

## Imagem e reencenação no teatro documentário da atualidade

Marcio Augusto Ribeiro Freitas

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Brasil

### Abstract

*As a continuing effort to understand the vast body of works in documentary theatre today, this article proposes a comparative analysis of a few recent theater pieces, mapping out common recurrences in this genre, specifically regarding the onstage dialogue between actors and video-projections. In “Kondima”, by Troupp Pas D’Argent (2018), cinematographic footage of real testimonials are accompanied by performers’ interpretations of the interviewees, while in Lola Arias’s “Mi vida después” (2009), it is the actors themselves who give testimony, making use of cameras to show objects and re-enact scenes from the narrated past. Equally polarized between the presentation of pre-captured images and mediated live re-enactments are Ross Sutherland’s “Stand by for tape back-up” (2014) and Teatro Número Três’s “Pequenas biografias” (2014): while, in the former, a solo performer revises old clips from television broadcasts as triggers for his own memory, in the latter old transcripts of banal conversations are re-enacted as in a film studio. While the images projected onstage seem reliable and clarifying in the first two works, they are oppositely trivial and decontextualized in the others. This shines light onto a fundamental difference in motivation for the use of video onstage in the field of documentary theater: in one side, it is the realities of refuge and dictatorial regimes that must to be exposed clearly; in the other, it is the fragility of the autobiographical self that appears reflected in the use of media.*

**Keywords:** Documentary theater, Autobiographical performance, *Verbatim*, Re-enactment, Autofiction.

### Introdução

Para Bill Nichols, ao assistirmos a um documentário fílmico, uma série de expectativas balizam nossa recepção. Uma delas, talvez a mais significativa, é a predisposição a cremos que, em alguma medida, as imagens que se sucedem diante de nossos olhos apresentam pessoas, coisas e lugares que também poderíamos ver, por nós mesmos, fora da tela, no “mundo histórico que compartilhamos”. Essa suposição, sugere o autor, “baseia-se na capacidade da imagem fotográfica, e da gravação de sons, de reproduzir o que consideramos serem as características distintivas daquilo que foi registrado” (Nichols 2012, 64).

Contudo, Nichols ressalta, essa é meramente uma suposição, “estimulada por características específicas de lentes, emulsões, óptica e estilos, como o realismo”. Aquilo que ele chama de “fidelidade do registro” — isto é, a habilidade do aparato técnico de captar aspectos visuais e sonoros do mundo e reproduzi-los, aliada a estilos de representação imagética que reiteram modos compartilhados de reconhecimento — facilita

a crença do espectador de que os eventos retratados teriam acontecido mais ou menos do modo como são mostrados. Ainda assim, a longa tradição do documentário fílmico, somada ao nosso costume de assisti-los, deveria nos permitir perceber que ele

não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares (Nichols 2012, 47).

Nos exemplos que cita ao longo do seu estudo, Nichols enumera tanto modos de tornar evidentes para o espectador as especificidades da mediação imposta pela visão do documentarista, como também modos de investir na impressão de transparência, ou seja, na ilusão de que a realidade estaria sendo apresentada como ela supostamente seria. Nichols ressalta o papel da tecnologia de captação, continuamente aperfeiçoada desde o final do século XIX, de produzir a crença numa correspondência estreita entre imagem e realidade, parecendo “garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar *impressão* de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído” (Nichols 2012, 19-20).

Ao se deslocar a questão do documentário para o teatro, muitos estudiosos ressaltam a importância do “registro autêntico”, como forma de estreitar a distância entre a apresentação cênica e a realidade do mundo compartilhado. A definição de Patrice Pavis para o que seria o “teatro documentário”, apesar de algo restritiva — “Teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (Pavis 1999, 387) —, aponta tanto para a função autenticadora do documento quanto para um reprocessamento, uma montagem, em acordo com a visão de um dramaturgo. Ele associa a tendência documental no teatro a “uma resposta ao gosto atual pela reportagem e pelo documento-verdade, à influência dos meios de comunicação de massa [...] e ao desejo de replicar segundo uma técnica similar”.

