é eliminado também faz parte da construção do saber artístico, embora não esteja visível para quem contempla apenas o resultado. Nem a obra artística nem uma apresentação acadêmica podem dar conta de todo o processo e todo o conhecimento produzido durante o percurso. A escolha metodológica e a estrutura que compõe esta tese derivam de uma concepção de investigação que transcende os resultados, que não está concluída na apresentação de um produto, mas na aquisição de conhecimento a partir da prática, envolvendo áreas distintas, que se complementam.

CAPÍTULO 2 – O Meu País é o que o Mar Não Quer: #Exílio(s) 61-74

A primeira experimentação prática deste estudo foi o processo de investigação, criação e encenação do espetáculo *O Meu País é O Que o Mar Não Quer # Exílio(s) 61/74*, no qual participei como investigadora, assistente de encenação e atriz. A análise desta primeira experimentação prática, tem um olhar maioritariamente externo, usando observação participante³⁵ como método de investigação. Embora eu tenha participado do processo criativo e colaborado com a criação como assistente de encenação, o direcionamento do projeto e as escolhas cênicas, textuais e materiais foram do encenador. Com texto e encenação de Ricardo Correia, esta peça contou com uma equipe artística numerosa, com interpretação de Hugo Inácio, Celso Pedro, Marta Nogueira e Miguel Lança. O espaço cênico, os figurinos e os adereços foram cuidadosamente preparados por Filipa Malva. A trilha sonora foi elaborada por Emanuel Botelho, harmonizando com a direção técnica e o desenho de luz de Jonathan de Azevedo. A produção da Casa da Esquina foi executada por Cláudia Morais. Os responsáveis de vídeo e fotografia foram Rui Gaspar e Carlos Gomes, respectivamente. O processo de investigação, dramaturgia e documentação teve a colaboração de Joana Brites, além do trabalho de toda a equipe artística.

³⁵ Observação participante é uma técnica de investigação que exige um contato direto e prolongado entre o investigador e os atores sociais/comunidade investigados. O objetivo é compreender pessoas e suas atividades no contexto de ação no qual estão inseridos, através de um processo sistemático de observar, detalhar, descrever, documentar e analisar.

O primeiro espetáculo foi construído a partir dessas entrevistas, feitas por Ricardo Correia a portugueses que saíram do país e foram morar em Londres. No meio desta peça, ele abria uma garrafa de vinho e convidava duas pessoas do público que já tivessem emigrado, com as quais conversava no palco sobre a experiência. Não podemos dizer que esta peça era composta por atores do cotidiano (Mendes, 2017), visto que as pessoas convidadas não faziam parte da equipe e não repetiam as mesmas histórias. Havia um suposto intervalo no espetáculo onde permitia-se a entrada de não-atores na cena. Esses não conheciam o espetáculo previamente, como costuma acontecer nas montagens documentais. Eles entravam e improvisavam a cena, contando sua história.

Em uma das apresentações do *Meu País*, uma antiga professora do ator, Eugénia Vasques, subiu ao palco, nesta interação prevista, para partilhar com o público a sua experiência de sair a salto durante o regime salazarista. Este testemunho despertou o interesse de Ricardo sobre a emigração dos portugueses antes da revolução dos cravos e foi o ponto de partida para a criação de *Exílio(s)*. Podemos afirmar, portanto, que o uso de testemunhas reais em cena – uma técnica recorrente do teatro documental – foi o insight para a nova criação. Sendo assim, embora a montagem de *Exílio(s)* não faça uso deste artifício, foi exatamente a partir dele que ela surgiu.

Segundo Josette Féral (2011), a presença de testemunhas reais no palco causa uma aproximação do público com a questão abordada e, conseqüentemente, torna-se um dispositivo de pensamento e crítica. A autora acredita que o uso dessa estratégia cênica tem uma capacidade de penetração maior na composição reflexiva do sujeito. Trata-se de uma estratégia para alcançar o envolvimento e a comoção do público. No caso de *O Meu País é O Que o Mar Não Quer # 2012/2015*, o próprio ator/criador foi impactado pelo testemunho trazido para o palco.

O processo criativo e as apresentações de *Exílio(s)* aconteceram entre abril e julho de 2017, somando período de ensaios e digressão do espetáculo. Em uma conversa anterior com o encenador Ricardo Correia sobre nossos interesses em comum acerca do teatro documental surgiu a ideia de acompanhar, como investigadora, um dos seus processos de criação nessa área, colaborando com o que fosse cabível à minha posição. Os ensaios de *O Meu País é O Que o Mar Não Quer # Exílio(s) 61/74* teriam início um pouco

depois da nossa conversa e decidimos que seria um bom projeto para fazer parte da minha investigação e análise. Em abril de 2017, comecei a frequentar os ensaios, com autorização do encenador e uma receptividade acolhedora da equipe artística. Posteriormente, em conversas com Ricardo Correia sobre o processo, decidimos que eu deveria assumir o papel de assistente de direção e não apenas de observadora. Depois de quase um mês de processo, surgiu a ideia de incluir uma mesa de documentos autênticos em cena, manipulados ao vivo, e Ricardo acabou me convidando para estar também em cena, junto aos atores, no papel de arquivista.

2.1 Coleta de Dados

A investigação e processo de criação de *Exílio(s)* foi iniciada juntamente com a equipe em 2017, como parte integrante de um projeto de programação e circulação de teatro documental dirigido por João Maria André, com apoio da Direção-Geral das Artes. O objetivo do projeto era tentar desnudar questões particulares da vida dos portugueses, compreender qual era a origem desse ciclo migratório e como ele se repetia de tempos em tempos. A investigação foi partilhada com a equipe de criação: atores, assistente, equipe técnica e outros colaboradores. Após recolher e discutir o material bibliográfico sobre o tema, a equipe entrevistou uma série de pessoas que optaram por sair de Portugal no período entre 1961 e 1974: emigrantes, desertores, refugiados, refratários e exilados. Sair do país naquela altura era uma estratégia de resistência. Para uns, resistência à fome e à miséria, uma busca por melhores condições de vida. Para outros, resistência política, uma arma contra o Fascismo, organizada lá fora, e um protesto contra a Guerra Colonial.

Os primeiros ensaios foram conversas abertas sobre o tema, percepção de posicionamento dos atores e da equipe. Algumas entrevistas realizadas anteriormente pelo encenador e o material bibliográfico foram partilhados com a equipe, alguns filmes foram vistos em conjunto. As conversas eram direcionadas para um foco e as sugestões e propostas se afunilavam cada dia mais. Ricardo definiu para o grupo quais eram suas diretrizes de trabalho. Era importante pontuar para aquela equipe de atores, que nunca havia trabalhado com teatro documental, qual era o tipo de trabalho que seria desenvolvido e quais eram os aspectos relevantes para o encenador e para o resultado artístico desejado. A equipe discutiu qual era a função da arte e por que deveríamos fazer política através do teatro. Levantaram a questão do poder da arte em tempos de crise e, no caso do teatro documental, o poder de questionar verdades oficiais sobre a história e a memória do país.

Algumas entrevistas foram feitas durante os ensaios, com a presença de encenador, assistente e atores. A primeira entrevista que acompanhei foi com o investigador Miguel Cardina, autor do livro *Margem de Certa Maneira – O Maoísmo em Portugal 1964-1974* (2011). Cardina já tinha entrevistado muitos portugueses que saíram a salto do país, muitos entre aqueles que publicaram

juntos, sob a coordenação de Fernando Cardoso, o livro *Exílios: Testemunhos de Exilados e Desertores Portugueses na Europa (1961-1974)* (2016), material que acabou sendo também utilizado por nós no espetáculo. Ele nos esclareceu a diferença de categorias entre os homens que se recusaram a participar da guerra na África. Existiam os faltosos, que não apareciam sequer para a inspeção. A maioria desses saía do país, mas alguns escondiam-se em aldeias e mantinham-se em Portugal usando identidade falsa. Outro grupo era chamado de refratários, aqueles que fugiam do país após a inspeção. Por último, havia os desertores, que faltavam ao posto depois do oitavo dia. Foi o direcionamento de Cardina sobre essas questões envolvendo a ausência na tropa e outras sobre a luta contra o Regime que nos levaram à maioria dos entrevistados que vieram a seguir.

No fim da primeira semana de ensaio, toda a equipe foi para o Centro de Documentação 25 de Abril, em Coimbra, onde recolhemos materiais documentais que poderiam ser usados como prova na encenação. O Centro nos ofereceu muitas fotografias, livros, folhetos, cartazes informativos, vídeos e, curiosamente, uma caixa de instrumentos usados para a falsificação de documentos para aqueles que precisariam sair ilegalmente do país. Algumas fotografias mais antigas e outros objetos estavam separados em uma grande caixa, só podiam ser manuseadas com luvas adequadas, para não danificar o material. A imagem desta caixa e da manipulação da mesma com as luvas brancas, somada à presença dos objetos de falsificação, foram marcantes para a equipe e, posteriormente, criações derivadas desta referência foram adicionadas à cena quando o papel da arquivista foi incluído.

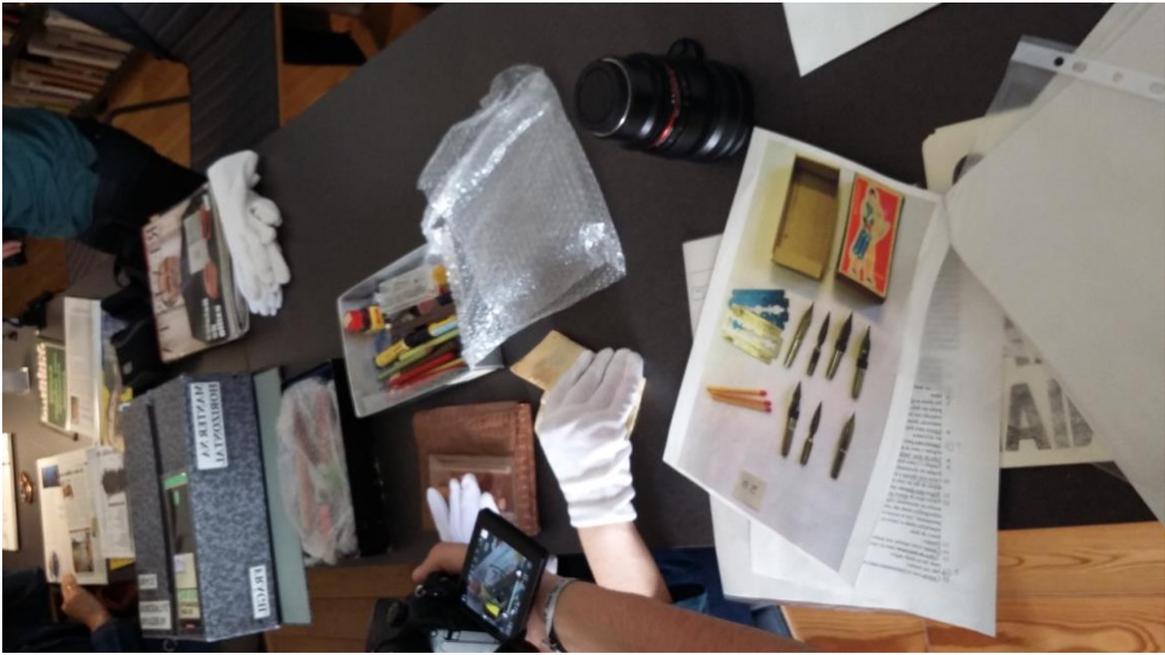


Figura 3: Coleta de dados no Centro de Documentação 25 de Abril.

Na segunda semana, fizemos algumas entrevistas na nossa sala e horário de ensaio, com a presença do encenador, atores e assistente. O processo das entrevistas era geralmente conduzido por Ricardo Correia, que iniciava a entrevista explicando o que era e qual era o propósito da nossa

investigação, depois fazia as primeiras questões. Embora a equipe tivesse abertura para questionar outras coisas, a maioria dos entrevistados não precisava de muitas questões para desenvolver o diálogo e recuperar aquelas memórias. A conversa era fluida, espontânea e com poucas interrupções, revelando uma tranquilidade – e, diria até, orgulho – dos entrevistados em falar sobre o tema, mais de 40 anos depois.

As indicações de trabalho para a equipe ao acompanhar essas entrevistas era anotar as primeiras impressões, palavras-chave, destaques, coisas que chamassem a atenção e despertassem o interesse. Nas entrevistas desta semana, algumas imagens e frases foram relevantes para mim e ficaram registradas no meu caderno de notas. Uma das primeiras imagens que descrevo nas minhas notas e que está em destaque no meu caderno do processo de criação, foi a imagem de “sapatos abandonados”. A imagem refere-se aos ataques da GNR³⁶ durante as manifestações contra o governo, quando os estudantes corriam em fuga e acabavam por perder os sapatos no meio do caminho. Após findar a confusão, voltavam ao local da manifestação para tentar encontrar seu par de sapato e encontravam vários outros pés perdidos. Foi uma imagem marcante para o grupo em geral. Falámos sobre isso depois da entrevista. A imagem acabou fazendo parte da composição do espetáculo. Durante uma das cenas, numa proposta de reconstrução dos caminhos que nossos entrevistados fizeram – de mudanças e fuga, há um momento no qual os atores fogem da PIDE³⁷ e cada um deixa um sapato em cena. Com apenas um pé de sapato, os atores em fuga juntam-se e representam uma tourada contra um agente da PIDE, cantarolando a música portuguesa vencedora do Festival da Canção RTP³⁸ em 1973: “Tourada”, de Fernando Tordo e Ary dos Santos.

Algumas outras imagens e frases ficaram guardadas nas nossas anotações. Aos poucos, íamos compreendendo como tinha sido, afinal, a repressão do regime salazarista para aquelas pessoas e o que significava lutar contra um regime ditatorial naquele período. Tomei nota que a sociedade tinha

³⁶ Guarda Nacional Republicana (GNR): força militar nacional portuguesa, responsável pela Segurança Pública do país. Durante o regime, caracterizava os militares responsáveis pela manutenção da “ordem” e contenção do comunismo.

³⁷ Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE): Polícia política portuguesa (1945-1969), criada para reprimir e neutralizar qualquer oposição ao Regime.

³⁸ Radiotelevisão Portuguesa (RTP): emissora nacional de televisão

a imagem dos militantes da esquerda como sujos, muito provavelmente resultado da campanha anticomunista muito forte produzida pelo Estado Novo. Era comum a repetição de bordões que diziam, por exemplo, que os comunistas “comiam criancinhas”. Além disso, dizia-se que as “camaradas” militantes tinham sempre os cabelos curtos ou presos, acredito que também resultado de uma imagem estereotipada para desvalorizar a luta organizada pelas mulheres, retirando a feminilidade destas, como se estivessem em uma posição social que não deveriam ocupar.

Frases como: “Eu era militar e não fazia ideia do 25 de abril” também chamaram a nossa atenção, deixando claro que a revolução não envolvia todos os cidadãos, nem civis, nem todos os militares. Muitos não souberam exatamente o que tinha acontecido e só compreenderam, através das notícias no rádio, algum tempo depois. Ficamos surpresos em ouvir também que, em Coimbra, a maioria era contra o golpe. A necessidade de usar nomes e identidades falsas, mesmo em ambiente estudantil e acadêmico, também foi relevante para nós.

Outro ponto importante mencionado na luta dos portugueses contra a ditadura foi o teatro. Citado muitas vezes como um lugar de socialização e debate, o teatro era, principalmente, um espaço de resistência e formação de cidadania. Embora tenha sido citado como uma arma importante de luta por uns, houve quem questionasse a ineficácia do teatro em divulgar informações. Apesar de ser um espaço de resistência, o teatro andava em “carrossel zero”, ou seja, as informações circulavam no mesmo meio, entre as mesmas pessoas – o público de teatro. Esse papel de força limitada que teria o teatro naquela época perdura até hoje, poucas vezes atingindo um território externo ao meio teatral e aos frequentadores assíduos desta forma artística.

Uma outra frase marcante para toda a equipe e que acabou entrando na dramaturgia do espetáculo foi: “Eu não sei dizer quando eu deixei de acreditar. Eu daria a vida por aquilo.” Talvez o fato de termos crescido numa democracia – onde direitos e deveres são mais ou menos bem estabelecidos e as nossas lutas diárias por melhorias sociais não envolvem, de nenhuma maneira, risco de morte – tenha sido a razão por ficarmos tão surpreendidos com a afirmação de dar a vida por alguma causa. Não temos a dimensão do que seria isto. Não fomos colocados em confronto com nada que nos motivasse a dizer frase

semelhante. Muitos seriam capazes de pegar em armas para lutar pela causa, se fosse preciso. Os líderes do movimento estudantil eram enviados, como punição, para ter treinamento militar em Mafra. Disseram-nos que isto foi um erro do Regime, porque ofereceu conhecimento bélico à resistência.

Ouvimos falar ainda sobre a militância dos estudantes, as estratégias de divulgação do comunismo, o papel da igreja, os caminhos de fuga, a fronteira com a Espanha e as questões de contrabando de pessoas, os militares da guerra colonial, os desertores e refratários. Foram muitas histórias, muitos detalhes sobre aquele tempo, muitas vidas que se cruzaram e que tinham um propósito semelhante, muitos que dariam a vida por aquela causa.

Continuamos o processo de investigação e entrevistas até o fim daquela semana. As entrevistas duravam sempre mais de uma hora, chegando até a quase quatro horas de gravação de um único entrevistado. Comecei a refletir sobre aquele processo de coleta e sobre a facilidade que aquelas pessoas tinham de falar sobre um acontecimento traumático do passado. As perguntas pelas quais Ricardo Correia conduzia a entrevista não precisavam sequer serem todas ditas. Normalmente, o que acontecia era que o encenador fazia uma breve explicação do que se tratava nossa pesquisa e nossa criação, uma ou duas perguntas direcionais e já tínhamos material para duas horas de conversa.

Embora falassem de uma experiência traumática, acredito que alguns fatores colaboraram para facilitar o desenvolvimento daqueles discursos. Em primeiro lugar, o tempo. Passaram-se entre quarenta e cinquenta anos dos eventos relatados e, se o tempo não cura todas as feridas, como dizem, com certeza ele ameniza o impacto negativo que uma experiência traumática pode ter sobre um ser humano. Depois, muitos dos entrevistados com os quais falamos já tinham contado suas histórias abertamente para a publicação do livro colaborativo *Exílios. Testemunhos de Exilados e Desertores na Europa (1961-1974)*, portanto já tinham uma percepção sobre o que queriam ou não dizer, já tinham enfrentado as memórias que viriam à tona inesperadamente e sobre as quais prefeririam não falar. Além disso, estava claro para nós que aquelas pessoas não consideravam mais como vergonhosas as suas histórias de fuga da PIDE, fuga do país, deserção, falsificação de documentos, contrabando de pessoas. Pelo contrário, tudo isso parecia ser motivo de orgulho, pois era consequência de uma luta dura contra um regime fascista.

Enquanto as entrevistas aconteciam, os membros da equipe assistiam em silêncio, na maior parte do tempo, fazendo poucas intervenções quando surgiam dúvidas. Anotávamos, cada um, os seus pontos de interesse, livremente. Não havia nenhuma indicação prévia sobre uma metodologia específica para tomar as notas ou alguma divisão de objetivos ou tarefa, como focar em determinado aspecto x ou y, por exemplo.

Durante nossa terceira entrevista, ao perceber que nossas impressões sobre as mesmas histórias eram muito diversas, escrevi no diário de processo minhas reflexões acerca disso. Atores, dramaturgista e encenador são mediadores de diferentes pontos-de-vista. Nós funcionamos como filtro das memórias coletadas. Durante o processo de entrevistas e escolha de material em *Exílio(s)* era evidente a divergência de percepção e assimilação entre os atores. Ao fim das entrevistas, nas nossas discussões sobre elas, os detalhes de interesse pontuados por cada ator eram muito diferentes. Poucas coisas eram unanimidade nos itens recolhidos como relevantes para cada um. O espaço de discussão e conversa estava sempre aberto, neste primeiro momento, antes da escrita final do texto.

As entrevistas foram divididas entre a equipe para fazermos as transcrições de cada uma. Com estas transcrições em mãos, começamos a fazer uma separação dos trechos das entrevistas grupos: o tempo da entrevista – referente ao nosso diálogo presente com os entrevistados; o tempo do depoimento – tudo que fosse contado sobre o passado (anos 60 e 70); imagens e ações presentes nos relatos; referências de esquerda x direita.

Ao fim da terceira semana, a equipe viajou para Peniche e Lisboa, a fim de dar continuidade às investigações. Em Peniche, foi feita uma visita à Fortaleza de Peniche, prisão política durante o Regime do Estado Novo. Em Lisboa, entrevistamos alguns membros do Partido Comunista e visitamos o Museu do Aljube, também instalado numa antiga prisão política. Foi de lá que trouxemos a imagem da tortura da estátua, que reproduzimos na peça. O prisioneiro era obrigado a ficar horas em pé, com pernas afastadas, braços abertos na altura dos ombros, sem mexer. Se relaxassem os braços, apanhavam. Há, no Museu do Aljube, a representação desta tortura em forma de uma estátua, com a altura de um ser humano.



Figura 4: Ensaio de Exílio(s) no ESEC (maio/2017) com Miguel Lança, Celso Pedro e Hugo Inácio. Fotografia de Carlos Gomes.

Outra imagem marcante para nós, sobre a qual comentamos algumas vezes, foi a cela onde ficavam os presos políticos. Um espaço muito pequeno, retangular, onde mal havia espaço para esticar o corpo, em cumprimento, e conseguíamos, com os braços abertos, tocar as duas paredes na sua largura. Ver detalhes do sistema prisional da época, seu funcionamento e estrutura, além de ratificar as atrocidades cometidas com os presos políticos, sem falar na lista gigantesca de mortos e desaparecidos, foi importante para a equipe entender o tamanho do medo presente em quase todos os testemunhos, tão distante pra nós. Constatamos que muitos deram a vida lutando contra o sistema antidemocrático.

A coleta de dados desse processo de investigação aproximou-se do conceito de teatro documental sugerido por Weiss (2008), que o compara a um teatro de reportagem, no qual seus materiais são compostos por dossiês, cartas, dados estatísticos, boletins, relatórios, declarações dos governos, discursos, entrevistas, notícias de jornais, fotografias, entre outros. *Exílio(s)* montou seu alicerce de criação sobre esse tipo de material.

2.2 Seleção de Materiais e Construção do Texto

Depois da visita ao Centro de Documentação 25 de Abril e da coleta de documentos, as experimentações durante os ensaios foram influenciadas, conseqüentemente. As primeiras tarefas que fizemos, logo na segunda-feira, foram organizar o material coletado por data e território, associar os elementos documentais aos depoimentos e identificar que material podia ser utilizado junto a cada representação das entrevistas. O encenador apresentou para a equipe os seus pressupostos para o processo de criação. Começamos, em fase inicial de análise, a trabalhar as entrevistas, definindo tempo/espço de cada depoimento, a relacionar fatos históricos a fatos pessoais e associar ações a imagens.

A segunda fase de seleção de material, na semana seguinte, consistiu em separar fisicamente do texto as partes que considerávamos mais relevantes, através de cortes com tesoura e recolagens com fita adesiva e cola. Em uma grande mesa, identificamos os cortes coincidentes, fomos fazendo escolhas sobre a pré-seleção de cada ator, e montamos, com o material final escolhido, uma seqüência, mais ou menos cronológica, do que considerávamos pertinente para ser incluído na dramaturgia do espetáculo. Dos materiais escolhidos, algumas histórias se perderam, alguns relatos deixaram apenas frases sugestivas ou que tivessem nos impactado de alguma forma. Frase como “[...] isto de dizer o que se pensa, pode custar muito caro”, de Ana Rosenheim, no livro *Exílios* (CARDOSO, 2016: 46), por exemplo, não esteve na peça em palavras, mas compôs o ambiente de medo e tensão presente durante o Regime Salazarista e que foi apresentado no resultado final da criação.

Depois disso, recebemos a primeira versão do texto para experimentarmos. Fizemos uma leitura branca, em primeiro lugar. O guião se estruturava em forma de colagem, apresentando: fragmentos das entrevistas entrelaçados; enxertos da peça *O Soldado*; depoimentos simultâneos, apresentados em duas vozes; enxertos de jornais da esquerda feitos fora de Portugal por exilados. Após a primeira leitura, conversamos sobre o texto, compartilhamos ideias, imagens e possibilidades cênicas a partir do que tínhamos em mãos. Depois da conversa, os atores começaram a experimentar

dizer aquelas palavras em cena, a partir de dispositivos e objetos sugeridos pelo encenador.

As transcrições das entrevistas foram reestruturadas com o material que nos interessava colocar em cena, uma obra feita de retalhos e pedaços, mas que deveria, sem falhas, deixar claro uma unidade. Começamos a reorganizar, portanto, os fragmentos dos textos focando no fio condutor, garantindo que havia uma lógica que levaria um pedaço de texto a outro e que esta lógica seria seguida pelos espectadores. Dois pontos foram relevantes para o trabalho de criação no que se refere à comunicação com o público: atenção à clareza das informações e a certeza de autenticidade da coleta dos documentos apresentados.

Havia uma ideia recorrente presente nesses momentos de seleção de material, que remetem ao processo de teatro do real definido por Saison (1998): a busca de um “retorno ao real”. Segundo a autora, o real foi ocultado pelos poderes hegemônicos e o teatro tronou-se demasiado autorreferencial, por muito tempo. Era possível perceber, nos membros da equipe, uma vontade de explorar questões coletadas nas entrevistas e visitas que não tinham sido exploradas nos livros de história ou na mídia. Revelar outras faces da realidade fazia parte das nossas prioridades na escolha dos trechos que nos interessavam.

Numa terceira fase de seleção de materiais, e, conseqüentemente, das cenas a serem trabalhadas, começamos a separar os textos por temas: apresentações dos personagens/entrevistados, nosso processo de coleta documental ou o momento das entrevistas, a fuga, o medo da PIDE, a guerra colonial, Portugal salazarento, o percurso até as fronteiras e além delas. Depois dessa separação, os atores tiveram tempo para experimentar individualmente suas cenas, seus textos, trabalhar nos personagens pelos quais ficaram responsáveis, ouvir novamente pedaços das entrevistas, experimentar. Enquanto isso, eu organizava o material documental palpável que tínhamos: fotografias, cartas, livros, objetos, cópias de jornal, de panfletos. Fiz então uma lista de materiais que podiam ser usados no espetáculo, associando cada item a uma determinada entrevista ou cena já escrita:

- manifesto dos soldados
- fotos de Paris nos anos 70 e fotos do maio de 68
- fotos do movimento estudantil em Coimbra

- panfletos de propaganda para a deserção
- fotos do ambiente estudantil em Paris (enviadas Por Filipa Malva)
- Jornais e notícias com as datas dos depoimentos
- fotos da guerra colonial

Segundo Paes (2006), o arquivo pode ser dividido em dois tipos de documentos: público e particular. Ambos foram utilizados no nosso processo. A montagem usa os dois tipos de documentos, colocando-os em contraponto, enfatizando o documento particular, na intenção de questionar e/ou verificar “verdades oficiais” sobre determinado evento. Desse modo, colocamos esses documentos lado a lado durante a seleção de materiais para identificar o que poderia ser útil em cena. Portanto, comparamos fotografias pessoais com imagens publicados em livros ou notícias de jornais e revistas, mapas particulares da emigração clandestina com mapas oficiais, relatos pessoais sobre a guerra com vídeos institucionais, objetos de valor afetivo com objetos de falsificação de documentos usados no período, entre outros.

Ricardo Correia já havia pré-selecionado os materiais que ele achava relevante para o espetáculo, mas ainda havia muitos livros, imagens e objetos que não sabíamos como usar e se valia a pena colocá-los em cena. Ricardo pediu-me então para reavaliar os materiais e selecionar o que teria efeito complementar nas cenas que já existiam. Mostrei uma proposta e juntos decidimos todo o material documental que faria parte da peça, separados por cena. Ele deixou-me livre para escolher a ordem das imagens e exatamente a que ponto da cena deveria entrar cada uma. Cada imagem colocada sob a câmera tinha o momento exato para entrar, com deixas ora de texto, ora de ação, ora de som. As imagens foram escolhidas individualmente para fazer sentido com cada parte do texto em que foram associadas.

Ao assumir o papel de arquivista em cena e me responsabilizar pela organização dos materiais coletados como assistente de encenação, comecei a fazer tabelas e etiquetas para colocar nos materiais nomes, datas e a que cena pertenciam. Sugeri que usássemos em cena também o processo de catalogação e acabamos por incluir etiquetas com nomes e datas nos figurinos, cenários e objetos usados no palco. Algumas etiquetas ficaram fixas aos objetos, outros eram colocadas por mim durante o espetáculo, antes do objeto ser entregue ao

ator que o utilizaria. A entrega dos objetos também era marcada no texto e feita exatamente no mesmo momento em todos os ensaios.

O modo como ocorreu a seleção de materiais e as escolhas feitas durante o processo indicam percursos recorrentes do teatro documental. Ao analisarmos, por exemplo as funções da dramaturgia do real, segundo Martin (2006), debatidas anteriormente no subcapítulo 2.3 da parte I desta tese, podemos observar que o processo de criação de *Exílio(s)* adequa-se a pelo menos três dos seis objetivos propostos pela autora. Em primeiro lugar, nota-se que há intenção de criar testemunhos complementares aos já documentados sobre o tema, visto que dedicamos bastante tempo de investigação fazendo entrevistas e transcrições das mesmas. Além disso, a escolha de materiais deixa claro o objetivo de cruzar biografias com história, visto que os materiais documentais escolhidos para serem expostos em cena são colocados no palco em alinhamento com o texto, exatamente nos trechos das entrevistas que correspondem em data ou acontecimento. Por fim, notamos a pretensão de reconstrução dos acontecimentos – obviamente a partir de um olhar estético – quando percebemos que as escolhas dos fatos presentes nas histórias são baseadas no potencial de teatralidade que esses possuem, ou seja, nos elementos narrativos que podem ser recriados no corpo dos atores.



Figura 5: Etiquetas. Cena de *Exílio(s)* 61/74, com Marta Nogueira e Hugo Inácio.

Ao analisarmos *Exílio(s)*, podemos observar que a dramaturgia se estrutura a partir de uma perspectiva de narração contemporânea onde a fábula é fragmentada, os diálogos e os personagens são desconstruídos. A dramaturgia em Teatro do Real é composta, geralmente, por histórias editadas, organizadas em um fio condutor que mescla elementos dramáticos, épicos, líricos etc, assim como o drama contemporâneo, segundo Sarrazac (2010). Para o autor, o texto teatral reinventa-se a partir da desconstrução do drama, deixando-se influenciar menos pela literatura e mais pelas artes que envolvem movimento – dança, cinema, vídeo e performance.

