



O uso de fones de ouvido no teatro verbatim: dupla mediação, mimesis sonora e escuta política

Renato Martins Navarro

Para citar este artigo:

NAVARRO, Renato Martins. O uso de fones de ouvido no teatro verbatim: dupla mediação, mimesis sonora e escuta política. **A Luz em Cena**, Florianópolis, v. 2, n. 4, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669020420220206>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



O uso de fones de ouvido no teatro verbatim: dupla mediação, mimesis sonora e escuta política¹

Renato Martins Navarro²

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre os aspectos políticos e procedimentos técnicos e poéticos do uso de fones de ouvido no teatro verbatim. Primeiramente, são traçadas as origens, o desenvolvimento e procedimentos do teatro verbatim, com raízes no teatro documentário e influências dos documentários radiofônicos. Em seguida, é apresentada a vertente do teatro verbatim na qual artistas realizam a mimesis sonora em tempo real de depoimentos escutados por meio de fones de ouvido em cena, em uma dupla mediação de vozes previamente gravadas. Na sequência, são apresentadas diferentes formas de encenação e atuação, e seus desdobramentos nos espetáculos verbatim de fones. Ao final, é proposta uma reflexão sobre o verbatim de fones enquanto metaescuta, a partir de aspectos éticos, dos graus de manipulação dos registros documentais empregados, e em relação aos meios de comunicação.

Palavras-chave: Teatro Verbatim, Fones de Ouvido, Teatro Documentário, Dupla Mediação, Mimesis Sonora.

The use of headphones in verbatim theater: double mediation, sound mimesis and political listening

Abstract

This article proposes a reflection on the political aspects and technical and poetic procedures of the use of headphones in verbatim theater. First, the origins, development and procedures of verbatim theater are traced, with its roots in documentary theater and influences from radio documentaries. Then it is presented a particular kind of verbatim theater in which artists perform the sound mimesis in real time of testimonies heard through headphones on stage, in a double mediation of previously recorded voices. Next, different forms of staging and acting, and their consequences in headphone verbatim performances are presented. In the end, a reflection is proposed on the headphone verbatim as a form of meta-listening, regarding ethical aspects, the degrees of manipulation of the documentary records used, and in relation to the media.

Keywords: Verbatim Theater, Headphones, Documentary Theater, Double Mediation, Sound Mimesis.

¹ Este artigo foi escrito a partir da compilação, síntese e reelaboração da pesquisa iniciada em minha dissertação de mestrado (NAVARRO, 2021), reescrita e organizada para esta publicação.

² Compositor de trilha sonora para teatro e cinema, sound designer e produtor musical. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade de São Paulo e membro do Laboratório de Práticas Performativas da USP, com pesquisa sobre as sonoridades da cena e da performance.

✉ renato.navarro@gmail.com |  <http://lattes.cnpq.br/0598717971293293> |  <http://orcid.org/0000-0003-2732-1763>



El uso de auriculares en el teatro verbatim: doble mediación, mimesis sonora y escucha política

Resumen

Este artículo propone una reflexión acerca de los aspectos políticos y los procedimientos técnicos y poéticos del uso de auriculares en el teatro verbatim. Primero, se rastrean los orígenes, desarrollo y procedimientos del teatro verbatim, con raíces en el teatro documental e influencias del documental radiofónico. Luego, se presenta la vertiente del teatro verbatim en el que los artistas realizan la mimesis sonora en tiempo real de testimonios escuchados a través de auriculares en la escena, en una doble mediación de voces previamente grabadas. A continuación, se presentan diferentes formas de puesta en escena y actuación, y sus consecuencias en espectáculos verbatim con auriculares. Al final, se propone una reflexión sobre el verbatim con auriculares como metaescucha, desde aspectos éticos, los grados de manipulación de los registros documentales utilizados y en relación con los medios de comunicación.

Palabras clave Teatro Verbatim, Auriculares, Teatro Documental, Doble Mediación, Mimesis Sonora.



Introdução

Em tempos de guerra e turbulência política, artistas de teatro frequentemente se envolvem em diversos tipos de etnodrama [...], incluindo teatro de reportagem, performance de história oral e teatro verbatim (BECK, 2016: 18).

Em meio ao cenário de instabilidade política no Brasil, marcado por ataques sistemáticos aos direitos dos trabalhadores e pela violência de Estado, ocorreu ao longo dos últimos anos uma multiplicidade de respostas artísticas (ILUSTRADA, 2019) reivindicando direitos e liberdades da população, sobretudo de parcelas menos favorecidas ou historicamente marginalizadas. Artistas e coletivos denunciaram ataques à democracia e se debruçaram sobre questões de representação, da ocupação de espaços reais e simbólicos, e de como a integração enquanto comunidade (e entre comunidades) pode criar redes de proteção e a circulação de saberes para além do que é oferecido pelos meios de comunicação e pela indústria cultural. Histórias contadas por vozes comumente não escutadas passam da invisibilidade e inaudibilidade para um sonoro protagonismo.

Juntamente a essas questões, o fluxo migratório de pessoas em condição de refúgio (advindas de territórios em conflito ou por perseguições relacionadas a questões políticas, étnicas, ou de orientação sexual) nos coloca a problemática das condições precárias de vida e as diferentes formas de preconceito que parte dessas pessoas sofrem no Brasil. Enquanto esses corpos deslocados de suas terras natais passam à margem da atenção nas cidades, diferentes possibilidades na cena contemporânea oferecem condições de escuta para algumas de suas histórias, identidades e sonoridades. Dentre essas abordagens, o teatro verbatim passa por um período de consolidação no Brasil (e de renovação no mundo) como uma forma de resposta quase que imediata e de escuta política para temas emergentes e estruturais da sociedade. Questões socioculturais e episódios político-midiáticos de grande impacto social, ambiental e econômico são colocados em cena pelos depoimentos de pessoas reais, utilizados como material primário de investigação. Essa abordagem desloca a escuta das versões oficiais para uma escuta das pessoas impactadas diretamente por esses temas e eventos. Como no caso do crime ambiental da cidade de Mariana em Minas Gerais, ou em questões mais amplas, tais como a violência urbana e a xenofobia. Nessa inversão de protagonismos, são oferecidas às pessoas comuns (anteriormente ausentes, retratadas superficialmente ou como caricatura) condições



para que suas experiências e memórias sejam escutadas; enquanto que autoridades, governantes ou o próprio público são convocados a se retratar ou refletir sobre suas condutas, ainda que estejam ausentes da cena.

Origens, desenvolvimento e procedimentos do teatro verbatim

O teatro documentário, sendo um teatro de reportagem, utiliza como base para sua performance materiais de diversas fontes, tais como registros, documentos, cartas, estatísticas, relatórios de mercado, declarações de companhias e governos, discursos, entrevistas, declarações de personalidades conhecidas, reportagens em jornal e transmitidas, fotos, e filmes documentários (WEISS, 1971: 41). Derek Paget (1987: 35) inclui gravações em áudio de entrevistas, que na década de 1980 eram registradas em fita, e que a partir da década seguinte passaram a ser materializadas em diversas mídias digitais. Acrescento hoje as publicações em redes sociais, como mensagens de voz, fotos e vídeos de si, e textos em redes sociais com número limitado de caracteres. Esses materiais documentais são selecionados e montados em função da tese sociopolítica do dramaturgo, se opondo a um teatro de pura ficção, sendo assim herdeiro do drama histórico (PAVIS, 2008: 387). Um dos artistas precursores dessa abordagem teatral, Erwin Piscator, estreia durante o período entre guerras na Europa, *Apesar de tudo!* (1925) no *Großes Schauspielhaus* de Berlim, como parte de uma convenção do Partido Comunista da cidade, borrando a distinção entre teatro e comício político. O encenador realiza uma fusão entre arte e vida por meio de uma montagem de discursos, ensaios, recortes de jornal, panfletos, fotografias e filmes retratando a Primeira Guerra Mundial, a Revolução de Outubro e algumas figuras históricas (ARJOMAND, 2016: 51).

Por sua vez, o verbatim foi caracterizado de diversas maneiras: como uma vertente do teatro documentário, um método de escrita dramatúrgica, uma técnica de coleta e tratamento de material real, e como um processo coletivo (HAMMOND; STEWARD, 2008; BELFIELD, 2018). A etimologia de ‘verbatim’ resgata sua origem no latim, significando ‘palavra por palavra’. O termo é utilizado tanto como adjetivo (indicando uma ‘característica’ literal de algo), como em “um relato verbatim da conversa”; quanto como advérbio (indicando um ‘modo’ literal como algo é dito ou transcrito), como em “repetiram o diálogo verbatim” (EDITORS, 1994).



As definições e características do teatro verbatim geralmente passam ou pelo ‘modo’ como esse teatro é criado e apresentado (portanto trata de seu processo); ou pela ideia de uma ‘característica’ teatral, que carregaria valor documental, autenticidade, relevância ou atualidade. Uma série de autores contribuíram para localizar o verbatim na história do teatro, definindo suas características, inovações estéticas e implicações éticas. O termo ‘teatro verbatim’, atribuído ao dramaturgo britânico Clive Barker (FORSYTH; MEGSON, 2009: 237) foi utilizado pela primeira vez por Derek Paget em seu artigo *‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques* (1987). O autor define o teatro verbatim como uma “forma de drama documentário que emprega (em grande parte ou exclusivamente) material gravado a partir de personagens e eventos originais da ‘vida real’ e o dá forma dramática” (PAGET, 1987: 317). Paget aponta o dramaturgo inglês Rony Robinson como pioneiro do método, quem em entrevista delimita mais amplamente esse processo e sua abrangência:

É uma forma de teatro rigorosamente baseada na gravação e transcrição subsequente de entrevistas com pessoas ‘comuns’, realizadas para fins de pesquisa sobre uma região, assunto, problemática, evento ou combinação dessas coisas. A fonte primária é depois transformada em um texto que é atuado, geralmente pelos *performers* que coletaram o material originalmente (PAGET, 1987: 317).

Ao afirmar no final dos anos 1980 ser “a mais atual forma de teatro documentário” (PAGET, 1987: 317), Paget indica que o teatro verbatim experimentava no período novas maneiras de inserir fragmentos de realidade na cena, sendo o desdobramento de uma longa tradição artística e de uma evolução tecnológica. Assim como a História Oral, o teatro verbatim deve sua viabilidade à tecnologia do gravador de fita (PAGET, 1987: 326), sobretudo quando se tornou portátil com o desenvolvimento do gravador Nagra por Stefan Kudelski, mais leve e totalmente alimentado por pilhas a partir do modelo Nagra III (BORGES, 2013). Esse desenvolvimento tecnológico permitiu que profissionais como jornalistas, historiadores, sociólogos, e antropólogos pudessem colher relatos orais registrando suas fontes de pesquisas em áudio, de modo que as entrevistas pudessem ser posteriormente transcritas. O procedimento popularizou o uso de testemunhos no teatro verbatim a partir da década de 1960 (DAWSON, 1999; PAGET, 1987). Posteriormente, na década de 1980, o processo de gravação viria a ser ainda mais facilitado pelo gravador cassete portátil, sobre o qual a diretora e dramaturga Chrys Salt



destaca o Walkman como sendo um aparato menos invasivo, que permitia uma espécie de edição da entrevista em tempo real ao realizar cortes por meio do botão de pausa (PAGET, 1987: 328).

O desenvolvimento do teatro verbatim acontece nas décadas de 1960 e 1970 através das companhias de teatro que investigam não apenas os temas anteriores do teatro documentário (como condições de trabalho e guerras), mas passam a incluir a memória cultural por meio de documentos e testemunhos, com o intuito de fortalecer comunidades locais (BECK, 2016: 25). Paget (1987) traça um panorama desses primeiros trabalhos e dos artistas pioneiros, bem como de suas influências. Mesmo que ainda não fossem chamados como teatro verbatim, *Hands Up – For You The War Is Ended* (1971) e *Fight For Shelton Bar* (1974) do diretor Peter Cheeseman podem ser considerados os primeiros trabalhos dessa vertente do teatro documentário, para os quais o diretor aponta como influência o movimento do cinema documentário britânico das décadas de 1930 e 1940, e as *radio ballads* da década de 1950 (PAGET, 1987: 318).

Na década de 1960, as *radio ballads* (documentário narrativo no qual a história é contada inteiramente nas palavras dos próprios participantes reais), criadas por Ewan MacColl, Charles Parker e Peggy Seeger para a Rádio BBC, combinavam canções, música instrumental, efeitos sonoros e vozes. Diferentemente das produções radiofônicas anteriores, que utilizavam atores para as falas, as *radio ballads* usavam os depoimentos gravados de pessoas reais, que eram o centro dos documentários produzidos (BBC, 2011). Um outro programa da rádio BBC, *The Long, Long Trail*³ (1961) de Charles Chilton, que contava a história da Primeira Guerra Mundial a partir de fatos narrados sobre o horror da guerra e de canções cantadas por soldados, foi adaptado para o documentário musical *Oh! What a Lovely War* (1963). A produção dirigida por Joan Littlewood em colaboração com Chilton, em um trabalho coletivo com outros artistas da companhia teatral *Theatre Workshop*, utilizava partes das gravações que compunham o programa de Chilton (PAGET, 1990). O programa *The Long, Long Trail* se tornou um marco para a rádio, assim como *Oh! What a Lovely War* para o teatro documentário.

Assegurando a fidelidade dos depoimentos coletados, Peter Cheeseman realizou uma série de documentários no Victoria Theatre na cidade de Stoke-on-Trent na Inglaterra, que além de retratarem a comunidade local, seguiam um método rigoroso (*Stoke method*) de preservação

³ Programa *The Long, Long Trail* disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/b03nrrn9m>>. Acesso em: 25 set. 2022.



das palavras faladas durante as entrevistas na dramaturgia das peças. Em *Fight For Shelton Bar*, Cheeseman retrata o impacto de uma disputa industrial que ameaçava fechar a siderúrgica da cidade sobre as pessoas diretamente afetadas, a partir de depoimentos dos trabalhadores locais. O diretor explica que suas peças buscavam promover nas comunidades um “sentido de orgulho e autoconfiança que cada distrito fora de Londres necessitava desesperadamente – para que não se sentisse insignificante” (PAGET, 1987: 322).

