

TEATRO NA ESCOLA: AUTOBIOGRAFIAS EM CENA

Maria Cristina Fabi

Orientador: Prof. Dr. Stephan Baumgartel

ProfArtes - UDESC

RESUMO

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre um processo de criação artística no contexto do teatro na escola. A proposta de trabalho prático é um procedimento cênico que envolve o *real* em cena com adolescentes do terceiro ano do ensino médio da Escola Estadual Básica Dom Jaime de Barros Câmara, situada em Florianópolis, Santa Catarina. A metodologia foi desenvolvida por pesquisas sobre os teatros do *real*, no *Ciclo Biodrama* da diretora argentina Viviana Tellas e na pedagogia do Teatro Documentário. A partir de procedimentos presentes nessas metodologias, desenvolvi uma prática cênica, trabalhando com autobiografias desses adolescentes. Estabeleço um diálogo direto com a cena contemporânea ao estar trabalhando o teatro na escola com material extraído da realidade. A dramaturgia não foi construída a partir de um texto dramático; não nos utilizamos de personagens para contar histórias. Meu objetivo foi criar um jogo cênico com a presença em cena de adolescentes que relatam alguns fatos e se colocam diante do espectador para narrá-los e discuti-los. Estou interessada em refletir sobre a pertinência do formato escolhido como possibilidade de abertura de um campo para que os adolescentes estabeleçam uma percepção de suas próprias realidades a partir do teatro.

Palavras-chave: autobiografia, biodrama, escola, teatro documentário, teatros do real.

Theatre at school: autobiographies on the stage

ABSTRACT

This article presents a reflection on a creative theatrical process within the theatre curriculum at a Brazilian public school. The practical proposal departed from real situations experienced by senior high school students from the public school Dom Jaime de Barros Câmara in Florianópolis, Santa Catarina. The methodology applied was informed by research carried out on the appearance of the real in contemporary theatre; the Biodrama Cycle developed by Argentinian director Viviana Tellas, as well as the approaches of contemporary documentary theatre.

Taking these ideas as a starting point, I developed a performance practice working with the autobiographies of those students. In using material taken directly from the personal reality of my students, I tried to establish a dialogue with contemporary theatre forms. The dramaturgy was not constructed following a dramatic dialogue nor did we establish fictional characters. The goal was to make the adolescents play with their presence on stage, telling some facts and discuss them in front of the audience. . The paper reflects upon my interest in researching the possibilities of this format to make the students and the audience think through their own reality by staging aspects of it.

Keywords: autobiographies; biodrama; school, drama documentary; drama the real.

Keywords: autobiographies; biodrama; school, drama documentary; drama the real.

1 Introdução

O território de investigação do presente trabalho se dá a partir de meu contato com os estudos sobre os teatros do real na disciplina Espaços e Teatralidades (ficções e realidades), oferecida pelo prof. Dr. André Carreira no programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

Após ser apresentada aos teatros do *real*, interessei-me pelo Biodrama e pelo Teatro Documentário. Um dos aspectos que chamou a atenção, foi perceber como a realidade empírica dos alunos-atores pode se manter exposta na dramaturgia, e como é possível, a partir dessa criação cênica, levar tanto o espectador como os alunos/autores, a perceber com outras perspectivas a realidade que os cerca, introduzindo outros pontos de vista, diferentes dos pré-estabelecidos pela tradição cultural hegemônica.

Outro ponto a ser observado é como a anexação do *real* no teatro, potencializa e tenciona as camadas de ficção e de realidade, ou seja, a inclusão ostentativa de uma camada real possui também um potencial poético específico, além de poder transformar os modos de perceber e vivenciar essa realidade. Estes fatos levaram-me ao questionamento de como estas vertentes do teatro contemporâneo poderiam ser utilizadas como uma prática teatral na Escola.

Como aluna do Mestrado Profissional – Prof-Artes, na área de teatro, e ao mesmo tempo, professora efetiva de teatro na Escola Estadual Dom Jaime de Barros Câmara, na cidade de Florianópolis-SC, decidi realizar um experimento com os alunos da escola, utilizando as diferentes abordagens que dialogam com as teorias dos teatros do *real*.

Os desafios era muitos, já que os alunos não são atores e desconhecem a existência dessa vertente do teatro. Muitos não estão habituados a frequentar salas de espetáculos. As poucas experiências como espectadores, nascem de espetáculos produzidos para o público infantil e de cunho comercial, os quais possibilitam pouca ou nenhuma abertura à reflexão poética ou ao exercício imaginário-reflexivo da alteridade. Identifiquei, como desafios principais as perguntas de: Como forjar mecanismos que fossem facilitadores de aproximação entre o que seria esse tal “teatro do real” e os meus alunos? Como introduzir o tema ao grupo? Como poderíamos configurar esse evento cênico?

A primeira decisão foi em relação à escolha da turma para o desenvolvimento da pesquisa. Foram escolhidos os alunos que frequentavam o segundo ano, e faziam as aulas de teatro no contra turno, pois na hora de concluir a experiência, estariam no terceiro e último ano do ensino médio, com idades variando entre dezenas e dezoito anos.

Outro fator com relevância para a escolha do grupo, foi o fato de que esses alunos, terem participado das aulas de teatro no ano anterior. O grupo de atores foi constituído por doze integrantes, dez meninas e dois meninos.

Ao longo dessa pesquisa, a relação interpessoal desenvolvida entre a professora/pesquisadora e o grupo, foi de confiança mútua. Essa situação mostrou-se importante para que os alunos falassem de si, envolvidos em uma atmosfera de confiança e entrega, através de depoimentos pessoais, com o objetivo de fazer teatro.

Inicialmente exploramos temas que fossem pertinentes, importantes, polêmicos aos adolescentes, através de depoimentos pessoais, encenando essas realidades, para que suas vozes, dúvidas e angústias, pudessem ecoar através do teatro. Através do questionamento sobre a vida que vivem, para onde se dirigem, o que os preocupa, quem são seus ídolos, se ainda os têm, seus medos, como se relacionam com seus corpos, sua sexualidade, religiosidade, suas famílias, autoestima, a escola e o trabalho, projetos para o futuro próximo, pois encontram-se no último ano do ensino médio.

O processo surgiu do interesse em trabalhar a partir das histórias trazidas pelos alunos/atores, pelo fato de que as mesmas, são uma fonte fértil de inspiração para à imaginação criativa, permitindo que outras coisas sejam criadas, pela memória e a percepção produzida pelo grupo. Utilizando os procedimentos do *Biodrama* ao tratar da vida dos estudantes, trazendo para a escola uma proposta dos teatros do *real*.