É evidente também uma aproximação com o Biodrama no processo de construção de texto. A proposta da argentina Vivi Tellas para o seu projeto de biodrama inclui duas vertentes que são seguidas em *Exílio(s)*: 1. Fazer contato direto com as pessoas que contarão suas histórias; 2. Compor o texto durante o processo de criação. Além disso, poderíamos enquadrar o espetáculo como *Verbatim Theatre*, na definição do gênero proposta por Paget (1987), não na sua definição como técnica. O autor afirma que a dramaturgia desse gênero teatral

é criada substancialmente a partir da edição do material *verbatim*, gravado e transcrito, estruturando uma espécie de colagem discursiva,

A peça *Exílio(s)* começa com uma cena simbólica, que representa a nossa investigação. Na direita baixa, atrás das mesas de arquivo, eu acendo uma pequena luz de trabalho sobre a mesa. Coloco as luvas brancas, iguais as que encontramos no Centro de Documentação 25 de Abril, abro uma das caixas e começo a manipular réplicas dos objetos que eram usados para a falsificação de documentos durante o Regime Salazarista. Não há texto. As luzes abrem para o resto do palco, os outros atores começam a ocupar seus lugares.

Em seguida, acontece uma cena de apresentação, denominada *Pode alguém ser quem não é?*, na qual os atores falam diretamente para o público quem eles são, misturando os nomes dos entrevistados interpretados e os próprios nomes dos atores. O texto se estrutura, nesta cena, em quatro colunas – cada uma representando um ator – que ao mesmo tempo que se apresentam em múltiplas identidades, oferecendo ao público a história de muito mais do que quatro portugueses, apresentam-se em conjunto, com falas repetidas ou simultâneas, como se representassem também uma identidade única, como se todos pudessem também ser o mesmo, ser um só.

A	B	C	D
			Eu sou o Fernando
			Eu sou a Teresa
			Eu sou o José
			Eu sou o Ulisses
		Eu sou o José.	
	Eu sou a Marta		
			Eu sou o Brecht
		Não discutimos a Família	
		Não discutimos a Pátria	
		Eu sou o Salazar	
	Eu sou a Hannah		
		Eu sou o Hélder	
O Hugo sou eu		O Hugo sou eu	Eu sou o Hugo
			Eu sou o Ricardo
	Eu sou a Eugénia		
	Mas a minha cabeça		
	Já apaga muito		

Figura 6: Cena 1 da peça *Exílio(s)* 61/74, texto de Ricardo Correia.

Há textos ditos individualmente e momentos nos quais os quatro atores juntam-se para falar em coro. Um ator começa a contar uma história, já interpretando um dos personagens, citando o fragmento de uma das entrevistas. A cena inaugural já demonstra ao espectador que, embora baseado em histórias reais, a peça vai trabalhar na fronteira entre real e ficção, entre dramático e épico. Depois dessas múltiplas apresentações, que entrelaçam a identidade dos entrevistados com a identidade dos atores e do encenador, a cena termina com uma explicação direta para o público sobre o que é a peça:

“Nós gravámos estes testemunhos
e são essas palavras que hoje vamos testemunhar.
Como se fosse preciso repicar todas estas memórias
para saber quem somos
e como chegámos até aqui.”
(CORREIA, 2019: 10).

A segunda cena, chamada pelo dramaturgo de *Fiéis depositários*, também começa com um carácter épico e os atores continuam a contar para o

público como se deu nossa investigação, quem foram nossos entrevistados. Marta Nogueira começa a contar a história de Eugenia Vasques e a composição da cena se constrói no espaço fronteiro entre o épico e o dramático, onde a atriz transita entre apresentar seu trabalho de pesquisa, contar a história da personagem com as palavras gravadas e vivenciar essa história. Para tanto, Hugo Inácio entra na cena descrita por Marta para contracenar com ela e a composição sonora e de luz nos transporta imediatamente à uma composição dramática. Segundo Bornheim (1992)³⁹, a forma dramática de teatro corporifica uma ação, enquanto a forma épica relata a ação. Podemos então afirmar que a cena interpretada por Marta Nogueira sobre a história de vida de Eugénia Vasques relata e corporifica a ação, alternadamente. Embora todo o relato seja feito sob o ponto de vista da entrevistada, o namorado da mesma – que aparece como coprotagonista na história – descola-se do relato e ganha corpo e voz com a presença de Hugo na cena. Diálogos citados na entrevista tornam-se concretos, são separados em duas vozes e representados por dois atores em cena.

A terceira cena, intitulada como *Do Medo*, não está baseada em apenas uma entrevista, mas representa simbolicamente o medo encontrado em muitas delas. A partir de uma organização textual extremamente fragmentada, Ricardo Correia cria a cena com o uso de pequenas frases ditas por vários entrevistados sobre o medo que existia da GNR e da PIDE entre 1961 e 1974. Os quatro atores falam alternadamente. Cada um diz duas ou três frases independentes entre si, mas que dialogam cenicamente. Não há nenhuma indicação de onde vieram aqueles trechos. Os personagens são desconstruídos nesta cena em prol da narrativa comum que eles trazem. Os fragmentos são transformados em diálogo, ganham sentido em conjunto, criam relações e imagens coletivas. A composição sonora e de luz, juntamente com a fumaça, instauram o clima de tensão que a cena propõe. Ao fundo, imagens históricas da PIDE são projetadas sobre o cenário e os corpos dos atores. Narrativas sobre o interrogatório feito na época por essa entidade são corporificadas na cena com uma única história. O conteúdo desses relatos, embora recortados, editados e reorganizados, não são

39 BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992: 139-140.

traídos na sua essência. A cena tenta transmitir ao espectador a sensação de medo generalizada, que se repete tantas vezes, em quase todas as entrevistas.

Ao analisarmos a afirmação de Van Alphen (2014) de que não existe uma narrativa que organize a contemporaneidade, apenas fatos que se estruturam a partir de uma lógica espacial e não mais de uma base temporal/cronológica, podemos concluir que algumas partes da dramaturgia de *Exílio(s)* estão montadas como uma base de dados, em forma de lista ou de cartografia, com imagens/informações que entrelaçam caminhos entre si, de forma rizomática, não contínua, não linear e não hierárquica, uma nova forma de criação de sentido de existência e memória.

A composição da quarta cena, *Confessionários | Espaços de Resistências*, também é estruturada como a anterior, baseada em fragmentos de várias entrevistas, construída com o propósito de um tema. A abertura da cena é baseada na entrevista de José Dias, que orienta que tipo de informações serão adicionadas durante o percurso. Esta cena apresenta a estrutura do Regime, que é sustentado sobre duas pernas: a Igreja Católica e as Forças Armadas. Em contraponto, ela descreve as várias estruturas de resistência ao Estado Novo que são criadas na época e que se alinham a partir de 1958: a JOC⁴⁰, a LOC⁴¹, os camaradas comunistas, a Rádio Portugal Livre, Rádio Argel, Maoístas, Trotskistas, a Associação Acadêmica de Coimbra, as residências universitárias, o teatro, entre outros. Além disso, os relatos demonstram como a resistência contra o regime junta-se à luta contra a Guerra Colonial. As informações são cartografadas no texto dramático e incorporadas em cena, explorando uma teia de informações onde o olhar do espectador é guiado, de forma a ampliar seu campo de visão ao invés de focar em um ponto específico.

A quinta cena, a *Tourada*, entrelaça o poético e o simbólico, com música e dança, começando com a coreografia da tourada já citada. O touro é representado pelo mesmo ator que interpreta o PIDE, que corre irracionalmente atrás dos vermelhos, bufando e ciscando repetidamente. Os toureiros, representados pelos outros três atores, que trabalham em conjunto para despistar a fera, usam roupas em cabides como de fossem muletas de tourada,

⁴⁰ Juventude Operária Católica

⁴¹ Liga Operária Católica

simbolizando as inúmeras identidades que assumem na fuga durante as perseguições do Estado Novo. A tourada é interrompida quando o PIDE apanha um dos donos dos sapatos perdidos nas manifestações e o interroga.

Durante a cena de interrogatório, a arquivista projeta imagens de livros que foram censurados durante o Regime, enquanto o ator confessa que ia à livraria do Senhor Barata comprar tais itens proibidos. A representação desse trecho de entrevista, escolhido para ser articulado com o material bibliográfico da pesquisa do espetáculo, que continha uma explicação detalhada sobre a proibição dos livros, representa a essência primordial do teatro documental. Relembrando a afirmação de Marcelo Soler de que Piscator teria procurado “documentos em diversas fontes no intuito de ratificar o que seria dito teatralmente” (SOLER, 2015: 74), podemos afirmar que a base de sustentação do trabalho de Ricardo Correia também é a investigação documental e a disponibilização do material selecionado à vista do público durante o espetáculo. Há, portanto, tanto no trabalho de Piscator quanto no de Ricardo Correia, uma necessidade comprobatória do discurso.

As cenas seis e sete da peça, *Pesadelos da Guerra Colonial e Deserção a duas vozes*, respectivamente, reúnem, como indicam os títulos, trechos das entrevistas que relatam a experiência na Guerra e como eram articulados esquemas para fugir dela. A sétima cena usa uma referência literária e reproduz um excerto da peça *O Soldado*, de Helder Costa, do Teatro Operário de Paris e, felizmente, também um dos nossos entrevistados. Esta cena coloca no palco duas entrevistas em simultâneo, interpretadas cada uma por um ator, cruzando dados sobre a Guerra Colonial – uns em conflito, outros convergentes. Ricardo Correia utiliza, nesta cena, uma técnica recorrente no teatro documental, a justaposição textual, a fim de realçar a comparação e o contraste de pontos de vista distintos, como afirmou Favorini (2011) sobre a justaposição de monólogos.

Destacamos que o uso da justaposição no teatro documental é recorrente e antigo, presente já nas obras de Peter Weiss, segundo Moore (2013). A autora afirma que Weiss considera a justaposição um artifício essencial para o teatro documental, pois possibilita destacar o conflito de opiniões e, conseqüentemente sugerir soluções. Portanto, a justaposição é um elemento dramaturgicamente relevante nessas criações para destacar e contrapor determinados pontos de vista.

Em *Exílio(s)*, a cena é desenvolvida em duas colunas, onde cada uma é interpretada por um ator. Ambos os entrevistados estiveram na tropa. Alguns anos desta experiência coincidem, algumas figuras também. Na dramaturgia da peça, as colunas sugerem a justaposição que acontece no palco. Os atores falam intercalados, numa leitura de cima para baixo. As frases que estão escritas nas mesmas linhas devem ser ditas em simultâneo. As histórias eram semelhantes, por isso foram editadas para serem trabalhadas em conjunto. As frases de um passaram a pertencer também ao outro. Os atores davam diferentes vozes àquele discurso que se tornou um só e realçavam as diferenças entre os relatos quando assim era necessário.

Para o público, fica claro que a cena se refere a duas pessoas distintas. Para quem vê a representação justaposta, fica sugestionado à possibilidade daquele discurso pertencer não simplesmente a dois, mas a muitos, incontáveis soldados que estiveram na África para uma Guerra que consideravam injusta e sem propósito.

<p>Lembrei-me de um tipo que é de Coimbra um Robles, alferes condecorado por Salazar. O das cabeças. Aparece ao lado do Salazar numa manifestação. O Salazar fala e ele diz umas palavras. Esse tipo foi meu contemporâneo</p> <p>na academia militar. Um notório assassino do povo angolano.</p> <p>Bla. Bla. Bla. Bla. A minha ligação à tropa é profunda. Muitos anos de tropa. Muitas amizades. Mas havia uma fricção ideológica</p>	<p>Lembrei-me de um tipo que é de Coimbra um Robles, alferes condecorado por Salazar. O das cabeças. Aparece ao lado do Salazar numa manifestação. O Salazar fala e ele diz umas palavras. Esse tipo foi meu capitão em Tavira</p> <p>Um notório assassino do povo angolano. Quando estava na parada afirmava que na primeira comissão tinha uma cabeça de negro em cada lado do jipe. Afirmava isto na parada Bla. Bla. Bla. Bla.</p> <p>Mas havia uma fricção ideológica</p>
--	--

Figura 7: Cena 7. Excerto da peça *Exílio(s)* 61-74, de Ricardo Correia (2017).

A cena seguinte foi intitulada como *Coro das vontades* e é toda estruturada em forma de coro. Elemento estrutural da dramaturgia clássica, o coro representava uma voz externa e coletiva que comentava a ação dramática. Esse conjunto de atores era, naquele período, responsável por resumir os fatos, narrar cenas que não podiam ser representadas e transmitir informações que os personagens não poderiam dizer/saber. O coro também oferecia peças-chave para o desenlace da trama. No caso de *Exílio(s)*, o coro oferece um resumo da resistência entre 1961 e 1974, destacando os últimos anos. Ricardo Correia costura uma série de informações ditas pelos entrevistados, criando uma teia de memórias referente ao período estudado. A junção dessas frases não está interessada em esmiuçar os fatos, nem em detalhar cada acontecimento a fim de obter uma completa compreensão do público. O coro é formado por um

turbilhão de informações, citações e referências dos nossos entrevistados. Para o público envolvido com o processo de resistência ao Estado Novo, é um refresco para a memória. Para os portugueses, há identificação e reconhecimento de muitos fatos narrados. Para o público leigo ou estrangeiro, demasiadas informações para serem assimiladas com a velocidade que são articuladas pelos atores. A estrutura desse coro, embora entrecortada e veloz, é baseada na oralidade e na forma discursiva de um de nossos entrevistados.

Sobre a presença do coro no espetáculo, Ricardo Correia diz que,

“Havia algures uma ideia de haver um conjunto de pessoas, organizadas, ou não organizadas, que estavam a lutar por alguma coisa. Portanto, eu tinha essa ideia de coralidade, de vozes, de polifonia, que eu queria trabalhar. [...] Já não te consigo precisar agora, mas, na altura, essa ideia de coralidade, de diferentes narrativas que começam a ser unas, depois divergem, está tudo a acontecer ao mesmo tempo, apetecia-me brincar com isso. [...] com essa ideia de polifonia de narrativas de vida que se cruzavam e que podiam ser contadas de diversas formas, ao mesmo tempo ou com diferentes pontos de vista, que eu acho que tinha no coro.” (CORREIA, 2017: 6)⁴².

Portanto, o coro é, para o encenador, mais que um elemento técnico de encenação e apoio dramático. Nesta peça, ele é uma metáfora das muitas vozes ocultadas durante muitos anos de luta e de resistência ao regime fascista. Foram vozes caladas e oprimidas que agora ganham alto e bom som, no corpo de quatro atores, acompanhados de microfones. O coro na cena oito reúne todos os movimentos contra o Regime. Parece um grito de libertação, uma “loucura controlada” – como narram os atores.

Observa-se, no processo de construção dramático, características que se assemelham aos processos de Emily Mann, descritos por Favorini (2011). Segundo o autor, Mann constrói seus textos na seguinte sequência de ações: a) seleção de material; b) edição dos trechos de transcrição de entrevistas transformando-os em texto dramático; c) criação de um fio condutor. Os eventos aparecem no texto sem obedecer a uma ordem cronológica. A exposição dos fatos nas obras de Mann é mais espacial do que temporal, assim como no espetáculo aqui estudado, como poderemos observar adiante, na análise da montagem.

⁴² Excerto da entrevista com Ricardo Correia, realizada em 2017.

2.3 Teatralização dos documentos

Nesta secção, apresento as atividades desenvolvidas com a equipe artística durante o processo criativo para a teatralização dos documentos. A primeira experiência prática dos atores foi uma sequência de improvisações sobre o tema, a partir de algumas músicas instrumentais. A proposta número um foi um improviso livre. A segunda proposta foi uma improvisação focada em expressões faciais, na qual somente o rosto podia se mexer. A terceira solicitou o corpo dos atores e sugeria a criação de uma partitura. A quarta indicação foi repetir a partitura corporal criada, reduzindo-a a um espaço de 1m². Após algumas repetições dessas partituras, os atores apresentaram o resultado em duplas e criaram, em seguida, novas cenas a partir do estímulo do parceiro e com elementos mistos. Nenhum dos atores usou nenhuma espécie de texto ou articulação de palavras em todas essas improvisações.

Os primeiros passos para a performatização dos documentos coletados em *Exílios* não tiveram palavras, mas foram preenchidos com música, sons, ruídos, corpo e muitas imagens. Imagens fortes que remetiam diretamente às nossas referências de medo, fuga, tortura e força, palavras que se repetiam nos relatos lidos, nas entrevistas já feitas até então, nos filmes assistidos. Não posso afirmar se algumas dessas imagens do primeiro experimento permaneceram durante o processo e chegaram a ser utilizadas no espetáculo, mas era evidente nos primeiros movimentos da equipe a potência cênica que o tema carregava.

A seguir, entramos numa fase de experimentação que obrigatoriamente incluiria o texto. Em relação frontal com o público, os atores deveriam explorar a mudança de identidade, revezando entre apresentarem-se a si próprios, enquanto atores, e apresentarem-se como se fossem os nossos entrevistados, como personagens. O improviso foi baseado em um cruzamento de memórias: aquelas referentes às histórias relatadas nas entrevistas já trabalhadas por cada ator e as memórias pessoais. A ideia era começar a improvisação com a frase “Eu sou...” e seguir a partir daí. Os atores improvisavam simultaneamente – todos em cena ao mesmo tempo – e alternadamente – com textos intercalados, isolados ou comunicando-se entre si. Naquele momento, cada ator tinha o seu momento de falar e as palavras não se sobrepunham umas às outras.

Este improviso acabou por influenciar a cena inicial da peça, onde os atores dizem, em alternância, nomes próprios, identidades, os personagens que adotaram e partes das suas histórias, os nomes dos entrevistados e os seus próprios, que se misturam numa comunhão entre atores e entrevistados, portugueses que resistiram ao regime e fugiram do país a salto e portugueses que resistiram à crise e lutam através da arte para permanecer em Portugal.

A arquivista fazia também o papel de investigadora e contadora de história. Responsável por todos os elementos documentais apresentados em uma mesa comprida, o papel da arquivista era manipular e compartilhar com os atores, quando necessário, todos os livros, fotografias, documentos, mapas, passaportes (cênicos) e figurinos. Os figurinos, arrumados atrás da mesa do arquivo, eram preparados pela arquivista e entregue ao ator que representaria a próxima história.



Figura 8: Sara Jobard, em Exílio(s) 61/74. Fotografia de Carlos Gomes.

As experimentações seguiram a partir do trabalho com espectros de memória e improvisos que permitiam saltos entre memória (depoimentos), real (atores em cena) e factual (diretamente relacionado à documentação). Os testemunhos, previamente transcritos pelos atores e pelo encenador, foram lidos

durante os ensaios. Cada membro da equipe tinha uma cópia da transcrição e cada um marcou os pontos de interesse que surgiam nas leituras de cada depoimento.

Na esquerda baixa, fizemos um amontoado desorganizado e disforme de cadeiras, o qual chamamos de fogueira, onde estariam os atores antes de começar a cena 1, não necessariamente sentados, visto que as cadeiras não estavam em posição habitual. Estas iam sendo retiradas e exploradas ludicamente como se fossem outros objetos à medida que as histórias iam sendo contadas. Ricardo Correia sugere que os atores experimentem variações de ritmo e exploração espacial. Há uma quebra evidente da quarta parede logo na primeira cena e uma relação direta de olhar e de diálogo com o público. O direcionamento da cena para os espectadores, presente em uma parte significativa dos espetáculos que se enquadram como teatro documental (não arriscaria dizer todos), vem desde a aparição das primeiras experiências com Piscator, no começo do século passado.

As primeiras indicações para a cena de abertura foram diminuir a teatralidade e não romantizar a cena. Apresentar os personagens deveria ser uma espécie de pré-cena, uma informação dita pelos atores sobre o que aconteceria a seguir. Os atores estariam interpretando o papel de si mesmos. Há uma triangulação constante no trabalho de interpretação dos atores e as cenas são alternadas entre um discurso direto para o público e a relação entre os atores. Desde o primeiro dia com texto em mãos, as experimentações exigiram dos atores um hibridismo entre o ator-demonstrador e o ator-personagem, o que Brecht chamaria de ator rapsodo.

As cadeiras foram os primeiros objetos a entrarem na cena e foram utilizadas como cadeiras, como caminho, como ponte, como malas, como veículo, tudo o que fosse necessário para a composição cênica inicial. A cadeira também representava, simultaneamente, os personagens e os territórios onde aconteceram as histórias. As cenas já saltavam, desde as primeiras tentativas nos ensaios, entre a apresentação do ator como ator, a representação dos entrevistados no momento da entrevista e a representação da memória/evento.

Um dos objetivos demarcados para os atores era refazer os trilhos dos exilados, no sentido metafórico, mas sem perder o referente espacial. Tínhamos conseguido, com um dos entrevistados, um mapa que marcava os percursos

feitos pelos portugueses que saíram a salto, um mapa que indicava a rota de passagem ilegal para a Espanha durante o regime salazarista. Das narrativas de passagem, dois relatos foram mais marcantes e acabaram por fazer parte do espetáculo. Um deles revela a descrição de um líder do movimento estudantil que precisou atravessar a fronteira a nado, também durante a noite. O outro testemunho narrou a fuga até a França de uma estudante, sozinha com o namorado que ia ser preso por estar envolvido com a luta acadêmica de 1969 e que foi separado dela pelos passadores, durante a noite, no momento exato de atravessar a fronteira. Um relato contado a rir, mas onde o medo é comentado. O ator Miguel Lança e Celso Pedro representam os passadores e dizem em coro: “Se vier a guarda faz de conta que a gente vai foder.” A atriz Marta Nogueira, que representa a estudante, destaca este momento de medo:

“A gente está a rir-se.
Isto de noite
naquelas circunstâncias
vos garanto que as minhas pernas
batiam castanholas.”



Figura 9: Passadores. Miguel Lança e Celso Pedro. Fotografia de Carlos Gomes.

Os ensaios de cena e experimentação dos textos serviam frequentemente de modeladores dramáticos. A medida em que víamos o texto em movimento e nas vozes dos atores, novas ideias e ajustes surgiam e o

texto era reformulado e reconstruído. O processo foi construído a partir de muitas versões do texto. Não saberíamos dizer um número exato. Durante o período mais intenso de criação e levantamento das cenas, a cada dois ou três dias recebíamos um texto novo, com alterações, inclusões de cenas novas e cortes de outras que não haviam funcionado no palco.

Os ensaios que se seguiram após as primeiras leituras e propostas de textos já exigiam muito dos atores em cena, mesmo sem ainda sabermos o texto memorizado. A proposta era levantar a cena, enquanto experimentava as palavras e cadências do outro. Os objetos usados em cena eram explorados de tal maneira que acabavam por ganhar significados simbólicos. As cadeiras, por exemplo, os atores as usavam simbolizando países, saltando de uma para outra, enquanto narravam a fuga de Portugal até a França. Na cena seguinte, as cadeiras amontoavam-se de maneira instável e os atores narravam as histórias a partir da exploração do desequilíbrio em cima das cadeiras, que expressavam as condições precárias e provisórias aos quais os militantes eram submetidos quando precisavam se esconder da PIDE em Portugal ou até organizar a fuga. Uma das indicações exploradas pelos atores, associada claramente à instabilidade e a sensação de perigo vivida pelos entrevistados, era “não poder estar com os pés no chão”.

As cenas nas quais os atores apresentavam ao público o nosso percurso de investigação tinham sempre indicações recorrentes do encenador para diminuir a teatralidade. Os atores não estavam habituados a trabalhar com teatro documental, sendo esta a primeira experiência para quase todos eles, portanto as cenas nas quais interpretavam a si próprios, com texto do Ricardo Correia, entretanto, eram levantadas, no primeiro momento, fora do tom casual e informativo sugerido pelo encenador.

Os atores precisavam trabalhar suas cenas em um entre-lugar, entre ficção e realidade, entre passado e presente, entre dramático e épico. Desse modo, podemos afirmar que o ator, no teatro documental, ao se deparar com esse deslocamento de interpretação de uma cena a outra, torna-se, como sugere Sarrazac (2012), um ator rapsodo, que alterna entre demonstrador e personagem, reproduzindo um diálogo que ultrapassa o diálogo lateralizado presente no drama moderno e propõe um diálogo multidimensional. Os atores

intercalam o seu discurso e os seus gestos particulares com as vozes e os gestos dos personagens.

Podemos associar também a esta transição os termos citados por Saison (1998): a representação (*Vorstellung*) e a apresentação (*Darstellung*). Segundo a autora, a definição dos termos em alemão facilita a compreensão da diferença entre eles. O primeiro referir-se-ia a uma ação física de trazer para o presente o espírito de algo, ou seja, a representação simbólica de alguma coisa. O segundo sugere trazer a própria coisa para o presente. Embora Saison afirme que o teatro, sem dúvida alguma, trabalha na esfera da representação, é possível notar, nos trabalhos de teatro documental, uma tentativa de transitar entre essas duas possibilidades, colocando o ator no jogo cênico de forma genuína, como se não interpretasse nenhum papel. No meu ponto de vista, esse era o propósito de evitar a teatralização das cenas nas quais os atores de *Exílio(s) 61/74* apresentavam o nosso percurso de investigação. Entretanto, como o texto dito nessas cenas tinha sido escrito pelo autor, sem nenhuma interferência dos atores, era compreensível a dificuldade do elenco em fazer parecer suas aquelas palavras, usando o mínimo de recursos de interpretação.

Os ensaios foram rapidamente para a fisicalidade das cenas, quase imediatamente após recebermos os textos. Apesar das constantes mudanças das cenas, de pormenores do texto e trocas de ordem entre as cenas e entre alguns trechos de entrevistas, os atores memorizavam com rapidez o texto recebido, muitas vezes de um dia para o outro. Recebiam alterações e novas cenas numa noite e, no ensaio seguinte, já sabiam o texto novo que tinham recebido e já era possível trabalhar o levantamento das cenas sem voltar ao papel. Tínhamos pouco tempo de ensaio até a estreia e a disponibilidade e profissionalismo dos atores facilitou muito o trabalho de encenação.

Embora as palavras estivessem rapidamente na boca dos nossos atores, um comentário recorrente entre eles, devido à velocidade da montagem, era não ter tempo suficiente para interiorizar o texto. Não havia tempo para um trabalho de direção de atores minucioso, com estudo de mesa, detalhamento de pormenores cena a cena, divisão em unidades, objetivos, caracterização dos personagens, entre outros processos habituais no trabalho do ator que tem uma formação clássica. O texto estava memorizado, as intenções eram claras, as cadências das vozes eram repetidas – sempre que assim solicitadas – no

entanto, os atores não tiveram tempo de mastigar antes de deglutir todas as informações que partilhávamos na peça. O filtro dos atores sobre o que faziam e o olhar particular sobre o que vivenciavam só conseguimos ver quase na estreia, quando já tínhamos o espetáculo pronto.

Na quarta semana, com novos textos e novas transcrições das entrevistas já prontas para trabalharmos, o autor incluiu as primeiras cenas de coro, onde os quatro atores deveriam falar todo o texto simultaneamente. Como era esperado, as primeiras leituras do coro foram lentas e confusas. Cada um lembrava daquela voz de uma forma diferente, cada um propunha um ritmo, esperavam muito uns pelos outros para não se atropelarem. Aos poucos, fomos trabalhando com os atores diferentes elementos. Em primeiro lugar, era preciso afinar a velocidade. O primeiro coro era resultado de recortes de um entrevistado que falava muito rápido e o encenador pedia que os atores tentassem atingir aquele ritmo. Depois, era importante destacar a entonação, separando, neste primeiro momento, principalmente, o que era afirmação e o que eram perguntas. Outra coisa pedida era sintonia com o grupo. Tinham que ser velozes tanto quanto seus colegas de cenas. As frases não deveriam se cruzar no caminho.

O segundo coro era apresentado em quatro colunas paralelas, cada uma representando o texto de um dos atores. Este formato permitiu ao autor sugerir múltiplas corralidades, que se apresentaram horas com dois atores, horas com três, outras – e a maior parte delas – com os quatro. A forma apresentada facilitou muito a compreensão do que deveria ser dito ao mesmo tempo na cena ou não. Consequentemente, isto colaborou com a velocidade de leitura e desenvolvimento do ritmo da cena. É obvio que, nos primeiros ensaios, a alternância de corralidades atrapalhava os atores, sobretudo quando um tinha que completar a frase dita pelo outro. Porém, à medida que repetíamos a cena e as vozes começavam a entrar em sintonia, a alternância era justamente o que dava vida às cenas de coro.

As dificuldades de sincronia foram resolvidas na semana seguinte, quando inserimos uma partitura corporal nas cenas de coro e aperfeiçoamos o trabalho vocal com a orientação de Cristina Faria. Nesse momento, já havia sido definido que as cenas de coro seriam feitas sempre nos microfones (quatro microfones – semelhantes aos usados na rádio na década de 50 – em tripés, posicionados na esquerda baixa). A indicação, a princípio, era gesticular pouco,

justamente para não se destacar dos outros atores. No entanto, para a construção da partitura, solicitamos aos atores que escolhessem cada um três palavras de cada coro e associasse a ela um grande gesto. Depois, cada um apresentou sua proposta e fomos escolhendo quais eram os mais adequados a cada frase e quando deveria haver realmente algum gesto ou não. Escolhida a partitura, começamos a repeti-la nos ensaios para sincronizarmos os atores entre si, corpos e vozes. A partitura corporal colaborou com o trabalho de sincronia dos atores nas cenas do coro, ajustando velocidade da fala e volume.



Figura 10: Coro em sincronia. Miguel Lança, Hugo Inácio, Marta Nogueira e Celso Pedro. Fotografia de Carlos Gomes.

Ainda assim, o coro pareceu, durante alguns ensaios, uma repetição mecânica de palavras. O ajuste das intenções foi feito mais adiante, em um trabalho exaustivo, com muitas repetições. A cada frase foi associado um verbo de ação que definia o seu objetivo. A partir desse direcionamento, os atores começaram a ajustar as intenções do coro e dar movimento e cor ao que diziam em conjunto. Mesmo assim, foi preciso uma série grande de repetições para que os quatro atores ouvissem uns aos outros e assimilassem quais eram as propostas de intenção mais potentes de cada frase, até estarem os quatro

repetindo as frases da mesma maneira, agora já alinhados em intenção, volume, velocidade e gestualidade. Embora a sincronia, sobretudo das vozes, fosse um dos objetivos da cena, havia espaço, em momentos específicos do texto, para uma expressão mais livre de cada ator sobre o tema, com gestos individuais.



Figura 11: Coro dessincronizado. Miguel Lança, Hugo Inácio, Marta Nogueira e Celso Pedro. Fotografia de Carlos Gomes.

Nessa fase do processo, já tínhamos a maioria das cenas levantadas e começamos a limpar cena por cena. O maior desafio para os atores continuava sendo a transição entre estar dentro e fora do personagem, ou seja, falar diretamente ao público como atores ou repetir as palavras dos entrevistados. Mesmo quando o trabalho estava focado nas entrevistas, a maioria das cenas tinha sido estruturada em duas linhas que revezavam entre si: contar e vivenciar. A segunda cena, onde o testemunho de Eugénia é representado, por exemplo, começa com a atriz Marta Nogueira dizendo para o público que “Para nós, tudo começou com a fuga da Eugénia para Paris” e, logo em seguida, Marta já fala para o público com as palavras da entrevistada, contando os detalhes da história. Ela diz:

“Tinha um namorado que estava
envolvido na luta académica
de 1969.