Outros pesquisadores, como Carol Martin, preferem propor uma espécie de indistinção entre alguns termos, como se fossem intercambiáveis:

O teatro e a performance que se ocupam do real tomam parte na ampla obsessão cultural com a captura do “real” para consumo, mesmo que aquilo que entendemos como real seja continuamente revisto e reinventado. O teatro do real, também conhecido como teatro documentário, ou como docudrama, teatro *verbatim*, teatro baseado na realidade, teatro da testemunha, teatro do tribunal, teatro não ficcional ou teatro do fato, tem por muito tempo sido importante pelos temas que apresenta (Martin 2012, 1).<sup>1</sup>

Tal postura, recorrente em estudos recentes, ao dedicar pouca atenção às especificidades das diferentes terminologias cunhadas ao longo do século XX, aponta para a dificuldade de categorização, face à atual multiplicidade de modos de fazer o “real” aparecer em cena. Ainda assim, a autora corrobora a sugestão de Patrice Pavis a respeito da complementariedade entre documentação autêntica e apresentação performática, quando afirma que

no teatro documentário, os performers são, às vezes, aqueles cujas histórias estão sendo contadas. Mas, na maioria dos casos, teatro documentário é onde as “pessoas reais” estão ausentes — indisponíveis, mortas, desaparecidas — e ainda assim são reencenadas. Elas são reapresentadas de vários modos, entre eles atuação cênica, clipes de filmes, fotografias e outros “documentos” que atestam a veracidade da história e das pessoas encenadas (Martin 2012, 17).

## A representação autêntica

No caso do espetáculo *Kondima — sobre travessias*, da Trouppe Pas D’Argent, estreado no Rio de Janeiro em 2018, com dramaturgia e direção de Marcela Rodrigues, é a inclusão das imagens filmadas em cena que cumpre, em grande medida, a função de atestar a ligação estreita entre as histórias apresentadas pelos atores da companhia e a realidade compartilhada com o espectador. A peça encena uma série de relatos de pessoas em situação de refúgio, relatos captados pelo grupo por meio de entrevistas filmadas em cidades brasileiras e europeias. Intercalando cenas breves, representadas ao vivo por quatro atores, e trechos das entrevistas filmadas, projetados em uma tela no fundo do palco, o grupo constrói uma teia de múltiplas narrativas, privilegiando alternadamente o choque, em relatos de situações limite, e a comoção, ao dar foco a pequenos detalhes que destacam a humanidade dos depoentes.

Nos trechos em vídeo, gravados em espaços públicos, os entrevistados falam diretamente à câmera, citando gostos, costumes, sensações e contando histórias de sua vida atual e pregressa. No palco, os atores olham diretamente os espectadores, parecendo assumir as personas dos autores dos relatos, ainda que parcial e transitoriamente, narrando histórias por meio de jogos cênicos variados. Em apenas uma situação os atores interpretam personagens envolvidos por um mundo ficcional, como se separados por uma quarta parede: nessa cena, que aparece algumas vezes no decorrer do espetáculo, há quatro personagens de nacionalidades distintas ocupando um pequeno barco à deriva, e essa imagem ficcional é replicada na tela por uma filmagem com os mesmo quatro atores, sendo esta a única exceção ficcional aos vídeos documentais.

Como explicam as idealizadoras do espetáculo,<sup>2</sup> Marcela Rodrigues e Natalie Rodrigues, foi o gesto de capturar em áudio e vídeo entrevistas com refugiados, durante uma viagem à Europa, que deu origem à dramaturgia do espetáculo. Elas afirmam que o caráter

híbrido, entre documentário fílmico e representação ao vivo, já se delineava desde a concepção inicial do projeto. Desse modo, a escolha por utilizar atores apresentando os relatos no palco sempre incluiu uma preocupação de não suplantam a presença do outro. Ainda assim, cabe apontar que, apesar de os atores ocuparem papéis análogos aos de narradores, o espetáculo frequentemente investe no aparecimento, no corpo desses atores, de emoções que parecem próximas àquelas experimentadas pelos sujeitos dos relatos, como se os atores estivessem vivenciando papéis. Além disso, nota-se que a montagem altamente fragmentada dos relatos fílmicos não permite que se atribua individualmente as narrativas mais longas, postas em cena, a um depoente específico entre os que aparecem no vídeo. Com a exceção de uma única cena, na qual a atriz Carolina Garcês dubla uma senhora venezuelana que faz reivindicações ao presidente de seu país, a dramaturgia espetacular de *Kondima* não associa diretamente qualquer dos relatos cênicos proferidos pelos atores a uma imagem específica ou a um nome, como se todos fossem extraídos de um manancial de histórias que, apesar de diversas e abundantes, contribuiriam para um discurso comum de denúncia, para um pedido de compaixão, ou para um gesto público de compartilhar histórias humanas.

