

## (Con) fusão entre dança depoimento e biodrama

Fernando Davidovitsch\* 

Universidade Federal de Sergipe (UFS) – Brasil

\*Autor de correspondência: [fernandodavidovitsch@gmail.com](mailto:fernandodavidovitsch@gmail.com)

### RESUMO

O presente artigo, que faz parte de um estudo que está sendo desenvolvido no pós-doutorado, na Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), da Universidad de Buenos Aires (UBA), aborda as zonas fronteiriças existentes entre o biodrama e a dança depoimento. Tanto o biodrama como a dança depoimento são formas de expressões cênicas contemporâneas que trazem o autobiográfico como foco para o seu fazer-acontecer. As configurações de uma dança depoimento carregam características muitas vezes idênticas às que se vêem no biodrama, uma das vertentes do teatro documentário, mas, ainda assim, é possível reconhecer os limites que identificam um gênero como pertencente à área da Dança e o outro como pertencente à área do Teatro. Dança depoimento foi uma denominação que criei em meu doutorado, quando observei que tem sido recorrente, no meio de produção da dança contemporânea, um tipo de coreografia onde dançarinos trazem de forma falada depoimentos autobiográficos, utilizando poucos (às vezes nenhum) movimentos dançados dentro de cena. Tendo esta identificação afirmei este tipo coreográfico como um gênero passível de ser recortado para consolidação conceitual e futuros estudos. O conceito de biodrama foi criado pela diretora argentina Vivi Tellas, que propõe explorar a intersecção entre o autobiográfico e o teatral, entre o real e o teatral. Este artigo apresenta, assim, uma discussão sobre as (con) fusões entre ambos gêneros cênico-contemporâneos.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Dança depoimento  
Biodrama  
Autobiográfico  
Campos artísticos  
Cena contemporânea

**SUBMETIDO:** 30 de junho de 2025 | **ACEITO:** 29 de agosto de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de dezembro de 2025  
© fólio – revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

### Introdução

A razão pela qual iniciei o meu interesse no estudo apresentado neste artigo se deve aos recorrentes feedbacks que recebi de muitos espectadores do espetáculo que criei dentro do meu campo de doutorado, na ECA/USP, *O jogo da dança israeli*. Neste trabalho coreográfico três mulheres judias compartilhavam

com o público suas histórias pessoais na dança israeli, alternando momentos de depoimentos com momentos dançados.

A pesquisa de doutorado foi desenvolvida a partir de uma proposta que previa uma ação em campo, que teve como objetivo uma criação coreográfica contemporânea com dançarinos de dança folclórica israeli, da comunidade judaica de São Paulo (por ser um doutorado na USP, isso se realizaria na mesma cidade). Desde o princípio, tinha-se como ideia construir uma coreografia de dança contemporânea a partir das informações da dança israeli e das memórias autobiográficas de dançarino(a)s deste tipo de expressão cultural. Pretendia-se buscar no movimento autoral o material primeiro para o processo compositivo. Planejava-se desenvolver laboratórios que utilizassem a improvisação como procedimento para que tais praticantes de dança israeli descobrissem novas possibilidades para o movimento, além das mecânicas e formas daquele vocabulário que elas já conheciam. Tendo como ponto de partida o propósito de adentrar os universos autobiográficos dessas pessoas e os registros de movimento que aqueles corpos traziam da dança israeli, considerava-se que seria por experimentações cinéticas que se conseguiria acionar tais memórias.

Porém, nada destes procedimentos que se havia planejado realizar funcionou. As três dançarinas com as quais se desenvolveu a montagem do espetáculo, todas com anos de prática com dança israeli, vieram de uma relação com a aprendizagem na qual se tem um professor, ou coreógrafo, que costuma trazer para a turma uma música específica com sua respectiva coreografia, pronta para ser ensinada. Há uma prioridade sobre o produto em relação ao processo. Acostumadas com esse tipo de abordagem pedagógica, elas demonstraram, logo nos primeiros encontros, não estarem muito interessadas em laboratórios de corpo e improvisação que não tivessem algum resultado rápido ou alguma partitura de movimento estabelecida para compor o espetáculo.

Nesta ocasião surgiram os seguintes questionamentos: como desenvolver um trabalho de dança contemporânea, tendo como foco a abordagem sobre a dança israeli, sem explorar a produção criativa do movimento? Como realizar uma investigação contemporânea para uma cena, que visa abordar a dança israeli e as memórias singulares (corporais e autobiográficas) de suas dançarinas, que não seja através de um laboratório prático sobre o movimento? Esta situação me

direcionou para o tipo de configuração cênica que reconheci dentro da minha pesquisa como dança depoimento, que apresentarei resumidamente neste artigo. São formatos de coreografias em que os dançarinos trazem, de forma falada, depoimentos autobiográficos, utilizando poucos movimentos dançados dentro de cena. Há uma primazia da emissão textual autobiográfica (que se faz com um jeito ordinário de falar) sobre o movimento dançado.

Depois de receber feedbacks de algumas pessoas que apontavam que O *jogo da dança israeli* era um teatro documental, um biodrama mais especificamente (ainda que eu o afirmasse como uma obra minha de dança contemporânea), fiquei com curiosidade instigada para estudar este gênero. Assim, ingressei na Facultad de Filosofía y Letras, da Universidad de Buenos Aires (UBA), para realizar uma pesquisa de pós-doutorado voltada para este estudo comparativo (biodrama e dança depoimento). O motivo de ter escolhido a Argentina se deve ao fato de este país ser reconhecido como um grande polo deste tipo de produção teatral, sendo a diretora Vivi Tellas o maior nome de referência para o biodrama. Ela foi inclusive a criadora do nome biodrama e a responsável por direcionar a consolidação deste como conceito dentro do campo do Teatro. Comecei, então, a assistir peças teatrais deste gênero na cidade de Buenos Aires (onde há uma quantidade significativa de espetáculos com este enfoque), a recorrer à bibliografia sobre este tema e a fazer cursos de biodrama com Vivi Tellas. Este artigo corresponde a algumas observações alcançadas dentro desta pesquisa.

O que tenho notado é que biodrama e dança depoimento resultam muitas vezes em configurações idênticas; no entanto, considero ser ainda possível reconhecer os limites que identificam um como referente à área do Teatro e o outro como referente à área da Dança. As matrizes epistemológicas que estruturam o pensamento de cada área é o que define suas diferenças e especificidades. Dedico-me a esta discussão, pois, além de considerar contraprodutivo pensar que se deve colocar tudo num balaio só (como muitos pretendem), recusando compreender a importância de estudos específicos de cada campo, o que pude perceber é que, como biodrama já tem um encaminhamento de conceituação muito mais consolidado, a tendência que existe é sequestrar toda dança depoimento para dentro do guarda-chuva do

teatro, negando-a como linguagem coreográfica e a afirmando como pertencente a este campo. E isso acontece justamente porque o teatro documental e o biodrama já vêm traçando um caminho de consolidação conceitual como campo recortado dentro da área do teatro. Há aqui uma atitude política sobre a dança, pensando-a como área autônoma e com a sua própria produção de conhecimento.

### **Dança depoimento**

Para uma boa compreensão do que é dança depoimento, começaremos com algumas descrições de trabalhos que se reconhecem aqui como tal (com alguns exemplos em vídeo para melhor ilustrar a explicação).

*Decor*, primeiro trabalho solo de Denise Stutz (2003), trazia depoimentos dela sobre sua história na dança. Esse espetáculo foi concebido a partir de uma residência artística que ela fez com o coreógrafo alemão Thomas Lehmen, no *Festival Panorama Da Dança* (RJ – 2002). A artista compartilhava com o público as suas memórias pessoais e sua trajetória na dança. Contava, oralmente, sobre suas vivências dentro desse meio (aulas, espetáculos e suas experiências técnicas diversas com o corpo), tecendo reflexões sobre os discursos de colegas, professores e críticos da área. No ambiente cênico não havia qualquer outra informação além da presença da própria bailarina. A peça não explorava o espetacular: não havia cenário, o figurino era ou traje de ensaio para uma prática de dança ou vestimenta comum cotidiana, não havia música nem sonoplastia e não havia qualquer exploração de efeito de iluminação cênica.

Denise Stutz retratava nesta peça o pensamento tradicionalista da dança, que visava um corpo ideal, gerando uma certa violência às singularidades, cuja rígida disciplina era seu meio de controle. Ao mesmo tempo, problematizava os discursos dos contemporâneos da área, cujos agentes (coreógrafos, dançarinos, performers, teóricos, críticos) se pretendiam mais inteligentes, mais libertários e mais conscientes. Havia um tom crítico em relação a um certo esnobismo e pretensão excessiva existentes nesse meio. “*Decor* é uma obra-manifesto que versa mais sobre o artista da dança do que a própria dança, se é que é possível realizar alguma separação entre eles” (Vilela, 2010, p.3). A artista se propunha nesse

espetáculo a refletir sobre o que a dança significava para ela, o que a movia a praticá-la e qual a importância desta na sua vida e para o mundo.