Essas memórias trazidas pelos estudantes, pelo ato de lembrar e falar de si, se mostraram como um material potente no intuito de trazer o real dos alunos para a cena da escola. Pois ao se posicionarem frente aos espectadores de forma a expor suas vidas, estariam cumprindo a função de serem porta-vozes de muitos outros indivíduos adolescentes, que ao passarem por situações semelhantes poderiam não encontrar oportunidades para compartilhar.

Nos teatros do *real*, segundo CORNAGO, lida-se com o “efeito atuação e efeito não-atuação” sobre o espectador, ou seja, instala-se uma dúvida sobre o que é real e o que é ficcional. Pois nessa proposta, trabalhamos buscando o efeito atuação e não atuação, para além da denominação formal, pois, os alunos(as)/atores/atrizes, falam de si, não criam personagens, atuam seus próprios papéis. Segundo Sánchez, uma das formas de verificação do *real* em cena, ocorre pela negação da representação. Dessa maneira, trabalhamos a idéia de exposição de depoimentos, com vistas a problematizar o olhar do espectador.

Meus objetivos eram criar tensão entre os espaços, o do teatro e a realidade a partir de autobiografias e depoimentos pessoais dos estudantes. A minha intenção era a de expandir o campo do teatro na escola, através da tensão estabelecida entre a realidade e a ficção.

A partir de uma dramaturgia construída pelo grupo, através da presença do real em cena, pretendi fortalecer o processo de construção de sujeitos inventivos, autores de suas próprias histórias e pessoas que compreenderam a relatividade dessa autoria num exercício de autonomia e de relacionamento de alteridade.

Teatros do *Real* o contexto histórico

Uma das questões de grande significado nos “teatros do real” são as questões da presença do ator e da situação que se opõe a relação mimética da representação. Os teatros do *real* trazem consigo a possibilidade de abertura do campo das artes cênicas para o corpo do ator, para a presença física, para o espaço da cidade, num processo crítico, sendo assim, inovador. Nesses projetos do *real*, o que estaria em foco, seria essa fricção entre as camadas reais e as poéticas, num jogo que nega o mimetismo. Onde a representação da realidade dá lugar a própria realidade em cena, e também, e até sobretudo, dar lugar à própria realidade da cena.

Opero com a consideração de que elaborar uma dramaturgia com material real na cena da escola é trabalhar com os alunos atores/atrizes a partir do material trazido por eles. Esses materiais são compostos por histórias, objetos, canções, textos, que compõe a biografia dos envolvidos. O papel desempenhado por mim foi o de pinçar a poética dessas biografias e trazer para a cena. Pretendi trazer a realidade da vida desses alunos/atores/atrizes para fazer teatro.

Essa forma de representação do teatro contemporâneo, proporciona uma outra possibilidade de linguagem cênica, em relação ao teatro dramático, pois não utiliza um texto previamente escrito para teatro e não sugere a representação de personagens.

O teatro contemporâneo, tem caracterizado-se, entre outros aspectos formais pela tensão entre o real e o ficcional em cena, conforme apresentado pelos autores abaixo.

Hans-Thies Lehmann denomina o teatro contemporâneo como teatro pós-dramático, por esse conceito “[...], um mínimo denominador comum entre uma série de formas dramáticas muito diferenciadas, mas que tem em comum uma única coisa, que é terem atrás de si uma história, que é o teatro dramático”. (LEHMANN, 2008; p. 233).

Para Lehmann o teatro pós-dramático pode abarcar todos os procedimentos artísticos que não se utilizam do texto dramático, como eixo central de suas produções, ou que usam o texto de maneira crítica, afastando-o dos princípios fundantes do drama burguês. Isso nos libera a usar os vetores de tempo, espaço, e personagens, acionados em uma autonomia própria, fora da unidade que costuma constituir o drama. Uma liberdade que nos ajudou a abraçar o caráter de montagem ou colagem de cenas sem conexão narrativa e, portanto, sem unidade não só de tempo, mas também de ação. Talvez tivesse existido certa unidade de espaço, uma vez que o espaço importante era sempre o espaço cênico da apresentação, mas de fato não era uma unidade do espaço ficcional.

Desgranges endossa esse deslocamento da importância do texto ao dizer que, no teatro contemporâneo o texto sai do centro da cena, e os demais elementos ganham igual importância, conferindo ao espectador o papel de decodificador, ao interpretar e relacionar o conjunto de elementos, através de participação ativa. (DESGRANGES, 2003).

Segundo Sánchez (2007) o teatro viveria uma crise da representação, que seria a dificuldade de dar forma a um mundo que “beira o irrepresentável” dessa maneira a introdução do *real* seria uma tentativa de renovação. (Sánchez, 2007, p. 140).

A autora SAISON discorre sobre a “crise da referência no teatro” – o teatro que reflete sobre si mesmo - em contraposição, o *real* em cena nos apontaria uma saída, uma “abertura para o mundo”. (SAISON, 1998, p. 54)

Surge assim, na cena contemporânea, o desejo de gerar uma experiência *real*, através da relação estabelecida entre o eixo palco plateia. A representação da cena contemporânea é baseada na proximidade entre ator e espectador, na construção de uma experiência, através de uma proximidade que comprometa o próprio corpo.

A autora Fischer-Lichte (2007) refere-se a forma como os elementos do real e ficcional agem sobre o espectador. Fischer- Lichte cita a ordem da presença e a ordem da representação. A ordem da presença, segundo a autora seria a materialidade, o corpo do ator, os espaços de representação.

Feral (2011), aponta a quebra do contrato de ficção estabelecido com o espectador como um procedimento válido para que os espectadores desloquem-se da posição de mero observadores, ocupando a posição de partícipes. A autora diz que a cena teatral sempre esteve entre a realidade e a ficção. Para a autora um dos pontos mais fundamentais nos teatros do real é o seu caráter participativo, colocando o expectador em um lugar de experiência, vivencia, ao invés de apenas receber visualmente, isso coloca em evidência as fronteiras do teatro.

A autora Sílvia Fernandes enfatiza: “Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali” (FERNANDES, 2013; p. 85).

Na análise de Saison, trazida por Sánchez, lemos que para esses autores, a cena teatral, ao acionar o acontecimento artístico e não em reproduzi-lo como cópia da realidade, estaria refletindo sua própria dimensão política. Por acontecer no encontro com o público, trazendo em si questões políticas, carregado de potência pelo encontro/relação com o espectador/observador, estaria dessa maneira quebrando o contrato ficcional estabelecido entre palco e platéia, possibilitando ainda a dilatação da dimensão de alteridade presente em cada um e assim podendo vir a quebrar a indiferença em relação ao outro.