A partir de Cheeseman, duas duplas de artistas do *Gateway Theatre* de Chester, Inglaterra, criaram suas próprias abordagens de teatro documentário. A primeira, formada pelo diretor Chris Honer e o dramaturgo Rony Robinson, juntamente com a colaboração do compositor Gary Yerson, cria *Cheshire Voices* (1977). Honer radicaliza o método de Cheeseman ao instituir a política de que não haveria nenhuma palavra na apresentação que não houvesse sido dita a eles nas entrevistas (PAGET, 1987: 319). Já em 1980, a dupla formada pelo diretor David Thacker e o dramaturgo Ron Rose cria sua primeira peça totalmente verbatim, *The Rose between Two Thorns*, na qual, assim como em *Cheshire Voices*, os artistas saíam de seus ambientes de criação habituais para se relacionarem diretamente com as comunidades durante o processo (PAGET, 1987: 320).

Nas décadas de 1980 e 1990, artistas como Pam Schweitzer, Teya Sepinuck e Anna Deavere Smith (comentada mais adiante) dão continuidade a trabalhos que partem da aproximação de artistas com comunidades e pessoas comuns. Seus processos de pesquisa passam a abordar temas sociais mais abrangentes e de dinâmicas mais complexas; caminho a ser seguido no teatro verbatim ao longo das décadas seguintes. Pam Schweitzer (2007) se dedica ao registro e preservação das memórias de pessoas idosas a respeito da história social do século XX, e funda em 1983 sua companhia *Reminiscence Theatre*, realizando uma série de peças de teatro verbatim, como *The Fifty Years Ago Show* (1983), que trata do alto índice de desemprego no Reino Unido no ano de produção da peça, fazendo um paralelo com as memórias do ano de 1933; e *What Did You Do in the War, Mum?* (1985), baseada em entrevistas com mulheres idosas sobre suas experiências durante a Segunda Guerra Mundial.

Iniciando seus trabalhos no mesmo período, Teya Sepinuck também aborda testemunhos de pessoas idosas em seu primeiro trabalho *Years* (1985), e desde então vem trabalhando junto a comunidades nos Estados Unidos, Polônia e Irlanda do Norte, se



relacionando com pessoas em situação de refúgio, prisioneiros e suas famílias, sobreviventes, perpetradores de abusos e violência e moradores de rua. Sepinuck desenvolve trabalhos como *Home Tales* (1991), realizado com moradores de rua; e *Between the Crack* (1992), que realizou em conjunto com adolescentes vietnamitas a convite da *Asian American Youth Association*. A diretora sugere que ocorre no trabalho de sua companhia *Theatre of Witness* (Teatro da Testemunha) um processo de cura pela escuta das pessoas que participam, ao escutarem umas às outras e se conectarem, e que esse processo de escuta terapêutica se estende ao público ao se identificar com as histórias contadas (UPTON, 2010: 106).

Existem alguns aspectos que diferenciam o teatro documentário tradicional do teatro verbatim. O primeiro, diz respeito à natureza do material utilizado e como ele é apresentado. Apesar de fazer uso de diversos materiais documentais, tais como trechos de diários, anotações, correios eletrônicos e depoimentos em vídeo (GONZÁLES, 2016: 279), documentos e vídeos de casos judiciais (no caso das peças de tribunais), além de canções (PAGET, 1987: 325), o teatro verbatim tem como ponto central a reprodução palavra por palavra de depoimentos gravados em áudio. O teatro documentário tradicionalmente faz uso de uma vasta gama de material recuperado de diversas fontes e de arquivos que são preexistentes ao processo criativo da peça; enquanto que o teatro verbatim trabalha majoritariamente com entrevistas realizadas exclusivamente como parte do processo criativo, utilizadas como material de fonte primária. Com isso, o teatro verbatim tende a adquirir sua autoridade mais pelo seu uso de depoimentos palavra por palavra do que pelo uso de evidência verificável, concreta e recuperada (FISHER, 2011: 196). Peter Cheeseman apontava que a chave do trabalho está no uso desse material de fonte primária de forma meticulosa, dedicada e íntegra (PAGET, 1987: 318), assim como Nicolas Kent afirma que o dramaturgo deve “ser absolutamente e escrupulosamente preciso em relação a cada palavra falada” (NATIONAL, 2014). Desse modo, o teatro verbatim estabelece uma relação estreita com a História Oral.

A segunda distinção diz respeito ao modo como esse material é trabalhado dramaturgicamente no processo de edição. No teatro documentário tradicional, o material passa por um processo de montagem dramaturgica, em que as sequências textuais ou cênicas são montadas numa sucessão de momentos autônomos, na qual o corte e o contraste são princípios estruturais fundamentais (PAVIS, 2008: 249). Já o método de trabalho do verbatim é



frequentemente descrito por seus praticantes como um método de colagem (*collage*) (PAGET, 1987: 323), o que o aproxima da entrevista pós-moderna “construída a partir de colagem narrativa” (DENZIN, 2001: 29). Além da colagem dramatúrgica, o teatro verbatim apresenta também uma “colagem verbal” (PAVIS, 2008: 52), pela junção de depoimentos e sonoridades da fala. No entanto, se por um lado a articulação das entrevistas enquanto conteúdo dramatúrgico constitui um processo de colagem, por outro, esse trabalho sobre as gravações enquanto materialidade do som se aproximam do processo de montagem de áudio. Podemos pensar aqui em semelhanças com a estruturação da música concreta, na qual a matéria-prima para a composição é a gravação em áudio de sons emitidos sem composição prévia, a partir dos quais se inicia o processo de organização composicional. No início, as entrevistas realizadas para peças verbatim eram gravadas em áudio e transcritas, para serem então editadas e estruturadas dramaturgicamente. A partir de um determinado momento, as entrevistas passaram a ser editadas e montadas ainda na materialidade das fitas magnéticas, em áudio, e em alguns casos deixaram de ser transcritas.

Os assuntos abordados no teatro verbatim têm geralmente cunho social e político. Alguns deles se referem a questões que podem ser tratadas em diversos lugares nos quais se apresentam como temas sensíveis, como a violência urbana e a xenofobia, ainda que sejam incluídas as particularidades das comunidades de cada local. Outros assuntos são ligados a questões específicas de cada país ou região, e, portanto, dificilmente passíveis de serem exportados. Como no caso do *Brexit* no Reino Unido, abordado em *My Country; A Work in Progress* (2017) de Carol Ann Duffy e Rufus Norris; ou do corredor da morte nos EUA em *The Exonerated* (2000), de Jessica Blank e Erik Jensen. Os assuntos podem ser baseados em eventos ou em um tema em particular. As pesquisas baseadas em eventos abordam acontecimentos de interesse público que necessitam ser mais bem explorados e investigados, ou histórias que ainda precisam ser contadas (BELFIELD, 2018: 2), tais como: os impactos de um desastre natural ou um crime ambiental na comunidade local; algum caso que mobilizou a opinião pública, como um julgamento em tribunal; ou eventos históricos. Já os temas podem conectar diferentes eventos, respostas e opiniões, a fim de investigar questões mais amplas, como: saúde física ou mental e relações com a imagem corporal ou com drogas; comportamentos e hábitos sociais, tais como bullying, sexo, religião, protestos e etarismo; questões políticas relacionadas a guerras, leis,



habitação, transporte e pobreza; e questões ambientais, como crise climática, animais, poluição do ar e da água, alimentação, energia e descarte de lixo (BELFIELD, 2018: 8-10). Para o dramaturgo Robin Soans, a própria escolha do assunto já demonstra que ele é tratado de maneira superficial, de modo que o dramaturgo faz então frente à versão única oficial sugerindo que a situação é mais complexa, e que os indivíduos envolvidos afetados deveriam poder falar por si mesmos (SOANS, 2008: 19-33).

Carol Martin (2010) propõe seis principais funções do teatro documentário, algumas das quais identifico como mais frequentes no teatro verbatim, como as dos itens 1 e 2 nas peças de tribunal, tais como *Talking to Terrorists* (2005) de Robin Soans e *The Colour of Justice* (1998) de Nicolas Kent e Richard Norton-Taylor; e dos itens 3 e 6 nas peças de 'verbatim de fones' (discutido mais adiante). São elas:

- 1) Reabrir julgamentos para criticar a Justiça [...]
 - 2) Criar relatos históricos adicionais [...]
 - 3) Reconstruir um evento [...]
 - 4) Misturar autobiografia com história [...]
 - 5) Criticar o funcionamento do documentário e da ficção [...]
 - 6) Elaborar a cultura oral do teatro e a teatralidade da vida cotidiana [...]
- (MARTIN, 2010: 22-23).

As peças de tribunal tornam mais acessíveis e compreensíveis a pessoas comuns o mecanismo e as informações de processos importantes de interesse público (HAMMOND, STEWARD, 2008: 12). Davi Hare conta que *The Colour of Justice* (1999), peça que expõe o racismo estrutural em um julgamento, retirou as sucessivas camadas de evasivas oficiais, mentiras e incompetência da versão oficial do tribunal, as combatendo com um rigor ibseniano (NORTON-TAYLOR, 2014). Enquanto "o teatro documentário pode interferir na criação da história, por perturbar o presente ao encenar um passado inquietante" (MARTIN, 2010: 18), o teatro verbatim pode interferir na história ao tratar de casos geralmente mais recentes ou imediatos. Nicholas Kent afirma que o impacto de uma peça verbatim pode ser igual ou maior que o de uma reportagem, condensando anos de material em um panorama com começo, meio e fim de forma coerente, de modo que pode inspirar o público a fazer algo sobre as questões políticas apresentadas. Além disso, Kent afirma que o verbatim pode traçar um bom panorama sobre um evento recente ou em curso de forma mais imediata, se comparado à criação e produção de uma peça escrita; como no caso da produção em 3 meses de *The Riots* (2011), escrita por Gillian Slovo (NATIONAL, 2014). Além de responder a uma situação atual em um processo mais rápido que o



de elaborar um drama ficcional, o teatro verbatim permitiria retratar os argumentos de ambos os lados da situação rapidamente e nas próprias palavras das pessoas, sem exagerar ou alterar os argumentos (KENT; HAMMOND; STEWARD, 2008: 152).

Em *Called to Account* (2007), peça que trata do julgamento de Tony Blair sobre os crimes de guerra durante a Guerra do Iraque, Richard Norton-Taylor disse ter apresentado os fatos e colocado o público na posição de júri, como nas peças da Grécia antiga (NORTON-TAYLOR, 2008: 113). Enquanto o jornalismo molda de que forma as questões de interesse público são percebidas, as peças de tribunal voltam a colocar a população diante de dilemas éticos. Confrontos militares sempre foram assuntos fechados, e Norton-Taylor afirma que suas peças de tribunal puderam "não apenas expor a verdade de uma dada situação, mas também a atitude mental, a subcultura intelectual, de indivíduos em posições de poder e autoridade" (NORTON-TAYLOR, 2008: 114).

O dramaturgo David Hare afirma não haver diferença entre escrever uma peça documentário ou imaginada (HARE; STAFFORD-CLARK; HAMMOND, 2008: 59). Ao criar a partir de materiais encontrados, Hare procura assuntos que tenham tanta ressonância quanto algo que viria de sua imaginação, e a intenção não é diferente daquela de uma peça grega: "[...] investigar o que é ser humano e qual o limite entre sofrimento necessário e desnecessário. É o grande assunto do drama; pode ser com verbatim ou com imaginação" (NATIONAL, 2014). No entanto, enquanto a motivação não é diferente em peças imaginadas e documentário, o material a ser trabalhado na dramaturgia de peças documentário, em particular de teatro verbatim, abre uma série de possibilidades por conta da riqueza, complexidade e imprevisibilidade dos depoimentos coletados nas entrevistas. Paget (1987: 330) afirma que, independentemente de quão bons ouvidos para a fala o dramaturgo tenha, seria improvável que pudesse escrever a variedade de padrões de fala que uma peça verbatim pode apresentar, pelo fato da linguagem do dramaturgo ser altamente estilizada. Segundo Peter Cheeseman, a maior reserva de criatividade inerente às pessoas está em suas habilidades linguísticas (PAGET, 1987: 318), enquanto que a dramaturga Alecky Blythe diz ter acesso a falas que não sonharia escrever, nas quais a confusão da linguagem e a maneira como são ditas revelam personalidades (NATIONAL, 2014). Hare conta ainda que ao sair para coletar evidências dos modos de vida das pessoas, coisas completamente extraordinárias não previstas são reveladas, e essas falas praticamente impossíveis de se criar



revelam que as pessoas veem o mundo de forma muito mais ampla e inesperada do que se pensa (HARE; STAFFORD-CLARK; HAMMOND, 2008: 52).

Para o diretor Max Stafford-Clark, o verbatim não é apenas uma técnica de pesquisa (utilizada mesmo em espetáculos não verbatim), mas um modo como se “apresenta a pesquisa nua, algo como cozinhar uma refeição, mas deixando a carne crua [...]. É como se você estivesse apresentando a pesquisa sem transformá-la em uma peça” (HARE; STAFFORD-CLARK; HAMMOND, 2008: 51). O processo de coleta de material para uma produção verbatim pode ser coletivo (envolvendo não apenas dramaturgo e diretor, como também os performers), ou ficar reduzido ao dramaturgo, que posteriormente edita o material antes de apresentá-lo a quem vai performar cada depoimento. Robin Soans (2008: 30) conta que seu processo de pesquisa varia entre realizar as entrevistas só ou em um pequeno grupo de pesquisadores (podendo ser junto de outros membros da companhia de teatro), o que neste caso auxilia a realizar grande parte das entrevistas mais rapidamente. A coletividade do processo de pesquisa e criação borra a distinção entre performers, diretores e *designers*⁴ (PAGET, 1987: 318), sendo que cada artista transita por diversos perfis, tais como dramaturgo, diretor, jornalista e detetive, em um trabalho que exige rigor, precisão, clareza e paciência (BELFIELD, 2018: xi). Após o tempo de uma semana ou mais, o processo de coleta de material e os ensaios passam a acontecer simultaneamente, de modo que um roteiro de trabalho vai sendo constituído conforme novos materiais são adicionados; e quando se chega a um material suficiente, a ordem das cenas começa a ser desenhada (ainda que revista conforme novos materiais vão chegando), até que o roteiro vai gradualmente sendo refinado e se tornando mais sucinto até a data da estreia (PAGET, 1987: 329). Essa repetida volta a campo ocorre sobretudo ao retratar eventos recentes ou que continuam em curso durante a pesquisa, já que informações podem continuar a ser reveladas diariamente (BELFIELD, 2018: 17).