Os solos que o coreógrafo Jérôme Bel dirigiu, cada um de nacionalidade distinta – *Veronique Doisneau* (França)<sup>1</sup> (2004), *Isabel Torres* (Brasil) (2007), *Cédric Andrieux* (EUA)<sup>2</sup> (2011) –, tinham estrutura dramática muito similar entre eles. Jérôme Bel parece ter usado o mesmo procedimento de direção, tanto para o processo de criação com cada dançarino(a), quanto para a estética composicional da obra, experimentando o que emergiria de cada um(a) a partir de suas realidades de diferentes países e companhias de dança. Iniciavam a apresentação expondo seus nomes verdadeiros ao público, trazendo informações reais de suas vidas particulares, como idade, salário, tempo de prática de dança, filhos, e outras informações mais de caráter particular. Em todos os três espetáculos, o foco era nas histórias dentro dos grupos profissionais onde este(a)s dança(va)m: Veronique Doisneau, uma bailarina secundária da Ópera de Paris (fazia tanto papéis como solista, quanto corpo de baile); Isabel Torres, uma bailarina do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; Cédric Andrieux, um ex-bailarino da *Merce Cunningham Dance Company*. Em seus depoimentos ele(a)s traziam narrativas sobre suas trajetórias iniciais na dança, seus anseios, frustrações e conquistas profissionais, suas rotinas em aulas e ensaios, suas preferências sobre coreografias e espetáculos que dançaram etc.

A estrutura dramática desses três espetáculos era de alternância entre exposição de depoimentos e breves execuções de danças que outrora ele(a)s apresentaram na sua vida profissional. O *timing* da exposição oral era similar entre ele(a)s, se caracterizando por falas bem pausadas, contritas (sem apresentar excessos de emoção na emissão verbal do texto). Em todos estes casos, tanto o conteúdo textual, quanto o modo de expor a fala, criavam uma atmosfera intimista, introspectiva, mas compartilhada. A ambientação no palco era a mesma nos três: o(a) bailarino(a) solista, vestido(a) com suas roupas de ensaio, era o único elemento em cena, sem haver qualquer informação cenográfica no resto do espaço.

---

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PlnFs> (Veronique Doisneau 1), [https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH\\_4CM](https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM) (Veronique Doisneau 2), <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg> (Veronique Doisneau 3)

2 Aqui está se considerando o lugar de sua narrativa, que foi a companhia de dança estadunidense de Merce Cunningham e não o seu lugar de nascimento e nacionalidade, que é a França.

Em *Biblioteca de Dança* (2019), Jorge Alencar e Neto Machado propuseram ocupações de bibliotecas, nas quais o(a)s artistas ficavam, cada um(a), em uma mesa onde recebiam o público para contar de modo próximo e intimista sobre alguma lembrança de determinada obra de dança que ele(a) assistiu. A ênfase nas narrações era mais sobre a reverberação de uma obra para aquele(a) que a assistiu, do que sobre a descrição da configuração cênica em si. Cada um(a) se apresentava como um “livro-vivo”, expondo os títulos de seus capítulos ao público (em média 6 pessoas por mesa). As autonarrativas sobre tais experiências como espectadores de obras de dança eram de temáticas diversas, abarcando histórias de amor, de autoconhecimento pessoal e artístico, de fé, de expansão de olhares políticos, filosóficos e sociais etc. Seria encenado o “capítulo” escolhido por decisão consensual das pessoas da mesa.

Os textos de todo(a)s se iniciavam com a mesma estrutura de apresentação, com exposição do nome próprio do(a) artista e resumidas autocaracterizações físicas (uma introdução, aparentemente, voltada para audiodescrição para pessoas cegas). Após este momento descritivo, se iniciavam as narrações. Nas cenas, enquanto as falas iam ocorrendo, as narrativas eram atravessadas por momentos verbais, momentos com movimento e momentos com proposições performativas minimalistas. Ao final, o(a) artista abria para as pessoas da mesa uma pergunta reflexiva, a partir da história contada, propondo um pequeno debate. O público podia transitar livremente pela biblioteca para conhecer os variados livros-vivos. Havia um “bibliotecário” (pessoa da equipe do elenco ou da produção) que organizava e fazia o controle para não exceder o número de pessoas por mesa, nem para haver entradas e saídas no meio de cada apresentação. Não havia nesta obra recursos espetaculares como iluminação cênica, os figurinos eram roupas do dia a dia e raras vezes havia alguma sonoplastia ou música.

Com o impedimento presencial de público para eventos culturais, causado pela pandemia do Coronavírus, iniciada no ano de 2020, os diretores Jorge Alencar e Neto Machado fizeram uma adaptação virtual à *Biblioteca da Dança*, que passou a ser apresentada no *instagram*, dentro de uma programação do SESC-

Paulista<sup>3</sup>, e também para o Zoom, integrando o Paralela Plataforma de Arte (2021), o Festival de Dança de Araraquara (2021) e outros.

*Retrospectiva*, de Xavier Le Roy, não é inteiramente uma obra coreográfica que se reconhece aqui como dança depoimento, porém contém uma peça interna (*Retrospectiva Individual*) configurada nos parâmetros dessa linguagem cênica. *Retrospectiva* foi criada primeiramente a convite da Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, que chamou Le Roy para desenvolver um trabalho com a proposta de ocupar um dos espaços da instituição, disponível para exposições temporárias. O coreógrafo na ocasião criou esta obra, uma exposição não convencional, para fazer uma retrospectiva de sua carreira. Utilizava corpos performáticos como se fossem os arquivos de memórias de suas danças, ao invés de preencher o ambiente com imagens fotográficas, vídeos, e outras mídias convencionalmente aproveitadas. Em 2013, para a programação do IC - *Interação e Conectividade 7*, realizado pela produtora Dimenti, em Salvador, Xavier Le Roy realizou uma versão de *Retrospectiva* com artistas baianos.

Apresentada no grande foyer do Teatro Castro Alves (Salvador/BA), havia quatro cenas no espaço da exposição acontecendo simultaneamente em diferentes pontos. O(a)s artistas circulavam em todas elas, revezando-se entre si. Uma delas era de imobilidade, com um(a) artista ficando em posição estática, reconstruída a partir de uma imagem fotográfica de alguma cena coreográfica de Xavier Le Roy. Outra era de *loop*, em que um(a) artista realizava sequências de movimento, também retiradas de coreografias anteriores de Le Roy, de aproximadamente um minuto de duração, que se repetiam continuamente. As outras duas cenas eram sobre uma mesma temática, que é o que interessa a este estudo: o que Neto (2014) denominou dentro desta obra como *Retrospectiva Individual*. Nesta, o(a) artista em cena contava a história pessoal de sua trajetória artística até aquele momento presente.

---

3 Cenas disponíveis em:

<https://www.instagram.com/tv/CKR88LDnSv4/?igshid=1l6zctqdgssim> - Matias Santiago

<https://www.instagram.com/tv/CKcSjgaMZdZ/?igshid=fjqbh5gn3p4o> - Ruan Wills

[https://www.instagram.com/tv/CKkA\\_1QlQTc/?igshid=1ons57ho8auly](https://www.instagram.com/tv/CKkA_1QlQTc/?igshid=1ons57ho8auly) - Diane Ichimaru

<https://www.instagram.com/tv/CKuJG7pACGo/?igshid=1d9xpioehdzao> - Vânia Oliveira

[https://www.instagram.com/tv/CK2ChH0H\\_EF/?igshid=1f38obd6kbe3y](https://www.instagram.com/tv/CK2ChH0H_EF/?igshid=1f38obd6kbe3y) - Talita Florêncio

<https://www.instagram.com/tv/CLAVqq3nqt6/?igshid=527sf8k4ymld> - Fábio Osório

<https://www.instagram.com/tv/CLIED4rhOYL/?igshid=1jodzajjy3uj8> - Rosângela Alves

<https://www.instagram.com/tv/CLSXR3BL3-V/?igshid=1e1qqneubqhz> - Luiz Thomaz

<https://www.instagram.com/tv/CLAFmn1hARI/?igshid=3lz0ly9749rb> - Fabiana Balduino

<https://www.instagram.com/tv/CLkY3FwhCMA/?igshid=rjicovbwlijg> - Cláudia Muller

Eram solos que Le Roy dirigiu com cada integrante do elenco, tomando como referência os procedimentos compositivos e dramaturgicos de sua obra *Product of Circumstances* (1999), sobre a qual Neto expõe:

É neste solo que Le Roy conta como foi a passagem de sua vida acadêmica como pesquisador de biologia molecular para sua carreira como coreógrafo e dançarino. Em cena, ele aponta, como numa palestra, as inquietações que o fizeram mudar de rumo profissional; o contexto da época em que essa mudança se deu – tanto na academia quanto no circuito das artes europeias; a influência de seus romances e amores nas decisões desse período de sua vida; além de outros dados que ele definiu serem importantes para essa passagem de uma área profissional à outra. Este solo é uma narrativa sobre o próprio Le Roy, mas com intuito principal de abrir perspectivas para pensarmos para além dele como indivíduo, sobre o contexto em que ele se encontrava e suas inúmeras implicações. As “Retrospectivas Individuais”, da mesma forma, são fundamentalmente histórias pessoais de cada performer e, assim, geram um espaço para a reflexão sobre como cada um age em seus contextos e como os diversos contextos agem em cada artista. (Neto, 2014, p.102-103.)