Em certo instante da primeira metade do espetáculo, percebe-se em cena a passagem de um regime puramente biográfico — de representação do outro — a um regime também autobiográfico — no qual haveria, segundo conceituação de Patrice Pavis, “uma pessoa real, presente à nossa frente, que vemos, ao vivo, refletir sobre seu passado e seu estado atual” (Pavis 1999, 375) — com a entrada da atriz convidada Ruth Mariana, de origem congoleza e angolana, refugiada no Brasil e estreado nos palcos. Poder-se-ia considerar que essa intrusão, claramente denunciada por signos que diferenciam essa atriz dos atores da companhia — sua técnica é menos precisa, sua voz projeta-se menos, seu domínio da língua é imperfeito, além de que ela anuncia claramente seu pertencimento à realidade narrada no instante de sua primeira entrada —, atribuiria maior valor a esse novo regime misto, por desestabilizar a representação, introduzindo no jogo um componente que estaria mais próximo da verdade em pauta, já que a teria experimentado em sua própria existência. Por outro lado, há de se notar que a relação com as imagens filmadas não muda — o vídeo não abre espaço para mostrar a vida de Ruth, nem tampouco muda a forma de se alternar os depoimentos breves em vídeo e a representação cênica. Também, com relação a Ruth Mariana, não fica claro quais dentre os vários depoimentos que ela narra são efetivamente histórias de sua vida e quais ela apenas cita, pois ela participa dos mesmos jogos fluidos, entre narração e corporificação, que animam os três outros atores.

Nesse sentido, é marcante a diferença deste para o espetáculo *Mi vida después*, com dramaturgia e direção de Lola Arias, estreado em 2009 na Argentina, cuja forma muito se assemelha à de outras peças dessa autora-diretora, nas quais os sujeitos postos

em cena discursam em primeira pessoa do singular, sem que a associação entre relato e relator seja posta diretamente em questão.

Em *Mi vida después*, seis atores nascidos na década de 1970 e início de 1980 reconstituem a juventude de seus pais a partir de fotos, cartas, fitas, roupas usadas, relatos, lembranças apagadas. Quem eram meus pais quando eu nasci? Como era a Argentina quando eu não sabia falar? Quantas versões existem sobre o que aconteceu quando eu ainda não existia ou era pequeno demais para me lembrar?

Partindo de tal premissa declaradamente autobiográfica, os atores alternam-se em cena falando diretamente ao espectador, parecendo narrar histórias próprias, concentrando-se, em termos temáticos, na relação de suas biografias com as de seus pais, e esmiuçando, da vida dos pais, detalhes relacionados ao período da ditadura militar na Argentina, de 1976 a 1983. Apesar de escolher um recorte inevitavelmente fadado à falha — reconstituir a história dos pais, em uma época na qual não só os sujeitos do discurso (os atores biógrafos) eram jovens demais para hoje se lembrarem com precisão, mas também o país vivia um regime político fundado sobre o acobertamento —, o objetivo da cena de Lola Arias é, não resta dúvida, o de resgatar e expor a verdade, o mais fielmente possível. Essa aparente contradição de propósitos é comum nos tempos atuais, como propõe a pesquisadora Marianne Hirsch, que analisa a proliferação de atos para perpetuar a memória de crimes contra a humanidade, movidos por descendentes daqueles que viveram tais crimes diretamente:

Pós-memória descreve a ligação que a geração posterior àquela que testemunhou traumas coletivos ou culturais tem com as experiências dos que vieram antes, experiências das quais eles “lembram-se” apenas por histórias, imagens e comportamentos entre os quais cresceram. Mas essas experiências foram transmitidas a eles tão profundamente e afetivamente que parecem constituir memórias por seu próprio mérito. A conexão da pós-memória com o passado, portanto, não é de fato mediada pela recordação, mas por uma imaginação que se envolve, idealiza e cria (Hirsch 2008, 106-107).<sup>4</sup>

O recurso da projeção cênica de conteúdo visual é utilizado no primeiro terço de *Mi vida después*. Munidos de uma câmera fixada sobre uma bancada, que captura imagens e as replica ao vivo no fundo do palco, os atores alternam-se apresentando objetos pessoais, que, postos diante da câmera, agigantam-se na imagem projetada. A primeira atriz a se utilizar do recurso no espetáculo traz uma sequência de fotos de família, e, enquanto as descreve, outro ator alterna as fotos sobre a bancada, riscando sua superfície (com uma caneta hidrográfica colorida, protegendo o original com uma película plástica), de modo a chamar atenção por meio desse gesto para um ou outro detalhe da narração da atriz, passível de ilustração na visualidade da foto.

