



*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*

*Instituto de Filosofia, Artes e Cultura*

*Universidade Federal de Ouro Preto*

ISSN: 2596-0229

**(IM)POSSÍVEL MEMÓRIA:  
história pessoal e coletiva em processo de criação dramatúrgica**

**(IM)POSSIBLE MEMORY:**

personal and collective history in the dramaturgical creative process

Júnia Pereira

 <https://orcid.org/0000-0002-0007-3889>

Marcos Antônio Alexandre

 <https://orcid.org/0000-0002-6441-307X>

 [doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.7829](https://doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.7829)

**(im)possível memória:  
história pessoal e coletiva em processo de criação dramatúrgica**

**Resumo:** O presente artigo trata do processo de criação dramatúrgica do espetáculo *(im)possível memória*. É apresentado o processo de construção do material textual, com ênfase na gênese do material, nos dispositivos e procedimentos de criação utilizados. Além disso, o trabalho reflete acerca das relações entre história, memória e dramaturgia, dialogando com o conceito de historiografia de artista.

**Palavras-chave:** dramaturgia; processo criativo; história; memória; historiografia de artista.

**(im)possible memory:  
personal and collective history in the dramaturgical creative process**

**Abstract:** This article addresses the dramaturgical creation process of the show *(im)possible memory*. The process of building the textual material is presented, with emphasis on the genesis of the material and on the devices and creation procedures adopted. Furthermore, the work reflects on the interrelations between history, memory and dramaturgy, dialoguing with the concept of artist historiography.

**Keywords:** dramaturgy; creative process; history; memory; artist historiography.



## 1 Introdução

Neste trabalho, iremos apresentar e discutir o processo de criação dramatúrgica do espetáculo solo *(im)possível memória*<sup>1</sup>. A dramaturgia foi construída por uma artista que exerceu, simultaneamente, as funções de dramaturga, atriz e pesquisadora, e o projeto de criação partiu de uma inquietação sua acerca da escassez de informações relativas à origem de sua família. Tratamos aqui de dramaturgia, sobretudo, como texto escrito para a representação teatral. Contudo, o contexto específico dessa produção, no qual a mesma artista trabalha simultaneamente como dramaturga e atriz, caracteriza um procedimento comum na contemporaneidade, no qual as fronteiras entre criação dramatúrgica e criação cênica são indefinidas. Dessa maneira, a dramaturgia acaba incorporando, em sua gênese, ações e elementos visuais e sonoros que são focos da investigação atoral, tornando-se mais do que um texto dramatúrgico no sentido estrito, já que incorpora e registra informações que são parte do conceito de texto espetacular (Pavis, 1999). Portanto, é a partir dessa complexidade que se dará nosso relato e nossa análise.

A curiosidade em relação à história familiar, à cultura e à origem dos antepassados é algo comum à maioria das pessoas em algum momento da vida, porém, nem todas as pessoas que buscam essas respostas, em nosso país, conseguem encontrar muitas informações, devido a um processo social de apagamento, referente às culturas negra e indígena presentes na constituição social brasileira. Conforme Abdias Nascimento (1978), o “branqueamento da raça” foi uma estratégia de genocídio adotada pelo Estado brasileiro como política pública desde o final do século XIX<sup>2</sup>, apostando na miscigenação e na política imigratória pós-abolicionista (que incentivava a vinda de imigrantes brancos) como formas de diluição e apagamento da população de origem africana em território brasileiro, sob a máscara da “democracia racial”. Nesse processo, a história de famílias mestiças e interraciais foram narradas conforme a ideologia do branqueamento, segundo a qual o fenótipo com passabilidade branca era considerado vantajoso para o indivíduo, ao contrário de sua origem negra e indígena. Ao mesmo tempo, essa diferente atribuição de valores era invisibilizada. Para Nascimento, o mito da democracia racial engendra a seguinte lógica:

a assunção de que as pessoas de origem índia[sic] ou africana preferem ser rotuladas de brancas e a simultânea presunção de que a benevolência da estrutura social em lhes concedendo o privilégio do status de “branco” constitui prova da ausência de preconceito ou discriminação racial! (Nascimento, 1978, p.76).

---

1 O trabalho foi desenvolvido durante uma residência pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (FALE/UFMG), tendo sido realizadas três apresentações em 2024, no formato de ensaio aberto: dia 03 de novembro no Teatro 171 (Belo Horizonte/MG), dia 10 de novembro no Teatro Dom Silvério (Congonhas/MG), e dia 18 de novembro no Núcleo de Artes Cênicas da UFGD (Dourados/MS). Ver: ENSAIO aberto memória (im) possível. Produção de Júnia Pereira. [S. l.: s. n.], 2024. 1 vídeo (84min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ADNYOp1tVI>. Acesso em: 14 nov. 2025.

2 Inclusive com a queima dos arquivos relacionados à escravidão, em 13 de maio de 1891 (Nascimento, 1978).

Possivelmente, pelo resultado de todo esse processo, ocorre que, na família da artista, como em muitas famílias brasileiras, as histórias de origem são escassas e os registros e documentos também, havendo uma ruptura nas narrativas de origem e na memória oral e escrita da árvore genealógica da família, ruptura que coincide justamente com o período pós-abolição. O projeto artístico visou construir uma dramaturgia que, mesmo partindo de uma questão pessoal e até biográfica, provocasse um debate público, levantando as questões do direito à memória de família e do direito à narrativa de origem, perdidos, para muitas pessoas, durante o processo de formação do Estado brasileiro.