Ele ia ser preso,
no espaço de um dia ou dois.
Ele iria ser compulsivamente
enviado para guerra colonial.
Então, às escondidas
ele perguntou-me”

E nesse instante, o ator Hugo Inácio entra na cena, dizendo as palavras ditas por Eugénia, mas contracenando com Marta. Ambos recriam a ação da memória ali exposta. O foco da atriz, antes direcionado para o público, muda imediatamente para o outro ator, com o qual começa a contracenar. Hugo, representando então o namorado dela, faz a pergunta “Queres vir comigo?”. A resposta “Para a França? Sim!” é dita para ele, mas a frase seguinte traz o foco rapidamente de volta para os espectadores. A personagem retoma a narração da história com “Estou-me a rir agora (...)” e segue contando sua experiência para o público. Portanto, podemos observar, a partir deste trecho, que os atores não apenas tinham que estar atentos à transição entre ator e personagem, apresentação e representação, mas também enquanto personagens tinham que alternar rapidamente entre contar e vivenciar.



Figura 12: Marta Nogueira e Hugo Inácio interpretando Eugénia Vasques e namorado. Fotografia de Carlos Gomes.

Evidentemente, esses saltos de interpretação são uma escolha da encenação. Nos processos de teatro documental, podemos encontrar cenas que se resumem à vivência das histórias, outras usam somente a narração como

estratégia, outros afastam a representação e expõem mais as provas da investigação, os documentos encontrados. Não é preciso, necessariamente, trabalhar com todas as formas, tampouco entrelaçar métodos e técnicas na mesma cena. As escolhas das transições, em *Exílio(s) 61/74*, é feita por indicações que o próprio texto sugeria, ou seja, dependia mais do que era dito nas entrevistas do que de um plano prévio. A proposta de Ricardo Correia de trabalhar na transição entre apresentação, narração e vivência, é responsável pelo ritmo justo e coerente do espetáculo, oferecendo aos espectadores, ao mesmo tempo, clareza do tema, informações sobre como aconteceu a nossa investigação, compreensão das memórias relatadas e envolvimento com os personagens.

Outro desafio para os atores era captar as cadências dos entrevistados, assimilar os sotaques, ritmos, pausas e respiração de outra pessoa. O processo de construção de cena e trabalho de ator no espetáculo diferenciava-se da construção de personagem realista com a qual nos habituamos a trabalhar. Havia um texto a ser memorizado, havia um personagem a ser representado, mas, ao lado, havia também a voz real do personagem dizendo exatamente as mesmas palavras, havia uma pessoa – com rosto, corpo e gestos – havia um contexto histórico relacionado. A criação do papel, portanto, neste caso, parece estar situada em um espaço fronteiro entre representação teatral e imitação. Sabemos que, para Platão, toda a criação é uma imitação da natureza, e que Aristóteles defendia que o drama era a imitação de uma ação. Entretanto, aqui refiro-me ao sentido popular, à observação e repetição de algo ou alguém, e não ao sentido mimético aristotélico. Mas quais seriam as diferenças práticas entre criar um papel a partir de um texto dramático e a partir de testemunhos e percursos de uma pessoa real viva? Primeiro, não há a mesma liberdade para a composição do personagem. Embora exista uma composição e os atores trabalhem com elementos de referência que escolhem naquelas pessoas, acentuando, muitas vezes, mais uma característica do que outra, não é possível desenvolver o processo com foco apenas na intuição, na sensibilidade ou no processo stanislavskiano do “*if I*”. Não é muito relevante nesses processos como o ator reagiria em situação semelhante, porque queremos saber exatamente como reagiu o entrevistado. O processo empático de representação entra em outra esfera. O ator precisa repetir a história, a voz, o ritmo e os gestos de tal

maneira que o público possa identificar as pessoas reais que estão ali representadas.

Ao fim de um mês de trabalho, com quase todas as cenas escritas e levantadas, sentamos em roda, ao fim do ensaio, para conversar sobre o processo de criação até aquele momento. Percebemos, com aquela conversa, que alguns elementos muito marcantes encontrados na investigação ainda não faziam parte da cena. A imagem da tortura da estátua, por exemplo, ainda não tinha sido utilizada. As sequelas causadas pela tortura, a tensão e o medo tão presentes nos depoimentos, também estavam ao lado em um trecho ou outro, mas não tinham o peso justo ao que tínhamos ouvido.

Neste momento, o Ricardo Correia já tinha decidido destacar os documentos encontrados da representação cênica e sugeriu à Filipa Malva que colocássemos uma mesa grande na direita baixa do palco, onde pousaríamos todo o material coletado, que seria manipulado por mim. A proposta cenográfica que Filipa nos apresentou indicava a estrutura de uma sala de arquivamento na direita do palco. Uma mesa comprida, colocada em diagonal, com armários de arquivo ao fundo, dos quais sairiam todo o material usado na cena. Em cima da mesa, na ponta mais próxima ao público, uma câmera com um suporte, para ampliar tudo que fosse manipulado ali. Do lado oposto, uma grande tela em branco, para onde seriam projetadas as imagens dos objetos. Após alguns ensaios com esta estrutura, percebemos que a composição de armários ao fundo era demasiado pesada e produzia muito barulho com o movimento de abrir e fechar as portas para pegar os objetos, interferindo nas cenas que aconteciam ao centro do palco. Malva decidiu, portanto, retirar os armários e colocar mesas com prateleiras por baixo, o que permitiu guardar os materiais em um local de fácil acesso, sem poluição sonora. Além disso, ao fundo, colocou um *charriot* para a disposição dos figurinos que eram entregues aos atores a cada cena. Entre as prateleiras, duas estavam separadas para livros, outra para fotos, outra para mapas e outra para as caixas de arquivo, que continham todos os objetos menores. Todos esses materiais tinham suas imagens ampliadas e projetadas, no momento em que eram manipulados.



Figura 13: Espetáculo Exílio(s). Com Miguel Lança, Hugo Inácio e Sara Jobard. Fotografia de Carlos Gomes.

Nessa altura, já no finalzinho de abril, faltando duas semanas para a estreia, o trabalho nos ensaios tornava-se cada vez mais minucioso e preciso. A corporalidade de cada cena começava a ser esmiuçada e os detalhes de gestos, percursos e marcas repetidos muitas vezes. Neste ponto da criação, começamos a incluir nas cenas o que não estava no texto, o que tínhamos captado nas entrelinhas do que foi de fato dito nas entrevistas, na sutileza das pausas, dos suspiros, da troca inesperada de palavras. A cada repetição tínhamos mais acesso à complexidade das histórias e podíamos trabalhar também com o subtexto de todo aquele discurso.

Nas últimas semanas, o espetáculo já estava levantado, as cenas todas marcadas e articuladas. Entramos na fase de ajuste de detalhes: manipulação do cenário, do figurino e dos objetos, precisão no ritmo das cenas, afinação da parte tecnológica e limpeza das cenas. Fizemos um ensaio completo sem texto, só para ajuste de entradas e saídas dos figurinos, cenários e objetos cênicos. Nesse momento, o elenco já tinha entendido a dinâmica de um espetáculo de teatro documental e como articular seus processos de criação de atores com vozes reais de testemunhos. A presença dos documentos não orais usados em

Exílio(s) 61-/74 não exigia manipulação direta dos atores que interpretavam as cenas. A minha presença no palco como arquivista e, conseqüentemente, organizadora da maior parte do material documental, desresponsabilizava os outros atores em relação aos documentos coletados. Embora alguns elementos cênicos fizessem o percurso entre a mesa e a cena, dando a ideia de investigação histórica para a escolha destes, aqueles que permaneciam na mesa e eram projetados davam imediatamente a impressão de autenticidade. O conteúdo de alguns livros, jornais, mapas e fotografias pessoais estavam em um território deslocado da cena, apesar de estar em palco. Podemos dizer, portanto, que o trabalho de ator de *Exílio(s) 61/74* exigiu a flexibilidade e habilidade de saltar rapidamente de uma cena a outra, entrando e saindo dos personagens, contracenando com os colegas, falando diretamente ao público, sozinho e em coro. Todavia, os atores foram poupados de serem os manipuladores do documento. O trabalho com os objetos cênicos e figurinos, feito pelos outros quatro atores, acaba sendo muito semelhante ao trabalho habitual do ator com seus elementos de cena, em qualquer gênero teatral, portanto, não é de interesse para a nossa discussão neste estudo.

Há duas grandes tarefas inerentes ao teatro documental oferecidas aos atores: a versatilidade de interpretação e, conseqüentemente, a capacidade de gerir diferentes métodos de criação e resultados distintos entre personagens e não-personagens, em um mesmo trabalho; a sensibilidade na manipulação documental, inevitavelmente atrelada a uma responsabilidade ética, em primeiro lugar, e científica.

Mesmo que a criação tenha um propósito artístico/estético em primeiro plano, a investigação sobre o tema e a recolha de materiais deve respeitar o rigor científico. No caso de *Exílio(s) 61/74*, estas tarefas são direcionadas para atores distintos. Não há ninguém em cena que acumule a representação das entrevistas e a manipulação documental. A primeira tarefa é distribuída entre os outros quatro atores e a segunda ficou sob minha responsabilidade. A divisão destas tarefas e a criação de um ponto de apoio documental é uma escolha da encenação, que destaca o material real coletado e o trabalho de investigação do umbral mínimo ficcional criado sobre isso e seus objetos cênicos. Este molde de apresentação de duas estruturas documentais em simultâneo se repetirá no

espetáculo seguinte⁴³ de Ricardo Correia, portanto, podemos concluir que se trata de um formato com o qual o encenador se identifica e acha funcional, senão não o repetiria.

Nos últimos ensaios antes da estreia, o trabalho foi focado principalmente no aprimoramento dos detalhes. Começamos a repetir exaustivamente as cenas, corrigindo textos equivocados, ritmo, partitura corporal, sincronia do coro, distribuição espacial dos atores e do cenário, manipulação dos microfones e do toca-discos, entre outros. Esse período foi muito importante também para a afinação das cenas intermédias – nomenclatura que criamos para nos referirmos às cenas de partitura corporal, sem texto, que ambientavam o período e, sobretudo, instalavam o clima de tensão e medo durante o Regime, reproduzindo também a perseguição da PIDE aos militantes, as prisões e as torturas. Estas cenas foram compostas só por ações físicas, construídas a partir do improviso dos atores a pensar no contexto político do espetáculo e inspirados em todo o material que tivemos acesso durante o processo de investigação. Durante a criação da base de movimentos, repetimos por três vezes um exercício de improvisação, com o mesmo tempo, a explorar o espaço cênico e a relação entre os personagens. Os movimentos, ações e encontros entre os atores que foram interessantes para eles neste processo acabaram por serem repetidos naturalmente no segundo e terceiro improviso. A seguir, o encenador indicou o que não funcionaria na cena e o que poderia ser mais explorado e os atores começaram a criar uma coreografia cênica. Fiquei responsável de fazer a limpeza desta, podar as arestas e garantir a boa distribuição espacial.

Com as cenas intermédias já estruturadas, começamos a organizar o que chamamos de cartografia da deserção. Já não me lembro exatamente porque começamos a usar o termo, mas como a cena não se refere exclusivamente aos desertores, prefiro chamar, nesta análise, de cartografia dos exílios. O Ricardo Correia havia organizado, para esta cena, vários recortes das entrevistas que detalhavam como acontecia a saída de Portugal às escondidas.

⁴³ Em fevereiro de 2018, Ricardo Correia estreia, em Lisboa, sua nova peça documental: *Eu uso Termotebe e o meu pai também*, com boa parte da equipe que havia feito *Exílio(s)* 61-74. Muitos elementos do processo de criação da primeira peça foram repetidos na segunda, nem sempre atingindo resultados semelhantes.

Eu tinha desenhado os caminhos percorridos no mapa de Portugal, a partir de alguns mapas que nos ofereceram durante a investigação e que continham alguns percursos de saída clandestina, somados aos detalhes de localização contados por alguns entrevistados.

A ideia inicial era desenhar esses percursos em tempo real no mapa de Portugal e projetar a imagem em simultâneo, enquanto os atores percorriam caminho semelhante no palco ao relatar suas histórias. Entretanto, as informações coletadas não eram claras o suficiente para desenharmos os percursos completos. Algumas histórias acabavam no meio do caminho, outras saltavam percursos, outras começavam a narrar a saída de Coimbra detalhadamente e, de repente, já estava na França. Sendo assim, percebemos que os desenhos atrapalhavam mais do que ajudavam e reproduzi-los no palco não funcionaria como imaginamos a princípio.

A primeira indicação de Ricardo para começarmos a explorar a cena de cartografia foi um improviso a partir de algumas regras: andar em linhas retas – para frente e para trás, fazer quebras das caminhadas em noventa graus, explorar velocidades que variassem entre um e dez, explorar níveis diferentes, deixar-se contaminar pelas ações dos outros, repetir as ações do outro, seguir o caminho do outro. Primeiro improvisamos somente a movimentação dos atores e depois repetimos o improviso tentando incluir o texto. As primeiras tentativas eram confusas, com desequilíbrio espacial e movimentos que contradiziam o texto. Os atores registraram esse processo e levaram como proposta para aprimorar em casa.

No dia seguinte, o encenador passou a tarefa de para organizar e marcar a cena com os quatro atores. Solicitei para que fizessem a partitura que tinham preparado e percebi que a junção de movimentos não tinha harmonia em cena. Orientei que repetissem e escolhessem, cada um, quatro pontos do trajeto que faziam no palco. Repetimos mais uma vez, parando nos pontos 1, 2, 3 e 4 de cada ator. Ajustamos as posições de cada ator nas pausas, fazendo uma distribuição espacial mais harmônica e relacionada aos percursos de cada personagem. Corrigimos os tempos dos movimentos intermediários para que os quatro chegassem nos seus respectivos pontos simultaneamente. Começamos a acrescentar o texto, frase a frase. Foi necessário definir pontos intermediários entre os anteriores, para ajustar movimento e texto. Ao fim do ensaio, tínhamos

definido dez pontos de passagem para cada ator, articulado com o texto, com variações de ritmo, nível, gestualidade e direções.

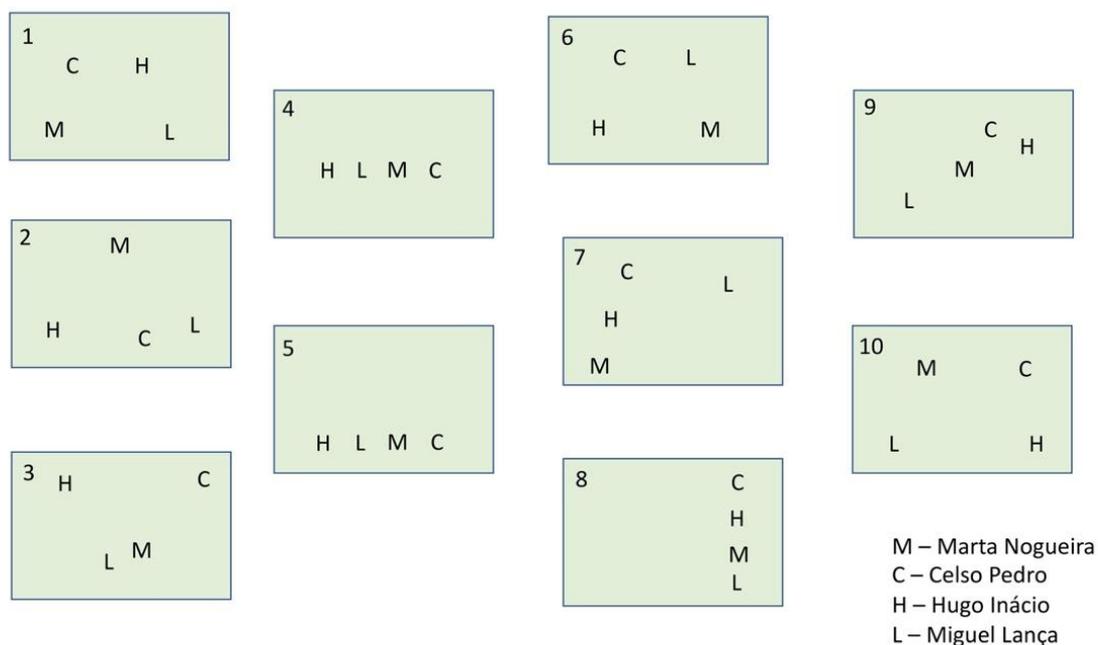


Figura 14: Mapa da marcação espacial para a cena da cartografia dos exílios.

Depois dos ajustes e marcações desta cena, seguimos para a marcação e limpeza da coreografia da tourada. Como dito anteriormente, uma das cenas intermédias construía uma sequência de ações que narrava a perseguição da PIDE aos comunistas. No espetáculo, a cena se desenvolve em um crescente que começa com movimentos sutis, mais realistas, de investigação de objetos e observação dos atores. A velocidade da cena cresce, juntamente com o ritmo da trilha sonora, e o ator Hugo Inácio, que representa o agente da PIDE, começa a entrar em cada ilha cenográfica a procura de pistas, aumentando cada vez mais o ritmo dos gestos e da caminhada, até começar a correr e pegar um dos atores, depois outro, e tornar suas ações cada vez mais caricaturais.

Nesse instante, monta-se uma arena no palco e Hugo torna-se touro, atacando os outros três atores, que seguram em suas mãos, cabides com figurinos, como se fossem um capote de toureiro, representando as várias identidades que assumem para escapar dos agentes da PIDE. Os atores encenam então uma tourada com três toureiros enquanto cantam uma canção

portuguesa a capela. Como havia música, o trabalho de marcação foi mais coreográfico do que cênico. Os atores trabalharam com o ritmo da música para estabelecer a sincronia. Ajustamos detalhes como, por exemplo, qual pé começa o movimento ou qual braço levanta e até que altura. A movimentação espacial também foi marcada a partir da música. Criamos, portanto, a coreografia da tourada.

Na última semana, aumentamos as horas de ensaio por dia e repetimos todas as cenas, o máximo de vezes possível para ganhar ritmo. Obviamente, a cada repetição havia detalhes a corrigir, coisas a melhorar. Com as cenas todas trabalhadas, os ensaios passaram a focar na passagem geral da peça e as indicações e correções eram dadas ao fim da passagem. Repetíamos toda a peça mais uma vez, assimilando as correções sugeridas e assim seguíamos o nosso processo rumo a estreia.

Nesta semana, consegui finalmente escrever o meu roteiro definitivo, sem novas alterações. Como arquivista na cena, eu não tinha, naquele momento, nenhum direcionamento dramático sobre as minhas ações ou sobre os materiais manipulados. Tudo que havia sido criado até então estava em uma sequência enorme de notas e indicações espalhadas pelo texto, ao lado de roteiros provisórios que eu fazia durante os ensaios. Eram muitos objetos, utilizados em uma sequência organizada pelas ações dos outros atores (que sofreram modificações e ajustes até a última semana de ensaio), o que dificultava muito a memorização das sequências, além do fato de não existir um texto direcionado ao trabalho que eu fazia em cena. Dessa forma, para organizar os materiais manipulados e a sequência de ações desenvolvida, escrevi meu próprio roteiro.

Estar em cena sem estar na cena exatamente impõe alguns cuidados e algumas dificuldades. Em primeiro lugar, é preciso trabalhar uma qualidade particular de presença, que seja, ao mesmo tempo, viva, em movimento, onde é preciso estar atento e envolvido com todas as ações que acontecem no palco, e neutra, que não tire o foco da cena de onde ele deveria estar, que possa ser esquecido, ignorado. O trabalho de manipular documentos no palco – nesse formato estético escolhido por Ricardo Correia, onde há separação entre quem manipula e quem interpreta – deve ser, acima de tudo, funcional, ou seja, servir ao espetáculo, sem criar interferências. É preciso, portanto, ter muito cuidado

com os movimentos feitos, com os sons produzidos e, principalmente, com os materiais utilizados.

Além disso, preciso destacar a dificuldade de memorizar a performatização dos objetos. Particularmente, eu tenho uma boa memória coreográfica e fotográfica. Portanto, memorizar o texto de um espetáculo, para mim, está fortemente relacionado com o uso do texto em papel, as notas e as cores que coloco nele, além da movimentação no palco. No trabalho de arquivista, as minhas ações limitavam-se a tirar documentos das prateleiras da mesa, pegar e explorar objetos das caixas, pegar figurinos e entregar aos outros atores, em um espaço de, aproximadamente, um metro de largura por três de comprimento. A repetição mecânica das ações e a limitação espacial dificultou muito a memorização de tudo que eu deveria fazer no palco. Ao mesmo tempo que estava fazendo um trabalho técnico de operação de vídeo e contra-regragem, fazia o trabalho de atriz, estando impedida de manipular o texto original com minhas notas, porque estava sendo vista em cena. Concluo, então, que a maior dificuldade de ser um manipulador em cena em um processo de teatro documental é fazer, ao mesmo tempo, o trabalho de técnica e de atriz.

2.4 Elementos Cênicos, Métodos e Técnicas Utilizadas

O primeiro elemento cênico que destacamos é a mesa de arquivo e espaço de exposição dos documentos para a projeção, que propõe uma identificação imediata do público de que se trata de uma peça documental. A mesa é o dispositivo cênico de prova de autenticidade. Como podem notar na fotografia a seguir, este espaço era composto por várias mesas alinhadas, formando uma espécie de balcão estreito e comprido, posicionado a direita, numa diagonal aberta. Por baixo dessas mesas, havia uma prateleira onde ficavam guardadas caixas e pastas com os documentos e fotografias que seriam manipulados durante a peça. Os materiais eram colocados para a parte de cima da mesa durante as cenas, tornando-os visíveis para o público somente quando eram utilizados.

Os objetos manipulados na imagem abaixo replicavam uma caixa com instrumentos para a falsificação de documentos, principalmente passaportes, utilizada no período. A manipulação de réplicas de passaportes e posterior entrega aos atores, na cena de mapeamento da deserção, representava o ato revolucionário de ir contra o sistema e sair ilegalmente do país. As luvas brancas foram inspiradas na obrigatoriedade de uso das mesmas para a manipulação de alguns objetos que encontramos no Centro de Documentação 25 de Abril. É possível observar também o *charriot* atrás, à esquerda, com os figurinos que eram entregues aos atores a cada cena.



Figura 15: Manipulação de objetos e documentos na mesa de arquivo

Na ponta mais próxima do público, havia um suporte fixo para a câmera de filmagem, ligada a um cabo que transmitia em direto todas as imagens para um telão posicionado à esquerda baixa do palco, atrás do cenário. O movimento da câmera era essencialmente controlado pelo zoom da mesma e pela movimentação do braço do suporte, evitando tirá-la do seu apoio fixo. A fluência das imagens era controlada principalmente pela movimentação dos livros e dos documentos. O uso de imagens ampliadas numa transmissão em direto é uma técnica recorrente no teatro documental. No caso de *Exílios*, a imagem podia ser vista exclusivamente no telão, em algumas cenas, ou projetada no cenário e corpos dos atores. A posição da projeção e o telão eram fixos, mas a mudança da disposição do cenário e o posicionamento dos atores provocavam efeitos visuais distintos na cena, como podemos ver a seguir.



Figura 16: Projeções em tela e em atores

Nesta mesma mesa, a arquivista organizava também: livros emblemáticos sobre o tema, que fizeram parte do processo de investigação e continham fotografias da PIDE, do Maio 68 em Coimbra, do sistema prisional Aljube; mapas de Portugal do período, com marcações dos caminhos da deserção; cópias de fotografias pessoais dos entrevistados em fuga; etiquetas com nomes ou datas específicas das histórias narradas, que eram colocadas em determinados figurinos, durante a cena. Essas mesmas etiquetas já estavam presentes em alguns objetos de cenário, tais como poltrona, cadeiras, telefone, máquina de escrever, entre outros.



Figura 17: Etiquetas indicando as datas das histórias compunham os figurinos.

O palco foi ocupado por móveis antigos, que eram movimentados junto com as cenas, marcando, principalmente, a ideia de casas temporárias e mudança constante dos militantes que se escondiam da PIDE durante o Estado Novo. Havia uma poltrona grande, cadeiras antigas, uma mesa de escritório de metal, uma máquina de escrever, uma radiola, um abajur e vários objetos menores, os quais faziam referência às décadas de 60 e 70 em Portugal. Os móveis circulavam pelo palco durante a peça, formando pequenas ilhas cenográficas, que se referiam aos espaços distintos dos personagens apresentados. Este grupo de pequenas cenas individuais separadas em ilhas foi chamado por nós de cenas dos confessionários, que induzia, já pela nomenclatura, um tom de revelação, de palavras segredadas.

Além dos móveis, havia quatro microfones antigos, similares aos do período retratado, colocados em tripé na esquerda baixa e mais um microfone semelhante de mesa. Esses elementos eram utilizados na maioria das cenas, demarcando um espaço de narração e concentrando na esquerda baixa todas as cenas ditas em coro, representando a polifonia de vozes tão citada nos estudos sobre o tema. O microfone funciona como signo narrativo em quase todas as cenas, pois é o espaço estabelecido para os atores começarem a contar as histórias. No centro do palco, entre os microfones e a mesa de arquivo, acontece a representação dos acontecimentos relatados. Podemos afirmar, portanto, que há uma separação espacial entre a representação e a narração das entrevistas.



Figura 18: Coro, usando os microfones da esquerda baixa

Identificamos que muitos elementos recorrentes do teatro documental são usados no espetáculo. Em primeiro lugar, é baseado numa investigação histórica e política sobre determinado tema. Neste caso, sobre os portugueses que saíram de Portugal para o estrangeiro durante o Estado Novo, com o recorte entre 1961 e 1974, incluindo o exílio económico e o político (comunistas, desertores, refratários, líderes do movimento estudantil etc.). Depois, a peça tem como base do seu texto uma seleção de transcrições de entrevistas a pessoas reais diretamente envolvidas com o assunto investigado. Há documentos reais trazidos para o palco e expostos para o público, além de imagens projetadas em tempo real e uma composição de vídeo com imagens reais na Guerra Colonial (assim como as imagens da Primeira Guerra Mundial projetadas por Piscator, inaugurando o gênero).

Alguns métodos já mencionados, analisados em montagens de outros artistas, foram reelaborados e utilizados por nós. Há justaposição de entrevistas, com uma adaptação dramática para sincronizar as palavras transcritas. Podemos notar os primeiros sinais de justaposição na terceira cena, na qual dois atores intercalam frases da mesma história e dizem algumas outras simultaneamente. Nessa cena, não fica claro se o texto representa um personagem ou dois. Na cena 7, chamada de *Deserção a duas vozes*, a justaposição é bem marcada tanto textualmente quanto cenicamente. Dois antigos soldados relatam suas experiências, alternando seus textos quando existem diferenças, falando em coro nas congruências.

Outras cenas são trabalhadas a partir da bipartição dos personagens, onde as palavras de uma mesma história são compartilhadas por mais de um ator, distribuindo os personagens da história em diferentes vozes. A segunda cena é um exemplo claro de bipartição, quando a encenação divide a história de Eugénia nas vozes dela própria e do namorado. As cenas três e cinco também dividem as histórias em várias vozes, colocando todos os atores para contar alternadamente o que se passou. A encenação expõe a possibilidade de qualquer pessoa ter vivenciado o fato narrado.

Outro elemento bastante explorado na peça é a presença o coro. Há grandes trechos ditos completamente em sincronia entre os atores nas cenas 1, 4, 8 e 10. A última cena do espetáculo é uma narrativa em coro, que vem da edição de várias histórias. Não há uma repetição idêntica das palavras da entrevista de alguém, mas uma combinação dramática de várias transcrições, retratando várias questões que foram consideradas relevantes para Ricardo Correia. A junção de vozes nos dá sempre a sensação de manifestação popular.

Especialmente, diversas possibilidades foram exploradas a fim de abarcar a multiplicidade das histórias. Foi criado um nicho de confissão coletiva, na esquerda baixa, representado pelos quatro microfones alinhados. Além disso, foram criadas pequenas ilhas de cenário, que representam lugares e pessoas diferentes, por exemplo, a casa de um, o cinema, a esquina da história de outro, a sala da PIDE, entre outros. As cenas sem texto possuem uma coreografia bem marcada, com definição de pontos estratégicos de saída e chegada, gestualidades, manipulação de objetos, etc.

CAPÍTULO 3 – *Inside*

Inside é uma peça documental realizada integralmente sob o âmbito da minha pesquisa doutoral que investiga, através da prática, o processo de criação cênica na construção de um espetáculo teatral baseado em memórias, recolhidas em fontes primárias pelas próprias atrizes. Esta criação apresenta uma colagem de histórias de mulheres que estiveram ou estão em uma relação íntima abusiva ou foram vítimas de violência doméstica. Com dramaturgia e concepção de minha autoria, *Inside* foi criada em processo colaborativo com a atriz portuguesa Beatriz Wellenkamp Carretas, que também participou do processo de investigação e coleta de entrevistas. Ricardo Correia deu-nos o olhar externo da criação, fazendo nossa direção de cena. Nossos acessórios, figurinos e cenografia ficaram sob os cuidados de Celso Pedro. O projeto foi uma produção do Teatro Académico Gil Vicente e do Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas, no âmbito da rubrica de programação “Prática como Investigação”⁴⁴, numa parceria com o Doutoramento em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra, com estreia em maio de 2018.

⁴⁴ <https://www.uc.pt/org/lipa/pratica-investigacao/pci-projetos>

T

A

maio

16 — 17

TEATRO

QUA E QUI — 21H30
Duração: 1H15
7€ ou 5€ (C/DESC.)



©Cláudia Morais

Inside

Direção de Ricardo Correia

Com Sara Jobard, Beatriz Wellenkamp Carretas

tagv.pt

G

V

UNIVERSIDADE D
COIMBRA



REPÚBLICA
PORTUGUESA

deARTES

Figura 19: Cartaz do espetáculo Inside.

3.1 Coleta de Dados

O processo de coleta de material para a construção do espetáculo *Inside* foi iniciado em janeiro de 2017. A primeira fase da pesquisa, realizada individualmente, foi a investigação bibliográfica. Nos primeiros seis meses de trabalho, havia um revezamento entre o material acadêmico específico da tese e leituras sobre relacionamentos abusivos, violência doméstica, estudos sobre teoria feminista e patriarcado. Antes de estruturar o projeto, começar a escrever e experimentar cenicamente os materiais que seriam coletados, era preciso compreender o terreno para delinear com cautela e consciência quais pontos de vista seriam adotados na montagem.

A violência doméstica e de gênero tem sido onipresente nas nossas sociedades e, mais recentemente, objeto de estudo de diversas áreas científicas, com o objetivo de compreender, sobretudo, os motivos da sua permanência e as suas causas. Esse tipo de violência, considerada de teor privado e mantida em segredo durante muitos anos, foi finalmente reconhecida como problema social nos anos 70.

Atualmente, temos teorias diversas sobre o tema e duas vertentes distintas. A primeira, é estruturada a partir do paradigma feminista, o qual afirma que a violência é um problema de gênero e uma manifestação da dominação masculina sobre as mulheres. A segunda vertente está relacionada com uma visão defendida, normalmente, pelos teóricos de família, a qual identifica a violência doméstica como um resultado de conflito familiar, que independe de gênero e está associada a problemas de convivência, que podem acontecer com quaisquer membros de uma família.