Nos relatos seguintes, dois atores trazem para a frente da câmera objetos em miniatura que remetem às

suas respectivas infâncias — um carrinho de brinquedo e um santinho — e que ilustram algum elemento de conteúdo de seus relatos. O segundo dos atores, ao colocar-se de pé ao lado da imagem projetada do santinho, produz comicidade a partir da paridade entre sua altura e aquela do objeto ampliado pela imagem. Logo depois, outra atriz mostra também fotos de sua juventude, sendo que, ao chegar na última foto, na qual sua mãe figura como locutora de um telejornal, a atriz senta-se na frente da imagem projetada, com seu rosto precisamente na frente do rosto da mãe, e passa então a um registro interpretativo de simulação, fingindo ser apresentadora de telejornal e narrando notícias relacionadas a tal período histórico.

Em *Kondima — sobre travessias*, o que se escolheu apresentar como complemento audiovisual dos relatos verdadeiros parece fazer parte de um esforço por introduzir no teatro a realidade de fora por meio de imagens documentais, como se essa realidade fosse mais autêntica, menos ficcional, e sua anexação ao espetáculo ao vivo contribuisse para a relevância e a atualidade do mesmo. Em *Mi vida después*, são os próprios atores, nascidos durante a ditadura argentina, que compartilham suas histórias com o público, e, ainda que suas narrações de memória sejam limitadas no acesso às verdades históricas, devido a terem vivido a ditadura quando muito jovens, o complemento audiovisual elegido pela encenação não fornece o que supostamente faltaria, ou seja, um olhar mais objetivo sobre o mundo ou sobre a história, captado por uma câmera de documentário, compreendida como janela para esse mundo mais autêntico. Em vez disso, a imagem projetada do fundo superdimensiona os objetos e as fotografias de infância, dando a eles centralidade e magnitude apesar de sua fragilidade, e a forma como os atores lidam com tais objetos ora carrega uma atitude professoral, daquele que apresenta com clareza informações acerca de seu passado, atribuindo valor a esse ato testemunhal de compartilhamento ao vivo, ora buscam extrair da relação com essa imagem um efeito teatral de paralelismo permeado de estranheza, como no caso do santinho da mesma altura que o homem adulto ou da reencenação do telejornal.

## O indizível íntimo

As imagens familiares de infância tomam-se ainda mais estranhas na visão do artista Ross Sutherland em seu espetáculo *Stand by for tape-backup*, escrito e interpretado por ele, estreado na Escócia em 2014. Como em *Mi vida después*, são suas as memórias que Sutherland expõe em cena, faladas diretamente ao espectador, em um discurso em primeira pessoa do singular, sem propriamente simular a construção de um personagem, e parecendo estar sendo sincero ao enumerar detalhes de sua vida. O recorte temático em *Stand by for tape-backup* é de junho íntimo — enquanto, na peça de Lola Arias, falar da própria história era um pretexto para debater o mundo comum, o que Ross Sutherland tenta revelar em sua performance está mais próximo de um sentimento, uma sensação, como

se compartilhasse com o público sua forma individual de lidar com a perda de um ente querido, seu avô.

As imagens postas em evidência em *Stand by for tape-backup*, projetadas em anteparo no fundo do palco, fazem também parte de um acervo pessoal do depoente, mas são também imagens públicas, de compartilhamento em massa. Segundo relata o performer a respeito de sua infância, o avô gravava a programação de canais televisivos em uma única fita VHS, e Ross teria recém encontrado no seu espólio essa fita, contendo uma sequência de trechos de filmes, comerciais, reportagens, programas de competição, mas dispostos em fragmentos, já que o avô teria o costume de gravar um programa por cima do outro, aproveitando a mesma mídia analógica, sem se dar ao trabalho de voltar a fita ao início a cada gravação.