A estrutura dramatúrgica do espetáculo é composta de um prólogo, duas cenas e um epílogo. No prólogo, a artista se apresenta ao público por meio de uma música e assim introduz a primeira cena. Ela está vestida com um figurino que a caracteriza como uma investigadora, conectada ao universo imagético da antropologia e da arqueologia. Nesta primeira cena, o espetáculo lança mão de recursos do teatro documentário, em especial do gênero palestra/performance. Com a ajuda de um retroprojetor, a atriz compartilha com o público um pouco de sua pesquisa, ilustrada por documentos como fotografias e dados históricos, e de suas descobertas acerca de sua história familiar, bem como das lacunas e das opacidades que ainda permanecem nessa história. A cena termina dando a conhecer a descoberta da existência de Tata – assim chamada, pois não se sabe seu nome – uma mulher escravizada das Minas do século XIX e que teria sido tataravó da artista. Na cena seguinte, a atriz/dramaturga veste o figurino de Tata, composto por uma roupa típica de mulheres escravizadas do século XIX, e busca instalar sua presença cênica e ficcional, como se a personagem fosse chamada ao teatro para contar sua história, que, apesar de contada/ficcionalizada, também permanece cheia de lacunas. A construção da personagem Tata inaugura a ficção e a atriz, então, passa da palestra/performance para a representação teatral. Na segunda cena, a atriz inventa e performa a personagem que seria o elo de ligação com sua origem africana. O que não pode ser acessado pelo registro histórico é sentido e corporificado por meio da presença e da performance teatral. Realiza-se um trânsito de afetos, compartilhados com o público, buscando acessar e acionar memórias coletivizadas da plateia presente. O espetáculo termina num epílogo no qual a atriz se despe do figurino de Tata e reflete acerca de sua própria busca.

Com o intuito de discutirmos sobre os lugares e alcances da memória na arte, e em diálogo com os conceitos de história e memória, descrevemos e comentamos elementos e procedimentos surgidos no processo de criação dramatúrgica e que foram determinantes para a sua composição final.

## 2 Desenvolvimento

Em primeiro lugar, parece-nos importante refletir um pouco sobre a dramaturgia que é tecida a partir das memórias pessoais e coletivas da artista que é uma das autoras deste trabalho,



que, por sua vez, vão ao encontro das afetividades, identidades, histórias de vida e subjetividades de diversas outras pessoas que, de alguma maneira, compartilham, a partir de lacunas, lapsos, rastros, suas memórias, principalmente, se levamos em consideração, como já mencionamos, a população indígena e negra que integra as distintas regiões brasileiras. Dividiremos nosso relato e nossas reflexões em quatro partes, que correspondem às quatro partes nas quais a dramaturgia se divide: Prólogo, Cena 01, Cena 02 e Epílogo.

## 2.1 A música, o sonho

Nga zèyi  
Makutèlanga ndozi  
Mu diâmbu dia kânda diáku  
Um diâmbu dia nsi áku  
Ndozi  
Ndozi  
Ndozi ye ndozi  
(Bunseki Fu-Kiau, 2024)<sup>3</sup>

No dia 02 de setembro de 2023, muito antes de iniciar, de fato, o processo de pesquisa e criação que daria origem ao espetáculo *(im)possível memória*, a artista acordou com a memória de um sonho e mandou uma mensagem a uma amiga, dizendo-lhe ter sonhado estar com ela, num teatro, ensaiando. E, nesse ensaio, cantava uma música. Por meio dessa mensagem, a memória da música sonhada foi registrada, cuja letra transcrevemos abaixo:

Perdido, perdido  
Nada no mundo perdido  
Nada perdido no mundo perdido  
Perdido  
Perdido, perdido  
Nada perdido no mundo  
Nada perdido no mundo perdido  
Nada perdido (Pereira, 2023).

Essa música se tornou o primeiro material textual a compor a dramaturgia do espetáculo, cujo processo de escrita somente foi iniciado em junho de 2024. Esse fato associa a gênese do processo criativo ao sonho, atividade involuntária que, já de início, perturba nossa noção tradicional de autoria. Os versos da dramaturga, que se repetem, nos movimentam e nos impulsionam para pensar nos códigos que condicionam e recompõem as nossas memórias, que são compostas de fragmentos que vamos buscando reconfigurar ao longo de nossas existências, por meio do convívio com nossos familiares, amigos e pessoas que cruzam os nossos caminhos, muitas vezes, passando a preencher alguns vestígios do que fora perdido.

<sup>3</sup> Você entende?/O que os sonhos lhe dizem/Sobre a sua comunidade/Sobre o seu país/Sonhos/Sonhos/Sonhos e sonhos (Fu-Kiau, 2024, tradução de Tiganá Santana).

Como composição cuidadosamente construída por um/a artista, a nossa noção de autoria dramatúrgica, muitas vezes, pressupõe o controle e a escolha proposital de cada elemento. Por outro lado, práticas de escrita que se abrem para processos intuitivos, valorizam os acasos e os elementos que surgem a partir do imponderável. No caso dessa canção, produzida de forma inconsciente, chama a atenção a ambiguidade e a ambivalência que se estabelece entre as expressões “perdido” e “nada perdido”, que intercaladamente negam e afirmam a perda de algo no mundo e a perda de um mundo, que, em si, é composto de perdas. Para o filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau (2024), um sonho (*ndozi*), na cosmologia Bantu-Kongo, é uma mensagem com a qual se pode aprender “sobre as pessoas e sua saúde, sobre a sociedade e suas organizações, sobre ciência, sobre o passado, o presente e o futuro da humanidade e do mundo” (Fu-Kiau, 2024, p. 148). Sem adentrar, aqui, nos diferentes significados que o sonho pode ter em diferentes culturas e na psicanálise, nos interessa sobretudo o caráter imprevisto de sua aparição e a ausência de controle racional sobre o conteúdo advindo da experiência onírica. Para Fayga Ostrower, os acasos não somente marcam a criação artística, como também não são exatamente acontecimentos aleatórios, na medida em que dependem da percepção do/a artista para que possam ganhar importância em sua vida e obra:

Quando notamos um acaso significativo – e pode ser um evento em si insignificante – ele é “reconhecido” de imediato. Este ato de reconhecimento se dá de modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação, e sem etapas intermediárias de reflexão ou dedução intelectual, estabelecendo-se naquele momento uma correspondência, uma espécie de consonância com algo dentro de nós. [...] Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados (Ostrower, 1995, p. 3-4).