Em *Retrospectiva Individual*, cada artista em sua cena solo, logo no início de sua narrativa, mencionava a obra *Product of Circumstance*, destacando o ano em que esta foi encenada por Xavier Le Roy e fazendo uma relação com o que ele(a) estava realizando artisticamente a partir, ou depois, daquele momento. Na medida em que contavam sobre suas experiências pessoais, mesclavam momentos de depoimentos com momentos dançados. O espetacular era também bastante recusado nessa obra: não havia qualquer iluminação cênica no ambiente (estavam todos sob a luz geral do foyer), nem recursos cenográficos, nem caixas amplificadoras de som para sonoplastias ou músicas, e os artistas vestiam trajes cotidianos.

Estes são apenas alguns exemplos de um grande número de produções de dança contemporânea que seguem essa linha cênica, reconhecida aqui como dança depoimento. O espetáculo *O jogo da dança israeli* (2020)<sup>4</sup> se soma a este conjunto. Esta peça traz no elenco três mulheres<sup>5</sup> judias que há décadas praticam dança israeli<sup>6</sup>. Elas compartilham com o público histórias pessoais de

---

4 Espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6jGgVWMmers>

5 Por questão de circunstância, o elenco acabou sendo integrado apenas por mulheres. Havia um homem que tinha aceitado participar, mas saiu logo no início do processo.

6 Há variações no modo de denominar essa expressão cultural de dança, tais como: dança israeli, dança israelita, dança israelense, dança judaica, dança hebraica (vezes incluindo a palavra “folclórica” no meio desses nomes) e *rikudei am* (danças do povo, em hebraico).

suas trajetórias nesta expressão cultural, alternando momentos de depoimentos com momentos dançados. O espetáculo é construído em forma de jogo, que acontece ao vivo, no qual um dado de 1 metro sorteia quantas e quais histórias serão contadas por cada uma. Um tabuleiro de 12 casas com diferentes temáticas de histórias é montado em cena e os pinos, que se deslocam pelo circuito desenhado no chão do palco, representam as dançarinas de acordo com a equivalência de sua cor com a da roupa que cada uma está usando. A primeira que chegar na casa final do tabuleiro é a vencedora do jogo.

### **Princípios operadores de uma dança depoimento**

Dança depoimento é uma forma de fazer dança autobiográfica, pois é um tipo coreográfico que toma como base as autonarrativas dos artistas em cena. Toda dança depoimento é uma dança autobiográfica, mas nem toda dança autobiográfica é uma dança depoimento. Toda dança depoimento é uma dança autobiográfica, pois são coreografias que tem como base as autonarrativas dos artistas em cena. Porém, ela encerra uma combinação de princípios operadores próprios à sua linguagem, que não estão presentes em todas as danças autobiográficas, tais como: o “pacto autobiográfico”; a “fala cotidiana”; a “ruptura com o fluxo contínuo de movimento”. Frisa-se que a combinação desses princípios operadores não engessa as múltiplas configurações cênicas possíveis para uma dança depoimento. Esta combinação apenas forma a base estrutural de sua linguagem de onde emergem variadas poéticas e estéticas cênico-coreográficas. Dança depoimento é um campo de cena que, alicerçado por este conjunto de princípios operadores, pode ter muitas soluções estéticas para a constituição de uma obra.

#### **a) Pacto Autobiográfico**

O pacto autobiográfico é um conceito desenvolvido por Philippe Lejeune (2014) que pode ser explicado como um pacto de verdade entre um autor e seu público. A diferença entre uma obra autobiográfica e uma obra de ficção, conforme definida por esse conceito, não está no texto (no campo estrutural ou linguístico), mas no contrato entre autor e leitor, quando se declara que a história contada é uma verdadeira autorreferência. Esta ideia de pacto é o que Philippe

Lejeune coloca como o ponto principal que distingue uma obra autobiográfica de uma obra de ficção. Lejeune (2014) explica que em uma autobiografia há um acordo implícito em que o autor declara que a história que ele conta é sobre sua vida real. Na ficção, há outro tipo de pacto, que consiste em um acordo entre artista e público para aceitar o fantástico, o irreal, o falso. Segundo esse estudioso, se em uma autobiografia o autor não mantém a presunção dessa verdade, ela entra no âmbito da mentira, não da ficção, pois ocorre uma quebra desse acordo.

Ele traz o exemplo de Benjamin Wilkomirski, que escreveu o livro *Fragmentos: Memórias de uma Infância 1939-1948*. Neste ele contava sua suposta experiência quando criança em campos de concentração nazista, tendo sido o único sobrevivente de uma família judia. A publicação desse livro se deu em 1995, gerando grande repercussão, sendo traduzido para 12 línguas, ganhando prêmios e virando filme. No entanto, um jornalista descobre em 1998 que tudo se tratava de uma fraude e que Wilkomirski nem judeu era. A fama negativa gerada nesta situação deixou esse episódio conhecido como “o caso Wilkomirski”. A ideia de mentira só faz sentido porque existe o pacto autobiográfico, afinal não é comum que se chame de “mentirosa” uma obra ficcional. Lejeune ressalta que essa obra de Wilkomirski quando se deslocou na recepção do público para o campo da ficção, ela, que inicialmente tinha impactado os leitores, passou a ser considerada medíocre enquanto literatura. Problematizando a questão da recepção em torno desse caso, Kluger (apud Leite, 2017, p.12) explana: “O texto é diferente porque passou de um gênero a outro. Nosso juízo estético depende das circunstâncias que envolvem o texto”.

O pacto autobiográfico é acima de tudo um pacto de verdade autorreferencial, e a pessoa afirma ao seu público que a história que conta é sua e não de um personagem fictício. É importante ressaltar que esse pacto não exclui a limitação da visão do autobiógrafo, que constrói sua própria versão de determinado fato ou acontecimento, de acordo com sua abrangência em relação às coisas que o cercam. Lejeune (2014) destaca o aspecto da identidade do nome próprio como um dos principais elementos que regem esse pacto, ou seja, o autobiógrafo declara seu nome real e que esta é a sua história (conforme ele entendeu os acontecimentos de sua vida).

Numa dança depoimento, o pacto autobiográfico é um princípio operador básico. São obras coreográficas com pessoas no palco contando suas histórias reais de vida. Este pacto de verdade é fundamental para a relação que se estabelece entre o espectador, a obra e o artista. Na maioria das produções de dança depoimento, os dançarinos se apresentam ao público dizendo seus nomes, afirmando que a história que estão prestes a contar é baseada em uma experiência real que tiveram.

## **b) A fala cotidiana**

Um outro princípio operador que funda uma dança depoimento é a fala cotidiana. Isso une dois caminhos históricos que ocorreram na dança: primeiro, o uso da voz no palco; segundo, a busca por borrar os limites entre arte e vida. A presença da linguagem verbal e da fala na dança surgiu com os modernistas, que romperam com o paradigma clássico hegemônico que estabelecia a dimensão sonora musical como a única autorizada para a coreografia. Assim, os modernistas buscaram romper com o domínio da música, substituindo-a por outras fontes sonoras, como o som da voz e da respiração. Por exemplo, Laban, em 1910, trabalhou em sua escola *Tanz, Ton, Wort* usando gritos, sons guturais e textos falados. Mary Wigman, na Galeria Dada, em 1916, recitou *Assim Falava Zaratustra*, de Nietzsche. A partir daí, desenvolveu-se também o aspecto da dança silenciosa, da respiração audível, como é o caso das peças *Water Study* (1928) e *Life of the Bees* (1929), de Doris Humphrey.

Em relação à implementação do cotidiano e do ordinário na cena coreográfica, pode-se reconhecer que artistas da dança pós-moderna, em especial os que fizeram parte do movimento da *Judson Dance Theater*<sup>7</sup>, nos anos de 1960, foram um dos mais importantes agentes propulsores por essas primeiras experimentações. Um trabalho bastante emblemático da *Judson Dance Theater* que evidencia a apropriação do movimento ordinário cotidiano na prática coreográfica foi o *Room Service*, de Yvonne Rainer, apresentado pela primeira

---

<sup>7</sup> Este grupo, constituído por jovens coreógrafos, músicos, artistas, pintores, entre outros, organizou-se no espaço da *Judson Memorial Church* (uma congregação protestante liberal, ao sul da Washington Square, no Greenwich Village, bairro boêmio de Nova York). Ao longo dos anos de 1962 a 1964, estes se reuniam no ginásio da igreja para apresentar e discutir seus últimos trabalhos. Segundo Stuart, (2000, p.201): "Cada vez que conseguiam acumular um certo número de trabalhos, montavam outro espetáculo. Foram vinte, entre 1962 e 1964, expondo um total de duzentas coreografias".

vez em 1963, na *Judson Memorial Church*, e, em 1964, no Instituto de Arte Contemporânea na Philadelphia.

