

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA PÚBLICA
NÍVEL DE MESTRADO**

IVAN DE MELO SANTOS

**A PERFORMANCE DO HISTORIADOR:
PRÁTICAS DO TEATRO DOCUMENTÁRIO PARA UMA HISTÓRIA
PÚBLICA EM CENA**

**CAMPO MOURÃO – PR
2023**

IVAN DE MELO SANTOS

**A PERFORMANCE DO HISTORIADOR:
PRÁTICAS DO TEATRO DOCUMENTÁRIO PARA UMA HISTÓRIA
PÚBLICA EM CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Pública – PPGHP, nível Mestrado, da Universidade Estadual do Paraná, campus de Campo Mourão (UNESPAR-Campo Mourão), como requisito para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: História Pública

Orientador(a): Prof. Dr. Ricardo Marques de Mello

**CAMPO MOURÃO – PR
2023**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

de Melo Santos, Ivan

A performance do historiador: práticas do teatro documentário para uma história pública em cena / Ivan de Melo Santos. -- Campo Mourão-PR, 2023.
126 f.

Orientador: Ricardo Marques de Mello.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em História Pública) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. História Pública. 2. Teatro. 3. Performance. I - Marques de Mello, Ricardo (orient). II - Título.

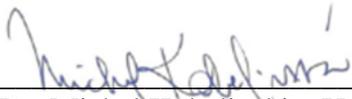
IVAN DE MELO SANTOS

**A PERFORMANCE DO HISTORIADOR: PRÁTICAS DO TEATRO
DOCUMENTÁRIO PARA UMA HISTÓRIA PÚBLICA EM CENA**

BANCA EXAMINADORA



Dr. Ricardo Marques de Mello (orientador) – Programa de Pós-Graduação em História Pública/Universidade Estadual do Paraná – Unespar



Dr. Michel Kobelinski – Universidade Estadual do Paraná – Unespar



Dr. Henrique Buarque de Gusmão – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Data de Aprovação

26/05/2023

Campo Mourão – PR

*Talvez, em lugar de consciência histórica, o que se precisa hoje
seja de uma autêntica experiência histórica.*

Ronaldo Brito

ATOR – Poderia me dizer o que você entende por historiador? [...]

ESPECTADOR – O historiador se interessa pela mudança das coisas. [...]

ATOR – O espectador é, então, um historiador da sociedade?

ESPECTADOR – Sim.

Bertolt Brecht

*Experience represented in the theater is dressed with the same
particularities of everyday experience, has the larger-than-itself quality
of everyday experience, but is transformed by being selected and
shaped for interpretation. It does not replicate reality. It redresses
reality. Theatricality in history making will do the same.*

Greg Dening

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Ricardo Marques de Mello por aceitar desde o começo uma aventura no que diz respeito à temática desta pesquisa e também as orientações em meio a distância imposta pela pandemia de covid-19. Obrigado por segurar as pontas e compreender o tempo necessário tomado por este trabalho.

Agradeço ao pioneirismo do PPGHP, todo o seu corpo docente e coordenação por propiciar espaços para que novas abordagens da prática historiadora, tal como a apresentada nestas páginas, possam ser desenvolvidas.

Agradeço a minha família pelo apoio em todos os planos, projetos, loucuras, desde o princípio. Juntos somos fortes.

Agradeço também ao meu “sócio” pelo suporte, pelas palavras de segurança, pelos cuidados, pelos cafés que me trouxe em altas horas da noite, pelas confabulações em conjunto, por ampliar o meu mundo. Te amo, *habibi*.

RESUMO

SANTOS, Ivan de Melo. **A performance do historiador: práticas do teatro documentário para uma história pública em cena.** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Pública – Mestrado. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2023.

Esta pesquisa surge, a princípio, de algumas questões basilares: podem os historiadores performar a história nos palcos do teatro? Se sim, de que maneira e com quais ferramentas? Como discutir a história em cena? Movido por tais inquietações e partindo de provocações que procuram compreender a prática do historiador enquanto performance, seja no âmbito da vida acadêmica, mas também em sua inserção na esfera pública sob as premissas da história pública, e tomando por objeto os espetáculos *Morro como um país* (2013-2015) e *Os grandes vulcões* (2021-2022) do Coletivo Comum de Teatro (SP), busco levantar na forma do teatro documentário técnicas e ferramentas que se aproximam e convergem com os objetivos do historiador público que se propõe a produzir e compartilhar o conhecimento histórico por meio da linguagem teatral, ensejando assim não somente o trabalho colaborativo junto a artistas da cena a partir da perspectiva de uma autoridade compartilhada, mas também a ocupação do espaço teatral como um locus para a atuação do historiador. Nesse sentido, elaboro reflexões sobre as potências do diálogo com o público por meio de uma história pública performada, estabelecendo considerações sobre a produção, a circulação e a recepção de conhecimentos e experiências históricas por parte do espectador, além da legitimação do discurso histórico, da função social e das intervenções públicas por parte dos historiadores. Estimo, assim, corroborar com as discussões das práticas brasileiras de história pública em diálogo transdisciplinar com as artes da cena, levando em consideração as dimensões ética, estética e epistêmica da produção de narrativas sobre o passado que perpassam trabalhos do gênero.

Palavras-chave: História pública. Performance. Teatro documentário. História e performance. História e teatro.

ABSTRACT

SANTOS, Ivan de Melo. The performance of the historian: practices of documentary theater for a public story on stage. Master's Dissertation. Programa de Pós-Graduação em História Pública – Mestrado. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2023.

This research arises, at first, from some basic questions: can historians perform history on theater stages? If so, how and with what tools? How to discuss history on stage? Moved by such concerns and starting from provocations that seek to understand the historian's practice as a performance, whether in the academic life, but also in its insertion in the public sphere under the premises of public history, and taking plays like *Morro como um país* (2013-2015) and *Os Grandes Vulcões* (2021-2022) by Coletivo Comum de Teatro (SP), I seek to raise, following the form of documentary theater, techniques and tools that approach and converge with the goals of the public historian who proposes to produce and share historical knowledge through theatrical language, thus giving rise not only to collaborative work with performing artists from the perspective of a shared authority, but also to occupying the theatrical space as a locus for the historian's work. In this sense, I elaborate reflections on the potential of dialogue with the public through a *performed* public history, establishing considerations about the production, circulation and reception of knowledge and historical experiences by the spectator, in addition to the legitimation of the historical discourse, the social function and the public interventions of the historians. Therefore, I intend to corroborate the discussions of Brazilian public history practices in a transdisciplinary dialogue with the performing arts, taking into account the ethical, aesthetic and epistemic dimensions of the production of narratives about the past that permeate works of this genre.

Palavras-chave: Public History. Performance. Documentary theater. History and performance. History and theater.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Discurso de Harold Pinter no Prêmio Nobel 2005	84
FIGURA 2 - Fernanda Azevedo como Harold Pinter em <i>Os grandes vulcões</i>	84
FIGURA 3 - Disposição dos itens de cena em <i>Morro como um país</i>	86
FIGURA 4 - Disposição dos itens de cena em <i>Os grandes vulcões</i>	86
FIGURA 5 - Colin Powell na Conferência das Nações Unidas, 2003	89
FIGURA 6 - A atriz, o “frasco de antrax” e o documento sobre a mesa, à esquerda .	90
FIGURA 7 - A atriz intervém sobre a imagem projetada	91
FIGURA 8 - A atriz veste camisetas com fotos de desaparecidos políticos das ditaduras latinoamericanas	93
FIGURA 9 - A atriz canta o samba enquanto deixa a saia cair	95
FIGURA 10 - A atriz mancha os pulsos com o “sangue” presente nos documentos oficiais	96
FIGURA 11 - Fernanda Azevedo protestando durante o Prêmio Shell em 2014	100
FIGURA 12 - A atriz relê o texto do episódio da entrega do Prêmio Shell em <i>Os grandes vulcões</i>	100
FIGURA 13 - A atriz faz uso da técnica verbatim	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: A PERFORMANCE DO HISTORIADOR	17
1.1 A polissemia da <i>performance</i>	18
1.2 A performance cultural, o viés antropológico	19
1.3 A performance cotidiana, o viés sociológico	21
1.4 A performance da língua, o viés linguístico.....	22
1.5 A <i>performance art</i> , o viés artístico.....	24
1.6 História e performance, distanciamentos	27
1.7 História e performance, reaproximações	32
1.7.1 A performance do historiador, reflexões sobre a escrita	34
1.7.2 A performance do historiador, reflexões sobre si	39
1.8 Na história, a performance	43
1.9 História & Performance, caminhos da história pública.....	47
CAPÍTULO 2: A HISTÓRIA DO TEATRO E O TEATRO DA HISTÓRIA	54
2.1 Os teatros do real.....	59
2.2 O drama documentário de Erwin Piscator.....	60
2.3 O acabamento épico de Bertolt Brecht.....	64
2.4 Peter Weiss, a ideia e a forma do teatro documentário.....	66
2.5 Ente documentos e o ato de documentar: o teatro documentário contemporâneo.....	68
2.6 História pública: entre passados históricos e passados práticos	73
CAPÍTULO 3: POR UMA HISTÓRIA PÚBLICA NOS PALCOS DO TEATRO: ENTRE A ESCRITA CÊNICA E A COMPREENSÃO DE UM PÚBLICO	77
3.1 O Coletivo Comum: teatro, discussão política e formação de públicos.....	78
3.2 <i>Morro como um país</i> (2013-2015) e <i>Os grandes vulcões</i> (2021-2022).....	79
3.3 A pesquisa historiográfica transposta para a cena, como pensar a dramaturgia de uma história pública nos palcos?	81
3.4 Quem está em cena? A técnica da palestra performance.....	82
3.5 Cenários, a cenografia enquanto laboratório.....	86
3.6 Um grande acervo de documentos.....	88

3.6.1 Documentos visuais e audiovisuais, o que e como mostramos	89
3.6.2 Documentos textuais, a letra tornada cena.....	94
3.6.3 Documentos corporais, a presença e a ausência do corpo na cena	98
3.7 Na história e no teatro, a problemática dos públicos e os atos de leitura nas flutuações do tempo	105
3.8 Leitura, co-criação e emancipação: pensar a formação do espectador da história pública no teatro.....	112
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 115
 REFERÊNCIAS	 117

INTRODUÇÃO

Este projeto dá continuidade a um trajeto iniciado com a pesquisa monográfica intitulada *História em cartaz: o teatro documental do Grupo Carmin, um exercício de história pública* defendida em dezembro de 2018 como meio de obtenção do grau de bacharel em História na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No texto em questão, a partir de experiências pessoais enquanto artista do teatro e historiador em formação, busquei despertar a atenção dos historiadores acadêmicos aos discursos produzidos pelo Grupo Carmin¹ a partir de três espetáculos construídos sob a forma² do teatro documentário.

Por meio de métodos da história oral, os membros do grupo foram entrevistados a fim de que pudessem expressar suas visões particulares acerca do trabalho que realizam, do cotidiano em que vivem, da importância do documento, da história e da memória e como estes elementos ecoavam no discurso que produzem em direção ao público pelo uso da linguagem teatral. Em contato direto com o Grupo Carmin, puderam ser ouvidas questões fundamentais como o abuso das mídias e tecnologias na criação e disseminação de informações, a aparente dicotomia entre fato e ficção, a característica pedagógica da cena teatral cujo mote é o passado, e mesmo críticas à História enquanto ciência e aos historiadores como seus praticantes. Todos estes indícios foram levantados de forma a provocar a necessidade de aproximação dos historiadores profissionais destes indivíduos que, assim como outros agentes sociais não dotados de uma formação acadêmica em história, não deixam de proferir as suas próprias visões de mundo que entrelaçam a matéria pretérita, a memória e a própria história do tempo presente em suas práticas. A partir das noções do historiador público Michael Frisch (2016) sobre o que vem a chamar de *autoridade compartilhada*, da qual entre as inúmeras interpretações permite vislumbrar a construção do saber histórico em conjunto com outros sujeitos da sociedade, foram dispersadas as potencialidades do diálogo entre o historiador acadêmico e estes atores e atrizes “não-historiadores”, mas dotados de uma *atitude historiadora*, como aponta Ana Maria Mauad:

¹ O Grupo Carmin é um coletivo residente da cidade do Natal/RN. Os espetáculos analisados durante a pesquisa foram *Jacy* (2013), *Por Que Paris?* (2015) e *A Invenção do Nordeste* (2017), este último baseado no livro homônimo do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. e recentemente vencedor do Prêmio Cesgranrio de Teatro 2018 na categoria Melhor Espetáculo e o Prêmio Shell 2018 de melhor dramaturgia, maiores premiações nacionais da categoria.

² Forma teatral, segundo Patrice Pavis, é um termo comumente utilizado para tratar de trabalhos artísticos na contemporaneidade que escapam às formas rígidas de gêneros conhecidos (tragédia, comédia, drama, etc.). Indicaria “o aspecto móvel e transformável dos tipos de espetáculo em função de novos fins e circunstâncias que tornam impossível uma definição canônica e estática dos gêneros” (PAVIS, 2011, p.175)

[...] indagar o passado como uma das dimensões do terreno poroso do presente onde residem as tradições, os comportamentos residuais, mas de onde, quando problematizado, emerge um conhecimento crítico que nos impele para a ação. [...] Anacronicamente o passado torna-se objeto de vanguarda quando enfrentamos a percepção de que a matéria pretérita pode ser continuamente reapropriada como matéria de imaginação. Assim, ao se assumir uma atitude historiadora nos lançamos ao passado e [...] reconhecemos nele as possibilidades de futuro, num movimento de distanciamento e aproximação (MAUAD, 2016, p. 234).

Tomando como largada as inquietações surgidas a partir do contato com o Grupo Carmin, o presente projeto busca investigar mais a fundo os entrecruzamentos possíveis entre o campo da história pública e da performance teatral. Se no trabalho anterior foi possível compreender a possibilidade de construção destas *historiografias de artista* (SMALL, 2019), aqui proponho o movimento oposto, ou seja, do historiador em direção aos palcos e de sua apropriação/interlocução de/com as técnicas do teatro documentário para a produção de discursos históricos por meio da linguagem teatral, propondo novas formas de diálogo com o público.

Este novo horizonte parte então de uma pergunta inicial: podem os historiadores *performar a história na cena teatral*? Minha ênfase na cena teatral nesta indagação parte de um posicionamento que pensa o trabalho do historiador profissional como uma performance *per se* no sentido de suas distintas apresentações e práticas na sociedade (CARLSON, 2006; DENING, 1996, 2002), pensando as dimensões ética, estética e epistêmica que permeiam a pesquisa com as fontes e a escrita de narrativas historiográficas no âmbito acadêmico (WHITE, 2014; LIMA, 2006) e a atuação na esfera pública seguindo as veredas propostas pelo campo da história pública (ALMEIDA e ROVAI, 2011). Compreendo aqui a existência de uma interpenetração fluida entre estas práticas performáticas, dos artistas no teatro documentário e dos historiadores na historiografia acadêmica, inerentes ao interesse destes últimos na construção de um discurso científico, práticas que têm se aberto cada vez mais para a experimentação de outras linguagens não apenas como objetos de pesquisa, mas também como suportes de produção de conhecimento e divulgação histórica como é o caso do cinema e da televisão, do rádio e dos *podcasts*, das mídias digitais, da fotografia, das artes plásticas, do romance histórico, da dança, do teatro, entre outros.

A história pública, em grande medida, tem possibilitado estas experimentações deflagrando novas possibilidades de construção e divulgação de conhecimentos históricos, democratizando assim as narrativas, autorias e espaços possíveis da/para a história. Entre as características da história pública, o historiador Gerald Zahavi lembra que esta configura-se

como “uma arena de disputas vigorosas, na qual diversos adversários ideológicos lutam pelo legado, patrimônio e memória pública de acontecimentos ocorridos há muito ou há pouco tempo, e que ainda estão se desdobrando” (2011, p. 53), cenário que compartilha com as práticas de performance teatral que discutem o passado, como é o caso do teatro documentário. São basilares para a compreensão deste diálogo interdisciplinar as contribuições advindas da história e performance³, um subcampo da história pública de crescimento exponencial internacionalmente, mas ainda pouco difundida no Brasil. O historiador David Dean destaca que, ao mobilizar a história e a memória,

[...] performances teatrais do ou sobre o passado refletem sobre questões ideológicas complexas referidas a arraigadas identidades nacionais, subjetividades e estruturas de poder e podem, em alguns casos, ser vistas como resistência e crítica às estabelecidas ou hegemônicas, e às vezes até mesmo estereotipadas, percepções do passado. Elas podem também fazer críticas diretas a certas figuras históricas e suas ações (DEAN, 2015, p.8).⁴

Apesar da confluência aparente entre a história pública e o teatro contemporâneo, ainda é escassa a exploração deste diálogo. Quando se trata de linguagens possíveis para o exercício da história pública, o teatro ou as artes performáticas ocupam um lugar ainda tímido nas discussões que despontam na área. Esta é uma observação de Dean:

Apesar das representações teatrais sobre o passado serem examinadas por teóricos do teatro e por aqueles que atuam no campo dos estudos performáticos, os historiadores públicos têm preferido focar nas outras formas de re-encenação históricas como os espaços de “história viva”, museus, ou no cinema e televisão (DEAN, 2012, p.21).⁵

O cenário descrito pelo autor é similar ao brasileiro. Na primeira edição do Simpósio Internacional da Rede Brasileira de História Pública organizada pela associação que nomeia o evento em 2012 (em São Paulo, SP), não houve um simpósio temático voltado

³ O campo da História e Performance (*History and performance*, em tradução livre) surge a partir da criação do M.A. (*Master of Arts*) em História Pública na Carleton University em Ottawa/Canadá em 2002, quando o historiador público David Dean instituiu pela primeira vez uma grade de especialização em História e Performance que estimulava a análise, mas também a produção de conteúdo que versasse sobre a história em linguagens como o teatro, a “reencenação” (*re-enactment*, em tradução livre), o *storytelling*, a dança e movimento, o cinema e a televisão, a música e as plataformas digitais.

⁴ “[...] theatrical performances of and about history reflect complex ideological issues concerning deeply rooted national identities and subjectivities and power structures and can in some cases be seen as a willful resistance to and critique of the established or hegemonic, sometimes even stereotypical, perceptions of the past. They can also provide a direct critique of certain historical figures and their actions” (DEAN, 2015, p. 8).

⁵ “Although theatrical representations of the past have been examined by theatre scholars and those working in the field of performance studies, public historians have preferred to focus on the many forms of historical re-enactment in living history sites, museums, or on film and television” (DEAN, 2012, p.21).

especificamente para o campo das artes, mas sim para *História e linguagens*; dos trabalhos ali apresentados apenas um versava sobre a história pública e a performance teatral: *Crimes, celas e elas: quando a pesquisa histórica vai ao teatro* de Camila Diana Silva (UFSC), uma reflexão sobre a releitura de uma companhia de teatro de uma pesquisa acadêmica da qual um espetáculo foi produzido a fim de ampliar os públicos do trabalho historiográfico. Na segunda edição do evento, em 2014 (no Rio de Janeiro/RJ), o Grupo de Trabalho *História pública e as artes* reuniu uma série de pesquisas sobre a temática e mais uma vez apenas uma das comunicações refletia sobre o teatro: *Do “operário do verbo” a mediador cultural: Viriato Corrêa e a divulgação da história do Brasil através dos palcos* de Vanessa Matheus Cavalcante (CPDOC/FGV), uma análise sobre a produção dramatúrgica do pesquisado. Em sua terceira edição (Cariri/CE, 2016), o Simpósio Internacional refinou o tema propondo o Grupo de Trabalho *História pública, artes e cultura da mídia*, em que apesar da multiplicidade de linguagens artísticas abordadas pelos pesquisadores, não houve representação do campo da performance teatral. Finalmente, em sua última edição (São Paulo/SP, 2018), com o tema *História pública, arte, mídia e cultura visual* o evento conseguiu reunir uma gama de pesquisadores de variadas linguagens artísticas em um Grupo de Trabalho que se estendeu durante todos os dias de programação (21 a 24 de agosto de 2018). Se por um lado, houve mais uma vez apenas um trabalho que interpelava a história pública e os palcos, *João das Neves: da página ao palco, um projeto de “história pública”* de Miriam Hermeto (UFMG) e Natália Cristina Batista (FFLCH-USP), por outro, o diálogo entre a história pública e a performance esteve em pauta, presente também na mesa redonda *Performing public history* que contou com a presença e mediação do já citado David Dean (Carleton University), atividade da programação da 5ª Conferência Anual da Federação Internacional de História Pública que era sediado de forma concomitante. Pela primeira vez também, o Simpósio Internacional da Rede Brasileira de História Pública contava com uma programação artística e da qual é possível destacar a apresentação da historiadora Miriam Hermeto em *Ditadura militar brasileira: um evento e seus destinos*, uma contação de histórias musicada. É dever sublinhar a importância de Miriam Hermeto no incipiente debate sobre a ida da história pública aos palcos, das publicações nacionais sobre história pública apenas um texto, de sua autoria, aborda o tema⁶.

⁶ Refiro-me ao artigo de sua autoria intitulado *Podem os palcos ser lugar de história pública?* em que autora desdobra a potência da dramaturgia de Chico Buarque enquanto discussão de história do tempo presente à época de sua encenação. O texto está presente em In: MAUAD, Ana Maria. SANTHIAGO, Ricardo. BORGES, Viviane Trindade. (orgs.) *Que história pública queremos?*. São Paulo: Letra e Voz, 2018, p.153-160.

Neste rápido levantamento que tem como base apenas as programações disponíveis do Simpósio Internacional da Rede Brasileira de História Pública⁷ é possível observar que quando se trata da análise das relações entre a história pública e as linguagens artísticas a maioria das pesquisas aborda os campos do cinema, da literatura, das artes visuais, da fotografia, da música e, por fim, das artes cênicas (teatro e dança), por ordem decrescente da ocorrência de trabalhos apresentados. É possível concluir, no entanto, que a presença de diálogos sobre as interações entre a história pública e a performance teatral é crescente e, de forma sintomática, adquire aos poucos cada vez mais espaços, praticantes e pesquisadores. Não se deve descartar as contribuições advindas de fora do campo da História. Pesquisadores do teatro e da performance têm atentado aos usos da história na cena há mais tempo, e o crescimento da história pública tem propiciado novas lentes para estes estudos, entre os quais deve ser destacada a pesquisa levada a cabo pela doutora em Artes Cênicas (UNIRIO) Danielle Avila Small (2018) que disserta sobre o que tem chamado de *historiografia de artista*, a história “escrita” por artistas da cena.

Todos estes esforços convergem para sublinhar a importância de se verificar, com mais afinco teórico e também prático, as potências do diálogo entre historiadores e artistas da cena para a construção de discursos por meio da linguagem teatral enquanto possíveis práticas de história pública, um exercício que ao se desdobrar, pode se mostrar profícuo para ambos os campos. Neste sentido, o teatro documentário enquanto forma teatral, ao dispor de práticas de pesquisa com documentos e memórias que ressonam de alguma maneira com aquelas próprias do historiador profissional, me parece oferecer técnicas para a produção de outras narrativas possíveis para a história que não a escrita historiográfica. É neste cenário que esta pesquisa deseja se inserir.

Desta maneira, o texto a seguir está organizado da seguinte maneira: o primeiro capítulo é reservado para a argumentação da relação que procuro estabelecer entre a história e a performance teatral que será reiterada ao longo de toda a dissertação. Início com uma apresentação da polissemia do conceito de performance emprestado como metáfora do campo teatral pela antropologia, sociologia e linguística, assim como a sua própria concepção no campo artístico ao longo das décadas de 1970 e 1980 (ARBO, 2018; CARLSON, 2009; CARLSON, 2011; CAMARGO, 2013; CAVALCANTI, 2020; DAWSEY, 2011; GOFFMAN, 2014; GONZAGA, 2015) com o intuito de encontrar os pontos comuns que me permitem

⁷ As programações utilizadas são aquelas disponíveis nos respectivos sites de cada edição do evento: <http://historiapublica.com.br/simposio2012>, <http://historiapublica.com.br/simposio2014>, <http://simposio2016.historiapublica.com.br> e <http://historiapublica.com.br/publichistory2018>. Acesso em 14 de outubro de 2019.

aplicar a mesma metáfora ao ofício do historiador e a relação que pretendo frisar entre as práticas (DENING, 1993; 1996; 2002).

Denotando os distanciamentos antes das aproximações, faço ainda um breve panorama das relações entre a história e o teatro ao longo do tempo desde sua cisão enquanto forma discursiva da poesia na Grécia Antiga (MEIER, 2013; ROMILLY, 2018) e o preconceito anti-teatral sustentado pela Igreja católica durante a Idade Média e Idade Moderna (BARISH, 1966) que legou ao teatro um lugar social distante daquele que seria instituído para a história enquanto disciplina, mais tarde, nos encaminhamentos do século XIX (KOSELLECK, 2013; MARQUES & GRAÇA, 2014). Destaco a seguir as reaproximação entre os campos a partir do século XX, mais especificamente quando a história cultural passa a abordar o teatro enquanto objeto de pesquisa a partir da metáfora conceitual (também teatral) da *representação* (PARANHOS, 2017), além de destacar a influência do cenário intelectual pós-*virada linguística* e a guinada dos estudos da narrativa na historiografia a partir da década de 1960 (GAMBOA, 2011; RANGEL & ARAUJO, 2015), momentos em que a história me parece se aproximar do que apresento como uma possível *performance do historiador* ao provocar reflexões sobre a escrita historiográfica (MALERBA, 2016; MELLO, 2017; PROST, 2020; VEYNE, 1998; WHITE, 2014); e o papel social do historiador (CERTEAU, 2020; DENING, 1993; MELLO, 2017). O exercício de reflexão levado a cabo até este momento me permite então destacar as potências de se pensar uma possível performance do historiador em suas camadas ética, estética e epistêmica (CONQUERGOOD, 2001; DENING, 2002) encaminhando assim a discussão para a maneira como a história pública tem feito os campos da história e da performance dialogarem na cena internacional (DEAN, 2013; PEERS, 1999), ao passo em que também procuro destacar o panorama destas discussões a partir das especificidades da história pública brasileira (ALMEIDA e ROVAI, 2011; MALERBA, 2014; SANTHIAGO, 2016; 2018).

Estabelecida a relação que desejo entre os campos da história e da performance teatral por meio da reflexão acerca da noção de performance do historiador, no segundo capítulo apresento a maneira pela qual a historiografia do teatro se relaciona hoje com seu objeto de pesquisa, assim como suas principais dificuldades e inquietações (GUSMÃO, 2019). Em contraponto, destaco como os pesquisadores do campo teatral têm abordado as discussões históricas e como tem sido legitimado enquanto discurso sobre o passado histórico na esfera pública (DEAN, 2015; ROKEM, 2015). Para tanto, destaco noções como os teatros do real (FERNANDES, 2013; MARTIN, 2013) e apresento o teatro documentário, forma teatral que contextualizo e esmiuço a seguir (BENJAMIN, 2017; CARLSON, 1997; PISCATOR, 1968;

SOLER, 2015; WEISS, 1968) com o fim de entrever possíveis interlocuções e práticas colaborativas entre historiadores e artistas da cena teatral mediante os preceitos da história pública, implicando reflexões sobre pontos como o documento (REINELT, 2011; LE GOFF, 1990; BURKE, 2011), a relação com a ficção (CERTEAU, 2011), a noção de passados práticos (WHITE, 2018); e as perspectivas de práticas de autoridade compartilhada (FRISCH, 2016; MAUAD, 2016).

No terceiro capítulo, por fim, me fio nas bases argumentativas construídas nos capítulos anteriores para analisar dois espetáculos de teatro documentário, *Morro como um país* (2013-2015) e *Os grandes vulcões* (2021-2022), ambos do Coletivo Comum de Teatro, grupo residente em São Paulo. A partir destes trabalhos que, por meio da seleção e manipulação de fontes históricas de diversos suportes, refletem sobre a história e os impactos das ditaduras latinoamericanas da segunda metade do século XX e da geopolítica estadunidense no mundo, respectivamente, pontuo algumas das principais práticas, formas e técnicas do teatro documentário que visam fornecer ao historiador público ferramentas de teor prático que possibilitem uma história pública encenada, a história performada, mediante o trabalho colaborativo com artistas da cena. Essa análise visa também uma reflexão sobre as especificidades de uma escrita histórica voltada para a performance, uma escrita cênica, suas peculiaridades e potências, e como estas se apresentam como desafios criativos para o historiador público. Encaminhando a pesquisa para seu desfecho, ainda no terceiro capítulo reservo um espaço para enfatizar uma das principais potências de uma história pública performada no teatro, o diálogo horizontal e efetivo com o público durante o ato de leitura do espetáculo. A discussão teórica presente neste momento da dissertação sublinha o espetáculo como pertencente à ordem do acontecimental, tornando logo necessário que aspectos como a formação e a recepção do espectador sejam levadas em consideração visando a produção destes gestos criativos de produção de conhecimentos e experiências históricas, o que se mostra como um desafio ao historiador público, e que, ao mesmo tempo, contribui para a compreensão da legitimação de seu discurso histórico, de sua função social e de suas intervenções na esfera pública (RANCIÈRE, 2021; NICOLAZZI, 2018; DESGRANGES, 2015; 2017; 2019).

Na conclusão, por fim, amarro esta pesquisa elaborando pequenas considerações sobre regimes de circulação, comunicação e mediação do saber histórico na esfera pública (NICOLAZZI, 2010; 2018; 2019) enquanto vislumbro possíveis contribuições deste texto para as discussões sobre história pública no cenário brasileiro.

Desejo a todes uma ótima leitura.

CAPÍTULO 1 A PERFORMANCE DO HISTORIADOR

“História – o passado transformado em palavras ou pintura ou dança ou teatro – é sempre uma performance”⁸. É com este trecho que o historiador australiano Greg Dening inicia o ensaio *Performing in the beaches of mind* publicado em 2002 pela revista *History and Theory*, uma reflexão pessoal sobre o ofício do historiador e o ato de se “re-apresentar a história” ou de “*historiar*”⁹, como se referia ao apresentar o passado por meio da produção historiográfica. Dening foi um notável historiador no círculo acadêmico australiano, chamado de *Melbourne Group*, ainda pouco conhecido entre brasileiros. Entre as décadas de 1970 e 1980, o grupo iniciou diálogos interdisciplinares e promoveu o intercâmbio de conceitos e metodologias entre a história e a antropologia, no que ficou conhecido como virada antropológica (SANTOS, 2010). Suas produções intelectuais envolveram trabalhos muito ricos em história cultural e etnográfica acerca das relações entre estrangeiros e populações nativas em regiões do Pacífico Sul, como as Ilhas Marquesas. Durante este percurso acadêmico, Dening desenvolveu uma série de reflexões sobre o próprio ofício de historiador, e revolucionou a maneira de pensar a consciência sobre a produção historiográfica a partir do conceito *performance*, que trouxe consigo das ciências sociais.

Greg Dening é uma referência fundamental para a aproximação que desejo realizar entre a história e o teatro, pois a performance por ele abordada parte do uso conceitual que o campo de estudos antropológicos e etnográficos encontrou na arte teatral. É esse seu olhar performático sobre o historiador e sua produção historiográfica que opera aqui como disparador para demonstrar como o conceito de performance não é estranho à História, ensejando assim o diálogo que pretendo estabelecer ao longo desta dissertação. Retornarei mais adiante ao trabalho de Dening. Antes, porém, para que possamos compreender melhor a maneira como este aborda a *performance* e como este conceito será mobilizado a partir daqui, apresentarei um breve panorama sobre as principais apropriações e usos do termo nas ciências sociais e também nas artes.

⁸ ‘*History – the past transformed into words or paint or dance or play – is always a performance*’ (DENING, 2002). A menos que sejam pontuadas de maneira diferente, todas as traduções apresentadas ao longo deste trabalho são livres e de minha autoria.

⁹ *History-ing* no original. Dening utiliza este termo a partir dos escritos da historiadora Katie Holmes, e afirma o caráter ativo e móvel do substantivo tornado participípio, o que para ele era característica própria do trabalho do historiador.

1.1 A polissemia da *performance*

A forma atual do termo *performance* está próxima do francês *parformance*, mas sua origem pertence ao latim a partir das raízes *per* (movimento através de) e *formare* (formar, dar forma). Se o procuramos nos dicionários, temos uma amostra inicial da extensão de seus significados. O Michaelis¹⁰, por exemplo, aponta os seguintes:

1. Ato ou processo de realizar algo; atuação, desempenho; 2. Ato de representar um personagem em uma peça ou um filme; 3. Apresentação em que o artista tem total liberdade de criação e atuação, associando ideias, teatro, dança, música etc.; 4. Uma apresentação pública de qualquer natureza; e 5. Conjunto de fatores que determinam o desempenho de algo (2021).

É possível notar que o ponto em comum entre esses significados é a noção mínima de apresentação, que envolve, em algum grau, um praticante (o performer) que desempenha a ação e um público que o assiste e/ou avalia seu desempenho em comparação a algo, geralmente um modelo pré-estabelecido. No entanto, o termo foi descolado de seus sentidos mais comuns associados inicialmente ao campo de artes como o teatro e a dança e tornado metáfora, adquirindo assim camadas de complexidade a partir de abordagens distintas pelas ciências humanas e sociais e pelo próprio campo artístico ao longo da segunda metade do século XX.

Essa instrumentalização teórica heterogênea do termo fez com que *performance* se tornasse o que podemos chamar de um conceito contestado (CARLSON, 2009), ou seja, que comporta em si uma gama de interpretações e usos em diversos campos do conhecimento, provocando assim divergências e diálogos sobre sua própria concepção. Essa dispersão fez com que o conceito se tornasse intrinsecamente transdisciplinar e seus usos em ambientes acadêmicos tendem a ser logo acompanhados de uma contextualização do sentido – ou linha de pensamento – a que se refere, uma característica que originou nos últimos anos um campo de estudos da performance, um espaço de fronteiras fluidas entre o campo cultural e o artístico¹¹. A seguir, destaco algumas das principais articulações conceituais de *performance* para que possamos delinear um ponto de partida para os diálogos a serem construídos ao longo desta dissertação.

¹⁰ Disponível em michaelis.uol.com.br. Acesso em 28 de abril de 2021.

¹¹ No Brasil ainda são poucas as iniciativas acadêmicas no campo de estudos da performance, mas destaco aqui o trabalho desenvolvido pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais (PPGIPC) da Universidade Federal de Goiás.