A divisão entre esses modelos e a discussão entre eles é intensa, mas também alvo de críticas. Ainda se nota a necessidade de mais pesquisa e reflexão sobre “a complexidade das inúmeras formas de violência nas relações de intimidade que atingem as mulheres de todo o mundo.” (DIAS, 2018: XI). A pesquisadora Isabel Dias reflete sobre esse tipo de violência, a qual ela refere como violência entre parceiros íntimos (VPI)⁴⁵, considerada um problema social

⁴⁵ Tradução da autora para a expressão *Intimate Partner Violence* (IPV).

de relevância internacional, persistente e complexo. Não somente a análise é importante para a sua prevenção, mas a informação e o diálogo sobre o tema são fundamentais para a consciência da violência, a interrupção dos processos violentos e o empoderamento feminino. VPI refere-se à violência física, sexual, psicológica e emocional, além do *stalking* e qualquer outro ato de coação feito por um parceiro íntimo – atual ou anterior. É importante ressaltar que “parceiro íntimo” é definido como o indivíduo que mantém uma relação próxima, pessoal, emocional, sexual, familiar, que possa caracterizar um casal, casado ou não, residentes na mesma casa ou não, do sexo oposto ou do mesmo sexo.

VPI é uma violação dos direitos humanos, um problema social grave e um problema de saúde pública. “Em todo mundo, mais de 30% das mulheres são vítimas de violência pelos respectivos parceiros.” (COSTA *et al.*, 2015, *apud* DIAS, 2018: 2). Há também um número considerável de amostras de relacionamentos nos quais ocorre a violência recíproca ou bidirecional. Portanto, temos uma divisão entre os investigadores, apontando para dois paradigmas: o da violência de gênero, que coloca a mulher como principal vítima; e o modelo de simetria da violência, que argumenta que ambos os sexos podem ser vítimas e agressores.

Qualquer pessoa pode ser vítima de VPI, mas o número de mulheres vítimas relatados é infinitamente maior. A agressão advinda de uma reação – ou seja, em legítima defesa – deve ser considerada com a mesma proporção da agressão inicial? Se formos fazer uma análise legal sobre lesão corporal e legítima defesa, claramente identificaríamos que existem dois pesos no julgamento dessas ações. Sendo assim, é preciso destacar a diferença entre alguém que age com violência e alguém que reage a uma agressão de forma violenta. Violência por reciprocidade não deveria ser caracterizada como justificativa para um modelo teórico bidirecional de VPI.

A teoria sociológica de VPI analisa mais o conflito social do que as especificidades da violência e a considera como uma “categoria residual de poder” (HEARN, 2012 *apud* DIAS, 2018). O tema foi negligenciado até meados dos anos 70. O Estado não oferecia nenhuma resposta institucional para o problema. Os sociólogos que teorizaram e refletiram sobre a violência até a segunda metade do século XX não priorizaram a questão da violência doméstica. Ao contrário, eles contribuíram para as desigualdades de gênero

geradas pelas teorias de separação de papéis na família, como complementares. Segundo Parson e Bales (1956), o contraponto entre o papel expressivo e sensível da mulher e o papel instrumental do homem seria essencial para o funcionamento do sistema social. Bourdieu (1998) foi dos sociólogos que mais deu atenção à violência masculina duradoura, discutindo questões de dominação e submissão, que só deixam de existir numa relação que exista igualdade entre pares.

A violência doméstica, devido à extensão mundial do problema, foi reconhecida como uma violação dos Direitos Humanos e ganhou um papel central na Sociologia, ciência que considera o fenômeno como derivado de uma estrutura social. Segundo a teoria de Gelles e Straus (1979), o conflito entre membros da família são inevitáveis e a violência surge como método de resolução. Sendo assim, a violência seria um elemento natural da constituição de família e não uma patologia individual. A partir desta perspectiva, os sociólogos investigam o que levaria os membros de uma família a usar a violência como meio de resolução de conflito. Para Straus (1973), a violência é um produto sistêmico comum à constituição de família e, portanto, não é derivada de nenhuma patologia ou inadequação social, é, ao contrário, uma reprodução universal. Para tanto, ele aplica a teoria dos sistemas, afirmando que um sistema pode ser modificado ou gerido a partir do feedback positivo ou negativo que recebe. Ou seja, o feedback negativo a respeito da violência doméstica contribui com a sua redução e controle. É uma teoria pertinente, no entanto, como afirma Okun (1986), a teoria não abarca a complexidade do fenômeno, suas causas, processos e consequências diversos.

Gelles (1983) sugere que a violência familiar foi perpetuada pela ausência de controle social sobre essas relações. Se a interação humana se dá a partir de uma busca de benefícios em relação aos outros, a falta de punições – consequente da ausência de interferência estatal sobre os atos particulares numa relação familiar – permite que o ser humano reproduza um comportamento agressivo se este lhes oferecer vantagens. Além disso, como afirma Dias (2018), as relações íntimas violentas apresentam um envolvimento emocional muito intenso e, portanto, gera uma incapacidade de análise objetiva dos fatos nos indivíduos implicados na relação. Essa teoria tem uma função relevante na

discussão sobre a intervenção em VPI, deixando claro a necessidade de controle social.

A teoria dos recursos⁴⁶ é estabelecida a partir da premissa de que o sujeito utiliza todos os seus recursos – patrimonial, intelectual, físico, etário, visual, de prestígio – para obter o resultado pretendido. Quanto mais recursos estiverem disponíveis, maior será o poder exercido sobre o outro. A violência seria, para esses teóricos, um método de substituição quando os outros recursos não produzem efeito. Essa teoria justificaria a maior incidência de violência nas classes mais baixas, devido à escassez de recursos. Dias (2018) afirma a dissidência de posição social entre o casal pode gerar violência, sobretudo se o homem sentir sua posição de dominância ameaçada. A autora se posiciona, então, sob uma perspectiva feminista nos estudos de violência doméstica, pois presume que o homem só estará confortável socialmente em uma posição de dominância.

A atenção à violência contra mulher é conquista do movimento feminista, sobretudo do feminismo de segunda vaga, nos anos 80, a partir do debate sobre o conceito de gênero. Essa luta possibilitou a inclusão da violência contra a mulher na lista de violações aos direitos humanos nas principais instituições internacionais. Na legislação portuguesa, a violência de gênero inclui todos os atos que resultem em danos físicos, psicológicos, sexuais ou econômicos.

“As perspectivas feministas defendem que a violência contra a mulher não representa mais uma manifestação da violência na família, mas constitui um fenômeno autônomo, com as suas próprias causas, propriedades e correlações, não podendo, portanto, ser analisado através das mesmas lentes teóricas que são aplicadas às restantes formas de violência.[...] Pelo contrário, a violência contra as mulheres nas relações íntimas só podem ser explicadas através de grelhas teóricas que assumam o gênero como unidade de análise fundamental. [...] A legitimação do comportamento masculino (violento) decorre das normas patriarcais ainda vigentes – em qualquer sociedade e em qualquer tempo sócio-histórico, pelo que constitui sempre uma questão relevante para a pesquisa.” (DIAS, 2018: 13).

A perspectiva feminista tem uma dimensão política aliada à produção de conhecimento, pois identifica a necessidade de intervenção – não apenas análise – nos casos de violência doméstica. A teoria feminista sobre a violência

⁴⁶ Goode (1971), Allen e Straus (1979).

de gênero “considera que a ideologia patriarcal constitui o fator-chave para a explicação da violência contra as mulheres” (DIAS, 2018:14), pois perpetua a assimetria de gênero através da legitimação de uma autoridade masculina (em instituições legais, políticas, econômicas e religiosas), perpetuada através da violência – um aprendizado desde a infância no ambiente viril. A reação violenta da mulher é, para a teoria feminista, uma reação defensiva às agressões sofridas anteriormente.

Existem autores que defendem a neutralidade de gênero e a simetria de violência nas relações íntimas, sugerindo que a violência familiar pode incluir todos os membros. Os métodos de análise desses teóricos, como por exemplo o *Conflict Tactics Scale* (CTS), de Straus (1979), focam no ato de violência física, ignorando o impacto da violência psicológica em relações abusivas, considerado mais relevante do que o primeiro por muitas mulheres envolvidas. Embora Straus e colaboradores tenham revisado o sistema e criado o CTS2 em 1996, incluindo estudos sobre abuso sexual, ainda assim limitou-se a medir atos concretos de violação, ignorando mais uma vez as tentativas e outras formas de agressão e assédio. Outra crítica levantada foi o equívoco na equiparação de distintos graus de violência, por exemplo, fazendo equivalência numérica entre dois ataques com as mãos e dois golpes com arma branca. No entanto, essa escala foi importante para provar que as lesões corporais provocadas por homens são mais graves do que as lesões provocadas por mulheres. Apesar das críticas, o modelo ainda é defendido por alguns autores⁴⁷, como Archer (2002), que defende que as mulheres têm uma maior propensão à violência, apenas não provocam lesões mais graves devido à assimetria de atributos físicos.

Em resposta à teoria de que a mulher é tão ou mais violenta que o homem nas relações de intimidade, Johnson (2005) sugere a diferenciação entre três tipos de violência: *intimate terrorism*, *violent resistance* e *situation couple violence*⁴⁸. Para o autor, apenas o primeiro tipo é designado como violência doméstica, praticado com a intenção de controlar o/a parceiro/a íntimo/a. Ele demonstra, na sua pesquisa, que 97% dos casos de terrorismo íntimo é feito por

⁴⁷ Straus, Gelles e Steinmetz (1980), Steinmetz e Luca(1988), Straus e Gelles (1990), Dutton e Nicholls (2005), Dutton (2006) e Archer (2000, 2002)

⁴⁸ Estes termos são traduzidos por Isabel Dias (2018), respectivamente, como: terrorismo íntimo, violência usada como resposta ao terrorismo íntimo e violência conjugal situacional.

homens. A violência praticada pela mulher em decorrência de uma situação em que sofre terrorismo íntimo é considerada pelo autor como reação – uma resistência violenta. O terceiro seria, para Johnson, um padrão criado em um relacionamento conflituoso, onde ambos podem exercer a violência da mesma maneira.

Baseada nos relatos das mulheres que ouvi durante o processo de investigação para o projeto *Inside* (2018), eu ousaria sugerir que o terceiro padrão pode ser encontrado, de forma recorrente, em relações que passaram por um processo de violência crescente, que vivenciam os três tipos de violência sugeridos por Johnson. Algumas entrevistadas relataram detalhadamente que começaram a sofrer o terrorismo íntimo e, na tentativa de se defender, passaram a usar também a violência, o que ocasionou mais atos de violência do parceiro, com novos atos de resistência da mulher, entrando em um ciclo de conflitos e lesões corporais mútuas, que poderíamos aqui definir como a *situational couple violence* sugerida.

Nenhuma investigação social – seja baseada em dados numéricos recolhidas em denúncias à polícia, atendimentos em hospitais e abrigos, ou questionários feitos com uma amostra aleatória da população – será capaz de alcançar um número aproximado dos casos existentes, visto que, a grande maioria dos casos de VPI é ocultada de qualquer olhar externo ao ambiente familiar. Segundo Johnson (2005), a generalização sobre violência doméstica, a partir de amostras tendenciosas, pode criar sérios equívocos na análise do problema.

Em *Inside*, por exemplo, da ínfima amostra recolhida, apenas uma mulher havia feito denúncia à polícia, uma única vez, em treze anos de relacionamento violento. Ou seja, como os relatos recolhidos seriam mantidos no anonimato e não tinham o propósito de fazer uma denúncia oficial, algumas mulheres que nunca tinham externalizado sua situação de violência encontraram espaço para falar, sem que isso gerasse consequências diretas em sua vida, sobretudo judiciais. Diante disso, podemos inferir que a investigação social e as políticas públicas sobre a violência doméstica são baseadas em um número de casos infinitamente inferior aos existentes. Cavalcanti afirma que,

“[...] visualiza-se um perfil de vítimas que não denunciam, seja por vergonha, medo ou lealdade, e, quando o fazem, a

frequência e a intensidade da violência podem ser subtraídas em relação ao que realmente acontece na vida familiar e cotidiana. [...] O privado foi-se tornando público ao longo dos últimos 40 anos, assinalando que as relações de gênero ainda podem ser silenciadas e que há muito a fazer. Os silêncios que rodeiam o tema requerem atenção, por estarem repletos de conspiração, ignorância ou familiaridade, combinando múltiplos fatores e facetas que encobrem o cotidiano velado dentro da vida familiar.” (CAVALCANTI, 2018: 102).

Segundo Cavalcanti (2018), inúmeros fatores contribuem com o silenciamento diante da violência conjugal: a necessidade de manter a privacidade familiar, diferenças culturais sobre o que se caracterizaria ou não violência, medo da exposição social e dificuldade em falar sobre o fato. Eu acrescentaria ainda a vergonha de se encontrar em situação de opressão conjugal. Os processos de conscientização e esclarecimentos promovidos sobretudo pelo movimento feminista, somados à criação de novas políticas públicas protetivas e à mobilização internacional em defesa dos direitos humanos foram fundamentais no rompimento do silêncio.

Quando direcionamos nosso olhar para a questão da VPI sob uma perspectiva feminista, podemos concluir que, segundo Dias (2018), “o homem usa a violência sobre a mulher como forma de manter a sua posição de dominação. Por isso, enquanto manifestação das estruturas sociais patriarcais, a VPI é, acima de tudo, um problema de gênero.” (DIAS, 2018: 21). Para a autora, o paradigma feminista foi de extrema importância na definição da VPI, abarcando um conjunto de comportamentos abusivos e de controle.

Foi observado, portanto, a existência de teorias distintas sobre a violência doméstica. A primeira afirma que a violência é familiar e pressupõe a regularidade do comportamento violento entre quaisquer membros de uma família. A segunda, afirma que se trata de violência de gênero e sugere que a ação agressora é masculina, derivada da organização de sistemas de poder patriarcais. A terceira tenta unir as duas primeiras, separando a VPI em três tipos distintos de violência, duas delas associadas às duas primeiras teorias (*intimate terrorism*/violência de gênero e *situation couple violence*/violência familiar). A quarta sugere que o comportamento violento, nos dois casos, está relacionado à falta de recursos (financeiro, cultural, intelectual etc.).

Independente da perspectiva teórica adotada, o mais importante nas políticas públicas de cuidado e prevenção é proteger a vítima e minimizar os

danos. Segundo Magalhães e Tavares (2018), a violência não seria um comportamento natural dos homens contra as mulheres, “mas sim uma atitude sustentada em valores de uma cultura dominante assente na desigualdade de poderes, na misoginia e no sexismo.” (TAVARES; MAGALHÃES, 2018: 159) Sendo assim, o combate à VPI estaria inevitavelmente relacionado à luta contra essas concepções patriarcais.

Diante do estudo apresentado, posso afirmar, portanto, que *Inside* é um espetáculo construído a partir de uma perspectiva feminista, com interesse em denunciar a repetição de padrões de violência em relações de intimidade, pontuando questões de abuso de poder, controle patrimonial, força física, diferença etária e outros recursos usados como estratégia de dominação.

Definido o ponto de partida, parti para a segunda fase de coleta de materiais, que se entrelaçou com a primeira. Comecei a acompanhar grupos online de ajuda entre mulheres que sofreram violência dos seus parceiros, com o objetivo de compreender em que contexto esse tipo de relação e violência aconteciam. No processo de pesquisa de materiais, essa busca em redes sociais foi de extrema importância. Muita informação relevante para a preparação do espetáculo foi recolhida a partir da participação em fóruns de discussão online, em grupos de mulheres (grupos feministas, de mulheres que sofreram violência e de conscientização sobre relacionamentos abusivos).

A internet oferece, entretanto, um campo vasto de pesquisa e foi possível rapidamente perceber que a violência conjugal acontece em contextos diversos e de muitas formas. Decidi focar, primeiramente, nos grupos que debatiam em língua portuguesa e, conseqüentemente, tive acesso a muitos casos de brasileiras e, em menor número, de portuguesas e angolanas. O objetivo dessa pesquisa era identificar quais eram os fatos recorrentes: o que levava à violência e como as mulheres reagiam diante dela.

Embora esse trabalho tenha sido útil para que eu desenvolvesse um olhar crítico e ampliasse minha perspectiva sobre o tema, eu queria poder falar sobre aquelas histórias. A maioria desses grupos é fechado e sigiloso. Existe um pacto de respeito e silêncio entre as mulheres que fazem parte deles. As histórias não podem ser vazadas daquele espaço de segurança. Sendo assim, decidi publicar nesses grupos sobre a minha pesquisa, explicar o que era o espetáculo teatral que eu pretendia fazer e convidar mulheres que quisessem partilhar

comigo suas histórias. Este foi o primeiro artifício usado para ter acesso às memórias dessas mulheres. Muitas entraram em contato comigo a partir dessa via. A maioria delas, praticamente todas, pediu sigilo sobre suas identidades. Muitas não queriam falar, preferiram enviar relatos escritos. Com aquelas que estavam dispostas a falar, fiz as primeiras entrevistas por Skype.

De posse das informações necessárias para desenhar um norte para a criação do espetáculo, eu havia criado um roteiro de perguntas direcionais. Após as entrevistas com desconhecidas por Skype, comecei a busca por mulheres no meu círculo que aceitassem ser entrevistadas. O ponto de partida foi um convite individual para amigas, familiares e conhecidas as quais eu já sabia que tinham vivido relacionamentos abusivos e violentos. Depois, o convite se estendeu para conhecidas das amigas. As pessoas próximas que souberam da criação do espetáculo e da realização das entrevistas começaram a indicar outras pessoas que também gostariam de compartilhar suas experiências. Paralelamente a esse trabalho de coleta de entrevistas, havia a pesquisa sobre o tema, leitura de livros sobre o assunto, procura por instituições que trabalhassem com violência doméstica e apoio à vítima, leitura de dados oficiais, relatórios, acesso a documentários e reportagens.

Sobre a entrevista com Maria A

Maria A. foi uma das grandes motivações para fazer o espetáculo *Inside*. Ela é uma grande amiga que só identificou que vivia uma relação abusiva depois de terminar o relacionamento. Não moramos na mesma cidade há muitos anos, mas a proximidade da família me permitiu acompanhar o relacionamento que ela tinha desde o começo. Nunca tivemos uma rotina juntas depois que ela começou essa relação, mas nos encontrávamos frequentemente. “Um bom menino” dizia a avó da moça e também a sogra do rapaz em questão. E mesmo eu, que sempre fui mais próxima dela, nunca ouvi nenhuma reclamação sobre esse relacionamento, que visto de fora sempre pareceu saudável e, diria até, muito bom.

O fim da relação aconteceu quando estávamos as duas – os quatro, visto que os nossos cônjuges estão incluídos – morando fora do país. Ela ficou

completamente sozinha em um país estrangeiro, longe da família. Eu era a pessoa mais próxima, ainda que no país vizinho, e tentei dar algum suporte naquele momento. Quando nos encontramos a primeira vez depois do fim do seu casamento, ela parecia fazer um esforço enorme para não se afogar no mar de tristeza que a rodeava. Foi ele que terminou e ela repetia várias vezes que agora ia morrer sozinha. As minhas frases de motivação pareciam não fazer nenhum efeito. Aos poucos, ela foi contando uma coisa ou outra e parecia que ela compreendia, finalmente, ao falar em voz alta, o quão absurdo era o que ela contava, o quão cruel ele tinha sido com ela durante muitos anos.

Passei meses compartilhando textos sobre relacionamentos abusivos com ela e, obviamente, ficava cada dia mais chocada e envolvida com os relatos que lia sobre o assunto. Acabei apresentando pra ela uma outra amiga, recém separada, que via o mundo com olhos de liberdade, não de solidão. Descobri depois que essa amiga tinha saído de um casamento muito violento, um caso muito mais grave. Essa história foi contada para mim aos saltos, sem fio condutor, sem nomes, sem envolvimento, mas cheia de dor e de medo. Nunca soube o que aconteceu realmente. Foi mais uma das histórias próximas que não tive coragem de pedir uma entrevista. Mas ela tinha superado e ajudou a outra a entender e seguir em frente.

Maria A. recomeçou. Ela voltou a viver, voltou a amar. A nossa entrevista aconteceu mais de três anos depois da separação. Ela já tinha outro olhar sobre aquele relacionamento, eu já tinha outro olhar sobre o que seria um relacionamento abusivo e/ou violento. Nós duas sabíamos da necessidade de partilhar essas histórias.

Maria A. começou a responder as minhas perguntas timidamente. Acredito que nossa proximidade, neste caso, atrapalhou mais do que ajudou. Talvez o fato do novo marido estar no quarto ao lado também possa ter influenciado na sua retração. Eu percebi que algumas coisas ela tinha vergonha de me contar, falou pela metade, não entrou em detalhes, mesmo quando eu insistia nas perguntas. Ela falou na entrevista coisas que eu jamais podia imaginar, coisas que eu achava que eu deveria saber, como amiga tão próxima que eu era. Depois, percebi, ao longo das entrevistas, que as amigas dificilmente sabem dos detalhes mais sombrios dessas relações. A imagem que eu tinha do ex-marido dela era completamente diferente da imagem que ela tinha dele,

enquanto esposa. A sequência de fatos que ela descreveu na nossa entrevista me deixou sem reação, sem palavras. Eu só sabia que me sentia feliz por ela ter se livrado daquela relação, embora ela soubesse e me dissesse que, se talvez ele não tivesse pedido para acabar, ela estaria com ele até hoje.

Maria A. me disse que a primeira vez que transou com aquele homem ela estava embriagada, no dia em que esteve mais embriagada na vida. Ela disse que não lembrava de tudo, apenas de uns *flashes* de memória sobre aquela noite, mas sabia que eles tinham transado em algum momento. O alerta de estupro de vulnerável apitava violentamente na minha cabeça e eu tentava continuar a entrevista sem externalizar minha revolta e minha indignação por ela ter começado uma relação com ele mesmo assim. As coisas que ele disse pra ela me traziam uma sensação horrível de impotência, que depois se repetiu muitas vezes, em quase todas as entrevistas. A minha vontade era gritar para todas elas: “Como você deixou isso acontecer? Isso não é normal!” Esse grito engasgado acabou se tornando a chave de ignição para a criação de *Inside*. Era preciso falar alguma coisa para essas mulheres. Mais tarde, descobri também que era preciso dizer “Você não está sozinha. Você não é a única.”

Começamos uma fase nova juntas, de dividir aprendizado sobre os males que o machismo pode causar na nossa sociedade, sobre feminismo, empoderamento feminino, sobre psicologia do cuidado, autoestima, construção de identidade. Maria A. acabou se tornando uma grande colaboradora das discussões temáticas que estiveram à minha volta durante a construção do espetáculo *Inside*.

Sobre a entrevista com Maria E

Eu já tinha entrevistado muita gente. Conhecia aquela mulher que faria a próxima entrevista há pouco tempo, mas tinha uma convivência frequente. Ofereceu-se para me contar sua história quando falei que estava investigando relações abusivas e violência doméstica para o meu próximo espetáculo. Combinamos em um café com movimento razoável, no meio da manhã. Nós definitivamente não fazemos ideia do que passa na vida particular das pessoas. Com aquele olhar doce e leve que ela tinha sempre que estávamos juntas, desde

quando me foi apresentada, eu jamais poderia imaginar o peso e a dor que ela carregava no peito. Se eu soubesse, não a chamaria para um café. Ou, pelo menos, não para aquele café.

Ela contou, primeiramente, como eles se conheceram, como decidiram fugir de casa para morar juntos, como foi o começo do relacionamento, como o sexo era incrível, como ele era o homem da vida dela. Cada parte foi relatada com detalhes minuciosos, de quem necessita lembrar de cada cena e analisar suas próprias memórias sobre outra perspectiva. Depois de quase uma hora de conversa introdutória, ela começou a falar das crises de ciúmes, do controle excessivo, da opressão cada vez mais sem limites. Eu já esperava ouvir essa sequência de relatos. Havia um padrão que se repetia em quase todas as entrevistas e eu já estava preparada para ouvir. Mas minha entrevistada começou a falar da agressão física, com muitos detalhes, de forma muito dolorosa. Eu não sabia o que dizer, nem como reagir.

Ela começou a desnudar aquele ex-marido, que por inúmeras questões mal resolvidas com a família e com a mãe, viciou-se em jogo, maconha, cocaína e craque. A cada novo vício, a agressão que ela sofria era pior. Cada vez pior. Quando comecei o processo de investigação do espetáculo, não imaginei jamais que ouviria de alguém tão próximo a mim – com a mesma instrução e as mesmas condições sociais que eu – uma história tão pesada e tão assustadora. Ignorância minha, que mesmo pesquisando sobre o tema há mais de um ano e sabendo que a história se repete em todas as classes sociais, não me preparei para encontrar alguém que me tirasse o chão daquela maneira. Quando já estávamos as duas impossibilitadas de conter nossas lágrimas com a descrição minuciosa daquelas agressões físicas, tão absurdas, tão desleais, ela falou da ameaça de morte. Ela falou do maior medo que ela já teve na vida: morrer. Eu podia ver nos olhos dela o pavor ainda vivo de ouvir alguém dizer que ia matá-la. Estava ali estampado no rosto dela o desespero de precisar se esconder do próprio marido e ainda ouvir os amigos e familiares dizerem que ele esteve armado a procura dela na sua casa, no seu lugar de estudo e trabalho.

Ela precisou fazer denuncia na delegacia de mulheres. Ela faz parte da estatística, ao contrário de todas as outras entrevistadas. Ela precisou continuar escondida e fugir. O marido afundou-se nas drogas. A família dele repetia que a culpa era dela. Ela decidiu, num ato de pena e coragem – digo eu, ir vê-lo.

Encontrou-o sozinho na casa deles, já quase sem móveis, todos vendidos ou trocados por drogas, o tapete todo queimado de pontas de cigarro, pesando pouco mais de quarenta quilos. Ela me disse que lembrou do amor que ela sentia por aquele homem e ficou para cuidar dele. Ele foi para uma clínica de reabilitação, voltaram ainda a ficar juntos, mesmo depois da tentativa de homicídio. O fim da relação só aconteceu de fato quando ele decidiu ir embora, um dia qualquer, sem briga, sem motivo aparente.

Depois de detalhar o fim, ela dá seu testemunho mais doloroso e do qual ela sente mais culpa: ela me conta que sentiu falta quando ele foi embora. Sentiu falta do homem da vida dela, do homem que a fez fugir de casa, do homem com quem acordou quase todos os dias nos últimos treze anos. Ela sentiu falta de tudo. Ela não queria ficar sozinha. Ela procurou ajuda, pois tinha certeza que sentir falta daquilo só podia ser uma doença. Eu desliguei o gravador quando ela concluiu a história dizendo que ela tinha a sorte de estar viva e agradecia por isso. Ela sabe que muitas mulheres não conseguiram sobreviver a uma relação como a dela.

Foram quase três horas de gravação, mas foi impossível dizer obrigada e ir embora. Decidimos almoçar por ali e continuamos a conversa. Para mim, a ânsia entender como era possível uma relação tão complicada ser mantida por tantos anos. Para ela, a oportunidade de falar sobre tudo, de reviver aquelas memórias sob um novo ponto de vista, de visitar aquela menina aprisionada que estava enfim livre e viva. Minha conclusão: havia amor. Ela ainda falava daquele ex-marido – do qual ela tinha também medo, nojo e desprezo – com amor. Ele tinha sido um grande amor, o homem da vida dela. Minha perspectiva analítica e racional sobre a história jamais compreenderia as justificativas que ela expunha, porque eu estava de fora, eu era incapaz de entender o amor daquele casal.

Outras questões, portanto, surgiram diante desse relato: Até que ponto uma mulher pode sofrer por amor? Se fosse o contrário, o homem aguentaria todo esse tempo numa relação abusiva e violenta como esta? A nossa estrutura machista de organização social, a ideia de submissão feminina e as pressões sociais sobre o casamento e a maternidade, poderiam ter influenciado na falta de reação da minha entrevistada? O sonho do casamento com um príncipe reafirmado em quase todas as histórias infantis que a minha geração ouviu, não

seria um influenciador subconsciente na hora do enfrentamento diante de um casamento com um monstro? Monstro e príncipe foram palavras usadas por minhas entrevistadas, mais de uma vez. Todos os agressores monstruosos eram, em outro contexto, príncipes para elas. Sobretudo, eram príncipes para suas famílias e amigos na maior parte do tempo. A faceta monstro estava reservada só para elas mesmo.

Sobre a entrevista com Maria D.

A entrevista com Maria D. aconteceu por indicação de um amigo em comum. Eu já conhecia Maria D. há alguns anos, mas nunca tive intimidade para saber sobre seus relacionamentos. Eu sabia apenas que ela tinha casado uns anos antes. Ela começou a contar que, apesar da insistência dele para ficar com ela, ela sempre o considerou um amigo. Ainda assim, em um momento de fragilidade emocional, ela decidiu ficar com ele e tentar fazer dar certo. O início de relacionamento que ela descreve era ótimo, cheio de romance. Com o tempo começaram os ciúmes e o controle. Cada dia piores.

Maria D. é uma mulher muito bonita, que chama a atenção na rua. Ela é atleta de jiu-jitsu brasileiro e, conseqüentemente, convive com muitos homens e tem muitos amigos do sexo masculino. O primeiro fato chocante que ela conta sobre o relacionamento abusivo que ela teve foi que o seu marido pediu para ela escrever uma lista com todos os homens que ela já havia transado na vida e depois excluir todos da lista das suas redes sociais. Depois, ainda insistiu que ela excluísse também das suas redes alguns amigos, com os quais ela afirma nunca ter se envolvido, porque ele desconfiava que tiveram alguma relação romântica no passado ou poderiam vir a ter em breve.

É evidente que depois dessa atitude controladora logo depois do casamento, a relação foi sempre conduzida por este caminho. Ela relata que a vida dela foi mudando sem que ela se desse conta. Acabou mudando de cidade para acompanhá-lo, porque ele conseguiu um trabalho novo em outro lugar. Ela se afastou dos amigos, deixou de sair para se divertir, deixou de dançar, mudou as roupas que vestia. Ela escolhia não fazer as coisas que gostava para evitar confusão em casa, para evitar as brigas, que eram frequentes e ferozes. Ele

quebrava coisas em casa. “Ele nunca me bateu”, ela disse, “mas me empurrava”. Ela disse que muitas vezes bateu contra a parede nesses empurrões e era humilhada de muitas formas.

Na outra cidade, ele não a deixou trabalhar como advogada. Nunca incentivou que ela buscasse emprego. Ao contrário, pediu para ela ficar cuidando da casa e ela cedeu. A única coisa que, embora ele também tivesse pedido para ela parar, ela nunca deixou de fazer foi o jiu-jitsu. O esporte que ela praticava foi motivo de brigas inúmeras vezes, mas isso ela não o deixou tirar. Foi a única coisa que restou da sua essência.

Assim como várias outras entrevistadas, ela relata que a cada ano de casamento que passava, mais a sua autoestima era destruída. A relação era tão sufocante que ela não era capaz de perceber seu estado de infelicidade, de falta de amor próprio, sua falta de cuidado consigo. Ela só começou a cogitar o fim do casamento quando eles deixaram de fazer sexo e isso se tornou atividade rara para o casal. Enquanto havia controle, brigas, agressão, ciúmes, mas também sexo, ela achava que havia amor. Sem planejar, ela acabou indo dormir no outro quarto. Um dia, dois... Até que já viviam na mesma casa, em quarto separados. Ela acha que ele devia ter encontrado outra pessoa, porque já não tentava controlá-la da mesma forma. Ela pediu a separação, mas não saiu de casa imediatamente, porque não tinha para onde ir. Ela não tinha nada. Era tudo dele. Havia controle patrimonial também naquela relação de abuso. Sem trabalho, longe da família, ela não sabia como recomeçar. Aos poucos, com ajuda dos amigos, foi se organizando. Conseguiu alugar um quarto e saiu. Nossa entrevista foi feita quinze dias depois que ela tinha saído da casa do ex-marido e a sensação de alívio estava estampada no seu rosto. Enfim, respirava liberdade.