Após a gravação das entrevistas, o desafio está em como contar uma história sem ser meramente informativo, e como construir uma experiência teatral com o material pesquisado sem alterá-lo para torná-lo mais dramático. A ideia do que será a peça começa a se desenhar durante o processo de edição, e nesta etapa o ponto de vista do dramaturgo é traduzido pela escolha dos fragmentos que serão utilizados na estruturação do roteiro, de modo a estabelecer

⁴ Mencionado por Paget como *designers*, que pode incluir cenógrafo (*stage designer*), figurinista (*costume designer*), sonoplasta (*sound designer*) e iluminador (*light designer*), quando tenham participado do processo de pesquisa desde o início das entrevistas.



uma narrativa e gerar debate (SOANS, 2008: 26, 34). São criadas então cenas a partir do encadeamento de ideias, eventualmente envolvendo diálogos, estruturadas em sequência estabelecendo uma curva dramática. Para essa estruturação, Soans (2008: 35) explica que busca ligações temáticas nos depoimentos e agrupa as falas como se cada entrevistado passasse o bastão para o entrevistado seguinte falar. No processo de edição busca-se também um equilíbrio entre dados fatuais e passagens anedóticas. Alecky Blythe sugere que a história não seja baseada apenas em anedotas, o que não permitira a narrativa avançar; enquanto que Ivan Cutting sugere que não há nada pior que diálogos conduzidos por fatos (BELFIELD, 2018: 73). As decisões durante o processo de edição passam também pela escolha de quais entrevistados e quais trechos de seus depoimentos são incluídos na peça, uma vez que muitas horas de material devem ser reduzidas para a apresentação. Soans (2008) afirma que considera como mais interessantes os entrevistados cujos depoimentos alargam o conhecimento sobre a condição humana, e que muitas vezes inclui apenas um trecho do depoimento que sintetiza uma ideia, o qual chama de *sample*⁵ mais representativo (SOANS, 2008: 34, 42).

Em seu artigo inaugural sobre o verbatim, Paget (1987) julgava à época que o uso da transcrição das entrevistas geralmente seria suficiente para o trabalho, por três razões. Primeiramente, pela dificuldade em se acessar novamente os áudios originais, já que o roteiro era uma colagem de fragmentos de diferentes fontes já transcritas (lembrando que até o final dos anos 80, os materiais eram gravados em fita e a agilidade da edição digital ainda não era amplamente acessível). Em segundo lugar, pelo fato de que qualquer problema durante o processo poderia ser resolvido diretamente por quem realizou a entrevista, sem a necessidade de se retornar às fitas. Por último, Paget indicava que a representação estaria longe dos objetivos do verbatim, e nesse ponto, associava a escuta do material original à possibilidade de uma suposta 'representação' das pessoas entrevistadas pelos atores e pelas atrizes (PAGET, 1987: 332), o que se mostrou mais adiante não ser necessariamente o caso. Enquanto no teatro verbatim tradicional as entrevistas, transcrições e performances são realizadas por diversos atores-autores, no verbatim de fones (que viria a surgir), um único autor geralmente realiza as entrevistas, as grava em áudio e as edita, e posteriormente recruta o elenco para performá-las (WAKE, 2013: 322).

⁵ Mantive o termo 'amostra' sem tradução devido ao amplo uso do original *sample* na cultura contemporânea.



Verbatim escutado: dupla mediação e mimesis sonora

Descrito pela revista Newsweek como ‘O Grande Ouvido Americano’ e vencedor do Prêmio Pulitzer por *The Good War: An Oral History of World War II* em 1985, o radialista Louis ‘Studs’ Terkel exerceu grande influência em pesquisadores de história oral, pela imediatez com que transmitia suas gravações diariamente na rádio, levando a seus ouvintes como as pessoas nas ruas pensam (KEEN, 2017: 35-36). Terkel contribuiu para estabelecer a história oral nos Estados Unidos ao entrevistar para seu programa de rádio e para seus livros não apenas pessoas famosas, como também diversas pessoas comuns e desconhecidas, investigando sobre praticamente cada dimensão da cultura e da história moderna norte-americana (FRISCH, 2014). Juntamente com John Reed, Terkel adotou o estilo *man on the street* ou *vox pop* de jornalismo, que consistia em entrevistar pessoas na rua que estivessem envolvidas no assunto que investigavam, mas cujas opiniões geralmente não chegariam a ser compartilhadas publicamente (KEEN, 2017: 35). Em entrevista a Whet Moser (2011), Terkel descreve sua abordagem como sendo mais uma conversa informal que uma entrevista, sem ter a elaboração prévia de perguntas. Suas entrevistas seriam uma prática de escuta ativa, sobre a qual Terkel aconselha: “escute; prepare, mas tenha uma conversa ao invés de conduzir uma entrevista” (MOSER, 2011). Terkel se encarava mais como artista do que como historiador (FRISCH, 2014: 276), de modo que seu trabalho borra as fronteiras entre arte, história oral e jornalismo, áreas que orbitam a entrevista como ferramenta de pesquisa e a escuta como ação.

Além de Terkel ter sido retratado em cena pela atriz e dramaturga Anna Deavere Smith, seu método de pesquisa foi também de fundamental importância para o trabalho dessa artista, que “insatisfeita com as explicações oficiais para incidentes sociais devastadores”, adota uma abordagem inspirada por Terkel de entrevistar cidadãos comuns, “para revelar a verdade sobre as destrutivas forças ocultas que estão por trás desses incidentes” (MATSUOKA, 2002: 311). Após ter estudado linguística e atuação, a atriz se tornou professora e explorou métodos para atores criarem personagens pelo estudo de pessoas reais, especificamente pela prática de conversar com elas. A partir dessa pesquisa, Smith desenvolveu o projeto *On the Road: A Search for American Character*, dentro do qual escreveu e atuou em diversas peças. Com esse projeto, Smith buscava desenvolver um tipo de teatro que pudesse ser mais sensível aos eventos de seu tempo



(SMITH, 1994: xxii).

No primeiro trabalho do projeto, *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities* (1992), Smith abordou a tensão racial ocorrida em 1991 no bairro Crown Heights no Brooklyn, em Nova Iorque, decorrente do incidente que matou uma criança negra atropelada por um carro que ultrapassou o sinal vermelho, que fazia parte da carreata de um líder judeu ortodoxo; seguido por uma série de protestos que culminaram no assassinato de um jovem judeu australiano que estudava na cidade. Smith realizou entrevistas em profundidade com diversas pessoas e performou os depoimentos de 29 entrevistados (CRAINE, 2019). Em seu artigo *Other People's Holocausts: Trauma, Empathy and Justice in Anna Deavere Smith's Fires in the Mirror*, Gregory Jay (2007: 125) caracteriza os monólogos testemunhais de Smith como uma forma de “empatia performativa”, que seria “uma ‘elaboração’ que nos desafia a compreender o ‘outro’ por meio de um cruzamento radical das fronteiras da identidade”, e que “nos ajuda a ver as lacunas entre nosso próprio entendimento e as percepções do sujeito que reencenamos”. Dessa forma, Jay afirma que *Fires in the Mirror* não pretendia documentar os fatos que cercam o conflito de Crown Heights em Nova York, mas “representar a maneira como as identidades culturais e pessoais determinam como cada personagem vê os eventos” (JAY, 2007: 140).

Smith compreende que a riqueza das entrevistas que conduzia não estava ancorada apenas no conteúdo do ‘que’ as pessoas diziam, mas também na complexidade sonora de ‘como’ diziam. Denzin destaca que Smith “sabe como escutar” (DENZIN, 2001: 33), e isso se traduz no modo como ela conduz suas entrevistas e na opção por apresentar os temas que aborda por meio da sonoridade dos entrevistados, elemento que a interessava desde o começo de sua carreira. A artista conta que, antes mesmo de se interessar por questões sociais, vinha experimentando com a linguagem falada e suas relações com o personagem (SMITH, 1993: xxiii). Smith buscava encontrar o personagem⁶ americano a partir dos modos como as pessoas falam (SMITH, 1993: xxiii), e, para isso, passa então a gravar entrevistas em áudio. Ela escutava por meio de fones de ouvido as entrevistas gravadas e imediatamente as repetia exatamente como na sonoridade original, respeitando as cadências e padrões da fala (BLYTHE, 2008: 80). Ao levar essa sonoridade para a cena, Smith preservava não apenas ‘palavra por palavra’ (como era feito

⁶ O uso de *character*, traduzido como ‘personagem’ em algumas passagens, parece remeter aqui também a ‘identidade’, por conta do contexto em que Smith utiliza o termo.



no teatro verbatim até então), mas também ‘sonoridade por sonoridade’, mimetizando a prosódia, assim como as pausas, hesitações, gírias, e outras qualidades sonoras que, além de materializem as características vocais dos entrevistados, evocavam contextos sociais, históricos e políticos.

Smith afirma que buscava “criar uma atmosfera na qual o entrevistado pudesse experienciar sua própria autoria” (1993: xxxi). O fato de manter as hesitações, e as palavras e construções gramaticais consideradas erradas, desloca os depoimentos de uma comunicação mais sintética ‘direto ao ponto’, para uma comunicação que leva em conta todas as imperfeições da fala. Dessa forma, seu projeto não é sobre um ponto especificamente, mas sobre um caminho; está ‘no’ caminho (*on the road*), como o nome de seu projeto traduz. Smith afirma ser nesse caminho que o personagem vive (SMITH, 1993: xxxi), dividindo as performances de cada entrevistado em quadros, como “Engolindo a amargura” e “Ser forte” (SMITH, 2010), como se fossem breves paradas na estrada. Denzin (2001: 36) afirma que Smith utiliza métodos de colagem narrativa, e realiza um processo de escrita performativa no qual ‘mostra através de uma fala performativa’ ao invés de ‘narrar’. Smith (1994: xxiii) explica que, o que mais influencia suas decisões sobre o que incluir nas peças é de que maneira um texto de entrevista funciona como veículo físico, audível e performável; e diz que as palavras não são um fim em si, mas um meio de evocar a identidade da pessoa que as falou. E afirma ainda que “as pessoas falam em poemas orgânicos”, e que cada pessoa que performa tem uma presença, que é mais importante que a informação que entrega (SMITH, 1994: xxiii-xiv).

A forma específica de levar o material documental para a cena inaugurada por Smith, não apenas carrega as palavras e seus subtextos, mas também evoca camadas contextuais e sociais por meio da sonoridade da fala, por meio da prosódia, de regionalismos, gírias e outros maneirismos, se constituindo como uma performance hiper-realista. Essa prática viria a se desenvolver de diferentes maneiras com uma série de artistas ao longo das décadas posteriores, adicionando uma nova camada de complexidade ao teatro verbatim, quanto ao processo de elaboração e, principalmente, quanto à forma como as pessoas são retratadas em cena.

Uma das principais artistas que seguiram os passos de Smith foi a dramaturga britânica Alecky Blythe. Ao participar do curso *Drama Sem Papel* de Mark Wing-Davey no *Actors Centre* em Londres, Blythe experimentou a entrevista como ponto de partida da composição



dramatúrgica. Wing-Davey havia trabalhado com Smith, sendo que, enquanto Smith inovou na maneira de escutar os entrevistados (o que a permitiu levar suas sonoridades para a cena), Wing-Davey tornou essa escuta visível ao levar os fones da sala de ensaio para o palco. Essa prática foi expandida por Blythe e pela dramaturga e diretora australiana Roslyn Oades, ao reunirem diversos atores e diálogos em cena, incluírem outros idiomas ou criarem musicais (WAKE, 2013: 326). Segundo Blythe (2008), Wing-Davey havia percebido que as performances eram mais interessantes durante os ensaios enquanto os fones ainda estavam ligados, então ele decidiu mantê-los durante a apresentação. Blythe realizou um primeiro teste do que havia aprendido com Wing-Davey em sua peça inaugural *Come Out Eli* (2003) e, anos depois, em *The Girlfriend Experience* (2008), alcançando um texto sonoro de narrativa teatral coerente a partir da edição de uma grande quantidade de material bruto (TAYLOR, 2013: 5).

Blythe denominou esse subgênero como *recorded delivery*, termo que usou para batizar sua companhia e se popularizou no Reino Unido. Essa nomenclatura coloca em evidência uma das etapas fundamentais do verbatim: a gravação (*recording*) como ação inicial na construção dramatúrgica. Na Austrália, Oades popularizou essa modalidade como ‘teatro verbatim de fones’ (*headphone verbatim theatre*), que parece traduzir a prática de maneira mais específica, uma vez que as demais formas de verbatim na maioria dos casos também fazem uso da gravação dos depoimentos em áudio. Por esse motivo, utilizarei ‘verbatim de fones’ ao me referir a essa prática. No verbatim de fones, os atores atuam usando fones de ouvido, por meio dos quais recebem o roteiro em áudio (*audio script*). A partir desse roteiro, a tarefa é repetir o que escutam da maneira mais imediata e precisa possível, reproduzindo entonação, ritmo, timbre, inflexões, ênfases e sotaques das falas originais, incluindo também todos os tropeços, repetições, hesitações, murmúrios, gagueira, tosse, pausas e respirações (TAYLOR, 2013: 6; WAKE, 2014a: viii).

No Brasil, o teatro verbatim chega já como sinônimo de verbatim de fones, tanto pelo uso extensivo desse dispositivo eletrônico na quase totalidade das produções nacionais, como pela frequente associação do teatro verbatim ao uso de fones pelos próprios grupos e artistas (NUO, 2018; TEATRO, 2019). A primeira peça brasileira, *Ao Pé do Ouvido*, foi realizada em 2015 pelo Núcleo Experimental. Essa produção, dirigida por Zé Henrique de Paula e com dramaturgia de Herbert Bianchi, Rita Batata e Zé Henrique de Paula, trazia memórias de sete pessoas que



migraram do nordeste brasileiro para a cidade de São Paulo por meio de depoimentos coletados em entrevistas e reproduzidos ao vivo pelos atores e pelas atrizes. Depois de *Ao Pé do Ouvido* (2015), o Núcleo Experimental apresentou *Do Outro Lado da Rua* (2016), que contava as histórias de pessoas que trabalhavam ou que tiveram experiências com a prostituição; e *O Nome Disso É Abuso* (2016), com dramaturgia de Herbert Bianchi e Letícia Sobral, com relatos de pessoas que sofreram diferentes tipos de abusos na cidade de São Paulo.