1.2. A performance cultural, o viés antropológico

O início dos estudos no campo da performance é comumente atribuído à antropologia estadunidense, sendo a noção de *performance cultural* de Milton Singer uma ideia fundante que serviria como base para teóricos posteriores. Em uma coletânea de ensaios organizada em 1959, Singer sugeriu, a partir da observação de práticas culturais de distintos grupos habitantes da região sul-asiática, que havia uma espécie de elemento comum que permitia uma metodologia comparativa de estudos antropológicos sobre as mesmas. O antropólogo inferia que a tradição e os costumes destes grupos eram reafirmados a partir de práticas como cultos, rituais, danças e músicas tradicionais, teatro, casamentos, entre outros ritos, apresentados por seus próprios membros, comumente para uma audiência, nativa ou não. Além destes dois elementos, Singer destacava também como estas práticas figuravam outro espaço e outra temporalidade em que estas apresentações se desdobravam, em um começo, meio e fim. Deste modo, Singer afirmava que as performances culturais assim compreendidas:

colocam em foco determinada produção cultural humana e, comparativamente, a partir dela, em contraste, procura entender as outras culturas com a qual dialoga, afirmativamente ou negativamente. As performances culturais a serem examinadas devem ser também entendidas como uma concretização da autopercepção e da autoprojeção dos agentes desta cultura, do entendimento que estes fazem ou constroem de si mesmos, determinando e sendo por eles determinados (CAMARGO, 2013, p. 3).

Após escritos de Singer, uma série de outros teóricos buscaram analisar estas performances culturais de distintos grupos de maneira menos comparativa e mais contextualizada, em um movimento duplo que ia da antropologia ao teatro e do teatro à antropologia. No primeiro caso, um nome de grande relevância para os estudos da performance foi o antropólogo britânico Victor Turner, que devotou sua pesquisa a compreender e interpretar os elementos simbólicos em rituais de povos como o Ndembu, na Zâmbia de hoje. Para além de buscar no teatro uma metáfora que pudesse ser aplicada aos seus estudos etnográficos, Turner sistematizou a análise do que chamou de *drama social*, um olhar sobre os processos sociais daquele grupo como imersos em uma estrutura dramática que permitia a percepção de atos, conflitos, peripécias, climaxes, e outros elementos emprestados do vocabulário dramaturgico (CAVALCANTI, 2020). Esta abordagem foi demonstrada em sua obra *Cisma e continuidade* (1968), texto que inaugurou um elemento narrativo e

simbólico da escrita etnográfica. Pesquisadora da obra de Turner, Cavalcanti destaca algumas de suas inovações:

Esse procedimento narrativo implícito e eficaz nos transforma, nós leitores de *Cisma e continuidade*, em espectadores participantes do desenrolar de uma trama que corresponde a um imaginado futuro sociológico, visto como inevitável àquela estrutura social: a fissura da unidade da aldeia Ndembu. [...] Sua monografia de estreia guarda também algo de sua própria performance como autor/dramaturgo (CAVALCANTI, 2007, p. 230).

Mais adiante retornarei ao fato destacado pela autora de que a escrita de Turner possibilitou um olhar sobre a escrita etnográfica como performance, um ponto essencial para o raciocínio que pretendo construir em relação à escrita da história. Por ora, volto então ao segundo cenário mencionado, o caminho do teatro à antropologia, no qual é possível destacar dois nomes de grande relevância na teoria teatral. O primeiro deles é Eugenio Barba, teórico teatral italiano que se lançou em uma extensa pesquisa sobre a arte da interpretação para atores, tomando por base a observação de práticas corporais diversas presentes em sociedades ocidentais e orientais. O que chamou de *antropologia teatral* se tornou uma referência para os estudos do corpo, sendo fundada em 1979 a *International School of Theatre Anthropology*, espaço dedicado à disseminação dessa teoria.

O segundo nome que destaco aqui é o de Richard Schechner, teórico teatral estadunidense que procurou interlocução maior com a antropologia ao trabalhar em conjunto com o já citado Victor Turner em processos de experimentação que relacionavam o drama social de que falava este último com o drama estético próprio dos palcos. Ao longo desta parceria, Schechner elaborou noções importantes como a de *comportamento restaurado*, que destaca nas performances a execução de uma prática que se equipara a modelos, roteiros ou padrões de ações preexistentes que se reafirmam quando executadas, assim como uma abordagem que busca um respaldo sociológico, ao afirmar que os dramas sociais – aplicado a qualquer sociedade - servem de matéria para o drama estético, e este, por sua vez, afeta as energias mobilizadas nos dramas sociais (DAWSEY, 2012; CARLSON, 2011). O trabalho interdisciplinar promovido por Schechner e Turner foi fundamental para o estabelecimento do campo dos estudos da performance como um espaço limítrofe, de negociações e de bordas fluidas, originando seu primeiro departamento acadêmico voltado ao tema em 1980, na *New York University*.

As contribuições em torno da performance citadas brevemente até aqui a veem sobretudo como um fenômeno antropológico e etnográfico. A ampliação de seu uso no

cotidiano, no entanto, se deu principalmente pela abordagem sociológica, que adensou algumas camadas do conceito.

1.3. A performance cotidiana, o viés sociológico

Quando pensamos em performance para ler os processos de comunicação e interação social, fazemos referência a pelo menos dois teóricos que contribuíram para estas discussões. O primeiro deles é o filósofo e teórico literário estadunidense Kenneth Burke, que antecedeu os autores mencionados no uso de metáforas teatrais já em 1950, quando formulou um modelo de análise da linguagem chamado *dramatismo* a fim de que pudesse compreender melhor como se construíam os processos comunicativos entre os indivíduos. Burke enxergava um elemento intrinsecamente dramático na vida social – dotada mais uma vez de conflitos, incertezas, climaxes – e compreendia a linguagem e o pensamento como modos de ação. Para compreender esses “dramas humanos”, o autor distinguia cinco elementos: o ato (o que é feito), a cena (onde foi feito), o agente (quem o fez), a agência (os modos e meios pelos quais o agente o fez) e o propósito (por que o fez). Tais elementos se inter-relacionam para constituir as interações entre indivíduos por meio da linguagem e dos efeitos da mesma de maneira intencional, tendo por base motivos que podem ser individuais ou coletivos (GONZAGA, 2015). Em suma,

Kenneth Burke se mostra um provocador indiscreto quando incorpora à sua metodologia de investigação as complexas relações entre pensamento, linguagem, interações humanas, experiências e motivos. Para o dramatismo, a linguagem é pensamento e é também ação, isto é, se estabelece nesta relação, são as estratégias (pensamento) que procuramos usar para garantir que nossos motivos e intenções estejam presentes nas nossas interações sociais (ações) (GONZAGA, 2015, p.34).

Burke indicava, portanto, uma consciência ativa na mobilização dos elementos que constituem a linguagem e, logo, seu efeito em determinada audiência, sua performance. Seus pressupostos serviram como referência para os já mencionados Victor Turner e Richard Schechner, e também para o sociólogo canadense radicado nos Estados Unidos Erving Goffman, cujo nome é notadamente remetido quando pensamos em *performance social*. Isso se deve a sua chamada abordagem ou perspectiva dramaturgica sobre as relações sociais que seriam, por sua vez, indistintamente similares às representações teatrais. Esta teoria está explicitada na obra *Representações do eu na vida cotidiana* (1959), em que Goffman define como performance toda e qualquer atividade de determinado indivíduo que se mostra a

determinada audiência, uma definição aparentemente genérica, mas que é aprofundada à medida que o autor destaca as qualidades performáticas do *indivíduo-ator* (aquele que representa) e do *indivíduo-personagem* (a imagem representada) e suas múltiplas relações com as diferentes *estruturas sociais* que solicitam dos mesmos indivíduos performances distintas (GOFFMAN, 2014). Apesar de não focar, como Burke, no elemento mais consciente ou responsável destes *papeis sociais* por parte de quem o “performa”, Goffman frisou os efeitos das performances sociais sobre as audiências e as definiu como arranjos não definitivos pelos quais os indivíduos se relacionam, lançando as bases para uma série de outros estudos sobre malefícios e benefícios de sua teoria em correntes que se enveredaram para uma abordagem mais psicológica do assunto, que não pretendo abordar por aqui.¹²

Alguns teóricos defendem a possibilidade de se falar, a partir da década de 1950, em uma “virada performativa” responsável por provocar em diferentes disciplinas um olhar mais atento aos processos de significação dos corpos e da ação humana como alternativas a predominância epistemológica do textual e das análises estruturais e simbólicas (DAWSEY, 2011). Esta virada teria duas possíveis vertentes, uma “dramatúrgica”, que permitiria uma análise das práticas culturais e sociais como performance nos estudos já mencionados de Kenneth Burke, Erving Goffman, Victor Turner e Richard Schechner; e uma segunda que se desdobra no campo da linguística, a que me referirei a seguir.

1.4. A performance da língua, o viés linguístico

Carlson (2009) aponta que a performance passou a ser abordada pela linguística por volta de 1965 com os escritos do estadunidense Noah Chomsky, que usou o conceito para distinguir os aspectos e estruturas gramaticais da língua das implicações de seu uso, propriamente dito, pelos indivíduos. Com objetivos similares, pulularam campos como a etnografia da comunicação e sociolinguística que buscavam metodologias e instrumentos interdisciplinares para seus estudos sobre as performances e contextos das falas. Destacarei brevemente as contribuições de dois nomes que inauguraram uma importante teoria da performance na linguagem, são eles John L. Austin e John Searle.

O filósofo e linguista britânico John Austin foi responsável por desenvolver na década de 1950 a teoria dos *atos de fala*, uma tentativa de sistematizar uma metodologia para compreender a fala como performance. Para o autor, os enunciados poderiam ser divididos

¹² O teatrólogo estadunidense Marvin Carlson faz um bom panorama dos desdobramentos da teoria de Erving Goffman e suas repercussões no campo da psicologia e psicanálise no segundo capítulo da obra *Performance: uma introdução crítica* (2009).

em dois tipos, os *constativos*, descrições ou elaborações sobre determinado assunto que podem ser valoradas como verdadeiras ou falsas mediante seu contexto de fala; e os *performativos*, a seu ver enunciados que concretizam ou executam ações quando encontradas as condições para isto. Exemplos simples de um enunciado performativo seriam a nomeação de algo ou alguém (“Eu o chamarei de...”), a realização de uma cerimônia (“Eu vos declaro marido e mulher”, “Eu te abençoo em nome de...”), mas também ordens (“Eu ordeno que se retire!”) ou gestos simbólicos (“Eu prometo que...”), entre outros exemplos que Austin procurou organizar em três diferentes níveis ou atos interdependentes: o ato *locucionário*, o ato de proferir a fala dotada de algum sentido; o ato *ilocucionário*, a “força” que tal fala tem para executar uma ação; e o ato *perlocucionário*, a própria consequência de um ato de fala (ARBO, 2018). Austin morreu precocemente aos 48 anos enquanto ainda dava forma a sua teoria por meio de palestras com alguns de seus textos publicados apenas postumamente.

Daqueles que procuraram desenvolver a teoria de Austin, sem dúvidas seu aluno, o linguista e filósofo estadunidense John Searle, deve ser mencionado. Searle procurou expandir o conceito dos atos de fala reconhecendo o aspecto performático da linguagem como um todo e não apenas das categorias que Austin destacava (*constativos x performativos*), voltando assim sua atenção para o contexto do ato, a intencionalidade de quem o realiza e seu efeito sobre o interlocutor. O autor entende que qualquer ato de fala é performativo e dotado de alguma intenção, logo um ato ilocucionário, para usar as categorias de seu mestre. Carlson corrobora que

O efeito desse tipo de análise é mudar o foco aparente de Austin, de uma situação de fala especializada, para o reconhecimento da natureza performativa da linguagem em geral, e mudar o foco das preocupações linguísticas tradicionais com a estrutura e os elementos formais da linguagem para as preocupações com as intenções do falante, seus efeitos na audiência e a análise do contexto social específico de cada fala (CARLSON, 2009, p. 75).

A aplicação dada ao conceito de performance por linguistas como Austin e Searle torna nítida a fluidez já referida do termo e sua instrumentalização como metáfora proveniente do campo teatral em outros campos do conhecimento. Considerarei importante destacar até aqui as três abordagens basilares do conceito performance nas ciências sociais e humanas como a antropologia/etnografia, a sociologia e a linguística, mas vale ressaltar o fato de que estas teorias surgiram em meio a um momento de fervilhar no campo das artes durante as décadas de 1960 e 70 e também aqui o conceito de performance ganhou uma conceituação distinta daquela que a princípio foi lida pelas disciplinas mencionadas,

configurando mais tarde o que se convencionou chamar de arte de performance ou *performance art*. Vale, portanto, destacar brevemente como o próprio campo teatral e artístico atualizou sua concepção do que é performance.

1.5. A *performance art*, o viés artístico

É possível dizer que o que passou a ser chamado na década de 1970 de *performance art* foi uma consequência dos movimentos artísticos que despontaram durante o século XX. Tanto o frenesi do futurismo¹³, a anarquia do dadaísmo¹⁴ e o onírico do surrealismo¹⁵, por exemplo, promoveram fortes rompimentos com os padrões das artes plásticas do século XIX e se estabeleceram como um campo de experimentações em que suportes, linguagens e teorias se tornavam transitáveis e híbridas. Rose Lee Goldberg, a primeira historiadora da arte a traçar uma trajetória para a arte da performance, destaca o aspecto iconoclasta e experimental das vanguardas que surgiram em todas as artes durante esse período, definindo a importância de nomes como a Bauhaus¹⁶ na arquitetura e no *design*, John Cage e Merce Cunningham¹⁷ na música experimental, Alan Kaprow em seus *happenings*¹⁸, Ann Halprin na nova dança¹⁹ e Antonin Artaud em seu teatro da crueldade²⁰, entre outros (GOLDBERG, 2016). Sobre este período de efervescência artística e cultural que antecede a consolidação da *performance art*, Carlson comenta que

¹³ Movimento artístico italiano do início do século XX fundado pelo manifesto de Filippo Marinetti em rejeição ao moralismo e o passado enquanto saudavam a tecnologia e a velocidade características do futuro;

¹⁴ Movimento artístico fundado em Zurique no início do século XX como uma crítica aos padrões de arte e à sociedade burguesa. Seus signatários apostavam na arte pelo acaso, pelo caos e pela dessacralização dos materiais artísticos;

¹⁵ Movimento artístico fundado em Paris na década de 1920 com alguns membros do próprio dadaísmo. O surrealismo buscava bases na psicanálise e destaca o papel do inconsciente no processo criativo;

¹⁶ A Staatliches Bauhaus foi uma escola de arte vanguardista alemã fundada em 1919, responsável pelo início do modernismo na arquitetura e no design;

¹⁷ John Cage e Merce Cunningham foram um músico e um coreógrafo, respectivamente, responsáveis por muitos trabalhos em torno da música e da dança experimental como no trabalho *Roaratorio* de 1986;

¹⁸ O termo *happening* foi utilizado pela primeira vez em 1959 pelo artista estadunidense Allan Kaprow. Transitando entre as artes visuais e as artes cênicas, esta expressão artística se caracterizaria por seu imprevisto e geralmente por sua irrepetibilidade;

¹⁹ Também chamada de dança pós-moderna, foi um movimento de experimentação na dança que se espalhou em diferentes abordagens de coreógrafos durante a década de 1950;

²⁰ Talvez o maior expoente do teatro experimental do século XX, Artaud propunha um teatro de crítica à racionalidade ocidental e um retorno à psique humana e ao corpo não enclausurado e normatizado.

[...] ao longo dos anos 1960, várias correntes das artes visuais (principalmente da pintura e da escultura), da dança e da música experimental, das tradições do teatro de vanguarda assim como do mundo evolutivo da mídia e da tecnologia moderna, combinadas para oferecer uma mistura extremamente variada de atividade artística, muitas das quais centradas em Nova Iorque, que enfatizavam presença física, efeitos e ações, constantemente testaram os limites da arte e da vida, e rejeitaram a unidade e a coerência da arte tradicional tanto quanto da narrativa, do psicologismo e da referencialidade do teatro tradicional. Embora algumas dessas atividades tenham sido referidas como ‘performances’, esse não era o termo comumente usado para descrevê-las. Alguns experimentadores, como Kaprow, rejeitaram o termo por estar intimamente associado ao teatro tradicional. Os termos “performance” e “arte de performance” somente começaram a ser amplamente utilizados depois de 1970, para descrever muito do trabalho experimental da nova década, que, embora expressasse novas preocupações e tomasse novas direções, retirou muito de suas inspirações e seus métodos da mistura experimental complexa dos anos 1960 (CARLSON, 2009, p. 114).

Como a citação acima destaca, muitos dos artistas adeptos do que foi aos poucos se englobando sob o guarda-chuva conceitual de *performance* nas décadas de 1970 e 1980 rejeitavam qualquer associação do que faziam à performance teatral. Aqueles que praticavam a primeira refutavam a estrutura dramática e a dinâmica psicológica, narrativa e simbólica da segunda, preterindo destes elementos para dar ênfase à presença do corpo, de seus gestos e presença, além do processo ao invés do produto artístico. Essa dissociação, no entanto, não foi homogênea, e de fato os artistas da performance ainda faziam uso de elementos essenciais do teatro como as tecnologias de cena e também a presença do público. Ao longo dos anos, algumas teorias e trabalhos de *performance art* reabilitaram alguns aspectos teatrais negados pelos vanguardistas, mas a dissociação entre as práticas ainda existe e a *performance art* possui hoje um campo de estudos e práticas que independe do campo teatral.

Feita esta breve distinção entre as abordagens culturais, sociais, linguísticas e artísticas do conceito de performance, saliento que o que busco aqui é criar um breve panorama das bases que compõem o campo chamado de estudos da performance, no qual todas estas linhas se entrecruzam. A partir delas, uma série de outros estudos tomaram corpo e é possível mencionar as teorias de performance relacionadas ao pós-modernismo, às perspectivas feminista, negra e homossexual que relacionaram a performance à noção de identidade e resistência, entre várias outras que não pretendo me ocupar neste momento. De fato, parece impossível esgotar as teorias da performance em algum tipo de compêndio e

Marvin Carlson, pesquisador longo tempo do tema, considera a performance uma “antidisciplina de bordas porosas” (2009, p. 213).

Além da distinção mencionada acima, a apresentação destas diferentes abordagens feita aqui possibilita, se não encontrar uma denominação genérica e definitiva para o que é a performance, entrever pontos comuns que aparecem aqui e ali nas teorias e que convergem para lhe dar contornos mais visíveis a fim de nos orientarmos diante de seus usos. Essa espécie de compreensão comum, seminal para as reflexões que serão propostas ao longo desta dissertação, pode ser assim definida:

“[...] toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual *a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo* – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor da escola, o cientista – mas *a dupla consciência, não a observação externa, é o que importa. [...] Performance é sempre performance para alguém*, um público que reconhece e valida como performance mesmo quando, em alguns casos, a audiência é o *self* (BAUMAN *apud* CARLSON, 2009, p. 16, grifos meus).

O trecho acima destaca, portanto, três elementos importantes que perpassam as abordagens culturais, sociológicas e linguísticas apresentadas anteriormente, são elas a dupla consciência da apresentação, a comparação a um determinado modelo mental e a presença de uma audiência a quem a performance se destina, mesmo quando este “público” é o *self*, ou seja, a si próprio. Pode-se encontrar este arranjo nas práticas culturais re-apresentadas pelos membros de determinada sociedade com diferentes objetivos diante de nativos e estrangeiros, nos papéis sociais desempenhados pelos indivíduos para alcançar efeitos em seus interlocutores em meio a dadas estruturas sociais, na força ilocucionária dos atos de fala e nas ações que a mesma concretiza dentro de critérios específicos na comunicação, e, se levarmos em consideração até mesmo a prática da *performance art*, na consciência e presença do corpo do performer que se apresenta diante de uma audiência a partir de um roteiro pré-estabelecido²¹, para citar apenas os exemplos mencionados até aqui. Esses três elementos serão importantes para as aproximações que pretendo construir entre a história e a performance, uma vez que também me proponho a utilizar a performance como metáfora do campo teatral, aqui aplicada, por sua vez, à prática historiadora.

²¹ Teóricas como Eleonora Fabião chamam a este roteiro/modelo de *programa performativo*, um enunciado que norteia, move e possibilita a experiência da performance em execução (FABIÃO, 2013).

1.6. História e performance, distanciamentos

Para refletir sobre as possíveis aproximações entre a história e a performance, acredito ser interessante falar primeiro sobre seus distanciamentos, assunto sobre o qual, me parece, houve maior desenvolvimento teórico ao longo da história. Retornando à noção da performance que é própria da linguagem teatral, a representação diante de uma audiência, encontramos uma separação nítida entre esta e a história desde o próprio surgimento destes termos.

Se nos deslocamos para a Grécia Antiga, encontramos as origens das primeiras noções de história e teatro surgindo em algum momento no mesmo século V a.C. Enquanto o termo “história” (ἱστορία) surge em seu primeiro sentido nos escritos de Heródoto, o *pater historiae*, em sua narrativa sobre os episódios arrolados nas Guerras Médicas, o “teatro” (θέατρον) começa a se “institucionalizar” em Atenas com a transição dos ditirambos rurais às representações que passavam a ter um lugar próprio na pólis com as primeiras comédias e, mais tarde, tragédias. A história ganhava então o sentido de uma narrativa de eventos cujo sentido ou conhecimento só poderia ser garantido a partir da investigação, um sentido que independia de seu conteúdo e que se tornaria recorrente em sucessores como Tucídides e Políbio e mesmo na latina *historia* por algum tempo (MEIER, 2013); o teatro, por sua vez, era compreendido por sua estrutura arquitetônica, enquanto espaço em que o espectador assistiria as representações dramáticas e partilharia de uma experiência comum de civilidade na sociedade grega (ROMILLY, 1998). A importância da história e dos gêneros da comédia e da tragédia próprios do teatro era vista na própria mitologia, sendo as musas irmãs Clio, Tália e Melpômene suas respectivas patronesses inspiradoras. Para além destas semelhanças, no entanto, as abordagens da história e do teatro, desde esse momento, não procuraram convergir estas práticas, mas sim distingui-las, por vezes, uma a despeito da outra.

A tragédia e a comédia, por exemplo, considerados gêneros da poesia, são cedo atacadas por Platão. Em *A república*, o filósofo imagina a pólis perfeita e dela exclui os poetas, justificando sua escolha tendo por base sua filosofia idealista na qual os homens copiavam as formas perfeitas do plano das ideias. Os poetas, por sua vez, imitavam o mundo em suas representações, ou seja, faziam uma cópia da cópia, degradando duas vezes a perfeição das formas, uma função que a seu ver traria mais benefícios se simplesmente não existisse (PLATÃO, 2020). É seu discípulo Aristóteles o responsável pela reabilitação da poesia no meio filosófico e também quem fará a principal distinção entre esta e a história, compreendendo-as como dois tipos de discursos possíveis. Na *Poética*, obra supostamente

escrita no século IV a.C., que chegou em fragmentos até o presente, o filósofo tenta definir três gêneros poéticos, o épico, o lírico e o dramático²², sendo a comédia, a tragédia e o drama satírico tipos que pertencem a esta última categoria. Para definir melhor a poesia, Aristóteles a compara com a história²³ destacando suas diferenças. A começar pela forma como opera, a poesia é orientada pela imitação, a *mimesis*, das ações e objetos e sua unidade de desenvolvimento é aquela da própria ação que se desenrola, o que no gênero dramático é a estrutura dos atos que se desdobram; enquanto a história se define, como mencionado antes, pela narração, ou seja, pela *diegese*, e sua unidade de desenvolvimento não é senão a do tempo, visto que se trata da narrativa sequencial dos acontecimentos passados. Uma outra diferença fundamental estabelecida pelo filósofo é a respeito do objeto a que cada um dos gêneros se reportaria. Enquanto a poesia, ao contrário da história, não está presa aos fatos que aconteceram, seu conteúdo poderia então se versar sobre “o que poderia ter acontecido”, ou seja, respeitando a verossimilhança própria da *mimesis*, a poesia não teria limites e poderia apresentar o que há de universal possível para todos os homens. A história, por outro lado, estaria agrilhoadada à narrativa do que se sucedeu aos homens, ou seja, a um elemento mais factual. Carlson (2002) destaca como as definições atribuídas por Aristóteles revelam uma visão de mundo destoante à medida que

A base da realidade, segundo Platão, é o reino das ‘Ideias’ puras, vagamente refletidas no mundo material e, por sua vez, copiadas pela arte. Aristóteles vê a realidade como um processo, um devir, com o mundo material composto de formas parcialmente realizadas que se encaminham – graças aos processos naturais – para a sua perfectibilização ideal. O artista que dá forma à matéria bruta trabalha, assim, de maneira paralela à da própria natureza, e, observando nestas as formas parcialmente realizadas, pode antecipar sua completude. Portanto, mostra as coisas não como são, mas como ‘deveriam ser’ (CARLSON, 1997, p. 15).

É comparando a abrangência dos dois tipos de discurso que o filósofo afirma que a poesia seria mais filosófica e “maior” que a história, mas é também nesta distinção que é possível verificar a matriz de uma discussão que se arrastará, de uma forma ou de outra, até os dias de hoje entre a ficcionalização universal própria das artes e a veracidade factual da história.

Se depois de Aristóteles a história ampliou de algum modo seu estatuto, sendo instrumentalizada a serviço dos homens para narrar os grandes feitos de personagens e

²² Apesar do objetivo do autor, a obra que nos chega não contém a parte em que a lírica é abordada;

²³ Nos capítulos IX e XXIII da *Poética*, mais especificamente.

acontecimentos políticos sem maiores sobressaltos de conceituação até, pelo menos, as inquietações filosóficas modernas dos séculos XVII e XVIII, o teatro foi alvo de discussões muito fervorosas que visavam não sua conceituação, mas sua própria condição moral na sociedade, ecos da filosofia platônica a que podemos chamar, seguindo Jonas A. Barish (1966), de preconceito anti-teatral.

Sabemos que a tradição romana não continuou a era de ouro do teatro grego clássico, que já perdia seu brilho no final do século III a.C., e a conversão do império ao cristianismo agravou o modo como o teatro era visto. Os Pais da Igreja, responsáveis por firmar as bases da nova religião, escreveram longos ataques à arte da mimeses, dentre os quais se destacam as invectivas de Tertuliano entre os séculos II e III. O teólogo sublinha as origens pagãs do teatro e as “mentiras” e “falseamentos” característicos da imitação que a sustenta, condenando não apenas os atores que o tem como ofício, mas também a audiência que frequenta estes espetáculos, eventos responsáveis por promover efeitos de desconexão que desvirtuavam a fé cristã. As mesmas ideias se encontrariam replicadas em textos de autores como Cipriano de Cartago, João Crisóstomo, Agostinho de Hipona e outros, configurando assim um verdadeiro *corpus* anti-teatral que circulava, a princípio, entre signatários da Igreja.

Fora do seio católico, os puritanos ingleses mantiveram a postura. William Prynne escreve no século XVII a mais rebuscada das teses antiteatrais em seu *Histriomastix*, obra que tem como subtítulo “O Flagelo dos Atores”. No texto, o puritano condena o teatro como o espaço desmoralizante que tem a hipocrisia como fundamento, defendendo a ideia de que Deus teria dado a toda criatura viva uma essência que não poderia ser alterada pela imitação de qualquer tipo. Prynne se destaca não apenas por atacar os atores e seu público, mas também os dramaturgos e as peças teatrais, usando para o demérito destes – quem diria – a história. Barish explica que para Prynne

As peças, como os atores, ameaçam a primazia de Deus como criador: tentam competir com ele em seu atributo mais impressionante, sua demiurgia. O respeito puritano pela história originou-se de uma reverência pelo mundo feito por Deus. A história registrou eventos que realmente aconteceram, foram colocados em movimento por Deus e trazidos por ele a conclusões edificantes. Mas inventar países que nunca existiram, povoá-los com criaturas grotescas da mente de alguém [...], fazê-los encenar fábulas criadas a partir de suas próprias fantasias, era colocar-se em rivalidade com Deus (BARISH, 1966, p. 333).²⁴

²⁴ ‘Plays, like players, threaten God’s primacy as creator: they attempt to compete with him in his most awesome attribute, his demiurgy. Puritan respect for history stemmed from a reverence for the world as made by God. History recorded events that had actually happened, had been set in motion by God and brought by him to edifying conclusions. But to invent countries that never existed, to people them with grotesque creatures of one’s brain [...], to set them to enacting fables spun from one’s own fantasies, was to place oneself in rivalry with God.’ (1966, p.333).

Em suma, o que vemos nas máximas de Prynne é uma objeção a qualquer elemento de ficção que ousasse se imiscuir sobre qualquer narrativa que não se propusesse a narrar os eventos arrolados por Deus. A defesa da história como narrativa coerente e verdadeira do passado como contraponto é muito significativa, pois de fato essa ideia permanecerá em voga perpassando as diversas filosofias da história que surgem durante o século XVIII, e não será até a segunda metade do século XX que um elemento “fictício” próprio do discurso histórico passará a ser debatido, como abordarei mais adiante neste texto.

Se esperávamos que as luzes do século XVIII iluminassem de maneira diferente a condição do teatro, encontramos também aí um porta voz do tal preconceito antiteatral na figura do francês Jean-Jacques Rousseau. O filósofo resgatou as teses da república platônica para acusar o teatro de promover uma degradação do caráter por meio de um desvirtuamento de si causado pelas imitações a que os atores se sujeitavam, emulando outras emoções e estados de espírito, ou seja, as qualidades ilusórias as quais imprecava o filósofo grego séculos atrás. Rousseau via a raiz (ou pelo menos uma delas) do mal na sociedade em sua teatralidade, ou seja, em sua capacidade de falsear emoções e intenções e criar máscaras (qual não teria sido sua reação se pudesse ter lido as teses de Erving Goffman). De todo modo, Barish (1966) destaca que as críticas francesas ao teatro atribuíram à discussão moral e religiosa até então dominante uma densidade mais filosófica que acabou por abrir espaço para as primeiras discussões sobre uma possível “psicologia” da atuação. É Denis Diderot, outro iluminista, quem reabilita o ofício do ator a partir do ensaio *Paradoxo sobre o comediante*, escrito entre 1770 e 1778, em que discorre sobre a técnica e proeza necessária do mesmo para obter os efeitos que deseja de sua plateia a partir da manipulação de seus papéis. Aliás, é o mesmo autor o responsável por dessacralizar a história em seu tempo, resgatando para isso as teorias aristotélicas e comparando a limitação da história em contraponto ao aspecto universal do retratado pelo romance burguês em alta na época, entrecruzamentos modernos entre a poesia e a história (KOSELLECK, 2013).

O preconceito antiteatral, no entanto, segue se espalhando. Nos Estados Unidos, por exemplo, o Congresso proíbe peças teatrais já em 1778 junto a atividades como a aposta e a corrida de cavalos e, até metade do século XIX, encontram-se relatos da Igreja negando sepultamento a atores. Barish (1966) destaca como é neste período que uma série de expressões acerca da matéria teatral ganham contornos pejorativos: “criar uma cena”, “fazer

drama”, entre outras.²⁵ É nesse cenário em que a imagem do teatro, e logo de seu aspecto mimético e performático, luta por sua reabilitação pública que o século XIX desponta como o século da História, sendo a Alemanha de meados do século XIX o cenário em que toma forma o historicismo prussiano de Leopold von Ranke, refutando as filosofias moralistas e teleológicas da história que ali circulavam em prol de um método científico de busca pela verdade e objetividade históricas que prezava pela neutralidade do historiador e por uma narrativa cronológica dos fatos livre de qualquer elemento de especulação (MARQUES & GRAÇA, 2014). Greg Denning aponta como nesta busca pela afirmação pragmática da história enquanto ciência promovida pelas escolas metódicas alemã e francesa, a visão destas sobre o teatro e a performance se aproximava do preconceito antiteatral promovido pela Igreja ao afirmar que

Fizeram dela [da atuação no teatro] uma profissão de insinceridade. Sua mediação de signos gerava incertezas. Os padres em seus rituais não podiam se dar ao luxo de serem vistos como atores. Nem os cientistas. Igrejas e ciência se unem nisso. Suas representações não podiam ser vistas como mediadas de forma alguma pelas circunstâncias, pela presença autoral, pela paixão, pela cultura (DENING, 1993, p. 80).²⁶

Esse distanciamento selava de vez a relação entre a história e o teatro por parte dos historiadores que se dedicariam a partir de então às regras e condutas determinadas de sua nova ciência e profissão. Na mesma Prússia de Ranke, a teoria teatral, por sua vez, girava incansavelmente em torno das discussões filosóficas acerca do elemento trágico clássico aplicado de algum modo ao seu presente, de Hegel e Schiller, passando por Schopenhauer, Kierkegaard, Wagner, Hebbel, Nietzsche e até mesmo por Dilthey. O teatro alemão só se engajaria com a história, e fazia disso vanguarda, no início do século seguinte e disto tratarei mais especificamente no segundo capítulo desta dissertação.

²⁵ Tentei mencionar expressões em português em que perduram o mesmo tom pejorativo, no entanto, Jonas A. Barish cita outras expressões, no inglês ‘*acting*’, ‘*play-acting*’, ‘*playing up to*’, ‘*putting on an act*’, ‘*putting on a performance*’, ‘*making a scene*’, ‘*making a spectacle of oneself*’ ou ‘*playing to the gallery*’; no francês ‘*jouent la comédie*’ ou mesmo a atribuição ‘*du theatre*’; no italiano ‘*fare la commedia*’ ou ‘*fare il pulcinella*’; e até mesmo no alemão ‘*sich in Szene setzen*’ ou ‘*sich in den Vordergrund spielen*’. (BARISH, 1966, p.329);

²⁶ ‘*They made a profession of insincerity. Their mediation of signs bred uncertainties. Priests in their rituals cannot afford to be seen as actors. Nor can scientists. Churches and science come together on that. Their representations cannot be seen to be mediated in any way by circumstances, by authorial presence, by passion, by culture.*’ (DENING, 1993, p.80) no original.

1.7. História e performance, reaproximações

Como vimos, os caminhos pelos quais se enveredaram o teatro e a história tornaram improvável que alguém pudesse ocupar, no século XIX, uma posição tal qual Jean Racine o fez no século XVII, ao dividir seu trabalho entre a escrita para o teatro e o posto de historiador real na corte de Luis XIV na França. Os historiadores se engajaram em prol da cientificização da disciplina e, movidos pela base documental sobre a qual trabalhavam, não encontraram no teatro, se levarmos em consideração a influência de seu debate, um objeto relevante de pesquisa até a história cultural promovida por Roger Chartier a partir da década de 1970. Parte desta “demora”, é possível conjecturar, estava também no fato de que o teatro era até então uma matéria insólita para os historiadores. Sua característica espetacular efêmera, recortada entre espaço, tempo e grupo envolvidos; irrepetível, pois que cada representação não é a mesma que a anterior; e fenomenológica, uma vez que é registrada pela experiência singular de cada indivíduo que a vive, deixava vestígios pouco usuais para uma pesquisa histórica que nos últimos anos teve de encontrar outras metodologias e abordagens para estudar o fenômeno teatral.