De fato, naquela manhã de 02 de setembro, em que a artista acordou com a memória da canção sonhada, durante todo o dia não deixou de cantarolar essa música, pois a reconheceu como não apenas um sonho, mas como parte de uma nova criação teatral que já se anunciava em sua vida. Poucos meses depois, o projeto do espetáculo começou a ganhar forma, bem como o projeto de pesquisa do qual é parte. Aproximadamente um ano depois, a canção se tornou parte do prólogo do espetáculo, que se inicia com a entrada da artista em cena, entoando essa canção e esticando um fio, a partir do qual irá traçar a linha do tempo de sua pesquisa, conforme se pode ver na imagem abaixo:



**Imagen 1** – Registro do Prólogo do espetáculo.



**Fonte:** Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024.

## 2.2 Pesquisa histórica e documentos em cena

é a memória, no momento do reconhecimento do objeto esquecido, que testemunha a existência do esquecimento (Paul Ricœur).

Uma coisa que me parece muito simples é o fato de que, para saber quem somos, devemos saber o nome de nossas mães. E, ainda assim, nós não sabemos. Ou, quando sabemos, sabemos apenas os nomes, mas não conhecemos suas vidas (Alice Walker).

Uma vez elaborado o projeto de pesquisa e criação, foi dada uma pausa na escrita dramatúrgica, pois desejava-se que a mesma pudesse, primeiro, se alimentar da pesquisa histórica. Para Maurice Halbwachs (1990), a história se difere da memória coletiva:

A história, sem dúvida, é a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens. Mas lidos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva (Halbwachs, 1990, p. 80).

Falta, portanto, à história, a relação pessoal e viva com os fatos, o vínculo afetivo e identitário que se forma junto com a memória pessoal e vincula essa à memória coletiva. É por isso que o projeto de pesquisa e escrita dramatúrgica foi intitulado *(im)possível memória*: uma vez que a memória dos antepassados da artista não foi preservada, o ponto de vista dos mesmos acerca dos acontecimentos históricos é impossível de ser resgatado totalmente, bem como o tecido de memória pessoal e coletiva que se entremeava aos fios que ficaram conservados na história.

Por outro lado, os parênteses, grafados no título, que separam o prefixo “im” da palavra impossível, trazem como possibilidade de sentido a ideia de uma “possível memória”, ou seja, uma possibilidade de memória, uma memória imaginada como uma hipótese, uma memória (re)

inventada, pois lembremos que a memória também é criada. Por sua vez, também está contido na expressão “possível memória” o sentido de uma memória reconstituída – e, nesse caso, em grande parte ficcionalizada, mas uma memória composta, na realidade concreta, a partir da contingência de nossas possibilidades, do que temos à mão: uma memória possível. E, na ausência de convívio e de transmissão oral, restam, ao alcance de nossas mãos, os dados que foram preservados no registro histórico.

Inicialmente, voltamo-nos para a sociedade mineira dos séculos XVIII e XIX, em busca de compreender o seu processo de constituição social. De acordo com Marcus Vinícius Fonseca (2009), em Minas Gerais houve um processo de povoamento singular devido principalmente à combinação de dois fatores: a passagem, no século XIX, de uma economia baseada quase que exclusivamente na mineração para uma economia diversificada e a ampliação do número de pessoas escravizadas a partir de sua reprodução no interior do próprio cativeiro. Destaca-se, também, uma grande quantidade de ex-escravizados, que conquistavam a liberdade por diferentes vias:

O processo de composição da população de Minas Gerais se deu através de uma intensa mobilidade dos africanos e seus descendentes. Deste modo, quando adentramos ao século XIX essa população se constituía como um grupo majoritário, presente nos mais diferentes segmentos da sociedade (Fonseca, 2009, p. 204).

Ao confrontar fontes demográficas de 1776 a 1821, Roberta Giannubilo Stumpf (2017) também constata que, durante todo esse período, a população de origem africana constituía o grupo social majoritário. Além disso, a pesquisadora também aponta, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, um crescimento do número da população negra livre:

apesar de apresentar o maior contingente em termos absolutos de cativos da América portuguesa, a sociedade mineira estava longe de ser maioritariamente escrava, sobretudo porque a quantidade de homens/mulheres livres continuava a aumentar paulatinamente, com destaque para a contribuição das alforrias para isto (Stumpf, 2017, p. 540).

Outro dado que cresceu no período entre 1776 e 1821, de acordo com Stumpf (2017), foi o número de mestiços, identificados, nas fontes demográficas, como pardos/as ou mulatos/as. Já Fonseca (2009), que analisou listas nominativas da região central da província de Minas, da década de 1830, problematiza os diferentes termos utilizados para denominar o que ele considera população negra livre: pretos, pardos, crioulos e cabras. Para o pesquisador, tais termos não podem ser lidos somente como classificações raciais. Enquanto o termo preto era, comumente, intercambiado por africano, o termo crioulo designa descendentes de africanos já nascidos no Brasil, não indicando necessariamente um processo de mestiçagem. Já os termos pardo e cabra indicam um processo de miscigenação, mas, para Fonseca (2009), indicam também um posicionamento social: o termo cabra, de mais difícil apreensão, parece conotar um aspecto de maior distância do processo civilizatório, ao contrário do termo pardo, que demonstra uma maior assimilação da cultura branca, inclusive pelo processo de educação escolar:



A multiplicidade de termos que eram dirigidos aos negros pode guardar um significado importante para a experiência social dos membros deste grupo, principalmente em relação àqueles que em um período em que imperava a escravidão e o preconceito conseguiram estabelecer contato com espaços escolares. Em relação a estes, chama a atenção o predomínio dos pardos e isso precisa ser problematizado. A presença dos chamados pardos na escola não pode ser reduzida à miscigenação, pois pode ser que se trate de uma forma de registrar a relação com um processo civilizatório que os aproximava dos brancos, que eram tidos como o grupo que se encontrava no topo da hierarquia racial estabelecida durante o século XIX (Fonseca, 2009, p. 218).