Sobre a entrevista com Maria F.

Maria F. é amiga de uma amiga. Desde que a minha amiga soube que eu estava coletando entrevistas sobre relações abusivas, ela começou a me falar de Maria F. Naquela época, Maria F. já dizia que ia sair de casa, mas nunca saía. Todos os dias que eu encontrava minha amiga, ela vinha me atualizar como

estava o *status* da relação de Maria F., repetindo todas as vezes que eu precisava fazer uma entrevista com ela. Eu pedi para ela agendar a entrevista e ela me respondeu que precisávamos esperar o marido viajar, porque com ele em casa, ela não conseguia sair. Esperamos.

Quando o marido de Maria F. viajou e a nossa amiga em comum tentou marcar a entrevista, ela não quis ir, mas disse a nossa amiga em comum que ela podia ir e contar tudo o que sabia. É claro que eu sabia que muita informação não seria dita naquela entrevista, que muita coisa estaria omitida, mas eu também achava interessante a possibilidade de apresentar ao público uma visão externa, uma história contada em terceira pessoa.

A amiga de Maria F. chegou no café para fazermos a entrevista. Ela não tinha papas na língua. Embora não tivesse acesso a todos os detalhes daquele relacionamento abusivo, ela nos contou tudo que sabia e também o que não sabia não tinha certeza, mas achava que acontecia. O discurso dela já afirmava que havia mais informações que ela não sabia, coisas que a amiga escondia, porque tinha vergonha ou medo. Maria F. estava sob controle patrimonial, sofria violência psicológica e ameaças relacionadas à guarda do filho. O seu marido trabalhava viajando e, mesmo à distância, controlava Maria F., sabia todos os lugares que ela ia, acessava seu telemóvel e suas redes sociais. Ele costumava fazer visitas ao trabalho de Maria F. para conferir se ela estava lá e ligava todos os dias na hora exata que acabava o turno para que ela não conversasse com ninguém na saída do trabalho. A relação era controladora e violenta, segundo a amiga de Maria F., que relatava indignada os problemas que testemunhava. A relação era problemática há anos e ela nunca tinha conseguido sair de casa. Mas dizia que da próxima vez que ele fizesse mal ao filho, ela ia sair.

Edição: Duas semanas depois dessa entrevista, Maria F. saiu finalmente de casa com o filho. Três dias antes da estreia do espetáculo, ela voltou. Maria F. viu a peça e disse que se identificou não somente com a história dela, mas com várias outras histórias contadas por nós. Maria F. saiu definitivamente de casa dois meses depois.

3.2 Seleção de Materiais e Construção do Texto

Durante vários dias estive à procura de alguma informação relevante, alguma indicação residente nos materiais que pudesse servir como ponto de partida para o espetáculo. A utilização recorrente de uma cena inicial de apresentação, ratificando o processo de investigação documental realizado e esclarecendo para o público que os discursos falados seriam transcrições de entrevistas, me incomodava. Embora eu considerasse importante a relação direta com o público, a exposição do processo e o posicionamento das atrizes inseridas nele, eu não queria começar o espetáculo com uma cena introdutória.

Passei muitos dias envolvida com as leituras de estudos feministas, sobre patriarcado, dominação masculina, subalternidade e, é claro, violência doméstica ou VPI (violência de parceiro íntimo). Uma amiga que sabia que eu estava no processo de criação do espetáculo, enviou-me, nesses dias, a palestra de Malika Sarabahi, que narrava de forma leve e bem-humorada a tragédia da mulher aprisionada na sociedade patriarcalista, a partir de um conto indiano. Achei que relembrar os moldes da nossa constituição social na abertura da peça podia ser uma boa ideia. Transcrevi e traduzi a palestra. Refleti sobre o conto indiano, que fala da violência contra a mulher, mas não especifica uma situação de violência por parceiro íntimo. Incluí no nosso texto, portanto, essa possibilidade. Nosso ponto de partida é, então, uma demonstração breve de como nossa sociedade vem se comportando ao longo de séculos numa estrutura machista e como a violência doméstica é naturalizada.



Figura 20: Espetáculo Inside. Fotografia de Cláudia Morais.

O nosso arquivo eram as memórias, gravadas em áudio, transcritas em papel. Embora o processo de investigação envolvesse leituras sobre violência doméstica – teorias familiares e feministas, recolha de relatórios anuais de entidades de apoio à vítima tanto no Brasil quanto em Portugal, coleta de músicas, contos, livros, poesias e uma diversidade de material literário sobre o tema, o nosso foco eram as entrevistas.

É necessário ampliar o conceito de arquivo estabelecido para compreendermos nossa coletânea de memórias como arquivo. Se o conceito é definido, geralmente, como um conjunto de documentos coletados por uma instituição ou indivíduo em prol da história, precisamos rever nossa compreensão de documento. Segundo Soler, as ideias de Foucault já apontavam que “os discursos da história dita oficial constituem-se como a memória daquilo que determinado grupo quer conservar, invariavelmente glorificando certos atos e desqualificando outros.” (SOLER, 2015: 88). Desse modo, o historiador contemporâneo passou a revisitar o passado, observando as suas inúmeras interpretações possíveis. Conseqüentemente, materiais não considerados oficiais passaram a ser considerados documentos, incluindo o relato oral, validado academicamente como História Oral. Documentar é a intencionalidade de construir memória, portanto, a recolha das entrevistas

também deve ser considerada um ato de documentação, portanto, o material derivado destas (áudio e transcrições) é documento. Segundo Selau (2004), as entrevistas podem ser consideradas fontes orais de um arquivo.

A nossa segunda cena foi elaborada, então, para ser a apresentação do projeto. A minha ideia era abrir um espaço de não representação, informal, no qual explicaríamos ao público o que foi o nosso trabalho de pesquisa, seleção de materiais e montagem. Talvez, se eu estivesse sozinha no palco, esta cena nem seria escrita como foi, talvez eu me permitisse improvisar todas as noites sobre o que foi o processo e porque eu estava ali partilhando aquelas histórias com o público. No entanto, ao discutir com a outra atriz que está em cena comigo e perceber que tínhamos modos diferentes de perceber o projeto e de falar sobre ele, decidi escrever a cena e ajustar a apresentação. A escrita tinha um entrave: eu não queria que Beatriz usasse minhas palavras. A cena não representada e supostamente com frases opinativas das atrizes não podia ser escrita só por mim. Diante desse impasse, fizemos improvisações sobre como apresentar o espetáculo, em vários formatos, até que, depois de vários experimentos, propus falarmos de maneira informal sobre o que era a peça e como chegamos naquele ponto. Falamos e eu gravei. Transcrevi posteriormente, assim como as entrevistas, e selecionamos juntas o que seria interessante manter ou não. A partir disso, escrevi a segunda cena, baseada no nosso improviso sobre o que seria *Inside* pra nós.

A segunda cena tem algumas características da palestra performativa: um dispositivo híbrido recorrente no teatro documental, que rompe fronteiras entre o artístico e o acadêmico. A cena pretende unir a proposição educativa/informativa e a ludicidade cênica/espetacular. Ao mesmo tempo em que estamos falando diretamente com o público, explicando nosso processo e do que se trata a peça, apresentamos ao público os nossos sapatos, distribuindo-os no palco, representando simbolicamente cada uma das entrevistadas.

Feitas as devidas aberturas temáticas e apresentações do projeto, podíamos começar com as histórias. Qual seria o melhor caminho para entrar na intimidade dessas mulheres? Nós tínhamos uma única entrevista que não era contada em primeira pessoa. A mulher que sofria a violência continuava com o marido e, no último momento, não teve coragem de falar ou não conseguiu sair de casa sozinha naquela noite. No entanto, autorizou uma amiga a contar a

história dela. Apresentar a primeira história em terceira pessoa foi uma estratégia para criar empatia imediata com o público, porque mesmo que nunca tenha acontecido relações de abuso com aquelas pessoas, era grande a probabilidade de conhecer alguém que nitidamente passava por isso. Além disso, é muito mais fácil identificar o problema no outro, antes de reconhecer em si próprio. Essa era a proposta da primeira história: dizer ao público que eles também conheciam alguém que passava por uma situação de abuso de poder em relação íntima, mesmo que a pessoa não tivesse coragem de falar.

Na cena seguinte, escolhemos duas entrevistadas que não quiseram aprofundar muito nos detalhes problemáticos da relação. Tive a impressão de que nenhuma das duas se sentiu confortável o suficiente para dividir os momentos mais graves da relação, mesmo que ficasse evidente que os fatos eram contados superficialmente, evitando o envolvimento emocional com aquelas memórias. Embora elas tivessem histórias muito parecidas e, inclusive, usaram nas entrevistas frases quase idênticas, o final das histórias eram opostas. Achei que colocar essas duas mulheres em contraponto numa mesma cena seria interessante. Uma delas foi abandonada pelo marido em um país estrangeiro, depois de ter largado casa e emprego na sua cidade para ir acompanhá-lo, e a outra – que também tinha largado a sua cidade e o seu emprego para acompanhar o marido em outro lugar – conseguiu finalmente sair de casa e terminar o casamento, depois de ter sido refém de violência psicológica e patrimonial por muitos anos. O fato dos relatos terem sido mais superficiais foi a motivação para inserir esta cena como a quarta da peça. Depois de explicar do que se tratava a peça e mostrar uma história sob o ponto de vista da amiga, eu queria conduzir o público para uma entrada suave nas cicatrizes dessas mulheres e essas duas mostravam feridas mais discretas e menos agressivas.

A partir daí, várias cenas individuais foram escritas, sem ordem cronológica, em vários formatos, quase todas elas bem maiores do que o seu resultado final. Durante algumas semanas, experimentamos levantar todas essas cenas, testando os textos, vendo o que funcionava ser dito em voz alta ou não, o que podíamos dar jogo e movimento, o que podíamos cantar, dançar, performar, não dizer. Aos poucos, fui cortando e ajustando o texto até ter as cenas bem definidas. Algumas entrevistas viraram apenas citação nas músicas

que tínhamos escolhido. Só então comecei a refletir em que ordem aquelas cenas fariam sentido para o espetáculo. Foi a frase de uma das entrevistadas que guiou a minha escrita: “A violência psicológica machuca muito mais do que a violência física.” Por isso, decidimos deixar para a última cena individual a entrevista que relatava em detalhes o abuso psicológico sofrido.

A ideia da cena final surgiu ainda durante os primeiros ensaios, quando fazíamos as leituras das transcrições, percebendo que as histórias de relacionamentos mais longos tinham uma mesma sequência de fatos, que se repetia em cada uma delas, na mesma ordem, como um roteiro a ser seguido: o romance, os ciúmes, os insultos, a destruição da autoestima, o controle, a anulação, a violência. E foi a partir desses pontos de apoio que comecei a separar e escolher trechos de cada um que fossem interessantes e que pudessem fazer sentido em um conjunto. Para acabar, oferecia ao público, simultaneamente, uma enxurrada de histórias de mulheres, que seguiam o mesmo roteiro de abuso e violência. No último monólogo, a última frase da peça foi a frase que mais me impactou durante todo o processo de investigação: “Eu sou privilegiada. Eu não morri.”

Essa divisão em subtemas foi feita logo no início do processo e serviu como base para as propostas cênicas iniciais, tendo uma outra versão a princípio, que foi se ajustando à medida que íamos fixando cenas. Apresentei à equipe uma lista de processos comuns em relações abusivas, sobre os quais gostaria de trabalhar na peça. Os primeiros apontamentos sobre isso, indicavam: silenciamento, exclusão social e isolamento, ciúmes, insultos (destruição da autoestima), controle, violência física, *gaslighting*, impotência (apatia/anulação).

A construção dramaturgica foi feita em conjunto com a montagem do espetáculo e experimentações cênicas ao longo dos ensaios. O texto final foi estruturado em sete cenas, concebidas a partir da seguinte proposta, respectivamente:

1. Sociedade patriarcal;
2. Apresentação do projeto;
3. Primeiro contato com o tema (história contada em terceira pessoa);
4. Histórias entrelaçadas (trabalho de justaposição e duplicação de sujeitos);
5. Violência física (do príncipe ao sapo ou processos transitórios do amor ao horror);

6. Violência psicológica (cicatrizes invisíveis)
7. *Inside* – revelando o que ficou entre quatro paredes.

A seleção do material textual para a construção do espetáculo foi feita em etapas, sendo refeita e reestruturada todas as vezes que achei necessário, de acordo com o que achávamos que funcionava cenicamente ou não. A primeira etapa de seleção foi a escuta das entrevistas durante os ensaios. Eu e a atriz Beatriz Wellenkamp Carretas ouvimos novamente cada entrevista juntas, durante os ensaios, enquanto tomávamos nota do que achávamos relevante para o espetáculo ou para nós. Ao fim da escuta, discutíamos, encontrávamos pontos em comum. Era importante para mim que o material fosse escolhido por nós duas, que representasse um ponto de vista comum entre nós. Fazia parte desta investigação colocar em cena um texto que envolvesse as atrizes afetivamente. Era a partir desse debate que eu ia construindo as cenas e selecionando os trechos. Todas as cenas tiveram, a princípio, muito mais texto do que a versão final da peça. Líamos, testávamos, experimentávamos de várias formas, relíamos, fazíamos a cena e, só depois disso, eu revisava o texto e cortava tudo que não tinha funcionado cenicamente.

A escolha de trechos da entrevista é uma tarefa árdua e requer muito desprendimento. Para nós, que estamos envolvidos com o processo de investigação sobre o tema, quase tudo parece interessante e relevante. Outrossim, todas as entrevistas parecem significativas. No entanto, na hora de teatralizar essas transcrições, percebemos que há muita repetição, muita informação irrelevante e/ou completamente alheia ao tema tratado. E há, simplesmente, entrevistas que cenicamente não funcionam. Há vozes que não despertam nenhum interesse de reprodução, pois tiradas do contexto não têm significado relevante, perdem força, não têm apelo teatral. Era preciso também encontrar o umbral mínimo de ficção, como sugere Tellas, naqueles relatos, ou seja, a história tinha que possuir também um coeficiente de teatralização.

Para nós, criadores, essa é uma das tarefas mais difíceis no momento de seleção de materiais, especialmente no caso do teatro documental: descartar completamente uma entrevistada. Temos apego à pesquisa, ao trabalho que deu encontrar pessoas disponíveis para falar e colaborar com o nosso projeto. É muito tempo utilizado para o desenvolvimento do projeto: horas de escuta e

transcrição, somadas às horas de produção criativa em cima do texto gerado e na experimentação cênica. É muito trabalho que fica escondido do público. O material textual gerado, só com as transcrições das entrevistas, podia produzir um espetáculo com a duração de um dia inteiro. Como não era essa a nossa proposta, precisamos selecionar. As transcrições de algumas entrevistadas ficaram completamente fora do espetáculo, mesmo esse fato nos causando a sensação de incompletude.

Com os trechos selecionados, separamos o material por subtema, como descrito acima. Comecei a juntar frases semelhantes e contrastantes, para tentar descobrir de que forma trabalhar com elas. Organizei os relatos e as transcrições de várias formas: em ordem cronológica – das mais antigas para as mais recentes; em tempo de duração do relacionamento – dos mais curtos para os mais longos; em níveis de violência – do mais leve para o mais grave. Essas estruturas, organizadas espacialmente, me permitiam visualizar possibilidades de conectar essas histórias e criar o fio condutor necessário para a execução do espetáculo. Os trechos eram sempre revistos, marcados, riscados, reorganizados. Alguns eram trocados de ordem para se adequar à encenação ou à lógica dramaturgica.

Assim como procedia Emily Mann nas suas criações, fizemos separações por palavras-chave e eixos temáticos a fim de encontrar congruências que dessem sentido ao caminho que íamos desenvolver. A reflexão sobre o fio condutor da dramaturgia desenvolvida é essencial para que o espetáculo não pareça, por fim, uma sequência de esquetes desconexas e aleatórias. O material recolhido é tão distinto em tempo e espaço que, embora tenha muitas similaridades, pode conduzir a uma representação desarticulada ou incoerente. As possibilidades de criação de um fio condutor são incontáveis e há diversos caminhos possíveis.

O que nos interessava, sobretudo, na montagem de *Inside*, era justamente o caráter político e sócio-dramático da investigação: a escolha de caminhos não oficiais, a pretensão de dar voz àquelas que o sistema normalmente silencia e oferecer um espaço público de fala. Durante a construção do nosso fio condutor, consideramos o alerta de Duarte (2004), que considera a ideia de “dar voz” enganosa, visto que, ao fim do processo, é a voz do pesquisador que aparece, por mais engajado e sensível que ele seja. Assim

como o pesquisador tem uma fala sobreposta à polifonia da comunidade a qual tenta retratar no seu discurso acadêmico, o encenador/criador também se sobrepõe, de certa maneira, aos discursos que seleciona e edita para o espetáculo. Cientes disso, tentamos minimizar os efeitos de sobreposição vocal na exposição das entrevistas, respeitando ao máximo as intenções e sensações ali apresentadas.

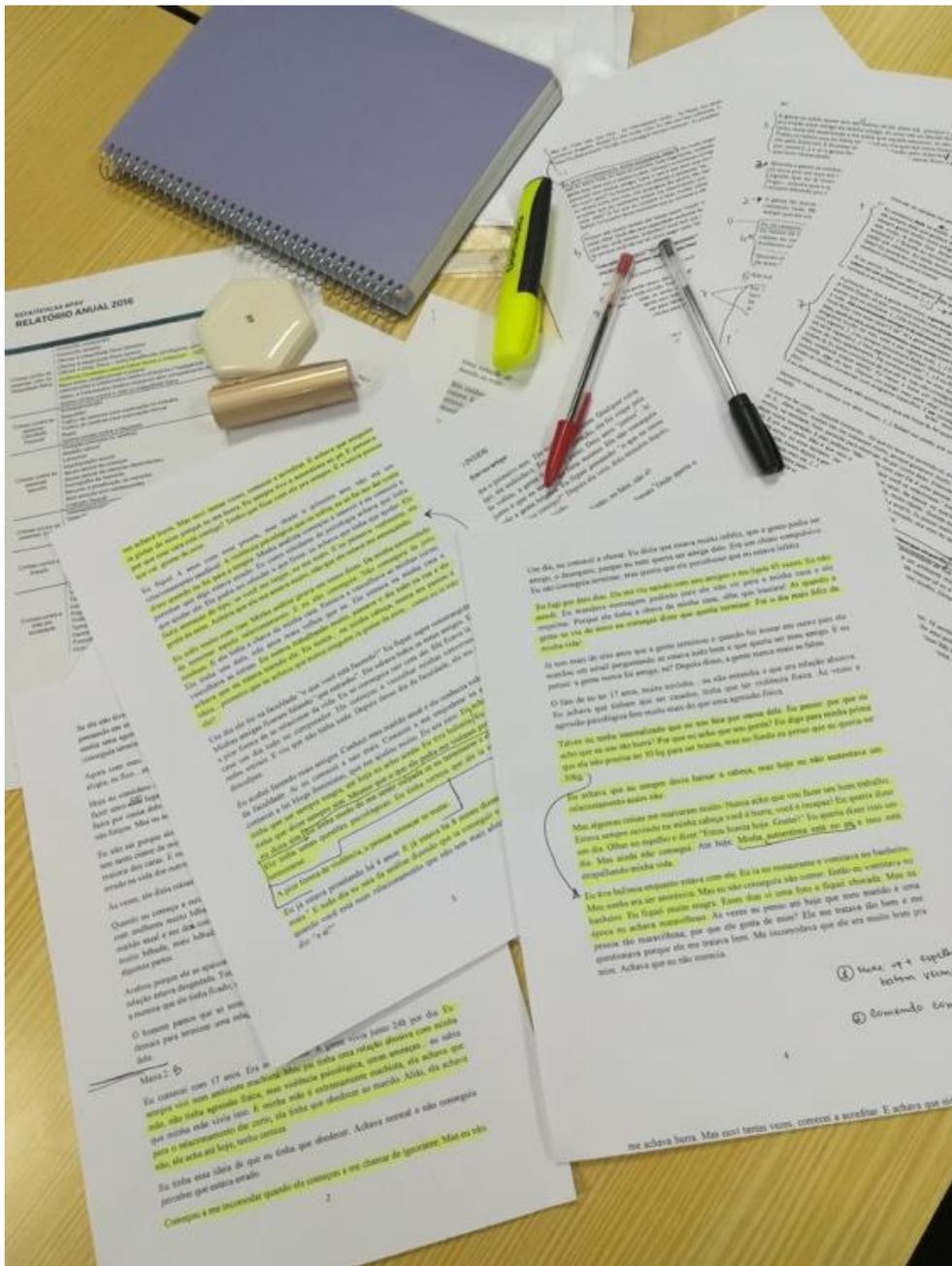


Figura 21: Ensaio de Inside. Processo de seleção de materiais. Março/2018.

3.3 Teatralização dos Documentos

Os primeiros ensaios foram compostos por partilha de materiais com a equipe artística. Durante quase uma semana, decorreu na sala do LIPA discussões sobre o tema, vídeos, documentários, trechos de filmes, leitura dos relatos enviados e escuta das entrevistas gravadas em áudio. A partir do material apresentado, começamos a elaborar imagens e possibilidades cênicas. Alguns dias antes dos ensaios começarem, fui à Casa da Esquina, participar de um debate sobre violência doméstica e prestigiar a exposição de Carolina Maria, que exibia suas ilustrações, parte do projeto Agir Contra. Carolina expunha diversos formatos de casa em decomposição e desestruturação. Suas ilustrações eram distribuídas na exposição, com o intuito de circular livremente entre o maior número de pessoas possível. A ideia de uma casa desconstruída foi fundamental no nosso processo de construção.

Duas imagens feitas por Carolina, em particular, ficaram em destaque no nosso processo. A primeira ilustração tem um fundo preto e várias casas rachadas, desenhadas em perspectiva. O desenho dá a sensação de movimento dessas casas em colapso, como se flutuassem numa galáxia infinita, oferecendo uma impressão de que o problema da violência doméstica tem uma amplitude que não se pode medir. A segunda imagem reflete o interior da casa, também em perspectiva, onde somente as extremidades (chão, teto, paredes e uma janela ao fundo) permanecem no lugar esperado. Todos os móveis e outros objetos decorativos estão em movimento, inclinados, virados de cabeça para baixo. O desenho parece uma casa explodida no interior. As paredes continuam intactas, entretanto.

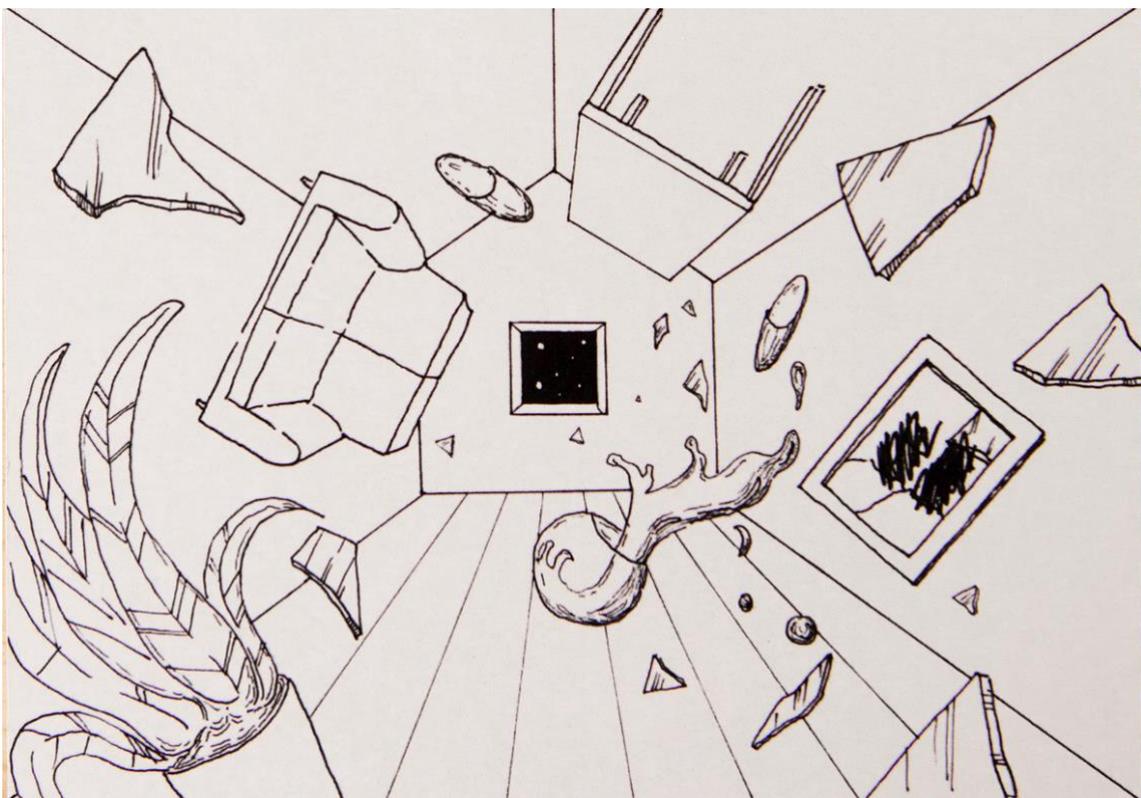
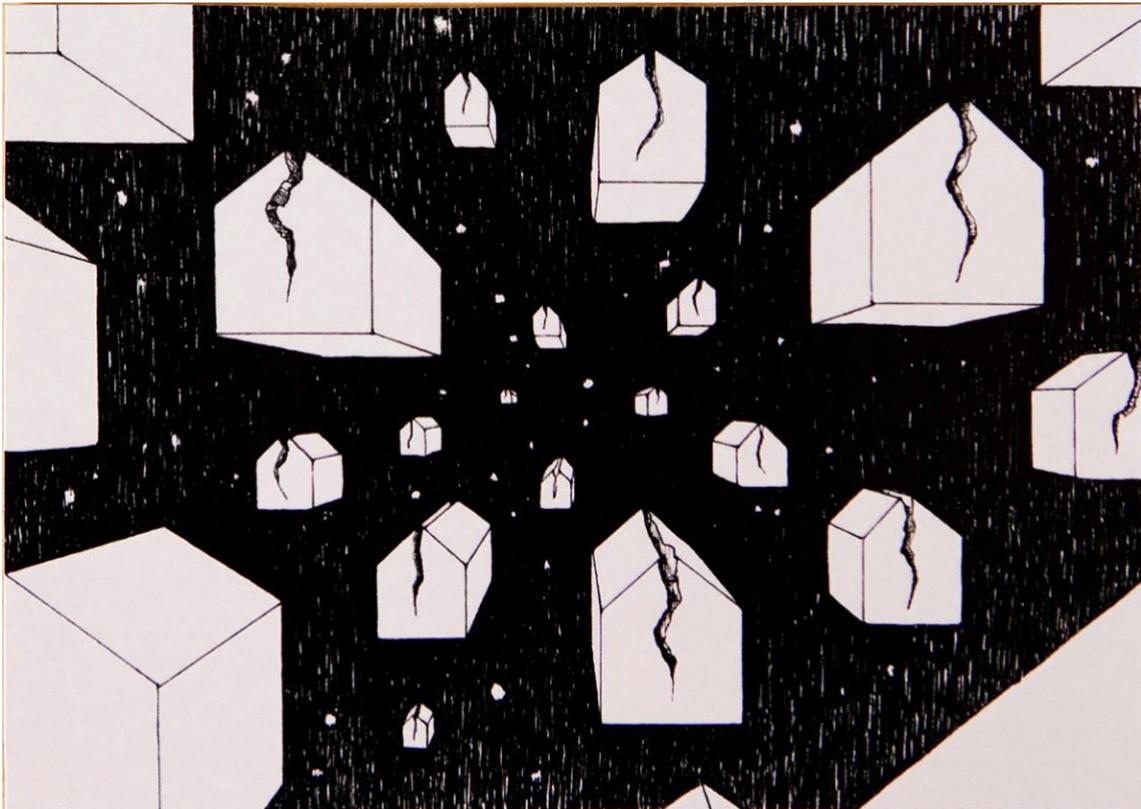


Figura 22: Ilustrações de Carolina Maria para o projeto Agir Contra. Disponível em <https://www.carolinamaria.pt/Agir-Contra>

Essas duas imagens serviram de inspiração para o que pretendíamos criar como cenografia e espaço de representação. Trabalhar com as imagens

antes de selecionar o material textual a ser usado direcionou nossas escolhas. Sabíamos qual era a estrutura que queríamos criar e quais elementos podiam fazer parte desta estrutura. A proposta que fiz inicialmente a Celso Pedro, que tratou dos elementos de cenografia, figurino e acessórios, foi de termos uma casa em cena, que pudesse ser destruída e reconstruída. Além disso, tínhamos a ideia da violência como uma teia, um emaranhado de cordas, que dificultava o movimento e a fuga. Trabalhando sobre a ideia de tecidos, cordas e elásticos que poderiam servir como limitação de movimento, chegamos à imagem do estendal, que serviria simbolicamente como elemento de casa e, simultaneamente, ao ser desconstruído, podia servir como corda. Começamos a usar essa ideia em alguns improvisos.

Outro elemento que achamos que seria importante, era a presença do espelho. Os relatos generalizados sobre a destruição da autoestima nos deram essa imagem, que servia não apenas como estímulo estético, mas representava a necessidade dessas mulheres de voltarem a olhar para si próprias. Celso nos sugeriu a colocação de uma superfície alta, central e retangular, que podia servir como mesa ou como cama, elementos que protagonizavam a maioria das histórias, visto que a violência acontecia com maior frequência no quarto e na cozinha. Também pensamos na utilização de biombos que pudessem ser cômodos diferentes da casa a depender do seu posicionamento. Aliado a isso, estariam os estendais, que possibilitaria o uso da corda e, ao mesmo tempo, a exposição de materiais e objetos da investigação que porventura optássemos por expor em cena. A vontade de retratar algo que fosse visivelmente velado e escondido, fez surgir a ideia de usar lençóis de cama ou tecidos, que se tornaram cortinas na primeira proposta de cenografia.