O verbatim no Brasil seguiu com os monólogos *Como Todo Mundo* (2016) de Regina Fonseca, que contava a história de uma advogada que, após defender uma prostituta resolve abrir sua própria boate; e *Entre Guerras e Tulipas* (2018), em que Sérgio Sal retrata múltiplos entrevistados de diversas regiões do país, contando suas histórias de superação. Outras produções incluem as peças *Chá das Almas Carbonizadas* (2018) e *Ter Boas Histórias para Contar* (2018), da Seriam Cômicos Cia. de Teatro para o *Festival Internacional de Teatro de São José do Ribeirão Preto (FIT Rio Preto)*, com depoimentos dos moradores da cidade coletados ao longo de um mês antes do evento; e a ópera verbatim *Cânticos dos Imigrantes* (2018) do Nuo Ópera Lab, com depoimentos de imigrantes no Brasil. Em 2018, Herbert Bianchi, que havia se envolvido com teatro verbatim desde a primeira produção brasileira como ator e depois se estabeleceu como diretor e dramaturgo, fundou juntamente com a atriz Letícia Sobral a companhia Teatro Verbatim em 2018, produzindo no ano seguinte o espetáculo *Projeto Revide*.

A produção brasileira de maior repercussão foi *Hotel Mariana* (2017) da Cia. da Palavra, apresentada na *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp)* de 2018 e vista ao longo dos anos seguintes por mais de 10 mil pessoas. Com dramaturgia e direção de Munir Pedrosa e Herbert Bianchi, o espetáculo aborda o crime ambiental ocorrido em 2015 na cidade mineira de Mariana, soterrada pelo rompimento da barragem de rejeitos de minérios da Vale S.A. A peça proporciona um contato do público, ainda que mediado, com os depoimentos dos sobreviventes colhidos poucos dias depois do desastre, o que traz uma memória quase imediata da experiência, além de uma alternativa à narrativa midiática. A opção de levar essas memórias através de atores permite a circulação desse material documental, ao mesmo tempo em que mantém relativamente preservados os depoimentos originais, por não serem reelaborados a cada apresentação pelos depoentes.

O fato dos fones terem se tornado presentes em praticamente todas as produções



brasileiras parece ocorrer em decorrência de duas situações. Em primeiro lugar, da associação do espetáculo inaugural *Ao Pé do Ouvido*, divulgado inicialmente como ‘audiopeça’ (NUNES, 2015), ao método baseado no dispositivo eletrônico. Em segundo, da importância em particular para o contexto brasileiro que sejam resgatadas as sonoridades originais dos depoimentos. Esse segundo ponto talvez se deva ao fato de se tratar de um país no qual o passado e as memórias de expressivas parcelas da população foram sistematicamente apagados. Dessa forma, parece importante que um trabalho de escuta para a diversidade, as memórias e as problemáticas do país coloque em cena não apenas narrativas alternativas às versões oficiais, mas também as sonoridades próprias dessas narrativas. O início dessa percepção parece estar apontado na sinopse de *Ao Pé Do Ouvido*:

Sete pessoas que cruzaram o país de Norte a Sul. Como aves migratórias, vieram em busca de melhores oportunidades. Da Bahia, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte e Maranhão para São Paulo, trilharam a rota dos milhares que, antes deles, começaram vida nova num Brasil tão diferente daquele onde nasceram – a babá, o porteiro, o pescador, a costureira, o pedreiro, o médico, a atriz.

Uns querem voltar.

Outros sentem saudade.

Há os que amam São Paulo.

Mas suas raízes pulsam nas falas de todos.

Sons que são o som do Brasil.

(NÚCLEO, 2015)

Aqui, o ‘som do Brasil’ não se refere àquele de construção reducionista feito pela indústria cultural, pela mídia corporativa ou pela propaganda; mas propõe uma investigação por meio do som das vidas e memórias de pessoas reais que vivem à margem da sociedade. Na mesma linha, o diretor artístico do *NUO Ópera Lab*. Paulo Maron explica antes do início de *Cânticos dos Imigrantes* (espetáculo que também parte de depoimentos de pessoas que foram viver em São Paulo, neste caso incluindo imigrantes em condição de refúgio) o que o público irá ver e escutar. No início das apresentações, Maron explica ao público que o que será apresentado se trata de uma dramaturgia construída a partir de depoimentos reais, que são escutados por meio de fones de ouvido e reproduzidos pelos atores e pelas atrizes; e define o teatro verbatim como ‘o teatro da escuta’.



Ao analisar o verbatim de fones, Caroline Wake (2013) identifica três gêneros dominantes. Do primeiro, fazem parte as “peças de crise social”, que surgem durante ou após um momento de crise social aguda, incluindo manifestações ou um processo de caos urbano. Como em *Stories of Love and Hate* (2008) de Roslyn Oades, criada a partir de violentos distúrbios raciais ocorridos em Sydney na Austrália em 2005. O segundo, engloba as “peças de justiça social”, que abordam a injustiça que recai sobre pessoas ou grupos marginalizados, tratando de imigração, etarismo e prostituição. Como nos trabalhos de Alecky Blythe *The Girlfriend Experience*, sobre quatro profissionais do sexo; e *Do We Look Like Refugees?!* (2011), sobre pessoas em situação de refúgio da Geórgia que perderam suas casas na guerra contra a Rússia em 2008. O terceiro gênero inclui as “peças de retrato social”, que partem do interesse do dramaturgo por um lugar, pessoa ou comunidade específicos. Como em *I’m Your Man*⁷ (2012) de Roslyn Oades, que acompanha um boxeador e seus companheiros de treino. Alecky Blythe inicia seu processo de criação com a escolha de uma notícia de jornal ou TV; depois vai às comunidades impactadas pelo evento noticiado e grava depoimentos, explicando aos entrevistados que suas palavras se transformarão em um roteiro para que atores as recriem fielmente em cena; e então ela edita o material como uma história (BELFIELD, 2018: 68). Desse modo, no verbatim de fones, o roteiro do espetáculo é transformando em um ‘roteiro em áudio’ (*audio script*) das entrevistas originais, como explica Roslyn Oades (WAKE, 2013: 322).

Além da possibilidade do registro das entrevistas, a tecnologia tem um papel importante também no processo de edição e na encenação do verbatim de fones. O processo de edição do material gravado, que inicialmente partia da transcrição dos relatos antes de ser organizado em texto dramático, passa a ser realizado diretamente em áudio. Com o advento do áudio digital, o procedimento de edição se torna, ainda que trabalhoso, mais ágil e preciso. Blythe (2008: 94) destaca a flexibilidade de manipular o material em áudio para criar uma estrutura narrativa, diferentemente de materiais em vídeo editados para outros tipos de teatro documentário, que apresentariam limitações de montagem quanto à coerência espaço-temporal. A edição de áudio para o verbatim de fones passa a se concentrar na redução e no arranjo do material gravado em um roteiro dramático por meio de softwares de áudio, resultando em um roteiro em áudio a ser escutado pelos atores, e não mais lidos ou decorados como no teatro verbatim tradicional

⁷ Trailer de *I’m Your Man* disponível em: <<https://youtu.be/FuTa79-qCVs>>. Acesso em: 23 set. 2022.



(WAKE, 2013: 322). Com isso, o aspecto racional da leitura, voltado para a interpretação do texto enquanto código, dá lugar ao sensual da escuta, abrindo a percepção para a musicalidade e para outras qualidades da fala. Ao levar em consideração os aspectos da sonoridade durante o processo de edição, abrem-se possibilidades de, além de uma estruturação dramatúrgica considerando 'o quê é dito'; também um arranjo sonoro em relação às qualidades sonoras de 'como é dito', se aproximando de um arranjo musical (ou de musicalidades).

Os equipamentos de som utilizados em cena também acompanharam a evolução tecnológica. Inicialmente, os fones dos atores eram conectados via cabo de áudio em um único aparelho de reprodução analógico. A movimentação no palco era marcada em uma coreografia de cabos (WAKE, 2013: 324) para que não enrolassem formando um emaranhado, sendo que, caso houvesse menos fones que performers, a movimentação coreografada cumpria também a tarefa da passagem dos fones de uns para os outros (BLYTHE, 2008: 99). Atualmente, há duas maneiras mais comuns de enviar os roteiros em áudio aos fones dos performers. Na primeira, os performers portam um leitor de MP3 contendo todos os depoimentos encadeados sequencialmente em um arquivo de áudio único. Nesse caso, o controle do início do espetáculo fica nas mãos dos performers, que acionam a reprodução todos ao mesmo tempo e seguem o roteiro até o final. Na segunda, o áudio é enviado aos fones à distância a partir de um único equipamento de reprodução, passando por uma mesa de som via cabos ou por meio de um sistema sem fio por radiofrequência, podendo ser via transmissores bluetooth, FM ou UHF. O operador de som pode acionar a reprodução de um arquivo de áudio único, como no caso anterior, ou uma série de áudios fragmentados, de acordo com o tempo da cena.

Com a evolução do áudio digital, que se popularizou com CD e passou pelo MiniDisc antes de chegar ao leitor de MP3, o equipamento de reprodução se tornou cada vez mais compacto e portátil, permitindo que cada performer carregasse o seu e tivesse maior liberdade para se deslocar pelo palco, mesmo que estivesse conectado via cabo de áudio. Conforme os equipamentos de reprodução se tornaram mais compactos, os fones se tornaram maiores e mais visíveis, passando dos intra-auriculares (*in ear*), praticamente imperceptíveis, para os circumaurais, que cobrem totalmente as orelhas e isolam os sons externos. Com isso, a performance isola sonoramente o ator das reações sonoras do público ao mesmo tempo em que o ator se posiciona de forma dirigida para público. O ruído imagético dos fones na cabeça dos



performers, revelando o aparato, somado ao fato dos depoimentos serem direcionados frontalmente ao público, é uma lembrança constante sobre a raiz da cena em falas reais, que estão sendo escutadas e retransmitidas em tempo real. Dessa forma, a escuta é performada, tornando visível o invisível ato de ouvir atentamente (WAKE, 2013: 334). Para Blythe (2008: 84), enquanto as câmeras podem apresentar algo mais próximo à realidade como a conhecemos, o áudio permite o acesso a mundos subterrâneos. Seu trabalho destitui a autoridade do dramaturgo, se deslocando na direção da performatividade, da vitalidade e da espontaneidade do ato de fala, havendo na auralidade uma estratégia de autenticidade baseada nos impactos da voz em um processo corporal (TAYLOR, 2013: 23).

Os trabalhos que levam ao espectador depoimentos reais de pessoas ausentes em cena são sempre mediados. Se considerarmos desde o processo de criação da peça, os depoimentos originais atravessam uma série de mediações, que se inicia pelo aparato de gravação de áudio; passa pelo trabalho do transcritor (ou do editor de áudio no caso do verbatim de fones); até chegar aos atores, materializado em roteiros impressos ou em áudio. Já durante a apresentação, a mediação final está no próprio ator, que pode resgatar os depoimentos pela memória durante a cena (tendo-os decorado previamente durante os ensaios a partir das transcrições); pode ler os depoimentos ao vivo a partir do roteiro transcrito impresso (posicionado em uma estante de partitura); ou pode escutar o depoimento gravado via fones em tempo real, o repetindo com um ligeiro atraso. A sonoridade entregue ao público pode ter menor fidelidade em relação à sonoridade da fala da pessoa entrevistada (geralmente nos casos em que o depoimento é decorado ou lido em cena), maior fidelidade à sonoridade original (como no caso do verbatim de fones), ou total liberdade de criação sobre como os depoimentos irão soar (como no caso dos musicais verbatim, ainda que as canções possam ser compostas a partir da musicalidade das falas dos entrevistados).

Se pensarmos sobre a mediação por uma outra perspectiva, considerando apenas as mediações que ocorrem especificamente no momento da cena e que alteram a sonoridade final oferecida à escuta do espectador, temos três casos distintos. O primeiro, ocorre no verbatim documental tradicional, no qual o depoimento original é mediado pelo ator, que reproduz as palavras do entrevistado através de seu corpo-voz. O segundo, ocorre em outras formas de trabalhos performativos nos quais não há atores profissionais presentes em cena, como em



Situation Rooms do *Rimini Protokoll*, no qual a mediação é realizada pelos fones de ouvido, pelos quais o espectador escuta os depoimentos originais gravados dos entrevistados. Já o terceiro caso ocorre em peças de verbatim de fones como as de Alecky Blythe, nas quais há uma dupla mediação dos depoimentos, que passam primeiro pelos fones utilizados pelos atores, e depois pelo corpo-voz do ator, antes de chegar ao espectador.

A fidelidade em relação à sonoridade da fala do entrevistado, em termos de prosódia, entonação e particularidades diatópicas (como o sotaque da região do entrevistado) pode parecer caricata em um primeiro momento, porém, vai ganhando profundidade e sentido ao decorrer da narrativa, tanto pelo envolvimento e entrega do ator na tentativa de uma reprodução que se aproxime ao máximo do depoimento original, quanto pela história real que está sendo apresentada, de conteúdo geralmente sociopolítico e temática densa. Paget (1987: 332) afirma sobre os trabalhos de teatro verbatim tradicional⁸ que, o ritmo de fala dos atores entrava em um equilíbrio sutil com o ritmo do entrevistado, de maneira que os atores não construía um personagem nem atuavam como si próprios, se aproximando de um estilo de atuação brechtiano. A atriz Alwyne Taylor, da peça *When Can I Have a Banana Again?* (1982) de Rony Robinson, percebia a necessidade de buscar uma outra forma de atuação, ao dizer sobre as entrevistas gravadas: “As pessoas dizem algo muito sério e comovente – elas não estão chorando! Elas podem estar chorando por dentro. Mas é pra valer – vem das entranhas. [...] Há muito o que se aprender...em particular como atuar menos” (PAGET, 1987: 332). Já no verbatim de fones, praticamente não há espaço para uma criação prévia, uma vez que os depoimentos são escutados e performados buscando a maior fidelidade possível à sonoridade, com uma defasagem temporal mínima entre o que soa nos fones e o que os corpos dos atores emitem. Com isso, há nesse trabalho uma tensão entre teatro documentário e performance, pela ausência de textos escritos e ênfase na presença do corpo-voz do ator-performer (TAYLOR, 2013: 3).