Temos, então, nas Minas Gerais do século XIX, uma população “de cor” em sua maioria – 74,05% em 1821, segundo Stumpf (2017) - formada por pessoas escravizadas (o maior continente da América Portuguesa, no período) e livres, identificadas na terminologia da época como pretas, crioulas, cabras e pardas, sendo possível que a presença de população indígena esteja contida nessa contabilização.

Diante desses dados, a artista voltou-se novamente para sua história familiar. O que chama a atenção, em sua árvore genealógica, é que a memória da família materna alcança, em fotografias e narrativas orais, até o final do século XIX, havendo ali uma ruptura com o passado: o bisavô, antepassado mais antigo do qual se tem informações, teria nascido por volta de 1890 e residia, ao menos, quando adulto, em Boa Morte, atual distrito de Belo Vale, Minas Gerais. Não há informações sobre sua origem e, sobre sua constituição racial, a informação é que seria “moreno”, sendo a única fotografia preservada um documento insuficiente para determinar a cor de sua pele. De acordo com uma lista nominativa da população de Boa Morte em 1831, a população negra (pretos, pardos, crioulos e cabras) representava mais de noventa por cento da população. Assim, a partir dos dados históricos pesquisados, é possível imaginar que a origem da família da artista esteja relacionada à população “de cor”, sendo possível que as políticas públicas de embranquecimento da população a partir do final do século XIX tenham contribuído para o apagamento dessa memória.

Em contrapartida, a título de corroborar nossa hipótese de estudo de que as árvores genealógicas da população negra são, quase sempre, incompletas, o autor que assina a coautoria deste trabalho também buscou fazer o mesmo exercício de recomposição de sua árvore genealógica, mas só conseguiu chegar aos nomes dos avós paternos. Por meio de conversas com sua irmã mais velha, que atualmente conta com 84 anos idade, e com os demais irmãos (uma família de treze irmãos, dos quais, hoje, apenas sete estão vivos), se sabe muito pouco dos avós, cujos nomes se encontram na certidão de nascimento - Marcos Jerônimo dos Santos e Rita Joaquina de Castro (avós paternos) e Antônio Emílio de Souza e Margarida Paula (maternos). Ainda, segundo as informações da memória fragmentada da irmã mais velha, o avô paterno não gostava muito de trabalhar (a família guarda a sua carteira de trabalho sem nenhum apontamento profissional) e tinha um bordão que repetia muito para sua esposa: “Ôh, Ritinha, hoje não vai dar dia!”, o que é motivo de risos entre os familiares. Esse traço de incompletude e rasura identitárias, como já mencionamos, é muito comum nas famílias de negros e negras no Brasil.



Retomando o processo de criação dramatúrgica, a artista começava então a tentar imaginar diferentes personagens entre essa população “de cor” de Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX, que pudessem, num passado hipotético, terem sido seus antepassados. Novamente, foi um acaso que guiou a criação dramatúrgica para uma maior delimitação de tempo e espaço. Embora a informação de que seu bisavô residiu em Boa Morte já fosse conhecida desde o início da pesquisa, foi a partir de uma conversa com sua mãe, que mencionou novamente o lugarejo, que a artista foi pesquisar maiores informações sobre o lugar, constatando que o mesmo foi reconhecido como território quilombola em 2005, pela Fundação Palmares.

No site do Arquivo Público Mineiro, encontramos microfilmes de uma lista nominativa dos habitantes do distrito de Boa Morte, no ano de 1831. O relatório, assinado pelo juiz de paz Romualdo José Monteiro de Barros, então proprietário da Fazenda da Boa Esperança e que viria a se tornar, em 1854, Barão de Paraopeba, dá conta de 108 fogos e 1132 habitantes, sendo 622 livres e 510 cativos. Dessa população de 510 cativos, o maior contingente vinculado a uma única propriedade é o contingente da Fazenda Boa Esperança, que registra 215 pessoas escravizadas, entre pretas, pardas, crioulas e cabras. De acordo com a prefeitura do município de Belo Vale:

O povoado de Boa Morte, criado no início do século 18, servia como um ponto de passagem para os viajantes que circulavam entre as localidades situadas dos dois lados da Serra da Moeda. A partir da promulgação da Lei Áurea, de 1888, Joaquim Vitor Góes de Lara Resende, então proprietário da Fazenda Boa Esperança, doou as terras hoje conhecidas como Passo da Fonte para a Capela de Nossa Senhora da Boa Morte, com o intuito dos ex-escravizados terem um local para morar e continuarem próximos a sua propriedade, onde permaneceram trabalhando. Assim, durante muito tempo, Boa Morte foi povoada pelos libertos e seus descendentes (Belo Vale Prefeitura, 2020, p. 89).

A artista, ao saber que o local de residência de seu bisavô no final do século XIX e início do século XX foi reconhecido como território quilombola, associou essa informação imediatamente à possibilidade de a origem da família estar relacionada ao contingente de escravizados da região, notadamente da Fazenda Boa Esperança. No entanto, na memória da família da artista não havia nenhum indício da vinculação do bisavô com escravizados ou ex-escravizados. Foi então que, novamente, a artista foi conversar com sua mãe e, apesar de essa conversa já ter ocorrido outras vezes, desta vez sua mãe se lembrou que seu bisavô lhe disse uma vez ter tido uma avó escravizada, a qual seria tataravô da artista.