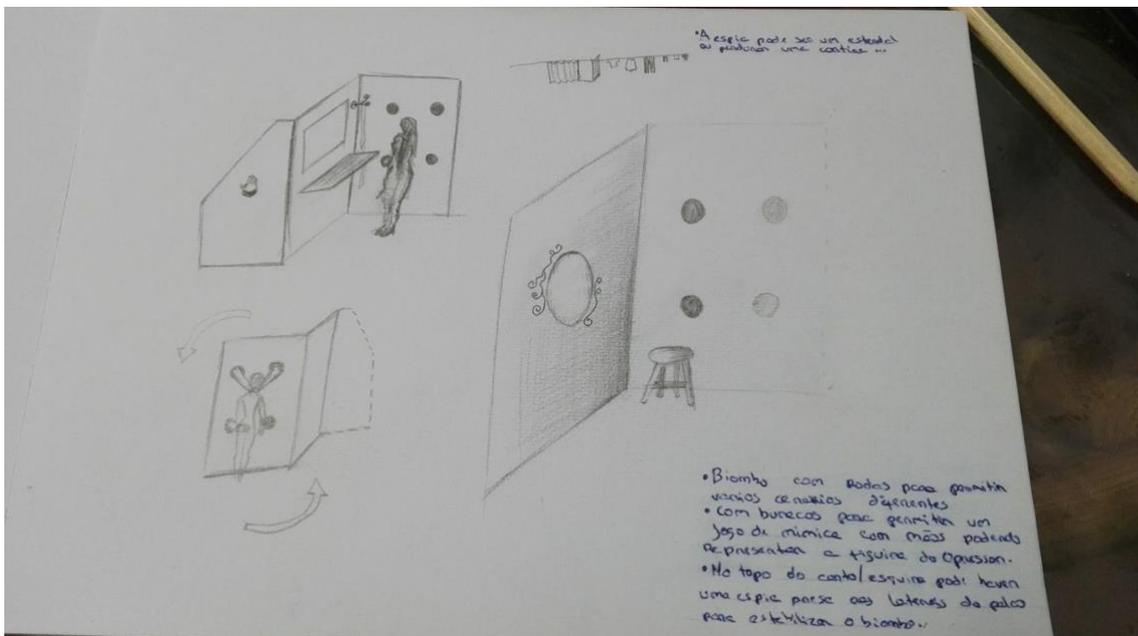


Figura 23: Propostas de cenografia para Inside. Desenhos de Celso Pedro

Essas foram as primeiras imagens com as quais trabalhamos e foi a partir delas que começamos o processo de transposição dos documentos para a cena. Tínhamos também definido, já na primeira semana, quais eram os subtemas relacionados que poderíamos usar na peça e que estava associado a essa ideia de casa destruída. Essas questões se repetiam em praticamente todas as entrevistas. De formas distintas, todas as histórias passavam pelos mesmo problemas. Entre eles:

1. Silenciamento: necessidade de fazer a companheira se calar; não permitir que ela emita opinião porque estaria sempre equivocada;

não deixar falar sobre sua vida privada e, obviamente, sobre a violência e a agressividade do parceiro; não poder reclamar do relacionamento para outros. Falar cada vez menos e fazer menos, para não provocar a fúria do parceiro.

2. Isolamento: afastamento dos amigos e da família, sair de casa cada vez menos.
3. Ciúmes/controle: sentimento de posse, controle das redes sociais e telefone, reações agressivas sem razão, mulher como propriedade, sexo como obrigação.
4. Insultos: tentativa de diminuição da parceira em aspectos estéticos, intelectuais e morais.
5. *Gaslighting*⁴⁹: desqualificação mental da parceira, sugestão de desequilíbrio e loucura.
6. Anulação: impotência, apatia, apagamento de qualquer desejo e qualquer traço de individualidade.
7. Culpa: por confiar em quem não deve, pelas roupas que usa, pela tristeza do outro, pela agressividade do outro, pela violência do outro, pelos ferimentos, pela fraqueza.

Nas primeiras experimentações cênicas com os materiais que tínhamos, Ricardo sugeriu que tivéssemos uma grande bolsa de onde tirávamos diferentes objetos, que pudessem ser associados às nossas entrevistas. Ao reler as transcrições, fomos sugerindo objetos possíveis e os trouxemos para os ensaios. Eram pratos, garfos, almofadas, batom, teste de gravidez, espelho, cartas, máscara de carnaval, preservativo, pijama. Começamos a improvisar sobre isso. Uma atriz de frente para a outra, cada uma com sua bolsa, íamos tirando os objetos e contando a história que estava relacionada, ainda sem texto. Colocamos também na bolsa, objetos pessoais nossos, que tinham suas histórias relatadas durante o improviso. Os nossos objetos e histórias misturavam-se com os das personagens. As bolsas tornaram-se posteriormente caixas de mudança. Cada caixa continha os objetos de uma história. Fizemos

⁴⁹ *Gaslighting* é um abuso psicológico que induz a vítima a duvidar da própria sanidade, a partir da manipulação e distorção da realidade perante a própria e perante o seu círculo de amigos e conhecidos.

uma pilha de caixas, trazendo mais a cada dia de ensaio, até que pudéssemos fazer um muro, uma parede.

Em seguida, começamos a fazer improvisos onde deveríamos contar as histórias sem falar nada, apenas com ações físicas, sem oralidade. Nos ensaios noturnos, Ricardo geria nossos improvisos, sugerindo posicionamento, inclusão de objetos, cadeiras etc. Também fazia a ambientação sonora, que acabava por nos induzir caminhos. Foi a partir desses experimentos que surgiu a ideia de fazer a cena 3 num ginásio. Acabamos passando um turno de ensaio inteiro procurando posições e ações que compusessem o ambiente. Depois, escolhemos os movimentos e criamos uma ordem lógica para fazê-los. Por fim, sincronizamos texto (frase a frase), música e coreografia. Desse modo, a primeira cena começou a ser composta.



Figura 24: Beatriz Wellenkamp Carretas em Inside. Fotografia de Claudia Morais.

Em outro ensaio, na expectativa de criar uma cena mais simbólica, que pudesse ligar uma história à outra, a partir de variações de *viewpoints*, começamos e experimentar uma movimentação livre pela sala de ensaio. Andávamos sempre em linha reta, em linhas paralelas e perpendiculares às paredes da sala de ensaio. Podíamos andar para a frente ou para trás, parar, correr, variar a velocidade entre 1 e 10. Incluímos nesse percurso, frases que

podiam ser ditas a qualquer momento e movimentos associados a elas. As frases que trabalhamos foram selecionadas por representarem uma recorrência nos discursos das entrevistadas. As frases trabalhadas eram:

1. “Minha autoestima estava no pé.”
2. “Eu era um passarinho na gaiola dele.”
3. “Ele era completamente diferente com os outros.”
4. “Nos primeiros meses, foi muito bom.”
5. “Depois, começou um inferno.”
6. “Ele nunca me bateu, ele me empurrava.”
7. “Ele nunca me elogiava.”
8. “Ele dizia que eu abria as pernas a toda gente.”
9. “Ele dizia que eu era louca.”
10. “Eu acreditava no que ele dizia sobre mim.”

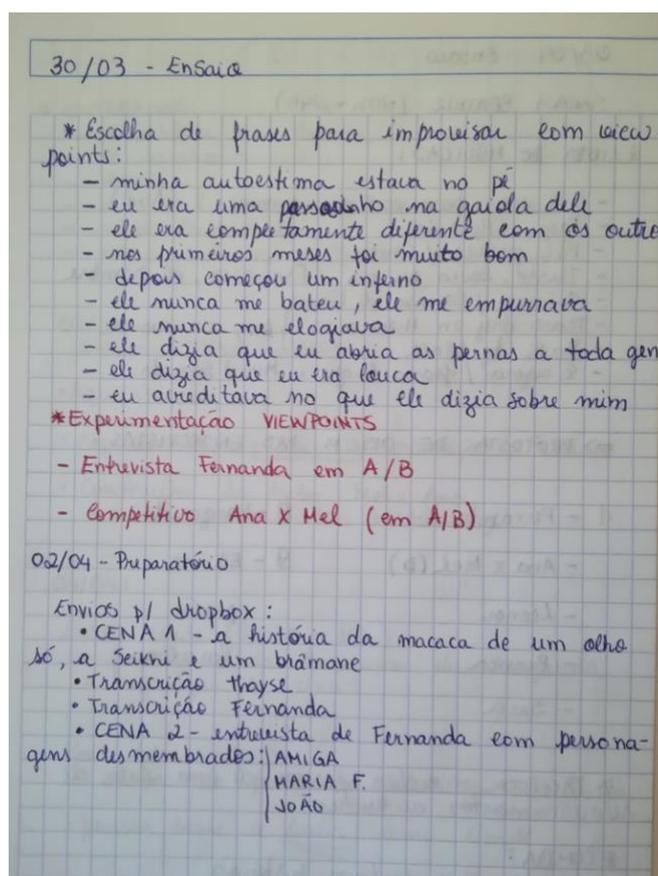


Figura 25: Caderno de montagem da peça Inside.

Embora esta cena não tenha se estabelecido com uma cena final no espetáculo, a repetição exaustiva daquelas frases nos indicou caminhos para

escolher os trechos a serem trabalhados, relacionar uma cena com outra e definir quadros. A partir dessa estruturação em quadros temáticos, começamos a improvisar a apresentação das histórias como um programa de televisão. Como animadoras, apresentávamos ironicamente cada quadro, incluindo trechos das entrevistas e situações semelhantes sobre o tema que tivéssemos vivenciado. Não funcionou bem. Continuávamos na busca de cenas de ligação, que chamamos de entreatos. Fomos experimentando cenicamente todas as ideias que tínhamos para conduzir as histórias. Até que, ao analisar vários trechos de entrevistas que repetiam o percurso de ir embora da própria casa, chegamos à ideia de desfazer uma casa, arrumar a mudança. Começamos a experimentar as transições em ações físicas de empacotar e desempacotar, trouxemos sacos de roupa e caixas de mudança. Essas ações acabaram gerando outras ideias e a criação, enfim, do nosso cenário: uma pilha de caixas de mudança estilizadas – de onde saíam todos os objetos referentes a cada história – que eram transformadas em móveis e compunham uma casa à medida que íamos movimentando o cenário em cada cena.



Figura 26: Cenário de Celso Pedro para Inside.

O processo de criação do espetáculo contava todos os dias com a presença das duas atrizes e criadoras. O diretor de cena estava conosco nos ensaios noturnos, para indicar caminhos e apontar questões que só alguém com um olhar externo à cena poderia ver. Por conta disso, eu e Beatriz estivemos sozinhas na sala de ensaio, em muitas horas de experimentações e criação. Para colaborar com nosso processo, grande parte dos improvisos feitos durante os ensaios eram filmados e nós analisávamos os resultados ao final do dia. Anotávamos o que funcionava e, no dia seguinte, repetíamos o que achávamos interessante, reinventávamos as outras partes.

Para Peter Hulton (2002), filmar o ensaio é como testemunhar o corpo em operação com o imaginário. O vídeo seria o meio menos suscetível à subjetividade e interpretação do documentador/pesquisador. Hulton propõe um olhar seletivo: uma filmagem que evidencia detalhes do performer, que foca em partes do corpo, por exemplo, uma mão ou um pé. Em contraponto, podemos citar Caroline Rye (2014), que desenvolveu um trabalho de documentação do seu processo criativo que oferece para a pesquisa perspectivas simultâneas da prática em questão: o uso de imagens múltiplas ou, como ela mesmo denomina, *a multi-viewpoint approach*.

O nosso processo era filmado por apenas uma câmera, geralmente localizada no centro da sala de ensaio, fixa, com uma visão ampla e frontal dos nossos improvisos. Não havia foco, escolha de ângulo, nem aproximação, pois não havia manipulação da câmera. Evitávamos, assim, que a filmagem estivesse sujeita às escolhas de alguém, ao filtro de um operador. Embora um vídeo conduzido por alguém pudesse nos oferecer mais qualidade de imagem e som, o propósito da captura das imagens e sons do ensaio era simplesmente oferecer às atrizes acesso ao que havia sido realizado. O vídeo era a representação e a evidência da nossa prática, o que nos permitia rever detalhes, contextualizar os processos e, principalmente, ter *insights* sob uma outra perspectiva, externa, não mais com o olhar das atrizes dentro da cena, improvisando.

A segunda cena do espetáculo nasceu do confronto das transcrições de duas das entrevistadas. As histórias de Maria A. e Maria D., embora fossem muito diferentes, tinham algumas questões em comum. O que nos impressionou e nos fez juntar as duas transcrições foi a semelhança das frases que foram ditas por elas, algumas praticamente idênticas. Ao começar a trabalhar com essas

frases em conjunto, começamos, conseqüentemente, a experimentar colocar as duas entrevistas em cena, simultaneamente. Quando começamos a fixar a dramaturgia da cena, o caminho da justaposição foi inevitável. Nesse caso, o processo de criação induziu o processo dramático. Mesmo tendo estudado sobre o método e pensado que poderia ser uma possibilidade para esta encenação, o uso de entrevistas justapostas foi uma consequência das experimentações cênicas.

Decidido o formato da cena, comecei a fazer os ajustes e cortes necessários para alinhar os textos. Primeiramente, selecionei o que era muito relevante em cada entrevista, mesmo que diferente da outra. Depois, coloquei todas as frases que eram semelhantes, lado a lado. Reorganizei a ordem dos trechos de cada Maria de modo que as frases semelhantes ficassem coincidentes e as informações contrastantes próximas umas das outras. Fiquei atenta ao fio condutor da história, porque era importante que o relato continuasse a fazer sentido e não distorcesse as palavras daquelas mulheres. Experimentamos na cena. Dizer frases muito parecidas, porém diferentes, não funcionava cenicamente. O texto não era bem compreendido. Optei, então, por escolher uma das frases ditas e repeti-la no trecho da outra. Ou seja, as frases que são ditas em coro, nessa cena, foram ditas por apenas uma das duas entrevistadas, mas a outra havia dito algo muito semelhante, com outras palavras. A estrutura da cena ficou então composta por duas colunas, assim como a cena justaposta de *Exílio(s)*, cada uma referente a uma atriz. As duas atrizes falavam simultaneamente nas linhas coincidentes e, alternadamente, seguindo a ordem textual, de cima para baixo.

Quando a gente casou, ele me obrigou a fazer uma lista de todos os caras com quem eu tinha transado. E ele me fez excluir todo mundo. Todo mundo. Até as pessoas assim... amigos que ele desconfiava, ele me fez excluir todo mundo.

E todas as vezes que a gente brigava, ele me passava isso na cara: "ah! mas você transou com tal pessoa!"

E a gente nem tinha nada ainda, entendeu? E ele ficava falando: "ah! Você deve ficar com todo mundo.

Você deve... " Sabe?

Ele usava palavras muito chulas para me agredir. E não é verdade.

Era muito cansativo.

Só faltava me chamar de vagabunda.

Ele me agredia muito com palavras.

E todas as vezes que a gente brigava, ele me passava isso na cara: "ah! mas você transou com tal pessoa!"

E a gente nem tinha nada ainda, entendeu? E ele ficava falando: "ah! Você deve ficar com todo mundo.

Você deve... " Sabe?

Ele usava palavras muito chulas para me agredir. E não é verdade.

Era muito cansativo.

Ele fazia coisas bem machistas. Do tipo: que eu falava demais. "Onde é que aperta o botão pra desligar?" Às vezes que eu saía, ele mesmo com ciúme assim, eu saía e ele não falava muita coisa. Mas aí quando eu voltava... Ele fazia: "Você sai com mulheres solteiras! Isso não é coisa que mulher casada faz." Coisas assim: que eu fiquei com a cidade toda, que eu abria minhas pernas.

Só faltava me chamar de vagabunda.

Ele me agredia muito com palavras.

Figura 27: Texto de ensaio para a peça Inside.

A coluna da esquerda representa Maria D, interpretada por Sara Jobard. A coluna da direita, Maria A, interpretada por Beatriz Wellemkamp Carretas. As frases sublinhadas em azul fazem parte da entrevista de Maria D, enquanto as frases em verde são parte da entrevista com Maria A.

A quinta cena do espetáculo seria a teatralização da entrevista de Maria L., que já tinha sido transcrita e editada. Assim como as outras entrevistas, uma edição que incluía muito mais texto do que a versão final da cena. Fizemos, inicialmente, um *brainstorm* com ideias para colocar aquele relato em cena. Não ficamos convencidas com nenhuma das propostas. Começamos a ouvir a entrevista mais uma vez e nada indicava caminhos para levarmos para a cena. Sugeri a Beatriz que escutássemos a entrevista enquanto improvisávamos livremente na área de representação da sala de ensaio. Deixei disponíveis todos os elementos cênicos que já tínhamos naquele momento: mesa, cadeiras, varal, roupas, espelho, livros, papel, corda, caixas de papelão, microfone, projetor. Ficamos ali improvisando por mais de uma hora, enquanto durava a entrevista, explorando o espaço e os materiais. Uma pausa na narrativa nos fez focar na descrição de uma cena onde o agressor fazia a companheira calar enfiando o braço em sua boca. Beatriz estava com algumas bolas de papel na boca nesse momento e eu comecei a colocar mais papel até ela não conseguir articular mais nada. Foi desse instante que surgiu uma das imagens mais fortes do espetáculo: Maria L. sentada no sofá enquanto Gajo enfia a mão e braço na sua boca, na tentativa de fazer-lhe calar. Percebi, naquele instante, que aquela entrevista precisaria ser interpretada pelos dois personagens: a entrevistada e o seu companheiro. Comecei a reler a transcrição, procurando formas de criar diálogos a partir daquele relato. Como a narrativa fazia muitas citações do que era dito pelo agressor, tive imediatamente alguns indicativos de como separar as frases.

Com o texto reestruturado em dois personagens e uma imagem cênica definida, mostramos o material a Ricardo. Queríamos, de alguma forma, dar a ideia de dominância e opressão, que resumiria o que era descrito na entrevista. Ricardo sugeriu então que eu desse comandos a Beatriz, como se ela fosse um cão. Fomos para a cena experimentar. Fizemos várias vezes, começando de forma bem caricatural e fomos naturalizando aos poucos, até que chegamos no molde final da cena. Nessas experimentações, algumas palavras foram incluídas para criar esse ambiente de dominação. Comandos como “anda”, “corre”, “salta”, “sobe”, “vem”, “vai” foram inseridos na cena e eram ditos por mim, interrompendo a narrativa que Beatriz fazia com a transcrição da entrevista de Maria L.

Desse modo, podemos inferir que a cena de Maria L. está baseada na fronteira entre real e ficção. As palavras reais da entrevistada são articuladas

com frases nossas, utilizadas com objetivo estético, em prol de uma composição cênica. A interferência na transcrição da entrevista em nada prejudica ou manipula o sentido da mesma. Ao contrário, a encenação estrutura-se a partir do que foi relatado, cria imagem referente às palavras ditas. É óbvio que o companheiro de Maria L. não dizia comandos a ela como se ela fosse um cachorro, que foi o que fizemos em cena. No entanto, o controle que ele exercia sobre ela, tentando controlar o que ela vestia, pra onde ia, como falava, com que volume e sobre quais assuntos, estava retratado cenicamente a partir de uma proposta que simplificava essa relação de dominação.



Figura 28: Sara Jobard e Beatriz Wellenkamp Carretas em Inside.

Há uma conciliação entre memória, transmissão de conhecimento e experiência estética. O artista, neste caso, não tem a obrigatoriedade de realizar os procedimentos de um historiador e reproduzir fielmente os dados coletados. Obviamente, existe uma preocupação ética do criador em não distorcer as histórias, mas, ao contrário de um profissional a serviço da História, ele é livre para dar cor, som, imagem e presença aos dados coletados, se esta interferência estiver construindo um resultado teatral e, portanto, estético.

A cena seguinte foi criada para teatralizar a entrevista de Maria B. Ela tinha um relato de violência psicológica que tinha deixado marcas profundas, que ainda resistiam, mesmo depois de dez anos de separação. Maria B. tinha uma questão muito séria de autoestima. Quase toda a entrevista girava em torno de como aquele relacionamento prejudicou o amor próprio dela, fazendo ela acreditar que era feia, gorda e burra, gerando, inclusive, distúrbios alimentares como a bulimia. Mais uma vez começamos com um *brainstorm* antes de corporificar as ideias. Eu tinha algumas imagens, retiradas da entrevista, que eu achava relevante para colocarmos na cena: um espelho, maquiagem, roupas e comida. Fizemos uma tentativa, cada uma de nós, de dizer o texto selecionado enquanto nos maquiávamos. Gostamos do resultado que vimos no vídeo, mas faltava a referência à comida. Ao pensarmos em alguma forma de retratar o distúrbio alimentar, veio a ideia de alguém comer escondido, enquanto olhava-se no espelho. A partir dessa imagem, pensamos em colocar Beatriz realmente fora de cena, mostrada em vídeo, em direto, como se ela estivesse sozinha de frente para seu espelho. Assim, a entrevista de Maria B. virou um monólogo meu.

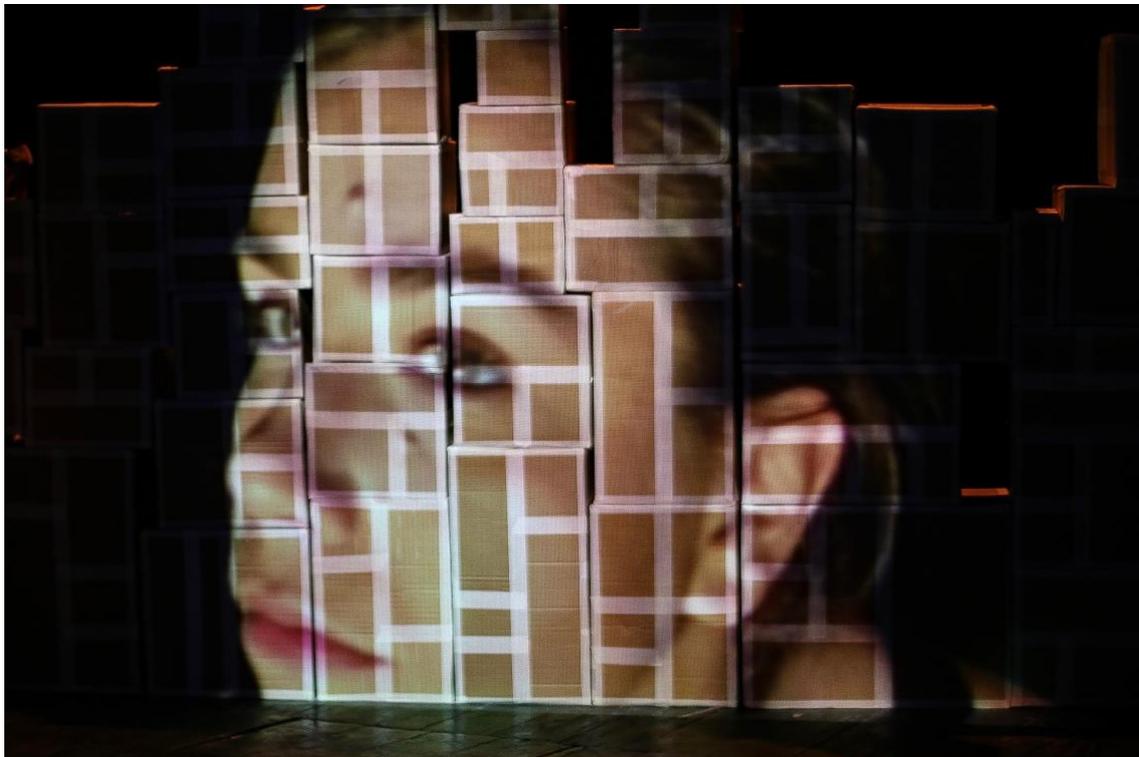


Figura 29: Beatriz Wellenkamp Carretas em Inside. Foto de Cláudia Moraes.

A ordem das entrevistas tinha um propósito. Comecei com a história em terceira pessoa, que não tinha tantos detalhes, não aprofundava a questão. Depois, decidi colocar os relacionamentos mais curtos e menos agressivos primeiro, seguindo com um mais intenso, com mais controle sobre a vítima, uma narração a violência psicológica e, enfim, os relatos de agressão física. A última cena, portanto, é a que contém as histórias consideradas como violência doméstica. Não era só uma entrevista ou duas. Eram muitas histórias. Elas eram parecidas entre si, com a mesma sequência de acontecimentos. Decidi, então, colocar em cena todas elas, ao mesmo tempo. Fiz um grande mural com todas essas transcrições, já com os trechos que interessavam selecionados. E comecei a separar mais ou menos por ordem cronológica, tentando enquadrar os trechos nas seguintes questões: Como se conheceram? Como era a relação? Havia ciúmes? Por que começaram as brigas? O que ele fazia para diminuir ou agredir a parceira? A partir dessa divisão temática, compreendi que todas elas repetiam algumas estruturas: o romance, os ciúmes, os insultos, a destruição da autoestima, o controle, a anulação, a violência. Baseada nisso, comecei a costurar os trechos das entrevistas, priorizando o sentido do texto, mas tentando intercalar as personagens. A cena oferece ao público um olhar mais abrangente sobre a questão à medida que confronta várias histórias em simultâneo. Se a peça é construída sob a metáfora de permitir que olhem pelo buraco da fechadura, a última cena pretende oferecer muitas portas e fechaduras. Retomamos, então, a imagem de Carolina Maria, das casas rachadas a vagar no espaço. Muitas casas, incontáveis. Muitos casos de violência doméstica. Incontáveis. Muitos mais do que qualquer número que os documentos oficiais registram.

3.4 Elementos Cênicos, Métodos e Técnicas Utilizadas

Inside é composto corporalmente por duas atrizes, que não partilham suas histórias em primeira pessoa (embora tenham partilhado entre si durante o processo), mas partilham histórias de pessoas afetivamente próximas, tendo uma perspectiva diferenciada sobre os depoimentos expostos. A peça é composta essencialmente de transcrições de entrevistas, feitas a mulheres que viveram ou vivem um relacionamento abusivo ou violento. As atrizes corporificam essas histórias em cena. Corpo, nesta experiência, não pode ser considerado somente o amontoado de células que existe no palco, a entidade orgânica viva e com mobilidade, separada da sua identidade e individualidade, resquício de um conceito iluminista que divide o ser humano em duas partes distintas: corpo e mente. Nesta investigação, não me refiro à presença das atrizes no palco como apenas um ente físico, posse de um indivíduo. Quando sugiro que as atrizes corporificam as histórias, não me refiro aos nossos corpos apenas, mas a toda a subjetividade que carregamos. Interpretamos, ao mesmo tempo que revivemos, comentamos, refletimos, opinamos. A composição cênica de *Inside* surge das muitas imagens de referência presentes na constituição dos sujeitos Beatriz e Sara. As atrizes são, neste caso, além de profissionais das artes cênicas, mulheres, encarceradas no sistema patriarcal como todas as entrevistadas, também vítimas de situações abusivas em algum momento da vida. É importante ressaltar que as questões levantadas pelo espetáculo são, antes de tudo, questões de Sara e de Beatriz, problemas ainda sem solução, levados da esfera particular para a pública.

O uso da tecnologia é fundamental para este tipo de trabalho de criação. Sendo a peça baseada em entrevistas transcritas, é evidente deduzir que sem a facilidade de um gravador portátil em mãos, isso não seria possível. A gravação em áudio é o dispositivo fundamental do nosso processo. Sem as gravações, seria impossível reproduzir as palavras dessas mulheres tal como foram ditas, reconhecer-lhes a cadência, lembrar as razões das pausas, reproduzir os silêncios. Arrisco afirmar que a existência de uma gravação em áudio é o que transforma esta criação em documental, que lhe tira da posição ficcional do “baseado em fatos reais” para colocar-lhe numa posição de “relatando fatos

reais”, embora ainda assim permaneçam todos os outros filtros já citados nos capítulos anteriores.

Ao contrário da maioria dos espetáculos de teatro do real, nós não tínhamos documentos palpáveis para apresentar, que exigisse uma ampliação visual destes. Não havia papéis, nem cartas, ou fotos, notícias, relatórios policiais ou médicos. Nada. Nenhuma prova documental sobre as histórias que nos foram contadas foi recolhida. Nunca foi o propósito do espetáculo apresentar números, notícias de jornais e estatísticas de violência doméstica. Além disso, as entrevistadas não queriam ser identificadas no espetáculo, não queriam expor objetos pessoais ou qualquer material que revelasse a sua identidade. Sendo assim, o material exposto em cena não tem nenhuma comprovação de autenticidade. Não apresentamos documentos físicos, não divulgamos os nomes das entrevistadas, não temos fotografias ou qualquer outra imagem que sirva como prova de que nossos dados são reais. Tampouco podemos garantir que os fatos relatados são reais, pois tivemos acesso a apenas um ponto de visto sobre os fatos. Entretanto, estabelecemos um acordo de legitimidade com os espectadores, reproduzindo as vozes daquelas mulheres, com as palavras que foram ditas para nós.

Mesmo sem necessidade de ampliar documentos para torná-los visíveis ao público, tínhamos uma tela cênica (moldada com caixas de papelão, que fazia parte do cenário) e um projetor na sala de ensaio para experimentar. A projeção sempre aparecia pra nós como uma possibilidade de acrescentar informações nossas, das atrizes, para além dos discursos das entrevistadas. Ficamos muito tempo discutindo, durante o processo de criação, as motivações da violência, a repetição dos padrões, a sociedade patriarcal. Queríamos partilhar com o público também essas discussões e materiais. Mesmo assim, não achava interessante mostrar em vídeo os relatórios, números e estatísticas.

No material de pesquisa havia também várias imagens que reforçavam o patriarcalismo e a submissão feminina: diversos cartazes, publicidades do início do século XX, os quais demonstravam de maneira escancarada a estrutura social machista na qual estivemos inseridos. Embora não tivéssemos documentos que comprovassem as histórias recolhidas – e realmente não estávamos a procura deles – havia material documental histórico que gostaríamos de compartilhar. Essas imagens da publicidade machista da

primeira metade do século passado tinham um papel cenográfico, mais do que documental.

If your husband ever finds out
you're not "store-testing" for fresher coffee...

... if he discovers you're still taking chances on getting flat, stale coffee ... we'll take you!

For today there's a sure and certain way to get the freshest before you buy

Here's how easy it is to be sure of fresher coffee

Look for the "Blue Bag" line of Chase & Sanborn's "Pressure Packed" decaffeinated coffee. Look for the name.

Don't do this!

There's a difference between the good and the bad. Chase & Sanborn's "Pressure Packed" decaffeinated coffee is the good. It's the only way to get the freshest coffee in a tin packed.

His wife can help you too!

How easy can it be to get the freshest coffee? Just ask her. She'll tell you to get the "Blue Bag" line of Chase & Sanborn's "Pressure Packed" decaffeinated coffee. It's the only way to get the freshest coffee in a tin packed.

Here's the proof!

Just ask your girl if she's ever had a taste of Chase & Sanborn's "Pressure Packed" decaffeinated coffee. She'll tell you to get the "Blue Bag" line of Chase & Sanborn's "Pressure Packed" decaffeinated coffee. It's the only way to get the freshest coffee in a tin packed.

Chase & Sanborn

show her it's a man's world

For men only! ... brand new man-talking, power-packed patterns that

Van Heusen
 man's world
 ties

It's nice to have a girl around the house.

Though she was a tiger lady, our hero didn't have to fire a shot to floor her. After one look at his Mr. Leggs slacks, she was ready to have him walk all over her. That noble styling sure soothes the savage heart! If you'd like your own doll to

kill carpeting, hunt up a pair of these to-tan Mr. Leggs slacks. Such as our new automatic wash-wear blend of 65% "Dacron" and 35% rayon—incomparably wrinkle-resistant. About \$12.95 at plush-carpeted stores.