Esse estranha fonte de acervo íntimo ganha ritmo em cena na voz de Ross Sutherland, um acervo que, como aquele de *Kondima — sobre travessias*, contém imagens do mundo real, mas cuja citação recontextualizada não carrega a mesma consistência de sentido, não narra o mundo com a mesma eficiência; e que, como aquele de *Mi vida después*, contém indícios autobiográficos, mas cujo sentido de associação à vida do ator não pode ser sintetizado em um simples detalhe do relato, em uma piada visual, em um risco com a caneta hidrográfica, devido, no caso de *Stand by for tape-backup*, à multiplicidade referencial indomada do conteúdo da fita VHS, e à forma aleatória na qual os cliques nela aparecem justapostos.

É significativo que Ross Sutherland tenha formação de poeta e não de ator: a especificidade de sua criação artística reside tanto na construção poética dos seus textos — que guardam uma qualidade de fala cotidiana, e ao mesmo tempo demonstram atenção rigorosa dedicada à construção métrica, rítmica e vocabular — como na forma quase musical com que vocaliza as palavras em certos instantes. A estratégia de repetir em *loop* certos trechos da fita, simulando operar o funcionamento de um videocassete por meio de um controle remoto, habilita o performer a sincronizar com precisão detalhes dos seus relatos orais a indícios visuais que, se à primeira vista parecem banais e desimportantes, subitamente fazem relampejar sentidos, iluminados pela simultaneidade inesperada entre fala e conteúdo visual. A repetição em *loop* não serve, nesse caso, à busca por uma verdade supostamente contida no material fílmico, escondida em seus detalhes; em vez disso, o acervo imagético é base para a criação de sentidos íntimos, que aparecem e rapidamente desaparecem com o fluxo ininterrupto da fala.

Uma das explicações que Ross Sutherland inscreve na sua dramaturgia, como justificativa para a utilização dessa fonte inusual de memória, é o relato de um defeito tecnológico comum na atualidade: “quando uma falha no disco rígido do meu computador apagou todas as minhas músicas antigas e todos os meus escritos antigos, me encontrei em uma estranha situação na qual não tinha praticamente registros da minha vida anterior a 2010” (Sutherland 2017, 118).<sup>5</sup> Uma perda análoga de registros da vida é narrada no último quadro

de *Pequenas biografias*, espetáculo com texto e direção assinados por mim, Marcio Freitas, junto ao grupo Teatro Número Três, que estreou em 2014 no Rio de Janeiro. Como na peça de Sutherland, a suposta ausência de registros para ilustrar o evento que se objetiva documentar publicamente teria levado os criadores a se apoiarem em fontes secundárias, que exigiriam, em consequência, um esforço diferenciado para tornar visíveis os indícios do passado, sem o suporte da filmagem documental ou do objeto autêntico.

Ao longo do espetáculo *Pequenas biografias*, os atores alternam duas formas de apresentação performática. Numa primeira instância, mensagens e e-mails são citados, como se falados diretamente à plateia, e esses documentos narram etapas de um processo de pesquisa artística, encabeçado por um grupo teatral que almejava realizar uma peça coletivamente. Numa segunda instância, trechos curtos dos encontros do tal processo de pesquisa são reencontrados diante do espectador, com o auxílio de uma câmera, manipulada pelos próprios atores, que capta a ação ao vivo, e a imagem resultante é projetada em anteparo no fundo do palco. O espetáculo encena assim nove encontros do tal grupo de artistas, sendo que no último encontro o projeto coletivo é abandonado e os arquivos que documentam o processo são declarados perdidos. Nenhuma dessas duas instâncias de apresentação performática recupera o estilo de conversa com o espectador que marcava *Mi vida después* e *Stand by for tape-backup* — mesmo dirigindo-se à plateia, os atores de *Pequenas biografias* não chegam a assumir plenamente a forma da sinceridade testemunhal; e, de minha parte, já que me encontro em posição privilegiada para descrever as motivações de criação deste espetáculo, afirmo que a negação dessa sinceridade almeja estimular a percepção de que ela é de fato uma forma, histórica, com traços que remetem a noções de teatralidade específicas, e não meramente uma via segura de acesso à verdade do ator e do mundo.<sup>6</sup>

Em relação à filmagem ao vivo em *Pequenas biografias*, o palco converte-se em uma espécie de estúdio improvisado, no qual, com apenas uma câmera e uma série de cadeiras, trocadas frequente e freneticamente de lugar para indicar a transformação do espaço físico, os atores alternam poses corporais e reproduzem, de modo artificioso, fragmentos de diálogo cotidianos, diálogos estes que parecem citar, com uma fidelidade literal e uma profusão de detalhes, momentos do tal processo de pesquisa. O texto dramaturgício foi, de fato, construído a partir da captação em áudio de encontros informais entre os artistas criadores, seguida da transcrição dos áudios e da organização do material na forma de uma peça. Ao se encenar tal texto, dedicou-se atenção à reproduzir fielmente os elementos que se tinha em registro — ou seja, o texto editado com as falas intercambiadas nos encontros — e utilizou-se da imaginação criativa para preencher o que faltava — os detalhes visuais e contextuais de tais encontros.