Toda essa investigação acerca da história familiar e social deu origem a uma cena do roteiro dramatúrgico, na qual a artista narra, ao público, sua tentativa de construção de uma árvore genealógica do ramo materno, os limites encontrados nessa tentativa e a pesquisa histórica e familiar que desembocou na descoberta de uma tataravô escravizada. Tal narração, que tem caráter de metalinguagem, por fazer da performance uma explicação da origem da própria performance, utiliza também elementos que aproximam o formato cênico do conceito de palestra-performance, que, para Daniele Ávila Small, “materializa a confluência entre ação e mediação, pensamento crítico e criatividade; uma linguagem que convida ao pensamento poético, à imaginação crítica” (Small,

2019, p. 214). Nessa perspectiva, a cena dramatúrgica, por um lado, expõe o caráter teatral, e, portanto, ficcional, afetivo e subjetivo da construção do conhecimento. Para Marco Catalão:

a palestra-performance também desvela a percepção contemporânea de que, assim como a arte, o conhecimento (tanto dentro quanto fora das universidades) não é um conjunto de objetos neutros transmitido de forma transparente de uma geração a outra, mas depende fundamentalmente dos modos de exposição utilizados por seus praticantes (cientistas, professores, mas também jornalistas e diversas outras pessoas envolvidas no processo de construção e retificação do conhecimento) (Catalão, 2017, p. 11).

Por outro lado, e de acordo com Júlia Guimarães (2024), em formatos como a palestra-performance, que operam na relação entre performance e historiografia, o que está em foco é um modo de conhecer específico que é favorecido pelas artes da cena. No caso de *(im)possível memória*, a dramaturgia concorre não apenas para desnaturalizar a construção do conhecimento histórico tradicional, mas para favorecer um modo específico de historiografar.

Com um figurino que remete à caracterização de uma exploradora/cientista e utilizando um retroprojetor, a artista projeta imagens de sua família, imagens de fontes históricas pesquisadas e imagens do distrito de Boa Morte, território quilombola em Belo Vale, Minas Gerais. Como suporte para a projeção, ao invés de uma tela simples, a artista utiliza uma vestimenta produzida a partir de referências históricas da caracterização de mulheres escravizadas do século XIX. Tal veste, na cena seguinte, será utilizada como figurino. Assim, a projeção lança imagens de documentos reais (fotografias e fontes históricas) sobre um suporte ficcional (figurino) construído a partir de fontes também documentais, deste modo, mesclando documentos originais a documentos reconstituídos pela criação e imaginação, tal como ocorre em toda a proposta cênica.

**Imagen 2 – Registro da Cena 01 do espetáculo**



**Fonte:** Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024.

**Imagen 3** – Registro da Cena 01 do espetáculo



**Fonte:** Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024.

O uso do retroprojetor traz um caráter analógico para a exposição das imagens, remetendo ao mesmo tempo à precariedade dos registros históricos e à sua materialidade, que necessita do corpo da artista para ser projetado, em cada gesto cênico de colocar e tirar as transparências. Para Guimarães:

É justamente ao ressaltar o conhecimento como fenômeno prático, ligado a uma ação construída no espaço e no tempo, produzido por pessoas com seus corpos e afetos, que o teatro se mostra como espaço privilegiado para dialogar criticamente com diferentes campos do saber (Guimarães, 2024, p. 15).

Nesse diálogo entre arte cênica, memória e história, busca-se vincular a história familiar da artista à história de Minas Gerais e do Brasil. Isso porque quando estudamos o tema da escravidão e da constituição social brasileira na escola, fazemos isso de forma desvinculada de nossa própria origem e história, que tem aspectos de subjetividade, mas não deixa de ser, sobretudo, coletiva. Essa cisão entre história pessoal e coletiva em nossa educação escolar faz com que, muitas vezes, não nos reconheçamos como parte da história do racismo no Brasil. Cria-se uma ilusão de que existe uma história da escravidão e do racismo que é brasileira, mas que não se passou em nossas famílias, mas com outras pessoas que já morreram e que não conhecemos. No entanto, esse desconhecimento, ou seja, as lacunas em nossa própria memória familiar e social podem estar, justamente, vinculadas ao racismo estrutural. Assim, ao perguntar sobre a memória perdida de seus familiares em períodos anteriores ao final do século XIX, a artista indaga também acerca da posição de seus familiares no mundo escravocrata, de modo que essa pergunta ecoe também entre o público.

Para Small, o conceito de historiografia de artista não define um gênero de teatro, mas “um modo de operar sobre as narrativas historiográficas no teatro contemporâneo” (Small, 2019, p. 275). Dentre os elementos sistematizados pela pesquisadora como constituintes desse modo de fazer teatro, destacamos alguns que mais se fazem presentes na dramaturgia de *(im)possível memória*: 1) a relação autorreflexiva, ou seja, a exposição cênica de meios e processos da pesquisa. Isso se dá em cena quando a artista se utiliza do retroprojetor para projetar e discutir imagens e documentos que fizeram parte do processo de investigação que deu origem ao espetáculo; 2) a ética do presente, que diz respeito a assumir e marcar o lugar de fala do discurso. Isso está presente na própria origem do espetáculo, que parte de uma questão referente à família da artista, lembrando que esse aspecto do individual a partir da relação familiar assume – ou pode assumir – um caráter coletivo na recepção do espectador ao colocar em fricção suas histórias pessoais e subjetividades; 3) o trânsito de afeto, que significa agir sobre a política do afeto. A artista pretende fazer isso ao criar afetividade em relação a uma personagem (sua tataravó) que não existia na memória e no imaginário pessoal e social. Ela traz uma personagem histórica totalmente esquecida e “apagada” para a cena, criando para ela imagens, memórias e, sobretudo, afetividades; 4) a arte como epistemologia: a artista utiliza o trabalho teatral como modo de conhecer e acessar a memória perdida de sua família, a qual faz parte de um conjunto maior de memórias perdidas, que dizem respeito ao estado de Minas Gerais e ao Brasil; 5) os corpos historiadores, que dizem respeito à prática corporalizada do espetáculo: isso está presente na origem do trabalho, pois a artista atua simultaneamente como pesquisadora, atriz e dramaturga, não havendo, portanto, separação entre sua pesquisa, sua dramaturgia e sua prática corporal em cena; e 6) a esfera pública, diz respeito à forma como o trabalho propõe uma relação com o público, promovendo a abertura de canais de escuta e um convite ao convívio. Esse é um elemento importante no projeto dramatúrgico, que objetiva trazer à cena a questão da memória perdida não como uma questão somente autobiográfica da artista, mas sobretudo como um debate público e social acerca de memórias perdidas no processo de formação do estado brasileiro, marcado pelo racismo estrutural.