José Sánchez, (2007), em sua pesquisa, destaca quatro eixos em que o *real* desdobra-se na cena contemporânea: o *real* como representação visível; o *real* como indagação da experiência do corpo; o *real* como limite da representação frente às vivências de dor e morte; e o *real* como renúncia da representação em benefício das práticas participativas.

O mesmo autor destaca ainda que o tema do *real* na cena contemporânea não desvincula-se da ideia de ficção, pois essa está inserida nos processos artísticos, já que tudo o que vai para a cena, é ficção.

Teatro documentário

Teatro Documentário é uma vertente do teatro contemporâneo que traz para a cena uma dramaturgia construída a partir do *real*, utilizando em sua composição materiais documentais diversos tais como: registros fotográficos, vídeos, entrevistas, cartas, fotos.

O Teatro Documentário está diretamente ligado a valorização do passado e da memória como resistência a perda de valores disseminados pelo capitalismo. Esta modalidade teatral não apoia-se na história oficial, pelo contrário, ele valoriza a vida de pessoas comuns e fatos reais.

Os autores Patrice Pavis, Gary Fisher Dawson, Carol Martin e Marcelo Soler, estão em concordância em situar a primeira fase do Teatro Documentário ao início do século XX. Ganhando grande expressão nas encenações de *agit-prop* de Erwin Piscator.

Essas encenações utilizavam-se de fatos do cotidiano, usavam documentos da época, estabelecendo assim um vínculo direto com os espectadores. Para isso, as encenações traziam registros fotográficos, canções, vídeos e discursos, levando o tom de comprovação ao que era exibido. A tecnologia vinha como um veredito ao que era posto em cena.

Para SOLER, Augusto Boal, no Brasil, seria um dos primeiros a praticar teatro dentro das perspectivas de Teatro Documentário. Segundo o autor, desde suas primeiras atividades como dramaturgo, Boal, apontava uma forte característica de dramatização histórica. Como exemplo as peças *Arena Conta Bolívar* e *Arena Conta Zumbi*, são citadas pelo autor como sendo de cunho social e político. O Projeto do Teatro Jornal, com forte aproximação ao Living Newspaper, compreendia em uma encenação que encenadores tomavam as notícias de jornais diários, e as exploravam cenicamente, pela análise crítica.

O teatro histórico, trás para a cena através de fatos reais uma discussão acerca de acontecimentos históricos, segundo a ótica de um dramaturgo, que interpreta a história, segundo sua própria visão.

Os espetáculos ditos documentários articulam as suas dramaturgias baseadas em fatos reais, assim como no teatro histórico, mas nessa vertente do teatro contemporâneo, a utilização de materiais documentais na construção da dramaturgia, tem o caráter de valorização da memória e do passado, através do viés capturado das micro-histórias, tendo como base a contemporaneidade, sem alteração da realidade. E ainda, segundo GIORDANO (2014, p. 30) “O Teatro Documentário, sempre buscou questionar as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre os fatos e as verdades”.

Imerso nesse campo de provocações, o espectador é inserido nesse jogo. Instigado a pensar, refletir, tomar posicionamentos, colocar-se no lugar do ator, do outro. Numa relação de troca, de intimidade. Nesse jogo ficção e realidade são acionadas. As barreiras que separam ficcional e *real* são borradas, o espectador pode ficar na dúvida, entre estar presenciando algo da esfera do *real* ou do ficcional.

Embora no teatro o material *real* esteja sempre presente. Quer seja pela presença do corpo, do espaço, do tempo, dos objetos, da luz, dos sons. Pois o teatro é a arte do acontecimento, do aqui e do agora. A presença do ator/atriz, o corpo, a voz, a ação, são sempre reais, independentemente de estarem interpretando um personagem. Ou no caso do *performer*, - *artista que se dedica às atividades performativas* - e que age em nome próprio, através de uma ação performática. Segundo Pavis “ (...) O performer realiza uma encenação de seu próprio eu “o ator faz o papel do outro” (Pavis. 1999. p. 284). Assim, conforme Pavis, o ator é aquele que representa um personagem, que finge ser quem não é.

Biodrama

O *Biodrama* está posicionado, segundo GIORDANO (2014, p.47) como uma das vertentes do Teatro Documentário Contemporâneo. Tomando como inspiração a vida de uma pessoa viva. Esta é uma forma teatral que pensa sobre a vida e sua relação com a arte, construindo a dramaturgia a partir de histórias pessoais de “pessoas comuns”, as quais não tem como profissão atuar/interpretar, e tem como proposição, transformar material *real* em teatro.

O *Biodrama* caracteriza-se por borrar os limites entre ficção e realidade, de forma a que não se possa delimitar com exatidão que parte é ficção e que parte é realidade. Essa forma teatral propõe o retorno do *real*, a realidade volta à cena.

No *Biodrama*, as histórias pessoais são compartilhadas por material extraído de memórias, que são transformadas em procedimentos para a ficção, que colocadas em cena, expõem as camadas da ordem daquilo que é privado e do que é público. Uma prática como essa envolve, a vida das pessoas, das que estão em cena e dos espectadores. Promovendo a alteridade, pois ao praticar um sentimento de responsabilidade frente ao mundo, no qual estamos todos inseridos, podemos criar a possibilidade de nos colocar no lugar do outro.

O Projeto *Biodrama*, teve início no ano de 2002 na Argentina com a Diretora teatral Viviana Tellas, que na época era Diretora do Teatro Sarmiento, e surgiu com o objetivo de investigar a relação entre a vida e a arte. Como a palavra indica, o Biodrama, tratava de fundir vida e drama para testar os limites destas duas coisas.

O projeto surgiu no momento em que o país vivia uma crise política que, culminou numa crise econômica severa que desorganizou o país. Esta conjuntura de crise, econômica e de representação política, transbordou para o campo das artes e consequentemente para as representações teatrais.

A princípio o projeto teria surgido como uma tentativa de gerar uma discussão social acerca da situação econômica e política em que o país enfrentava na ocasião, segundo Giordano (2014). Este momento de crise impulsionou a investigação e a revalorização pessoal, como material do teatro. Assim, existiu um terreno fértil para que o teatro dialogasse com a sociedade em crise.