Dacron For Fair

Get yourself a new pair of **Mr. Leggs**

Figura 30: Publicidades machistas do século XX

A utilização de vídeo foi, neste espetáculo, usada como composição cenográfica e não como dispositivo de autenticidade documental. O vídeo não servia aos documentos do espetáculo, não ampliava nenhum objeto real das entrevistadas, não expunha suas fotografias ou vídeos, não apresentava relatórios. Foi uma escolha de concepção. A proposta de trabalhar com um processo criativo que chamo nesta tese de Teatro Depoimento, o qual exclui a necessidade de expor provas documentais do que seria apresentado ao público. Era preciso testar que tipo de relação o público teria com informações exclusivamente orais sobre um tema. A violência doméstica, assim como outros tantos aspectos da nossa sociedade, é um tema delicado e de pouca abertura para a oralidade. O nosso processo pretendia se debruçar sobre as memórias individuais e priorizar as histórias de vida, ao invés de registros físicos e oficiais.

A análise do processo de criação sob o ponto de vista da interpretação será feita a partir do cruzamento entre notas minhas, feitas no diário de montagem do espetáculo, considerações posteriores e referências da transcrição da entrevista realizada com a atriz e co-criadora do espetáculo Beatriz Wellenkamp Carretas. *Inside* não foi para mim, nem para Beatriz a primeira experiência com teatro do real. Para ela, a primeira experiência tinha sido o espetáculo *Eu uso Termotebe e o Meu Pai Também*⁵⁰, no qual trabalhamos juntas de setembro de 2017 a abril de 2018. Ela compara os dois processos de criação. Diz ela,

“O *Inside* foi, para mim, uma espécie de continuação do trabalho que já tinha feito no *Termotebe*. O *Termotebe* foi mais baque, porque eu nunca tinha trabalhado daquela maneira. Então, ao início, foi mais bloqueador. Eu não percebia bem a maneira como o Ricardo queria encenar aquilo. Aí, depois, também tens várias formas de explorar. Mas o que me fascinou e depois, no *Inside*, trabalhei mais, foi que não pode haver pudor nenhum. E que no fundo, aquelas pessoas, apesar de serem pessoas reais, são personagens também.” (CARRETAS, 2019).

Ao contrário de Beatriz, que estava tendo uma segunda experiência com esse tipo de processo, eu estava muito familiarizada com todos os procedimentos e técnicas do teatro do real, seja por causa da investigação acadêmica, seja por causa das práticas que vinha fazendo desde 2016, todas

⁵⁰ Espetáculo teatral com texto e encenação de Ricardo Correia, com estreia no Teatro Nacional Dona Maria II, em Lisboa, em fevereiro de 2018. Com Sara Jobard, Beatriz Wellenkamp Carretas, Hugo Inácio, Celso Pedro e Joana Pupo.

relacionadas a isso. Entretanto, era a primeira vez que eu assumia a dramaturgia e concepção do espetáculo, além do trabalho como atriz. Eu tinha uma preocupação muito grande na manipulação do nosso material textual, porque tínhamos componentes delicados nas mãos e não podia faltar ética e seriedade na manipulação dos documentos coletados. Beatriz, por outro lado, sem a responsabilidade da pesquisa acadêmica, tinha outro ponto de vista sobre o nosso processo de criação. Para ela, a responsabilidade ética do conteúdo estava nas mãos da dramaturgia e encenação. Como atriz, ela podia explorar e manipular o material textual que era produzido criativamente, sem bloqueios, como já estava habituada a fazer com personagens clássicos. Ela diz,

“Eu acho que o trabalho do ator vai depender muito de como o encenador ou criador se propõe a trabalhar aqueles documentos. Mas acho que podes fazer com eles qualquer coisa que poderia fazer com um texto. E é a mesma coisa. Se sentires confiança na pessoa que está a trabalhar aqueles documentos contigo, ou seja, a minha responsabilidade... Não sou eu que tenho que contextualizar aquelas pessoas no sentido de trabalho de ator. A dignidade é dada pela encenação toda, não é só pelo trabalho que estou a fazer. Aí, eu até posso alterar coisas que a dignidade não vai ser perdida. É preciso ter essa confiança com as pessoas com quem estás a trabalhar. E se a tiveres, podes alterar completamente aquilo.” (CARRETAS, 2019).

A maior parte do trabalho de composição de cena e de personagem foi sustentada com as mesmas técnicas de qualquer outro espetáculo: estudo e decupagem do texto, criação de partituras vocais e corporais, marcação de cena, repetição. O meu processo de criação, assim como o de Beatriz, é baseado numa estrutura racional: organiza a interpretação a partir de uma sequência de ações e variações interpretativas, que não se submetem ao emocional, embora possam ser influenciadas por ele. No caso do Teatro Depoimento, no qual temos vozes como base de criação, mesmo antes do texto, há uma referência de persona que não pode ser ignorada. O trabalho de ajuste entre partituras corporais e vocais está intimamente ligado às vozes que dizem aquelas frases. Ao ouvir e tentar reproduzir as oralidades das nossas entrevistadas, seguimos uma cadência específica, tonalidades e pausas que não foram escolhidas por nós. Há uma referência real para a nossa criação. Isso inspira, em primeiro lugar, a nossa capacidade de observação, ainda durante a coleta das entrevistas. A primeira atividade do ator-pesquisador em processos de criação em Teatro Depoimento é prestar atenção em como a pessoa se movimenta, gesticula,

como fala e reage às próprias palavras. Ainda assim, o processo de criação se assemelha muito à criação de um personagem de um texto predefinido, que também pode ter uma referência de alguém real, que lhe inspire por algum motivo.

As entrevistadas são, como eu disse, uma referência sobre a qual vamos criar. O processo não é de imitação. Não imitamos vozes e trejeitos. Colamos àquelas informações à nossa subjetividade, desenhando uma personagem que funde o que somos e o que aquelas histórias revelam. Sobre o processo de composição de personagem, indaguei a Beatriz como a presença dos áudios interferia na criação. Ela me respondeu comparando, mais uma vez, os processos de *Inside* e de *Termotebe*.

“Tu apanhaste, por exemplo, muito bem, os tempos da Maria S. E aí, foi um caso para mim, muito interessante de ver, porque era a mesma pessoa com sotaques diferentes. E era claro que era! A proximidade... Não sei foi por algum tipo de identificação até de pessoas, não sei. Vocês não têm nada a ver uma com a outra, mas eu não sei. Aproximou-se muito. Eu via a minha entrevistada ali, apesar de que não havia uma aproximação muito grande de timbre. Para mim, a mãe do Ricardo foi super fácil, foi quase automático. Também ela tinha uma musicalidade e uns tempos... que serviam à cena! Ela ditou o tempo da cena. A cena era cômica por causa daquela dinâmica. E pra mim foi muito fácil. Eu não estava na entrevista, só ouvi, mas aquilo era muito giro, não é? E depois foi giro também porque eu e o Hugo encaixávamos estupidamente bem naquelas personagens. [...]. A patroa já foi muito mais complicado pra mim, porque eu tinha um ódio mortal do que aquela mulher dizia. E, pra mim, foi muito complicado, por um lado, porque senti, a certa altura, que aquele tratamento que se deu no espetáculo não foi o mais justo com ela. Porque, apesar de tudo, fizeram uma caricatura dela.” (CARRETAS, 2019).

Podemos observar, portanto, que a presença da voz em áudio interfere na criação do ator, como um forte ponto de referência, mesmo sem conhecermos pessoalmente os entrevistados, como os casos citados acima (Maria S., a mãe e a patroa). No primeiro espetáculo, Beatriz W. Carretas entrou no processo depois do período de investigação. Então, recebeu todas as entrevistas em áudio, mas não conheceu nenhuma daquelas pessoas que tinham sido entrevistadas por nós. Em *Inside*, houve entrevistas em conjunto, umas feitas só por mim, outras só por ela. A maioria das cenas que ela protagonizou, ela estava presente no momento da entrevista. Participar do processo de investigação fez diferença para ela.

“Eu não conhecia ninguém no *Termotebe*. Não conhecia de facto ninguém. No *Termotebe*, ao início, estava muito bloqueada porque não sabia qual era a proposta daquilo. [...] *Inside* foi muito diferente. Primeiro, porque senti um peso muito maior como criadora. Senti um espaço enorme para criar que no *Termotebe* não senti. Já estava tudo mais ou menos feito. Eu não estava desde o início a batalhar e a fazer. Eu senti que *Inside* é um projeto mais meu. E foi muito mais fácil propor coisas, por exemplo. [...] Senti uma responsabilidade muito maior, de ser justa para com aquelas pessoas. E, ao mesmo tempo, um sentido de proteção muito maior. [...] Eu com a Maria L. senti outra coisa, que foi quase as dores do outro. De maneira estranha, sabes? A certa altura senti que ganhei a frustração dela, ou seja, ali pra mim, foi mesmo colocar-me no lugar do outro. Mais do que métodos stanislavskianos e não sei o quê. Mas consegui aproximar-me sentimentalmente e psicologicamente de uma personagem. Foi o processo, aí nesta cena, o menos racional que alguma vez tive em qualquer espetáculo. Quando a concentração estava bem e havia aquele momento de estar lá em cima, tocava-me mesmo, a mim.” (CARRETAS, 2019).

Como foi referido por Carretas, o espetáculo *Inside* tinha uma questão relevante que se opunha ao processo de *Termotebe* (2018) e de *Exílio(s)* (2017): muitas das entrevistadas não eram pessoas que conhecemos apenas no processo de investigação do espetáculo, como foi o caso dos outros dois processos. Algumas entrevistadas eram nossas amigas, colegas ou familiares, mulheres com as quais tínhamos anos de convivência e uma relação de afetividade intensa. Algumas das histórias, nós vimos acontecer anos antes, acompanhamos de perto. Ou seja, havia uma relação afetiva entre nós atrizes e as memórias encenadas. Embora as palavras ditas fossem aquelas que estavam gravadas em áudio, as lembranças delas se misturavam com as nossas.

Enquanto a história de Maria L., que foi protagonizada por Beatriz, a tocava de uma maneira diferente das outras, para mim, a dificuldade surgiu ao fazer a cena que contava a história de Maria B., uma amiga próxima e muito querida. Ouvi a entrevista dela mais vezes do que gostaria, por isso eu tinha aquela voz gravada em minha mente. Cada vez que eu dizia as palavras dela nos ensaios, eu a ouvia na minha cabeça. O processo de criação e composição cênica foi feito a partir da junção da nossa proposta de cena com as indicações do diretor. As marcações de cena e a criação da partitura corporal e vocal foram feitas exatamente da mesma maneira que as outras cenas. Eu tinha uma sequência de ações estruturada, que era repetida todos os dias no ensaio. Por

algum motivo, provavelmente afetivo, eu não conseguia memorizar o texto. Eu dediquei muito tempo de estudo de texto para essa cena e, ainda assim, tive imensa dificuldade. As frases sumiam durante os ensaios, eu pulava parágrafos. Decidi partilhar minha dificuldade com o público e incluí um comentário meu ao fim da cena de Maria B.

SARA

Maria B. é uma amiga minha. Lindíssima. Inteligente.

Eu até hoje não consigo dizer esse texto direito, porque é muito complicado para mim repetir essas palavras, sabendo que foi ela quem as disse.

Figura 31: Excerto do texto Inside, de Sara Jobard.

Diante disso, podemos concluir que a proximidade afetiva com os relatos influenciou na interpretação das atrizes em *Inside*, embora não estivéssemos em um processo aliado à memória afetiva ou ao Método. Em contrapartida, o trabalho de transição – entre apresentar o processo diretamente para o público, emitir nossa opinião, entrar e sair das personagens – foi construído, tanto por mim quanto por Beatriz, de modo extremamente racional e brechtiano. Não tivemos dificuldades no processo de construção de várias personagens e alternância entre persona e personagem. Sobre essa questão, Carretas diz,

“O processo de criação já tem isso assente e sabes que tens de saltar de uma coisa para outra e eu sou uma pessoa que, digo isto, eu ainda sou um bocado nova, não tenho propriamente o meu método, mas sou uma pessoa muito mais dada ao tipo de trabalho brechtiano do que o Método. Eu não sou nada do Método. Stella Adler, Stanislavskianos... Não. Sou uma gaja estupidamente racional. E acho que tenho graves problemas por isso, que são depois também entraves. Por isso que a certa altura eu só consigo criar personagens efetivamente quando é claro para mim o que é que eu estou a fazer, qual é o entrar e sair, qual é o esquema da coisa. Preciso racionalizar primeiro, fazer um esquema mental do que estar a passar, pra depois fazer.” (CARRETAS, 2019).

O processo de criação do ator em um trabalho documental acaba envolvendo vários métodos e várias referências técnicas no mesmo espetáculo. É necessário haver um jogo harmônico entre a referência real da personagem, o direcionamento da encenação e os percursos particulares de criação de cada

ator. Ainda assim, cada referência e as diversas formas de performatização dessas memórias podem resultar em processos de construção de personagens distintos, mesmo que pertencentes ao mesmo espetáculo.

Em *Inside*, por exemplo, a criação da cena de confronto entre Maria D. e Maria A foi estruturada por partitura. Havia uma parte coreografada junto com Beatriz, outras partes feitas solo. Eu fiz uma lista de gestos que eram repetidos por Maria D. na entrevista. A forma de falar aproximava-se do seu sotaque carioca. O processo de justaposição e a junção das frases me fez descolar do áudio a determinada altura do processo. Eu precisaria dizer frases que não foram ditas exatamente com aquelas palavras por Maria D. Portanto, eu precisava criar uma forma de dizer aquele texto coerente com a minha referência. Como a ordem dos trechos da entrevista também estava muito alterada, o áudio começou a atrapalhar mais do que ajudar na composição da cena. A cena de Maria B. foi exatamente o oposto. O áudio direcionava minha forma de falar, meus gestos, meus percursos no palco, mesmo que respeitando as marcas propostas pelo diretor de cena.

“Eu acho que é muito desafiador o trabalho de ator, porque em um mesmo processo você pode fazer uma cena e estar envolvida afetivamente com a pessoa entrevistada e fazer uma criação muito aproximada do áudio que tem à disposição e outra cena, logo a seguir, que pode fazer uma construção completamente deslocada, como se fosse um texto qualquer de teatro, ficcional, uma criação mais racional” (CARRETAS, 2019).

Eis o grande desafio do trabalho do ator em uma peça de teatro do real: transitar entre as três esferas temporais (a peça, a entrevista e o evento), conectando diferentes processos de criação cênica, de acordo com o que o material e a encenação propõem.

CAPÍTULO 4 – Teatro Depoimento

4.1 Estudo Comparativo de Práticas

Exílio(s) 61-74 e *Inside* apresentam semelhanças e diferenças, tanto no processo criativo, quanto no resultado obtido. Ambos são exemplos práticos no âmbito de Teatro do Real, construídos a partir de uma investigação documental temática e do uso de História Oral, com o intuito de criar uma experiência estética e teatral. *Exílio(s)* fez um processo de investigação mais curto, intensivo, com a participação da equipe artística em praticamente todas as entrevistas e visitas a entidades e espaços públicos relacionados com o arquivo sobre os portugueses exilados entre 1961 e 1974. *Inside*, por outro lado, nasce de uma pesquisa longa e solitária. Nos meses de ensaio, a investigação anterior foi partilhada com a atriz e cocriadora, que passou a colaborar com mais conteúdo e mais entrevistas. Ao contrário do primeiro processo, não houve visitas a espaços de documentação ou instituições para coleta de documentos. A pesquisa foi direcionada à coleta de depoimentos. Os processos recolheram praticamente o mesmo número de entrevistas.

Os entrevistados de *Exílio(s)* não tinham dificuldade em falar. As entrevistas eram longas e com muitos detalhes, não apenas sobre o tema específico investigado, mas também sobre os esquemas de resistência ao Regime. Em *Inside*, as entrevistas eram quase sempre difíceis, com pausas longas, respirações profundas. As respostas eram curtas e havia a necessidade de fazer muitas questões para chegar ao ponto que pretendíamos. As entrevistas do primeiro processo tiveram muitas informações descartadas, porque fugiram muitas vezes do foco da investigação. No segundo caso, os relatos eram mais objetivos, diretamente relacionados ao que estávamos procurando. Sendo assim, cenicamente, aproveitou-se mais das transcrições feitas na segunda experiência.

Há uma diferença de qualidade temporal entre as entrevistas de cada processo. *Exílio(s)* trata de histórias vivenciadas há quarenta anos atrás. Quase todos os nossos entrevistados tinham mais de 60 anos e relataram situações pessoais sobre sua juventude. A pesquisa coordenada por Ricardo Correia, cruzava as informações dos relatos com documentação oficial. No entanto,

algumas vezes, um fato contradizia uma entrevista, que contradizia uma outra. Podemos afirmar que essas entrevistas são lembranças editadas, o resultado criativo da construção da memória de cada um deles sobre o evento, sobre o exílio e a ditadura em Portugal.

Em contraponto, *Inside* traz relatos recentes, na maioria das entrevistas, quase todas com histórias que acabaram dois ou três anos antes. Alguns relatos referiam-se ao presente, à semana anterior, por exemplo. As entrevistadas eram mulheres entre 18 e 60 anos, a maioria com aproximadamente 30 anos. Poderíamos questionar a veracidade das informações coletadas no primeiro processo, visto que se referem a acontecimentos muito antigos, contados por pessoas com mais de 60 anos, que podem já ter esquecido como realmente as coisas aconteceram. Também poderíamos questionar as histórias contadas por essas mulheres jovens, mas que relatam momentos de trauma, nos quais a memória geralmente falha, apaga ou recria. Não questionamos o que é verdade em nenhuma das hipóteses porque não é o objetivo da nossa investigação. Ao escutar histórias de vida, estamos dispostos a encenar memórias, com todas as suas falhas e todas as particularidades do sujeito que as carrega. Segundo Vivian Nickel, “o esquecimento é constitutivo de qualquer narrativa da memória porque o discurso em si não permite ao indivíduo acessar a experiência em sua totalidade.” (NICKEL, 2012: 14). O processo de criação acontece a partir da versão que temos disponível sobre os fatos. Embora os depoimentos retratem narrativas ocultadas pelos documentos oficiais, é importante salientar que, no caso de eventos traumáticos, os entrevistados produzem seus próprios silenciamentos.

Ambos os espetáculos usam apenas atores em cena. Não há presença de atores do cotidiano. O processo criativo dos atores é muito semelhante nos dois casos, em vários aspectos. No entanto, a relação que os atores têm com o material coletado é completamente diferente. Enquanto o primeiro apresenta histórias que relatam um período no qual nenhum dos atores tinha sequer nascido, o segundo relata histórias atuais, algumas presenciadas pelas atrizes. Sendo assim, o tratamento do material textual em *Exílio(s)* é feito pelos atores – como relatam em entrevista – como fariam com qualquer outro texto dramático, tratando cada entrevistado como um personagem. No outro caso,

as atrizes têm uma relação afetiva com muitas das entrevistadas e são afetadas por essa relação.

Há também uma diferença sobre o processo de escolha de materiais e a construção do texto. O primeiro texto é feito pelo encenador e não tem interferência dos atores, ou seja, é recebido como um texto teatral qualquer. O segundo texto é escrito por uma das atrizes a partir da discussão e experimentação dos materiais selecionados por ambas, incluindo frases de cada uma das atrizes, gravadas em áudio durante os ensaios. A participação efetiva na construção do texto e da cena também interfere no processo de criação dos atores.

Exílio(s) utiliza, como mecanismo de exposição e legitimação documental, um aparato tecnológico composto de: mesa de exposição dos materiais coletados, câmera de vídeo ligada a um projetor transmitindo imagens em direto, tela de projeção compondo o cenário, documentos oficiais, mapas, fotografias dos entrevistados, livros sobre o Estado Novo, a PIDE, a crise de 69, o livro “Exílios”, entre outros. *Inside* não apresenta documentos e nenhum outro objeto que garanta a legitimidade dos materiais. A peça sustenta, entre atrizes e público, um acordo oral de veracidade, ou seja, as atrizes explicam de onde vieram as memórias que serão encenadas e esperam que o público aceite.

O tema trabalhado na segunda experiência desta pesquisa tem algumas questões que colaboram com esse formato. O primeiro ponto levado em consideração é a falta de documentação pública sobre casos que acontecem no privado. Existem relatórios e números registrados sobre a violência doméstica, mas sabemos que se trata de uma proporção muito menor do que a que realmente acontece, visto que a denúncia é uma atitude rara nessas relações. Além disso, não eram os números que nos interessava, mas a composição das mulheres que sobreviveram a isso. A construção do espetáculo pretendia manter o acordo de veracidade entre atrizes e espectadores sem a necessidade de trazer evidência física, documento, foto, vídeo ou áudio.

É justamente nesse aspecto que *Inside* se diferencia dos outros espetáculos realizados durante a investigação: não há provas em cena. A criação de uma peça baseada principalmente em depoimentos, que não expõe no palco nenhuma evidência física, a voz, foto ou nome das entrevistadas foi o experimento necessário para testar se era possível criar uma peça documental

sem documentos. Foi a partir deste questionamento que a criação foi desenvolvida, visando estabelecer o acordo de veracidade entre artistas e público a partir de novas estratégias e métodos. Concluímos que é possível fazer uma peça teatral a partir de uma investigação etnográfica e histórica, revelando apenas os depoimentos colhidos e ter a cumplicidade dos espectadores na partilha dessas histórias reais.

4.2 Grelha de Análise

Nesta grelha comparativa de análise, apresentamos alguns dados estatísticos, relativos a ambos os processos de criação. Ela está organizada em três colunas: a primeira coluna apresenta as informações técnicas, a segunda expõe como se deu o processo de *Exílio(s)* e a terceira expõe os dados do espetáculo *Inside*. Os itens escolhidos para a confecção da tabela estruturam numericamente o tempo de criação e o número de pessoas envolvidas entre criadores e entrevistados. Além disso, a tabela analisa elementos recorrentes no teatro documental e de que forma estes foram utilizados ou não em cada processo. Desse modo, a grelha permite comparar os espetáculos estudados, destacando algumas semelhanças, sobretudo no processo de investigação e encenação (uso espacial do palco, movimentação cenográfica, presença de objetos simbólicos em cena e justaposição de monólogos). Podemos notar também diferenças na composição dramaturgica, na escolha de materiais e no uso de mecanismos de autenticidade em cena, entre outros.

ESPETÁCULO	EXÍLIO(S) 61-74	INSIDE
Coleta de dados:		
Duração de coleta	2 meses	15 meses
Espaços visitados para a investigação	4	Nenhum
Participação da equipe	Primeiras entrevistas só com o encenador. Toda a equipe nas entrevistas feitas durante o processo de criação, investigação documental e visitas a museus, prisões, centro de documentação etc.	13 meses de investigação individual pela criadora, 2 meses de entrevistas em colaboração com a outra atriz. Sem participação dos outros membros da equipe artística.
Número de entrevistados	10 entrevistas orais	12 entrevistas orais

Duração média das entrevistas	1h30	40min
Transcrição das entrevistas	Feitas por toda a equipe artística	Feitas pelas atrizes/entrevistadoras
Relatos escritos	Relatos coletados por Miguel Cardina para o livro “Exílios”	28 relatos escritos recebidos pela criadora via internet
Qualidade temporal das memórias	Pós-memória, relatos de histórias vividas há mais de 40 anos atrás	Memória viva, relato de histórias vividas recorrentemente nos últimos dez anos, algumas delas nos dias anteriores à entrevista.
Processo de criação:		
Duração	45 dias	70 dias
ESPETÁCULO	EXÍLIO(S) 61-74	INSIDE
Atores e não atores	Três atores, duas atrizes (4 em cena, 1 na documentação). Não há presença de não-atores em cena.	Duas atrizes em cena durante todo o espetáculo. Não há presença de não-atores em cena. Não há manipulação de documentos.
Equipe artística	12 pessoas	4 pessoas
Mecanismos de legitimação	Uso de vídeo em direto de documentos, fotografias, livros e objetos coletados, manipulado por uma das atrizes	Não existe. A credibilidade dos relatos depende do acordo estabelecido entre atrizes e público.
Apresentação do processo de criação	Primeira cena, com texto do encenador	Segunda cena, com texto das atrizes

Site-specific	Não pretendido. Encenação feita para palco italiano.	Não pretendido. Encenação feita para palco italiano.
Dramaturgia	Desenvolvida pelo encenador durante o processo de criação.	Desenvolvida por uma das atrizes e criadora durante o processo de criação.
Discurso político apresentado	Ponto de vista de esquerda acentuado, vinculado à perspectiva dos entrevistados.	Ponto de vista feminista, pontuado propositalmente pelas atrizes.
Objeto cênicos	Figurinos e móveis da época, catalogados, relacionados diretamente com cada história.	Caixas de mudança que estruturavam uma casa em decadência e sapatos que representavam cada entrevistada.
Ambientação sonora	Músicas icônicas temáticas e ambientação produzida em tempo real	Trilha preparada previamente - músicas temáticas e ambientação.
Encenação:		
ESPETÁCULO	EXÍLIO(S) 61-74	INSIDE
Uso espacial	Todo o palco é utilizado, com destaque para a presença de 4 microfones na esquerda baixa, para a atuação do coro	Todo o palco é utilizado de maneira mais ou menos uniforme
Movimentação Cenográfica	O cenário move-se durante as cenas, para a composição de diferentes histórias.	O cenário move-se durante as cenas, para a composição de diferentes histórias.
Simbologia	Músicas de intervenção, imagens reconhecidas do período, fumaça do	Sapatos, roupas, acessórios, maquiagem e objetos de uso doméstico

	comboio e coreografia de perseguição da PIDE, ambiente de medo do Estado Novo	representam em cena a opressão feminina sofrida na sociedade patriarcal
Áudios das entrevistas	Usados pelos atores para a criação, não usados em cena.	Usados pelas atrizes para a criação, não usados em cena.
Justaposição de monólogos	Presente na dramaturgia e na encenação	Presente na dramaturgia e na encenação
Uso de coro	Uso recorrente a partir de uma composição textual a partir de recortes de várias entrevistas.	Não há. As entrevistas não se juntam em um texto único, apesar das semelhanças das histórias.

A partir da observação desta grelha, podemos identificar com mais facilidade os contrastes entre os dois processos. A diferença de duração de tempo de coleta e quantidade de membros na equipe artística não interfere no nosso estudo sobre a estruturação do processo criativo. Podemos observar, já no primeiro momento de coleta de dados, uma diferença relevante entre os dois processos: em *Exílio(s)*, foram realizadas visitas a lugares que guardam arquivos históricos para procurar documentos relevantes sobre o tema, enquanto que em *Inside* não havia a pretensão de visitar lugar nenhum. Desde já, fica claro que o segundo espetáculo não utiliza documentos externos para legitimar as histórias relatadas, ao contrário do primeiro. Portanto, *Inside* dispensa, na encenação, o uso de mecanismos que provem a autenticidade do que está exposto. Os caminhos percorridos no processo de criação são muito parecidos no que se refere a uso espacial, objetos cênicos, inclusão de símbolos, cena de apresentação, justaposição e ambientação sonora. A construção dramaturgica, entretanto, expõe uma diferença relevante para este estudo: o ponto de vista do encenador em contraste com o ponto de vista das atrizes. O teatro depoimento aqui proposto sugere que o discurso exposto no palco seja de quem está na cena, pede que as palavras ditas para o público sejam das atrizes/atores ou dos

entrevistados. Essas são características que diferenciam o teatro depoimento do teatro documental: uma dramaturgia baseada no ponto de vista dos atores e composta prioritariamente de transcrições de entrevistas, a desobrigação do uso de mecanismos de legitimação e exposição de documentos comprobatórios em cena.

4.3 Conceito de teatro depoimento

Baseada nos estudos sobre teatro documental e no mapeamento das suas mais diversas variações ao longo dos séculos XX e começo do século XXI, esta pesquisa sugere e ilustra pela prática uma nomenclatura específica para uma das ramificações desse gênero. Ao rever conceitos, comparar procedimentos e práticas, ao demonstrar semelhanças e diferenças entre os processos, este estudo pretendeu destacar o teatro depoimento como uma das mais significativas espécies do que designamos como teatro documental. O teatro depoimento possui uma metodologia e uma estrutura específicas, requerendo por este motivo um nome próprio para designar a sua forma e os seus procedimentos.

A busca pelo documental no teatro é estabelecida quando os artistas percebem uma necessidade de expor o real, de contestar as informações transmitidas pela mídia e a forma como esta conduz a construção do material arquivado de determinado lugar. Relacionar arquivo e processo criativo tornou-se um ato de resistência às estruturas de poder hegemônicas e ao modo como estas ocultam experiências e vozes numa comunidade. Enquanto os experimentos documentais no teatro pós-guerra foram estruturados sobretudo na exposição de provas do que havia acontecido e não fora divulgado, o fim do século, marcado por uma mudança de paradigma sobre as formas de conhecimentos, foi palco para um teatro documental que fundia biografia e história e para uma diversidade de criações autobiográficas. Isso demonstra a necessidade que o artista do teatro documental passou a ter de expor a essência humana, subjetiva e individual, além da intencionalidade de documentar.

Teatro depoimento é a criação teatral baseada, sobretudo, em entrevistas, protagonizada por memórias, que valoriza, principalmente, o relato oral e a subjetividade dos depoentes. Genericamente, o teatro documental tem sido descrito como um "teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e 'montadas' em função da tese sociopolítica do dramaturgo" (PAVIS: 2005, 387). Assim entendido, podemos inferir que o teatro documental difere do Teatro Depoimento. Enquanto as referências de real do primeiro dividem-se entre documento e depoimento, o segundo não tem o objetivo "positivo" de coletar documentos, nem a pretensão de usar dados

oficiais como mecanismo de autenticidade para sua obra. O foco da investigação está, portanto, na coleta de memórias relacionada a um tema e não na comprovação dos fatos relatados. Não há pretensão de validação histórica, de legitimação da investigação ou de defesa de uma tese sociopolítica, embora presente, sem dúvidas, o ponto de vista dos criadores e se confronte com as diversas subjetividades. Devemos, no entanto, ter em consideração que qualquer representação teatral, seja ela baseada ou não no real, apresenta uma história a partir de determinada perspectiva, composta no processo de criação, geralmente pelos encenadores. O processo de criação do teatro depoimento gira em torno de uma esfera sensível e subjetiva, baseando seu texto prioritariamente nas palavras que foram ditas pelos depoentes. A ausência de documentos físicos em cena coloca este tipo de teatro em uma posição diferenciada, que gera justamente questionamentos sobre a nomenclatura que o define.

Os termos Teatro do Real (SAISON, 1998) ou Dramaturgias do Real (MARTIN, 2010), elucidados no segundo capítulo da Parte I desta tese, também não conseguem definir bem o que determinamos como teatro depoimento. O uso da palavra “real” sugere uma imediata relação com a verdade. Por mais que as histórias de vida contadas em cena tragam a autenticidade das palavras ouvidas e as cadências das vozes sejam repetidas exatamente como foram gravadas, a definição disso como real é simplória e não capta a complexidade que atravessa o depoimento.

Em primeiro lugar, as distorções do material coletado são inevitáveis em qualquer criação artística documental, pois há seleção das informações durante o processo e representação cênica das ações relatadas. Ademais, presume-se que as histórias contadas são contaminadas pela subjetividade dos falantes, envolvendo as esferas, anteriormente citadas, de manipulação da verdade: a percepção, a memória, a comunicação e o ego. Segundo Guilherme Monteiro (2018), nós somos sempre parciais e modificadores, incapazes de descrever um evento passado com neutralidade e objetividade.