Tratava-se de uma dança na qual três times de pessoas brincavam de seguir um líder, ao redor de vários objetos que eram arrumados e desarrumados por um rapaz e seus dois assistentes. Parte da dança incluía a ação de subir uma escada até o alto de uma plataforma e pular de lá. Na apresentação na Philadelphia havia também a cena marcante de dois homens que carregavam um colchão, passando pelo meio da plateia, para fora do teatro e retornando por outra porta de entrada. Essa cena foi particularmente foco de discussão em artigo escrito por Banes e Carroll (2008, p.12)<sup>8</sup>, que dizem que *Room Service* “transforma um trabalho ordinário (em seus aspectos, cujos detalhes cinestésicos passam normalmente despercebidos ou ignorados), em um objeto a ser observado por meio de exame mais sutil e cuidadoso”. A ideia era de fato mostrar como o corpo reage e se comporta em uma ação funcional do dia a dia. Ainda sobre essa questão, vale destacar a observação de Eliana R. Silva (2005, p.111):

De acordo com os conceitos artísticos de Rainer, *Room Service* não é uma representação ou uma interpretação coreográfica de uma tarefa, mas sim a tarefa propriamente dita, realizada naturalmente para mostrar sua ação corporal. Em última análise, seria uma elegia à inteligência corporal, com suas ações normalmente automáticas e ignoradas no dia a dia. (...) *Room Service* é longamente discutida nos seus elementos principais e definida como obra de arte com a intenção de chamar a atenção para a inteligência do corpo, que deve ser observada por si mesma.

As “danças de tarefas” muito experimentadas pela *Judson Dance Theater*, inspiradas na prática de Ann Halprin, eram coreografias organizadas por comandos de tarefas que o artista cênico teria que executar, que poderiam ser ações cotidianas, como transportar algum objeto, assim como realizar diversos gestos e movimentos ordinários (espreguiçar, subir escadas e pular, correr e parar, andar lento e rápido, etc). Trata-se de um tipo de organização coreográfica que deixa em condições limiares as fronteiras do arbitrário e não arbitrário, o cotidiano e a cena, o improvisado e o marcado, a arte e a não arte, movimento dançado e o movimento trivial etc. Trisha Brown explorou bastante esse método

---

<sup>8</sup> 2008 foi o ano em que o texto foi traduzido para o português. O original, em inglês, foi publicado em 1982, na *Dance Research Journal*.

coreográfico enquanto fazia parte da *Judson Dance Theater*. Quando encerrada a atuação desse produtivo grupo, Brown estendeu a relação de borramentos entre todas essas fronteiras para outros caminhos. A artista experimentou com as tarefas cotidianas e os movimentos ordinários outras variadas situações de desafio ao corpo.

Este é o caso da peça *Floor of the Forest* (1970)<sup>9</sup>. A peça era regida pela tarefa física que requisitava a ação ordinária de vestir-se e desvestir-se, porém em uma situação atípica: em um espaço de teia de roupas, os dançarinos em cena tinham que encontrar uma solução para entrar e sair da vestimenta. Quando entravam, poderiam parar e se deixar ficar pendurados por uma blusa ou calça, que se transformavam em redes que seguravam o peso do corpo. Não havia um roteiro específico. Havia apenas a restrição da regra que definia a tarefa de entrar e sair de roupas naquele varal/teia suspenso(a) no ar. “Cada gesto de esticar e dobrar o corpo, entrar e sair repetidamente das roupas, criava novas vibrações naquela escultura e uma dramaticidade única e imprevisível no seu próprio tempo” (Mesquita, 2020, p.11).

Trisha Brown também explorou em alguns trabalhos caminhadas com o corpo, invertido em 90°, pisando em paredes ou em escadas como se estivesse em pé sobre o chão, como: *Man Walking Down the Side of a Building* (1970)<sup>10</sup> e *Woman Walking Down a Ladder* (1973). O primeiro foi encenado por Joseph Schlichter que, sustentado por um cabo, descia um prédio do bairro do SoHo, de Nova York, caminhando pela lateral deste, com o corpo em posição perpendicular. Em *Woman Walking Down a Ladder* (1973), Brown, vestida com uma roupa comum do dia a dia (blusa, saia e sandálias), e usando um equipamento com polias e uma corda amarrada em um cinto de segurança preso na cintura, desce as escadas de uma caixa d'água de um edifício em Nova York, também na posição horizontal. Sobre tal abordagem do cotidiano neste contexto, Mesquita (2020, p.34) frisa que Brown “joga com a ilusão física dos corpos pendurados movimentando-se espontaneamente, reinventando não apenas o ato de caminhar, mas o próprio cotidiano”. Em todos esses trabalhos,

---

9 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9dAvQstiVqA>. Não é a gravação do original de 1970, mas um registro da instalação realizada por estudantes da UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles), onde eles performaram esta obra de Trisha Brown, no Hammer Museum, dos dias 30 de Março a 21 de abril, de 2013.

10 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sKkBXZSjHk>.

o(a)s dançarino(a)s se esforçavam para manter o quanto possível o jeito de caminhar cotidianamente.

Os trabalhos *Man Walking Down the Side of a Building* e *Woman Walking Down a Ladder* trazem a abordagem do cotidiano para a cena não apenas pela exploração da ação trivial de caminhar, mas também pelo fato de trazerem um dos traços mais marcantes da carreira artística de Brown: a relação entre corpo e cidade. Nestes, Brown explora criações coreográficas sobre a arquitetura da cidade. Uma crítica à cultura capitalista, imobiliária e mercadológica da cidade de Nova York pode ser evidenciada pelo fato de ter havido uma expressiva exploração de espaços abandonados da cidade (maioria de suas experimentações foram no bairro do SoHo, onde ela e outros artistas residiam). “O lugar de *Man Walking Down the Side of a Building* não era, portanto, apenas uma parede como suporte físico; era um edifício característico da região do Soho, base material dos processos históricos de produção da cidade” (Sperling, 2020, p.171).

A utilização da fala pelo bailarino e os borramentos de fronteiras entre o cotidiano e a cena foram legados que, então, coreógrafos na história deixaram para a dança contemporânea. A fala cotidiana é o resultado do encontro dessas duas tendências. Em uma dança depoimento a fala cotidiana assume o papel de elemento protagonista, deixando o movimento em importância secundária. O principal neste tipo de peça é o texto emitido oralmente pelo dançarino em cena, que compartilha suas histórias pessoais ao público. O jeito de falar ordinariamente, o dançarino que busca se colocar o mais naturalmente possível (sem a habitual impositação corporal quando no palco)<sup>11</sup> são características cênicas que se destacam em uma dança depoimento.

Assim como a ideia levantada pela turma da *Judson Dance Theater* de não imitar ou ilustrar o cotidiano, mas de realmente vivenciá-lo diante dos olhos dos espectadores com a execução de tarefas triviais do dia a dia, busca-se efeito semelhante a partir dos depoimentos falados. A diferença é que na dança depoimento essa atividade de presentificar o corpo cotidiano diante dos espectadores se realiza pela fala ordinária, ao invés do movimento ordinário.

---

11 Claro que, inevitavelmente, o fato de estar em cena diante de um público afeta o artista, mesmo que seja em um mínimo grau.

Compreendendo que voz é corpo, a utilização da fala cotidiana na cena acessa um estado de corpo que se assemelha ao de um dançarino que se apresenta a um público pela execução de movimentos triviais do dia a dia. Em ambos os casos, esvazia-se os excessos de esforços e de energias corporais para determinadas ações, que tradicionalmente seriam empregados em cena. A dança depoimento revisita as propostas levantadas pela turma da *Judson Dance Theater* fazendo a transposição da relação com o cotidiano, que era da ordem da cinética (no campo da experiência musculoesquelética), para o da ordem da comunicação oral ordinária (que solicita principalmente o trabalho dos aparelhos da estrutura fonética do corpo).

### **c) A ruptura do fluxo contínuo do movimento**

A “ruptura do fluxo contínuo do movimento”, é um princípio operador da dança depoimento que é bastante perturbador para o público, pois desafia as noções ontológicas e hegemônicas construídas sobre a dança. Como os bailarinos passam mais tempo trazendo relatos autobiográficos do que executando movimentos dançados dentro deste tipo de coreografia, uma grande quantidade de pessoas muitas vezes nega uma dança depoimento como uma configuração cênico-contemporânea própria do campo da dança.