Em comparação às promessas feitas por outras peças documentais, falta a *Pequenas biografias* não

só a figura do mediador sincero que afirma dizer a verdade ao público, mas também signos que atestem a referência à realidade compartilhada. Se essa era uma das funções primordiais do vídeo em *Kondima — sobre travessias*, a de concretizar a ligação dos relatos cênicos aos acontecimentos reais do mundo, em *Pequenas biografias* a imagem projetada apenas lança dúvida sobre si. Claramente redundante, replicando ângulos da cena que o espectador pode também visualizar sem a mediação do aparato tecnológico, o espetáculo não apresenta documentos que corroborem a construção de tais imagens ou justifiquem o esforço de montá-las e desmontá-las com tamanha precisão. Se há, por um lado, a sugestão de que o vídeo facilitaria a reencenação do passado, a falta de referências seguras parece lançar o esforço no vazio.

Poder-se-ia, neste caso, considerar que é a própria tensão entre, por um lado, a atenção que a reprodução agigantada de tais imagens no fundo do palco parece demandar para si e, por outro, sua banalidade e a falta de justificativa para sua criação, que promove a deriva do olhar, que aponta para a suspeita, para uma criação compartilhada com a imaginação do espectador. Pois, assim como na apresentação de fragmentos de programação televisiva em *Stand by for tape-backup*, algo parece estar sendo dito por meio das imagens, algo que o espectador não compreende o que é mas suspeita que tenha importância, algo que não encontra a forma correta, vocabular ou imagética. Nas duas peças, os atores parecem tentar dar conta de algum luto, de uma experiência que não podem plenamente nomear ou converter em imagens, e essa experiência é próxima do indizível. O indizível aqui não diz respeito a verdades sobre o mundo que compartilhamos, que deveriam vir à tona para o bem comum, mas diz respeito a um *eu* de tal modo cindido que não dispõe de uma boa imagem, de um objeto plenamente sintético e significativo, ou da capacidade de organizar discursos que revelariam a verdade sobre si. E ainda assim esse *eu* se envolve no jogo teatral — um jogo fútil e travado de forma obsessiva — para produzir imagens contingentes e jogar com elas, em diálogo com a profusão desenfreada de imagens capturáveis no nosso presente globalizado e interconectado, imagens que, por alguma razão, não cedem às exigências de reconhecimento mais comuns, apresentando-se sobrepostas, fragmentadas, em cacos, equiparando o resultado cênico a uma espécie de fracasso.

## Notas finais

<sup>1</sup> As traduções do artigo são minhas.

<sup>2</sup> Realizei uma entrevista com as artistas, em março de 2019, a ser publicada em breve.

<sup>3</sup> Texto de apresentação do espetáculo, no website oficial de Lola Arias. Disponível em: <<http://lolaarias.com/proyectos/mi-vida-despues>>. Acesso em: maio/2019. Tradução minha.

<sup>4</sup> Tradução minha.

<sup>5</sup> Tradução minha.

<sup>6</sup> Aponto, como complemento a este breve argumento, para minha tese de doutorado (Freitas 2017), na qual desenvolvo uma reflexão a respeito de tais imagem cênicas de sinceridade em diferentes espetáculos documentais.

## Bibliografia

Freitas, Marcio. 2017. Desvios de mim: autorrepresentação e cena teatral contemporânea. Tese de doutorado, PPGAC-UNIRIO, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Hirsch, Marianne. 2008. “The Generation of Postmemory”, in *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Duke University Press, v. 29, n. 1.

Martin, Carol, org. 2012. *Dramaturgy of the real on the world stage*, EUA/Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Nichols, Bill. 2012. *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus.

Pavis, Patrice. 1999. *Dicionário de teatro*, São Paulo: Perspectiva.

Sutherland, Ross. 2017. “Stand by for tape-backup”, in *TDR: The Drama Review*, The MIT Press, v. 61, n. 4.