### 2.3 Tata – a memória como ficção

a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção (Lélia Gonzalez).

Na inspiração do pensamento de Lélia Gonzalez, a construção dramatúrgica da segunda cena do espetáculo busca estruturar, como ficção, uma memória não escrita dessa tataravó escravizada da artista, nascida possivelmente em uma das senzalas da Fazenda Boa Esperança, município de Belo Vale, Minas Gerais, em meados do século XIX. O intento de representar essa personagem parece contraditório, uma vez que o espetáculo trata, sobretudo, da impossibilidade de acesso a quaisquer imagens, documentos e informações sobre sua vida. Essa aparente contradição, no entanto, encontra no corpo da artista e nas escritas cênica e literária sua via de superação. A expressão artística se torna



aqui não somente uma forma de historiografar, mas também uma forma de se rebelar contra um passado coletivo de violência e apagamento. Por meio da arte cênica e de uma dramaturgia que se faz pelo corpo, essa personagem é trazida do esquecimento e se faz presente, comunicando-se diretamente com o público – ainda que cenicamente e por alguns minutos.

A Cena 02, ou Cena de Tata, começa com a artista se vestindo com as vestes da personagem, vestes características de uma mulher escravizada do século XIX, como se pode ver na imagem abaixo:

**Imagen 4** – Registro da Cena 02 do espetáculo



**Fonte:** Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024

Em resumo, a expectativa em relação à cena era que a personagem viesse a satisfazer a curiosidade da artista em sua pesquisa, respondendo, de alguma forma, às indagações sobre sua vida, sua história e sua origem. Durante o processo de escrita do monólogo dessa personagem, a primeira questão que surgiu foi: inventar ou não inventar? Por um lado, a invenção, inevitável na ausência de dados, traz tanto a força da desobediência ao silêncio quanto a possibilidade de instauração de novos imaginários. Por outro lado, após toda a exposição de uma busca por informações realizada na Cena 01, a simples invenção poderia se tornar, cenicamente, uma solução fácil, além do fato de que já havia sido estabelecido um pacto com o espectador, que poderia se sentir enganado em relação às premissas iniciais do espetáculo. A solução encontrada foi a utilização de uma narrativa que traz diversas possibilidades, deixando todas em aberto como se pode ver no trecho a seguir:

Tata: Minha mãe... minha mãe pode ter sido Luiza, Beatriz ou Efigênia, uma das crianças nascidas na senzala da Fazenda Boa Esperança em 1830. Minha mãe, ela pode ter sido uma filha natural, filha de uma escravizada, com um sinhozinho, uma filha que o pai nunca reconheceu, que não deu a ela nem a alforria... [...] ela pode ter aprendido a fiar no algodão, os panos de Minas. Ou então, cuidava da cozinha na casa grande, fazendo bolo, doce, merenda, todas

essas coisas gostosas... Mas também pode ser que minha mãe não foi de dentro, ela pode ter trabalhado na roça, plantando milho, feijão, arroz. Apesar de minha mãe também poder ter sido violentada, como minha avó, pode ser que eu tenha um pai, talvez africano, talvez indígena. Meu pai... pode ser que ele trabalhou na mineração, ou na roça, ou no engenho fazendo cachaça e rapadura. Talvez, tivesse um ofício de ferreiro ou sapateiro, ou fizesse selas para cavalos. Talvez fosse músico. Pode ser que meu pai tenha ficado perto de mim em minha infância, ou pode ser que ele tenha ido embora, vendido. Ou foi morto num castigo, numa tentativa de fuga. Talvez nem o conheci, pode ser que ele tenha sido alguém com quem minha mãe se encontrou apenas uma vez, numa festa, talvez no jubileu do senhor Bom Jesus, em Congonhas. (cantarola): “Bom Jesus, ao partirmos saudosos, deste encontro dizemos adeus. Mas levamos conosco, radiosos, A certeza das bênçãos de Deus...” E então eu: a tata da Júnia. Então eu vim ao mundo (Pereira, 2024, p. 5).

Por meio do uso constante das expressões “talvez” e “pode ser”, o discurso da personagem Tata propõe a conservação da ambivalência entre a memória possível e a memória impossível, e assim a dramaturgia inventa e, ao mesmo tempo, não inventa as informações, optando por permanecer no limiar entre a ficção e a história. Por outro lado, a dramaturgia da cena pretende construir a presença de Tata de forma crível em sua caracterização, expressão corporal e vocal. Acerca da caracterização, é possível verificar nas imagens abaixo a sua intenção realista:

**Imagen 5** – Registro da Cena 02 do espetáculo



**Fonte:** Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024

**Imagen 6** – Registro da Cena 02 do espetáculo



**Fonte:** Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024

Assim, enquanto as palavras e a sua racionalidade permanecem, de forma prudente, no campo da especulação, a fisicalidade da artista em cena busca trazer ao público a veracidade da presença de Tata. A fusão dessas duas camadas traz complexidade à proposta cênica e dramatúrgica, proporcionando uma multiplicidade de leituras e de sentidos que reforçam o jogo com a memória, entre o possível e o impossível.