As experiências de teatro documentário de Viviana Tellas, tanto o *Projecto Archivos* como o *Ciclo Biodrama* se inscrevem no que se pode chamar de “retorno do real” no campo da representação¹.

Segundo a própria Vivi Tellas, ela estaria interessada em investigar a vida de pessoas vivas, retirando o que há de cênico, “coeficiente de teatralidade”, da vida dessas pessoas para fazer teatro. O ponto de interesse seria justamente a zona que estaria entre o que seria da ordem da ficção e o que seria realidade. A própria diretora o nomeou como um “Umbral mínimo de ficção (UMF)”² – que seria a quantidade de ficção que há em uma situação. Segundo GIORDANO, “Tellus teria cunhado o termo Umbral Mínimo de Ficção para referir-se a toda teatralidade mínima que possa ser gerada a partir de um material biográfico. Isto serve para medir o quanto há de ficção em cada situação, porque o artista deve sempre estar consciente para perceber onde é possível encontrar teatro, representação ou um campo de simulação totalmente ficcional que não somente no palco”.

A diretora interessa-se em observar a repetição dentro do comportamento humano. Vivi Tellas, investiga a repetição, como ferramenta para encontrar a teatralidade no comportamento humano, a Diretora utiliza a repetição como estratégia para a produção de realidade em cena. Tellas cria uma dramaturgia colocando em cena, não atores, que contam de forma poética, suas experiências. A diretora transforma através de uma poética pessoal, relatos de vidas, que segundo ela, assemelham-se a ficção, montando histórias, deixando evidente sua visão de mundo, e também os procedimentos teatrais que norteiam e dão forma a seu teatro.

Conforme o texto, a diretora sugere a busca pela teatralidade fora do teatro, porém, carrega o teatro de realidade. A forma de narrar às histórias, aliada aos conteúdos trazidos pelas mesmas, deixa transparecer sua visão crítica e peculiar de fazer teatro.

A influência dos procedimentos do *Biodrama* se fez presente na encenação de *Contamos histórias como se fosse a primeira vez, de novo*, através da utilização da biografia dos

¹ Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5251-2009-04-26.html>

² Disponível em <http://archivotellas.com.ar>. Acesso em 23 de março de 2016

estudantes/atores, da inserção do material *real* em cena, presente nos objetos pessoais levados a cena. A vida dos estudantes/atores, seus depoimentos levados a cena, transformaram-se em ficção, através do olhar do espectador que teatralizaria tudo aquilo que vai para a cena.

Outro foco enfatizado na experimentação com o grupo de alunos/atores foi a preocupação em extraír o coeficiente de teatralidade da vida de cada integrante do grupo, assim como Viviana Tellas, organizei as cenas a partir do material em forma de depoimentos trazidos pelo grupo. Destacando desse material real aquilo que estaria entre a ordem da ficção e o que seria realidade (UMF) Umbral mínimo de ficção,

O processo surgiu do interesse em trabalhar a partir das histórias trazidas pelos alunos/atores, pelo fato de que as mesmas, são uma fonte fértil de inspiração para à imaginação criativa, permitindo que outras coisas sejam criadas, pela memória e a percepção produzida pelo grupo. Utilizando os procedimentos do *Biodrama* ao tratar da vida dos estudantes, trazendo para a escola uma proposta dos teatros do *Real*. Pois ao lembrarem de suas experiências, esses jovens estiveram lidando com suas memórias, através da repetição de fatos ocorridos. Seria nessa repetição que Vivi Tellas menciona encontrar o coeficiente de Teatralidade, pois a Diretora utiliza como estratégia a repetição para a produção de realidade em cena. Assim, o fato de que os alunos(as) puderam lembrar e falar, cumpriu a função de dar impulso para que o projeto pudesse se concretizar.

Assim também os procedimentos a partir do Teatro Documentário foram instrumentos para organizar a dramaturgia do evento aqui proposto. As questões ligadas a valorização da memória e do passado, através da utilização de fatos do cotidiano, com a intenção de criar um vínculo com os espectadores. E ainda a utilização da tecnologia em cena, pode acentuar o que era posto em cena, através da memória.

Conforme estudo da pesquisadora LEONARDELLI, em sua tese de doutorado, *A memória como recriação do vivido. Um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal* de 2008, se considerarmos as teorias de BERGSON sobre o funcionamento da memória, pode-se dizer que há uma possibilidade de entendermos os mecanismos da memória.

A memória está sempre em transformação, sempre em fluxo, no espaço-tempo. Não existe uma hierarquia entre corpo/mente. Sem a memória seria impossível construir a história e a narração.

Assim, as sensações definem aquilo que percebemos, conduzindo os sujeitos pelo conhecimento e retomamos a elas sempre que necessitamos de referências para qualificarmos as coisas. Por intermédio da memória se inauguraría uma nova consciência de sujeito. Pois se tratam de sujeitos, mais sensíveis, poéticos e inventivos.

A memória seria responsável em definir o ser em sua construção ativa como sujeito cognoscente. Para a autora, os estudos de BERGSON seriam uma chave para a compreensão da arte.

Utilizando as teorias postuladas pelos autores acima, entendemos que, selecionamos aquilo que é para ser lembrado e o que deve ser esquecido. Isso se dá em escalas pessoal e social. Preservar é também escolher o que será lembrado posteriormente. É também um ato seletivo. A memória e a identidade estão sempre ligadas. A memória teria um importante papel, pois atribui significado a experiências vividas em sociedade. Não podemos separar a história pessoal da história social.

No espaço da escola é possível criarmos um movimento de resistência, através do trabalho, que valorize a experiência individual, através do testemunho – sobre a capacidade de lembrar e narrar, que está diretamente ligada com a construção da identidade social.

Contexto

Para esse processo, além dos registros escritos, também foram feitas fotos, gravações em vídeo e áudio dos encontros, que constituem matéria prima para a criação dos textos dos depoimentos pessoais.

O meu campo de interesse tem sido pesquisar como proporcionar aos alunos(a) estímulos para desenvolver a capacidade criativa pelos procedimentos teatrais. Considero que através do fazer teatral na escola, estamos no caminho em direção à expansão da compreensão de quem somos, assim, ampliando os espaços para a expressão, conhecimento e de comunicação dos estudantes.

A escola

A Escola Estadual Básica Dom Jaime de Barros Câmara, está situada no Estado de Santa Catarina, na cidade de Florianópolis, localizada no sul da ilha de Santa Catarina, na Freguesia do Ribeirão, no bairro Ribeirão da Ilha. O bairro é bastante conhecido e procurado por turistas, por ser dotado de grande beleza natural, importância histórica, pela arquitetura açoriana e boa gastronomia.