A abordagem da história cultural, originada de uma das múltiplas articulações entre a antropologia e a história, abordou a materialidade textual do teatral – as dramaturgias – a partir do conceito de *representação*, outra metáfora teatral, para compreender as maneiras como os dramas teatrais produziam significações do mundo social em determinada época, uma das premissas desta corrente historiográfica.²⁷ Este viés que leva em consideração a faceta literária do teatro, apesar de pioneira no meio historiográfico, não dá conta da totalidade do fenômeno teatral, uma vez que não abrange o seu aspecto performático. Katia Paranhos ressalta este déficit ao afirmar que

o espectro de ação do fato teatral, por si mesmo, transborda a representação de um texto teatral, e, conseqüentemente, sua multiplicidade é fulgurante. Uma dinâmica complexa que articula obras, programas, contextos, cenas, atores e *performances*. Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está ‘dentro’ e o que está ‘fora’ do sistema instituído. Por meio das peças e dos espetáculos teatrais fundem-se diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outros elementos, que em conjunto compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, de uma visão do mundo (PARANHOS, 2017, p. 192).

²⁷ Esta abordagem pode ser encontrada, por exemplo, no estudo que Roger Chartier faz em *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época Moderna (séculos XVI-XVIII)* (2002).

Para que a história possa compreender o teatro em sua totalidade expressiva permeada pelas relações dinâmicas que transitam entre “a semiologia e a história, a sociologia e a antropologia, a técnica e a arte, o imaginário e a política, a cerimônia teatral e a cerimônia social” (PARANHOS, 2017, p. 191), enquanto performance, enfim, me parece, portanto, que uma mudança deva ser operada dentro da própria produção historiográfica sobre o tema. Longe de postular nesta dissertação maneiras pelas quais os historiadores devem abordar o teatro enquanto objeto de pesquisa, me interessa mais promover aqui uma interlocução, um imbricamento, entre os dois discursos, o histórico e o teatral comumente separados, visando novas possibilidades de produção de conhecimento histórico e diálogo com os públicos, um movimento que solicita e provoca o historiador a assumir novas posturas, a primeira delas, a meu ver, é a de reconhecer, em seu próprio ofício, a natureza da performance.

Retornando àquela definição comum de performance como conceituada pelos campos da antropologia, sociologia, linguística e arte, a lembrar, a performance enquanto dupla consciência de apresentação/representação de determinada ação perante uma audiência em comparação a um modelo minimamente estabelecido, é possível ensaiar algumas aproximações desta com a prática historiadora sobretudo a partir da década de 1960 com o chamado *giro linguístico*.

Giro linguístico, o *linguistic turn* no inglês, foi um movimento filosófico nos estudos da linguagem que ganhou força após a publicação da coletânea *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method* organizada pelo estadunidense Richard Rorty, em 1967. Os textos que compunham a obra refletiam sobre a função estruturante da linguagem na condução da história da lógica filosófica ocidental, uma reavaliação epistemológica que afetaria todas as ciências humanas e sociais de modos distintos a partir da análise crítica de suas produções de discursos, um tema que será destrinchado por teóricos que se ocuparão de vertentes estruturalistas e pós-estruturalistas como Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, entre outros. Gamboa resume o cenário provocado pelo giro linguístico ao afirmar que as múltiplas correntes que se desdobram acerca do tema ao longo da década de 1970 convergem, de um modo ou de outro, no sentido de que

[...] o objeto ou referente externo à consciência e à linguagem deixa de existir em si mesmo e é deslocado para a própria linguagem que vira o objeto em torno do qual é possível construir múltiplos sujeitos e contextos. O ‘giro linguístico’ reduz o processo do conhecimento da realidade empírica, representada na mente e finalmente codificada nas palavras, ao

resultado final, isto é, ao discurso sobre essa realidade. O discurso vira objeto e ponto de partida da ‘desconstrução’ (GAMBOA, 2011, p. 89-90).

Seguindo na esteira de críticos sobre a disciplina histórica e sua busca quase obsessiva pela objetividade feita por autores do século XIX da filosofia, da literatura e do teatro, tais como Friedrich Nietzsche, George Eliot e Henri Ibsen (WHITE, 2014), respectivamente, a história teve sua posição privilegiada de ciência produtora da verdade sobre o passado colocada mais uma vez em xeque, desta vez no cerne de sua expressão, ou seja, na própria escrita historiográfica enquanto base de sustentação do discurso histórico.

Historiadores parecem discordar sobre o peso que o burburinho causado pelo giro-linguístico possa ter tido sobre suas discussões e no seu próprio modo de escrever história. Alguns afirmam que houve uma espécie de mudança de paradigmas na disciplina, ocasionando, inclusive, outros “giros” em seu interior, como um possível “giro ético-político” (RANGEL, 2019; RANGEL & ARAUJO, 2015); outros relativizam seu impacto sobre a disciplina, apontando sua baixa influência nos debates sobre a produção historiográfica de então, sobretudo quando comparada com as discussões intelectuais já em voga no período.²⁸ Mais interessante que estabelecer quantitativamente estes reflexos é destacar que provocações ou mobilizações são demarcadas a partir das premissas do giro linguístico que, levadas em consideração ou não pelo historiador em sua prática, instauraram-se enquanto um ruído em todas as ciências ditas humanas e sociais.

Compreendo que inflexões questionadoras da produção do discurso historiográfico como as suscitadas pelas teorias que se seguiram ao giro linguístico permitem entrever uma *performance do historiador*, pressionado – à revelia ou não – a uma “tomada de consciência” que teria ocorrido em pelo menos duas frentes: em sua produção intelectual, por meio de uma abordagem de sua escrita como narrativa; e, por consequência, de seu lugar social, por meio de uma reflexão sobre sua própria função na sociedade contemporânea e suas demandas. É sobre estas duas camadas desta performance do historiador a que me dedicarei agora.

1.7.1. *A performance do historiador, reflexões sobre a escrita*

O giro linguístico provocou uma mudança no foco de algumas das teorias e filosofias da história no que diz respeito à construção do discurso histórico. Até aquele momento, temas

²⁸ Em *A escrita da história: novas perspectivas*, por exemplo, Peter Burke delinea as principais vertentes históricas em discussão entre as décadas de 1970 e 80, a chamada nova história dotada de novos problemas, objetos e abordagens, sem mencionar qualquer relação ou reflexo decorrente do giro linguístico nestes campos (BURKE, 2011)

como a objetividade e a causalidade da história e seus métodos ocupavam um espaço de maior discussão, que foi, aos poucos, sendo suplantado por questões que se imiscuíam no novo cenário. Por exemplo: se existe um discurso privilegiado sobre o real capaz de reivindicar o estatuto de verdade sobre o mesmo ou se são tão somente arranjos discursivos que lhe dão um sentido,

Afinal, o que fazemos nós historiadores? O que resulta de nosso ofício? Que tipo de conhecimento do passado oferecemos? Os historiadores somos contadores de história? Podemos nós pretender contar estórias verdadeiras sobre o passado? A que nossas histórias (estórias) se referem? Qual o sentido de verdade possível de uma narração histórica? Como nós historiadores procedemos para fazermos sentido do passado como história? Qual a potencialidade de explicação dos fatos passados pelos historiadores presentes? Quais as especificidades – se elas existem – que distinguem um texto histórico de um texto ficcional? (MALERBA, 2016, p. 22).

Esses questionamentos instauraram uma aporia na chamada “fase escriturária” da história²⁹ com grande parte das discussões teóricas focando o papel que a narrativa desempenha na produção, no conhecimento, na compreensão, na explicação, na reconstituição e na representação do passado. Malerba indica pelo menos quatro grandes focos em que a teoria narrativista teria se centrado ao longo do século XX: a) a ideia de que *a narrativa histórica é um modo de explicação*, no sentido de que a narrativa teria a função de potencializar ou mediar o conhecimento da história; b) a abordagem da própria ação humana como mobilizadora da narrativa para dar sentido às experiências, inclusive sobre o passado, ou seja, *as narrativas enquanto histórias de ação*; c) a noção de que a narrativa, enquanto elemento que caracteriza a vida, a consciência e existência humanas, é também necessária para a construção de um *realismo histórico*; d) e, por fim, a corrente que mais causou burburinho no pós-giro linguístico, ao afirmar que as narrativas não seriam fundadas na experiência humana do passado, em fontes ou metodologias de pesquisa, mas sim em procedimentos discursivos inerentes ao próprio historiador e sua escrita, um viés que trouxe à tona *considerações literárias e ficcionais sobre o passado* (2016).

De fato, é nesta última tendência de teor mais “construtivista” mencionada pelo autor que é possível destacar uma parte da performance do historiador no processo de produção da narrativa histórica, uma vez que esta diz respeito à sua subjetividade criativa e à sua

²⁹ Paul Ricoeur atesta, a partir da noção de *escrituralidade*, a importância de se reabilitar a arte da escrita do texto histórico na medida em que é nela em que se articulam a intencionalidade do historiador e os procedimentos metodológicos em torno da matéria documental, conjunto que asseguraria, de algum modo, a pretensão da verdade no discurso histórico: “Juntas, escrituralidade, explicação compreensiva e prova documental são suscetíveis de credenciar a pretensão de verdade do discurso histórico” (RICOEUR apud MENDES.2015).

objetividade discursiva mediante as quais se apresenta a um determinado público (e também para si, o *self*), seja nas experiências imaginárias, no produzir imagens e suposições sobre o passado, no imaginar outras histórias possíveis (e aqui é patente a refutação da noção aristotélica da história) como maneira incontornável de se encaminhar pela história que aconteceu (PROST, 2020); seja nas escolhas argumentativas, técnicas e estilísticas, que constituirão a estrutura textual de seu discurso e logo o corpo final de sua obra. Gostaria de me ater a pelo menos dois autores que se voltaram para estes aspectos ao elaborar diferentes concepções sobre a narrativa histórica.

O primeiro deles é o historiador francês Paul Veyne, cujo ensaio *Como se escreve a história?*, de 1970, mostrou uma concepção um tanto polêmica sobre a historiografia. O autor refutava qualquer tipo de cientificidade intrínseca à disciplina histórica, assim como a qualquer método que visasse a este fim, e defendia um procedimento de escrita da história que se aproximava muito mais daquele pelo qual os autores escreviam os romances. Ao historiador caberia narrar histórias reais produzindo “romances verdadeiros”. Em suas palavras,

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos. [...] essas especulações podem dar ocasião a experiências estéticas divertidas; para o historiador, são a descoberta de um limite (VEYNE, 1998, p. 18).

Caberia ao historiador, seguindo a lógica do autor, construir sua narrativa sobre o passado por meio de um elemento estruturante: a composição de uma trama ou de um enredo.³⁰ Essa trama comportaria em sua organização interna elementos como o recorte do objeto de estudo, a escolha dos personagens, cenários, atores e episódios que protagonizam o texto, o ponto de vista do próprio autor e os valores ou ênfases que são atribuídos a todos estes elementos (PROST, 2020). Os historiadores explicariam o passado, tornando-o compreensível, portanto, pela narrativa da trama/enredo que dele compõe, mas, sendo o passado matéria para uma infinidade de configurações distintas de tramas, o que temos nunca

³⁰ Diferentes traduções para o português mudaram os termos. É possível encontrar o conceito de Veyne tornado *trama* em traduções mais antigas de sua obra (1998), ao passo que *enredo* também pode ser encontrado em citações do autor em outras obras como n’*As doze lições sobre a história* (2020) de Antoine Prost. De todo modo, Veyne utiliza ‘*intrigue*’ no original francês, sinônimo das traduções mencionadas.

são explicações definitivas sobre o mesmo. Neste sentido, Veyne faz uma aproximação que é cara aos propósitos deste texto, ao afirmar que “em história, como no teatro, é impossível mostrar tudo, não porque isso ocuparia muitas páginas, mas porque não existem nem fato histórico elementar nem partículas factuais” (1998, p. 43).

Essa articulação interna de elementos e ações que resultam em uma trama ou enredo recoloca um elemento essencial da atividade intelectual do historiador que perpassa a característica performativa na composição de uma obra a ser publicada, divulgada e compartilhada. É interessante salientar, no entanto, que Veyne não reduz a verdade contida na narrativa histórica, que seria incompleta, mas sempre presente, assim como não relativiza o lugar ocupado pelo historiador, afirmando que não seria possível “improvisar-se” historiador, pois à história caberia não um método, já vimos, mas uma tópica própria, construída no interior da prática e necessária para indagar o passado.

Por um caminho um tanto diferente se enveredou o historiador estadunidense Hayden White, que, por sua vez, trouxe no bojo de sua teoria uma provocação e um convite a uma análise para que os historiadores pudessem refletir a própria epistemologia histórica à luz dos pressupostos teóricos do século XX. O autor fez isso em pelo menos duas emblemáticas produções, a primeira delas o ensaio *O fardo da história*, de 1966, em que inaugura uma crítica sobre o posicionamento da disciplina histórica no que diz respeito a sua produção intelectual. No texto em questão, White aponta que a história erigiu para si desde o século XIX um lugar um tanto imparcial enquanto discurso que se constitui de procedimentos intuitivos e analíticos, se resguardando, por outro lado, a ser reduzida ou enquadrada em qualquer modalidade puramente artística ou científica (MELLO, 2017). Esse lugar de algum modo epistemologicamente intermediário que repeliu durante algum tempo críticas tanto por parte de cientistas sociais quanto de críticos literários foi abalada após as teorias linguísticas da década de 1960, de modo que, como comentado anteriormente, os historiadores foram impelidos à autocrítica da circunstancialidade de seus discursos, assim como ao reconhecimento das limitações de sua produção intelectual. A consciência sobre a narrativa e seus elementos constitutivos teriam, por sua vez, um espaço importante para um reposicionamento da história neste novo cenário evidenciado.

Alguns anos depois da agitação suscitada pelo ensaio, White deu continuidade às suas postulações com a escrita de *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*, na qual empreende uma análise da escrita de quatro historiadores (Jules Michelet, Leopold von Ranke, Alexis de Tocqueville e Jacob Burckhardt) e quatro filósofos da história (Friedrich Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Benedetto Croce) seminais para o pensamento

histórico daquele século a fim de identificar dimensões comuns nos discursos produzidos por estes autores. Tal como Veyne, White também acredita que o enredo funciona como um elemento estruturante da narrativa, um fio condutor (*storyline*) que poderia ser desenvolvido de quatro maneiras distintas: romanesca, satírica, cômica e trágica. Esta dimensão, no entanto, não atuava sozinha, pois articulava em si um modelo explicativo ou uma forma de argumentação, esta também tipificada em quatro modalidades: formalista, organicista, mecanicista e contextualista. Não obstante, estas dimensões estariam inapelavelmente associadas a uma implicação ideológica, tantas vezes subtraída da equação por parte do historiador, um sentido político que poderia ser distinguido entre: anarquista, conservador, liberal e radical (WHITE, 2014). Sem entrar em detalhes das categorizações quadripartites estabelecidas pelo autor que em suas inter-relações configuram estilos multiformes de narrativa, sua tese destaca que

[...] a interpretação entra na historiografia pelo menos de três maneiras: esteticamente (na escolha de uma estratégia narrativa), epistemologicamente (na escolha de um paradigma explicativo) e eticamente (na escolha de uma estratégia pela qual as implicações ideológicas de uma dada representação possam ser deduzidas para a compreensão de problemas sociais do presente). [...] é quase impossível, salvo para as formas mais doutrinárias da escrita histórica, atribuir prioridade a um ou a outro dos três momentos assim distinguidos (WHITE, 2014, p. 89).

É possível localizar a performance do historiador, como tenho articulado ao longo deste texto, como um conjunto que engloba os três eixos de que fala White: o ético, o epistêmico e o estético, visto que o trabalho do historiador sobre essas três dimensões compreende uma dupla consciência sobre seu lugar social, a produção do discurso e a sua apresentação. White, por sua vez, indica que existe ainda uma camada que antecede estes três níveis, uma espécie de estratégia interpretativa que pré-figura a maneira como o historiador abordará seu objeto de estudo e que diz respeito a estruturas e protocolos que são intrínsecos à linguagem por meio dos tropos da metáfora, da metonímia, da sinédoque e da ironia, que White aplica em seus estudos dos discursos historiográficos. Sem me deter sobre os detalhes dessa teoria, o que fica evidente na abordagem do autor é que há um elemento criativo inexorável na prática historiadora, um *ato poético*, em suas palavras:

O que tudo isso indica é a necessidade de revisar, na discussão de formas narrativas como a historiografia, a distinção convencionalmente estabelecida entre o discurso poético e o discurso em prosa, e de reconhecer que a distinção, tão antiga quanto Aristóteles, entre história e poesia tanto obscurece quanto ilumina as duas áreas. Se há um elemento do histórico em

toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo. E isso porque, no relato que fazemos do mundo histórico, somos dependentes, num grau em que talvez não o desejemos nas ciências naturais, de técnicas de *linguagem figurativa*, tanto para a nossa *caracterização* dos objetos de nossas representações narrativas quanto para as estratégias por meio das quais compomos os relatos narrativos das transformações desses objetos no tempo. E isto porque a história não apresenta objeto que se possa estipular como sendo unicamente seu; ela sempre é escrita como parte de uma disputa entre figurações poéticas conflitantes a respeito daquilo em que o passado *poderia* consistir (WHITE, 2014, p. 115, grifos do autor).

O retorno à Aristóteles por White encerra sintomaticamente um trajeto que teve início com uma arraigada distinção estabelecida entre os dois discursos na Antiguidade, e que na contemporaneidade desvela uma reaproximação inequívoca e necessária. De fato, White lança nova luz sobre a disciplina histórica e o lugar que ocupa entre a ciência e a arte, mas, desta vez, provocando-a a se libertar de seu fardo e a ir de encontro às perspectivas e ferramentas contemporâneas disponibilizadas pela ciência e pela arte do século XX a partir de uma perspectiva “construtivista” de suas elaborações e representações do mundo, e não daqueles pressupostos do século anterior que a fundaram e que perderam gradualmente a razão de ser, debilitada por críticas como aquelas suscitadas na década de 1960 pelo giro linguístico e derivadas. Em suma, as teorias de White procuraram encaminhar os historiadores a uma autorreflexão sobre o sentido e o significado das narrativas históricas que constroem e a relevância das mesmas para o tempo presente, desarticulando assim uma história cuja pesquisa sobre o passado têm um fim em si mesmo, ou seja, desligado de sua articulação com as demandas da contemporaneidade. É possível, a partir desta colocação, falar um pouco sobre outra faceta da performance do historiador: a reflexão sobre si e sua função social.

1.7.2 A performance do historiador, reflexões sobre si

Com exceção de alguns poucos nomes que se tornaram influentes na história da historiografia, é possível afirmar que durante muito tempo foi incomum, entre historiadores, refletir sobre o próprio papel que desempenham, sobre sua própria função e sobre sua relevância na sociedade. A pesquisa histórica como um fim em si mesma, como apontada por White, nas práticas da disciplina na passagem do século XIX ao XX mantinham o historiador apartado do discurso que produzia sobre o passado, um dos princípios fundamentais para uma história que se pretendia verídica. Nesse cenário, esse elemento “autorreflexivo” que pensava uma finalidade para a história e para o trabalho do historiador foi aos poucos relegado às

filosofias da história, consideradas por alguns historiadores que se alinhavam à perspectiva metódica da época como ontológicas e sem serventia científica. No entanto, críticas acentuadas não apenas pelo giro linguístico na década de 1960, mas também pelo próprio contexto político e cultural do mundo em meio a conflitos e a crescentes manifestações de grupos sociais, recolocaram este elemento no centro das ciências humanas e sociais, tais como a antropologia e a sociologia, e também a história, que, aos poucos, passou a resistir menos sobre a abordagem de tal tema. Sobre o cenário, Denning comenta que

É verdade que a história acadêmica nas décadas de 1960 e 1970, quando a maioria das disciplinas perdia sua inocência, não estava livre de algumas das forças culturais que exigiam desconstruções. A história do gênero e das pessoas, a história vista de baixo, estavam começando a reivindicar o centro do palco, e o Vietnã e os movimentos de direitos civis levantaram vozes radicais sobre ‘relevância’. Mas a História há muito havia descoberto sua própria política e, em certo sentido, estava satisfeita com ela. As vozes radicais soavam gauches, “a-históricas”. Uma coisa era reconhecer o político de todo fazer histórico, outra bem diferente era perseguir autoconscientemente fins políticos em sua pesquisa, escrita e ensino. O envolvimento da história com seus próprios efeitos de realidade era tal que não havia filosofias capazes de sustentá-la em suas próprias autocontradições. A alternativa era parecer não ter filosofia alguma, ou alegar não ter nenhuma, de todo modo (DENING, 1993, p. 88).³¹

Uma das abordagens emergentes e interessantes entre a história e a consciência do historiador sobre si e sua prática é vista no já clássico *A operação histórica*, texto de Michel de Certeau publicado em 1975. Resguardando a cientificidade da disciplina, o autor elabora uma noção da história enquanto uma operação empreendida pelo historiador em que são articulados um lugar social ocupado pelo mesmo, e por consequência uma instituição que o legitima; práticas científicas, empregadas em procedimentos de análise e metodologias; e a construção de um texto, por meio de técnicas de escrita e seus códigos. Seu texto é emblemático pois entende que o trabalho do historiador é uma intervenção cultural proativa sobre a matéria pretérita, tornando-a outra coisa, um saber, um discurso. Este processo envolve uma série de fatores que dizem respeito ao historiador e ao que antecede, permeia e sucede a pesquisa histórica e sua consolidação enquanto discurso historiográfico, num

³¹ *It is true that academic history in the 1960s and 1970s, when most disciplines lost their innocence, was not free of some of the cultural forces that demanded disestablishment. Gender and people's history, history from below, were beginning to claim center stage, and Vietnam and the civil rights movements raised radical voices about "relevance". But History had long discovered its own politics and, in a sense, was satisfied with them. The radical voices sounded gauche, "unhistorical". It was one thing to recognize the politics of all history making, quite another to pursue self-consciously political ends in research, writing, and teaching. History's engagement in its own reality effects was such that there were no philosophies capable of sustaining it in its own self-contradictions. The alternative was to appear to have no philosophy at all, or to claim to have none, anyway (DENING, 1993, p. 88).*

processo que Certeau chama de *encenação escriturária* ou *escrita performativa* (2020), aproximando-se de alguma maneira, é possível entrever, na direção das teorias da performance da linguagem de Austin e Searle mencionadas anteriormente. Comentando sobre a instituição histórica a que pertence, é possível distinguir ainda em seu texto um possível “modelo” colocado à prova durante esse duplo processo de consciência do historiador que perpassaria o seu trabalho individual e sua apresentação para dois públicos distintos:

O público não é o verdadeiro destinatário do livro de história, mesmo que seja o seu suporte financeiro e moral. Como o aluno de outrora falava à classe tendo por detrás dele seu mestre, uma obra é menos cotada por seus compradores do que por seus ‘pares’ e seus ‘colegas’, que a apreciam segundo critérios diferentes daqueles do público e decisivos para o autor, desde que ele pretenda fazer uma obra historiográfica. Existem as leis do meio. Elas circunscrevem possibilidades cujo conteúdo varia, mas cujas imposições permanecem as mesmas. Elas organizam uma ‘polícia’ do trabalho. Não ‘recebido’ pelo grupo, o livro cairá na categoria de ‘vulgarização’ que, considerada com maior ou menor simpatia, não poderia definir um estudo como ‘historiográfico’. Ser-lhe-á necessário o ser ‘acreditado’ para aceder à enunciação historiográfica (CERTEAU, 2020, p. 56).

O “modelo” a que o historiador se reportaria em sua performance seria então aquele legitimado por seus pares, pois, para o historiador, o leitor não especializado ocuparia um lugar de apropriação e desvio que escapava, muitas vezes, da intenção autoral presente no discurso histórico (OHARA, 2019). Invariavelmente concebido como um gesto realizado no presente enquanto uma representação do outro do passado, portanto uma heterologia, o historiador deveria valer-se, logo, de “truques” para construir a autenticidade, a referencialidade, enfim, os “efeitos de real” de seu texto em si próprio. Ao descortinar a maquinaria ou os meandros pelos quais os discursos históricos eram construídos, Certeau não debilitou em nada o valor de verossimilhança preconizado pela disciplina histórica, mas salientou uma autoconsciência do historiador sobre os próprios processos pelos quais seu lugar de autoridade é sustentado socialmente e, de alguma maneira, sobre sua própria função na sociedade.

Acusado errônea e genericamente de retirar da história sua capacidade de produzir conhecimentos verdadeiros sobre o passado, Hayden White, por sua vez, também encaminhou seus estudos para um processo de autorreflexão do historiador sobre sua prática e função social. Sua teoria metanarrativista colocava em xeque um modelo de discurso que prezava por uma ênfase epistêmica deslocada das urgências do século XX, destacando que caberia ao historiador elaborar o sentido e o significado de sua narrativa, dentro de suas

limitações, que melhor correspondesse às demandas de seu próprio tempo, sendo seu objetivo último, por fim, mais alinhado a um propósito ético, ou seja, que pudesse orientar as ações e compreensões do que lhe é contemporâneo, prerrogativa perdida da história na passagem do século XIX para o XX.

Realinhando a história enquanto uma disciplina entre a ciência e a arte a partir das novas técnicas e ênfases utilizadas por estes campos na contemporaneidade, o historiador é incentivado a compreender seu discurso como epistemologicamente limitado por circunstâncias do próprio passado que pesquisa, do próprio presente em que atua e de suas próprias escolhas enquanto autor de determinada representação histórica, uma tomada de consciência que implica diretamente sobre sua função na sociedade, dotada de uma responsabilidade, de uma ética, por fim, que se apresenta em direção não somente aos seus pares, mas ao público como um todo, ambos os grupos validando, significando e se apropriando de maneiras distintas do conhecimento histórico por ele produzido. Se é possível afirmar que o giro linguístico instalou ou reforçou algum tipo de “crise epistemológica” no seio da disciplina histórica, White advoga uma saída em direção ao ético e ao político que só pode vir à tona quando o caráter construtivista do discurso histórico for de plena consciência de seus autores. Em suma, a contribuição de sua teoria para a história e que serve bem ao propósito de salientar o caráter performativo do historiador no sentido de uma reflexão sobre si e sua prática pode ser resumida da seguinte maneira:

[...] ao retirar da historiografia a tarefa e o poder de narrar o que realmente aconteceu, dando a última palavra a respeito do significado de um dado conjunto de eventos, e, sobretudo, sugerindo aos historiadores que efetuem conscientemente uma transição do passado ao presente, White desloca a importância da produção historiográfica do campo epistêmico para o ético: não é o conhecimento adquirido que torna a história um campo valoroso, mas o auxílio ético que ela pode prestar quando o historiador aceita e constroi um significado que contribui para a resolução de problemas dos homens no presente (MELLO, 2017, p. 77).

Até o presente momento desta dissertação procurei destacar brechas pelas quais é possível atestar que a performance não é estranha à história e seus praticantes, mas, pelo contrário, a partir da década de 1960, com as teorias que conformaram o giro linguístico nas ciências humanas e as teorias das metanarrativas, a performance tal qual como abordada pelos campos da antropologia, sociologia e linguística, se torna uma chave interessante para pensar o lugar social do historiador, sua produção intelectual e sua apresentação para os públicos, como procurei deixar entrever a partir de alguns exemplos de contribuições de historiadores da segunda metade do século XX em pelo menos dois níveis, a consciência de si

e de suas narrativas. A performance, enquanto ferramenta epistemológica, parece ser, em sua natureza polissêmica e transdisciplinar entre arte e ciência, um importante aparato conceitual para se pensar as múltiplas práticas da história e sua função na sociedade contemporânea, afinal, considero que é ao performar - conciente de si, de seu lugar social e das técnicas que emprega na construção de narrativas - para determinado público em determinada linguagem, mormente a escrita, que o historiador pode produzir um conhecimento sobre o passado que perpassa as dimensões epistêmica, estética e ética. Também é pela aproximação entre história e performance que, a meu ver, a primeira pode reestabelecer sua ligação com o teatro (do qual foi apartada, pelo menos entre historiadores) e, sobretudo, com sua própria teatralidade, tema que será caro a este texto nos próximos capítulos. Estabelecido o espaço possível para esta aproximação, falemos, enfim, de história e performance.

1.8 Na história, a performance

Entender a performance enquanto conceito à prática e produção intelectual de uma disciplina pode desencadear diversas mudanças de paradigma epistemológico em seu campo. Um exemplo que pode nos servir de parâmetro, sem dúvidas, é o da antropologia. De acordo com o antropólogo canadense Dwight Conquergood, a etnografia foi uma das práticas que mais foram impactadas pelas teses linguísticas de meados do século XX. Isso porque, enquanto campo híbrido entre método de pesquisa e gênero textual, passou por uma profunda reelaboração crítica que alterou de vez algumas concepções usuais do campo, como a compreensão da relação do pesquisador alheio ao grupo que observava nos trabalhos de campo, ou a interpretação das anotações da observação do etnógrafo como matéria “crua”, noções que caíram por terra (CONQUERGOOD, 1991). Movida pelos estudos culturais de autores como o já citado Victor Turner, o conceito de performance foi acatado como protagonista no seio de uma antropologia reflexiva, com autores como o britânico Colin Turnbull assinalando suas correspondências, a saber, o trabalhador de campo como representante de um “papel” que dele se espera (pela sociedade e pelos pares), enquanto performa também para conquistar objetivos específicos juntos aos grupos que estuda (TURNBULL apud CARLSON, 2009), num duplo movimento de consciência que implica seu lugar social e a construção e apresentação de sua produção intelectual. Ainda segundo Conquergood, a performance descortinou na antropologia uma série de questionamentos inéditos e potentes a serem desenvolvidos por seus praticantes, os quais organiza em cinco planos distintos: performance e processos culturais, performance e prática etnográfica,

políticas da performance, performance e hermenêutica, e performance e representação acadêmica.³² Este último campo apresenta uma abordagem da performance que é de grande relevância para os objetivos deste texto, pois se trata da faceta mais disruptiva da performance aplicada à lógica da produção de conhecimento acadêmico e ao textocentrismo científico. Para o autor, este campo suscitaria indagações como

Quais são as problemáticas retóricas da performance como uma forma complementar ou alternativa de “publicar” pesquisas? Quais são as diferenças entre ler uma análise dos dados do trabalho de campo e ouvir as vozes deste campo filtradas interpretativamente pela voz do pesquisador? [...] Que tal permitir que as próprias pessoas "performem" sua própria experiência? Quais são os fundamentos epistemológicos e práticas institucionais que legitimariam a performance como uma forma complementar de publicação de pesquisa? (CONQUERGOOD, 1991, p. 190).³³

Exemplos como o da antropologia demonstram como a performance provocaria, então, esse germen desestabilizador e criativo quando instrumentalizada no interior de uma disciplina. Seria necessário, portanto, para que a história possa reconhecer a sua faceta enquanto performance, que seus próprios praticantes passassem a refletir o campo por estes termos, o que a meu ver foi principiado pelos estudos do historiador australiano Greg Dening, cuja menção abriu esta dissertação.

Dening deve sua visão sobre história enquanto performance à transdisciplinaridade de sua própria formação. Movido pela vontade de escrever uma história das ilhas da região do Pacífico Sul a partir de duas perspectivas, a dos estrangeiros e a dos povos nativos, o autor pesquisou amplo material documental na forma de registros e diários de marinheiros, viajantes, baleeiros e outros personagens que realizavam essas incursões em terras desconhecidas. Essa documentação, no entanto, não lhe provia o fator necessário para o estudo do segundo grupo a que se referia sua pesquisa, uma lacuna que para Dening só poderia ser preenchida pelos aparatos metodológicos e teóricos do campo da antropologia. O historiador relata que teve sua decisão de ir realizar seu PhD em antropologia na Universidade de Harvard fortemente criticada por seus professores que apontaram aquela

³² *Performance and cultural process, performance and ethnographic process, politics of performance, performance and hermeneutics e performance and scholarly representation* (CONQUERGOOD, 1991).

³³ *‘What are the rhetorical problematics of performance as a complementary or alternative form of “publishing” research? What are the differences between reading an analysis of fieldwork data, and hearing the voices from the field interpretively filtered through the voice of the researcher? [...] What about enabling the people themselves to perform their own experience? What are the epistemological underpinnings and institutional practices that would legitimate performance as a complementary form of research publication?’* (CONQUERGOOD, 1991).

escolha como o fim de sua carreira como historiador (DENING, 2006). Não foi o caso. O resultado do percurso que realizou entre as disciplinas foi a obra *Islands & beaches: discourse on a silent land, Marquesas, 1774–1880*, um prestigiado estudo de etnografia histórica publicado em 1980. Dening se tornaria mais tarde um dos mais renomados historiadores australianos, membro do *Melbourn Group*, um grupo de estudos que continuaria a explorar os intercâmbios entre a história, a antropologia e a etnografia, campos em que o autor transitaria até o fim de sua vida.