A presença da ficção em fricção com dados históricos não é algo novo no âmbito do teatro documentário. Em *Há mais futuro que passado – um documentário de ficção*, de Clarisse Zarvos, Daniele Avila Small e Mariana Barcelos, isso se dá, inclusive, pela inserção de uma personagem ficcional (Ana) em meio a personagens históricas (artistas visuais do século XX). Nesse caso, a personagem é apresentada ao público como se histórica fosse e somente ao final do espetáculo é revelada a sua condição ficcional. Ana, ao contrário das artistas históricas, não é branca, nem rica. Para Daniele Small:

A criação da personagem Ana, a ilusão romântica e envolvente da sua história de vida e a revelação da sua condição fictícia constituem um recurso dramatúrgico importante nesse sentido [da crítica historiográfica]. Antes de mais nada, isso se dá porque mostra como as condições sociais dos artistas são fatores determinantes para que suas obras sejam consideradas dignas de entrar para a história da arte. Depois, porque ao fazer o público ter curiosidade por uma personagem e em seguida mostrar que o acesso às suas obras é inviável é um modo de chamar atenção para uma falta – a falta que faz, para nós, no presente, a arte que não foi historiografada (Small, 2019, p. 269).

Já em *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* (2013), espetáculo do grupo mexicano *Lagartijas Tiradas al Sol*, o amálgama entre ficção e documentário não é revelado ao público, nem mesmo após o espetáculo. De acordo com Júlia Guimarães:

em *Derretiré con un cerillo...*, a macro-história do PRI surge intercalada à micro-história familiar da personagem Natalia Valdez. Mãe solteira, professora e sindicalista, supostamente desaparecida desde abril de 2000, Natalia é apresentada na dramaturgia como a autora do livro *La Revolución Institucional*, que conta a história do PRI e teria servido de base para a pesquisa histórica do espetáculo. Após o fim da apresentação, o elenco improvisa, no próprio teatro, um espaço para a venda do livro. O convite feito relaciona-se ao estímulo para que os espectadores sigam em diálogo, agora por conta própria, com a pesquisa historiográfica apresentada na obra. O que, contudo, em momento algum é revelado à plateia é que tanto a biografia de Natalia Valdez Tejeda quanto seu suposto livro são construções ficcionais insertadas na dramaturgia documental de *Derretiré...* Embora leve a assinatura de Natália em sua capa, o livro *La Revolución Institucional* foi escrito, na verdade, pelos integrantes do *Lagartijas Tiradas al Sol*. Nas entrelinhas dessa escolha, de complexas implicações éticas, estaria presente uma aposta na ficção e no teatro como espaços férteis para inventar a realidade de modo a melhor comprehendê-la (Guimarães, 2024, p. 11-12).

Em nosso trabalho, optamos por manter explícito, no discurso verbal e durante todo o espetáculo, o caráter ficcional do monólogo de Tata, utilizando, para isso, além do já mencionado uso das expressões “talvez” e “pode ser”, o recurso da metalinguagem. É a própria personagem que se dirige ao público, no início de sua cena, para revelar a origem de suas palavras:

Tata: Essas palavras que uso não são minhas palavras. As minhas palavras mesmo, o vento levou... para sempre. As palavras que uso agora, são da Júnia, minha tataranetinha... são as que ela imaginou para mim... não é como eu falaria, mas é como posso falar, hoje (Pereira, 2024, p. 5).

Embora as estratégias de inserção da ficção no texto dramatúrgico documental e de compartilhamento dessa inserção com o público sejam distintas nos três trabalhos citados, existe, na presença do discurso ficcional junto ao documental, a intenção comum de desestabilizar o discurso historiográfico oficial, que se pretende isento de ficção, mas que também faz uso de seus recursos – muitas vezes, de forma invisível. Nesse sentido, o nosso trabalho se relaciona aos outros citados, compondo uma certa tendência do teatro contemporâneo.

#### 2.4 Desvestir-se, desmontar-se, o que fica e o que volta.

No tempo o corpo bailarina  
(Leda Maria Martins)

A dramaturgia do espetáculo se encerra com um Epílogo, no qual a artista se desveste da personagem Tata, retornando a uma caracterização próxima às cenas iniciais. Enquanto realiza a



ação de desvestir-se e desmontar-se, a atriz fala sobre Tata. Abaixo, a transcrição do trecho final de sua fala:

Talvez Tata não imaginasse que eu sentiria falta de saber a sua história. E parece óbvio que essa não fosse uma preocupação sua, ao tentar imaginar como pode ter sido a sua vida. E quando chego perto de imaginar a sua vida, me parece incrível que somente cento e cinquenta anos depois eu esteja aqui falando de Tata no teatro. Ainda que seja impossível falar de Tata (canta novamente a canção inicial: Perdido, perdido...) (Pereira, 2024, p. 6).

O texto acima traz os temas da ausência de Tata e da ausência de suas palavras. Ao mesmo tempo, enquanto a artista fala esse texto, seu corpo está transformado pela performance: sua pele está suada, os cabelos desarrumados pelo uso do turbante, seu figurino inicial está descaracterizado, pois ela, antes, tirou o colete e os sapatos para se vestir de Tata, conforme se pode ver na imagem abaixo:

**Imagen 7 – Registro do Epílogo do espetáculo**



**Fonte:** Acervo pessoal, foto de Nicole Pavarina, 2024.

A performance de Tata transformou o corpo da artista de forma visível, deixando marcas de sua presença. Essas marcas reafirmam a presença de Tata que se faz por meio do espetáculo. Ao mesmo tempo, essas marcas modificam a leitura do corpo da própria artista, evidenciando a presença de Tata em sua existência de tataraneta. Além disso, ao se despir do figurino de Tata, a artista o estende novamente no cabide e depois se posta ao seu lado, como se abraçasse a figura da personagem, representada pelo seu figurino. O trabalho termina da forma como começou: com a artista cantando a canção sonhada, matriz da obra teatral. Essa semelhança do começo com o final marca uma estrutura de tempo circular, que em si se contrapõe à concepção linear do tempo histórico. Nessa repetição, podemos ver uma reiteração do passado e da memória, uma revolta contra o esquecimento e contra a linearidade da noção de progresso.