André Lepecki (2017) apresenta uma rica reflexão sobre uma noção ontológica de dança, que se pautou em sua associação à ideia de fluxo contínuo de movimento, a partir da modernidade. Embasado em autores de áreas diversas (filosofia e estudos culturais, principalmente), ele reflete sobre como as subjetividades na modernidade foram forjadas por seu projeto cinético, resultando em um modo do corpo operar no meio social e, inclusive, na coreografia. “Ela cria seus sujeitos interpelando corpos a constantemente exibirem-se em movimento, a assumirem a agitação ontológica que Peter Sloterdijk identifica como o ‘excedente cinético’ da modernidade” (Lepecki, 2017, p.35).

Ora, é preciso ter em mente que a modernidade (tal como sua nova arte chamada coreografia) *também* toma para si o projeto de se fundar ontologicamente numa subjetividade que se vê como essencialmente *automotora*. Não se trata de coincidência, mas de composição mútua de dois planos cuja intersecção determina um vetor de subjetivação: o “ser-para-o-movimento” de que nos fala

Peter Sloterdijk em *Eurotaoismus*. Emblema da modernidade, o movimento é sua força aglutinante e centrípeta, força que identifica, produz e reproduz o sujeito plenamente integrado na modernidade: aquele que clama para si mesmo a capacidade de se automover. (Lepecki, 2010, p.16.)

Lepecki ressalta que foi apenas na década de 1930 (geração dos modernos da dança) que a total identificação ontológica entre o ser da dança e a movimentação incessante é evidentemente articulada como uma exigência inescapável para qualquer projeto coreográfico. Antes, durante a hegemonia do balé clássico, ainda havia um vínculo muito grande da ideia de poses e posições do corpo para o acontecimento da dança, tendo uma subserviência muito grande à música e sendo dramaturgicamente muito dependente da narrativa. A afirmação estrita de dança como movimento foi, então, uma forma de atribuir à dança uma epistemologia própria, assim como as outras artes também a tinham. Foi com Martha Graham e Doris Humphrey, nos EUA, e Mary Wigman e Rudolf Laban, na Europa, que a “dança moderna descobriu o movimento como a sua essência e se tornou uma arte independente pela primeira vez” (Lepecki, 2017, p.25).

Peter Sloterdijk em seu livro *Eurotaoismus* (1989) propõe uma crítica da cinética política, a qual defende que a única maneira de tecer análises sobre política e modernidade é examinando criticamente o que ele chama de “motivo cinético e cinestésico da modernidade”. Para este autor, não é possível qualquer discurso filosófico da modernidade sem uma teoria crítica da mobilidade, visto que, em sua concepção, a modernidade é ontologicamente puro ser-para-o-movimento. Para ele, teorias críticas falharam ao negligenciar a problemática do ser cinético da modernidade. Inclusive Karl Marx foi alvo de críticas em suas análises.

A rigor, para Sloterdijk, é precisamente o impulso cinético da modernidade articulado como mobilização o que revela o processo de subjetivação na contemporaneidade como uma materialização parva da subjetividade associada a performances cinéticas amplamente difundidas de eficácia, eficiência e efetividade taylorista (para usar os termos de Jon Mackenzie [2000]). Para Sloterdijk, a falta de uma teoria crítica do impulso cinético na modernidade é uma falha central na teoria marxista, a qual teoricamente negligenciou ocupar-se de uma crítica do cinético devido a sua entusiástica aceitação da industrialização plena. (Lepecki, 2017, p.41.)

O autor Randy Martin atualiza a tese de Marx através de uma ótica crítico-cinética, mas que replica a predominante noção que associa a força do

movimento com uma dinâmica politicamente positiva. Prima de uma lógica política progressista que compreende forças mobilizadoras como algo que age contra a fixidez do que é dominante na ordem social. Nesse mesmo caminho pensa, por exemplo, Gilles Deleuze, que define duas posições políticas básicas: “esposar o movimento ou então brecá-lo” (Deleuze, 1992, p.158 apud Lepecki, 2017, p.40). Brecar está associado a uma força reacionária. Esposar o movimento respalda-se na ideia de devir (conceito que Deleuze desenvolveu junto a Félix Guatarri) como forças e poderes que se amalgamam em um plano de consistência definido como plano de imanência onde intensidades circulam desbloqueadas. Lepecki levanta, então, uma pertinente reflexão que desloca esse entendimento tão instaurado sobre a relação entre política e movimento.

Seja em Randy Martin, Deleuze ou Guatarri, o movimento é aparentemente associado de forma positiva como aquilo que sempre utilizará sua força na direção de uma política do progresso, ou pelo menos na direção de uma formação crítica que poderia ser considerada progressista. Podemos pensar em muitos outros exemplos similares dessa mesma associação. Mas diante do que expus sobre a condição da modernidade ser sua emblemática motilidade, a questão se torna não a de descobrir onde “a fixidez do que é dominante” pode estar. A questão é saber se e como o dominante se move. E, mais além, saber quando, o que e quem é que o dominante obriga a se mover. (Lepecki, 2017, p.40; grifo nosso.)

O sujeito moderno, solipsista, toma o emblema da motilidade para viver a ilusão de que é automovente. A modernidade veio se contrapor à ideia de que forças divinas, obscuras ou transcendentais é que nos fazem mover, defendendo a tese de que livremente e com poder de autonomia nos movemos como e para onde quisermos. O autor Sloterdijk via no automóvel não apenas uma conquista tecnológica, mas o “evento ontoteológico da modernidade, o aparato de captura que arranca do divino ou do transcendente a soberania sobre o destino de cada um e a coloca sobre o sujeito automovente” (Lepecki, 2010, p.16). O sujeito moderno define-se como soberano do seu próprio movimento. Embebido pelas ideias de Descartes, compreendia-se como habitando dentro do corpo, havendo um mundo do lado de fora para observar e interagir sobre/com. Essa ideia cartesiana de uma mente dentro do corpo pode ser analogamente comparada com a imagem do sujeito privado, na solidão envidraçada do seu carro, que o protege e mantém o seu isolamento com o que está do lado de fora, cumprindo

apenas com a sua principal função, que é zelar pela sua autonomia e autotricidade para se mover. O sujeito da modernidade acredita que se move por uma autossuficiência energética, como se existisse e se comportasse independente dos acontecimentos políticos, sociais, econômicos, biológicos do mundo. Lepecki qualifica categoricamente o sujeito moderno como “idiota”.

Ele toma esse termo a partir do sentido etimológico encontrado por Paola Mieli, de derivação grega da palavra *idiotes*, que significa “uma pessoa reservada, individual, ‘alguém numa estação privada’ – de *ideios*, referente ao que é só seu, separado, removido da responsabilidade social” (Mieli, 1999, p.181 apud Lepecki, 2017, p.75). Idiota é, nesse sentido, o indivíduo isolado, autocentrado, cuja subjetividade se imagina como ser autônomo e automovente. Diferentemente do senso comum que pensa em idiota como um ser de mentalidade débil, Lepecki toma o termo para pensar em um sujeito que negligencia o conhecimento das marcas e as convulsões histórico-sociais do lugar onde vive, comportando-se com uma ingenuidade alienada e egoísta, prezando cegamente apenas um valor maior: mover-se.

Lepecki (2017) traz também a discussão da antropóloga Nadia Seremetakis, que propôs o conceito de “ato-parado” para descrever os momentos em que o sujeito interrompe o fluxo histórico e pratica uma interrogação histórica. A paragem interroga economias de tempo, revelando possibilidades de agência dentro de regimes autoritários do capital, da subjetividade, do trabalho e da motilidade. Segundo ela: “O estar parado é o instante em que aquilo que está enterrado, descartado e esquecido sobe para a superfície social da percepção como oxigênio vital. É o escapar da poeira histórica” (Seremetakis, 1994, p.12 apud Lepecki, 2017, p.46). O ato-parado reorganiza a posição do sujeito em relação ao movimento e a passagem do tempo, escapando à poeira que sedimentou a história em camadas muito nítidas e organizadas.

Lepecki (2017) conta que seu primeiro encontro com a exatidão cinética da dança em ato-parado foi em 1992, na França, em um evento de laboratório coreográfico denominado SKITE, que durou um mês. Na época, a guerra do Golfo tinha recém acontecido, a guerra civil na Bósnia e Herzegovina estava no auge e os motins de Los Angeles haviam estourado há pouco. Artistas, como Vera Mantero e o espanhol Santiago Sempere declararam que não podiam dançar com tantos

eventos políticos daquele grau ocorrendo no mundo. Paul Gazzola deitou-se à noite, silenciosamente, nu em um abrigo ao largo de uma autoestrada. Meg Stuart compôs uma dança parada para um homem deitado no chão, como forma de alcançar suas memórias passadas. Lepecki explana que reconhece nesse evento do SKITE um momento no qual forças sedimentárias da poeira histórica foram reconhecidas pelos coreógrafos, resultando nesses tipos de configurações cênicas que reelaboram a noção de dança.