Atualmente a escola atende a 564 alunos matriculados no Ensino Fundamental e Médio. A escola funciona em três períodos. O Ensino Médio Inovador atende os períodos da manhã e tarde. Oferecemos aulas de cultura, nas modalidades, teatro, artesanato e música.

Essa proposta comprehende as aulas ministradas uma vez por semana, que são realizadas as quintas-feiras, por um período de 90 minutos, com início às 15:30 e término às 17:15, no Galpão da

escola. Somam 12 alunos/atores que freqüentam as aulas de teatro, sendo 10 meninas e dois meninos, todos do terceiro ano do ensino médio integral.

Sala de práticas e de encenação da EEB Dom Jaime de Barros Câmara

A sala para as práticas teatrais na escola em questão é um galpão, com piso frio e em nada estimulante. Para as aulas de teatro, deslocamos mesas e cadeiras para o fundo da sala e temos então o espaço vazio. Espaço Vazio, termo cunhado por Peter Brook, para designar, em termos simbólicos, a característica por ele eleita para definição de espaço cênico. Espaço vazio, entendido como aquele que pode vir a ser. Espaço de dentro e de fora. Aberto as possibilidades.

Nesse espaço vazio, ainda segundo Brook, a atenção do espectador recai especialmente nos atores, nas atuações. É um espaço aberto e intemporal, não datado, onde tudo pode acontecer. É um espaço onde pode-se explorar tanto as texturas contidas nesse espaço, bem como os limites físicos dos atuadores.

Embora o conceito trazido por Brook seja muita instigante, em nossa realidade escolar, eu sentia em minhas práticas pedagógicas falta de um elemento mais determinante, que agregasse as improvisações, delimitando o espaço cênico, como lugar mágico, lugar em que a imaginação, a criatividade, o sonho, entrariam para compor junto dos materiais reais, a dramaturgia para essa pesquisa.

Foi então que, ainda estimulada por leituras sobre a obra e a pesquisa de Peter Brook, que surgiu a ideia de levar um tapete para o nosso Galpão. Imediatamente, lembrei que possuía um, que estava abandonado em um espaço onde guardo objetos. De posse do mesmo, levei-o para o Galpão.

A intenção de usar um tapete é segundo Brook, a de determinar um espaço para a atuação. Um espaço visualmente delimitado, que possibilita uma maior proximidade entre os atores e o público.

Nas palavras de Tiago Veiga³: “Esse espaço coloca o corpo do ator (e os seus potenciais de movimento e ritmo, associados a intenções de vontade) em jogo”. Nesse espaço, são exigidos uma maior concentração e capacidade de improvisação.

O tapete define uma área de atuação, em cima dele, os atores podem se conectar à imaginação e serem quem quiserem ser, no momento real e atual. Fora do tapete, desestrói-se a atuação, volta-se a realidade cotidiana. Nele tudo intensifica-se, ilumina-se, expande-se, em um estado de exposição.

³ LEXICO disponível em www.filosofiadaarte.no.sapo.pt/lexico

Foi com esse desejo que levei o primeiro tapete para o Galpão, o de transformar o espaço existente, uma sala com piso de lajotas brancas, nada inspirador nem acolhedor para os trabalhos cênicos, em um espaço acolhedor, aconchegante, mágico, como o tapete das mil e uma noites em Shakespeare, um lugar de possibilidades e expansão do(s) corpo(s). O tapete foi bem recebido! Assim que os alunos viam o tapete, logo se aproximavam, sentando-se e deitando-se nele.

Nos dias que seguiram, estabelecemos que o tapete estava como para demarcar um espaço, o espaço cênico, espaço de atuação, de presentificação.

Quando estabelecíamos o momento das improvisações, os alunos/atores, posicionavam-se no tapete, para jogar, enquanto os alunos/espectadores, posicionavam-se fora dele para assistir/presenciar.

O treinamento

Como esse trabalho era pautado na anexação do *real* em cena, parti da ideia de que os depoimentos seriam uma carga bastante forte de realidade. Assim tive como base o corpo, pois precisaria ter qualidades de presença, algo da esfera do poético, com qualidades extracotidianas, para que um contraponto fosse estabelecido – entre um corpo que a partir de nuances alteradas de fluidez, de tempo, projeta um texto *colado* à realidade – o que parece interessante, pois ao estarmos trabalhando nessa linha divisória entre o *real* e o ficcional, dariam ao espectador a sensação de dúvida entre ser verdade ou ficção aquilo que estão presenciando.

Utilizei o exercício do Funâmbulo – (Peter Brook) - Com o pretexto de andar em uma corda bamba – equilibrando e desequilibrando – propondo um jogo, que vai amolecendo o corpo, integrando o corpo, ampliando o gestual.

O objetivo é que com a prática desse exercício os alunos/atores possam ir desenvolvendo um corpo mais expressivo. O exercício foi utilizado como estratégia cênica, enquanto “andavam na corda bamba” falavam seus depoimentos. Resultando em pequenas alterações na voz, na respiração, e essas alterações favoreceram algumas modulações corporais. O mesmo exercício, serviu de estímulo para que em cena, utilizássemos uma cadeira para que depoimentos fossem dados – descrevo a ação com a cadeira posteriormente.

Essas modulações corporais nos interessam nesse trabalho cênico; não estamos construindo um personagem, pois corria-se o risco de resultar um corpo cotidiano, livre de modulações e por tanto sem brilho. Esse exercício mostrou-se ao longo de todo o processo um ato bastante significativo. Trabalhei com a ideia de desconstruir o corpo cotidiano.

Essa proposição pareceu bastante adequada para o desenvolvimento desse processo, por tratar-se de um trabalho que requisita que os corpos sejam precisos, pois não estamos compondo

com personagens, dessa maneira o corpo que se apresenta é o corpo do aluno/ator - mesmo, o corpo *real*. Porém, os alunos/atores ao estarem em cena são atores de si mesmos. Pois, ao se colocarem em cena, atuam seus próprios personagens.

Ainda movida pela busca por forjar corpos mais expressivos, recorri durante o processo aos exercícios de Eugênio Barba e a Antropologia teatral.

O exercício consiste em criar ações de puxar e empurrar. Esse exercício provoca a imaginação e a criatividade, estabelecendo um elo entre corpo/mente. Discorro sobre a prática para que fique mais claro ao leitor.