A prática de atuar com fones requer habilidades particulares de escuta e de reprodução do que é escutado, algo relativamente semelhante à percepção e execução musicais. No entanto, apesar da qualidade de escuta ter pontos de semelhança à do músico que aprende de ouvido, aqui, os ritmos da fala são menos regulares e as melodias mais erráticas, além de que alguns atores emulam inclusive o timbre de voz do entrevistado com seus próprios corpos. Desde o

⁸ Tradução livre de heritage verbatim theatre.



teatro verbatim tradicional, Paget (1987: 331) já destacava a musicalidade e a idiosincrasia contidas nos ritmos dos depoimentos, considerando que o performer atuaria como um instrumento por meio de suas habilidades vocais. No caso do verbatim de fones, além da exigência de habilidades de percepção sonora e vocais, são necessários também alguns treinamentos específicos para a realização do trabalho em tempo real, devido ao alto grau de automatismo da fala. Desse modo, a preparação para essa forma de atuação é essencial para desenvolver habilidades de escuta e observação (BELFIELD, 2018: 130).

Durante a escolha de elenco, Blythe realiza um curso rápido de como lidar com os fones e, em seguida, aplica um teste prático para identificar quem se adapta à técnica. Blythe afirma que a prática requer todas as habilidades que seriam necessárias ao se interpretar Mamet ou Shakespeare, porém, com a diferença de que a jornada emocional que o ator buscaria já está mapeada no roteiro em áudio (BELFIELD, 2018: 69). Os atores reproduzem o depoimento em tempo real sem ter acesso prévio ao material para estudo e desenvolvimento de uma mimesis estudada e ensaiada, uma vez que, ao decorar as falas, os atores param de escutar e se desviam da sonoridade original (BLYTHE, 2008: 81). Por conta disso, o ator amplia sua concentração na escuta dos depoimentos recebidos pelos fones. Os depoimentos são isolados do público, que escuta apenas a fala do performer feita em tempo real. O ator Mohammed Ahmad de *Stories of Love & Hate* (2008) conta que não basta escutar ‘palavra por palavra’; para alcançar o ritmo do entrevistado, é necessário escutar ‘respiração por respiração’ (WAKE, 2014b: 97). Pela necessidade de escutarem ativamente às falas, não há tempo hábil para os performers elaborarem como vão dizê-las, levando a performances quase inconscientes, mas ao mesmo tempo livres (BLYTHE, 2008: 81).

Blythe afirma que o instinto do ator de trabalhar sobre sua performance em busca de tornar a pessoa que está interpretando parecer real acaba não sendo a melhor abordagem no caso de recriar uma fala do dia-a-dia, pelo fato de esta ser uma fala mais mundana e cotidiana do que qualquer um poderia inventar (BLYTHE, 2008: 82). Munir Pedrosa, ator e criador de *Hotel Mariana* (2017), aconselha a se esvaziar de si mesmo para não se impor ao depoente, a quem considera ser mais importante. Pedrosa conta que o trabalho conduzido pelo diretor Herbert Bianchi é oposto ao trabalho diário de construção do personagem. O trabalho está em não construir, se esvaziar, partir de uma posição neutra, e ser atravessado pelo áudio, tirando o



máximo de camadas dele. Conforme é realizada a mimesis sonora, “a partir da energia daquele som, da força daquela verdade, seu corpo começa a ativar” (DIVERSÃO, 2017). Sobre os efeitos corporais decorrentes da transposição da escuta para a voz, Williams (2005: 41) observa:

Os imprevisíveis e idiossincráticos ritmos vocais, afinações, e temporalidades dos entrevistados produzem uma transformação mágica nos corpos dos performers, que ocupam um espaço em algum lugar entre a atuação, ‘ser’, e a possessão.

Blythe explica que, para que o ator copie a voz que escuta mais fielmente, ele precisa colocar seu rosto na mesma forma do rosto da pessoa real que deu o depoimento, e com isso, o ator se torna essa pessoa fisicamente ao se tornar ela vocalmente (BLYTHE, 2011: 10). Como ocorre em *London Road*, sobre o qual o ator Paul Thornley conta que toda sua fisicalidade veio da escuta do depoimento (BELFIELD, 2018: 113). De acordo com Paulo Maron (2019), a atriz Angélica Menezes de *Cânticos dos Imigrantes* conta que, ao escutar o depoimento da imigrante apátrida apresentada no espetáculo, sentiu que deveria repetir a fala em pé, sem que soubesse que o depoimento havia sido dito de fato em pé. Apesar dessa busca por fidelidade, Blythe lembra que, por mais naturalista que a encenação seja, o texto é sempre dito por outra pessoa e adquire vida própria (BLYTHE, 2008: 100). Em sua peça *The Girlfriend Experience*, as atrizes escutam depoimentos de prostitutas que confessam detalhes pessoais em seus ouvidos, e então falam por elas. Os depoimentos são filtrados por seus corpos em um processo que chama atenção para a materialidade da voz e a dimensão sonora da personificação, no qual o público escuta ‘a’ atriz e ‘através da’ atriz (TAYLOR, 2013: 7).

Encenação, modos de atuação e desdobramentos

Após a criação do roteiro, a direção de uma peça de teatro verbatim conta com diversas possibilidades poéticas a partir de algumas escolhas de encenação recorrentes. Da mesma maneira como ocorre no trabalho de encenação de Erwin Piscator em seu teatro documentário nos anos 1960, as decisões de encenação podem adicionar outras camadas estéticas de maneira a aprofundar a relação do público com a questão política apresentada. Alguns diretores de teatro verbatim optam por uma teatralidade mínima, considerando que dessa forma o público se



concentrará mais naquilo que é dito nos depoimentos; enquanto outros optam por um trabalho de maior intervenção estética. Robin Belfield (2018: 155) sugere que se reflita se as escolhas de encenação no teatro verbatim apoiam e valorizam a história contada ou distraem o público dela.

No início do teatro verbatim durante os anos 1970, Rony Robinson defendia que as apresentações fossem realizadas em espaços pequenos, sem objetos ou figurino, concentradas apenas na contação de histórias; na mesma direção, Chris Honer optava por não utilizar nada além dos depoimentos, dizendo que seria melhor que o público imaginasse o que estava ausente no palco (PAGET, 1987: 320-321). Algumas das primeiras produções simplificavam a encenação também pelo fato de que as peças eram criadas a partir de entrevistas de muitas pessoas em diversos locais diferentes, de modo que as mudanças espaço-temporais na troca do entrevistado retratado aconteciam diretamente pela voz dos atores.

Atualmente, alguns diretores seguem optando por uma criação estética mínima. Nicolas Kent busca remover ao máximo o ilusionismo da cena, com uma cenografia mínima e o uso da luz de serviço do teatro para iluminar também a plateia, de modo que as reações do público são incorporadas ao espetáculo. Kent não apenas constrói um ambiente que favorece uma escuta dedicada aos depoimentos reais performados no palco, como inclui em cena a presença do público como coro performativo, vivo e portador de vozes que integram a cena. Os atores e as atrizes são microfonados para que reproduzam os depoimentos da forma mais próxima possível às sonoridades dos entrevistados, sem que tenham a necessidade de uma maior projeção de voz (KENT; HAMMOND; STEWARD, 2008: 156).

Outro aspecto da encenação está ligado à movimentação dos performers em cena, que pode ser mais estática (com todos sentados em cadeiras, bancos ou sofás), com deslocamentos marcados pelo espaço, ou em forma de dança. Neste caso, os atores-bailarinos executam uma partitura corporal e decoram o texto dos depoimentos, como ocorre nos trabalhos *To Be Straight With You*⁹ (2007) e *Can We Talk About This?*¹⁰ (2011) da companhia *DV8 Physical Theatre*, analisados por Jess McCormack (2018: 63) em *Choreography and Verbatim Theatre: Dancing Words*.

⁹ Fragmento de registro audiovisual de *To Be Straight With You* disponível em: <<https://youtu.be/PvctLx8H8xs>>. Acesso em: 23 set. 2022.

¹⁰ Fragmento de registro audiovisual de *Can We Talk About This?* disponível em: <<https://youtu.be/vNVPumETpuA>>. Acesso em: 23 set. 2022.



Já a cenografia e o figurino são elaborados a fim de resgatar materialmente o ambiente onde as entrevistas ou depoimentos foram conduzidos, como na sala de estar do entrevistado ou em tribunais; ou para sintetizar o tema tratado na peça, como no uso de gaveteiros de arquivos contendo documentos sobre casos de violência em *Projeto Revide* (2019). Em *The Power of Yes* (2009), peça de David Hare sobre a crise financeira de 2008, o diretor Angus Jackson mescla uma cenografia mínima a uma ambientação realista. Diferentemente de peças de histórias ligadas a comunidades, a maior parte de *The Power of Yes* foi apresentada em um palco quase vazio, sem qualquer senso de lugar, uma vez que se tratava de uma crise de impacto global. Havia no palco apenas um painel LED contendo explicações sobre os complexos aspectos financeiros ligados ao evento. Já a última cena traz a entrevista de David Hare com o bilionário George Soros em seu apartamento em Nova Iorque, realizada enquanto o mordomo do magnata servia comida preparada por seu *chef* particular. O local da entrevista é o único espaço recriado na peça, levando ao palco o impacto dessa experiência para Hare (BELFIELD, 2018: 141).

No caso específico do verbatim de fones, o áudio das entrevistas pode indicar caminhos para a construção da cena. Em *Cruising* (2006), a cenógrafa Anna Bliss Scully conta que o roteiro em áudio de Alecky Blythe a serviu como uma fonte surpreendentemente rica de detalhes de design, fornecendo diversos elementos que revelam onde e em quais circunstâncias a entrevista foi conduzida, assim como o que estava acontecendo ao fundo, trazendo elementos que tornavam possível identificar se alguns objetos soavam dentro ou fora da casa, e se o entrevistado soava feliz, estressado ou cauteloso (BELFIELD, 2018: 144). Já a atriz Leticia Sobral (2019) conta que, em *Hotel Mariana*, o som ambiente ao fundo agia como um estímulo sensorial, ao localizar e contextualizar o depoimento durante a performance.

As escolhas de encenação em relação à cenografia, à atuação e aos fones podem comunicar ao público sobre quais momentos do espetáculo partem de depoimentos reais e quais são criações imaginadas. O grande número de interações entre atores nos dramas imaginados se inverte no teatro verbatim, no qual a interação se dá quase que totalmente entre ator e público. Isso coloca o espectador na posição de personagem silencioso, sendo a principal habilidade do ator a de contador de histórias, na qual a relação chave se dá com o público (SOANS, 2008: 21). O público assume então um papel ativo de confidente, como nos solilóquios de Shakespeare e nos apartes das comédias da restauração, em que se interrompe o fluxo dramático para se dizer



a verdade ao público (SOANS, 2008: 23; HARE; STAFFORD-CLARK; HAMMOND, 2008: 67).

O uso no teatro verbatim de diálogos inventados em meio aos depoimentos reais divide opiniões. Nicolas Kent desaprova essa combinação como sendo algo desonesto, o que parece uma preocupação legítima se os dois registros não são diferenciados pelo público (KENT; HAMMOND; STEWARD, 2008: 152). Entretanto, há casos em que a encenação dá conta de separar cenicamente os textos que têm base nos depoimentos reais daqueles que foram criados originalmente para a peça. Como em *Stuff Happens*, em que as falas reais são ditas nas cenas endereçadas diretamente ao público, enquanto as falas imaginadas ocorrem apenas entre os atores (HARE; STAFFORD-CLARK; HAMMOND, 2008: 63). Esse recurso foi utilizado também na encenação de *Projeto Revide*, em que as cenas se alternam entre depoimentos endereçados frontalmente ao público, falados por um ator por vez (sentado na frente do palco utilizando fones visíveis); e diálogos, nos quais os atores contracenam no fundo do palco em meio ao cenário de uma sala de arquivamento de casos policiais (sem fones e fechados pela quarta parede).

A partir das diferentes experimentações que os trabalhos de teatro verbatim passaram ao longo das últimas décadas, podemos identificar algumas variações no processo de trabalho e nas formas de atuação e apresentação, divididas em quatro modalidades. Em uma primeira modalidade, temos o texto das entrevistas transcrito e interpretado pelos atores, que podem seguir rubricas do diretor, ou (no caso particular do diretor Nicolas Kent) os atores podem ser encorajados a pesquisarem sobre as pessoas retratadas e, quando possível, conhecê-las (KENT; HAMMOND; STEWARD, 2008: 158).

Em uma segunda modalidade, além de reproduzirem o conteúdo das entrevistas, os atores realizam a mimesis sonora das falas originais dos entrevistados, aprendendo e memorizando essas sonoridades durante os ensaios e as reproduzindo durante as apresentações o mais fielmente possível. Como nos trabalhos de Anna Deavere Smith, em que a atriz apresenta diferentes identidades étnicas presentes em seu país (MATSUOKA, 2002: 310).

Em uma terceira modalidade, os atores não recebem o texto das entrevistas transcrito, tendo contato com o material apenas ao escutar por meio de fones de ouvido as entrevistas gravadas, as reproduzindo quase que instantaneamente enquanto as escutam. Nesse caso, os atores não têm o apoio visual do texto transcrito nem dão conta de decorar o conteúdo das entrevistas, já que se concentram na escuta de um fluxo sonoro em tempo real e na reprodução



o mais fiel sonoramente possível, como nos trabalhos de Alecky Blythe e Roslyn Oades (WAKE, 2013). Há ainda uma quarta modalidade em que o texto das entrevistas é musicado e os depoimentos são cantados, aproximando o verbatim documentário do teatro musical.

Dentre as definições da direção em uma peça verbatim, a escolha do elenco carrega alguns dos aspectos centrais do trabalho. Para retratar pequenos grupos de entrevistados, pode-se buscar correspondências de gênero, etno-raciais e de idade entre atores e atrizes e os entrevistados. Porém, em produções nas quais o número de atores é inferior ao de entrevistados, os atores se desdobram em diferentes pessoas retratadas, e com isso pode haver artistas de idade, cor ou gênero diferentes em relação ao entrevistado. Isso pode se tornar problemático quando não está explícito que há um cruzamento de identidades na escolha do elenco, ou quando o cruzamento ocorre apenas em parte do elenco. Por outro lado, esse cruzamento pode gerar efeitos de distanciamento crítico interessantes, nos quais “a diferença entre fala e aparência exige que o espectador faça a leitura não apenas da cena, mas também da realidade retratada” (WAKE, 2013: 327). Alecky Blythe (2008) considera que o contraste entre o que os atores dizem e como eles aparentam pode subverter os estereótipos e desafiar os preconceitos do público. Blythe exemplifica essa situação em uma cena de *Come Out Eli*, em que o ator Don Gilet, que é “negro, de 30 e poucos anos e com um ar descolado contemporâneo”, retrata o entrevistado David Field, “um gentil procurador aposentado [...] que falava com uma voz calculada de classe alta, ocasionalmente lançando mão de um latim perfeito”. Em casos como esse, as palavras teriam mais ressonância no público quando ditas por uma pessoa de quem não se esperaria ouvir (BLYTHE, 2008: 98-99), colocando em cheque os preconceitos do espectador em um convite à reflexão.