Foi a performance na antropologia que fez Dening compreender a performance na história, como é possível ver em sua coletânea de ensaios dedicada ao tema *Performances*, publicada em 1996. Para ele, ambas as disciplinas produziam representações das vidas de outras pessoas em outros espaços e em outros tempos, mediadas, *re-apresentadas* por quem as escreve. No caso da história, especificamente, seus praticantes re-apresentam suas narrativas sobre o passado em um duplo sentido (DENING, 1993): presentificando o passado, dando-lhe um espaço no tempo presente; e o apresentando sob a forma de algum tipo de material a ser exibido, um texto ou outra linguagem de estrutura específica. A performance do historiador aconteceria, é possível dizer, de uma ponta a outra, num processo que engloba o antes, o durante e o depois da pesquisa histórica num *continuum* comum ao seu ofício. Por este motivo, Dening afirma ser necessário o uso de uma *consciência estereoscópica*³⁴ para que o historiador possa compreender todas as dimensões de seu ofício e prática, ou seja, de sua performance. Sobre este ponto, o autor salienta:

Há uma qualidade dupla na performance. A performance é sempre para alguém, um público, um leitor, o "eu". Na solidão da pesquisa e da escrita esse "alguém" só pode ser a si mesmo. Mas quando há outros, sempre é também para si mesmo. Na performance, pesquisamos e escrevemos em consciência estereoscópica. Na performance, somos críticos de teatro no foyer de nossas mentes. Medimos a eficácia do que estamos fazendo em relação à recepção na audiência. Estamos sempre avaliando o que fazemos em relação à recepção do público. Estamos sempre estimando o que fazemos em relação aos ideais e ambições que temos para fazê-lo. Na performance, conhecemos nossos próprios truques para esconder o que não

³⁴ Com “consciência estereoscópica”, ou *stereo consciousness*, o autor parece empregar de empréstimo a definição da estereoscopia aplicada à visão. Neste último cenário, a estereoscopia é o processo natural pelo qual o cérebro torna os diferentes campos de captação visual de cada olho em uma só imagem, permitindo a distinção de informações como profundidade, distância, posição e tamanho dos objetos, ou seja, configurando uma visão tridimensional. Uma consciência estereoscópica, neste sentido, se aplica a um processo consciente que fundiria as duas dimensões da re-apresentação do passado praticada pelo historiador, conforme Dening articula em sua tese.

conhecemos. Conhecemos as máscaras (a persona) de nossa própria pessoa. Essa consciência estereoscópica é nossa força (DENING, 2002, p. 5).³⁵

Por sua performance, suas re-apresentações do passado, Dening destaca que o historiador deveria criar experiências para aqueles que o leem, no sentido que o filósofo estadunidense John Dewey e o já citado Victor Turner propunham. Este último autor demonstrava como as palavras *performance* e *experiência* possuíam a mesma unidade *-per* de origem indo-europeia, significando “arriscar”, “aventurar”. Ambas as palavras expressam ainda a vivência de algo e a reflexão posterior que lhe atribui sentido. Dening acreditava que o teatro era o lugar privilegiado em que essas duas palavras, performance e experiência, se encontravam e que com vistas a produzir esta última, caberia à história reencontrar sua própria teatralidade deixada de lado há muito tempo. Numa esteira que vai de encontro aos pressupostos já mencionados de Hayden White, Dening aponta que a história perdeu uma parte considerável de “força moral” ao construir para si seus próprios princípios e “efeitos de realidade” voltados para a definição da verdade sobre o passado histórico, deixando de lado toda a multiplicidade de exemplos de expressão de seu próprio tempo que contribuiriam, de algum modo, para liberar a história daquilo que White chamou de seu fardo. Neste sentido, Dening declara que

Sabemos - porque nossas performances da vida cotidiana nunca estão separadas de nosso desempenho acadêmico - o quanto temos sido liberados pelos pintores, dançarinos, compositores, diretores de cinema, romancistas e poetas em nosso horizonte cultural. Apenas por sermos artistas culturais do dia-a-dia em nossa época, sabemos que a arte performática envolve todo o corpo, todos os sentidos, todas as emoções. Não apenas a mente, não apenas a racionalidade. A arte performática nos deu uma infinidade de estratégias narrativas para nossas histórias. Sabemos que a fórmula monótona não fará o que queremos - persuadir, convencer, mudar, entrar na consciência de outra pessoa de uma forma significativa. Temos que ser artificiosos. Devemos tirar o clichê, não apenas de nossos conceitos e palavras, mas da própria estrutura de nossas apresentações. Estamos murmurando baixinho, como um peixinho dourado em um aquário, a menos que exibamos nossa pós-modernidade. Não nosso pós-modernismo. Nossa contemporaneidade aos tropos de nossos tempos (DENING, 2002, p. 6).³⁶

³⁵ *‘There is a double quality in performance. Performance is always to somebody, an audience, a reader, self. In the loneliness of research and writing that somebody else might only be oneself. But when there are others, it is always also to oneself. In performance we research and write in stereo consciousness. In performance we are theater critics in the foyer of our minds. We are measuring the effectiveness of what we are doing against the reception in the audience. We are always measuring what we do against the reception in the audience. We are always measuring what we do against the ideals and ambitions we have for doing it. In performance, we know our own tricks to hide what we don’t know. We know the masks (the persona) of our own person. That stereo consciousness is our strength.’* (DENING, 2002, p.5).

³⁶ *‘We know – because our everyday living performances are never separated from our academic performing – how liberated we have been by the painters, dancers, composers, film directors, novelists, and poets on our*

Reconhecendo a performance de seu ofício e reabilitando a teatralidade da produção de seu discurso, o historiador pode produzir efeitos e experiências em seus leitores ao contar histórias, ou seja, ao re-apresentar o passado. De fato, apenas desta maneira o historiador pode abrir-se a um diálogo com seu próprio tempo, estabelecendo uma relação mais dialógica com seus distintos públicos. As teses sobre a performance do historiador de Denning vão de encontro, por conseguinte, a um outro campo em que foi possível uma prática integrada entre a história e a performance: a história pública, sobre a qual procuro me deter em vias de conclusão deste capítulo.

1.9. História & performance, caminhos da história pública

Apesar de seu surgimento não ter, a princípio, nenhuma relação causal com o pós-giro linguístico, a história pública consegue articular as duas características de autorreflexão patentes neste momento: o lugar ocupado pelo historiador na sociedade e sua função social e engajamento, assim como a maneira pela qual a história é produzida, compartilhada e apresentada para/com os públicos. Alguns teóricos divergem sobre o local e tempo exato de surgimento do campo, sendo o mais correto, talvez, falar de um processo levado a cabo por historiadores de países como a Inglaterra e Estados Unidos que deram início a diferentes concepções do que seria a história pública que produziam. Se nos atermos a questões práticas, talvez a Inglaterra se revele como pioneira. Segundo a historiadora Jill Liddington (2011), no final da década de 1960, alguns historiadores ingleses se debruçaram sobre os problemas que concerniam à questão patrimonial e seu impacto na memória nacional. Um dos agitadores deste movimento foi o historiador Raphael Samuel que, frente a uma narrativa hegemônica da memória inglesa, sublinhou a relevância das memórias populares e do conhecimento “não oficial” presente fora das academias. Para o estabelecimento do campo da história pública inglesa, dois trabalhos de Samuel foram fundamentais: a revista *History Workshop Journal*, de 1976, organizada após uma série de oficinas sobre os temas afins em 1967; e mais tarde o

cultural horizon. Just by being everyday cultural performers in our own times we know that performance art engages the whole body, all the senses, all the emotions. Not just the mind, not just rationality. Performance art has given us a multitude of narrative strategies for our stories. We know that formulaic monotone won't do what we want it to do – persuade, convince, change, enter into somebody else's consciousness in a meaningful way. We have to be artful. We must take out the cliché, not just from our concepts and words, but the very structure of our presentations. We are mouthing soundlessly, like goldfish in a bowl, unless we display our postmodernity. Not our postmodernism. Our contemporaneity to the tropes of our times.’ (DENING, 2002, p.6).

livro *Theatres of memory*,³⁷ de 1994, já influenciado por historiadores públicos estadunidenses e australianos. Este movimento engajado em torno da memória e do patrimônio estimulou uma cena historiográfica particular, uma vez que “historiadores ingleses cultivaram a prática de uma história voltada para a interrelação de memória e narrativa, valorizando a construção de identidades coletivas” (ALMEIDA, ROVAI, 2011, p.7), característica significativa de uma das vertentes tomadas hoje pela história pública. No entanto, só seria possível falar de história pública em solo inglês, em termos propriamente institucionais, quando em 1996 Samuel instituiu, no Ruskin College, o mestrado em história pública com ênfase em distintas práticas de história junto à comunidade.

Nos Estados Unidos, por sua vez, o surgimento da história pública acontece como um movimento de resposta na década de 1970 ao grande desemprego de historiadores recém-formados. Liddington aponta que foi a preocupação sobre a empregabilidade dos métodos históricos aprendidos na academia no espaço público que mobilizou a aproximação destes profissionais a espaços privados como bancos, agências e corporações diversas. O resultado disso foi a criação do *National Council on Public History*, em 1979, associação diretora do primeiro periódico sobre história pública, o *The Public Historian* de 1978, fruto da parceria não só do *Oral History Institute*, universidades, museus e bibliotecas, mas também de instituições representantes do governo, do capital e do exército como o *US Department of State Office of the Historian*, o *Well Fargo Bank* e o *US Army Centre of Military History*. (LIDDINGTON, 2011). Seja mobilizada por preceitos políticos e engajados em torno da memória e patrimônio, seja pelos locais de atuação dos historiadores na arena pública, estes dois encaminhamentos da história pública foram basilares para a constituição do campo em outros países, como é o caso da Austrália, onde a história pública incipiente adotou uma postura militante e ao mesmo tempo crítica quanto aos espaços de compartilhamento do conhecimento histórico junto ao público (FRISCH, 2016).

Em meio ao diverso rol de temas concernentes às práticas da história pública na contemporaneidade, alguns historiadores tentam encontrar os pressupostos, as características comuns e os vieses adotados por seus praticantes. Gerald Zahavi, conhecido no campo por suas contribuições sobre a formação do historiador público, divide em três as aspirações motrizes dos interesses e projetos tanto de profissionais de história pública quanto de estudantes em formação. São elas: a comemoração, em projetos de reverência ou homenagem em torno de memórias, grupos ou instituições, a história comemorativa; a educação, aspecto

³⁷ Desta obra temos traduzido para o português apenas parte do prefácio e alguns itens pelas historiadoras Maria Ribeiro e Vera Maluf publicado por aqui na Revista Projeto História, São Paulo, v. 14, fev. 1997.

comum em trabalhos cujo objetivo pode ser o esclarecimento sobre determinada representação do passado (ou mesmo a construção deste), uma história educacional; e o ativismo, com projetos que visam o empoderamento e/ou a politização de determinados grupos e memórias, uma história engajada e ativista. Para Zahavi, uma boa formação para o historiador público atualmente deve versar sobre as três áreas “em termos de pedagogia e planejamento, execução e revisão de projetos” (2011, p.54) afinal, a potência do campo parece residir exatamente nesta interação de motivos.

O que as discussões teóricas em torno do campo permitem considerar em comum é que a própria noção de história pública seria uma espécie de guarda-chuva conceitual (SANTHIAGO, 2016) que abriga as mais diversas práticas que possuem como ponto de semelhança, excluída a finalidade, a projeção de um conhecimento histórico até então encerrado na academia e em diálogo entre pares em direção às comunidades, à arena pública. Há, de um lado, um interesse em expandir os públicos, a audiência para o que é elaborado sobre o passado, e do outro, uma incessante curiosidade pelas representações ou “usos do passado”. A história pública atuaria como uma ponte entre os dois extremos, ou como Liddington (2011) destaca, uma mediação necessária, não a mediação compreendida como uma espécie de tutoria ou tradução da complexidade científica e academicista, mas como espaço de potência criativa a partir do diálogo entre historiadores e não-historiadores. Ainda Liddington afirma que “a história pública é menos sobre “quem” ou “o quê”, e muito mais sobre “como”. Nem tanto um substantivo, principalmente um verbo” (2011, p. 50).

Este olhar inédito e mais atento para o público procurou entender a forma pelo qual a história era compreendida por este público não especializado nas discussões mais acadêmicas produzidas pelos historiadores. Uma pesquisa neste sentido foi realizada no final da década de 1990 pelos historiadores públicos estadunidenses Roy Rosenzweig e David Thelen com o intuito de descobrir como se operavam as relações do público com o passado por intermédio de práticas diversas, da leitura de um romance histórico ao colecionismo de itens antigos, passando pelo consumo de documentários e idas a museus e outros espaços que se dedicam a temática histórica (ROSENZWEIG e THELEN, 1998). Não é nenhuma surpresa que a pesquisa dos autores tenha revelado o contato maior do público com o conhecimento histórico a partir de narrativas de circulação ampla e não de produções científicas, o que possibilitou, por outro lado, entrever possíveis espaços na esfera pública a serem ocupados pelo historiador público (o afã primeiro da história pública estadunidense) e também uma preferência substancial do público pelas representações históricas em diferentes linguagens, entre as quais se destaca a performance.

Filmes e documentários para a TV ou para o cinema, séries, minisséries e telenovelas históricas são talvez as formas mais comuns de representação da história por meio da linguagem performática e que ganharam, de uma forma ou de outra, uma atenção maior dos historiadores acadêmicos nos últimos anos, visto que o suporte e o discurso fílmico passaram também a ser compreendidos como documentos passíveis de análise científica (FERRO, 2012). Fazendo uso desta linguagem, os campos da história oral e da história pública atuaram de modo a expandir seus interesses de pesquisa, sejam elas voltadas para distintas abordagens sobre o produto audiovisual (FERREIRA, 2016) ou mesmo como recurso para a própria prática de uma escrita videográfica (MAUAD, 2018), extrapolando o suporte textual do resultado de suas pesquisas.

Há, por outro lado, as práticas performáticas que têm o corpo do(s) performer(s) como suporte e que não prescindem como na linguagem audiovisual, em sua maioria, da presença física do público, mas que encontram no diálogo direto com este sua própria conformação. É o caso da dança, da contação de histórias, dos shows musicais, *da performance art*, do teatro e até mesmo das apresentações, mais comuns no exterior do que por aqui, de *living history*, a “história viva” apresentada em espaços como museus e sítios históricos (PEERS, 1999). É possível falar destas práticas enquanto formas de representação da história quando seus proponentes procuram no passado, essa matéria pretérita, o liame para a construção de seu discurso, muitas vezes em tom de reflexão e/ou crítica sobre narrativas, memórias e discursos arraigados no próprio tempo presente.

Essas formas de representação histórica por meio de linguagens distintas produzidas por não-historiadores revelaram um campo de discussões ao qual o historiador não poderia faltar: caberia a ele a responsabilidade de desvencilhar criticamente os discursos sobre a história que circulavam na esfera pública, assim como procurar maneiras pelas quais suas próprias produções históricas poderiam extrapolar os limites da academia e da sala de aula (MALERBA, 2014). No caso da performance, tema que será a base das propostas presentes nesta dissertação nos próximos capítulos, destaco aqui como exemplo o trabalho desenvolvido pelo historiador público canadense David Dean, responsável pela criação do *Master of Arts* (M.A.) em história pública da *Carleton University* em Ottawa, cuja grade incluía uma especialização em *history and performance*, a qual estimulava não somente a pesquisa, mas também a produção de conteúdo histórico em linguagens como o teatro, a dança, a fotografia, o cinema e a televisão, a música e também as plataformas digitais. Dean, que também atuou como historiador no *National Art Centre's English Theatre* de Ottawa, tem promovido pesquisas voltadas para as representações da história nos palcos do teatro ao

perceber como é ainda pequena a atenção dada pelos historiadores, mesmo os que se dizem públicos, a este espaço. Inspirado por pesquisas aos moldes da de Roy Rosenzweig e David Thelen por aqui citadas, Dean realizou uma pesquisa qualitativa com o público de sessões do espetáculo *Vimy*, peça do dramaturgo também canadense Vern Thiessen, sobre a batalha homônima que marcou a participação canadense, e logo a história e memória daquele país, durante a Primeira Guerra Mundial. Sua pesquisa abordou as relações construídas entre o espetáculo visto e o conhecimento histórico anterior sobre o tema a que cada indivíduo tinha acesso com o intuito de apreender o potencial do teatro enquanto espaço para a prática de uma história pública, distinguindo nas respostas, entre outros pontos, processos de aprendizado e mesmo de revisão sobre a história ali representada. O autor ainda aponta como essa “história performada” mobiliza a compreensão das complexas negociações entre o passado e o presente tensionados na produção de um discurso, neste caso o espetacular, mas também o historiográfico, devemos levar em consideração. Sobre este ponto, cito alguns questionamentos relevantes levantados pelo autor:

Como a tensão entre o impulso para alcançar a autenticidade de acordo com o registro histórico se desdobra em uma obra de ficção, mesmo que esta tenha alguma relação com eventos reais? Como as representações do passado “preenchem um vazio” entre o passado e o presente, e como negociamos a distância histórica em nossas várias performances da história? Como o presente molda nossa compreensão e representação do passado, e como as performances do passado moldam nosso presente? (DEAN, 2013, p. 37).³⁸

A pauta levantada por Dean sobre as performances da história ainda é bastante inédita no Brasil. A história pública por aqui, assim definida em termos e para além das especulações do que se fazia individualmente até então, tem sua origem mais popularmente reconhecida no ano de 2011 quando o primeiro Curso de Introdução à História Pública foi sediado na Universidade de São Paulo. O evento foi fundamental para a consolidação de um campo, no sentido mais *bourdiano* do termo, de práticas e interesses comuns que logo culminou na primeira publicação nacional sobre o tema, o já citado *Introdução à história pública* (2011), e na criação da Rede Brasileira de História Pública em 2012. Apesar do viés prático dessa primeira atividade, aproximado talvez do pragmatismo da história pública estadunidense ao propor uma série de oficinas, minicursos e palestras com o objetivo de capacitar historiadores

³⁸ ‘How does the tension between a drive to achieve authenticity by paying attention to the historical record play out in an imaginative work, even if it is one with some relation to actual events? How do representations of the past “mind the gap” between past and present, and how do we negotiate historical distance in our various performances of history? How does the present shape our understanding and representation of the past, and how do performances of the past shape our present?’ (DEAN, 2013, p.37).

e interessados no manuseio de ferramentas que permitissem a ampliação de suas audiências, de lá para cá essa foi uma tendência que se dissipou e é possível dizer que a história pública, como ocorreu em todos os demais lugares por onde se difundiu, se “aclimatou” ao cenário intelectual brasileiro. O historiador Ricardo Santhiago, um dos organizadores do curso em questão, tem sido um dos teóricos que mais reflete sobre o assunto, apontando como num contexto em que – até pouco tempo atrás – não havia um reconhecimento do historiador enquanto profissional e em que as reflexões sobre o campo nasceram na academia entremeadas pelas práticas de pesquisa, ensino e extensão, a história pública foi sendo concebida como um espaço de autorreflexão sobre o próprio ofício do historiador acadêmico em relação ao seu entorno. Em suas palavras:

[...] aqui, a *public history* não tem sido traduzida em esforços de criação de um campo disciplinar e profissional separado. [...] ela vem sendo ativada como um dispositivo conceitual capaz de ajudar o historiador a enfrentar os desafios contemporâneos de sua atividade. [...] para além da plasticidade da expressão e da sua capacidade de abrigar um número e uma variedade notável de práticas e reflexões, ela tem funcionado principalmente como uma espécie de categoria deflagradora de um exercício de retrospectiva. (SANTHIAGO, 2018, p. 204)

Seguindo os preceitos de Greg Dening apresentados anteriormente, é possível afirmar que este exercício de retrospectiva do qual fala Santhiago, enquanto exercício de autorreflexividade, é uma parte fundamental da performance do historiador, pois engloba – entre outros aspectos - a dupla consciência que consiste em re-apresentar a história para diferentes públicos. Acredito que a história pública é um campo privilegiado para esta noção pois a traz no bojo de suas preocupações, propondo não somente a tomada daquela “consciência estereoscópica” que permeia todo o processo de construção do conhecimento histórico e sua recepção, mas também permite à história o uso de novas ferramentas, abordagens e linguagens que “liberam” a história de seu fardo, reinscrevendo a história entre a arte e a ciência a partir dos “*tropos* de nosso tempo” para que, finalmente, a história possa produzir experiências. Concordo, mais uma vez, com Dening de que a história deve reencontrar, para este fim, sua teatralidade, e me sinto provocado, por Dean, de que os palcos do teatro são, de fato, espaços para a história pública. Neste sentido, procuro convergir as práticas, sugerindo técnicas do teatro que possam ser úteis ao historiador que deseje *performar* a história também nos palcos. Nos capítulos seguintes desta dissertação, portanto, pretendo me ater à maneira como o teatro instrumentalizou – e ainda instrumentaliza - a história em seus discursos espetaculares, quais formas teatrais dispõem de técnicas

interessantes e que se assemelham a prática dos historiadores nas dimensões epistêmica, estética e ética, e quais as potências e benefícios desta linguagem para os fins de uma história pública que deseje produzir conhecimentos históricos por meio do teatro.

CAPÍTULO 2

A HISTÓRIA DO TEATRO E O TEATRO DA HISTÓRIA

Como já mencionado no capítulo anterior, o teatro é de difícil apreensão enquanto objeto de estudos por parte dos historiadores devido a sua natureza fugidia que se revela em sua inteireza somente no ato da performance em um conjunto que coaduna num mesmo espaço a performance e o público. Essa característica, no entanto, não afasta historiadores que, de fato, se interessam pelo tema, mas antes apresenta a seus pesquisadores questionamentos e problemas mais específicos e também complexos. No Brasil, as pesquisas em história que se debruçam sobre o teatro o fazem por meio dos instrumentos teórico-metodológicos providos por campos como a história cultural ou a história social e somam um número ainda baixo quando comparado com o contingente de pesquisas levadas a cabo por pesquisadores do campo das artes acerca dos mesmos temas. Em uma rápida consulta no diretório de grupos de pesquisa cadastrados no CNPq, por exemplo, encontramos história e teatro figurando em algumas poucas linhas de pesquisa com números também tímidos de pesquisadores vinculados. Dentre os grupos em atividade, devo destacar o *História e Teatro* – um dos dois grupos que sintetizam os dois campos em seu título³⁹ – vinculado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (INHIS/UFU) e liderado atualmente pela já mencionada Profa. Dra. Kátia Paranhos, grupo que surgiu em 2006 durante o III Simpósio Nacional de História Cultural em Florianópolis/SC e se consolidou formalmente em 2009 durante o XXV Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de História (ANPUH) em Fortaleza/CE, arregimentando desde então uma série de trabalhos que se dispõem em linhas de pesquisas diversas como dramaturgia; história e historiografia do teatro; história, espaço cênico e arquitetura; história, teatro, espaço e imaginário; teatro, espaços e discursos; teatro, sociedade e criação cênica; entre outros, propondo a abordagem do teatro como um fenômeno cultural e estético associado ao imaginário e à sensibilidade social sem separar sua teoria de sua prática, trazendo para perto de seu escopo uma série de abordagens metodológicas distintas nas pesquisas de seus integrantes.

³⁹ O segundo é o *História, Política, Teatro e Música* vinculado ao Departamento de História da Universidade Federal do Piauí (DH/UFPI) e liderado pelo Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento e pela Profa. Dra. Marylu Alves de Oliveira

Henrique Buarque de Gusmão, membro ativo do grupo de pesquisa mencionado, destaca a singularidade do historiador do teatro ao apontar como a metáfora comum⁴⁰ do historiador enquanto espectador do “teatro da história”, ao observar diante de si a relação dos homens com os eventos que se desdobram no tempo, acaba por ganhar uma nova camada. Ao estudar o teatro, o historiador deve se atentar às metáforas levadas em consideração no trabalho de coletivos e artistas em seus textos dramaturgicos, espetáculos e demais possíveis materialidades, por si só representações do mundo, de um determinado contexto histórico no tempo presente, na forma de um discurso espetacular. Ou seja, caberia também ao historiador do teatro exercitar um duplo olhar – ou uma dupla consciência, para aludir aos termos que tenho utilizado – sobre o objeto que estuda. Ainda comentando a metáfora em questão, o autor argumenta que

O historiador do teatro [...] vê tudo isso acontecer no palco do mundo e no palco do teatro, onde este mundo é recriado, criticado, reinventado, transformado, denunciado, sacralizado. Enquanto o historiador precisa entender os códigos e os constrangimentos que formaram a cena do mundo histórico, o historiador do teatro precisa também entender as convenções e as linguagens capazes de, em diálogo com as lógicas do mundo, formar o evento teatral. Tudo parece se duplicar (GUSMÃO, 2019, p. 10).

Enquanto historiador, Gusmão, entende esse desafio como um elemento que potencializa uma relação de mão dupla entre os campos da história e do teatro que precisa ser ainda mais bem estruturada. A seu ver, as teorias do teatro têm muito a contribuir com as pesquisas em história e vice-versa, como pareceu ficar claro durante o I Seminário de História e Historiografia do Teatro que organizou junto ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IH/UFRJ) em 2019. Este primeiro e tão recente evento reuniu em três dias uma série de pesquisadores nacionais e estrangeiros dos dois campos para discutir temas de interesse comum, como o teatro enquanto expressão política durante a ditadura civil-militar brasileira, a abordagem metodológica de dramaturgias como documentos históricos, o legado intelectual de artistas e teóricos do teatro, as dificuldades de se pensar os “arquivos teatrais”, entre outros tópicos.⁴¹

⁴⁰ O espaço do teatro como lugar que se observa enquanto espectador foi comumente utilizado como metáfora por diversas ciências sociais como a antropologia e a sociologia destacadas no capítulo anterior. Na história o mesmo também ocorre. O já mencionado historiador Raphael Samuels, por exemplo, escreveu em seu livro *Theatres of memory* (1994) as bases da história pública britânica. A metáfora serviu para discorrer acerca das sobreposições do passado sobre o presente no cotidiano da sociedade inglesa.

⁴¹ O banner com a programação completa do evento pode ser visto no portal da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) no link: <http://portalabrace.org/c2/index.php/156-eventos-academicos/2893-o-1o-seminario-de-historia-e-historiografia-do-teatro>.

Acredito que a via de mão dupla avistada por Gusmão e ainda em construção no Brasil está muito próxima do diálogo entre história pública e performance como proposto pelo historiador público canadense David Dean. Como mencionado no capítulo anterior, uma das preocupações da história pública no mundo tem sido a maneira como o público interpreta e (res)significa o passado histórico transmitido e circulado de maneiras distintas na esfera pública. Ao se aproximar da performance, os historiadores públicos destes países têm percebido não apenas novas maneiras de estudar a recepção de seus públicos, a mediação (ou a falta dela) do conhecimento histórico produzido fora da academia ou mesmo novas metodologias de pesquisa, mas também de se apropriar de ferramentas e linguagens características das mais variadas expressões artísticas para produzir seus próprios discursos históricos (DEAN et al, 2015), o que nesta pesquisa compreendo também como um novo espaço para a performance do historiador. Em grande medida, o interesse da história pública pela performance teatral parte do fato de que o teatro tem cada vez mais mobilizado elementos históricos em suas produções em um interesse crescente pelo real extra-cênico como elemento a ser articulado nos palcos. Interessado por estas apropriações do passado histórico na cena teatral contemporânea, Dean refletiu sobre o processo criativo de artistas e coletivos teatrais na produção de espetáculos sobre ou com reflexões sobre o passado e chegou a conclusões que aproximam tal tipo de performance da história pública, uma vez que comumente

performances teatrais de e sobre a história refletem questões ideológicas complexas relativas a identidades e subjetividades nacionais profundamente enraizadas e a estruturas de poder, e podem, em alguns casos, ser vistas como uma resistência intencional e crítica às percepções estabelecidas ou hegemônicas, às vezes até estereotipadas, do passado. Elas também podem fornecer uma crítica direta a certas figuras históricas e suas ações (DEAN, 2015, p. 8).⁴²

Esta característica própria do teatro “performando a história” (*performing history* em tradução livre), a de propor discussões que se assentam em alguma medida sobre as múltiplas narrativas do passado e seus reflexos no tempo presente, vai de encontro com uma das características fundamentais da história pública enquanto uma prática capaz de ampliar a visão do público sobre o passado por meio de diversas linguagens e espaços não se abstendo, justamente por isso, de seu caráter político.

⁴² ‘[...] theatrical performances of and about history reflect complex ideological issues concerning deeply rooted national identities and subjectivities and power structures and can in some cases be seen as a willful resistance to and critique of the established or hegemonic, sometimes even stereotypical, perceptions of the past. They can also provide a direct critique of certain historical figures and their actions.’ (DEAN, 2015, p.8).

A partir de sua experiência enquanto historiador público atuando junto a grupos de teatro, Dean percebeu que na produção de espetáculos do gênero existe uma intensa e complexa negociação entre a distância histórica do passado e suas formas de representação no presente, isso devido a dois motivos: o fato de que o conhecimento no presente sobre o passado é fragmentário; e também porque os materiais de pesquisa como arquivos, memórias e mesmo a própria performance enquanto linguagem além de possuírem traços de seus criadores, remetem também a um conhecimento individual prévio de cada membro do público (DEAN, 2015, p. 5).

Esta “fórmula-problema” apresentada por Dean pode ser aplicada, na verdade, a qualquer tipo de representação sobre o passado e mesmo a escrita historiográfica acadêmica não foge à regra. O que o teatro se permite, por outro lado e enquanto espaço privilegiado para tal, é o encontro do real, compreendido neste momento como o passado histórico, com o metafórico, possibilitando, como já o dissera anteriormente Greg Dening, dar ao passado um momento presente, re-apresentando-o, mas em um movimento que sob os olhos do público será sempre uma construção do passado e não o que o mesmo de fato o foi, mais uma vez a dupla consciência que esse tipo de teatro requer de seus praticantes e espectadores. É nesta aparente confusão sobre o passado que é performado nos palcos que reside a potência do teatro enquanto espaço de prática da história pública. A dualidade da relação entre o real e o exercício metafórico aponta diretamente em direção ao público para o acabamento, fruição e diálogo da e com a obra. Para o teatrólogo israelense Freddie Rokem, são os espectadores que “criam os significados de uma performance, ativando diferentes energias sociais e psicológicas” (ROKEM, 2015, p. 5)⁴³ e este espaço ou brecha atribuída a eles deriva do próprio lugar que ocupam no espaço físico do teatro, o de testemunhas.

Rokem discorda do imperativo do poeta romeno Paul Celan, sobrevivente da perseguição antissemita durante a Segunda Guerra, quando este dizia que “ninguém testemunha pelas testemunhas”⁴⁴ sublinhando assim sua crença de que a *experiência* pela qual passou é um fenômeno singular, intransferível e impossível de ser apropriado por outras pessoas para outros fins, legitimando o lugar de sua “poesia testemunho”. Rokem, no entanto, afirma que a arte sempre partiu das experiências diversas do passado para criar novas experiências de testemunhos outros sobre os eventos históricos ensejando desta maneira visões críticas que preencham as lacunas (*gaps*, no original) entre as gerações (ROKEM,

⁴³ “[...] *create the meanings of a performance, by activating different psychological and social energies*” (ROKEM, 2015, p. 5).

⁴⁴ Trecho presente no poema “Glória das cinzas” presente em “Poemas” (1977).

2015), compreensão esta que move o teatrólogo a pesquisar as diversas representações da Shoah na cena teatral contemporânea, por exemplo. O teatro, no entanto, propiciaria um testemunho composto, mais uma vez, por uma dupla consciência. A representação do elemento histórico em cena, ou a história performada, impele o espectador-testemunha paralelamente tanto a uma imersão no passado apresentado em que os eventos se desdobram mediante a performance e todo seu aparato dramaturgico e cênico, quanto a uma visão retrospectiva daquele mesmo passado apresentado em diálogo com o conhecimento que o espectador-testemunha já possui sobre o tema. Essa espécie de deslocamento temporal constante na experiência do espectador deste tipo de teatro deflagra uma intensa dialética entre o que se sabe em retrospecto sobre o passado e o que de novo é apresentado sobre o mesmo a partir de outras perspectivas. Sobre esta complexa experiência, Rokem completa

A dialética entre a compreensão parcial dos eventos à medida que eles se desdobram e uma compreensão retrospectiva mais sinótica é um componente crucial de como a arte performa a história. Uma das principais razões pelas quais essa dialética é complexa e desafiadora é que não há, claro, nenhuma garantia de que nossa perspectiva retrospectiva realmente forneça uma compreensão completa do passado, porque uma das coisas que aprendemos sobre tais compreensões retrospectivas é que elas também mudam com o tempo. Uma das funções das representações artísticas do passado é, de fato, questionar constantemente a validade de tais entendimentos retrospectivos, porque o passado também "muda" ao ser reconsiderado (ROKEM, 2015, p. 23).⁴⁵

Esta lacuna que parece separar e unir a experiência e compreensão do público sobre a história representada ou performada no teatro é, portanto, uma maneira pela qual opera um espetáculo teatral que se debruça sobre o passado. Enquanto esta discussão se envereda para a reflexão de uma teoria da recepção que será retomada no terceiro capítulo desta pesquisa, gostaria de me ater por agora à maneira como os teóricos do campo teatral têm englobado as práticas de um teatro que performa a história em um guarda-chuva conceitual que leva em consideração este movimento do teatro contemporâneo para fora da cena, e por consequência, para longe da mimese e da representação em direção ao real. Desta maneira, pretendo introduzir e articular o teatro documentário, forma teatral a que me voltarei para destacar as

⁴⁵ *‘The dialectics between the partial understanding of the events as they unfold and a more synoptic retrospective understanding is a crucial component of how art ‘performs’ history. One of the main reasons why this dialectic is both complex and challenging is that there is, of course, no guarantee that our retrospective perspective really provides a full understanding of the past because one of the things we have learned about such retrospective understandings is that they also change through time. One of the functions of artistic representations of the past is indeed to constantly question the validity of such retrospective understandings, because the past also ‘changes’ by being reconsidered’* (ROKEM, 2015, p.23).

práticas e técnicas que podem servir em benefício de uma performance do historiador nos palcos do teatro.

2.1. Os teatros do real

A ideia de um possível *teatro do real* é inicialmente discutida com a teatróloga francesa Maryvonne Saison a partir da obra *Les théâtres du réel* (1998), que nasce da observação do trabalho de artistas e coletivos teatrais contemporâneos e da conclusão de que o teatro engajado que estes faziam era diferente daquele de meados da década de 1960 por promoverem uma crítica da representação e estabelecerem espaços de confronto direto entre o espectador e o “real” que procuravam discutir em cena. Em seu texto, a autora, como aponta a teatróloga Silvia Fernandes, desvia da teorização do que seria esse real para situá-lo mais no que poderia ser visto como uma nova relação verificada nos trabalhos de grupos contemporâneos entre a representação e a apresentação (*Vorstellung* e *Darstellung*, respectivamente, nos termos alemães utilizados pela autora). Para Saison, um teatro do real prioriza “a concretização material da presença do ator, do espaço, do objeto e da situação, em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa” (FERNANDES, 2013, p. 4), revogando para si um espaço inédito de discussões históricas e sócio-políticas - na esfera coletiva ou individual -, além de procurar estabelecer e legitimar seus próprios “efeitos de veracidade” para demonstrar o compromisso de seus trabalhos com a realidade extra-cênica. Ainda sobre a especificidade destes coletivos, Fernandes pontua que

[..] de intensa abertura para o mundo, os teatros do real funcionam como sintoma de uma cena plantada diretamente no terreno do social. Mas nem por isso filiam-se ao realismo político característico dos anos 1960. Ainda que optem por uma ética de confronto com o contexto em que se inserem, definem uma atitude de resistência de outra natureza. Seus criadores parecem ‘lutar por um espaço aberto, um respeito mútuo, bater-se por um espaço público comum de liberdades individuais e coletivas, memórias e direitos’, como observa Saison. (FERNANDES, 2013, p. 5).

Não é casual que a definição de Saison se aproxima muito do que já foi apresentado aqui sobre as definições reivindicadas pelo campo da história pública. Tal qual os historiadores, estes artistas levantam diferentes questões acerca do real e tomam por base elementos históricos para produzir seus próprios discursos, podendo vir a alterar, expandir, corrigir ou criticar a maneira como seu público compreende determinada narrativa sobre o que aconteceu. Também como os historiadores, mas com objetivos e metodologias próprios,

estes artistas produzem, selecionam, ativam, mobilizam, instrumentalizam uma série de documentos na construção de sua narrativa em um movimento em que também é possível identificar os três eixos que Hayden White atribuiu à interpretação histórica, a saber, o epistêmico, o ético e o estético. Ainda sobre pontos comuns entre os autores, a teatróloga estadunidense Carol Martin destaca:

O teatro do real levanta questões relevantes tanto para os artistas de teatro quanto para os historiadores. O que significa ser um instrumento de memória e de história? De que forma a performance é historiografia cinestésica corporificada, e para que serve isso? Qual é a relação entre histórias individuais e a grande narrativa da história? Usar a imaginação seria um ataque à exatidão histórica? (MARTIN, 2013, p. 20-21).⁴⁶

Enquanto um guarda-chuva conceitual, os teatros do real comportam também diferentes práticas performáticas como reencenações de batalhas e guerras, além de apresentações temáticas em museus e sítios históricos, comumente conhecidos entre os historiadores públicos como *living history*, além das múltiplas técnicas do teatro documentário, forma teatral a qual me aprofundarei a partir daqui por entendê-la como aquela que melhor dialoga com a possibilidade de uma história pública performada nos palcos do teatro.