Começo com a sugestão de que o ator(atriz) imagine três formas de puxar qualquer objeto e empurrar o mesmo. Depois de dar-lhes um tempo para que treinem, e memorizem a sequência, peço-lhes que escolha três entre as que experimentou e as refaça, criando uma sequência fluida.

Com esse exercício, trabalha-se qualidades diferentes de força, peso, relação de tensões, variações de tempo, ritmo.

Os participantes criaram através desse exercício uma partitura corporal, que consistiu em criar uma sequência de ações com qualidades físicas e vocais, que foram memorizadas.

O trabalho ofereceu-me material para reflexão e a clareza sobre a necessidade que os adolescentes tem de falar sobre si. Assim, alinhavando texto pessoal e uma partitura corporal individual pretendi levar à cena um trabalho mais atoral, artesanal, quase provisório, autenticando a realidade em cena, de forma poética.

Com a intenção de aflorar sentimentos e emoções, para que os participantes pudessem falar de si, com frescor e vivacidade, ofereci a possibilidade de se trabalhar com as *RasaBoxes*⁴ (*Caixa de emoções – ou essência de emoções*) *O Ator como atleta das Emoções*. Proposta desenvolvida por Richard Schechner que, propõe o treinamento do performer, a partir da emoção, pois através das emoções, podemos criar conexões entre matéria e mente.

Nesse tipo de trabalho, a emoção, é a via de acesso aos depoimentos de vida, utilizei as *RasaBoxes* para que os adolescentes pudessem trabalhar com emoção e deixassem que seus corpos fossem contagiados. O princípio básico de treinamento de *RasaBoxes* consiste em que tudo o que o ator/atriz, deseja comunicar deve passar e ser expressado pelo corpo, mesmo que seja pela via da respiração. O treinamento começa com uma linha que vai demarcar no chão nove retângulos de 2,15 x 1,80 m. O retângulo do meio fica vazio, é chamado de *santa* ou *neutra*. Temos então oito caixas: raiva; medo; amor; surpresa; riso; coragem; tristeza; nojo. A prática começa quando os jogadores adentram em uma das rasas e estabelecem poses, podendo ser as “já conhecidas” criando

⁴ O Percevejo online texto de Michele Minnick e Paula Murray Cole. Consultado em 13/4/2016 às 15:41 www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1797

com poses estáticas e começam os exercícios com a respiração ou a voz para depois a emoção tomar o corpo inteiro. Depois de passar pelas oito caixas e explorar os sentimentos propostos individualmente, a proposta oferece-nos a possibilidade de criar relações com os demais participantes pelo diálogo, motivado pela emoção da caixa onde os participantes encontram-se no momento.

Em nosso grupo de trabalho, fizemos as *Rasas* duas vezes. A primeira vez pude notar que os adolescentes deixaram-se levar pelas emoções, porém ainda estavam presos a estereótipos. Na segunda vez, além de demarcar no chão com linhas as rasas, estendi rolos de papel pardo sob planos retangulares – painéis. Combinamos que a partir das emoções produzidas através das *Rasas*, utilizando batons e lápis preto, fossem produzidos registros em painéis – escrever, desenhar, riscar, enfim que deixassem a emoção comandar os impulsos de movimentos. Foram quatro painéis recobertos por frases (de amor, de protesto, de alerta, de saudade, de pavor), desenhos, impressões – registros. Os painéis viraram cenário, dialogando diretamente com as cenas. Esse processo não rendeu um trabalho meramente decorativo. Os alunos(a) disseram ter sido muito intenso ter participado dessa experiência, e ainda que através desse exercício tiveram a possibilidade de acessar emoções e sentimentos. A produção de intensidade gerou um belo cenário, carregado de significados pessoais.

Posteriormente, depois de duas sessões de *Rasa Box*, recorri à utilização de objetos com a intenção de provocar o grupo para que narrassem experiências vividas. Orientei para que cada um(a) previamente selecionasse um objeto que tivesse um significado especial, com a intenção de que o objeto pudesse trazer uma chave para uma narrativa pessoal. Cada um/uma trouxe um objeto pessoal e apresentou a sua justificativa pela escolha, contando a história que unia o objeto a sua história pessoal.

Na aula/ensaio em questão o grupo ia um a um se apresentando no espaço cênico e revelando o objeto escolhido, discorrendo sobre o mesmo.

No exercício uma cadeira foi utilizada como pretexto para que os alunos/atores pudessem falar de si. A indicação era de que cada um(a) fosse até a cadeira que estava posicionada no centro do espaço de atuação, fizesse uma ação com a cadeira e falasse sobre si. No espaço da cena foi aberto um campo para livre experimentação gestual. Podia ser um recado, um desabafo, uma revelação. Orientei os alunos que fizessem uma ação, podia-se falar qualquer coisa e que se expressassem com emoção, que imaginassem as situações vividas, que tomassem em suas mãos a possibilidade de transformação de seus próprios papéis.

Alguns(a) adolescentes, como Gabriela imaginaram estarem falando com as suas mães. Gabriela dizia: “Mãe eu quero ser vegetariana” enquanto caminhou até a cadeira e bateu-a contra o chão: “Eu vou ser vegetariana”.

Alessandra falava enquanto ia até a cadeira e a derrubava com intensidade: “Pai eu gosto de meninas, eu não vou mudar, não é apenas uma fase, eu sou lésbica”.

Raquel se dirigia a mãe e ao irmão: “Eu não quero ser engenheira, quero ser livre, viajar, quem sabe fazer teatro”. “Eu não vou viver a vida que vocês imaginaram para mim, essa é a minha vida”. Caminhando e falando ao mesmo tempo foi até a cadeira, sentou-se determinada, terminou a frase e jogou a cadeira contra o chão.

O exercício foi intenso. Gerou um material importante para a cena. As ações propostas pelo grupo demonstraram uma carga dramática forte. Foi possível integrar os depoimentos pessoais e as ações com qualidades extracotidianas. O coeficiente de teatralidade pode ser destacado, nas repetições, e nos depoimentos pessoais. Os alunos(a) puderam falar de si, expor suas angústias. Destacando também para a compreensão de que estávamos fazendo um trabalho sobre a vida deles(a), e que o espaço era um encontro, de diálogo, de amizade. Que estariam dispostos a dialogar com os espectadores. Pois, ao falarem de si, estariam também possivelmente falando de outros jovens adolescentes que passam por situações parecidas. Lembro ao leitor que uma grande parcela dos espectadores é formada por alunos adolescentes, professores e direção da mesma escola.