No verbatim de fones, além do modo de atuação e treinamento específicos, o fato do elenco usar esse dispositivo sonoro no palco estabelece também alguns aspectos visuais perante o público. A visibilidade dos fones em cena sugere uma ideia de ator ciborgue e atualiza o efeito de distanciamento de Brecht. Lib Taylor (2013: 3) se refere aos fones como uma tecnologia prótica que se funde à voz e ao corpo do ator em uma relação simbiótica. Se, por um lado, os fones funcionam como um equipamento que gera o efeito de distanciamento, lembrando constantemente que os atores apenas apresentam os depoimentos, ao invés de se identificar com eles; por outro, os fones produzem uma autenticidade que mesmo as outras formas de



verbatim não alcançam (WAKE, 2013: 326), uma vez que a presença do dispositivo eletrônico resgata para a cena as gravações originais dos depoimentos, ainda que audíveis apenas para os atores.

A partir dessas questões de distanciamento e autenticidade, Wake (2013) identifica três modos de atuação no verbatim de fones. O modo épico busca uma autenticidade verbal, ao permitir que se verifique a fidelidade aos depoimentos reais pelo uso dos fones; e um distanciamento visual ao retratar os entrevistados através de atores fisicamente diferentes (ou no caso de cada performer retratar múltiplos entrevistados). Já no modo naturalista, além da autenticidade verbal, busca-se também autenticidade visual, elencando um ator para retratar cada entrevistado, ambos com semelhantes características físicas, de idade e de gênero. No modo misto, ocorre ora autenticidade ora distanciamento visual (WAKE, 2013: 327).

Dentre as diferentes possibilidades de trabalhar as sonoridades da cena no teatro verbatim, temos a trilha sonora originalmente criada para a peça, como em *Cheshire Voices* (1977) e em *Home* (2013); a trilha sonora composta por canções reais pesquisadas, como em *Cânticos dos Imigrantes: Uma Ópera Verbatim* (2018); ou a criação de depoimentos musicados a partir do material documental das entrevistas, como no musical verbatim *London Road* (2011) de Alecky Blythe e Adam Cork. Nesse último caso, o compositor Adam Cork cria as músicas do espetáculo a partir da sonoridade dos depoimentos¹¹, sendo que as letras das músicas têm origem fiel nos depoimentos, mantendo a autenticidade do material (TAYLOR, 2013: 12).

Já a ópera verbatim *Cânticos dos Imigrantes* apresenta músicas preexistentes em um caleidoscópio de culturas sonoras como elemento contextual. Enquanto em *London Road* os depoimentos e a música estão fundidos, em *Cânticos dos Imigrantes* atores e atrizes alternam entre os depoimentos (mantendo as sonoridades das falas dos entrevistados) e pausas para cantarem as músicas de diversas culturas. Se em *London Road* o abandono do foco nas sonoridades das falas originais dá lugar às relações entre os moradores daquela comunidade, materializadas nas relações musicais entre suas falas transformadas em canto; em *Cânticos dos Imigrantes*, a divisão entre depoimentos e músicas apresenta mais nitidamente a riqueza sonora de ambos, elemento estético fundamental que, ao se somar aos discursos dos depoimentos,

¹¹ Forma de composição semelhante à orquestração da ópera contemporânea *The Cave* de Steve Reich, e aos trabalhos de Hermeto Pascoal sobre a musicalidade da voz falada.



completa a experiência do público acerca da alteridade em choque com as injustiças sociais apresentadas.

O ator Paul Thornley conta que em *London Road* os fones foram abandonados por conta das particularidades da produção, um vez que não era prático repetir os depoimentos alguns segundos após escutá-los nos fones ao mesmo tempo em que era necessário escutar a música que iria ser cantada (BELFIELD, 2018: 112). Nesse caso, Blythe, que geralmente entrega seus roteiros em áudio em CD aos atores, entregou o texto transcrito impresso junto ao manuscrito da música (BELFIELD, 2018: 144).

Em sua produção seguinte, *Little Revolution* (2014), Blythe voltou aos fones durante os ensaios, porém, por conta do excesso de ruído ambiente na gravação (o que dificultava a compreensão dos depoimentos), os atores acabaram tendo que decorar suas falas. Blythe cogitou então deixar de usar os fones em cena em seu trabalho seguinte, sendo, porém, rigorosa nos ensaios quanto à preservação da sonoridade dos depoimentos (BELFIELD, 2018: 68), o que a levaria de certa maneira a um retorno ao método de trabalho de Anna Deavere Smith.

Além de aproximações com o teatro musical, o verbatim se espalhou pelo mundo e se desdobrou em diferentes meios, tendo sido adaptado para TV, como em *A Man in a Box* (2007); e para o cinema, como no longa-metragem de *London Road*, dirigido por Rufus Norris. No teatro, há um espectro de abordagens com diversas possibilidades, a depender de como se segue as regras ou as subverte (BELFIELD, 2018: x). Artistas ainda incorporaram ao verbatim a dança, o musical, a ópera, a autobiografia, e seguiram experimentando diferentes poéticas e dramaturgias. Nicolas Kent afirma não saber se o verbatim se consolidará como uma forma clássica de teatro, e não espera que as peças verbatim durem, as considerando mais como uma resposta jornalística a questões do momento do que como arte (KENT; HAMMOND; STEWARD, 2008: 165). No entanto, se retornarmos à definição do termo verbatim como ‘literalmente’, outros espetáculos que não necessariamente compartilham de todas as características do teatro documentário podem ser abarcados nessa classificação, sobretudo porque, enquanto técnica, o verbatim pode transitar em outras artes, como “um meio e não um fim” (HAMMOND, STEWARD, 2008: 9). Nesse sentido, a técnica de reprodução palavra por palavra em tempo real estaria presente em dois trabalhos de Nuno Ramos. Em *A Gente Se Vê Por Aqui* (2017), os atores Danilo Grangheira e Luciana Paes passam 24 horas confinados dentro do espaço cenográfico de uma



casa, escutando nos fones e reproduzindo em tempo real a programação da Rede Globo na íntegra, criando micro dramaturgias incidentais na relação do conteúdo escutado com o espaço cênico. Em *Aos Vivos* (2018), o elenco escuta e reproduz em tempo real as falas dos políticos participantes do debate das eleições presidenciais de 2018.

Um dos trabalhos híbridos de diferentes linguagens mais relevantes é realizado pelo compositor Ted Hearne em seu espetáculo-concerto *The Source*¹² (2014), que transita entre teatro verbatim, musical e instalação. Apresentado como um “oratório moderno e uma colcha de retalhos de canções baseadas em textos de fontes primárias americanas” (HEARNE, 2015), o espetáculo trata do caso do vazamento para o WikiLeaks em 2010 de centenas de milhares de documentos confidenciais sobre as guerras do Iraque e do Afeganistão, realizado pela soldado e analista de inteligência do Exército dos Estados Unidos Chelsea Manning (conhecida até então como Bradley Manning). Em agosto de 2013, Manning foi condenada a trinta e cinco anos de prisão e, logo após, anunciou publicamente sua transição de gênero.

O material apresentado no espetáculo, selecionado e organizado pelo libretista Mark Doten, inclui: documentos militares dos EUA vazados conhecidos como ‘Registros da Guerra do Iraque’ e ‘Diário da Guerra do Afeganistão’; bate-papos na internet entre Manning e o ex-hacker Adrian Lamo (publicados posteriormente pela *Wired.com*), nos quais Manning se expressa sobre sua identidade de gênero (antecipando sua intenção de mudança de sexo) e a esperança de que suas ações pudessem levar a discussões, debates e reformas mundiais; publicações no *Twitter* de Lamo sobre sua decisão de entregar Manning; uma série de perguntas que os jornalistas fizeram a Julian Assange (ativista e fundador do site *WikiLeaks*, atualmente mantido sob custódia pela polícia de Londres); e dados escolhidos de entrevistas, rádio, mídia social e música popular, extraídos principalmente do mesmo período dos vazamentos (HEARNE, 2015).

A música e o texto, performados por quatro cantores e uma banda formada por sete músicos tocando ao vivo, são apresentados em diversas sonoridades, incluindo recitativos afinados automaticamente (*autotuned*¹³), e diversos estilos musicais e instrumentações, como

¹² Trailer de *The Source* disponível em: <<https://vimeo.com/115441535>>. Acesso em: 22 set. 2022.

¹³ A afinação sonora automática é realizada dentro de um *plugin* de áudio como o Auto-Tune, utilizado sobretudo para a correção da afinação de vozes e instrumentos musicais melódicos e de harmonia. Seu uso abusivo ou incorreto revela a presença da afinação eletrônica pela sonoridade artificial e robótica, timbre que foi incorporado à música pop como elemento estético.



baladas neo soul, trios de cordas e passagens operísticas com relações intrincadas entre texto e música. Ao fundo do palco, é projetada em quatro telões de vídeo uma montagem de rostos de mais de 100 cidadãos, filmados enquanto assistem a um trecho de 8 minutos de um dos vídeos vazados por Manning, divulgado pelo *WikiLeaks* sob o título de *Collateral Murder* (Assassinato Colateral). O vídeo mostra um ataque aéreo realizado por helicópteros Apache em Bagdá em 12 de julho de 2007, que resultou em um massacre de civis, incluindo dois funcionários da agência de notícias Reuters (BUMILLER, 2010). Em toda a duração dos vídeos, não há qualquer fala ou som partindo das pessoas filmadas, o que forma um coro de testemunhos silenciosos que se comunica apenas por meio de expressões faciais.

Há um contraponto interessante entre a apresentação do material documental em som e a apresentação em imagem do impacto gerado nos corpos dos cidadãos comuns a partir do contato com o material vazado. Essas escolhas cênicas parecem valorizar o material de fonte primária ao apresentá-lo em sua forma original (ainda que editado) justaposto à ausência de elaborações verbais sobre esse material por parte do coro de testemunhas. O coro silencioso parece nos dizer que ‘o material fala por si; cabe a nós o escutarmos’.

Verbatim como metaescuta: meios de comunicação, ética e graus de manipulação

Para o sociólogo Norman Denzin (2001), não temos acesso direto ao mundo; o conhecemos apenas através da experiência e do estudo de suas representações, mediadas pelo aparato cinematográfico. Nos tornamos uma sociedade da entrevista, e a temos utilizado durante um século como ferramenta básica de levantamento de informações das ciências sociais. Ao situá-la no presente, Denzin identifica que a entrevista, mais do que um método de reunir informações, transforma a informação em experiência compartilhada, se tornando um veículo de produção de textos performativos, etnografias performativas e monólogos poéticos. Essa atividade transforma também entrevistados em performers, cujas palavras e narrativas são posteriormente performadas por outros. A entrevista seria então uma escrita do mundo que, quando performada, cria o mundo. Denzin chama atenção para o fato de que nossa escrita da cultura não é inocente e que, realizar entrevistas não é um direito que temos, mas um privilégio.



Com isso, o autor propõe que a linguagem e a performance devam empoderar as pessoas e que, os textos performativos devam carregar um senso crítico sobre o mundo e oferecer alternativas a ele (DENZIN, 2001).

A crise de credibilidade do jornalismo tradicional (em decorrência de práticas que vão desde a criminalização de manifestações populares e divulgações de grampos ilegais de conversas privadas, a casos flagrantes de matérias completamente fabricadas) abriu caminho para a disseminação de *fake news*, que tiveram papel fundamental na desestabilização de governos, na disseminação de ódio e ideias xenófobas, e interferiram na liberdade de eleições em diversos países (CHRISTOFOLETTI, 2016; MELLO, 2018; GUIMARÃES, 2019; CARBAJOSA, 2019; SERRA, 2021). Ao mesmo tempo em que a jornalista Eliane Brum (que se apresenta como ‘escutadeira’) propõe uma autocrítica à imprensa brasileira (GUIMARÃES, 2019), alguns jornalistas são perseguidos e assediados judicialmente pelos próprios grupos midiáticos, ou pelos alvos das revelações de interesse público que fizeram em suas investigações jornalísticas (VEJA, 2020; NASSIF, 2020; BECK, 2021).

Pela migração da busca por informações nos meios de comunicação tradicionais para as redes sociais (com 48% das matérias jornalísticas sendo acessadas a partir do aplicativo *Whatsapp*), o foco das empresas de comunicação se desloca para o engajamento: uma forma de capturar a atenção do leitor via manchetes de grande impacto, porém, com pouca ou nenhuma ligação com o conteúdo da matéria, com o intuito de que o conteúdo seja “acessado, lido, comentado, compartilhado e, se tudo der certo, remixado” (TOURINHO, 2018). Se nos meios de comunicação tradicionais o interesse público já rivalizava com os interesses financeiros das grandes corporações, o impacto da nova abordagem jornalística (que visa compartilhamentos à velocidade das redes sociais) é traduzido na perda definitiva do compromisso público com a verdade. E ao ser remixada, a informação tende a perder definitivamente seu lastro factual.

No Brasil, diversas formas de mídia independente vêm crescendo em alcance e relevância como alternativa ao descrédito e ao agendamento hegemônico dos grandes grupos de comunicação nacionais, pautando questões negligenciadas pelas grandes corporações e cobrindo movimentos populares ao vivo pela internet, por vezes na íntegra. Juntamente com a mídia independente, algumas produções artísticas vêm apresentando narrativas alternativas sobre temas de interesse público. A imediatez da pesquisa *in loco* de *Hotel Mariana* poucos dias



após o crime ambiental ocorrido na cidade mineira, se configura como uma escolha política enquanto uma recusa em contar essa história mediada pelas versões oficiais governamentais e empresariais, ou pela versão dos órgãos de imprensa (comprometidos com um de seus maiores anunciantes: a multinacional brasileira Vale S.A., responsável pelo desastre ambiental). Não há aqui uma generalização do descrédito do jornalismo ou uma apologia de antemão do teatro verbatim, mas a identificação da possibilidade de oferecer diferentes pontos de vista sobre questões políticas concretas da vida pública e de exercer alguma modalidade de contraponto à narrativa da mídia corporativa.