2.2. O drama documentário de Erwin Piscator

Ao longo da história, de uma maneira ou de outra, o teatro fez uso, alusão ou menção de elementos do passado e do próprio cotidiano social desde sua aceção como tal, basta pensarmos nos textos clássicos de tragédias e comédias e seu diálogo com a dinâmica da *pólis* na Grécia Antiga. Essa tendência natural do teatro adotou com o passar do tempo, por sua vez, distintas nuances a depender dos movimentos artísticos a que foi agregado, e alguns teóricos atribuem práticas de um teatro dito documental já em autores como Georg Büchner com a peça *A morte de Danton* (1835) (PAVIS, 2011, p. 387). O que denota, no entanto, a diferença entre um teatro que aborda a matéria do passado como o drama burguês e o teatro romântico dos séculos XVIII e XIX, gêneros que instrumentalizavam um contexto ou fato histórico em favor da ficção, dos teatros do real e mais especificamente do teatro documentário - entre outros elementos que serão melhor detalhados adiante - é a relação dos

⁴⁶ 'Theatre of the real poses questions relevant to both theatre makers and historians. What does it mean to be an instrument of memory and of history? In what ways is performance embodied kinesthetic historiography, and what end does this serve? What is the relationship between individual stories and the grand narrative of history? Is using the imagination an assault on historical accuracy?' no original (MARTIN, 2013, p. 20-21).

autores com os documentos utilizados para a criação dramaturgica e cênica e as diferentes funções que lhe são atribuídas.

O termo *documentário*, de fato, foi cunhado no teatro pelo diretor e dramaturgo alemão Erwin Piscator que entre as décadas de 1920 e 1930 criou, em Berlim, o *Proletarisches Theater*, sendo o criador e a criatura influenciados pelo movimento do *agitprop*⁴⁷ soviético que comunicava às massas proletárias ideais e valores do partido comunista. Piscator observou uma possibilidade de colocar o drama e o teatro a serviço da comunidade proletária a partir de uma abordagem mais didática em relação ao seu público, o que exigiria uma nova forma de criação dramaturgica e também de atuação, escolhas que rompiam com o movimento cada vez mais influente do sistema de interpretação do também soviético Constantin Stanislavski (CARLSON, 1997). Se Stanislavski propunha um sistema de atuação emocional, uma espécie de interiorização do ator em busca da experiência vivida e da rejeição da vontade consciente, se a relação com o texto dramaturgico deveria ser mais superficial e calcada em subtextos⁴⁸, tudo isso em prol do melhor desempenho da atuação, Piscator, a partir do que chamou de *atuação objetiva*, deslocava o seu papel de dramaturgo e diretor, assim como os dos atores, dos cenógrafos e mesmo dos espectadores ao redor de um objetivo comum, como Carlson complementa:

O ator deve converter-se num ser político, apresentando o material clara e concretamente aos seus iguais na plateia, no estilo de um manifesto de Lenin. O novo autor deve também aprender a ‘colocar suas próprias ideias e características originais em segundo plano e concentrar-se em pôr em cena as ideias que estão vivas na psique das massas’, e deve ‘cultivar formas triviais que têm o mérito de ser claras e facilmente compreendidas por todos’ (PISCATOR *apud* CARLSON, 1997, p. 344).

As citações utilizadas por Carlson no trecho acima são do próprio Piscator que convergiu suas práticas teatrais em reflexões teóricas na obra *Teatro político* (1929). Em um dos capítulos do livro, o autor faz uso, pela primeira vez, do conceito *drama documentário* para analisar sua peça *Apesar de tudo!* (1925). Neste espetáculo, Piscator mobilizou uma série de documentos, boa parte escritos e audiovisuais, para tratar em cena da Revolução Alemã ocorrida entre 1918 e 1919. Esta importação de um termo também recente na história

⁴⁷ O *agitprop* foi um movimento estético-político iniciado na União Soviética na década de 1920. Pela primeira vez instituiu-se um Departamento de Agitação (agit) e Propaganda (prop) que visava a manifestação e ação política por meio da arte.

⁴⁸ As colocações feitas aqui sintetizam minimamente um sistema de interpretação que até hoje influencia diversos profissionais do teatro, do cinema e da televisão e que podem ser melhor compreendidas a partir das próprias obras substanciais do autor como *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*.

do cinema pode ajudar a compreender um pouco a própria relação entre as duas linguagens à época, assim como a concepção de Piscator do conceito que criava e sua relação com os documentos. Por este motivo, faço uma pequena digressão.

Para tornar mais coerente e talvez explicável o uso do termo *documentário* por Piscator, Marcelo Soler, teórico do campo do teatro documentário, lembra que o período considerado por alguns autores como primeiro cinema, aquele ensaiado entre a última década do século XIX e a primeira do XX, muito tinha em comum com o teatro. Tratava-se de filmes feitos, em grande medida, em locações teatrais, com uso de aparatos cênicos e técnicas de representação dramática similares e não era raro o contato entre os profissionais do teatro e os diletantes do cinema. Se as linguagens eram cúmplices, o termo “documentário”, no entanto, só surgiria relacionado ao cinema em 1926, presente numa crítica de John Grierson sobre o filme *O homem perfeito* (*Moana*, 1926), dirigido por Robert Flaherty. A obra, uma observação do cotidiano de povos polinésios da região de Samoa, foi comparada por Grierson com a perspectiva (do francês) *documentaire* presente nos *travelogues*, filmes de viagem cujo objetivo era levar ao público entretenimento a partir de imagens de povos e lugares “exóticos” pelo mundo. As discussões levantadas sobre a obra de Flaherty despertaram a atenção para uma outra maneira de fazer cinema a partir do registro de lugares, pessoas e eventos acompanhada ou não de uma voz ou roteiro narrativo. Mais tarde os críticos reviram obras similares e concluíram que Flaherty teria sido um pioneiro introduzindo o novo gênero já em *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the north*, 1922), um filme-registro sobre as práticas dos povos inuites ao norte do Canadá (SOLER, 2015).

Se antes do documentário o cinema já causava certo *frisson* no público, o novo gênero parecia inaugurar uma perspectiva inédita sobre o real apresentado no cinema. Teóricos que dissertam sobre o gênero documentário como Bill Nichols chamam essa propriedade de *impressão de autenticidade*, essa capacidade sustentada por muito tempo de que o cinema seria capaz de exibir o real como ele o é de forma incólume (NICHOLS apud SOLER, 2015). Hoje compreende-se as obras cinematográficas como produções narrativas derivadas do olhar e do processo de subjetivação de seus autores e neste sentido também o documentário trata de um determinado recorte de cena, sendo o gênero, portanto, espaço de experimentações limítrofes onde a perspectiva de registro tem flertado com a ficcional⁴⁹. É possível que Piscator tenha entrado em contato com a noção de documentário, já dotada desta impressão de autenticidade ou “efeito de realidade”, se quisermos pensar pelos termos de Hayden White

⁴⁹ Destaco trabalhos de diretores brasileiros como *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, *Santiago* (2007) de Walter Moreira Salles e *Elena* (2012) de Petra Costa como exemplos.

baseado em Roland Barthes, em meio a esta sua descoberta do gênero e a importado para o seu teatro, o que parece ficar claro quando se percebe qual a função dos documentos audiovisuais utilizados pelo diretor em seus trabalhos. Soler explica:

Nas experimentações do encenador alemão, a imagem audiovisual foi entendida como uma espécie de documento articulado à cena com intuito de comprovar a veracidade histórica dos fatos narrados ou dramatizados pelos atores. Esse uso se apoiava na crescente credibilidade dada às imagens audiovisuais, desde o advento do cinema, como registro confiável e comprovável [...] (SOLER, 2015, p. 38).

O teatro de Piscator, marxista de natureza, também se colocava como um teatro político que servisse de contraponto ao drama burguês, logo, algumas das categorias relacionadas a este último foram deixadas de lado, como elementos naturalistas, realistas e mesmo a estrutura narrativa dramática que até então prezava uma determinada linearidade. Sacrificava-se a ilusão a favor da discussão de ideias. A fim de manter um tom didático e elucidativo e optando por uma estética alternativa, Piscator faz uso de outro termo do cinema, também emprestado da escola soviética, a *montagem*. *Apesar de tudo!* era “uma única *montagem* de autêntico discurso, redação, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias e filmes da guerra e da revolução, de personagens e cenas históricas” (PISCATOR, 1968, p. 82). A montagem em seu teatro dizia respeito à seleção e manipulação destes diversos tipos de documentos em cena com a premissa de alcançar uma veracidade e uma amplitude histórica, trabalho de investigação documental derivado sobretudo da expectativa de apresentar um olhar, um suposto verdadeiro olhar, sobre as questões políticas abordadas pelo espetáculo, por isso o caráter comprobatório dos documentos utilizados em cena (SOLER, 2015). Sobre a potência de efeito destes documentos sobre o público, Piscator continua:

Em *Apesar de tudo!* o filme foi um documento. Do material constante do arquivo do governo, posto à nossa disposição por um lado simpatizante, aproveitamos, em primeiro lugar, filmagens autênticas da guerra, da desmobilização e um desfile de todas as casas dominantes na Europa, etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas; ainda não se estabelecera a “moda” dos filmes de guerra. Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios. Distribuí o filme por toda a peça e onde ele não cabia, vali-me de projeções (PISCATOR, 1968, p. 81).

O drama documentário de Piscator, incipiente no quesito teórico, visto que sua obra *Teatro político* não discorre sobre o que seria uma prática de teatro documentário, demarcou bases que são iniciadoras desta forma teatral, e mesmo à época influenciou muito o que seria conhecido como *Living Newspaper* nos Estados Unidos da década de 1930 e mais tarde o Teatro Jornal,⁵⁰ do brasileiro Augusto Boal, na década de 1960. Não apenas isso, Piscator foi um dos precursores do gênero épico que seria lapidado mais tarde pelo dramaturgo conterrâneo Bertolt Brecht, cujas contribuições foram fundamentais para o teatro praticado ao longo do século XX e até hoje, com destaque para o teatro documentário, como veremos a seguir.

2.3. O acabamento épico de Bertolt Brecht

O século XX viu uma leva de autores e artistas do teatro se debruçarem sobre um possível engajamento sócio-político de suas obras⁵¹, sendo seu maior estandarte Bertolt Brecht, que a partir de seus espetáculos e textos possibilitou toda uma nova forma de fazer teatro com vistas à discussão política e emancipação social dos espectadores, conhecida como teatro épico. Carlson distingue como

Brecht e Artaud acabaram representando posições diametralmente opostas, o primeiro estimulando o espectador ao raciocínio e à análise, o outro considerando o pensamento discursivo como uma barreira ao despertar do espírito aprisionado no corpo (CARLSON, 1997, p. 379).

Na formulação de seu teatro épico, é evidente como Brecht retoma muitas das opções estéticas utilizadas no drama documentário de Erwin Piscator. O método de atuação objetiva principiada pelo último continha, além da relação com o elemento documental comprobatório já citado, elementos como o uso da narração em lugar ou em alternância ao gesto, o ator demonstrador; palcos simultâneos com rápidas trocas de cenário; a criação de uma força

⁵⁰ Tanto o *Living Newspaper* como o Teatro Jornal foram movimentos que dramatizavam notícias de jornais com viés sócio-político influenciados pelo *agitprop* soviético. No caso de Boal havia ainda um apelo didático em suas encenações, buscando o deslocamento do lugar passivo do espectador para a intervenção cênica.

⁵¹ É preciso mencionar que na primeira metade do século XX sobressaiu-se também um outro movimento cujos teóricos e praticantes creditavam à prática performática outras funções pouco ou em nada relacionadas ao diálogo com o público nos moldes do primeiro. É possível falar, por exemplo, de uma corrente estética ou metafísica protagonizada pelas ideias do dramaturgo e diretor francês Antonin Artaud e seu teatro da crueldade, fortemente influenciado por movimentos simbolistas, surrealistas e pela psicanálise de então, que visava uma performance radical corrompedora de formas e discursos, capaz de emancipar o homem fadado à prisão em seu corpo, a seu ver uma espécie de invólucro carcerário. Para melhor compreender as abordagens artaudianas sugiro a leitura de sua obra seminal *O teatro e seu duplo* (1938).

dinâmica e cinematográfica e uma preocupação constante em romper com a quarta parede, a ilusão própria do drama convencional que imerge o espectador em estado de passividade (GIORDANO, 2013). Munido de tais referências, Brecht formalizou um tipo de drama que não apela ao emocional, mas ao racional, não ao dramático, mas ao épico, proposições que serão descritas pela primeira vez nas notas que ele escreve sobre seu espetáculo *Ascensão e queda da cidade de Mahogany* (1930). Para o engajamento sócio-político almejado por Brecht, somente um elemento épico presente em todos os aspectos cênicos (cenário, figurino, música, texto, luz, etc.) seria eficaz para que uma peça pudesse expor as contradições inerentes à sociedade contemporânea sob um viés educativo, uma vez que este “distancia o espectador, apresenta sua ação como passível de alteração e força-o a considerar outras possibilidades, sopesando-as uma a uma” (CARLSON, 1997, p. 371) e solicita, ao final da apresentação, uma espécie de posicionamento perante o que foi visto ou mesmo uma centelha de esperança sobre a mudança da realidade vivida, uma perspectiva que repele a catarse serena e resignada como propunha o drama burguês.

O distanciamento de que fala Carlson é um conceito chave na teoria teatral brechtiana e recurso utilizado em peso em formas teatrais contemporâneas como o teatro documentário. O conceito cunhado por Brecht como *Verfremdung* em alemão, mais tarde difundido como *V-effect* e comumente chamado de distanciamento ou estranhamento, foi elaborado por volta de 1936 a partir da observação do teatro Nô oriental, pelo qual o dramaturgo manteve grande admiração durante toda a sua vida. Para Brecht, havia naquele estilo interpretativo uma característica ao mesmo tempo comum e estranha ao público, relação esta que parecia deslocar o diálogo possível entre o espectador e a apresentação, diferindo, portanto, daquela tornada comum pelo drama burguês. Trabalhado na perspectiva de um teatro épico, tal efeito poderia fazer com que na cena qualquer evento, gesto ou ação cotidiana se tornasse singular e inquietante através de um estranhamento por parte do público, deslocando logo sua interpretação sobre que vê. A súmula do teatro brechtiano seria publicada apenas em 1949, após o retorno do autor de seu exílio nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, com *Pequeno organon para o teatro*, obra em que reúne de uma vez todos os possíveis elementos característicos de um teatro épico, além do *Verfremdungseffekt*, o distanciamento do ator de seu próprio papel (um tipo de repaginação da atuação objetiva de Piscator), a divisão das ações em episódios individuais e por vezes dialeticamente opostos, e a historicização do presente (CARLSON, 1997), este último interessante por denotar um marco teórico do teatro pensando e propondo narrativas que questionam e/ou elaboram o cotidiano extra-cênico.

O filósofo Walter Benjamin, que além de grande amigo foi um dos principais interlocutores e comentadores da obra de Brecht, também se apoiou no cinema para chamar a técnica utilizada pelo dramaturgo de montagem. Para Benjamin, as peças de Brecht funcionavam a partir de uma suspensão constante de ações, uma “parada em plena carreira”, de forma que cada interrupção parece questionar o espectador diante da ação e mesmo o ator diante de seu papel. Essa característica é fundamental para um teatro que não busca a representação de gestos, mas a apresentação de situações que possam distanciar o público em uma reflexão sobre o que foi visto. Benjamin ainda comenta que:

O teatro épico mantém [...] ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite tratar os elementos do real no sentido de uma ordem experimental, e as situações estão no final dessa experiência, não em seu início. Ou seja, elas não são aproximadas do espectador, mas afastadas dele. O espectador as reconhece como verdadeiras – não com a complacência do teatro do naturalismo, mas com espanto. [...] O interesse é despertado naquele que se espantou; nele está o interesse em sua forma primordial (BENJAMIN, 2017, p. 13).

O modo brechtiano de fazer teatro é sem dúvidas uma das principais referências utilizadas pelo teatro documentário, visto que os documentos costumeiramente pontuam, comentam, contrapõem, ironizam, ilustram, metaforizam, interrompem a cena muitas vezes a fragmentando e ocasionando o distanciamento reflexivo do espectador. Alguns teóricos chamarão esta forma teatral, inclusive, de um teatro de interrupções (PAGET, 2011). É, no entanto, apenas na década de 1970 que uma espécie de fórmula teórico-prática mais consistente é elaborada e que o próprio termo *teatro documentário* é cunhado.

2.4. Peter Weiss, a ideia e a forma do teatro documentário

O percurso do dramaturgo, também alemão, Peter Weiss em direção ao que viria a definir como teatro documentário é indissociável de sua relação com a política. Autor de romances e textos teatrais, seu trabalho mais notável até hoje é *Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat representados pelo grupo teatral do Hospício de Charenton sob a direção do Marquês de Sade* ou *Marat/Sade* (1964), texto icônico que mais tarde seria adaptado para o cinema pelo diretor Peter Brook (1967). A obra já continha traços de discussão histórica e política ao interpor planos temporais distintos como o período em que o Marquês de Sade ficara internado no Hospício de Charenton, já próximo ao fim de sua vida, e o assassinato do jacobino Marat pela girondina Charlotte Corday no contexto da Revolução Francesa, ficando

marcada como o último trabalho de Weiss com a ficção, visto que em 1965 o autor se aproximou dos ideais do socialismo revolucionário e passou a rever o papel da arte, e mais especificamente do teatro, na sociedade.

Coadunando os aspectos documental e político em Piscator, mas ciente de que o teatro enquanto expressão artística diverge de uma manifestação pública, e os fins didáticos do teatro épico de Brecht, mas prezando, diferente deste, o olhar e o posicionamento do autor sobre a dramaturgia ao invés daquele do espectador, Weiss compreendia que somente um *teatro documentário* (*dokumentarischen theater* no original em alemão) poderia servir como resposta ou forma de compreensão do mundo contemporâneo e seus mecanismos de opressão e ocultamento da verdade, consideradas por ele como engrenagens políticas (CARLSON, 1997).

O primeiro trabalho de Weiss sob este novo posicionamento ideológico é então *O Interrogatório. Oratório em 11 cantos* (1965). O texto é fruto de uma extensa pesquisa do autor que acompanhou no ano anterior à escrita do texto os julgamentos de criminosos de guerra de Auschwitz, reunindo depoimentos, autos e sentenças e depois os distribuindo na forma de colagens em onze passagens ou cantos em referência à *Divina comédia* de Dante Alighieri. A peça reunia um elenco que se revezava em cena entre acusados, testemunhas, juiz, promotores de acusação e defesa numa ambientação semelhante a um tribunal. A chave da dramaturgia, por sua vez, era a supressão de palavras como “nazista”, “judeu”, “Alemanha” e “Auschwitz” ao passo que as narrativas apresentadas se completavam e também se contrapunham, de modo que o texto se tornou atemporal e dialético, tratando da política de opressão como circunstancial e logo passível de repetição em qualquer contexto histórico. Não à toa, o texto, que foi dirigido por Piscator na década de 1960, é encenado até hoje. Sobre a produção, Soler comenta:

O autor seleciona, recorta e monta as falas, explicitando vários pontos de vista de um mesmo acontecimento. Compõe-se em cena um retrato em que perspectivas que diferem, e até se opõem, dialogam, convidando o espectador a construir seu próprio ponto de vista (SOLER, 2015, p. 43).

A peça foi essencial para que Weiss pudesse observar este “novo” teatro e em 1968 o autor finalmente teoriza seu trabalho com a publicação de *Notas sobre o teatro documentário* (*Notizen zum dokumentarischen Theater*), um conjunto de 14 breves itens na forma de um manifesto em que expressa os objetivos políticos de um teatro documentário, a principal característica deste gênero, os questionamentos que o movem e as críticas que deve fazer, os

tipos de documentos que podem ser utilizados na dramaturgia, e as melhores técnicas para que o dramaturgo possa, através da montagem, propagar um discurso, visto que “o drama há de apresentar ambos os lados das disputas políticas, mas é dever do escritor informar qual o melhor” (CARLSON, 1997, p. 413). No que cabe aos objetivos desta pesquisa, é interessante notar como o questionamento sobre a hegemonia do Estado e dos meios de comunicação sobre a manutenção da memória e história estão presentes no texto manifesto de Weiss ao indagar

[...] Porque um personagem histórico, um período ou toda uma época são mergulhados no esquecimento? Quem reforça suas próprias posições eliminando certos fatos históricos? Quem tira proveito de uma alteração consciente de certos fenômenos marcantes e memoráveis? Quais são as classes sociais que dissimulam acontecimentos do passado? Como se manifestam as falsificações produzidas? Como elas são recebidas? (WEISS, 1968).⁵²

Sob o ponto de vista de Weiss cabe ao teatro documentário ensaiar e apresentar possíveis respostas para estas perguntas, uma perspectiva que busca construir e promover narrativas históricas alternativas em direção ao público sobre uma memória, passado e experiência comuns amparadas sobre documentos-fontes e movidas por questionamentos sobre o tempo presente, prática que se assemelha, mais uma vez, ao tipo de história pública apresentada anteriormente, sobretudo a que é realizada no campo da história e performance. De todo modo, Weiss lançou as bases de uma forma teatral que seria experimentada de múltiplas formas nas décadas que seguiram a seus escritos. Nas práticas mais contemporâneas do teatro documentário, por outro lado, alguns dos pontos basilares destacados pelo autor já perderam sua centralidade ou foram deixados de lado, como é o caso dos trabalhos documentários de cunho autobiográfico, por exemplo, que nem sempre levantam as hastes de uma crítica social, histórica ou política. É sobre estas rupturas e continuidades no teatro documentário contemporâneo que falo agora.

2.5. Entre documentos e o ato de documentar: o teatro documentário contemporâneo

Os principais estudiosos das teorias do teatro que versaram sobre o teatro documentário em importantes obras-índices, como Patrice Pavis, e seus *Dicionário de teatro*

⁵² Não consegui encontrar uma publicação do texto integral no Brasil, no entanto, pude encontrar disponível na internet uma tradução feita pelo diretor Luiz Fernando Lobo e o ator Otoni Araujo, versão que será utilizada aqui. A tradução está disponível na plataforma Scribd em <https://pt.scribd.com/document/332389616/Teatro-Documentario-Peter-Weiss>

(1996) e *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* (2014), e Jean-Pierre Sarrazac, na organização do *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2005), insistem em apoiar as definições dessa forma teatral nas bases postuladas por Piscator e Weiss. No viés destes autores, em síntese, o teatro documentário será sempre aquele construído a partir da coleta, seleção e manipulação de documentos variados na dramaturgia, estes dotados de um caráter comprobatório com a finalidade de defesa de uma tese ou crítica em grande medida histórica e sociopolítica. Já foi comentado aqui, no entanto, que as práticas deste tipo de teatro na contemporaneidade têm variado muito na abordagem de diferentes artistas e coletivos, por isso é possível falar de um campo onde o próprio documentário se desdobrou em subgêneros, uma vez que nos referimos a algo que “não se trata tanto de um gênero específico quanto de um método geral de investigação, um ingrediente base para todo tipo de cozinha cênica” (PAVIS, 2017, p. 321). Alguns teóricos do campo têm, no entanto, produzido reflexões acerca deste teatro que possibilitam verificar outros pontos comuns nesta multiplicidade. Marcelo Soler, por exemplo, escreve sobre duas outras características fundamentais para uma obra documental: a relação com os documentos, deflagradora de um certo compromisso com o real; e o ato de documentar, fatores próprios do processo criativo e posicionamento discursivo de seus praticantes.

No que diz respeito ao trato com os documentos, as práticas contemporâneas de teatro documentário não se aferram somente às noções de Piscator e Weiss do documento enquanto prova inquestionável de uma verdade defendida. A noção de documentário surge no século XX acompanhada de uma crença metódica sobre os fatos e fontes e a capacidade de registro permitidas pelas novas tecnologias de então. Essa é uma crença que empalidecerá a partir da segunda metade daquele século com as diversas discussões levadas a cabo por correntes teóricas que destacarão o aspecto contingencial dos documentos, o que colocou em xeque seu uso como um elemento comprobatório como até então se fazia. Similar às discussões sobre a relação entre documentos e narrativas destacadas no capítulo anterior, a pesquisadora de práticas documentais no teatro Janelle Reinelt afirma que durante esta transição do teatro documentário moderno para o contemporâneo notou-se que

A inabilidade dos documentos de contar suas histórias sem a intervenção narrativa torna-se nos filmes e no teatro a inabilidade dos documentos aparecerem sem um tratamento criativo por parte dos artistas do cinema e do teatro (REINELT, 2011, p. 7).⁵³

⁵³ *The inability of the documents to tell their stories without narrative intervention becomes in film and theatre the inability of the documents to appear without the creative treatment of film and theatre makers* (REINELT, 2011, p. 7), no original.

Essa compreensão mais ampliada sobre os documentos, que não revela um novo olhar somente para suas propriedades internas e externas, mas também sobre o que se entende enquanto documento, acompanha a discussão que o tema sofreu também no campo da historiografia. Historiadores como Jacques Le Goff explicam como um movimento prescrito pela história de viés positivista engendrou por muito tempo a ideia de que o documento era uma materialização da verdade histórica, de modo que o historiador deveria apagar-se em sua escrita e “deixar o documento falar”. A partir da década de 1930 e sobretudo na década de 1960, no entanto, verifica-se o que o autor chamou de *revolução documental*, uma revisão ampliada sobre as fontes documentais que permitiu interpretar os documentos como construções de seu próprio tempo, grande parte fixadas por instituições oficiais ou figuras políticas de poder. Le Goff pontua que “em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma história linear, a uma memória progressiva, ela [a revolução documental] privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua” (LE GOFF, 1990, p. 542). Esta expansão da noção de documento foi um dos fatores responsáveis por aquilo que o historiador Peter Burke chamará de nova história⁵⁴, movimento que propiciou novas abordagens como uma “história vista de baixo”, que se interessa pela história de todos os homens e também por temas até então deixados à margem pelos historiadores, histórias outras (BURKE, 2011). Similar ao teatro documentário ensaiado pelos pioneiros alemães e como mencionado no capítulo anterior, a história também buscava até então o máximo de objetividade em sua prática, a apresentação dos fatos tal qual aconteceram por intermédio dos documentos e das críticas minuciosas feitas a eles. Para o historiador de qualquer campo e para os profissionais de tal teatro na contemporaneidade serve a colocação de Burke:

Hoje em dia, este ideal é, em geral, considerado irrealista. Por mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados a cor, credo, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular. [...] Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra (BURKE, 2011, p. 15).

No caso do teatro documentário, os primeiros autores faziam uso do teor de verdade retido nos documentos não apenas para defender determinado ponto de vista enquanto rompiam com a ilusão do drama, mas para assegurar também o seu contraponto à ficção. Nos

⁵⁴ Na obra já mencionada no primeiro capítulo, o historiador não trata da história pública, mas um capítulo reservado à história oral escrito pelo historiador britânico Gwyn Prins demonstra a importância de um campo cujas teorias apresentaram questionamentos importante para a mesma.

trabalhos contemporâneos, por outro lado, essa distinção já não tem seus limites definidos. De fato, há trabalhos que mesclam ficção e documento sem perder o seu caráter documental, como o espetáculo do Coletivo Comum de Teatro, que será analisado no próximo capítulo. Sobre esta distinção, Pavis comenta:

[...] nossa época não está mais persuadida da oposição absoluta entre o real e o ficcional, ou entre o documento autêntico e a ficção mentirosa. Esta oposição entre o autêntico e o falso não convence mais realmente, pois o documento pode tornar-se ficcional e, ao invés disso, o ficcional afeta amiúde nossa vida real. A obsessão do documentário de mostrar apenas o verdadeiro tornou-se suspeita (PAVIS, 2017, p. 321).

Também o discurso historiográfico se pautou nos documentos para se construir enquanto uma narrativa sobre o real como um contraponto à ficção, aqui sobretudo na forma da literatura. É negando o elemento ficcional de seu discurso, é negando o lugar da narrativa, do estilo, da marca autoral que a história se institui enquanto disciplina e como discurso compromissado ou alinhado ao real, ao que aconteceu, ao fato, por excelência. Por muito tempo, a ficção se tornou então o espaço do “irreal”, do ilusório, da desrazão ou da alienação, quando na verdade a ficção em todos os seus modos, míticos, literários ou metafóricos, oferece também uma “forma” ao real, desprovido, no entanto, de qualquer pretensão de representá-lo *ipsis-litteris* ou de ser legitimado pelo mesmo (CERTEAU, 2011). É por este motivo que a ficção não é nunca o terreno do que foi, mas sempre do que poderia ter sido ou do que poderia vir a ser e isso, como visto no primeiro capítulo, sempre foi um dos pontos que separaram a história e o teatro. Michel de Certeau ao escrever sobre o tema, no entanto, alerta para o caráter ficcional da própria construção da narrativa historiográfica ao pretender representar o real, escondendo assim as engrenagens de sua produção intelectual, o que também foi visto no capítulo anterior. Neste sentido, Certeau aponta que a ficção seria sempre o “recalcado” da história que retorna para assombrá-la. Reconhecer que as narrativas sobre o real, ficcionais ou históricas, são sempre representações do mesmo é uma parte fundamental para se compreender, mais uma vez, a dupla consciência que orienta a performance do historiador em sua prática. Sobre este aspecto, Certeau destaca que a narrativa histórica, seja ela profissional ou “geral”, como chama as narrativas de ampla circulação não produzidas por historiadores e que aqui remeto ao teatro documentário, possui uma eficácia comum, pois “ao pretender relatar o real, ela o fabrica. Ela é performática. Ela torna crível o que diz e faz agir por essa razão” (CERTEAU, 2011, p. 53).

A reflexão brevemente promovida sobre o caráter fictício das narrativas sobre o real nos alerta para um olhar mais crítico sobre os documentos que as servem como pretensa base. Testemunhamos hoje o desenrolar de uma verdadeira crise do documento enquanto prova, de compreensões individuais sobre o que é verdadeiro e falso em planos que desafiam o senso comum, a memória coletiva e a história – e em alguns casos a própria razão. Pensar o papel da arte e da própria história em seus eixos éticos, epistêmicos e estéticos nestes meandros é uma urgência que apontará sempre para seu interlocutor final, o público, e sua recepção acerca das narrativas que produzimos enquanto artistas e historiadores. Neste sentido, Soler aponta que o espectador do teatro documentário, assim como o do cinema documentário, já possui um arcabouço interpretativo deste gênero, já supõe saber de antemão o que esperar e como interpretar o que está vendo. No teatro, tal qual no cinema, estabelece-se uma espécie de *pacto documental*, ou seja, o público deve compreender e logo significar o que vê como pertencente ao gênero documentário, tão logo cindindo o que poderia vir a ser um pacto ficcional. O autor enfatiza que:

[...] de nada adianta simplesmente trazer o documento à cena se o tratamento dado a ele não o evidencia enquanto documento. Assim, os envolvidos em um processo de caráter documental, ao se depararem com documentos de diversas naturezas, têm como desafio descobrir o modo pelo qual esses documentos poderão ser explicitados em cena, exigindo dos criadores uma proposta de jogo diferenciada, que irá romper o fluxo dramático e funcionar como um elemento épico dentro da encenação. A visualização e/ou leitura daquilo que o documento manifesta passa a ser requerida, sendo necessário, em algumas circunstâncias, mudar o suporte material do documento para que isso seja possível (SOLER, 2015, p. 98-99).

Esta relação de determinados artistas e coletivos com os documentos utilizados em seu trabalho implica em um determinado posicionamento ético, estético e epistêmico frente ao real apresentado, uma vez que a interpretação sobre determinada fonte é sustentada pelo pacto entre estes praticantes e o público, por um determinado discurso em relação a este real e pelo avistar de um gesto, um *ato de documentar*.

Na reflexão proposta por Soler, o ato de documentar está próximo de um desejo de mundo que não está apenas no ato de coletar documentos ou promover irrupções do real em benefício da performance, mas em uma atitude investigativa, um olhar de pé atrás, um ponto de vista que percebe “na realidade dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla” (SOLER, 2015, p. 57). Movidos por determinado mote, em grande medida um questionamento do tempo presente, os praticantes deste teatro documentário retomam o passado, mesmo que o recente, através dos documentos levantados na construção

dramatúrgica para um entendimento, reflexão ou crítica sobre o seu próprio tempo e, em muitos casos, um vislumbre do futuro.

O retorno ao passado pontuado pelos documentos deixa logo um pouco de lado o seu caráter de prova, portanto, e passa a aludir a uma experiência comum com o público, uma história e/ou memória minimamente coletiva partilhada entre artistas e espectadores que deve ser ativada no processo de fruição, de significação da performance. A partir do ato de documentar o teatro documentário se apresenta, logo, enquanto uma forma de lembrar, instituir novas memórias e histórias possíveis sobre determinados temas fadados ou não ao esquecimento, ao solapamento pelas memórias e histórias ditas oficiais. Soler complementa ao concluir que a narrativa documental “em meio a ‘lembranças e esquecimentos’, daquilo que se deseja explicitar, segundo determinados interesses, reescreve o passado, construindo um memorial possível daquilo que se documenta” (SOLER, 2015, p. 58).

Desta maneira, é possível pensar que as narrativas construídas por meio do teatro documentário a partir do ato de documentar dos artistas e coletivos teatrais propõem, por meio da reflexão que apresentam ao público, (re)considerações sobre a história e a memória que são de ordem prática, ou seja, que são mobilizadas por questionamentos e posicionamentos hasteados por estes praticantes como urgentes no tempo presente e que encontram no passado as bases de um argumento. Diferente do discurso historiográfico, não haveria aqui o compromisso acadêmico, mas um compromisso com a mediação deste passado junto ao público por meio de uma experiência de fruição compartilhada que integra documentos, artistas e espectadores durante a performance teatral. Penso, no entanto, que os dois discursos possuem pontos de convergência, sobretudo quando levamos em conta a noção de um “passado prático”.