Sobre a apresentação “Conto histórias como se fosse a primeira vez, de novo”

O evento cênico tem seu início com os atores e atrizes no espaço, formando duas diagonais, nas laterais do espaço cênico, ao som da música: “Tempo de Pipa” de Cícero, nesse momento, os atores e atrizes entraram um a um caminhando em direção ao centro do espaço, apanharam os lenços coloridos que estavam dependurados nas colunas de madeira, posicionaram-se no espaço, ocupando dois planos – baixo e médio.

Em seguida teve início a primeira parte: com a apresentação dos atores e atrizes. Cada um\uma falou seu nome, idade e algumas informações tais como signo zodiacal, preferências, gostos, características psicológicas.

A segunda parte começou com Alessandra tocando ao violão a canção “Ela não me notou” do grupo musical Capitão Bala, enquanto Gabriela cantou, acompanhada do grupo, que se moveu, executando um acompanhamento com palmas, e estralar de dedos enquanto circulavam pelo espaço; Cada um\uma ator\atriz, tomou um lugar no espaço, e Mikaela iniciou a partitura de puxar\empurrar enquanto deu um texto sobre ser protagonista de sua própria vida; O grupo, um a um executou as partituras enquanto os textos foram pronunciados - esses textos são frases de músicas, ou são fragmentos de poemas;

A terceira parte tem início com mais uma canção, “Bem Me Leve” do grupo musical Apanhador Só, com a participação do grupo todo que cantou, e acompanhou com palmas,

produzindo o ritmo, para então iniciarem a apresentação de objetos pessoais. Os objetos foram escolhidos pelos atores\atrizes como chaves para que novas histórias fossem contadas. Os atores\atrizes seguravam seus objetos e narravam a história que os liga a eles – foi utilizado como recurso tecnológico o projetor para que a imagem dos objetos pudesse ser vista de forma ampliada, por todos os espectadores.

As atrizes Gabriela e Alessandra puxaram a canção “Velha e louca” de Malú Magalhães acompanhadas pelo grupo com palmas, enquanto cantavam, marcaram a quarta parte, quando Vanessa apanhou uma cadeira e a posicionou no centro do espaço cênico. Nesse momento os atores\atrizes foram, cada um a seu tempo, até a cadeira e executaram uma ação, por exemplo: virar a cadeira, subir na mesma - enquanto fizeram um depoimento pessoal. Relataram fatos que lhes aconteceram e lhes marcaram a vida e nesse momento também as atrizes convidaram espectadores\as para que adentrassem a cena e também fizessem seus depoimentos pessoais, na cadeira; Alguns espectadores(a) aceitaram o convite e foram até a cadeira e deram depoimentos pessoais.

Na quinta e última parte, as atrizes se manifestaram em relação a liberdade que cada mulher tem sobre seu próprio corpo, e em coro disseram: “Meu corpo, minhas regras” - posicionadas no fundo do espaço. Os atores e atrizes escreveram com batom em seus corpos, frases com “seja feliz” entre outras, e nesse momento, foi projetado um vídeo clip, com a música “Survivor” interpretada por Clarice Falcão, o vídeo foi produzido e atuado por alguns integrantes do grupo. Nesse vídeo, um ator e três atrizes cantaram e performaram enquanto escreveram com batom em seus corpos. Enquanto o vídeo é projetado, o grupo de atores\atrizes dirigiu-se aos espectadores, oferecendo-lhes batons e os convidaram para interagir mais uma vez. O convite foi para que os espectadores escrevessem com batom nos corpos das atrizes, ou até mesmo nos seus próprios corpos, ou ainda no painel\cenário de maneira livre. E, mais uma vez o público participou e interagiu, no espetáculo.

A apresentação terminou com o grupo posicionado de frente para os espectadores dizendo em coro: “O seu lugar é onde você quiser”!

O espetáculo teve a duração de 40 minutos. Um debate foi proposto pelo elenco aos espectadores, que aceitaram o convite e compartilharam observações acerca do espetáculo, e, também propuseram questões ao grupo e a essa diretora professora. O debate foi intenso, durando aproximadamente vinte minutos.

Mais uma vez estamos falando da cena contemporânea. Lugar em que a esfera do social se une ao que é pessoal para jogar com o espectador, um jogo que é carregado de realidade.

Como espectadores tivemos as turmas de terceiros anos, por serem alunos(as) que frequentam as mesmas turmas dos alunos/atores.

Transcrevo a seguir alguns comentários que pareceram-me significativos para pensar o projeto.

O preconceito foi um dos assuntos que mais foi enfatizado pelos espectadores.

A fala do professor de música, José Leite versou sobre a importância de se estar em grupos de arte, teatro, música, sobre a valorização do propósito de estabelecer elos reais entre os atores\atrizes e os espectadores.

A aluna Ana Carolina, falou sobre a questão de gênero, como teria sofrido com o preconceito quando criança por gostar de assuntos de “meninos” de vestir e de usar cabelos curtos. Que foi “legal” trazer esse assunto para discussão, porque esse assunto é muito significativo para ela, pois Ana usa cabelos curtos e veste-se de maneira não convencional, para meninas.

A professora Jaciara da disciplina de sociologia comentou que achou interessante a interpretação deles mesmos, dos alunos terem iniciado com apresentação pessoal – falando seus nomes e idade - este trazer a vida deles para a cena teria sido muito interessante e que teria ficado em dúvida durante a apresentação entre ser real ou ficção, aquilo que presenciava, ainda disse que por esse motivo uma emoção verdadeira pôde ser compartilhada com o espectador(a).

A aluna/atriz Gabriela disse que foi criado um espaço para que eles(as) falassem sobre si, comentando o projeto, já a aluna/atriz Raquel fala da dificuldade em “ser você mesmo” em cena, que seria muito mais fácil fazer um personagem, mas falar sobre si “botar a cara” perante um grupo, é uma forma de se arriscar.

Vanessa observou que é libertador poder falar de si perante os outros(as). É interessante observar que Alessandra argumentou que estava com medo no início e que antes desse processo não gostava de teatro e que esse trabalho tinha mudado sua visão sobre o teatro.

A professora Ângela nos disse que foi possível sentir a emoção que o grupo produziu e que essa emoção contagiou-a também, que houve então um diálogo, uma relação entre quem encenava e quem assistia.

Ana Carolina da platéia disse que seria bem interessante os meninos/atores também escrevessem com batom em seus corpos, que essa ação poderia ser uma demonstração de interação entre o grupo. Sua sugestão buscava isso, que fosse uma forma de encorajar os espectadores a participarem mais.