Mas a sucessão de atos-parados parecia sugerir uma crise súbita da imagem da presença do dançarino (no palco e no mundo) como um serviçal do movimento. O ato-parado, a exaustão da dança, abria a possibilidade de pensar a autocrítica da dança experimental contemporânea como uma crítica ontológica e, mais além, como uma crítica da ontologia política da dança. A abolição do alinhamento até então inquestionável da dança com o movimento iniciada pelo ato-parado reconfigura a participação do dançarino no projeto de mobilidade moderno: ela inicia uma crítica performativa de sua participação na economia geral da mobilidade que informa, reproduz e dá suporte às formações ideológicas da modernidade capitalista tardia (Lepecki, 2017, p.47).

O grande deslocamento que Lepecki propôs para a noção de coreografia é pensá-la não atada exclusivamente ao movimento, mas ao corpo, de forma que este, através das possibilidades estéticas da arte da dança, revele suas diversas instâncias sociais, psicológicas, sexuais, raciais, políticas, biológicas etc. Como ele coloca, “Repensar o sujeito em termos do corpo é precisamente a função da coreografia, uma tarefa que nem sempre é submissa ao imperativo da cinética, uma tarefa que está sempre em diálogo com a filosofia e a teoria crítica” (Lepecki, 2017, p.28).

Tal problematização sobre a agitada movimentação na coreografia tem se desdobrado em novas formas de configuração cênica, cujos padrões que se repetem indicam existência de novos gêneros no campo da dança contemporânea, conforme é o caso da dança depoimento. Dança depoimento são peças coreográficas em que o fluxo de movimento é elemento de importância secundária. O modo de falar cotidianamente, o conteúdo autonarrativo do texto emitido, os sentimentos e reações expressivas que o dançarino em cena acaba externando ao contar sua história, tudo isso preenche o acontecimento coreográfico, diminuindo a necessidade de se recorrer à uma movimentação incessante para a concepção da obra.

## **Biodrama: um subgênero do teatro documentário**

O teatro documentário remete a uma constituição cênica que se dá através da transposição de materiais do mundo cotidiano para o espaço teatral. Há um pacto de verdade junto aos espectadores de que todos seus indexadores são arquivos reais, afirmando um caráter de vínculo com o não ficcional e desafiando fronteiras que estabelecem distâncias entre arte e vida. “Logo, o *Teatro Documentário* se distingue particularmente por uma dramaturgia documentária que faz uso da reutilização de fontes e documentos históricos” (Giordano, 2014, p.20).

Deve-se frisar que indexadores não estão compreendidos apenas como materiais de fotos, vídeos, objetos, depoimentos gravados e outros tipos de documentos, mas que pessoas colocadas em cena, que são testemunhas reais das próprias histórias que contam, são também espécies de indexadores. A este tipo de abordagem teatral, que coloca no palco pessoas (muitas vezes sem qualquer experiência com essa área artística), não para interpretar personagens, nem assumirem estados corporais extracotidianos, mas para compartilharem (auto)biografias com o público através de seus depoimentos, buscando um modo de estar cênico o quanto mais natural e próximo do seu jeito ordinário de ser, atribuiu-se a denominação de biodrama (nome criado pela diretora teatral Vivi Tellas).

Para compreender o trajeto histórico do gênero teatro documentário, toma-se como referência Giordano (2014), o qual traça um breve levantamento sobre as fases do seu desenvolvimento. Ele explica que, entre os autores interessados nesse tema, não há um senso comum sobre o preciso momento embrionário deste gênero. O ponto que encontra concordância entre muitos autores é que existe uma primeira fase de advento da linguagem do teatro documentário, que pode ser localizada no início do séc. XX d.C. com as encenações de Erwin Piscator. Nos anos de 1920 e 1930, Piscator desenvolveu um discurso teatral de caráter politizado, estabelecendo um diálogo direto com a sua realidade circundante. Ele criou um teatro militante direcionado para os operários das fábricas. As encenações incorporavam os fatos do cotidiano e usavam diversos materiais documentais. As inovações tecnológicas da época auxiliaram no desenvolvimento dessa proposta teatral, cujos recursos audiovisuais propiciaram para a cena a utilização de imagens, fotografias, vídeos,

estatísticas, canções, discursos gravados etc. Giordano (2014) frisa que o teatro de Piscator carregava um caráter pedagógico e informativo, que aproximava seu tipo de cena com a linguagem jornalística, documental e de reportagem.

De acordo com Giordano (2014), a segunda fase do teatro documentário está compreendida dentro do período das décadas de 1930 e 1940, com as peças do *Agitprop*, patrocinadas pela União Soviética, e com as práticas teatrais do *Living Newspaper*. O termo *Agitprop* teve origem na Rússia soviética como abreviação do nome do Departamento de Agitação e Propaganda, que fazia parte do comitê central e dos comitês regionais do Partido Comunista da União Soviética. O *Agitprop* atuava nos meios de comunicação populares, incluindo literatura, peças teatrais, panfletos, filmes e outras formas de arte, carregando uma explícita mensagem política em favor do comunismo. As peças do *Living Newspaper*, dos EUA, eram escritas por pesquisadores-escritores que tomavam notícias de jornais da época, teatralizando as atualidades do cotidiano com a função de informar o público, com fins de mobilizá-lo a agir politicamente e socialmente. Suas peças estavam comprometidas em dramatizar as notícias e atualidades da época. Giordano (2014) coloca que o *Living Newspaper* foi um dos primeiros expoentes influenciadores do movimento teatral *Off-Broadway*, o qual propunha experimentações e investigações cênicas voltadas para um teatro contra o *mainstream*.

Os anos de 1950 e 1960 estão colocados por Giordano (2014) como o período referente à terceira fase do teatro documentário, quando surgiu o termo *docudrama*, juntamente com o seu conceito. O espetáculo *O Interrogatório*, escrito por Peter Weiss, em 1965, serve como bom exemplo. Nesta obra, os depoimentos reais prestados no Tribunal de Auschwitz foram as fontes para a sua criação dramaturgicamente. Peter Weiss documenta artisticamente esse período histórico buscando a representação da teatralidade existente dentro de um tribunal.

A quarta fase desta evolução do teatro documentário, de acordo com Giordano (2014), situa-se nos anos de 1970 e 1980<sup>12</sup>. Augusto Boal, localizado

---

12 Ainda que a quarta fase esteja compreendida até o final dos anos de 1980 (há quarenta anos), Giordano (2014) não prossegue a descrição de fases subsequentes. Na sua contextualização histórica, ele continua a abordagem sobre o teatro documentário até períodos mais recentes, com o biodrama, sem mais seguir segmentando essa história em fases. Acredita-se aqui que isso se deva ao fato de que a criadora da ideia de biodrama (a diretora Vivi Tellas) já tenha declarado que não se sente aparentada com os antecessores do teatro documentário, mas sim que reconhece suas referências em outras áreas das artes (como os *ready-mades*, das artes

nesta fase, pode ser identificado como um dos primeiros diretores no Brasil a explorar peças, que poderiam, em alguns casos, ser reconhecidas dentro do campo do teatro documentário. Boal buscava um tipo de cena que se distanciasse do modelo épico do teatro tradicional. Em uma de suas primeiras fases como diretor teatral, criou o Teatro Jornal. Semelhantemente ao *Living Newspaper*, o Teatro Jornal desenvolvia nas suas práticas encenações de notícias de jornais. Em 1971, Augusto Boal criou o projeto Teatro do Oprimido, que tinha como proposta fazer do teatro um meio de atuação política e conscientização social. Para isso, Boal desenvolveu métodos pedagógicos, com jogos e dinâmicas grupais, que inovaram a dramaturgia no campo teatral e desenvolveu novas técnicas de atuação. No seu projeto Teatro do Oprimido criou um modelo de cena para o qual ele trouxe a denominação de Teatro Fórum. Neste, os atores representam uma história até o momento da exposição do problema da trama e, em seguida, propõem aos espectadores que mostrem, por meio de uma ação cênica, soluções para o problema apresentado.

Giordano (2014) continua seguindo o trajeto histórico do teatro documentário, desaguando no biodrama. O termo *biodrama* foi elaborado pela diretora teatral argentina Vivi Tellas, quando ela criou, em 2002, o evento *Ciclo Biodrama* (do qual foi também a curadora), promovido pelo *Teatro Sarmiento*, do *Complejo Teatral de Buenos Aires*. A construção etimológica do termo biodrama já direcionava o tipo de rumo que tais proposições teatrais deveriam tomar: bio (vida) + drama (ação, conflito) = drama da vida. A proposta do projeto era que diretores de teatro dirigissem qualquer pessoa argentina, transformando os fatos particulares de sua vida em um material de trabalho dramático e documental. O biodrama é uma das formas de se fazer teatro documentário.