2.6. História pública: entre passados históricos e passados práticos

A primeira distinção entre um “passado histórico” e um “passado prático” é atribuída ao filósofo conservador britânico Michael Oakeshott que entendia o primeiro enquanto o passado sobre o qual se ocupavam os historiadores, um passado cuja investigação científica não possuía outro fim que não a própria pesquisa, uma inquirição sobre o passado com um fim em si mesma. O passado prático, por sua vez, seria aquele ao qual recorreremos para o uso cotidiano, ao nos guiarmos por sua experiência a fim de nos orientarmos quando somos impelidos a tomar decisões ou fazer julgamentos no presente, em grande medida retirando dali as lições que nos servem para antecipar de alguma maneira o futuro (WHITE, 2018).

Hayden White destaca que nos séculos XVIII e XIX a história enquanto disciplina construiu para si um lugar apartado do cotidiano, de modo que suas pesquisas inquiriam o passado com neutralidade e objetividade para encontrar determinada verdade pretendida por intermédio das fontes históricas e métodos. Neste momento a história rompeu com a retórica enquanto instrumento de composição de um discurso em que é preconizado um efeito prático na comunicação e delimita as fronteiras que marcarão o lugar que ocupa como ciência e o lugar do restante - o que é *Geschichte* e o que ainda é *Historie*⁵⁵ -, o da narrativa, o da literatura, o da filosofia da história. É neste último lugar que permaneceu a milenar *historia magistra vitae*, a história como mestra da vida capaz de prevenir nossos erros no futuro pela catarse dos erros do passado, uma concepção completamente relacionada à esfera do passado prático e não à toa aquela que é comumente mencionada quando muitos não-historiadores refletem sobre a importância da história.

Como visto anteriormente, uma parte importante do trabalho de Hayden White é dedicada a provocar e reinstaurar a reflexão sobre a importância da história no presente de modo a lhe dotar novamente de uma ética e de um sentido prático, uma passagem do passado histórico ao passado prático do qual falava Oakeshott, como se faz necessário na contemporaneidade. Penso que a história pública, enquanto campo limítrofe que se dispõe a pensar relações e diálogos entre os conhecimentos históricos que circulam em múltiplos fluxos entre a academia e a esfera pública apresenta brechas e ferramentas em seu campo que podem auxiliar na interlocução entre estes “diferentes passados” de ordem científica e de ordem prática.

A começar pelo fato de que a história pública passa a encontrar nos produtores de narrativas de ampla circulação sobre o passado, a grande maioria sem a formação profissional na área, não mais os rivais contra os quais se disputava a legitimidade e a permissão para representar o passado, mas interlocutores, indivíduos que com outros interesses e objetivos fazem uso da matéria prima do passado em discursos pelos quais também somos responsáveis na medida em que somos seus leitores críticos. Reconhecê-los enquanto interlocutores nos permite também legitimar suas técnicas, práticas, ferramentas, linguagens e lugares de atuação ao tratar do passado histórico, elementos que se apresentam como potencialidades para a prática do historiador, como procurei demonstrar no primeiro capítulo.

⁵⁵ Em *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (2006) Reinart Koselleck reserva o primeiro capítulo da obra para explicar a transição entre os conceitos que acaba por definir a lógica (ou o *topos*) da ciência histórica no século XVIII e seu impacto sobre a noção da *historia magistra vitae*.

Compreender os artistas e coletivos teatrais que abordam o passado em seus discursos espetaculares como interlocutores na produção de uma histórica pública é arregimentar interesses e objetivos que podem convergir em trabalhos que alinhem uma determinada mediação da história que pretenda desconstruir distinções entre passados históricos sem aplicabilidade prática e passados práticos sem compromissos científicos. Falamos de um campo fértil de práticas experimentais, potentes e sobretudo inéditas, como vimos com David Dean e sua pesquisa sobre *public history & performance*. Sobre essa abertura para a interlocução a que me refiro, há uma chave conceitual interessante proposta pela historiadora Ana Maria Mauad, que também desenvolve pesquisas em história pública por meio do diálogo com artistas, especificamente das artes plásticas. De acordo com a autora, é possível entrever, nas práticas de não-historiadores que investigam o passado como base de seus discursos, uma espécie de *atitude historiadora*. Em suas palavras, essa atitude pode ser percebida quando estes indivíduos se põem a

[...] indagar o passado como uma das dimensões do terreno poroso do presente onde residem as tradições, os comportamentos residuais, mas de onde, quando problematizado, emerge um conhecimento crítico que nos impele para a ação. [...] o passado torna-se objeto de vanguarda quando enfrentamos a percepção de que a matéria pretérita pode ser continuamente reapropriada como matéria de imaginação. Assim, ao se assumir uma atitude historiadora nos lançamos ao passado e [...] reconhecemos nele as possibilidades de futuro, num movimento de distanciamento e aproximação (MAUAD, 2016, p. 234).

Essa atitude historiadora da qual fala Mauad sintetiza aquelas indicadas anteriormente por Marcelo Soler quando pensamos o ato de documentar presente na prática do teatro documentário. De fato, penso que esta forma teatral com suas distintas técnicas, proposições e chaves conceituais é a que possui maior consonância com os objetivos pressupostos pela história pública aqui destacados. Neste sentido, o que procuro incitar e promover com esta pesquisa é um trabalho colaborativo que tem como premissa *uma autoridade compartilhada*, uma proposição já bastante difundida – e há quem diga até banalizada – em discussões teóricas sobre a história pública no Brasil, mas que ainda encontra dificuldades para se concretizar na prática. O conceito é cunhado pelo historiador público estadunidense Michael Frisch na coletânea de ensaios publicados em 1990 sob o título *A shared authority: essays on the craft and meaning of Oral and Public History*. A tese central do livro advoga a relação estabelecida entre o historiador e o público no sentido de que aquilo que é produzido pelo primeiro junto ao segundo não deve estabelecer uma hierarquia de autoridade daquele sobre este, pelo contrário, a história oral – campo que praticava à época – e tão logo a história

pública só seriam possíveis por meio do diálogo entre a *expertise* do historiador e a experiência do público (FRISCH, 2016) em uma relação horizontalizada e não cedida de um para o outro. Parte da dificuldade em se estabelecer essa autoridade compartilhada entre o historiador e os públicos diz respeito à dificuldade do primeiro em abrir mão de um lugar de legitimidade única a proferir sobre o passado. Para explicar a corrente má interpretação do que propõe, Frisch comenta a partir do conceito em sua língua de origem que

[...] *sharing authority* [compartilhando autoridade] sugere algo que nós [historiadores] é que fazemos ou deveríamos fazer – que “nós” temos a autoridade, e que nós devemos ou deveríamos dividi-la com os outros. Em oposição, *a shared authority* [uma autoridade compartilhada] sugere algo que é; que na natureza da história oral e da história pública nós não somos as únicas autoridades, os únicos intérpretes, os únicos autores-historiadores. Em vez disso, o processo de interpretação e de construção de significados é, por definição, compartilhado. Até onde entendo, nós simplesmente não temos autoridade para sair distribuindo por aí (FRISCH, 2016, p. 62).

A partir da proposta de Frisch, acredito que a aproximação do historiador e da história pública dos praticantes e das práticas do teatro documental promovem um encontro não entre o profissionalismo do primeiro e a experiência do segundo, mas entre diferentes *expertises* provenientes de dois campos distintos que dialogam ao construir comumente narrativas sobre o passado em direção a públicos distintos. Para embasar esta proposta, procurei apresentar ao longo deste capítulo as maneiras como a história tem abordado o teatro na academia e como o teatro tem abordado a história por meio da noção de teatros do real, destrinchando melhor os principais elementos que constituíram o teatro documentário enquanto forma teatral ao longo do século XX, das práticas que a instituíram às teorias contemporâneas do campo. Procurei também retomar as discussões apresentadas no primeiro capítulo a fim de estabelecer a aproximação que desejo entre a história pública e a prática do teatro documentário por meio do conceito de passado prático, pelo reconhecimento de uma atitude historiadora nos praticantes desta forma teatral e a promoção de um trabalho sob a premissa da autoridade compartilhada. Amparado pelo raciocínio apresentado até aqui, o capítulo seguinte será reservado para a apresentação e análise de algumas das práticas e ferramentas do teatro documentário a partir da análise do espetáculo “Os Grandes Vulcões” da Companhia Comum de Teatro (2021) e da apresentação das potências da história pública *performada* no teatro nos eixos ético, epistêmico e estético, levando em consideração, para isso, uma abordagem da recepção do público espectador do teatro documentário.

CAPÍTULO 3

POR UMA HISTÓRIA PÚBLICA NOS PALCOS DO TEATRO: ENTRE A ESCRITA CÊNICA E A COMPREENSÃO DE UM PÚBLICO

Se os capítulos anteriores da presente dissertação tiveram como premissa apresentar, justificar e sustentar o argumento aqui pretendido, o da possibilidade e potência da história pública “performada” no teatro como uma possível prática do historiador, alinhando para isso discussões da teoria e da práxis dos campos da história e do teatro, o presente capítulo tem o intuito de destrinchar de que maneira esta prática pode, de fato, ocorrer. Como já explicitado anteriormente, um dos objetivos centrais deste trabalho é munir o historiador que deseja se enveredar pela linguagem da performance teatral para a produção de narrativas de história pública de ferramentas básicas que orientem, de alguma maneira, seus trabalhos investigativos levando em consideração seus potenciais de prática e diálogo com o público. Para tanto, o presente capítulo analisa parte do corpo de espetáculos produzidos na última década (2012-2022) do Coletivo Comum, grupo de teatro situado em São Paulo/SP, com o intuito de levantar algumas das técnicas do teatro documentário contemporâneo aqui consideradas relevantes para uma performance da história pública.

Além disso, a partir dos trabalhos e das técnicas analisadas, serão destacadas as eficácias da linguagem performática em benefício da relação entre o historiador e o público, agora também espectador, uma vez que a prática de uma história pública nos palcos do teatro possibilita, de maneira prolífica, uma avaliação dos processos de recepção e mediação do conhecimento histórico. De fato, durante a elaboração desta pesquisa, uma das questões que mais me foram levantadas, em tom provocativo, foi qual seria a especificidade da linguagem teatral para a história. Em que nível, portanto, seria efetivo o historiador público optar por esta linguagem para comunicar seus discursos históricos e, sobretudo, em que tal opção se diferenciaria da escrita historiográfica em voga no âmbito acadêmico. Neste sentido, este capítulo também se propõe a refletir sobre de que maneira a história pública, enquanto campo de experimentações que extrapolam - ou procuram extrapolar - os regimes de circulação convencionais da produção do conhecimento histórico, pode encontrar na performance teatral novas lentes para pensar suas práticas, seu lugar social e suas opções estéticas. Enquanto cada um destes vértices apontam para possibilidades de estudos ainda mais aprofundados e que serão aqui apenas esboçados, gostaria de dedicar este último capítulo também a levantar breves considerações também sobre uma potência, como passarei a chamar a partir daqui, que é a relação com o público e sua recepção, sem dúvidas a principal diferença entre a escrita

historiográfica e a história pública performada: no teatro, o historiador está diante de seu leitor, de seu público, e o diálogo que ali se estabelece abre brechas para a formação e a compreensão deste último. Mais uma vez, as teorias teatrais parecem oferecer oportunidades para a abordagem deste diálogo.

3.1. O Coletivo Comum: teatro, discussão política e formação de públicos

A escolha pelo Coletivo Comum como grupo base para as análises e levantamentos que desejo realizar durante esta dissertação não se deu de forma aleatória, mas antes me parece que a maneira pela qual o referido coletivo pratica o teatro é aquela que vai de melhor encontro com as premissas da história pública, conforme apresentadas anteriormente. Fundado originalmente como Kiwi Companhia de Teatro em 1996 na cidade de Curitiba/PR pelo diretor e pesquisador teatral Fernando Kinas e pela diretora de arte Marina Willer e migrando em 2006 para a cidade São Paulo/SP, quando em 2021 adotaria o novo nome, o grupo tem trabalhado há mais de duas décadas com uma perspectiva do fazer teatral que se apoia sobre temas relacionados à formação social e à história e realidade brasileiras, uma constante não somente em suas leituras dramáticas, intervenções urbanas e espetáculos, mas também em ações mais pedagógicas como oficinas, cursos e debates. Esta característica se desdobra entre as definições estéticas dos seus trabalhos, pautando-se nas técnicas do teatro documentário e no uso de materiais não convencionais, ou não dramáticos, como documentos que costuram suas dramaturgias, o que será visto nos dois espetáculos do grupo abordados durante este capítulo: *Morro como um País* (2013-2015) e *Os Grandes Vulcões* (2021-2022).

Um segundo ponto fundamental para a escolha do Coletivo Comum como ponto de partida das análises aqui propostas está em sua compreensão do teatro como uma produção compartilhada que envolve diferentes atores sociais dentro e fora do coletivo. Hoje, compõem o grupo seis membros fixos: o diretor e pesquisador teatral já mencionado Fernando Kinas, a atriz, pesquisadora teatral e arte-educadora Fernanda Azevedo, o músico Eduardo Contrera, a percussionista e arte-educadora Luciana Fernandes, a produtora e assistente de direção Beatriz Calló e a produtora e administradora Daniela Embón. Durante os processos de pesquisa, elaboração e execução dos trabalhos, no entanto, a rede de *expertises* do grupo é ampliada. Só na última década atuaram junto ao coletivo em diferentes trabalhos: filósofos, historiadores, sociólogos, jornalistas, ativistas, profissionais do cinema, procuradores, entre muitos outros. O grupo destaca ainda a importância da parceria com movimentos sociais e organizações da sociedade civil, como a União de Mulheres de São

Paulo, as Mães de Maio, o Cordão da Mentira, o Movimento Sem Terra (MST), o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), o RUA - Juventude Anticapitalista, o Luta Popular, o Sarau do Binho, a Perifatividade, a Uneafro, a Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, a Defensoria Pública do Estado de São Paulo, a Comissão da Anistia, o Observatório de Violências Policiais, a Fundação Rosa Luxemburgo, entre outros, para o grupo uma maneira crucial de alcançar com seus trabalhos grupos que são deixados à margem dos bens culturais produzidos em uma metrópole como São Paulo. Por sua vez, as redes estabelecidas pelo coletivo não deixam de ser um exemplo interessante de como o teatro ocupa espaços de trânsito e fluxo de ideias e narrativas, atingindo diferentes camadas da esfera pública, algo que dialoga com os objetivos da história pública, enquanto divulgação científica, que procura ocupar novos espaços fora da academia.

3.2. *Morro como um país (2013-2015) e Os grandes vulcões (2021-2022)*

Dono de um repertório extenso de peças teatrais, o Coletivo Comum tem, pelo menos na última década, se dedicado à criação de peças de forte caráter documental, pautando-se sempre em questões sociopolíticas vinculadas ao tempo presente. Algumas dessas peças são: *Carne* (2007-2022), uma análise sobre as relações entre patriarcado e capitalismo, elaborando em cena um panorama da opressão de gênero e da violência contra as mulheres no Brasil; *Manual de autodefesa intelectual* (2015-2018), que explora as mistificações e credíes contemporâneas e seu impacto sobre nossa visão de mundo; *Material Bond* (2016-2018), que se pauta na obra dramaturgica do britânico Edward Bond para discutir a relação entre teatro e sociedade e a importância da imaginação poética; e *Fome.doc* (2017-2019), que analisa os processos de desumanização presentes nas relações do mercado, enquanto reflete sobre a fome no Brasil e no mundo.

Morro como um país e *Os grandes vulcões* são peças intencionalmente colhidas do repertório do coletivo por abordarem temas correlatos e uma interlocução entre si, o que permite que as análises aqui levantadas sobre as propostas cênicas possam convergir em linhas comuns ao tratar de uma ou de outra. *Morro como um país* parte do texto literário homônimo do autor grego Dimitris Dimitriadis sobre o período histórico sanguinolento conhecido como a ditadura dos coronéis (1967-1974), um marco repressivo na história política grega, para tratar dos regimes de exceção e crimes de Estado cometidos pelas ditaduras latino-americanas, em especial a uruguaia (1973-1985), a argentina (1976-1983), a chilena (1973-1990) e a brasileira (1964-1985). A peça estreou em 2013 e acompanhou, no

ano seguinte, a implantação da Comissão Nacional da Verdade que buscou investigar, à revelia da resistência de diversas instituições, os crimes cometidos nos chamados “anos de chumbo”. Pela peça, a atriz Fernanda Azevedo, protagonista do monólogo, foi indicada e vencedora do Prêmio Shell de Melhor Atriz em 2014.

Já *Os grandes vulcões* amplia e adensa a discussão presente na primeira peça, partindo desta vez do discurso do dramaturgo britânico Harold Pinter (1930-2008), vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 2005. Acometido pelo câncer que tiraria sua vida três anos após a premiação, o texto intitulado *Arte, verdade e política*⁵⁶ foi apresentado pelo autor em formato de vídeo para a Academia Sueca em transmissão internacional (FIGURA 1). Em pouco mais de quarenta minutos, Pinter aproveita seu espaço de fala para fazer um apanhado da brutalidade e impunidade dos crimes de Estado promovidos e executados pelos Estados Unidos em diversos países no mundo com a anuência do Reino Unido e, em grande medida, da comunidade internacional. Seu texto, considerado uma crítica à própria macroestrutura por trás do evento que o galardoava, provocou grande repercussão e críticas de setores políticos conservadores. O Coletivo Comum, por sua vez, toma o texto como um suporte para retomar a discussão das ditaduras apoiadas pelos Estados Unidos nas Américas, como é o caso da Nicarágua, da Guatemala, do Haiti e de El Salvador, mas também para destacar os controles sobre a mídia e sobre a opinião pública que legitimaram as invasões brutais do Vietnã e do Iraque falsamente amparadas sobre o discurso da liberdade e da democracia. Tal qual Harold Pinter, que destacava em seu discurso a relação da arte e da verdade, o coletivo atualiza a abordagem do texto para discutir a pós-verdade, as *fake news*, o pensamento único, a polarização ideológica e as mentiras reivindicadas como verdades, temas que passaram a ter maior espaço e influência na sociedade brasileira com a ascensão do governo de Jair Bolsonaro nos últimos anos. Estreada em 2021, durante a pandemia de COVID-19, a primeira versão do espetáculo se deu em versão de vídeo-teatro contando com uma equipe cinematográfica em sua execução.

Ambas as peças fazem uso de elementos estéticos, dramatúrgicos e cênicos comuns. A seguir, serão destrinchadas algumas destas opções de modo a analisar como as mesmas podem ser ferramentas interessantes para a construção de uma narrativa histórica encenada nos palcos, uma possível história pública performada.

⁵⁶ *Art, truth and politics*, no original em inglês.

3.3. A pesquisa historiográfica transposta para a cena, como pensar a dramaturgia de uma história pública nos palcos?

É preciso, antes de tudo, entender que o significado de dramaturgia, compreendido aqui como o texto que dá base e sustenta a apresentação teatral, sofreu ao longo das últimas décadas uma série de modificações, tendo o próprio conceito se ampliado em novas práticas e concepções. É fato que

[...] podemos dizer que o século XX assiste o conceito de dramaturgia sofrer profundas modificações. O que antes era a arte de construir dramas, mediado pelo diálogo e centrado na palavra, o pilar da construção artística, vai lentamente mudando o seu formato, adicionando técnicas líricas e épicas (Szondi, 2001), repensando o espaço, tempo, trama e, por fim, dividindo sua autoria. Deste modo, chega ao final do século completamente transformado, expandido, associado inseparavelmente à encenação, muitas vezes apenas com leves semelhanças com o conceito original (MOREIRA, 2012, p. 70).

Compreender de que maneira o texto teatral será transposto para a cena é essencial para o desenvolvimento do trabalho, propiciando diferentes ferramentas para o processo criativo de elaboração cênica. Partindo da prática do Coletivo Comum, observamos que o grupo comumente centraliza a função da dramaturgia, ou roteiro como o grupo destaca em suas fichas técnicas, na mesma figura do diretor, no caso Fernando Kinas. Tanto em *Morro como um país* quanto em *Os grandes vulcões*, a técnica de elaboração textual utilizada é aquela baseada em quadros ou *tableaux* (COLETIVO COMUM, 2017). Esta prática, própria do teatro documentário, desenvolve a narrativa baseada em pequenas sequências dramáticas e poéticas, algumas delas, por vezes, funcionando de maneira isolada ou mesmo se repetindo em diferentes momentos do espetáculo. Ao ler um dos roteiros do coletivo nos deparamos com sequências cênicas fragmentadas que compõem um todo a partir do discurso que as amarra e pela maneira como dialogam entre si. *Morro como um país* possui 33 quadros, enquanto *Os grandes vulcões*, que possui um texto base mais corrente - o discurso de Harold Pinter -, possui apenas 5 quadros.

Acredito que a estrutura da dramaturgia em quadros pode auxiliar e oferecer ferramentas para o historiador que deseja transpor uma pesquisa historiográfica para a cena teatral. Pensando em adaptações de pesquisas acadêmicas, a própria estrutura básica da investigação historiográfica pode definir os quadros que comporão o roteiro, me refiro aqui à lógica tradicional da pesquisa dividida entre a identificação do problema, a formulação e a delimitação do tema de estudo, os objetivos do projeto, as hipóteses do trabalho, o

levantamento do quadro teórico, das fontes e das metodologias e, por fim, sua conclusão (CARDOSO, 2017). Esta prática de divulgação histórica já tem sido realizada em países como o Canadá e o Reino Unido, por vezes sob a coordenação dos próprios autores das pesquisas e outras por coletivos teatrais que adaptam os estudos acadêmicos de maneira independente (DEAN, MEERZON & PRINCE, 2015). No Brasil, apesar de não se estudar mais a fundo o assunto, é possível ver este tipo de prática em trabalhos como o espetáculo *A invenção do Nordeste* (2017), do Grupo Carmin, criada a partir do estudo *A invenção do Nordeste e outras artes*, do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr. De todo modo, optando pela adaptação da pesquisa historiográfica ou mesmo aceitando o desafio de criar uma narrativa histórica para o teatro do zero, pode ser interessante para o historiador público realizar um trabalho de perspectiva compartilhada com dramaturgos e, sobretudo, dramaturgistas, estes últimos profissionais responsáveis pela observação e crítica interna sobre a maneira pela qual o texto está sendo levado à cena.

3.4. Quem está em cena? A técnica da palestra-performance

A maior questão que se impõe entre historiadores quando a ideia de uma história pública no teatro é colocada em questão é sem dúvidas a respeito do papel do ator ou performer. A ideia de uma narrativa histórica preocupada de fato com o compartilhamento e a mediação do saber histórico diante do público do teatro parece já justificada diante de seus benefícios, mas a quem caberia o papel de fazê-la? Quem deve estar ali, no palco, diante do público, da abertura das cortinas e, com sorte, dos aplausos ao final do espetáculo? Vamos refletir um pouco sobre isso.

A opção por trabalhar junto a atores profissionais pode apresentar ao historiador diferentes maneiras de construção cênica, uma vez que a *expertise* destes profissionais, suas formações e técnicas corporais aprendidas é, em grande medida, ampla e variada. O Coletivo Comum, por exemplo, trabalha sempre com atores profissionais em seu elenco, enquanto não-atores participam, com alguma frequência, dos projetos e ações que antecedem ou acompanham a produção dos espetáculos. Nos dois espetáculos analisados neste capítulo, temos monólogos interpretados pela atriz Fernanda Azevedo que possui formação acadêmica e profissional nas artes cênicas, e, mesmo que a direção dos espetáculos não seja a de um historiador (Fernando Kinas tem formação em Psicologia e em Teatro), a atriz leva à cena proposições que também são suas próprias em diálogo com as orientações cênicas que recebe durante os laboratórios criativos.

Conforme mencionado no capítulo anterior, o trabalho conjunto entre historiadores públicos e atores profissionais tem se tornado uma prática comum em países como Estados Unidos, Canadá, Reino Unido e Austrália, sobretudo em espaços comuns de apresentação de narrativas históricas, como é o caso de museus onde acontecem performances de *história viva*⁵⁷, onde historiadores públicos são contratados para exercerem funções que mesclam atividades de direção e também de consultoria histórica (MATEER, 2006). Menos comum é a contratação de historiadores públicos para acompanharem a execução de trabalhos cênicos de companhias ou teatros específicos, como é o caso da experiência de David Dean junto ao *National Art Centre's English Theatre* em Ottawa, Canadá, parceria que lhe possibilitou estudar mais de perto a relação entre história pública e performance (DEAN, 2012). O fato é que este encontro de *expertises* já tem sido tema de abordagens acadêmicas, como a realizada pelo já mencionado Rokem que cunhou o termo *hiper-historiador*⁵⁸, pelo qual entende que

Suas [dos atores] personificações do passado, sua adoção de vozes em primeira, segunda ou terceira pessoa, de gestos, movimentos e emoções e, tão importante quanto, os espaços em que atuam, moldam o real que é apresentado ao público e que é potencializado pelo envolvimento do público com o passado reapresentado (DEAN, 2012)⁵⁹

Se o trabalho colaborativo com atores profissionais é uma opção que se mostra disponível ao historiador público, também o protagonismo da cena pode ser ocupado pelo mesmo, se assim o desejar ou achar pertinente aos objetivos de seu trabalho. Partindo do princípio de que a atuação épica presente na forma do teatro documentário prescinde da representação dramática, um não-ator pode ocupar o protagonismo da cena, desde que a apresentação cênica esteja bem alinhada. De fato, a prática da palestra-performance enquanto uma das técnicas possíveis de teatro documental se apresenta como uma opção interessante.

A palestra-performance é uma prática cênica que recebe destaque nos Estados Unidos a partir da década de 1960 no campo das artes da performance (*performance art*) e que nas últimas décadas tem ganhado cada vez mais praticantes de diversas áreas do conhecimento.

⁵⁷ *living history*, no original em inglês.

⁵⁸ *hyper-historian*, no original. Aqui, o *hyper* (do grego antigo ὑπέρ (hupér), acima de, maior que) tem o mesmo significado daquele presente na palavra *hipertexto*, ou seja, uma organização lógica que permite o acesso a outros significantes, conteúdos, etc.

⁵⁹ *Their embodiments of the past, their adoption of first-, second-, or third-person voices, of gestures, movements, and emotions, and, just as importantly, the spaces in which they perform, shape the real that is presented to the public and that is energized by the public's engagement with the re-presented past*, no original.

Em geral, a cena é protagonizada por pesquisadores, acadêmicos ou não, que expõem, de maneira processual, a construção de um discurso ou de um pensamento, acabado ou não. Dotado de uma aura de escrita ensaística em cena, são elementos comuns em trabalhos do gênero o ato de leitura de textos, a projeção de imagens e vídeos em telas, a presença de uma mesa que organiza as operações cênicas, e a autorrefencialidade, de modo que comumente seus praticantes mencionam outros trabalhos, pesquisas e ações passadas de sua autoria como parte do processo de construção da cena presente (GOMES, 2022). Tendendo ora mais para o aspecto da palestra acadêmica ora para o ato performático, o fato é que

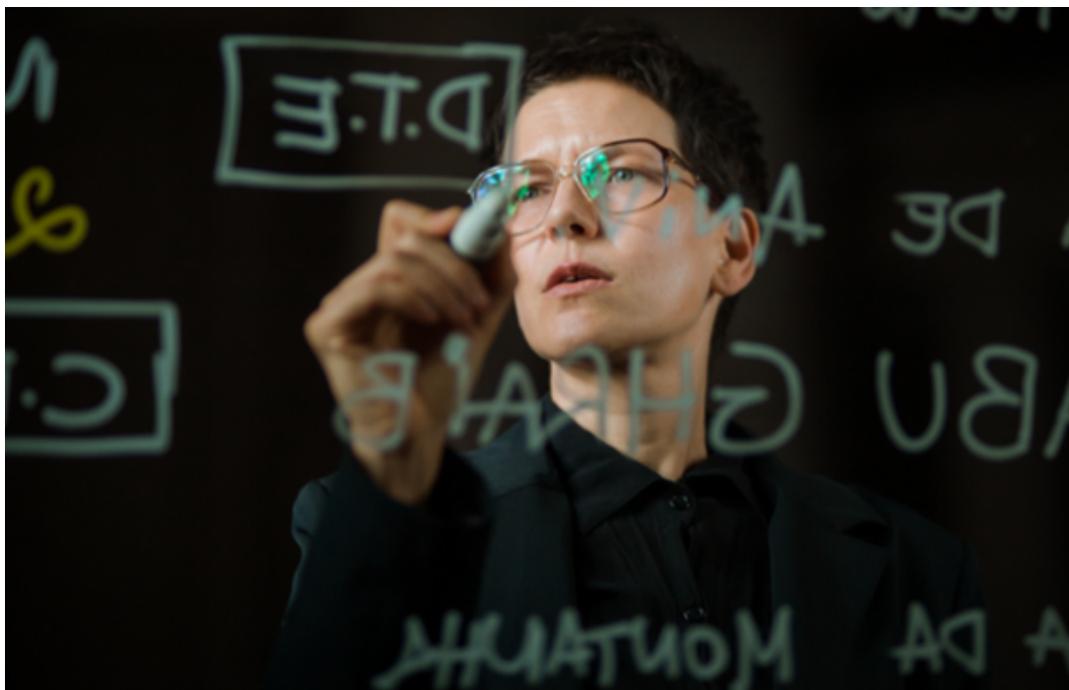
Essa categoria, que é bastante aberta, é uma espécie de convergência, de sobreposição ou composição de modos diversos de exposição de ideias, de poéticas da fala, de articulação de referências, de repertórios e de arquivos – que podem ser de qualquer natureza, não necessariamente material. Há uma referência evidente à ideia de palestra como forma do discurso acadêmico. A componente “performance” entra como a distorção, no melhor dos sentidos, da austeridade que pode vir junto com o lugar da academia em um sentido tradicional, do conhecimento emoldurado em um formato reconhecido e aceito em um contexto mais rígido de racionalidade científica (SMALL, 2020, sem página)

Como apontado anteriormente por Greg Dening na conceituação da visão estereoscópica como base da performance do historiador (2006), a palestra é um gênero de performance pública já conhecida pelo historiador por se tratar de atribuições comuns do cotidiano acadêmico, das aulas às conferências e demais falas para audiências. Deste modo, é mais do que possível para o historiador público ocupar o espaço cênico, mesclando sua prática discursiva com a ação artística, a pesquisa acadêmica com as tecnologias da cena. Quando não, as palestras podem ainda se tornar documento de exploração cênica, exatamente o que o Coletivo Comum faz a partir do discurso de Harold Pinter (FIGURA 2).

FIGURA 1 - Discurso de Harold Pinter no Prêmio Nobel 2005



Fonte: The Nobel Prize Archives. Disponível em:
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/photo-gallery>

FIGURA 2 - Fernanda Azevedo como Harold Pinter em *Os grandes vulcões*

Fonte: Site do Coletivo Comum. Disponível em:
<http://coletivocomum.com.br/portfolio/os-grandes-vulcoes>

3.5. Cenários, a cenografia enquanto laboratório

Como visto anteriormente, já em Erwin Piscator, no início do século XX, o teatro documentário apresentava uma cenografia despojada de elementos representacionais, uma ruptura com o drama clássico que procurava expor os mecanismos que compunham a cena, sendo os objetos não apenas signos, mas aquilo que de fato eram. Essa característica, que mais tarde com Bertolt Brecht passa a ser atribuída à estética épica, ainda é muito comum no teatro documentário contemporâneo. Os dois trabalhos do Coletivo Comum analisados aqui têm sua cenografia assinada pelo também grafiteiro e figurinista Júlio Dojcsar que propõe aos espetáculos uma ambientação sobretudo prática.

Em *Morro como um país*, o cenário é composto à direita por uma mesa de ferro à frente no procênio, quatro porta chapéus que sustentam quatro diferentes adereços usados ao longo da peça, há ainda à direita ao fundo um manequim articulado de madeira. À esquerda, à frente, vemos um aquário e mais ao fundo uma bateria e uma penteadeira próxima a um figurino dependurado, fazendo às vezes de um camarim em cena. Ao fundo, no centro, vemos uma cadeira de ferro e um relógio redondo cujo mecanismo e números estão invertidos. Por trás de todo esse aparato está ainda uma grande superfície de projeção com um projetor instalado mais à frente. Acima, nos cantos direito e esquerdo da cena, há ainda duas placas com os dizeres “do lado de lá está a verdade” e “do lado de lá está a mentira” (FIGURA 3). Cada um destes elementos cênicos é “ativado” em determinadas cenas, de modo que é a própria atriz quem faz as movimentações necessárias dos itens durante o espetáculo.

FIGURA 3 - Disposição dos itens de cena em *Morro como um país*

Fonte: vídeo do espetáculo.

Disponível em: <https://vimeo.com/691476923>

Já em *Os grandes vulcões*, os elementos cênicos são ainda mais pontuais. Há uma lousa móvel de vidro na qual a atriz escreve e monta esquemas e raciocínios, uma pequena mesa ao centro do procênio sobre a qual estão diversas fotografias em preto e branco, e à direita, um grande globo terrestre de cerca de 2,5 metros de diâmetro. Em sua versão de vídeo-teatro o material projetado é sobreposto a cena, mas sua versão ao vivo deve contar ainda com uma superfície de projeção ao fundo da cena (FIGURA 4). Muito bem distribuídos entre o espaço cênico, a atriz se desloca de um objeto a outro no decorrer das cenas.

FIGURA 4 - Disposição dos itens de cena em *Os grandes vulcões*

Fonte: vídeo do espetáculo.

Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/osgrandesvulcoes/661994019>

Ao pensar na criação de uma narrativa histórica por meio da linguagem teatral, caberá ao historiador lidar diretamente com os profissionais de cada um dos “departamentos” que compõem a produção de um espetáculo. Enquanto algumas destas áreas podem influenciar em menor ou maior grau o resultado final da produção a depender da relevância dramática que as mesmas possuem, como é o caso da iluminação, do figurino e da maquiagem, a cenografia se faz presente enquanto uma das mais importantes escolhas estéticas, uma vez que ela comporta toda a estrutura de como e o que será apresentado durante a peça. Esse encontro de *expertises*, tal qual mencionado no capítulo anterior, é uma parte fundamental de uma história pública de autoria compartilhada. O que a forma do teatro documentário e os trabalhos do Coletivo Comum nos mostram, por sua vez, é a importância de uma cenografia prática, toda ela à disposição para o funcionamento da cena e não meramente ilustrativa ou representacional, pontos que podem ser debatidos junto ao cenógrafo com quem se trabalhará.

Neste sentido, o historiador pode visualizar a construção de uma cenografia como um laboratório, organizada de modo a seguir o desdobramento da estrutura dramática do trabalho, ativando seus elementos à medida que os mesmos se fazem necessários. Pensando em uma estrutura de pesquisa, este tipo de disposição cênica desvela a “maquinaria” mencionada por Michel de Certeau ao discorrer sobre a operação historiográfica e a manutenção de seus “efeitos de real” (CERTEAU, 2020), uma vez que a estrutura épica da forma do teatro documentário pressupõe a transparência e a apresentação dos processos de desenvolvimento da cena. Esteja no espaço cênico o próprio historiador em sua performance ou um elenco de atores, estarão todos desnudos de artifícios diante do público, sendo a cenografia uma grande superfície na qual serão apresentados, mostrados, projetados, refletidos os diversos documentos que amarram o discurso cênico. É sobre eles, os documentos, que trato a seguir.