Para Robin Soans (2008: 17), devido à perda de confiança nos canais de reportagem comuns, resta aos artistas fazerem as perguntas relevantes, uma vez que a arte coloca os estudos da condição humana acima de interesses financeiros. No caso do teatro verbatim, não apenas algumas produções incluem trechos de reportagens jornalísticas, como a prática atraiu alguns dos próprios profissionais do jornalismo, como Richard Norton-Taylor e ACH Smith. Esses jornalistas-artistas se tornaram importantes dramaturgos de peças verbatim ao realizarem um trabalho semelhante à extensa pesquisa do jornalismo investigativo, resultando, porém, em uma montagem também estética e experiencial. Para ACH Smith, enquanto no jornalismo a história vem antes da entrevista, que é realizada a partir de perguntas previamente preparadas; no verbatim, o processo é o oposto, no qual, a partir da conversa com o entrevistado, surgem histórias que não poderiam ser previstas (BELFIELD, 2018: 34). De acordo com Anderson e Wilkinson (2007: 153):

A onda de fusões e aquisições dos meios de comunicação do final dos anos 1990 até os dias atuais criou um ambiente onde o comercialismo, o interesse dos acionistas e as economias de escala ditam um contexto midiático cada vez mais homogeneizado. Estreitar pontos de vista e diminuir as oportunidades de debate e de comunidades específicas conhecerem ou serem donas de suas próprias histórias, como McChesney¹⁴ nos alerta, estão colocando a democracia em risco.

Para Colette Keen (2017: 40), essa homogeneização dos meios de comunicação seria o principal aspecto que contribuiria para a popularidade do teatro verbatim atualmente na Europa,

¹⁴ Anderson e Wilkinson fazem referência aos estudos do pesquisador e radialista Robert McChesney, em particular de sua obra *Rich Media, Poor Democracy: Communication Politics in Dubious Times*. McChesney publicou mais de 10 livros desde a década de 1990 analisando o impacto do capitalismo global no jornalismo, bem como dos oligopólios midiáticos e da internet nas democracias ocidentais.



nos Estados Unidos e na Austrália. Uma série de peças de tribunal (*tribunal plays*) do teatro britânico *Tricycle Theatre* foram criadas ao longo das três últimas décadas, baseadas em inquéritos públicos (sobre a venda de armas ao Iraque por empresas britânicas, os Julgamentos de Nuremberg, o Genocídio de Srebrenica, entre outros), buscando tornar mais acessíveis alguns complexos processos de interesse público (BECK, 2016: 24). Tanto peças escritas a partir de relatórios de interrogatórios em tribunais de interesse público, quanto trabalhos que associam documentário e ficção, já haviam sido bastante explorados na década de 1960 na Alemanha, como em *O Caso Oppenheimer* (1964) de Heinar Kipphardt; *O Interrogatório* (1965) e *Discurso do Vietnã* (1968) de Peter Weiss; e *O Interrogatório de Havana* (1970) de Hans Magnus Enzensberger (PAVIS, 2008: 387). Carol Martin (2010: 20) afirma que, tanto no teatro como na sala de tribunal, as evidências servem como um pretexto para depoimentos de atores, testemunhas e advogados. As peças de tribunal são construídas a partir de narrativas conflitantes, porém, Martin alerta para o fato de que, apesar de apresentarem ‘uma’ versão do que ocorreu, o público as compreende como não-ficção, o que o pode levar a crer ser ‘a’ versão do que ocorreu; além de que, mesmo que no texto as conclusões sejam indefinidas, as do público podem não ser (MARTIN, 2010: 20).

Nos anos 2000, após o ataque às *Torres Gêmeas* de Nova Iorque em setembro de 2001, dramaturgos e diretores de etnodrama passam a registrar como parte de seus processos criativos os testemunhos de pessoas afetadas por eventos traumáticos, tais como as guerras do Iraque e do Afeganistão. A pesquisa sobre os efeitos dessas guerras e do militarismo através dos testemunhos performados marcou o ressurgimento do teatro verbatim, em peças como *Guantanamo* (2004) e *Talking to Terrorists* (2005); e em *Stuff Happens* (2004), híbrida de documentário e ficção (BECK, 2016: 18). Segundo Mary Luckhurst (2008), as razões para a proliferação de peças verbatim no início do século XXI são complexas e se devem à suspeita generalizada sobre governos e desconfiança na mídia, o que gerou a busca por revelar histórias ocultas (LUCKHURST, 2008: 200).

Os trabalhos documentais no cinema e no teatro não obedecem a restrições prévias, ainda assim, nunca são neutros, refletindo a visão e escuta de mundo do documentarista ou dramaturgo. Pavis identifica a constituição do documentário como gênero na literatura, no cinema, na poesia, nas peças radiofônicas e no teatro entre as décadas de 1950 e 1970 como



uma resposta ao gosto pela reportagem, por “influência dos meios de comunicação de massa que inundam os ouvintes de informações contraditórias e manipuladas” (PAVIS, 2008: 387). A jornalista Sheena McDonald, ao comentar sobre *Nuremberg* (1996) de Richard Norton-Taylor, afirma que o “teatro pode acessar aquelas partes da mente aparentemente cauterizadas pela cobertura da mídia” (NORTON-TAYLOR, 2008: 123).

Dessa forma, Wake (2014b: 83) propõe uma reflexão sobre como não reproduzir a cultura midiática atual, ao mesmo tempo caótica e conservadora, ao performar vozes de modo a “soarem como sinais, ao invés de simplesmente se somarem ao ruído”. A resposta parece estar na forma como um caso de interesse público é organizado e apresentado. Em *Called to Account*, os vazamentos divulgados de forma fragmentada pela mídia podiam parecer isolados ou não mais relevantes (NORTON-TAYLOR, 2008: 121). Ao reduzir nove meses de processo para um material organizado em duas horas de espetáculo, o verbatim apresenta melhor as questões relevantes. Apesar de altamente seletiva, a edição ainda é mais longa que aquela que o jornalismo entrega ao espectador, possibilitando apresentar uma linha argumentativa completa (KENT; HAMMOND; STEWARD, 2008: 138). Se o teatro verbatim apresenta histórias negligenciadas pela mídia, o verbatim de fones permite que os espectadores escutem como a mídia escuta, propondo uma reflexão sobre como escutamos a mídia e através dela, em um processo de metaescuta (WAKE, 2014b: 96).

No teatro verbatim, o fato dos depoimentos serem ditos por atores, ao invés dos próprios áudios serem colocados em cena, se deve a duas questões. A primeira, diz respeito ao efeito gerado pela presença do performer e sua relação com o público. Comel West escreve sobre Anna Deavere Smith que, “(c)omo artista, ela sabe que a performance pública tem uma capacidade única de nos unir [...] para um exame autocrítico” (SMITH, 1993: xii). Para Norton-Taylor (2008), a presença dos atores ao retratar os entrevistados, no lugar de apenas apresentar os depoimentos gravados, se deve ao fato de que ver algo sendo performado diante de você traz uma contextualização cênica mais efetiva e, com isso, de meramente informativa, a cena passa a envolver um maior grau de empatia pelas vítimas. Presenciar o engajamento político no palco na exposição de injustiças implica o público, sobre o qual recai uma responsabilidade coletiva de reconhecer essa injustiça, e possivelmente agir para prevenir futuras injustiças semelhantes (NORTON-TAYLOR, 2008: 124). Um dos casos de envolvimento do público ocorre ao final de *The*



Colour of Justice, quando é reencenado o momento em que o juiz pede para que as pessoas presentes no tribunal se levantem por um minuto pela memória da vítima e pela luta de sua família por justiça; nesse momento, recorda Kent, o público inteiro do teatro se levantou como se estivesse participando do tribunal real (KENT; HAMMOND; STEWARD, 2008: 168).

A segunda questão leva em consideração que, retratar os depoimentos através de atores, ao invés de expor as gravações em cena diretamente, preserva a identidade dos entrevistados permitindo que falem livremente (WAKE, 2013: 330). Segundo Blythe, o público se impressiona o quão abertas as pessoas são para contar suas histórias, mesmo sobre informações altamente pessoais, quando alguém lhes dedica uma escuta atenta. Com essa abertura, Blythe (2008: 82) afirma termos acesso a diversos mundos ocultos. Durante a pesquisa para o espetáculo *Stuff Happens* (2004), em busca de material sobre o processo diplomático que levou à guerra no Iraque, Hare diz que teve acesso a pessoas que não descreveriam esse processo para um jornalista, mas que falariam com dramaturgos porque sabiam que teriam com eles suas identidades preservadas (NATIONAL, 2014).

Sendo uma forma de teatro relativamente recente e ainda em expansão no Brasil, me parece importante comunicar ao público, logo antes de cada espetáculo se iniciar (ou ao menos no programa do espetáculo) que, o que será presenciado se trata de um espetáculo verbatim, bem como descrever o funcionamento de seu processo. Em países onde o verbatim já é conhecido há décadas, houve um processo de familiarização do público com o método de pesquisa e, no caso do verbatim de fones, com a forma de encenação, ao enviar fragmentos das gravações das entrevistas ao público por meio das caixas de som ao iniciar ou terminar a apresentação. Nos espetáculos de Alecky Blythe, o depoimento inicial pode ser ouvido nas caixas de som pelo público juntamente às vozes dos atores sobrepostas, até que a gravação sai de cena gradualmente. Para Blythe, o público tem o direito de saber de onde vem o material, caso contrário, teria a sensação de o estar enganando (BLYTHE, 2008: 100; BELFIELD, 2018: 76). Ao final de *Hotel Mariana*, os atores se levantam, retiram os fones e os seguram nas mãos, e então são tocados um trecho de cada depoimento gravado enquanto o respectivo ator ou atriz recebe um foco de luz. Em *Stories of Love & Hate*, a apresentação se inicia com a voz da diretora nas caixas de som testando o volume e fazendo sua primeira pergunta ao entrevistado, e finaliza com a voz de uma das entrevistadas seguida pela reiteração da performer, o que funciona como uma



lembrança metateatral da repetição e re-mediação (WAKE, 2014b: 89).

Tendo ciência do lastro da performance em depoimentos reais, surgem questões se o verbatim é exploratório e qual o grau de manipulação do material gravado. Robin Soans (2008: 36), que afirma ter ciência do potencial em se lucrar às custas de outras pessoas, chegou a dar o direito de veto aos entrevistados sobre a inclusão de determinados materiais (uma abertura inédita até então em seus trabalhos) em sua peça *Life After Scandal* (2007), que trata justamente de episódios reais de exploração financeira e midiática a partir da invasão de privacidade e da vilificação de pessoas. Algumas vezes as peças retornam às comunidades, que de certa forma as criaram, através da apresentação do espetáculo nesses locais (PAGET, 1987: 317). Sarah Beck (2016: 207) conta que, em um simpósio promovido pelo *Tricycle Theatre* em junho de 2011 do qual participou, chamado *Teatro Verbatim: Uma nova dramaturgia*, Nicolas Kent advertiu aos artistas que estivessem entrando em projetos verbatim que “não sejam um cowboy cultural”, o que significaria “baixar em uma comunidade, extrair as matérias-primas e ir embora”; além de ter frisado a importância em manter contato com os entrevistados e valorizar suas experiências. Blythe afirma que durante a edição há sempre uma luta entre criar uma narrativa dramática e preservar a fidelidade da entrevista. Durante a pesquisa, ela informa aos entrevistados que suas falas serão editadas para criar uma peça dramática, e não suas biografias, e que os comunica se ocorrerem mudanças significativas no material (BLYTHE, 2008: 94).

Sobre o quanto o material é manipulado, Gardner (2007: 1) sugere que o público perde de vista rapidamente como aquilo que é presenciado foi editado, e como as entrevistas foram conduzidas. Por outro lado, reconhece que há diversos materiais sobre os procedimentos de trabalho dos artistas, tais como entrevistas, artigos científicos e transcrições das peças. Esses materiais seriam uma porta de entrada para o tema exposto na peça e fariam o público se questionar sobre cada fala retratada no palco, o que posteriormente poderia influenciar as pessoas a questionarem cada notícia que leem e ouvem (GARNER, 2007: 2). Na organização e estruturação da narrativa, Soans (2008) afirma se questionar sobre o quanto está manipulando as falas das pessoas. No entanto, diferencia seu processo de edição (que teria o intuito de tornar o material mais político, emocional e teatral, para iluminar e ampliar o conhecimento sobre um determinado assunto) do processo de edição das comunicações governamentais, que tentariam ofuscar ou desviar a atenção da questão central (SOANS, 2008: 35). Mesmo com as melhores



intenções, o processo de edição pode resultar na representação incorreta do entrevistado; é necessário então muita atenção durante esse processo para que nunca se mude o sentido dos depoimentos, e que sirva apenas à redução de tempo (BELFIELD, 2018: 92).

Considerações finais

Mais do que questões técnicas ou formais, o uso dos fones de ouvido em cena carrega em si um resgate ao trabalho e ao estudo do som como potente elemento de materialidade do real e acesso a diferentes níveis de percepção para além da imagem. Em uma cultura visuocêntrica, na qual somos simultaneamente produtores e consumidores contumazes de imagens, condicionados a nos relacionarmos com as superfícies de pessoas e situações, faz-se necessário entrarmos em ressonância com questões políticas e sociais por meio da escuta.

Nesse ponto, o verbatim de fones parece caminhar no sentido de uma (re)educação do espectador para a escuta, pois, na medida em que o artista escuta depoimentos de pessoas reais em cena, essa escuta é revelada ao espectador e apresentada como uma ação que precede todas as outras ações. Dessa forma, o uso dos fones em cena pelos performers se coloca como um exercício de escuta que reflete a necessidade de ampliação da escuta de toda a sociedade para vozes e sonoridades silenciadas ou caricaturizadas.