Reflexão sobre o processo

Ao utilizar os procedimentos do Biodrama e do Teatro Documentário, com vistas a uma dramaturgia pautada na inserção do *real* na cena, forjamos um evento cênico, inovador dentro do campo da escola pública.

Temos a clareza de que a experiência real é impossível de ser narrada. O que se leva a cena, é ficção.

Primeiramente é preciso esclarecer a clareza de que produzimos um evento ficcional, mas que foi uma experiência poética e política em contexto pedagógico. Político porque foi um experimento que buscou dar voz a um grupo de adolescentes. Ao mesmo tempo tratou de consolidar o espaço da aula de teatro na escola, esse evento não teve em nenhum momento o intuito de ser mero entretenimento.

Uma certeza, podemos ter através dos depoimentos dos espectadores, a de que estabelecemos uma relação com nosso público. Isso é uma demonstração do potencial da experiência poética.

Podemos pensar em ter alcançado o “efeito atuação e efeito não-atuação” citado durante a apresentação do processo, a partir da fala da professora Jaciara quando nos diz “fiquei na dúvida, será que é verdade ou seria mentira”? Como afirma CORNAGO, nos teatros do *real*, o espectador ficaria em dúvida entre ser realidade ou ficção. Ainda segundo esse autor, nos teatros do *real*, o cotidiano é o assunto, as pequenas realidades, as pessoas anônimas, a intimidade poética.

Esse experimento pode trazer um exemplo do que seria esse efeito da mirada teatral sobre a realidade. O espectador joga um olhar que teatraliza a representação da própria realidade. E ainda penso sobre quais transformações experimenta uma pessoa quando vista desde uma mirada teatral. A poesia da realidade está visível através da mirada teatral, ao mesmo tempo que acontece a exposição por parte de quem o faz, e o enfoque está em “como faz” diante do público. Assim se pode proporcionar interpretações diversas, e oferecer ao espectador uma abertura para a liberdade de leituras múltiplas.

Nesse sentido pode-se concluir, considerando os depoimentos dos alunos(as)/atores/atrizes que ao envolverem-se com o material extraído de suas próprias realidades, criou-se um campo poético com o outro, para reflexão, afirmação da alteridade e da promoção de empatia entre o grupo e o espectador.

Considerando o conceito de Fischer-Lichte (2007) que analisa a forma como os elementos do real e ficcional atuam sobre o espectador, me interessa discutir a questão da produção de experiência pela presença – materialidade do corpo do ator. Nesse sentido é necessário questionar em que medida os corpos foram expostos e postos em risco.

Se levarmos em consideração o espaço escolar, carregado em si por inúmeras regras conceitos e refletirmos sobre o como os adolescentes, principalmente as meninas/atrizes se colocaram a frente da cena para falarem de suas vidas, e expuseram seus corpos em cena diante de uma plateia composta por colegas de turma, professores e diretoras, podemos considerar que a

produção de experiência foi intensa, e teria atingido sim o espectador, numa relação direta. O corpo fala do real, independente da história que ele conta.

O espectador pode através do diálogo estabelecido entre ficção e realidade questionar o lugar das verdades definitivas. (CORNAGO, 2005). Pois o elenco ao se colocar em relação direta com o espectador, expondo assim seus pensamentos e também seus corpos, puderam levar os espectadores a se questionarem sobre suas verdades definitivas.

E ainda segundo Lehmann (2007) essa ambiguidade, a incerteza, sobre ser realidade ou ficção pode emergir um efeito sobre a consciência do espectador.

Nesse contexto foi possível trazer a realidade para a cena e produzir uma discussão fértil. Através do reviver de experiências os participantes puderam afirmar que houve uma mudança na forma de encarar suas vidas. Isso permite dizer que a experiência abriu a possibilidade de um espaço para um autoconhecimento com vistas à transformação da realidade.

Por isso posso afirmar que o processo deixou a mostra seu funcionamento, e o jogo foi colocado no centro do acontecimento.

Finalizo afirmando a pertinência desse trabalho na escola. Deixo ao mesmo tempo para o/a leitor(a) a dúvida sobre a pertinência em se fazer teatro com material extraído da realidade, na escola pública, pois se trata de um âmbito social ao mesmo tempo tático e tenso, no qual se manifestam os conflitos que permeiam nossa sociedade mas de forma intensificada.

O processo mostrou-se válido, para a professora/pesquisadora que pode lidar com a vida de adolescentes de maneira verdadeira e confrontar realidade e ficção através de um fazer teatral, isso fez que a proposição fosse um evento transformador de vidas.

Será que ao repetir das apresentações, o grupo de alunos(as)/atores/atrizes será capaz de se re-inventar ao re-viver suas realidades?

Estamos em busca de entender o quanto repetir pode vir a significar re-viver, através da memória, tanto para quem conta como para quem ouve.

Com a certeza de que um artista deve criar um espaço de experiência no outro. Através do relato de experiências podemos concluir que engendramos uma experiência no espectador.

BIBLIOGRAFIA

- BONFITTTO, Matteo. **O Ator- compositor**. Perspectiva. São Paulo, 2013.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu Espaço**. Vozes. Petrópolis, 1970.
- CORNAGO, Óscar. **Biodrama. Sobre El Teatro de La Vida y La vida Del teatro**. In: Latins American Review, Kansas University, 2005.
- DEBORD. Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Contra Ponto Editora. 1997.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Espectador**. Hucitec Editora, 2003.
- FÉRAL, Josette. **Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, São Paulo. No. 8, 2008 – p. 191 a 210
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?**
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Revista sala preta. No. 2, 2013.
- FOSTER. Hall. **O Retorno do Real. A vanguarda no final do século XX**. Disponível em: DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/231640184420>.
- GIORDANO, Davi. **Teatro Documentário Brasileiro e Argentino**. Armazém. Rio de Janeiro, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo. Cosac Naify, 2007.
- LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido - um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal**. Escola de Comunicação da USP. São Paulo. Biblioteca Digital. 2008.
- PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROPA, Eugenia Casini. **A dança e o Agit-prop**. São Paulo. Perspectiva, 2014.
- SAISON. Maryvonne, **Les Théâtres du Réel. Pratiques de la Représentation dans le Théâtre Contemporain**. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998.
- SÁNCHEZ José. **Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea**. Madrid. Visor, 2007.
- SOLER, Marcelo. **Teatro documentário: a pedagogia da não ficção**. Escola de Comunicação da USP. São Paulo. Biblioteca Digital. 2008.
- SPOLIN, Viola. **Improvização para o teatro**. São Paulo. Perspectiva, 2010.