3.6. Um grande acervo de documentos

Partindo de uma compreensão bastante ampliada sobre o que vem a ser um documento, o Coletivo Comum tem há anos denominado o material que utiliza na construção cênica como “não-dramático”, ou seja, materiais que não carregam em si uma função dramática inerente (como um texto dramático o teria), mas que têm esta função pensada e

elaborada em benefício da cena. Para abordar melhor as possibilidades de uso destes documentos em cena, eles serão aqui divididos entre documentos visuais ou audiovisuais, textuais e corporais. Longe de encerrar estes materiais em categorias e definições rígidas, esta organização servirá aqui apenas para facilitar o diálogo que pretendo estabelecer entre o trabalho do coletivo teatral estudado e os possíveis interesses do historiador com vistas a produção de um conhecimento histórico por meio da forma do teatro documentário.

3.6.1. Documentos visuais e audiovisuais, o que e como mostramos

Em sua etimologia, o teatro, do grego θέατρον ou théatron, significa o “lugar onde sê”, ou seja, onde as coisas são colocadas diante das vistas do público, apresentadas, em um jogo complexo entre aquilo que é mostrado e aquilo que é ocultado. Quando pensamos no teatro documentário, essa afirmação é elevada à segunda potência, uma vez que os espetáculos que se dedicam a esta prática se constituem como uma superfície transparente em que os documentos são mostrados, projetados, alçados, desvelados sob o olhar do público. A escolha, portanto, entre o que deve ou não ser mostrado em cena, exige um senso crítico por parte de seus autores e acaba por se tornar uma das mais relevantes durante o processo artístico.

Como vimos anteriormente, as primeiras peças de teatro documentário tinham forte influência das manifestações proletárias, utilizando os tons de propaganda e denúncia para dar foco a determinada pauta. Nestes trabalhos, o elemento audiovisual carregava, logo, a função de evidência, de prova que dava consistência ao que era discutido em cena enquanto se arrematava a favor ou contra determinado ponto. No teatro documentário contemporâneo, no entanto, o uso de elementos audiovisuais se tornou plural, propiciando não apenas uma série de abordagens diferentes dos documentos na cena, mas também de formas de leituras de documentos como imagens, áudios e vídeos a partir da maneira como estes dialogam entre si, com os atores que os manipulam ou com a situação na qual eles são apresentados. Alguns exemplos nos trabalhos do Coletivo Comum podem nos ajudar a entrever melhor estes usos.

No que diz respeito ao uso e leitura de imagens na cena, gostaria de destacar dois momentos em *Os grandes vulcões*. Na cena 2, a atriz Fernanda Azevedo, como Harold Pinter, mostra uma famosa fotografia de 2003 no momento em que o Secretário de Estado dos Estados Unidos Colin Powell segura um frasco cujo conteúdo afirmava ser antrax durante uma fala pública na assembleia das Nações Unidas (FIGURA 5). O evento ficou marcado na

história como o ultimato daquele país sobre a opinião pública internacional na defesa de uma intervenção militar no Iraque de Saddam Hussein, acusado de produzir aquela substância química e outras armas biológicas de destruição em massa que se mostravam como uma ameaça a nível mundial. Como sabemos hoje, a fala de Powell mascarava uma farsa política que legitimou anos de uma guerra violenta no Iraque, resultando na morte de centenas de milhares de pessoas. Enquanto mostra a imagem, a atriz tira do bolso de seu paletó um frasco com conteúdo similar ao da imagem, enaltecendo na cena o elemento farsesco presente no documento (FIGURA 6). O texto declamado, uma reflexão sobre a verdade e a política, diz o seguinte:

Como todos aqui sabem, a justificativa para a invasão do Iraque era de que Saddam Hussein possuía um arsenal extremamente perigoso de armas de destruição em massa, algumas poderiam ser disparadas em 45 minutos, provocando uma destruição terrível. Garantiram para nós que era verdade. Não era verdade (COLETIVO COMUM, 2021, p. 4).

FIGURA 5 - Colin Powell na Conferência das Nações Unidas, 2003



Fonte: Al Jazeera.

Disponível em:

<https://www.aljazeera.com/news/2021/10/18/he-lied-iraqis-blame-colin-powell-for-role-in-iraq-war>

FIGURA 6 - A atriz, o “frasco de antrax” e o documento sobre a mesa, à esquerda



Fonte: vídeo do espetáculo.

Disponível em: <https://vimeo.com/osgrandesvulcoes/661994019>

Em outro momento, na cena de número 5 já próxima ao fim do espetáculo, a atriz declama um poema de Harold Pinter intitulado *Morte*⁶⁰. Na tela, é projetada uma das fotografias que mostra o corpo morto do guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara, assassinado na Bolívia em 1967 em ampla ação organizada pelo governo estadunidense. A imagem, que apresenta o corpo seminu, deitado sobre uma base de pedra e ainda de olhos abertos é considerada como um marco da crueldade na história da fotografia do século XX pela maneira como foi veiculada abertamente em diversos periódicos estadunidenses, criando um efeito de fantasmagoria que representava, de modo incessante a cada republicação, a repetição da morte do indivíduo (SONTAG, 2004). Na cena, ao término do poema, a atriz intervém sobre o documento projetado ao depositar seu paletó sobre o corpo do guerrilheiro, vestindo-o (FIGURA 7).

⁶⁰ *Onde foi encontrado o corpo morto?/Quem encontrou o corpo morto?/O corpo morto estava morto quando foi encontrado?/Como foi encontrado o corpo morto?/Quem era o corpo morto?/Quem era o pai ou a filha ou o irmão ou o tio ou a irmã ou a mãe ou o filho do corpo morto e abandonado?/O corpo estava morto quando foi abandonado?/O corpo foi abandonado?/Por quem ele foi abandonado?/O corpo morto estava nu ou vestido para uma viagem?/O que o levou a declarar o corpo morto como morto?/Você declarou o corpo morto como morto?/Quanto você conhecia o corpo morto?/Como você soube que o corpo morto estava morto?/Você lavou o corpo morto?/Você fechou seus olhos?/Você enterrou o corpo?/Você o deixou abandonado?/Você beijou o corpo morto?* (PINTER apud. COLETIVO COMUM, 2021)

FIGURA 7 - A atriz intervém sobre a imagem projetada



Fonte: vídeo do espetáculo.

Disponível em: <https://vimeo.com/osgrandesvulcoes/661994019>

Nas duas cenas mencionadas, as imagens são apresentadas como documentos que contam, de formas e em momentos distintos, uma parte da história da política externa dos Estados Unidos. Suas funções, no entanto, não são meramente ilustrativas, mas servem sim como base para intervenções cênicas que procuram provocar novas leituras sobre imagens por vezes já conhecidas, desestabilizando para isso o olhar superficial sobre o documento. Esta é uma questão de grande relevância para o historiador interessado pela linguagem teatral na produção de suas narrativas de história pública, isso porque

Embora os historiadores utilizem diversos tipos de material como fonte, seu treinamento em geral os leva a ficarem mais à vontade com documentos escritos. Conseqüentemente, são muitas vezes mal equipados para lidar com material visual, muitos utilizando as imagens apenas de maneira ilustrativa, sob aspectos que podem parecer ingênuos, corriqueiros ou ignorantes a pessoas profissionalmente ligadas à problemática visual. Mas é claro que isso não ocorre sempre. Alguns historiadores têm proporcionado valiosas contribuições à nossa visão do passado - e do local em que nele está inserido o material visual - usando as imagens de uma forma sofisticada e especificamente histórica (GASKELL, 1992, p. 243).

Caberá ao historiador, portanto, não somente a tarefa da seleção, edição e organização críticas diante da infinidade de possibilidades do uso de documentos iconográficos como fotografias, mapas, pinturas, ilustrações, desenhos, desenhos técnicos, esboços, gravuras, caricaturas, cartões postais, pôsteres, entre outros, mas também explorar de maneira criativa e crítica sua função em cena.

A mesma regra vale para o uso de documentos em formato audiovisual, mas com uma especificidade técnica que deve ser levada em consideração. Enquanto o uso de documentos iconográficos em cena pressupõe uma escolha mais ampla dos suportes de apresentação das imagens, podendo as mesmas serem mostradas em formato físico, projetadas em telas ou mesmo impressas em superfícies distintas - em *Morro como um país*, por exemplo, a atriz veste camisetas estampadas com as fotos de desaparecidos políticos das ditaduras latinoamericanas (FIGURA 8) -, o uso de vídeos torna imprescindível o aparato tecnológico de projeção ou reprodução que deve ser inserido na composição cênica. Para pesquisadores do campo como Carol Martin, o teatro documentário contemporâneo possuiria uma estrutura base terciária composta pelo texto, pelo corpo e pela tecnologia, esta última possibilitando a exploração de diferentes mídias pelas quais o real pode transpor a cena (MARTIN, 2010). Dentre as possibilidades da abordagem de documentos em vídeo, podemos destacar a projeção de cenas de filmes, reportagens, entrevistas, filmagens de arquivos, de gravações realizadas ao vivo durante o espetáculo com o apoio de uma câmera digital e até mesmo de material disponibilizado em redes sociais como o *YouTube* e o *TikTok*, materiais estes que têm sido cada vez mais explorados em pesquisas de história pública digital (NOIRET, 2015).

FIGURA 8 - A atriz veste camisetas com fotos de desaparecidos políticos das ditaduras latinoamericanas



Fonte: vídeo do espetáculo.

Disponível em: <https://vimeo.com/691476923>

3.6.2. Documentos textuais, a letra tornada cena

Os documentos textuais também são importantes ferramentas no teatro documentário, sendo muitas vezes o material que serve de ponto de partida de uma criação cênica. Isso pode ser visto nos trabalhos do Coletivo Comum, onde *Morro como um país* parte, como visto anteriormente, do texto literário homônimo de Dimitris Dimitriadis (1978), enquanto *Os grandes vulcões* se desenrola a partir do discurso de Harold Pinter e é nomeado em referência a um trecho do poema *Explico algumas coisas* (1937) do poeta chileno Pablo Neruda, declamado na cena 4. Plural em sua tipologia, a abordagem desses documentos pode também ser explorada de maneira diversa, de modo a beneficiar o objetivo da cena. Vejamos dois exemplos.

Na cena de número 9 de *Morro como um país*, a atriz veste figurino e maquiagem que remetem à figura de Carmen Miranda, ícone cultural brasileiro que obteve forte sucesso nos Estados Unidos na década de 1940. Um detalhe no figurino que reluz as cores do verde e amarelo chama, no entanto, a atenção: sua saia é demasiada larga, obrigando a atriz a permanecer a cena inteira segurando a peça com as mãos. Dois documentos textuais, declamados na cena, são colocados em diálogo com a figura, o primeiro é um trecho da autobiografia do ex-deputado brasileiro Flávio Koutzii, *Pedaços de morte no coração* (1974), na qual relata o período de quatro anos em que foi exilado, preso e torturado na Argentina

como vítima da Operação Condor levada a cabo pelas ditaduras do Cone Sul. No trecho, o autor conta uma das práticas de tortura psicológica da instituição em que ficara encarcerado:

O uniforme tinha duas funções: fazer com que o aspecto externo igualasse todos os prisioneiros, quebrando mais um elemento de identidade e torná-los todos desformes, pelo uso de uma vestimenta grosseiramente costurada, como um saco, um tecido ordinário (um mais leve para o verão, e um segundo mais espesso para o inverno). A obrigação de usar os uniformes completava-se pela proibição de retoques. Em algumas prisões se podia obter fio e agulha, mas todo ajustamento destes uniformes ridículos era motivo de punição (KOUTZII *apud* COLETIVO COMUM, 2013, p. 30).

O segundo documento textual é um trecho dos Manuais KUBARK (1996), nome oficial dos manuais de instrução de tortura desenvolvidos e utilizados pela Agência Central de Inteligência (CIA) e pelas forças militares estadunidenses. O trecho prossegue a descrição de Koutzii:

Normalmente as roupas do prisioneiro são imediatamente retiradas, porque o vestuário familiar reforça a identidade e, portanto, a capacidade de resistência. Prisões fazem cortes de cabelo curtos e exigem o uso de uniformes por este motivo. Se o interrogado for especialmente orgulhoso ou organizado, pode ser útil dar a ele um uniforme que seja um ou dois números maior e não fornecer cinto, de modo que ele precise segurar as calças (MANUAIS KUBARK *apud* COLETIVO COMUM, 2013, p. 32).

A colagem de textos proposta pela cena visa colocar os documentos em diálogo e, logo, em relação de influência direta, uma vez que os torturadores das ditaduras latinoamericanas abordadas no espetáculo receberam treinamento direto em solo estadunidense proveniente do mesmo Manual KUBARK. Desta maneira, a cena consegue abordar a prática da tortura pelo viés instrumental do torturador e pelo viés do torturado. Arrematando a cena, a atriz canta à capela, enquanto ergue e solta a saia frouxa (FIGURA 9), o samba *Disseram que voltei americanizada*, faixa de sucesso de Carmen Miranda que serviu, à época em que voltava ao Brasil, como uma resposta à acusação de sua suposta “americanização”.

FIGURA 9 - A atriz canta o samba enquanto deixa a saia cair



Fonte: vídeo do espetáculo.

Disponível em: <https://vimeo.com/691476923>

Mais à frente, na cena de número 23, a atriz lê supostamente em um livro uma conversa entre o ex-ditador Ernesto Geisel e o ex-general Dale Coutinho. O assunto tratado entre os dois seriam os supostos benefícios do Ato Institucional n. 5 e da política de perseguição aos opositores:

Geisel: “O Brasil hoje em dia é considerado um oásis.”

Dale Coutinho: “Ah, o negócio melhorou muito. Agora, melhorou, aqui entre nós, foi quando nós começamos a matar. Começamos a matar.”

Geisel: “Porque antigamente você prendia o sujeito e o sujeito ia lá para fora. Ó Coutinho, esse troço de matar é uma barbaridade, mas eu acho que tem que ser” (COLETIVO COMUM, 2013, p. 34).

O diálogo mencionado veio a público somente em 2003 com a publicação do livro *A ditadura derrotada*, do jornalista Elio Gaspari. O terceiro volume de sua obra substancial sobre o período ditatorial brasileiro⁶¹ apresentava diversos diálogos inéditos obtidos pelo autor em 1985 a partir da cessão das gravações por Heitor Aquino Ferreira, secretário particular de Geisel e João Figueiredo à época de seus regimes. Ferreira, responsável pelos

⁶¹ A obra completa é composta pelos títulos *A ditadura envergonhada* (2002), *A ditadura escancarada* (2002), *A ditadura derrotada* (2003), *A ditadura encurralada* (2004) e *A ditadura acabada* (2016).

registros e pelo arquivo histórico mais completo sobre os anos de chumbo, impôs a Gaspari apenas a condição de que as gravações não fossem transcritas e nem perturbadas as vidas dos envolvidos. Terminada a leitura do documento, a atriz fecha o livro e por meio de um artifício cênico faz correr dali de dentro um líquido vermelho viscoso com o qual mancha seus pulsos (FIGURA 10).

FIGURA 10 - A atriz mancha os pulsos o “sangue” presente nos documentos oficiais



Fonte: vídeo do espetáculo.

Disponível em: <https://vimeo.com/691476923>

Como na cena acima, é comum no teatro documentário o uso dos documentos como dispositivos de metáforas cênicas, estabelecendo relações de cumplicidade, derivação, continuação, síntese, comentário, explicação, oposição, contradição, entre outras, a depender do diálogo estabelecido entre documento, ator e cena. Essa não é uma prática estranha para o historiador que, como mencionado no segundo capítulo, constrói seu discurso historiográfico por meio da urdidura de um enredo ou trama que se apoia sobre o manuseio relacional dos documentos à sua disposição. No entanto, uma vez ocupando o teatro, lugar de encontro entre o real e o metafórico (DEAN, 2015), pode o historiador criar também imagens para comunicar não somente suas conclusões, mas também todo o seu processo da pesquisa histórica e, no caso dos documentos textuais, até mesmo suas operações mais clássicas como as heurísticas, críticas e hermenêuticas, desvelando propositadamente as engrenagens da

construção do conhecimento histórico em um embricamento entre as dimensões estética e epistêmica na elaboração de uma história pública voltada aos palcos do teatro.

Vale lembrar, por fim, que uma peça teatral é toda ela um conjunto de signos comunicantes e todo e qualquer elemento, não apenas os documentos utilizados em cena, podem ser utilizados como dispositivos metafóricos, da maquiagem à iluminação, do figurino à trilha sonora. Nos trabalhos do Coletivo Comum, por exemplo, é possível observar que os cenários também carregam essa função. Em *Morro como um país*, por exemplo, o relógio com o mecanismo invertido comunica um tempo que anda para trás, uma metáfora ao tempo em retração presente em regimes de exceção, enquanto em *Os grandes vulcões* a escolha pelo globo terrestre cujo mapa se refere a uma ilustração de 1570, a primeira a compor um atlas ocidental, simboliza um mundo em que, na época das grandes navegações, as terras de além-mar eram consideradas mercadorias a serem colonizadas, um aceno à política externa estadunidense.

3.6.3. Documentos corporais, a presença e a ausência do corpo na cena

Uma das maiores contribuições do campo da performance para o teatro documentário contemporâneo é a compreensão do próprio corpo do ator como documento cênico, uma concepção que leva em consideração a leitura do corpo como um palimpsesto em que são registradas experiências de vida que compõem uma espécie de repositório particular de cada indivíduo. Esta é uma reflexão teórica presente no trabalho da professora e pesquisadora americana Diana Taylor, que aponta a contraposição entre o que chama de *repertório, arquivo e atos de transferência*⁶². Para a autora, os corpos, similar aos arquivos físicos, são repertórios dotados de documentos de ordens diversas que podem ser explorados cenicamente, além de serem capazes de comunicar determinados saberes, memórias e sentidos de identidade através de determinados atos de transferência. A autora aponta que:

Diferentemente dos arquivos que guardam documentos, mapas, textos literários, cartas, vestígios arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CD's – todos aqueles itens tangíveis supostamente resistentes à transformação - os gestos que estão no repertório podem ser transmitidos apenas através dos corpos. Mas enquanto práticas vivas estes gestos têm, no entanto, um poder de permanência que desmente a noção de efemeridade. 'Atos de transferência' transmitem informações, memórias culturais e identidades coletivas de uma geração ou grupo para outro através do comportamento reiterado. Isto quer

⁶² *Repertoire, archive e acts of transfer*, no original em inglês.

dizer que o conhecimento, embora criado, armazenado e comunicado pela prática corporal dos indivíduos, no entanto, excede os limites do corpo individual (TAYLOR, 2008, p. 92).⁶³

Neste sentido, a escolha de quem está em cena é inerente à construção da narrativa, dos sentidos e do discurso apresentado ao público que entende logo que o corpo que ali veem também está à mostra, exposto como qualquer outro documento ali presente. O uso dos corpos enquanto documentos pode se dar de algumas maneiras, sendo uma das mais recorrentes o elemento autobiográfico ou autorreferencial, uma prática que se tornou muito comum no campo do teatro documentário contemporâneo a partir da década de 1980 e que, de alguma maneira, rompeu com o elemento de discussão sociopolítica que acompanhava a forma teatral desde o seu surgimento como tal. As narrativas do eu ou as autoescrituras performativas (LEITE, 2017), como alguns autores preferem chamar as investigações documentais dos próprios performers sobre si mesmos, apesar das críticas recebidas pelo labor que por vezes beira o egocentrismo, são ainda uma prática muito difundida na cena teatral contemporânea, inclusive a brasileira.

É possível, no entanto, manter o elemento autobiográfico e o compromisso histórico e político, o que o Coletivo Comum faz de uma maneira interessante entre os espetáculos aqui analisados. Como já mencionado, por *Morro como um país* a atriz Fernanda Azevedo foi vencedora do Prêmio Shell, a maior premiação nacional da cena teatral, na categoria de melhor atriz no ano de 2014, ano seguinte à estreia da peça. Ao receber a estatueta no evento da premiação sob os holofotes da mídia especializada e o olhar dos pares de profissão, a atriz leu um trecho de um texto do escritor uruguaio Eduardo Galeano no qual é mencionada uma fala pública do gerente geral da Shell apoiando a ditadura militar na Nigéria em 1995 (FIGURA 11). A crítica à instituição que a premiava - e que também apoiou a ditadura civil-militar brasileira, é bom notar - foi recebida com poucos aplausos e muito silêncio por parte da plateia, mas repercutiu fortemente nos principais periódicos no dia seguinte e marcou a vida profissional da atriz e do coletivo a que pertence desde então.

Este episódio, por sua vez, é retomado ao final de *Os grandes vulcões* como um elemento autobiográfico e uma maneira de pôr em diálogo os protestos de Harold Pinter e

⁶³ *Unlike the archive that houses documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, compact disks – all those tangible items supposedly resistant to change – the acts that are in the repertoire can be passed only through bodies. But while these acts are living practices, they nonetheless have a staying power that belies the notion of ephemerality. ‘Acts of transfer’ transmit information, cultural memory, and collective identity from one generation or group to another through reiterated behavior. That is to say that knowledge, albeit created, stored and communicated through the embodied practice of individuals, nonetheless exceeds the limits of the individual body, no original.*

Fernanda Azevedo diante das hipocrisias veladas do *establishment* que os premiou. A atriz reconta o episódio (FIGURA 12) e o efeito cênico é uma espécie de metalinguagem sobre a autorreferencialidade e o teatro:

Na entrega do prêmio, depois dos agradecimentos, eu mencionei um texto do escritor uruguaio Eduardo Galeano. O texto dizia o seguinte:

”No início de 1995, o gerente geral da Shell na Nigéria explicou assim o apoio de sua empresa à ditadura militar naquele país: ‘Para uma empresa comercial, que se propõe a realizar investimentos, é necessário um ambiente de estabilidade. As ditaduras oferecem isso’”.

[Pausa.]

Vejam que aqui eu, Fernanda Azevedo, acabei de reproduzir as palavras do diretor da Shell, citadas por Eduardo Galeano, que eu, Fernanda Azevedo, utilizei na entrega do Prêmio Shell de teatro. E isso agora faz parte da peça *Os grandes vulcões*, escrita a partir de um texto de Harold Pinter, *Arte, verdade e política*, que foi exibido na entrega do Prêmio Nobel de literatura.

E agora, eu acabei de dizer este texto, ele foi dito pela atriz Fernanda Azevedo, talvez interpretando um papel (COLETIVO COMUM, 2021, s/p).

O recurso autobiográfico ou autorreferencial na cena apresenta ao historiador uma oportunidade experimental e interessante: a de marcar sua própria presença no processo de construção do conhecimento histórico, algo que a História deixou à margem em detrimento da cientificidade do discurso historiográfico. Longe de elevar a vaidade intelectual da figura do autor ou a própria autoria do que é apresentado submetendo-se a qualquer ilusão autobiográfica, ao apresentar as dúvidas, as hipóteses, as inspirações, os enganos, os bloqueios, enfim, as idiossincrasias do percurso de pesquisa na cena, esse recurso pode intentar a horizontalização do compartilhamento do saber histórico junto ao público, além de enaltecer a característica construtivista e, claro, circunstancial da produção do discurso histórico.

FIGURA 11 - Fernanda Azevedo protestando durante o Prêmio Shell em 2014

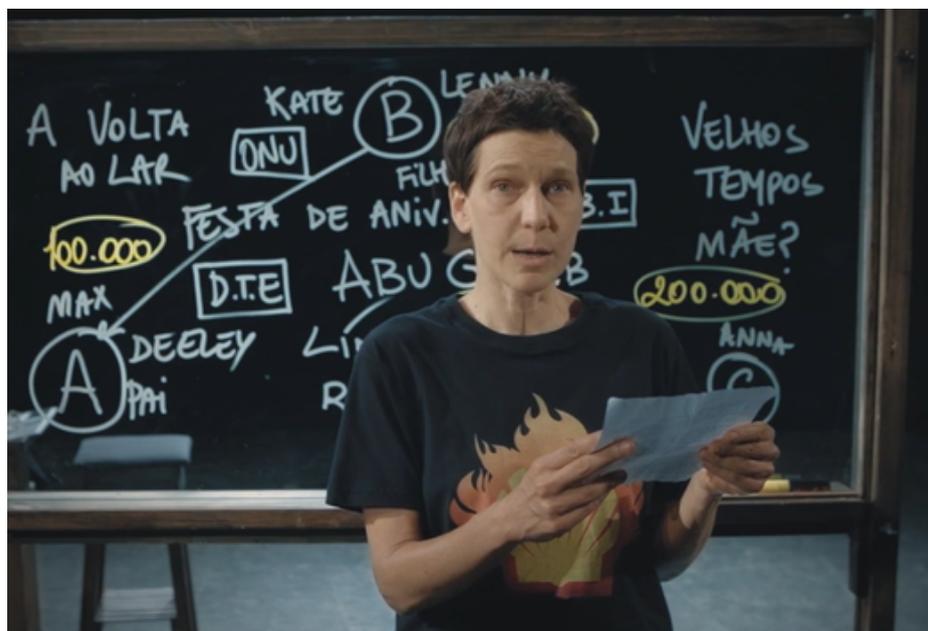


Fonte: Arquivo Folha de São Paulo.

Disponível em:

<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1427613-atriz-faz-protesto-contramultinacional-petroliфера-ao-receber-premio-shell.shtml>

FIGURA 12 - A atriz relê o texto do episódio da entrega do Prêmio Shell em *Os grandes vulcões*



Fonte: vídeo do espetáculo.

Disponível em: <https://vimeo.com/osgrandesvulcoes/661994019>

A ausência dos corpos em cena, no entanto, não impede que seus saberes e memórias sejam apresentados como documentos, levando em consideração a noção dos “atos de transferência” implicados pelos atores em cena. É o que acontece com relatos, testemunhos e depoimentos de pessoas comuns que podem ser colhidos como materiais para a pesquisa desenvolvida. A presentificação dessas vozes extracênicas pode também ser feita de maneiras diferentes, desde com o auxílio de aparatos tecnológicos, como caixas de som que possam reproduzir áudios gravados, até com a própria interpretação destas vozes pelos próprios atores, o que acontece de duas maneiras diferentes nas peças analisadas neste capítulo. Enquanto em *Morro como um país*, a atriz declama cerca de quatro relatos de ex-presos políticos torturados e mães de desaparecidos publicados anteriormente em livros⁶⁴, destacando seu caráter alheio, pois, como visto no capítulo anterior, o teatro documentário conta com a atuação épica e não dramática, ou seja, distanciada e não catártica, em *Os grandes vulcões* o grupo opta por utilizar uma outra técnica específica do teatro documentário, o teatro verbatim.

O teatro verbatim, termo este que deriva do latim e significa “literal” ou “palavra por palavra”, surge como técnica do teatro documentário na Inglaterra a partir do final da década de 1970 quando, com o intuito de narrar uma história real, artistas do teatro passaram a se munir de gravadores portáteis e gravar relatos, depoimentos e testemunhos de pessoas reais, levando em seguida o material à cena sem qualquer tipo de edição que não a estruturação dramaturgica. Isso se dava com os atores utilizando fones de ouvido durante os espetáculos, ouvindo as gravações e “dando corpo” às falas que ouviam em uma atuação que podia ser ensaiada ou improvisada, a depender da proposta cênica (FERNANDES e STEIN, 2021). A técnica se espalhou por diversos países na Europa e também nos Estados Unidos, mas mantém até hoje seu nicho praticante em solo inglês, onde são produzidas mais peças e mais estudos acadêmicos sobre o verbatim.

Em *Os grandes vulcões* a técnica verbatim é empregada em um trecho específico da cena de número 3. Nela, a atriz usa os fones de ouvido para “dar corpo” à fala do padre John Metcalf, líder da delegação nicaraguense que procurava, durante uma reunião na embaixada estadunidense em Londres no final dos anos 1980, convencer o Congresso dos Estados Unidos a cortar o financiamento dos Contras, grupo armado que se opunha ao governo sandinista e que perpetrou, ao longo de anos, atrocidades violentas contra milhares de

⁶⁴ Tratam-se dos relatos de Mauricio Rosencof, um dos fundadores do movimento dos Tupamaros no Uruguai, preso e torturado por onze anos; de Alípio Freire, ex-presos político do presídio de Tiradentes; Ednalva Santos, mãe de um filho morto e desaparecido político; e Maria Auxiliadora Lara Barcellos, ex-presas e torturada pela ditadura civil-militar brasileira.

nicaraguenses. A fala do padre Metcalf é direcionada a Raymond Seitz, à época chefe impassível do corpo diplomático estadunidense, representado na cena por uma imagem em preto e branco (FIGURA 13).

FIGURA 13 - A atriz faz uso da técnica verbatim



Fonte: vídeo do espetáculo.

Disponível em: <https://vimeo.com/osgrandesvulcoes/661994019>

Historiadores que não conhecem a técnica verbatim possivelmente acharão curiosas suas semelhanças com aquelas utilizadas no campo da história oral. De fato, houve na Inglaterra no final dos anos 1980 uma aproximação até então inédita entre os praticantes dos dois campos que terminaram por render a produção de peças teatrais e relatos acadêmicos em periódicos históricos acadêmicos como a *History Workshop* (PAGET, 1987). Apesar de ainda não ser uma técnica amplamente praticada na cena teatral brasileira, destaco que os historiadores públicos têm muito a se beneficiar desta técnica para o trabalho com a linguagem teatral e também a contribuir para sua abordagem e desenvolvimento no país, uma vez que historiadores que trabalham há mais tempo com a história oral trazem consigo grande *expertise* no trato com documentos orais.

Ao chegar até aqui, espera-se que o leitor que se mostrou nos capítulos anteriores convencido das possibilidades e justificativas que sustentam a aproximação da história e do teatro por meio dos argumentos da história pública e da performance, mas que se mostrou também incerto dos meios de como produzir um discurso histórico por meio da linguagem teatral, possa ter encontrado neste capítulo um leque de possibilidades práticas de como fazê-lo a partir de diferentes técnicas do teatro documentário contemporâneo. Sem me ater a definições e instruções restritivas sobre os modos de fazer, o intuito é provocar o interesse do historiador público em experimentar tais práticas em trabalhos de autoria compartilhada por meio do levantamento analítico de obras do Coletivo Comum, referência no trato de temas históricos no teatro documentário contemporâneo, e da discussão de pontos convergentes entre as técnicas apresentadas e a prática historiadora. Partindo das inquietações de Greg Dening mencionadas no capítulo anterior, objetivei também a visualização, a partir da prática, das diversas maneiras pelas quais o discurso histórico pode reabilitar sua própria teatralidade para re-apresentar o passado para outros públicos e por meio de outras linguagens, produzindo experiências e, por meio destas, o próprio conhecimento histórico levando em consideração os aspectos éticos, epistêmicos e, sobretudo, estéticos próprios de uma história pública performada.

Durante a produção deste texto até o momento, no entanto, me pareceu necessário abordar, mesmo que de forma incipiente como a abrir veredas para uma discussão posterior e mais bem aprofundada, a relação da história pública performada aqui abordada com seus públicos, afinal, se podemos afirmar que um dos principais diferenciais desta prática quando comparada à escrita historiográfica é a presença concreta do espectador com quem se dialoga no ato da produção do discurso, do sentido e do conhecimento histórico por meio da cena, se entrevê logo a potência de uma relação até então inédita, e a meu ver indissociável, entre o historiador e seus públicos que é a de compreender os gestos de recepção e leitura desempenhadas pelos últimos. Um olhar mais atento às questões em torno das múltiplas maneiras pelas quais os públicos se relacionam com a obra apresentada que acabariam por revelar um campo específico de investigação sobre a prática da história pública e os processos de formação dos públicos, o que beneficiaria, como desenvolvo a seguir a partir de uma pequena digressão que aborda as práticas de leitura dos públicos na história e no teatro, os dois lados da relação.

3.7. Na história e no teatro, a problemática dos públicos e os atos de leitura nas flutuações do tempo

No artigo intitulado *Como se deve ler a história?* (2010), o historiador Fernando Nicolazzi, conhecido por sua pesquisa no campo da teoria da história e história da historiografia com ênfase recente nos procedimentos de leitura da história, procura demonstrar como esta última questão não é contemporânea, reflexo das teorias críticas sobre a produção do discurso histórico a partir da década de 1960, mas sim foi matéria de reflexão de muitos historiadores e humanistas desde pelo menos o desenvolvimento do método histórico moderno, localizada temporalmente pelo autor desde o humanismo renascentista italiano. O que fica claro a partir das considerações de Nicolazzi, que analisa os estudos empreendidos pelo historiador estadunidense Anthony Grafton, é que as considerações sobre o leitor e o ato de leitura do texto histórico vagam entre dois pólos: a leitura moralista e a leitura metódica.

No primeiro caso, a leitura moralista dos textos históricos pode ser observada em diversos textos que compuseram, entre os séculos XV e XVI a chamada *ars historica*, um gênero discursivo que viu produzir uma série de textos e tratados sobre os aspectos estilísticos da escrita da história e, como vemos em textos de autores franceses como Jean Bodin (séc. XVI) e René de Lucinge (séc. XVII), entre outros, também sobre a leitura da mesma. Estes autores convergem no fato de que o texto histórico deveria fornecer ensinamentos morais para a atuação no presente, no trato com as coisas do âmbito privado e também do âmbito público - a depender da função exercida pelo leitor na sociedade -, chegando até mesmo a elaborar manuais de boas práticas de leitura de tais textos. Bodin, por exemplo, ao escrever seu *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566), propôs técnicas de leitura do texto histórico que fomentassem a moral e a boa prática jurídica. Lucinge, por sua vez, a fim de destacar o enriquecimento da habilidade retórica do leitor por meio dos textos históricos, dispõe em *La manière de lire l'histoire* (1614), práticas de leitura em voz alta para o aprendizado de seus ensinamentos pela virtude retentiva da alma (NICOLAZZI, 2010).

Enquanto as considerações morais parecem perder força junto a *ars historica* à medida que as elaborações sobre os métodos da pesquisa histórica vão ganhando espaço, é possível observar que as considerações acerca da leitura dos textos históricos também assumem uma faceta metódica. Autores como o abade Nicolas Lenglet du Fresnoy (séc. XVIII) e Augustin Thierry (séc. XIX), ambos com seus escritos mencionados no artigo *De la*

manière d'écrire et de lire l'histoire (1836-1841) de Charles-Claude Ruelle, preconizam, amparados em grande medida sobre uma certa desconfiança a respeito da autenticidade do texto histórico, as virtudes e conhecimentos necessários ao leitor para que sua fruição do referido texto seja a mais bem orientada possível, sendo este capaz de afugentar-se de tomar por verdadeiro o que é falso nas narrativas sobre o passado. De fato,

[...] o julgamento da parte do leitor deveria incidir igualmente sobre o texto onde os fatos foram registrados, a leitura constituindo-se ao mesmo tempo como um olhar imparcial, metodicamente conduzido, tanto sobre a história enquanto devir, como sobre a história na forma narrativa. Escrita e leitura parecem habitar o mesmo espaço delineado pelas regras da prática historiográfica, justamente no contexto em que o saber histórico se institucionaliza e assegura a si mesmo um grau considerável de autonomia diante de outros espaços discursivos (NICOLAZZI, 2010, p. 531).