Marcelo Soler<sup>13</sup> (2008), depois de um tempo pesquisando sobre teatro documentário, expressou ter preferência pelo termo “teatros documentários”, para evidenciar a pluralidade de possibilidades cênico-criativas nesse campo. O desdobramento de novas vertentes no interior do teatro documentário, como é o caso do biodrama, evidencia essa característica pontuada por Soler.

---

visuais) para o seu trabalho no campo do teatro documentário.

13 Autor de *Teatro Documentário: A Pedagogia da Não Ficção* (2008), cuja dissertação de mestrado foi uma das primeiras publicações acadêmicas no Brasil a respeito do tema.

Quando a diretora argentina Vivi Tellas criou o evento Ciclo Biodrama, ela começou a desenvolver, paralelamente a este, um outro projeto de direção sua, o qual denominou de *Proyecto Archivos*. Neste, ela dirigia pessoas de fora do meio teatral, trazendo-as para dentro da cena. Como afirmam Brownell e Hernández (2017, p.15):

A forma como ela decidiu trabalhar a vida dessas pessoas comuns foi trazendo-as para o palco, gerando uma proposta de 'documentários cênicos' (ou "documentários ao vivo", expressão que Tellas costuma usar). Por isso, ela atribuiu ao seu projeto a identificação de teatro documentário. [...] Partindo de sua premissa de que "cada pessoa tem e é em si um arquivo", Tellas (2007) se propôs a trazer à cena aquelas pessoas e seus mundos nos quais ela identificava um certo grau de ficção e de representação no meio da vida cotidiana; ou seja, onde encontrava uma quantidade significativa de UMF. (Tradução nossa.)

UMF, segundo Vivi Tellas, significa Umbral Mínimo de Ficção e consiste em reconhecer o teatral fora do teatro<sup>14</sup>. Pode ser entendido como um coeficiente de teatralidade fora do contexto teatral. O UMF é um campo de borramentos de fronteiras entre ficção e não ficção. Como ela mesma explica em uma entrevista<sup>15</sup>: "A área dos mundos que me interessa é aquele limiar em que a própria realidade parece começar a atuar: é o que chamo de Umbral Mínimo de Ficção" (Tellas, 2017, p.274; tradução nossa). Tellas explica que seu procedimento no *Proyecto Archivos* começa com a detecção do UMF, momento em que ela identifica que a realidade começa a produzir ficção. Ao detectar essa situação, inicia-se o processo de "sequestro" dessa realidade para investigá-la através de

---

14 Destaca-se aqui alguns exemplos para melhor compreensão sobre o conceito do Umbral Mínimo de Ficção (UMF), de Tellas. No evento *CharlaTed*, de 2012, em Rio de La Plata, ela conta algumas histórias de suas obras como exemplos para o público. Uma é sobre a peça *Mi mamá y mi tía* (2002), que foi encenada por sua mãe e sua tia da vida real, que não eram atrizes. Ela narra que desde pequena escutava elas contarem sempre as mesmas histórias e foi nessa repetição que ela identificou algo de teatral, resolvendo, assim, trazê-las à cena. Depois ela narra sobre uma outra obra que começou quando ela foi num seminário de filosofia e identificou que os exemplos que os filósofos traziam eram sempre pequenas obras de teatro. E foi aí que ela reconheceu que ela estava buscando teatralidade fora do teatro. Desta ocasião, ela fez a peça *Três filósofos e um bigode* (2005). Outro caso que ela conta é quando foi fazer aulas para aprender a dirigir carro e viu no Automóvil Club, de Buenos Aires, uma cidade falsa, com sinais que não levam a lugar nenhum e que tinha um simulador para motorista. Ela, novamente, identificou naquela ocasião a teatralidade fora do teatro. Desta situação ela fez a obra *Escuela de Conducción* (2006), encenada pelos instrutores da autoescola. E assim seguem mais histórias nesta palestra, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DSnStcEK7jw>.

15 Entrevista realizada em 2007 e editada por Alan Pauls para o livro *Dramaturgies of the Real on the World Stage* de Carol Martin (2010). Este mesmo texto foi publicado no livro *Biodrama | Proyecto Archivos Seis documentales scénicos* (Brownell, Hernández, 2017). Nesta entrevista ela explica sobre a ideia de "sequestrar" a realidade do mundo cotidiano para a cena.

uma lupa cênica. Este sequestro começa quando Tellas conversa com essas pessoas sobre seu interesse na vida delas e possíveis ações que podem acontecer no palco. Assim, ela as convida para essa ação, dando início a um processo de entrevistas e ensaios que, se tudo correr bem, poderá resultar em uma peça de biodrama.

Esse procedimento de sequestrar uma pessoa e/ou um objeto da realidade para transferi-lo ao palco pode ser associado às propostas radicais de *ready-mades* nas artes visuais, cujas obras muitas vezes se situam em uma zona limite em que o público pode até se perguntar se aquilo é arte ou não, se aquilo é teatro ou não. Conforme explicado por Brownell e Hernández (2017, p.16), “Tellas e Rimini Protokoll<sup>16</sup> têm em comum sua proximidade com o campo das artes visuais. Tellas ressalta que, em ambos os casos, a referência de trabalho do *ready-made* é o ponto de partida para este tipo de teatro documentário” (tradução nossa).

Giordano (2014) ressalta que a autobiografia apresentada no teatro funciona diferente de como ocorre na literatura e no cinema. Como ele ressalta, no teatro a exibição da intimidade compartilhada se dá na presença física de atores, e/ou não atores, com os espectadores. Ambos são partícipes de um mesmo ritual de afetos, subjetividades, experiências e reflexões. Mais do que um teatro de representação, com atores utilizando técnicas de atuação, o biodrama é um teatro de apresentação, que busca acentuar a marca da autorreferência e que é construído em tempo real com os espectadores no ato de compartilhamento de seus depoimentos. Por isso, segundo ele, as aproximações e misturas do biodrama com o *happening* e a *performance art* são inevitáveis.

Assim como Giordano (2014), Brownell e Hernández (2017) também reconhecem que Tellas produz com o seu biodrama um questionamento sobre a noção tradicional de teatro. Eles identificam uma abordagem metateatral no biodrama desta diretora, visto que ela investiga as possibilidades do teatro, se colocando fora da instituição teatral, mostrando interesse na fragilidade da cena, na instabilidade, dando o valor ao erro em contraste com a ideia canônica de “obra bem-feita”. Mesmo com essas características do biodrama, que acabam

---

16 O grupo alemão Rimini Protokoll é composto por três artistas: Stefan Kaegi, Helgard Haug e Daniel Wetzel. Um exemplo de suas obras que utiliza como recurso o sequestro de uma pessoa comum para ser transposta ao palco é o espetáculo *Peter Heller fala sobre criação de aves* (1999), o qual colocava em cena um *expert* em criação de aves para relatar sua experiência com a profissão.

por colocá-lo dentro de uma corrente de teatro pós-dramático, Tellas desenvolve em seu procedimento dramatúrgico um trabalho com cenas bem definidas, com textos bem estruturados e ensaiados (que são construídos, no processo de trabalho, de forma horizontal e dialógica entre ela e as pessoas do elenco que trazem suas histórias de vida). Mesmo assim, o aspecto do risco está presente nessa proposta de trabalho com não atores, uma vez que a inocência do ator não profissional de teatro quando em situação de palco deixa sempre em aberto o aspecto da imprevisibilidade, pois não se sabe como ele enfrentará as situações no momento da apresentação e como, e se, sustentará a(s) cena(s) até o final. Além disso, a possibilidade de improvisação dentro do roteiro de histórias e diálogos está sempre aberta neste contexto biodramático.

Em termos de estruturação do texto, Tellas se preocupa em preservar as características do falante, evitando o modo cortês da formalidade e mantendo os aspectos naturais da oralidade, com suas expressões coloquiais, gírias, dialetos e uma forma de comunicação típica da vida cotidiana. A característica de *cruza* dentro da cena (com materiais de imagens e gravações de qualidade precária, por exemplo) é um outro aspecto muito marcante dentro da proposta de biodrama de Tellas. Isso destaca também o ponto de tensão entre os territórios da artificialidade do teatro e da naturalidade do cotidiano, que acarreta, assim, nos atravessamentos de fronteiras com outros campos artísticos, como a *performance art*, os *happenings* e os *ready-mades*.