A percepção do ser humano é afetada a depender da hora do dia e da quantidade de luz no ambiente, do sexo ou da estrutura física do observador (da sua capacidade de visão e audição, por exemplo), da sequência de fatos ocorridos e da composição do sujeito, ou seja, do conjunto de experiências que formam o modo de pensar, agir e interpretar a realidade. A memória está sempre

sujeita a falhas e lapsos, sobretudo ao tratar de um fato traumático, que pode apagar anos inteiros da consciência do indivíduo. A comunicação oral e escrita colabora com a transmissão de informações, mas pode incluir distorções, por incapacidade de usar essas ferramentas, como insuficiência de linguagem, por exemplo, ou por atravessamento de ruídos no momento de recepção da informação. O ego também pode ser um impedimento para a repetição de uma história, preto no branco, pois pode fazer o narrador censurar detalhes mais sombrios e criar cores e brilhos onde não há, para torná-la mais vistosa aos olhos de quem as ouve.

As histórias contadas sofrem várias interferências: da formação do sujeito e, conseqüentemente, da sua capacidade perceptiva; da saúde mental e capacidade de armazenamento de informações; da habilidade comunicativa e domínio da linguagem e da possibilidade de interferir, involuntariamente, nos detalhes do relato. Desse modo, preferimos não adotar a palavra real para definir o teatro que se baseia na encenação de memórias.

Primeiramente, cogitou-se a utilização do termo testemunho, definido como “a exposição de alguma coisa mais ou menos íntima ou privada a um Outro, tendo como garantia de validade daquilo que é testemunhado a própria experiência da testemunha.” (MONTEIRO, 2018: 27), que descreve adequadamente os relatos coletados na investigação artística aqui desenvolvida. Entretanto, ao tentar diferenciar os termos testemunho e depoimento durante a investigação, geralmente citados como sinônimos, fez-se necessário recorrer aos estudos jurídicos. A escolha da terminologia depoimento, ao invés de testemunho, está, portanto, relacionada ao atual uso jurídico do termo no Brasil.

Em um processo judicial, por norma, as pessoas envolvidas (acusados, vítimas e testemunhas), são chamados para depor em audiência e os seus relatos podem ser usados como provas pessoais. Segundo o professor de Direito Processual Penal, João Gualberto Garcez Ramos,

“Um critério classificatório mais tradicional é o que se funda na estrutura das provas. Nesse sentido, as provas podem ser pessoais ou reais, conforme se origem da manifestação de vontade de uma pessoa ou da realidade física de uma coisa. São provas pessoais o **depoimento** testemunhal, o **depoimento** do ofendido, o **depoimento** do acusado, o parecer pericial etc. As

provas reais são aquelas produzidas por coisas, cuja existência física não depende da manifestação de vontade de uma pessoa. São exemplos a arma do crime, a coisa subtraída, os vestígios, as pegadas, as impressões digitais etc.” (RAMOS, s.d.: 12. Grifo da autora.).

Observa-se, portanto, que para Ramos, testemunhas, ofendidos e acusados prestam depoimento. Sendo assim, compreendemos que devem depor em juízo todos os envolvidos direta e indiretamente ao fato investigado. Ou seja, para melhor apreciação do acontecimento, faz-se a escuta de distintos pontos de vista sobre um mesmo evento. É a partir desta ideia de depoimento como relato dos envolvidos no fato que o termo foi escolhido para este estudo.

É inegável, nos estudos jurídicos, a necessidade de escutar todas essas partes em um processo judicial, como podemos concluir a partir da citação de Mendonça (2008), que nos demonstra a ordem de oitivas em um julgamento, regulamentada pelo art. 411 (Lei 11.689/2008):

“Instalada a audiência, após a intimação daqueles que nela funcionarão, ouve-se, em primeiro lugar, o ofendido. Após, prestarão **depoimento** as testemunhas de acusação e de defesa, passando-se para os esclarecimentos os peritos, acareações e reconhecimento de pessoas ou coisas. Apenas após a produção de toda a prova é que ocorrerá o interrogatório do acusado.” (MEDONÇA, 2008: 291. Grifo da autora.).

Embora fique claro a necessidade de ouvir estes grupos, os relatos são classificados por este autor com nomenclaturas distintas, que diferenciam o caráter do relato, seja no âmbito do envolvimento com a causa, que possibilita a alteração dos fatos, inconscientemente, ou no âmbito jurídico de ampla defesa, que permite ao acusado não criar provas contra si mesmo. Em resumo, réu e vítima não prestariam depoimento, pois estariam propensos a faltar com a verdade. Há doutrina que distingue a declaração do ofendido do depoimento da testemunha, afirmando que o primeiro não possui capacidade de isenção no momento de contar a história.

Greco Filho (2010) esclarece a distinção entre testemunha e declarante:

“[...] distingue-se com precisão a testemunha, que presta compromisso e depõe sob pena de falso testemunho, das demais pessoas ouvidas como o ofendido, parentes do acusado, parentes do ofendido, menores, que não prestam compromisso e são considerados declarantes. Assim, a testemunha presta depoimento; os demais fazem declarações.” (GRECO FILHO, 2010: 223)

A declaração da vítima é, portanto, considerada, por alguns, como presunção de verdade, relato subjetivo dos fatos, com intenção clara de obter a condenação do réu. Ou seja, o ofendido não prestaria compromisso com a verdade. Se os termos testemunho e depoimento são considerados sinônimos pela maioria das referências, salientamos que alguns juristas brasileiros os diferenciam na doutrina. Testemunho seria, neste caso, uma espécie de depoimento. Trata-se da declaração dada pelas testemunhas, ou seja, pelas pessoas que têm conhecimento sobre a causa para prestar depoimento em juízo, mas não são parte diretamente envolvida. De acordo com o artigo 342 do Código Penal Brasileiro, elas são obrigadas a dizer a verdade ou estarão cometendo crime de falso testemunho. Se o processo determinar que a testemunha tem algum interesse na causa em questão, o indivíduo será dispensado de depor e será ouvido apenas como informante ou declarante, onde não tem a obrigação de falar a verdade.

Apesar de alguns juristas ainda diferenciarem os fatos narrados pelas testemunhas dos fatos relatados pelo ofendido/vítima, considerando a oitiva deste como declaração, já existe na doutrina brasileira, a expressão **depoimento do ofendido**. O papel da vítima no processo penal tem sido protagonista em vários debates teóricos. Há uma corrente que defende que a palavra da vítima, mesmo isolada e sem testemunhas, pode embasar uma condenação, desde que alinhada com outras provas e circunstâncias coletadas. As acusações de violência doméstica, por exemplo, são recorrentemente denunciadas sem a presença de testemunhas. A Lei Maria da Penha, no Brasil, coloca a palavra da vítima em uma posição de maior relevância probatória, abrindo espaço na jurisdição para outros casos. Diante disso, considerando o tipo de entrevistas realizadas durante a pesquisa doutoral e a relevância dada a estas neste estudo e nos processos de criação, deixamos claro que adotamos a corrente doutrinária que define a audição de acusados, ofendidos e testemunhas como depoimento.

Sendo assim, a escolha da palavra depoimento para definir o tipo de teatro que é abordado neste estudo está relacionada diretamente com a conexão entre a pessoa que fala e o fato que é narrado. Teatro Depoimento engloba,

portanto, não apenas o material oral coletado junto àqueles que presenciaram e assistiram um acontecimento, mas também com aqueles que estiveram ativamente envolvidos com o fato.

A ausência de um mecanismo de legitimação não invalida, nem desvaloriza a investigação para o teatro depoimento. O teatro documental foi sido alicerçado numa sociedade que tem a tendência natural de acreditar no que vê e é, por isso, muitas vezes, dependente de um material palpável que sustente a autenticidade e autoridade das informações expostas para considerá-las como verdade. Apesar disso, uma mudança de paradigma reestrutura a criação teatral em todos os âmbitos. O paradigma cartesiano, que defende a razão como único meio de alcançar o conhecimento, foi ao longo do século XX sujeito a críticas várias e reavaliado como modo exclusivo de aceder à compreensão do mundo. Por outro lado, há o crescimento do empirismo e de formas de relação com o mundo, que valorizam a experiência como elemento formador do conhecimento humano. O Teatro Depoimento assume que não é mais essencial apresentar no teatro provas racionais dos fatos e que as histórias de vida importam, pois, como partilha de experiência, também geram conhecimento. Este é o motivo fundamental que nos leva a propor o conceito de teatro depoimento.

Considerações Finais

“O segredo da Verdade é o seguinte:
não existem fatos, só existem histórias.”
João Ubaldo Ribeiro

O real é anseio do artista contemporâneo que, ao repensar as formas artísticas hegemônicas (ficção e mimese), passou também a reivindicar o documental como caminho de criação. Esse movimento, não exclusivo do teatro, alinha-se com o contexto sociopolítico do século XX, imerso em situações-limite para o ser humano, cercado de tensão e terror, além de inundado de imagens manipuladas pela mídia. O impulso arquivístico sugerido por Foster (2004) nasce, portanto, no século que Eric Hobsbawn (1995) chamaria de “Era dos Extremos”, a partir da necessidade de expor o que não é mostrado pelos sistemas de poder e revelar os absurdos da violência humana. O teatro contemporâneo explora, ademais, a mudança de paradigma sobre os processos de aquisição de conhecimento, como sugere Taylor (2003), e sobre a valorização do sujeito e sua relação ativa com o mundo à sua volta.

O uso do real está relacionado também à necessidade de entender peculiaridades do que seria particular e torná-lo público, em um processo de transformação do individual em universal, a partir da seleção e análise de material. Os dados que nos chegam hoje são oferecidos por um mundo partido, em estado de choque, por uma mídia manipulada, uma realidade midiaticizada, um caminho sem volta. Retratam-se, simultaneamente, um olhar para dentro e um olhar para o outro. O palco abre espaço para dar voz aos amordaçados, luz aos oprimidos, relevância aos insignificantes. Assim, o real é inserido no teatro contemporâneo e o arquivo se transforma em alvo de inúmeras apropriações estéticas. Recusa-se o naturalismo (da televisão, do cinema, do Método) e a ficção do teatro burguês, falsamente desinteressado. Surgem novas práticas teatrais que rompem com o modelo aristotélico enquanto composição de ações ordenadas segundo uma causalidade. O particular, de repente, torna-se público, não midiático, mas em prol de um bem comum, a favor de movimentos e mudanças sociais que precisam ser repensados, criticados e revisitados. O teatro contemporâneo coloca no palco o real não manipulado pelo sistema e a subjetividade humana na sua mais pura graça e sutileza. É também disso que se trata o Teatro Depoimento.

O projeto desta investigação foi desenvolvido a partir de questões gerais como: Onde buscar a verdade que não se encontra nos livros (documentos, jornais, museus)? Como acessar informações e memórias jamais articuladas em palavras? Como fazer teatro a partir do sensível, das memórias, da opinião, do julgamento do outro? As respostas começaram a surgir a partir das experiências da pesquisadora com o teatro documental, ao explorar a beleza da subjetividade humana e tudo que está conectado a ela. Histórias de vida, diriam alguns. Memórias, dizem outros. Poderíamos até dizer que também são invenções, fantasias, bloqueios mentais e adaptações. A mente humana está sujeita a inúmeras influências e recria suas verdades. Portanto, fica claro, nesta investigação, que Teatro Depoimento cria a partir da verdade do outro – não necessariamente real – sem pretensões de ter valor histórico.

A virada do milênio traz uma nova compreensão sobre o conhecimento, valorizando o conhecimento corporificado, adquirido através da experiência e das sensações. A razão e a objetividade positivista e cartesiana deixam de ser o caminho preferencial a ser percorrido na busca pelo crescimento. Reconhece-se a manipulação da história, das notícias, da mídia e das redes sociais. O que antes era considerado verdade absoluta, passar a ser visto com olhares desconfiados. Ao tomarmos consciência da influência do sujeito em qualquer arquivamento de material, sabemos que qualquer história tem vários ângulos. Portanto, que ponto de vista estamos interessados em expor? Como podemos explorar outros olhares além dos que nos são oferecidos?

Alguns assuntos continuam sendo tabus na nossa sociedade e determinadas informações são impossíveis de acessar em pesquisas documentais. A violência doméstica é uma delas. A maioria dos casos de violência não está registrada em lugar nenhum. A cada dia, cresce o número de denúncias, crescem as narrativas de agressão, crescem os números oficiais registrados. Entretanto, temos consciência que esse número é ínfimo perto do número de casos existentes. Na nossa experiência, apenas uma, entre tantas mulheres, havia feito uma denúncia a polícia. Portanto, a intimidade dessas mulheres, nunca antes reveladas, serve, em cena, a outras tantas mulheres – e também aos homens – como reflexão sobre a estrutura patriarcal das suas próprias relações, muitas vezes opressora.

Diante disso, podemos constatar que determinados assuntos, os quais necessitam ser discutidos e abordados artisticamente na sociedade contemporânea, a fim de criar novos olhares sobre o tema, ainda têm difícil acesso e não possuem registros oficiais que possam esclarecer os pormenores das experiências individuais. Estabelecemos aqui, portanto, um teatro que expõe os depoimentos de sujeitos ativos sobre determinada temática, priorizando o sensível além da forma – a subjetividade, a individualidade e vulnerabilidade – tanto dos entrevistados quanto dos artistas envolvidos.

Teatro Depoimento é apenas uma junção de palavras que conceitua uma subespécie do teatro documental, mas pretende funcionar como um chamado para outros artistas, para que explorem memórias, suas e de outrem, exponham vulnerabilidades e temas tabu, mostrem feridas abertas no peito, carne sangrando e coração pulsando aceleradamente. O que te move? O que te comove? Transformemos em teatro!

Referências

- AGAMBEN, G. (2008). *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- ALBERTI, V. (2005). Histórias dentro da História. *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto.
- ARCHER, J. (2002). *Sex differences in physically aggressive acts between heterosexual partners: A meta-analytic review. Aggression and violent behavior*, 7(4), 313-351.
- ARFUCH, L. (2010). *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- _____. (1991). *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BADIOU, A. (2015). *A la recherche du réel perdu*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- BALES, R. F., & Parsons, T. (2014). *Family: Socialization and interaction process*. London: Routledge.
- Barrett, E., & Bolt, B. (2007). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. IB Tauris & Co Ltd.
- BARTHES, R. (1976). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BLYTHE, A. (2008). *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Ed. Will Hammond and Dan Steward. London: Oberon Books.
- BOAL, A. (2014). *Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas*. Editora Cosac Naify.
- BOURDIEU, P. (1998). *La domination masculine*. France: Édition du Seuil.
- BORGdorff, H. (2017). O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. Trad.: Daniel Lemos Cerqueira. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 314-323.
- BOROWSKI, M. & SUGÍERA, M. (2007). *Fictional realities/real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- BRADY, S. (2012). *Performance, politics, and the war on terror: "whatever it takes"*. New York: Palgrave Macmillan.

CANDY, L. (2006). *Practice Based Research: A guide*. Sydney: University of Technology. Disponível em: <[http://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20 Guide-1.1-2006.pdf](http://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf)>. Acesso em: 28/12/2017.

CANTRELL, T. (2013). *Acting in documentary theatre*. Macmillan International Higher Education.

CARREIRA, A. & CARVALHO, A. M. B. (2013). Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. *Sala Preta*, v. 13.2, p. 33-44.

COELHO, R. P. (2009). Coisas sérias e muito verdadeiras. In: *Sinais da Cena*, n.12, p.109-112. Lisboa: Edições Húmus.

_____. (2015). The Living Museum of my Generation's Failure: On The Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories by Joana Craveiro/Teatro do Vestido. *Critical Stages, The IACT webjournal/Revue web de l'AICT*, 12.

_____. (2016). Olhar para trás, olhar para a frente. *Revista Sinais de Cena (3-6)*, Lisboa: Edições Húmus.

CORNAGO, O. (2005). *Bio-drama. Sobre El teatro dela vida y la vida del teatro*. Latin American Theatre Review, (39):1.

COSTA, D. et al. (2015). Intimate partner violence: a study in men and women from six European countries. *International journal of public health*, 60(4), p. 467-478.

CRAVEIRO, J. (2016). “Que teatro é esse?”: Pensamento e processo de Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas. In: *Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas. Sinais da Cena II-1. Teatro e Memória*, p. 27-48. Lisboa: Orfeu Negro.

DA COSTA, J. (2009). Irrupções do real no teatro contemporâneo. *Subtexto*, n.6. Belo Horizonte.

DAWSON, G. F. (1999). *Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999.

DELCEVELLERIE, J. (2002) *De la conception à la réalisation, in Rwanda 94*. Paris: Théâtrales.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1988) *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Bloomsbury Publishing.

DOS SANTOS, E. T. V. (2013) *História oral e autobiografia no teatro documentário*. Dissertação de Mestrado. (Artes) Belo Horizonte.

DUARTE, R. (2004). Entrevistas em pesquisas qualitativas. *Educar*, n. 24. P. 213-225.

EDGAR, D. (2008). *Doc and Dram*, The Guardian, 27 de setembro.

FAVORINI, A. (2011). History, memory and trauma in the documentary plays of Emily Mann. In: FORSYTH, A. & MEGSON, C. *Get real: documentary theater past and present*. London: Palgrave Macmillan.

_____. (2008). *Memory in play: from Aeschylus to Sam Shepard*. New York: Palgrave Macmillan.

_____. (1995). *Voicings: ten plays from the documentary theater*. New Jersey: Ecco Press.

FÉRAL, J. (2011) Le réel à 'epreuve du théâtre. In: FÉRAL, J. *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Paris, L'Entretemps.

FERNANDES, R. M. (2007). Pode ser um ready-made teatral (entre outras possibilidades). *Prospecto*, p. 55-57. São Paulo.

FERNANDES, S. (2013). Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, v. 13.2, p. 3-13.

_____. (2012). Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Camarim: uma publicação da cooperativa paulista de teatro*, n. 46, p. 20-29. São Paulo.

FERREIRA, J. A. (2018). *Teatro do Vestido. Um dicionário*. Lisboa: Teatro Nacional D.Maria II / Bicho do Mato.

FINTER, H. (2003) *A teatralidade e o teatro: Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha*. Buenos Aires: Teatro al Sur.

FISCHER-LICHTE, E. (2008). Reality and fiction in contemporary theatre. *Theatre Research International*, v. 33.1, p. 84-96. Cambridge: Cambridge University Press.

FORSYTH, A. MEGSON, C. (2009). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. London, Palgrave and Macmillan.

FOSTER, H. (2004). *An archival impulse*. Cambridge: MIT Press.

FOUCAULT, M. (2011). *Ethics: subjectivity and truth*. London: Palgrave Macmillan.

FRISCH, M. (1998). Oral history and the digital revolution: toward a post-documentary sensibility. In: PERKS, R. & THOMSON, Al. *The oral history reader*. New York: Routledge.

_____. (2016). A História pública não é uma via de mão única, ou, De A Shared Authority à cozinha digital, e vice-versa. *História Pública no Brasil: sentidos e itinerários*, p. 57-70. São Paulo: Letra e Voz.

GARDE, U. & MUMFORD, M. (2016). *Theatre of real people: diverse encounters at berlin's hebbel am ufer and beyond*. London and New York: Bloomsbury Publishing.

GELLES, R. J. (1983). An exchange/social control theory. The dark side of families. *Current family violence research*, p.151-165.

GELLES, R. J., & Straus, M. A. (1979). *Determinants of violence in the family: Toward a theoretical integration*.

GIORDANO, D. (2013). Breve Ensaio sobre o Conceito de Teatro Documentário. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 5.

GRECO FILHO, V. (2010) *Direito Processual Civil brasileiro*, volume 1 22ed. São Paulo: Saraiva.

GUMBRECHT, H. U. (2010). *Produção de Presença*. O que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio.

HALBWACHS, M. (2006). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora.

HAMMOND, W. (2008). *Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon Books.

HASEMAN, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118.1: p. 98-106.

HEARN, J. (2013). The sociological significance of domestic violence: Tensions, paradoxes and implications. *Current Sociology*, 61(2), p. 152-170.

HIRSCH, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics today*, 29.1, p.103-128.

HOBBSAWM, E. (1998). O presente como História. In: HOBBSAWM, E. *Sobre História*. São Paulo: Cia. das Letras.

HUTCHISON, Y. (2010). Post-1990s verbatim theatre in South Africa: exploring an african concept of "truth". In: MARTIN, C. *Dramaturgy of the real on the world stage*. New York: Palgrave Macmillan.

ILARI, M. (2011). Pão e arte nas sendas do teatro norte-americano, da contracultura ao WikiLeaks. *Literatura e Sociedade*, v.15, p. 122-133. São Paulo: Universidade de São Paulo.

JOHNSON, M. P. (2005). Domestic violence: It's not about gender – or is it?. *Journal of marriage and family*, 67(5), p.1126-1130.

JOUTARD, P. (1984) El tratamiento del documento oral. *Debats*, Valencia, n.10.

KALB, J. (2001). Documentary solo performance: The politics of the mirrored self. *Theater* 31.3, p. 13-29.

KAYE, N. (2013). *Site-specific art: performance, place and documentation*. New York: Routledge.

KELLY, A. (2004). Ensinando Encenando Devising, *Sinais de Cena*, v. 2, p. 69-71.

KLINGER, D. I. (2007). *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

KUNTZ, H. (2011). Témoins réels en scène. *Études theatrales*, n.2, p. 26-32.

LANÇA, M. (2016). Também foi assim que as coisas se passaram. *Sinais de Cena*, p. 64-74.

LEHMANN, H.T. (2006). *Postdramatic Theatre*, Trad. Karen Jurs-Munby. New York: Routledge.

LEITE, J. F. (2014). Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea. *Revista aSPAs*, v. 4.1, p. 33-40. São Paulo: USP.

_____. (2014). *Autoescrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea*. Dissertação de mestrado. (Artes Cênicas). Universidade de São Paulo.

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

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

MARTIN, C. (2006). Bodies of evidence. *TDR- The Drama Review: Documentary Theatre*. Vol. 50:3, p. 8-15. Cambridge: MIT Press.

_____. (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. London: Palgrave Macmillan.

_____. (2013). *Theatre of the Real*. London: Palgrave Macmillan.

MARTÍNEZ, J. A. S. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*, n.12.19, p. 36-51.

MARTINS, A. F. F. (2014). Em terceira pessoa – sobre o processo de escrita da autobiografia de um outro. *Sala Preta*, n. 14.2. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP.

MATZKE, A. & BAUMGARTEL, S. (2013). De seres humanos reais e performers verdadeiros. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, V.1.18.

MEIHY, J. C. S. B. (2007). História oral: caminhos e perspectivas. In: MIRANDA, D.S. *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP.

MENDES, J. G. (2013). Teatros do real, teatros do outro: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos. *Sala Preta*, v 13.2, p. 45-55. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP.

_____. (2017). *Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano em cena contemporânea*. Tese de doutorado (Teoria e prática do Teatro). Universidade de São Paulo.

MENDONÇA, A. B. de. (2008). *Nova Reforma do Código de Processo Penal*. Rio de Janeiro: Editora Método.

MERAHI, D. GAMA, G. (2013). A intrusão do real no espaço teatral britânico. *Sala Preta* 13.2, p.155-170. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP.

METZ, N. (2006). *Now playing: Real life. Documentary theater puts true stories on stage*. The Chicago Tribune 20.

MILDER, P. (2011). Teaching as art: The contemporary lecture-performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 33.1, p. 13-27. Cambridge: MIT Press.

MIRA Y LÓPEZ, E. (2009). *Manual de psicologia jurídica*. São Paulo: Vida Livros, 2009.

MOCARZEL, S. V. (2014). Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea. *Sala Preta*, v. 14.2. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP.

MONTEIRO, G. M. M. P. P. (2018). *Altas Árvores de Coração Amargo. Testemunho e Paixão em Fernando Assis Pacheco*. Tese de doutorado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

MOORE, M. K. (2013). *Exhibit A: An Application of Verbatim Theatre Dramaturgy*. Thesis in Theatre Theory & Dramaturgy. Ottawa, Canada.

NELSON, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. London: Palgrave Macmillan.

- NICHOLS, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus.
- NICKEL, V. (2012). *Trauma, Memória e História em A Mercy, de Toni Morrison*. Dissertação de mestrado. (Letras). Porto Alegre: UFRGS.
- NUNES, B. (1988). Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: PRADO JR., BENTO *et al.* *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago.
- NUSSBAUM, L. (1981). The German documentary theater of the sixties: A stereopsis of contemporary history. *German Studies Review*, p. 237-255.
- OKUN, L. (1986). *Woman abuse: Facts replacing myths*. New York: SUNY Press.
- PAES, M. L. (2006). *Arquivo: teoria e prática*. Rio de Janeiro: FGV.
- PAGET, D. (1987). Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly* 3.2, p. 317-336. Cambridge. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0266464X00002463>. Acesso em: out.2018
- _____. (1990). *True Stories? Documentary Drama on radio, screen and stage*. Manchester: University Press.
- _____. (2008). New documentarism on stage: Documentary theatre in new times. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 56.2, p. 29-141.
- _____. (2011). The 'broken tradition' of documentary theatre and its continued powers of endurance. In: FORSYTH, A. & MEGSON, C. *Get real: documentary theatre past and present*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- PAULS, A. (2010). Kidnapping reality: an interview with Vivi Tellas. Trad. TOWNSEND, S. In: MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the real on the world stage*. New York: Palgrave Macmillan.
- PAVIS, P. (2005) *Dicionário de teatro*. Trad. J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- PELLETTIERI, O. (2003). *Escena y realidad*. GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano.) 1ª Ed. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- PICON-VALLIN, B. (2011). Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. *Sala Preta*, v. 11, n. 1, p. 193-211.
- PIEMME, J. & LEMAIRE, V. (2011) *Usages du "document": les écritures théâtrales entre réel et fiction*. Un.Catholique de Louvain, Études Théâtrales n.50/2011.
- PINOTTI, A., COSTA, A.F. & CATALÃO, M. (2017). Desconcerto Número 1: Paradoxos da Conferência-Performance. *Dramaturgias*, 4, p.18-32.

PISCATOR, E. (1970) Objective Acting. In: COLE, T. & CHINOY, H.K. *Actors on Acting*. New Iorque: Crown Publishers.

_____. (1968) *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

POLLAK, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2278>. Acesso em: 08/08/2011.

RAMOS, J. G. G. (s.d.) *Teoria da Prova Processual Penal*. In: https://www.academia.edu/download/57833510/RAMOS_teor_da_prova_proc_essual_penal.pdf. Acesso em: 03/08/2020.

REINELT, J. (2011). The promise of documentary. In: FORSYTH, A. & MEGSON, C. *Get real: documentary theater past and present*. London: Palgrave Macmillan.

ROBLES, H. (2010). Teatro documental. Otra forma de denuncia social. *Revista Revuelta: cultura, política y mucho más*, n. 16. Disponível em: www.revistarevuelta.org

ROY, F. (2009). *Les caractéristiques et l'évolution du théâtre pour le développement en Afrique noire francophone: le cas du Burkina Faso*. Montréal: Université du Québec à Montréal.

RYE, C. (2003). Incorporating practice: multi-viewpoint approach to performance documentation. *Journal of Media Practice*, 3:2, p.115-123.

SAISON, M. (1998). *Les théâtres du réel*. Paris: L'Harmattan.

SAMUEL, R. (1984). Desprofesionalizar la historia. *Debats*, n.10, p.70. Valencia.

SÁNCHEZ, J. A. (2014). *Practising the real on the contemporary stage*. Chicago: The University of Chicago Press.

SANTOS, N. R. R. (2012). *Teatro, Documentário e Política*. (Doctoral dissertation, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa).

SARRAZAC, J.P. (2012). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify.

SARRAZAC, J.P., NAUGRETTE, C. & BANU, G. (2011). *Le geste de témoigner: un dispositif pour le théâtre*. Un. Catholique de Louvain/ Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Études théâtrales, n.51.

SCHECHENER, R. (1988). *Performance Theory*. Nova York: Routledge.

_____. (2003). O que é performance?. *Revista O percevejo*, Ano 11, n.12. Rio de Janeiro: UniRio.

SELAU, M. da S. (2004). História Oral: Uma metodologia para o trabalho com fontes orais. *Esboços: histórias em contextos globais*, v. 11, n. 11, p. 217-228, Florianópolis. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/486/9887>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

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

SMALL, D. A. (2016) O saber histórico e a experiência estética no teatro documentário contemporâneo. *Sinais de Cena*, p. 49-63.

_____. (2018) Historiografia de Artista. In: FERREIRA, J. A. & GUERREIRO, T. (coord.) *Teatro do Vestido – um dicionário*. Lisboa: Bicho do Mato.

SMART, J. (2014). The feeling of Devising: Emotion and Mind in the Devising Process. In: TRENCSÉNYI, K. & COCHRANE, B. (eds.), *New Dramaturgy: Internacional Perspectives on Theory and Practice*, p.101-114. Londres: Bloomsbury.

SOLER, M. M. (2010) *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Editora Hucitec.

_____. (2008) O espectador no teatro de não ficção. *Revista Sala Preta*, n. 8. São Paulo.

_____. (2015). *O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas*. Tese de doutorado (Artes Cênicas). Universidade de São Paulo.

STRAUS, M. A. (1973). A general systems theory approach to a theory of violence between family members. *Information (International Social Science Council)*, 12(3), p.105-125.

_____. (2017). Measuring intrafamily conflict and violence: The conflict tactics (CT) scales. In: *Physical violence in American families*, p. 29-48. Routledge.

SZONDI, P. (2001). *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*, trad. Luiz Sérgio Répa. São Paulo, Editora Cosac & Naify.

TAYLOR, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP.

_____. (2002). Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, G. & ARBEX, M. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Poslit.

TELLAS, V. (s.d.) *Entrevista de Alejandro Lingenti a Vivi Tellas sobre Biodrama*. Disponível em: <https://losinrocks.com/yo-inventé-la-palabra-biodrama-fcdb7a7fb433>. Acessado em 20 de janeiro de 2019.

THOMPSON, P. (1984) La historia oral y el historiador. *Debats*, n.10. Valencia.

URRACO CRESPO, J. M. (2012). *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: una escritura con sede en el cuerpo*. Tese de doutoramento. Tutor: Francesc Foguet. Universitat Autònoma de Barcelona.

VAN ALPHEN, E. (2014). *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*. Reaktion Books.

WAKE, C. (2013). Headphone Verbatim Theatre: Methods, Histories, Genres, Theories. *NTQ-New Theatre Quarterly*, 29.4, p. 321-335.

WEISS, P. (1971). The Material and the Models. Notes towards a definition of Documentary Theatre. *Theatre Quarterly*, vol.1, n° 1.

_____. (1968). Fourteen Propositions for a Documentary Theatre, *Piscator and the Documentary Theatre*, World Theatre, Vol. XVII (5-6), p. 375- 389.

_____. (2008). Notes on the Contemporary Theatre. In: KRASNER, D. (Ed.), *Theatre in Theory 1900-2000: An Antology*, p.381-386 (1971). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

WOHL, D. (2014). *Site Specific Theatre*. Southern Theatre 54.

ZIZEK, S. (2002). *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso.

ZURBACH, C. As formas simples do teatro de Joana Craveiro. In: FERREIRA & GUERREIRO. *Teatro de Vestido: um dicionário*, p. 49-52.