Embora o próprio Nicolazzi mencione não ser seu objetivo esgotar um tema tão complexo e extenso, é possível inferir a partir de seus ponderamentos que o leitor da história construído neste período é um leitor idealizado, um leitor dotado de uma erudição necessária para o ato de leitura do texto historiográfico, em outras palavras, à altura do conteúdo ali exposto. À medida que a História se institucionaliza, a imagem deste “leitor especializado” vai se tornando ainda mais difundida e, de fato, podemos vê-la presente em trecho de Michel de Certeau já mencionado no primeiro capítulo, no qual ele afirma que “O público não é o verdadeiro destinatário do livro de história, mesmo que seja o seu suporte financeiro e moral” (CERTEAU, 2020, p. 56). A constatação que se segue, a de que o público de importância maior para o historiador seriam seus próprios pares, confirma a imagem ideal do “leitor especializado”. Correndo o risco de soar generalista, é possível que a imagem deste leitor seja um dos motivos que, a longo prazo, serviram para ampliar a distância entre o historiador acadêmico e o público comum, levando autores como Robert Darnton, já no final do século XX, a se perguntar:

Nós, profissionais da história, não podemos fazer nada para ter contato com o leitor médio? Será que nos emparedamos por trás de uma barreira de monografias e cortamos o diálogo com os cidadãos comuns curiosos a respeito do passado? [...] Escrevemos de uma maneira que nos legitima aos olhos dos profissionais e torna nosso trabalho inacessível a qualquer outra pessoa (DARNTON apud NICOLAZZI, p. 524).

Hoje, a reaproximação com os públicos se tornou uma das premissas da história pública ao redor do mundo. A necessidade ou intenção de extrapolar os muros da academia,

ocupar novos espaços profissionais na sociedade, ressignificar o papel social do historiador diante das questões que afetam a esfera pública, mediar a produção e conhecimento histórico produzido para e, por vezes, com o público, entre outras propostas práticas deste campo de estudos, instalou novamente a problemática da compreensão dos públicos da história, assim como a uma série de dúvidas sobre seus limites e delineamentos. Afinal, toda história não seria pública? Se não, seria a história pública algum tipo de resistência a uma dita “história privada”? Ou mesmo o que seria a história que não fosse a pública? Autoras como a já mencionada Jill Liddington (2011) consideram a designação “história pública” como escorregadia, mas provocadora, uma vez que seus praticantes são tensionados a elaborar interpretações sobre o que vem a ser “público”.

Esta “problemática” é elaborada pela historiadora Renata Schittino (2016) que se lança a encontrar uma definição mais esclarecedora do que se pode interpretar por “público” em história pública. Sua análise, em diálogo empírico com outros teóricos, busca eco na concepção de público presente na obra da filósofa Hannah Arendt. Segundo a autora, Arendt retorna à *polis* grega para encontrar uma concepção de esfera pública que serve de contraponto a um elemento em crise na era moderna. Se o público naquela sociedade era interpretado enquanto mundo-comum entre os homens da *pólis*, aquilo que é compartilhado entre seus iguais e que ao mesmo tempo os separa e conecta sem invalidar aquilo que é do âmbito privado, a vida privada, na modernidade, por outro lado, haveria uma maior importância dada ao privado sobre o público, do interesse individual sobre o coletivo, o que enfraqueceria as relações do homem com aquilo que é compartilhado entre seus pares na esfera pública. Schittino propõe então a ideia de que a história pública poderia contribuir para uma espécie de manutenção deste mundo-comum, deste espaço de compartilhamento de saberes entre os homens na esfera pública por meio de uma abertura em direção ao público que ali se encontra, ou seja, o público extra-acadêmico. Penso, no entanto, que esta “abertura” prevista pelo que propõe a história pública, seguindo o raciocínio da autora, deve ser acompanhada de um esforço de compreensão deste público, o que só pode ser feito por meio de uma visão mais abrangente sobre aspectos da formação e dos atos de leitura, ou seja, da recepção deste público que também é, por sua vez, heterogêneo e multifacetado.

Quando pensamos especificamente em uma história pública performada, mais uma vez as teorias desenvolvidas no campo teatral podem nos ajudar a visualizar e estabelecer uma relação com o público e com seus atos de leitura em uma relação dialógica que se mostra potente e produtiva, isso porque, diferente do público do historiador, elemento durante muito tempo de menor importância na produção do discurso histórico, o público espectador do

teatro é um elemento conformante do fenômeno teatral desde suas origens e sem o qual o mesmo não poderia existir. As teorias que refletiram sobre as formas teatrais ao longo do tempo, portanto, foram acompanhadas também de uma reflexão sobre a experiência estética do espectador que, invariavelmente, também se alterou mediante diferentes contextos históricos e sociais e o que chamamos hoje de teoria da recepção teatral é o campo de estudos que busca apreender estas transformações.

Até o surgimento da estética da recepção na década de 1960 sob os textos pioneiros dos críticos literários alemães Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser e sua apropriação pelo campo teatral, as mudanças de forma e conteúdo das artes dramáticas se enveredavam em discussões que se dividiram entre as correntes teóricas *histórica* e *formalista*. A primeira, amplamente estudada pelo crítico literário húngaro-alemão Péter Szondi, percebia as mudanças nas formas teatrais como um embate direto entre o conteúdo levado à cena e a forma pela qual isso era feito. Em geral, Szondi via nas proposições cênicas um reflexo dos processos sociais e históricos, processos que, *pari passu*, alteravam-se e eram, em maior ou menor grau, acompanhados por novas soluções cênicas. Caso estas últimas não acompanhassem as transformações da vida social em que estavam inseridas, haveria então um conflito entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo, tensão esta que poderia tanto fazer surgir uma nova forma teatral, quanto relegar uma forma teatral específica ao fracasso (SZONDI, 2001).

A corrente formalista, por sua vez, compreendia as transformações no campo teatral como resultado de um enfrentamento direto entre formas artísticas que se confrontam direta e subsequentemente, de modo que as vanguardas se organizariam sempre a partir de questionamentos da forma artística vigente que a antecedeu, em grande medida propondo e/ou renovando experiências estéticas que teriam ali perdido seus efeitos (DESGRANGES, 2017).

A estética da recepção aplicada ao teatro, por sua vez, tensiona as correntes histórica e formalista, de modo que pensa as transformações levando em consideração tanto a relação entre as formas artísticas que se sucedem, quanto as condições históricas e sociais em que estão inseridas, instaurando no centro da análise um olhar mais aprofundado sobre a dinâmica entre o autor, a obra e, sobretudo, o espectador. Desta maneira, longe de compreender a escrita cênica como um fim em si mesmo, a nova abordagem permite pensar sua função social no meio em que está inserida. Além disso,

A estética da recepção toma em conjunto o modo como as propostas artísticas são elaboradas e apreendidas pelos leitores, bem como a função que desempenham na relação com outras obras e no contexto histórico, compreendendo essas questões como um contexto. A análise da recepção estética não está dissociada da análise do efeito estético, mas colocam-se como investigações atentas para o estudo das proposições feitas ao leitor em cada obra, bem como para as modificações na função social da arte, que acompanham historicamente as inovações nesse campo (DESGRANGES, 2017, p. 48-49).

Quando analisamos a transição entre o drama burguês e o teatro épico entre os séculos XVIII e XX mencionada nos capítulos anteriores pelas lentes da estética da recepção, percebemos que muitas das mudanças estéticas se deram em torno da relação com o espectador, de modo que o ato de leitura deste passou por transformações que marcam até hoje as práticas teatrais contemporâneas, dentre elas as que pertencem ao campo do teatro documentário com as abordadas no segundo e terceiro capítulos desta dissertação. Vejamos um pouco mais sobre esta transição e o lugar ocupado por seus respectivos públicos no que diz respeito aos atos de leitura.

O drama burguês surge em meados do século XVIII acompanhando o estabelecimento da burguesia como classe social e sua expansão econômica na Europa. Surge também como uma resposta ao gênero dramático clássico das tragédias e das comédias gregas que ainda eram representadas, embora com muitos dos textos canônicos revisitados. Para Denis Diderot, o drama burguês situava-se entre os extremos representados pela tragédia e pela comédia e era, sobretudo, mais efetiva em relação ao seu público, uma vez que a cena era habitada não mais pelos personagens da aristocracia, mas sim pela própria classe burguesa reformista. Os espectadores, portanto, deveriam assistir a espetáculos que representavam a si próprios, em geral na forma da pequena família burguesa, seus temas de interesse e suas virtudes, tais como as relações familiares, o trabalho, o sucesso, entre outros. Peter Szondi destaca que o drama burguês carrega em seu íntimo a representação de um tipo de sociabilidade emergente à época em que a esfera do privado era privilegiada, em detrimento da vida e das questões de ordem pública, o que dava aos textos do drama burguês um caráter intimista e de forte apelo ao público (SZONDI, 2004). Esta relação entre o drama burguês e o espectador, no entanto,

[...] se vê caracterizada por forte envolvimento emocional, marcada por identificação irrestrita com o protagonista. Colado à pele do herói, cada indivíduo da plateia vivencia os acontecimentos que constituem a sua trajetória: suas dores, sofrimentos, agruras, e também suas alegrias, descobertas, resoluções. As peripécias do protagonista são cuidadosamente

concebidas de maneira que produzam importantes lições para o público. O espectador se vê convidado a vivenciar com o herói, não apenas as suas falhas, mas, e principalmente, as reprimendas que lhe são impostas no decorrer da trama (DESGRANGES, 2017, p. 68).

De caráter, portanto, fortemente moralizante, o drama burguês foi responsável pela consolidação da chamada “quarta parede”, essa tela invisível que separa a cena do espectador estabelecendo para este último um lugar e um *modus operandi* específico no edifício teatral: escondido no escuro da plateia, imóvel e passivo, imerso no deslumbre da cena que se lhe desdobra diante de seus olhos.

Como visto no segundo capítulo, por sua vez, o teatro épico que se desenvolve nas primeiras décadas do século XX por nomes como Erwin Piscator e Bertolt Brecht se conforma como um contraponto ao drama burguês, sobretudo no que diz respeito ao papel do espectador. Este deixa de ser tragado pela cena e, por meio das novas técnicas de escrita cênica empregadas pelo gênero, passa a adotar a posição distanciada e, por vezes, desconfortável, de conferir uma leitura crítica sobre a cena que vê, mobilizando para isso experiências e visões de mundo que lhe são próprias. Seguindo a esteira do pensamento marxista em circulação e da forte divisão de classes que se espraiava na Europa, o teatro épico inaugurou assim uma crítica à representação do modo de vida burguês, instalando um caráter ideológico na cena que agora passava a discutir temas históricos e sociais da realidade extracênica em suas tramas, habilitando o edifício teatral a se tornar uma pequena esfera pública em que o autor, a obra e o espectador passam a discutir questões consideradas relevantes e passíveis de transformação (DESGRANGES, 2015).

Essa característica do teatro épico está presente nas diversas práticas do teatro documentário contemporâneo, sobretudo nos trabalhos de grupos que produzem um trabalho engajado, como é o caso do Coletivo Comum aqui estudado. Preocupado com o fazer e o pensar o teatro diante da sociedade brasileira, considerada público e interlocutor, é prática constante do grupo a indagação sobre seus próprios processos criativos, sua vocação crítica, suas reverberações e os efeitos do teatro na indagação do tempo presente. De fato, altamente consideradas para os objetivos da investigação desenvolvida nestas páginas estão os questionamentos levantados pelo próprio grupo no que diz respeito à sua relação com o público:

Como falar ao público de hoje, com a urgência necessária que nossa época exige, sem reproduzir as fórmulas da arte da classe dominante? Ou, como

utilizar tais formas em chave de paródia ou ressignificando-as? Como manter uma comunicação ativa com o público - formado por elementos da classe trabalhadora, para quem os trabalhos da Companhia são endereçados? São questões que levaram os integrantes da Kiwi a criar seus próprios roteiros dramaturgicos e buscar uma encenação que possibilite ao público entrar em contato com as diversas camadas de informação e significados apresentados pelo texto na cena (SOUZA, 2018, p. 117).⁶⁵

Em seus espetáculos, o Coletivo Comum posiciona o espectador como principal interlocutor. São constantes as proposições cênicas em que o público é requisitado, por vezes até mesmo provocado, a se posicionar diante do que é posto em cena ou mesmo daquilo que lhes é questionado, mas também nos momentos que antecedem e sucedem a produção de seus espetáculos, o grupo também atua com ações formativas voltadas para seus públicos na forma de oficinas, debates, cursos, workshops, desmontagens, entre outras práticas educativas. Parte do processo que antecedeu a estreia de *Morro como um país*, apoiado pelo Programa de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, foi acompanhado, por exemplo, de uma série de ações de formação de público, especificamente o público jovem nascido após 1989, período de redemocratização do país, com vistas à um combate ativo sobre a desinformação histórica acerca do período civil-ditatorial e ao destaque da importância da memória, da verdade e da justiça; enquanto a estreia de *Os grandes vulcões*, apoiado pelo mesmo programa no auge da pandemia de Covid-19, foi sucedida de uma série de debates *online* com a presença de convidados para a discussão de temas como arte, sociedade e geopolítica, além do Ciclo de Conversas sobre um País Fraturado, encontros de discussão sobre teatro, política e educação. As atividades, sem exceção, foram gratuitas e voltadas para o público em geral.

O fato é que, ao ocupar este lugar protagonista de diálogo com a cena, não há espaço para a passividade do espectador, uma vez que este é convocado a realizar múltiplos atos de leitura daquilo que vê, a fim de elaborar sentidos e experiências. Apesar da densidade dos temas históricos e sociopolíticos abordados em seus espetáculos, tais quais os analisados ao longo deste texto, está longe da premissa do grupo a existência de um espectador idealizado, uma vez que a formação e a emancipação de seu público são elementos constantes em cada um de seus projetos.

⁶⁵ Na época de autoria do texto o coletivo ainda se chamava Kiwi Companhia de Teatro. É apenas em 2021 que o nome é alterado para Coletivo Comum. Vale a pena destacar o caderno de estudos *Contrapelo*, publicação gratuita de autoria do coletivo veiculada desde 2013 que reflete em textos teóricos sobre suas práticas e pesquisas teatrais em diálogo com outros coletivos e pesquisadores do campo. Disponível em: <http://coletivocomum.com.br/outros-trabalhos-atualizado-18052022>.

3.8. Leitura, co-criação e emancipação: pensar a formação do espectador da história pública no teatro

Quando pensamos na produção de uma história pública por meio da linguagem teatral a partir da forma do teatro documentário como esta pesquisa sugere, partimos do princípio de que a escrita cênica a ser realizada opera junto ao espectador pelas mesmas premissas do teatro épico. Espera-se deste tipo de história pública, portanto, um efeito estético que provoque no espectador um ato de leitura que é também um gesto criativo, afinal, ao “ler” a cena e os documentos que lhe são apresentados, cabe a ele mobilizar energias que estão fora da cena e que provém de lugares distintos, me refiro a memórias, a conhecimentos históricos prévios, visões de mundo e de política, crenças, leituras e vivências, entre outras. De fato, é o ato de leitura do espectador sobre a cena que legitima o próprio discurso cênico, o que acontece em um hiato entre o que é proposto pelo historiador público e o que é produzido pelo espectador enquanto experiência (DESGRANGES, 2019). Ainda a partir de Flávio Desgranges, é possível afirmar que uma história pública performada encontra no espectador uma extensão de sua autoridade compartilhada (FRISCH, 2016), uma vez que

[...] solicita que o espectador assuma o caráter *(co)autoral* próprio ao ato de leitura, pois não se trata somente de se deixar conduzir pelo fio linear da ação, mas de atuar efetivamente em face da cena, elaborando uma análise própria das situações apresentadas [...] pois convidado a executar um *ato interpretativo, necessariamente pessoal e intransferível, em que lhe é solicitado invariavelmente uma ação imaginativa e reflexiva* [...] (DESGRANGES, 2017, p. 118-119, grifos meus).

Ao ocupar um espaço de diálogo tão próximo e ativo de produção de experiências junto ao seu público por meio da escrita cênica, espaço este completamente distinto da relação que se estabelece entre a escrita historiográfica e o público leitor, impõem-se ao historiador público, portanto, novos desafios, dentre eles o de operar a favor da *emancipação* de seus espectadores, uma vez que estes se encontram, a princípio, em uma má disposição: a da imobilidade do ver. Segundo o filósofo Jacques Rancière, o ato de ver por si só estaria apartado do ato de conhecer e do ato de agir, ocupando o espectador o lugar de *voyeur* passivo que tende a se replicar em outros contextos sociais (RANCIÈRE, 2021). A fim de atuar no processo de emancipação de seu público, cabe ao historiador público construir seu discurso histórico, e agora também cênico, munindo-se de ferramentas que provoquem o espectador a assumir uma disposição de sua percepção sensível na contramão daquela que lhe

é solicitada pela indústria de entretenimento e pelos veículos de comunicação, estimulando seu ato de leitura, seu gesto de co-criação da experiência cênica. A partir das técnicas do teatro documentário, o historiador público pode compartilhar práticas de análise crítica de documentos, de discursos e memórias hegemônicas, de processos de continuidades e rupturas ao longo do tempo, de termos, ideias e conceitos em voga ou não, de leituras de mundo, enfim, de práticas que auxiliem o espectador a vivenciar, de fato, uma experiência histórica no teatro, somando assim uma nova camada à dimensão epistêmica da prática historiadora. Dotado desta nova incumbência, é possível afirmar que, no teatro, o historiador público participa ativamente também da *formação* de seu próprio público. Afinal, afirma Rancière, a emancipação do espectador só tem início

[...] quando se questiona a posição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si (RANCIÈRE, 2021, p. 17).

Ao pensar e participar ativamente da formação de seu público⁶⁶, o historiador público atua a favor de estimulá-lo a ocupar seu lugar no teatro e também no mundo, capacitando os indivíduos a um posicionamento crítico perante a realidade que o cerca. Em cena, expondo os procedimentos pelos quais a pesquisa histórica opera para a produção de sentidos e conhecimentos históricos por meio da estética épica presente nas práticas do teatro documentário, a relação entre historiador público, discurso histórico e público espectador pode ser horizontalizada e efetiva, sobretudo quando impulsiona o ato de leitura deste último, reconhecendo em seu gesto um ato também (co)criativo. Em contrapartida, pois trata-se de uma relação dialógica, o ato de leitura do público, tornado experiência estética e histórica, legitima o discurso do historiador público ao passo que lhe mune também de ferramentas de compreensão de sua função social e da dimensão ética presente em seu trabalho. No teatro, por fim, a história pública é capaz de inaugurar uma discussão de ordem histórica em contato direto com os públicos a partir de um sentido de comunidade que é instaurado na ordem do

⁶⁶ A formação do público não será aprofundada nesta dissertação, no entanto, é válido mencionar que também o teatro possui ferramentas próprias que podem auxiliar o historiador público nesta empresa. Trata-se do campo da pedagogia do espectador, no qual pesquisadores se debruçam sobre práticas que operam na maneira como os públicos se relacionam com as obras teatrais, sendo uma das práticas mais comuns a mediação teatral abordada em detalhes na obra *A pedagogia do espectador* de Flávio Desgranges (2015).

acontecimental por meio da performance. Por mais que cada apresentação seja única, a pequena esfera pública que se instala entre historiadores públicos e espectadores por meio da cena pode perdurar na forma de experiência para todos os envolvidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No momento em que esta dissertação é produzida, as discussões sobre a história pública passam a ocupar cada vez mais espaço em eventos acadêmicos brasileiros, mais livros sobre o campo têm sido publicados, assim como o tema passa a integrar cada vez mais as grades curriculares dos cursos de graduação e pós-graduação. Tudo isso é reflexo de um movimento cada vez maior de historiadores e estudantes da História interessados em fazer uso das lentes da história pública em seus trabalhos, assim como em ocupar novos espaços na esfera pública por meio de novas práticas em que o(s) conhecimento(s) histórico(s) possam também ser mobilizados. Esses interesses carregam consigo uma renovada disposição para compreender e estabelecer diálogos com o público extra-acadêmico, assim como os processos deste de recepção e compreensão do discurso histórico. Autores como o já mencionado Fernando Nicolazzi corroboram a tese de que “a legitimidade da historiografia enquanto saber encontra-se situada na tensão entre escrita e leitura, entre as modalidades de produção, as formas de difusão e os contextos de recepção do saber” (2019, p. 208) e que o olhar atento para estas questões auxiliam também na construção da atuação social e das intervenções performadas pelo historiador na esfera pública (2018).

Preocupado com estas questões, Nicolazzi parte de conceitos utilizados por autores como François Hartog e Gérard Lenclud para vislumbrar a relação entre regimes de historicidade e regimes historiográficos, sendo os primeiros, na concepção dos franceses, as maneiras pelas quais as sociedades experienciam o tempo, e os segundos, as formas específicas pelas quais as narrativas históricas são elaboradas e apresentadas durante a vigência dos primeiros⁶⁷. Nicolazzi pontua então que a escrita historiográfica acadêmica como a conhecemos seria apenas um dos regimes historiográficos atuantes em nossa sociedade. De fato,

[...] talvez seja possível sugerir ao menos três regimes historiográficos que podem dialogar entre si, mas que não obedecem necessariamente aos mesmos pressupostos teóricos nem aos mesmos protocolos práticos: é possível, então, vislumbrar em nossa sociedade, atuando de forma concomitante e por vezes concorrente, um *regime historiográfico acadêmico*, um *regime historiográfico escolar* e um *regime historiográfico de circulação ampla* que se poderia aqui definir a partir do campo estabelecido pela História Pública. Em cada um desses casos, a história é escrita, narrada e difundida segundo regras e protocolos distintos e, sobretudo, de acordo com demandas, modos de difusão

⁶⁷ A compreensão sobre os regimes de historicidade pode ser aprofundada a partir da obra *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* (2013) de François Hartog. Os escritos conjuntos de Hartog e Gérard Lenclud são inéditos no Brasil.

e formas de recepção que são diferentes (NICOLAZZI, 2019, p. 211, grifos meus).

Em meio a esta reconhecida profusão de práticas possíveis de produção, circulação e recepção de discursos históricos, a pesquisa presente nestas páginas procurou apresentar as considerações do campo da história pública e performance (*public history & performance*) ao público brasileiro, aproximando a prática do historiador do campo da performance teatral por meio de um diálogo transdisciplinar entre as teorias da história e dos estudos do teatro. Longe de esgotar o tema ou de ser um manual, o exercício desenvolvido aqui foi o de destacar algumas das potências de uma prática de história pública de autoridade compartilhada entre historiadores e artistas da cena, sublinhando o teatro documentário como a forma teatral que melhor vai de encontro aos interesses do historiador público, o que foi levantado por meio das proposições cênicas do Coletivo Comum, grupo que tem realizado há mais de uma década um teatro engajado com a discussão histórica em resposta a demandas sociopolíticas do tempo presente. Por fim, foi indispensável reservar um espaço para tratar sobre a questão da recepção desta história pública performada, afinal a relação horizontalizada e imediata com o público durante um espetáculo foi considerada aqui uma das principais potências desta prática e, se é possível considerar os pressupostos de Fernando Nicolazzi e se o tipo de história pública aqui apresentada pode ser compreendida como parte de um regime historiográfico de circulação ampla, torna-se imprescindível que a produção desta modalidade de discurso histórico seja acompanhada também da formação e compreensão de seu próprio público específico.

No mais, espero que estas páginas possam movimentar possíveis experiências e práticas de pesquisa que consigam aprofundar discussões que, em decorrência de seus limites, foram apenas entrevistadas neste texto. Neste sentido, espero que estudantes e pesquisadores do campo da história pública e também do teatro, interessados no entrecruzamento entre a narrativa histórica e a cena, como este que aqui escreve, se interessem em desdobrar a discussão aqui iniciada em sua multiplicidade de formatos possíveis. Tal qual pontua Greg Dening, historiador que abriu esta dissertação, que possamos devolver à história sua teatralidade e que possamos, no teatro, experienciar a história.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. Apresentação. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. (orgs.). **Introdução à história pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p.7-15.

ARBO, Jade Bueno. A teoria dos atos de fala: desafios e possibilidades. **Revista Lampejo**, ed.13, v.7, n.1, 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **A arte do ator**: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BARISH, Jonas A. The antitheatrical. **Critical Quarterly**, 1966, vol.8, iss.4.

BURKE, Peter. **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 2011.

CAMARGO, Robson Corrêa. Milton Singer e as performances culturais, um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa, Journal of Theatricalities and Visual Culture**, n.6, 2013.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. Como elaborar um projeto de pesquisa. **Revista Trabalho Necessário**, 15(28), 2017.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. **Performance**: uma introdução crítica. Belo horizonte: Editora UFMG, 2009.

DEAN, David. MEERZON, Yana. PRINCE, Kathryn. Introduction. In: _____. (org.). **History, Memory, Performance**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2015.

DEAN, David. Theatre: a neglected site of public history? **The Public Historian**, 34.3 (Summer 2012): 21–39.

DEAN, David. MEERZON, Yana. PRINCE, Kathryn. *Introduction*. In: _____. (org.). **History, Memory, Performance**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2015.

DENING, Greg. Performing cross-culturally. **Australian Journal of American Studies**, vol.25. n.2 (december 2006), p.1-11.

_____. *Performing in the beaches of the mind: an essay*. **History and Theory**, 41, feb. 2002, 1-24.

_____. **Performances**. United States: University of Chicago Press, 1996

_____. *The theatricality of history making and the paradoxes of acting*. **Cultural Anthropology**, 1993.

DESGRANGES, Flávio. O hiato entre o que é proposto pelo artista e o que é produzido pelo espectador. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Silvia; GUIMARÃES, Julia. O teatro como experiência pública. São Paulo: Hucitec, 2019.

_____. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2017.

_____. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2015.

DIAS, Claudete Maria Miranda. Roger Chartier: entrevista. In: CASTELO BRANCO, Edmar Alencar; NASCIMENTO, Francisco Alves do e PINHEIRO, Áurea Paz (orgs.) **Histórias**: cultura, sociedade, cidades. Recife: Bagaço, 2005.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

DUBY, Georges. *Mes ego-histoires*. Paris: Gallimard, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. **Ilinx Revista do LUME**, n.4, dez. 2013.

FERNANDES, Mariana Cavallari. STEIN, Jorama de Quadros. “Como se ditas pela primeira vez”: um estudo enunciativo do teatro verbatim. **Revista Mosaico**. São José do Rio Preto: v. 20, n. 1, 2021, p. 299-323.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v.13, n.2, 2013, p.3-13.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. O cinema na história pública: balanço do cenário brasileiro (2011-2015). In: MAUAD, Ana Maria. ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. SANTHIAGO, Ricardo. (orgs.). **História pública no Brasil: sentido e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p.133-148.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

FRISCH, Michael. A história pública não é uma via de mão única, ou, de *A shared authority* à cozinha digital, e vice-versa. In: MAUAD, Ana Maria. ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. SANTHIAGO, Ricardo. (orgs.). **História pública no Brasil: sentido e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p.57-69.

GAMBOA, Silvio Áncizar Sánchez. O debate da pós-modernidade: as teorias do conhecimento em jogo. **Filosofia e Educação**, v. 2, n. 2, p. 74-98, out.2010/mar.2011.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

GIORDANO, Davi. Breve ensaio sobre o conceito de teatro documentário. **Performatus, Inhumas**, ano 1, n.5, jul. 2013.

GOFFMAN, Erwing. **Representações do eu na vida cotidiana**. São Paulo: Vozes, 2014.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GOMES, Camila Moreira. Palestra-performance: um estudo sobre suas formas, modos de operação e processos. **Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)**. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

GONZAGA, Deusimar. O drama como método da investigação da linguagem: uma interpretação do dramatismo de Kenneth Burke. **Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais)**. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2015.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. A cena do mundo e o mundo da cena: desafios e alegrias do historiador do teatro. In: FONTANA, Fabiana Siqueira. GUSMÃO, Henrique Buarque de. **O palco e o tempo**: estudos de história e historiografia do teatro. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

KOSELLECK, Reinhart. A configuração do moderno conceito de história. In: **O conceito de história**. São Paulo: Autêntica, 2013.

_____. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LIDDINGTON, Jill. O que é História Pública?. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. ROVAI, Maria Gouveia de Oliveira, (org.). **Introdução à história pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p.31-52.

MALERBA, Jurandir. Ciência e arte na escritura histórica. In: _____ (org.). **História e narrativa**: a ciência e a arte da escrita histórica. São Paulo: Vozes, 2016.

_____. Acadêmicos na berlinda ou como cada um escreve a História?: uma reflexão sobre o embate entre historiadores acadêmicos e não acadêmicos no Brasil à luz dos debates sobre Public History. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 7, n. 15, p. 27-50, 8 maio 2014.

MARQUES, Janote Pires; GRAÇA, João Wilame Coelho. Elementos sobre a cientificidade da história no século XIX. IN: VASCONCELOS, José Gerardo; MOTA, Bruna Germana Nunes; BRANDENBURG, Cristine (orgs.). **Filosofia, cultura e educação**. Fortaleza: Edições UFC, 2014. p. 103-116.

MARTIN, Carol. *The dramaturgy of the real on the world stage*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

_____. Theatre of the real: an overview. In: **Theatre of the real**. New York: Palgrave MacMillan, 2013.

MATEER, Megan. Living history as performance: an analysis of the manner in which historical narrative is developed through performance. **Tese (Doutorado em Filosofia)**. Bowling Green State University, Ohio, United States, 2006.

MAUAD, Ana Maria. Por uma atitude historiadora: artes visuais e o futuro do passado. In: NASCIMENTO, Francisco. SILVA, Jaison Castro. CHAVES, Reginaldo Sousa. (orgs.). **A forja do tempo: artes e vanguardas diante do contemporâneo**. Teresina: EDUFPI, 2016.

_____. Usos do passado e história pública: a trajetória do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (1982-2017). **História Crítica**. n. ° 68 (2018): 27-45, 2018.

MEIER, Christian. Antiguidade. In: **O conceito de história**. São Paulo: Autêntica, 2013.

MELLO, Ricardo Marques de. **Para que serve a história?** A perspectiva de Hayden White. Londrina: EDUEL, 2017.

MENDES, Breno. A representância do passado histórico em Paul Ricoeur: linguagem, narrativa, verdade. **História da Historiografia**. Ouro Preto, n. 19, dez. 2015, p.88-106.

MOREIRA, Laura Alves. Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações. **Dissertação (Mestrado em Processos Compositivos para a Cena)**. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

NICOLAZZI, Fernando. Os historiadores e seus públicos: regimes historiográficos, recepção da história e história pública. **Revista de História e Ensino**, v.8, n.15, 2019.

_____. Muito além das virtudes epistêmicas, o historiador público em um mundo não-linear. **Revista Maracanan**, n. 18, p. 18-34, jan./jun. 2018.

_____. Como se deve ler a história? Leitura e legitimação na historiografia moderna. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 26, nº 44: p.523-545, jul/dez 2010.

NOIRET, Serge. História pública digital. Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 28-51, maio, 2015.

NORA, Pierre (org.). **Essais d'ego-histoire**. Paris: Gallimard, 1987.

OHARA, João Rodolfo Munhoz. Ética, escrita e leitura da história: os problemas da expectativa e da confiança. **Revista de História**. São Paulo, n.178, 2019.

PAGET, Derek. The 'broken tradition' of documentary theatre and its continued powers of endurance. In: In: FORSYTH, Alison. MEGSON, Chris. **Get Real – Documentary Theater Past and Present**. London: Palgrave MacMillan, 2011.

_____. 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques. **New Theatre Quarterly**, Volume 3, Issue 12, November 1987, pp. 317 - 336.

PARANHOS, Kátia. História e teatro, teatro e história: uma relação tão delicada. **Revista O Eixo e a Roda**. Belo Horizonte, v.26, n.1, p.187-205, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

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

PLATÃO. **A república**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. São Paulo: Autêntica, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2021.

RANGEL, Marcelo de Mello. A urgência do ético: o giro ético-político na teoria da história e na história da historiografia. **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v.13, n.25, jul.-dez. 2019.

RANGEL, Marcelo de Mello. ARAUJO, Valdeci Lopes. Apresentação – Teoria e história da historiografia: do giro linguístico ao giro ético-político. **História da Historiografia**, n.17, abr. 2015, p.318-332.

REINELT, Janelle. *The promise of documentary*. In: **Get real: documentary theater past and present**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2011.

ROKEM, Freddie. Discursive Practices and Narrative Models: History, Poetry, Philosophy. In: DEAN, David. MEERZON, Yana. PRINCE, Kathryn (org.). **History, Memory, Performance**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2015.

ROMILLY, Jacqueline. **A tragédia grega**. Brasília: Editora UNB, 1998.

ROSENZWEIG, Roy THELEN, David **The presence of the past popular uses of history in American Life**. New York Columbia University Press, 1998.

SANTHIAGO, Ricardo. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 286 - 309, jan./mar. 2018.

_____. Duas palavras, muitos significados: alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: In: MAUAD, Ana Maria. ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. SANTHIAGO, Ricardo. (orgs.). **História pública no Brasil: sentido e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p.23-35.

SANTOS, Irineia M. Franco dos. História e antropologia: relações teórico-metodológicas, debates sobre os objetos e os usos das fontes de pesquisa. **Revista Crítica Histórica**, ano 1, n.1, junho 2010.

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

SCHITTINO, Renata. O conceito de público e o compartilhamento da história. In: MAUAD, Ana Maria. ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. SANTHIAGO, Ricardo. (orgs.). **História pública no Brasil: sentido e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 37-46.

SMALL, Danielle Avila. Palestra-performance, crítica de artista. **Questão de Crítica**: revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, 2020. Acesso em 26 de agosto de 2022. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/palestra-performance-critica-de-artista>.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas. **Tese (Doutorado em Teatro e Educação)**. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Fernanda Azevedo Correia de. A atualidade do teatro documentário: percurso histórico e estudo do trabalho cênico “Morro como um país”. **Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)**. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2018.

SZONDI, Péter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memories in the Americas*. New York: Duke University Press, 2008.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Brasília: Editora UNB, 1998.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 2014.

_____. O passado prático. **Artcultura**, v.20 (37), p. 9-19, 2018.

ZAHAVI, Gerald. Ensinando história pública no século XXI. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de. ROVAI, Maria Gouveia de Oliveira, (org.). **Introdução à história pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p.53-63.