Tellas apresentou quatro obras do *Proyecto Archivo* no evento Ciclo Biodrama: *Escuela de Conducción* (2006), *Tres filósofos con Bigotes* (2005), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres Guía* (2008) (estas duas últimas criadas para a ocasião). Sobre esta confluência entre o *Proyecto Archivo* e o evento Ciclo Biodrama, Brownell e Hernández (2017, p.19) compartilham a seguinte observação: "Essa 'visita' de um projeto ao outro de alguma forma selou sua confluência. Uma confluência que, em todo caso, já estava em andamento" (tradução nossa). Em 2009, Tellas deixou a direção do Teatro Sarmiento, o que significou também o fim do projeto Ciclo Biodrama. A fusão destes dois projetos anteriores marcou uma nova etapa para Vivi Tellas. Todo o seu trabalho a partir de então passou a estar dentro de um novo projeto maior, que ela denominou como de *Proyecto Biodrama*. Ao criar a peça *Maruja Enamorada*, em 2013, junto com a atriz e

diretora Maruja Bustamente, Tellas abriu seu trabalho com autobiografias para criações não apenas com não atores, mas também com pessoas que já trabalhavam no teatro. Nos últimos anos, seu trabalho artístico tem sido complementado pelo desenvolvimento de oficinas e cursos de biodrama, nos quais oferece formação sobre suas principais premissas artísticas, que são ministrados de forma online e presencial, com participantes (em sua grande maioria do meio teatral) da Argentina e de outros países<sup>17</sup>.

O Biodrama se expandiu bastante nas últimas duas décadas, tendo se somado a este gênero artístico outros nomes de diretores de peso, como: Lola Arias, autora da renomada obra *Campo Minado* (2016), que aborda a guerra das Malvinas, colocando em cena tanto ex-combatentes argentinos, quanto ingleses, para que eles narrem suas vivências a partir dos seus pontos de vista; Lorena Vegas, autora da obra *Imprenteros* (2018), que conta a história de sua família, da classe média portenha, na oficina de trabalho da gráfica de seu pai, cujo espetáculo há anos tem sido sucesso de público pela Argentina e outros países.

O biodrama é um gênero teatral que tem se fortalecido como linguagem cênica, consolidado-se como conceito e proliferando-se em produções artísticas e teóricas na Argentina e em outros países.

### **Considerações finais**

As fronteiras entre o biodrama e a dança depoimento se dissolvem a tal ponto, que estes chegam a *fundir-se* e *confundir-se* um com o outro. Ambas as linguagens cênicas resultam em configurações muitas vezes idênticas. Inclusive, todos esses aspectos supracitados do biodrama que caracterizam seus entrelugares e borramentos de fronteiras são basicamente os mesmos na dança depoimento. Por todos esses aspectos, poderia se dizer que dança depoimento e biodrama são produtos da mesma espécie. Todavia, as fronteiras que identificam o biodrama como um campo cênico próprio da área do Teatro e a dança depoimento como um próprio da área da Dança, continuam podendo ser reconhecidas. As matrizes epistemológicas que estruturam o pensamento de cada área é que se tornam definidoras das suas diferenças e especificidades.

---

17 Participo dos cursos da Vivi Tellas desde o início de 2024. Meu interesse em cursá-los é observar na práxis artística e teórica as zonas fronteiriças entre a dança depoimento e o biodrama, que é o assunto de minha pesquisa de pós doutorado.

Houve um percurso histórico dentro da área da Dança para que a dança depoimento se tornasse o que é e o mesmo caso se aplica para o biodrama. A abordagem do cotidiano na dança, as problematizações das fronteiras que separam representação e presentificação, ficção e realidade, tem uma evolução que pode ser identificada se iniciando nas explorações criativas de coreógrafos da *Judson Dance Theater*, até chegar nesse tipo de cena que é a dança depoimento. A execução de ações e movimentos triviais do dia a dia em um contexto cênico e a investigação da relação entre corpo e cidade, como formas de borrar fronteiras entre arte e vida, são trajetos históricos que artistas da dança pós-moderna ousaram fazer e que desencadearam diversas reflexões e discussões que atualizaram a epistemologia da dança. A ruptura com o fluxo de movimento em um trabalho coreográfico é uma questão problematizadora, e política, da dança, não do teatro. O desafio de romper com o entendimento tão cristalizado de que “dança é movimento” foi uma empreitada que a classe de coreógrafos contemporâneos resolveu abraçar para reformular conceitos hegemônicos instaurados por pensamentos colonizadores. A utilização da voz e da fala também tem uma história própria dentro da dança, que não é uma expressão artística que conta com este recurso como material básico para o seu acontecimento, como tradicionalmente o é no teatro e na música. Utilizar voz e/ou fala em um trabalho coreográfico fez parte de revoluções históricas dentro da cena da dança.

Por isso, a tríade formada pelos princípios operadores que fundam a base estrutural para as elaborações cênicas de uma dança depoimento é específica dela, não do biodrama. O pacto autobiográfico é o único que serve integralmente para os dois. O seu conceito, o acordo de verdade do artista com o seu público, veste igualmente as necessidades e propósitos tanto de um quanto do outro. A fala cotidiana, mesmo que o biodrama também se utilize dela, teve sua forma de constituição na dança depoimento que adveio de uma história, com ideologias, transgressões e razões bem exclusivas da área da dança. O teatro tem outra história com outros motivos que levaram ao desejo de implementação desse tipo de recurso para suas investigações dramatúrgicas. Ainda que tal princípio operador (a fala cotidiana) seja referente tanto à dança depoimento quanto ao biodrama, aparecendo igualmente nas configurações

cênicas de ambos, o trajeto que o levou até lá, os discursos implícitos que motivaram a sua utilização nos processos compositivos foram relativos aos anseios de suas próprias áreas. A ruptura com o fluxo de movimento é realmente uma questão que diz respeito a uma problemática no interior da dança com suas ontologias hegemônicas, não sendo este um caso de equivalente pertinência e interesse para as discussões do teatro. Tampouco, esta ruptura com o fluxo de movimento seria alguma característica que chamaria a atenção e geraria estranheza ao público do teatro diante de um espetáculo, não sendo, assim, um princípio operador nem em seu processo nem em seu produto. Diferentemente do pacto autobiográfico e fala cotidiana, a ruptura com o fluxo do movimento sequer faz parte de uma abordagem investigativa da linguagem teatral. Logo a tríade dos princípios operadores da dança depoimento, os quais são as pilastras que sustentam a base do terreno de investigação e criação para este tipo de linguagem coreográfica, não se adequa para o biodrama, fato este que os localiza como tipos de cena de naturezas e áreas artísticas distintas.

## REFERÊNCIAS

- BANES, Sally, CARROLL, Noël, *Trabalhando e Dançando: uma resposta ao artigo de Monroe Beardsley "O que acontece na dança?"*. In: *Cadernos do GIPE-CIT*. n.18. Trad. Ciane Fernandes. Salvador: UFBA/PPGAC, 2008.
- BROWNELL Pamela, HERNÁNDEZ, Paola. *Vivi Tellas Biodrama. Proyecto Archivos: Seis documentales escénicos*. Córdoba: Papeles Teatrales/ FFYH/UNC, 2017.
- GIORDANO, Davi. *Teatro documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.
- LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.
- LEPECKI, André. Planos de composição. In: *Cartografia. Rumos Itaú Cultural DANÇA 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- MESQUITA, André. Coreografar a vida. In: *Trisha Brown: Coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020. p.9-15.
- MESQUITA, André. Contra a gravidade. In: *Trisha Brown: Coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020. p.30-34.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Trisha Brown: coreografar a vida*. Organização: André Mesquita. São Paulo: MASP, 2020.
- NETO, Mario Machado. *Reencarnação: registro como coreografia na obra "Retrospectiva" de Xavier Le Roy*. Dissertação - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro e Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)/Escola de Comunicação e Artes (ECA)/ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2008.
- STUART, Izabel. A experiência do Judson Dance Theater. In: *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000. p.191-203
- VILELA, Lilian F. Movimentos de percurso: afirmação na dança de Denise Stutz. In: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. 2010.

## ABSTRACT

This article, which is part of a postdoctoral study that is being developed at the Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) of the Universidad de Buenos Aires (UBA), addresses the border zones between biodrama and testimonial dance. Both, biodrama and testimonial dance, are a contemporary cenical languages that focus on the autobiographical aspect to their making-happening. The cenical configurations of a testimonial dance often carry identical characteristics to those seen in biodrama, one of the branches of documentary theater, but it is still possible to recognize the limits that identify one genre as belonging to the field of Dance and the other as belonging to the field of Theater. Testimonial dance was a term I created in my thesis when I observed that a type of choreography has been recurrent in the production of contemporary dance in which dancers present, in a spoken way, autobiographical testimonies, using few dance movements on stage. Having this identification, I affirmed this choreographic type as a genre that can be cut out for conceptual consolidation and future studies. The concept of biodrama was created by the argentine director Vivi Tellas, who proposes to explore the intersection between the autobiographical and the theatrical, between the real and the theatrical. This article thus presents a discussion on the (con)fusions between both contemporary scenic genres.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Testimonial dance  
Biodrama  
Autobiographical  
Artistic fields  
Contemporary scene

**SUBMETIDO:** 30 de junho de 2025 | **ACEITO:** 29 de agosto de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de dezembro de 2025  
© fólio – revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

---