No lugar de dar voz a pessoas (não se dá voz a ninguém; as pessoas já 'têm' ou 'são' vozes), o verbatim as oferece escuta: primeiramente a escuta do artista-pesquisador, e depois, a escuta do público. Desse modo, fornecer um palco para que essas vozes possam ser escutadas é amplificar vozes que poderiam ser perdidas (SOANS, 2008: 32), e garantir um público a elas (WAKE, 2013: 321). Além de se propor a apresentar os problemas mais nitidamente, o teatro verbatim busca ampliar o número e a variedade de pessoas escutadas, incluindo aquelas que tradicionalmente não são vistas ou escutadas no teatro (SOANS, 2008: 18). Com isso, alguns debates são deslocados da fala de políticos e acadêmicos para a escuta a pessoas comuns que vivem a questão diariamente, como no caso do conflito Israel-Palestina, em que algumas das pessoas comuns mais afetadas pelo conflito são consultadas em *The Arab-Israeli Cookbook* (SOANS, 2008: 18, 31).



O verbatim traz a dimensão da escuta como atividade política em si, ao fornecer ouvidos para vozes excluídas da narrativa hegemônica ou midiática em relação a 'o quê' é dito, a partir das narrativas da experiência; e no caso do verbatim de fones, isso inclui o 'como' é dito, a partir das sonoridades diversas da multiculturalidade não normativa, e da riqueza comunicacional da palavra falada. Enquanto o teatro verbatim tradicional é frequentemente associado a um processo de 'escuta terapêutica', a escuta mediada do verbatim de fones aproxima essa modalidade dos estudos de mídia e estudos culturais, nos quais uma 'virada escutatória' já está em curso (WAKE, 2013: 332).

Referências

- ANDERSON, Michael; WILKINSON, Linden. A Resurgence of Verbatim Theatre: Authenticity, Empathy and Transformation. **Australasian Drama Studies**, St. Lucia, abr. 2007. v. 50, p. 153-169.
- ARJOMAND, Minou. Performing Catastrophe: Erwin Piscator's Documentary Theatre. **Modern Drama**, v. 59, n. 1, 2016.
- BBC. The Original BBC Radio Ballads – History. **BBC**, 2011. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/radio2/radioballads/original/orig_history.shtml>. Acesso em: 22 abr. 2020.
- BECK, Leda. Caso Nassif: Profissionais se unem para acabar com assédio judicial contra jornalistas. **Diálogos do Sul**, 14 jan. 2021. Disponível em: <<https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/brasil/68091/caso-nassif-profissionais-se-unem-para-acabar-com-assedio-judicial-contra-jornalistas>>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- BECK, Sarah. **Appropriating Narratives of Conflict in Contemporary Verbatim Theatre: A Practice-as-Research-led Investigation Into The Role of the Playwright**. 2016. 356f. Tese (Doutorado) – Department of Media and Communications Goldsmiths College, University of London, Londres, 2016.
- BELFIELD, Robin. **Telling the Truth: How to Make Verbatim Theatre**. Londres: Nick Hern Books, 2018.
- BLYTHE, Alecky. Alecky Blythe. In: HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (eds.). **Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre**. London: Oberon Books, 2008. 77-102.



BLYTHE, Alecky. Interview with Alecky Blythe. [Entrevista cedida a] Lib Taylor, 16 set. 2011. Disponível em: <http://www.reading.ac.uk/web/files/ftt/alecky_blythe_16th_september_2011.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2020.

BORGES, Tide. Morre Stefan Kudelski, o inventor do gravador de som Nagra. **Associação Brasileira de Cinematografia**, 2013. Em: <<https://abcine.org.br/site/morre-stefan-kudelski-o-inventor-do-gravador-de-som-nagra/>> Acesso em: 22 abr. 2020.

BUMILLER, Elisabeth. Video Shows U.S. Killing of Reuters Employees. **The New York Times**, 05 abr. 2010. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/04/06/world/middleeast/06baghdad.html>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

CARBAJOSA, Ana. O escândalo da 'Der Spiegel': parem as máquinas, é tudo mentira. **El País**, [S.l.], 18 fev. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/12/eps/1549973689_120344.html>. Acesso em: 14 mai. 2019.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. Grampos e as responsabilidades da mídia. **Observatório da Imprensa**, 24 mar. 2016. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/crise-politica/grampos-e-as-responsabilidades-da-midia/>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

CRAINE, Anthony G. Anna Deavere Smith. Website Name: Encyclopaedia Britannica. Publisher: Encyclopaedia Britannica, Inc. Date Published: 14 set. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Anna-Deavere-Smith>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

DAWSON, Gary Fisher. **Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999.

DENZIN, Norman K. The reflexive interview and a performative social science. **Qualitative Research**, Londres, 2001. Vol. 1(1), p. 23-46.

DIVERSÃO & Arte. Hotel Mariana: Nos Bastidores. **Diversão & Arte**, 26 jun. 2017. Disponível em: <<https://youtu.be/pAiSX4TP-Js>>. Acesso em: 13 mar. 2019.

EDITORS of the American Heritage Dictionaries. **The American Heritage Dictionary of the English Language**. 3ª edição. Boston: Houghton Mifflin, 1994.

FISHER, Amanda Stuart. 'That's who I'd be, if I could sing': Reflections on a verbatim project with mothers of sexually abused children. **Studies in Theatre and Performance**, v. 31 n. 2, p. 193-208, 2011.

FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (eds.). **Get Real: Documentary Theatre Past and Present**. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave MacMillan, 2009.



FRISCH, Michael. Studs Terkel, Historian. **The Oral History Review**, v. 41, n. 2, p. 269–278, 2014.

GARDNER, Lyn. Does verbatim theatre still talk? **The Guardian**, 07 mai. 2007. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/may/07/foreditorsdoesverbatimthea>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

GONZÁLEZ, Ángel Abuín. Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: El caso del teatro "Verbatim". **Revista Signa**, vol. 25, 273-296, 2016.

GUIMARÃES, Paula. "A imprensa brasileira também precisa fazer sua autocrítica", afirma Eliane Brum. **Diálogos do Sul**, [S.l.], 14 mai. 2019. Disponível em: <https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/cultura/58490/a-imprensa-brasileira-tambem-precisa-fazer-sua-autocritica-afirma-eliane-brum?fbclid=IwAR3uKSsBmxBogtzlUbXb5KsJAXSPTcb2NQevZHHV8R_W-Je41bBpzx6l2ww>. Acesso em: 14 mai. 2019.

HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (eds.). **Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre**. London: Oberon Books, 2008.

HARE, David; STAFFORD-CLARK, Max; HAMMOND, Will. David Hare & Max Stafford-Clark. In: HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (eds.). **Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre**. London: Oberon Books, 2008. 45-75.

HAYWOOD, William D. **Bill Haywood's Book: The Autobiography of William D. Haywood**. New York: International Publishers, 1929.

HEARNE, Ted. The Source. **Ted Hearne**, 09 out. 2015. Disponível em: <<http://www.tedhearne.com/project-details/2015/10/9/the-source>>. Acesso em: 23 jan. 2021.

HEGARTY, Paul. Noise/Music//2007. In: KELLY, Caleb (ed.). **Sound: Documents of contemporary art**. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2011. 104-107.

ILUSTRADA. Anos de aflição: entenda as mudanças nas produções teatrais desde 2010. **Folha de S.Paulo**, 30 dez. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/anos-de-aflicao-entenda-as-mudancas-nas-producoes-teatrais-desde-2010.shtml>>. Acesso em: 23 dez. 2020.

JAY, Gregory. Other People's Holocausts: Trauma, Empathy, and Justice in Anna Deavere Smith's "Fires in the Mirror". **Contemporary Literature**. Vol. 48, n.1 (Spring, 2007), p. 119-149.

KEEN, Colette F. **Behind the Words: The Art of Documentary and Verbatim Theatre**. 2017. 214 f. Tese (Doutorado em Drama e Escrita Criativa) - School of Humanities and Creative Arts, Flinders University, Adelaide, Austrália, 2017.

KENT, Nicolas; HAMMOND, Will; STEWARD, Dan. Nicolas Kent. In: HAMMOND, Will; STEWARD,



Dan (eds.). **Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre**. London: Oberon Books, 2008. 133-168.

LUCKHURST, Mary. Verbatim Theatre, Media Relations and Ethics. In: HOLDSWORTH, Nadine; LUCKHURST, Mary (eds.). **A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama**. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

MARON, Paulo Sergio. Comunicação pessoal, 27 ago. 2019.

MARTIN, Carol. Bodies of Evidence. In: MARTIN, Carol (ed.). **Dramaturgy of the Real on the World Stage**. New York: Palgrave Mcmillan, 2010.

MATSUOKA, Naomi. Murakami Haruki and Anna Deavere Smith: Truth by Interview. **Comparative Literature Studies**, vol. 39, nº 4, 2002, p. 305-313.

MCCORMACK, Jess. **Choreography and Verbatim Theatre: Dancing Words**. Cham, Switzerland: Palgrave Pivot, 2018.

MELLO, Daniel. Para especialistas, difusão de fake news está ligada à crise do jornalismo. **Agência Brasil**, São Paulo, 04 abr. 2018. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-04/para-especialistas-difusao-de-fake-news-esta-ligada-crise-do-jornalismo>>. Acesso em: 12 mai. 2019.

MOSER, Whet. Studs Terkel on How to Interview Someone. **Chicago Magazine**, 1 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.chicagomag.com/Chicago-Magazine/The-312/July-2011/Studs-Terkel-on-How-to-Interview-Someone/>>. Acesso em: 21 jul. 2019.

NASSIF, Luis. 12 anos depois, meu direito de resposta na Veja, por Luis Nassif. **GGN**, 20 dez. 2020. Disponível em: <<https://jornalggm.com.br/memoria/12-anos-depois-meu-direito-de-resposta-na-veja-por-luis-nassif/>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

NATIONAL Theatre. An introduction to verbatim theatre. **National Theatre**, 16 jan. 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/ui3k1wT2yeM>>. Acesso em: 30 set. 2019.

NAVARRO, Renato Martins. **[CE]NA ESCUTA[DA]: Poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea**. 2021. 347 f. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

NORTON-TAYLOR, Richard. Richard Norton-Taylor: verbatim plays pack more punch than the papers. **The Guardian**, [s.l.], 22 out. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2014/oct/22/richard-norton-taylor-verbatim-tribunal-plays-stephen-lawrence>>. Acesso em: 25 mai. 2019.

NÚCLEO Experimental. Ao pé do ouvido. **Núcleo Experimental**, 2015. Disponível em: <<http://nucleoexperimental.com.br/portfolio-item/ao-pe-do-ouvido/>>. Acesso em: 31 jul.



2019.

NUNES, Leandro. 'Ao Pé do Ouvido' cria audiopeça e entrevista imigrantes nordestinos. **O Estado de S.Paulo**, 01 set. 2015. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,ao-pe-do-ouvido-retrata-preconceito-contra-nordestinos,1753979>> Acesso em: 23 jan. 2019.

NUO Ópera Lab. Cântico dos Imigrantes - uma ópera verbatim. **NUO Ópera Lab**, 12 jun. 2018. Disponível em: <<https://nucleodeopera.blogspot.com/2018/06/cantico-dos-imigrantes-uma-opera.html>>. Acesso em: 21 jul. 2019.

PAGET, Derek. 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques. **New Theatre Quarterly**, v. 3, n. 12, p. 317-336, 1987.

PAGET, Derek. 'Oh What a Lovely War': the Texts and Their Context. **New Theatre Quarterly**, v. 6, n. 23, ago. 1990. p. 244-260.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHWEITZER, Pam. **Reminiscence theatre: making theatre from memories**. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2007.

SERRA, Cristina. A praga do jornalismo lava-jatista. **Folha de S.Paulo**, 08 fev. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/cristina-serra/2021/02/a-praga-do-jornalismo-lava-jatista.shtml>>. Acesso em: 09 fev. 2021.

SMITH, Anna Deavere. **Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other identities**. Nova York: Anchor Books, 1993.

SMITH, Anna Deavere. **Twilight**: Los Angeles, 1992. Nova York: Anchor Books, 1994.

SMITH, Anna Deavere. O Personagem Americano de Anna Deavere Smith. **TED**, 4 jun. 2010. <https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character/transcript?source=facebook&language=pt-br>. Acesso em: 23 set. 2019.

SOANS, Robin. Robin Soans. In: HAMMOND, Will.; STEWARD, Dan. (eds.). **Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre**. London: Oberon Books, 2008. 15-44.

SOBRAL, Letícia. **Workshop Técnica de Teatro Verbatim** [comunicação pessoal]. Respostas às perguntas do autor ao final do workshop em set. 2020.

TAYLOR, Lib. Voice, body and the transmission of the real in documentary theatre. **Contemporary Theatre Review**, v.23, n. 3, p. 368379, 2013.



TEATRO Verbatim. História. **Teatro Verbatim**, 2019. Disponível em: <<http://teatroverbatim.com.br/historia.html>>. Acesso em: 21 jul 2019.

TOURINHO, Pedro. O que está matando as revistas e transformando o PR. **Meio & Mensagem**, [S.l.], 07 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/opiniaio/2018/08/07/o-que-esta-matando-as-revistas-e-transformando-o-pr.html>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

UPTON, Carole-Anne. Theatre of Witness: Teya Sepinuck in conversation with Carole-Anne Upton. **Performing Ethos** v. 1 nº 1, p. 97–108, 2010.

VEJA. Direito de resposta a Luis Nassif. **Veja**, 14 dez. 2020. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/direito-de-resposta-a-luis-nassif/>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

WAKE, Caroline. Headphone Verbatim Theatre: Methods, Histories, Genres, Theories. **New Theatre Quarterly**, vol. 29, nº 4, nov. 2013. p. 321-335.

WAKE, Caroline. The Complexity of Courage: Roslyn Oades' Headphone Verbatim Trilogy. In: OADES, Roslyn. **Acts of Courage: Three Headphone Verbatim Play**. Sydney: Currency Press, 2014a. vii – xviii.

WAKE, Caroline. The Politics and Poetics of Listening: Attending Headphone Verbatim Theatre in Post-Cronulla Australia. **Theatre Research International**, vol. 39, nº 2, jul. 2014b p. 82-100.

WEISS, P. The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre. **Theatre Quarterly**, v. 1, n. 1, jan-mar. 1971. 41-46.

WILLIAMS, David. All in the Re-telling. **RealTime**, nº 70, 2005. p 41. Disponível em: <<http://realtimearts.net/article/70/7994>>. Acessado em: 03 mai. 2019.

Recebido em: 30/09/2020

Aprovado em: 15/12/ 2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGA
Centro de Arte – CEART

A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br