### 3 Considerações Finais

Nossa pesquisa teve como objetivo principal investigar os procedimentos de criação dramatúrgica utilizados nesse processo criativo, assim como os resultados dramatúrgicos e cênicos alcançados. Nesse sentido, é importante destacar que se tratou de um processo de criação dramatúrgica no qual a produção textual esteve inseparável da performance cênica. Ao observar tudo o que foi feito, precisamos considerar a especificidade de uma escrita que se faz com o corpo. De acordo com Daniele Small: “a cozinha da escrita historiográfica no teatro contemporâneo que encena historiografias de artista não é apenas o espaço cênico, mas principalmente os corpos dos atores e atrizes, que são corpos historiadores” (Small, 2019, p.217) Dessa forma, quando dissemos que a escrita se faz com o corpo, não se trata apenas de considerar que o processo de escrita se deu em meio a experimentações na sala de ensaio, mas também de entender que tal escrita está vinculada ao corpo da artista, às suas histórias e memórias, de tal forma que não faria sentido a representação dessa dramaturgia por outra atriz. Em nossa perspectiva analítica, nosso trabalho é forjado a partir de uma historiografia que é individual/pessoal, mas que está, ao mesmo tempo, conectada com o fazer artístico/dramatúrgico da artista e pesquisadora que assume uma das vozes que se inscreveram neste texto. No campo das artes da cena, nosso exercício de fabulação e de escrita dramatúrgica está completamente implicado em uma mirada crítica que pensa a arte como uma possibilidade de colocar em foco as instâncias do pessoal para promover reflexões que nos permitam (re)ler o factual em sua interrelação com o ficcional e com as memórias coletivas que nos atravessam socialmente como artistas e pesquisadores.

Leda Maria Martins também nos fala sobre o conhecimento artístico e filosófico que é construído pelo corpo e, mais, sobre como esse conhecimento é iluminado, nas culturas africanas, pelo conceito de ancestralidade:

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas. De que modos, então, essa sofisticada vivência da ancestralidade e a presença imanente do ancestre na vida cotidiana dos sujeitos também inscrevem uma singular compreensão e experiência da temporalidade como uma sophya? (Martins, 2023, p. 23).

Ao dialogar com o conceito de ancestralidade, é possível perceber que o espetáculo, estruturado em duas cenas, traz dois tipos de documentos para a cena. Na cena um, predominam os documentos da epistemologia eurocêntrica: fotos, arquivos, dados, informações, cronologias. Já a cena dois traz o corpo da atriz como o principal documento: é ele o testemunho da existência da personagem Tata, e é por ele que uma outra memória será evocada: uma memória tecida por gestos, ritmos e ruídos do corpo, nos quais pulsa a presença da ancestre. No amálgama entre essas duas epistemologias é que se constrói a dramaturgia de *(im)possível memória*, como historiografia de artista.



Buscamos apresentar e discutir neste trabalho a forma pela qual o fazer dramatúrgico se constituiu nesse espetáculo, a partir de uma lacuna na história familiar da artista e de sua busca pessoal por reconstituir essa memória. Contudo, um dos elementos importantes que constituem o conceito de historiografia de artista, conforme defendido por Small (2019), é justamente a instauração do debate público, ou seja, o objetivo do projeto dramatúrgico não era a realização de um teatro confessional, mas sim a problematização do tema na esfera pública, de maneira a instaurar uma reflexão sobre os apagamentos produzidos em nossa história social por meio das políticas públicas do final do século XIX e início do século XX, que visaram ao branqueamento da população e ao apagamento das identidades africanas e indígenas no interior da sociedade brasileira.



## Referências

- PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO VALE. *Um passeio pelo patrimônio cultural de Belo Vale*. 1a ed. Belo Vale: Belo Vale Prefeitura, 2020. Disponível em: <https://belovale.mg.gov.br/noticia/29468/Livro%20%20Belo%20Vale%20digital>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 4-14, 2017. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- FONSECA, Marcus Vinícius. Apontamentos para uma problematização das formas de classificação racial dos negros no século XIX. *Revista de Educação Pública*, Cuiabá, v. 18, n. 36, p. 201-219, jan./abr. 2009. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/531>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- FU-KIAU, Bunseki. *O livro africano sem título*: Cosmologia dos Bantu-Kongo. Tradução de Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, São Paulo, 1984, p. 223-244.
- GUIMARÃES, Julia. Performar historiografia: conhecimentos enquadrados pela linguagem cênica. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25574>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent León Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais Ltda, 1990.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. 8. ed. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- MINAS GERAIS, Arquivo Público Mineiro. Mapas de População - Relação nominal de habitantes; número de fogos, qualidade (cor da pele), condição (livre ou cativo), idade, estado civil e ocupação. Boa Morte, Filial de Congonhas do Campo, Termo de Ouro Preto, 1831. MP-CX.01-DOC.05. Microfilme: MP rolo 01 – flash 01; papel. Disponível em: [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/mapas\\_populacao/brtacervo.php?cid=65](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/mapas_populacao/brtacervo.php?cid=65). Acesso em: 21 ago. 2024.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François (*et al.*). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SMALL, Daniele Avila. *Historiografias de artista* - Escritas da história no teatro documentário contemporâneo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- STUMPF, Roberta Giannubilo. Minas contada em números – A capitania de Minas Gerais e as fontes demográficas (1776-1821). *Revista Brasileira de Estudos de População*, Belo Horizonte, v. 34, n. 3, p. 529-548, set./dez. 2017. Disponível em: <https://rebep.emnuvens.com.br/revista/article/view/1003>. Acesso em: 11 nov. 2025.



WALKER, Alice. *Em busca dos jardins de nossas mães*: prosa mulherista. Tradução de Stephanie Borges. 1a ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

ZARVOS, Clarisse; SMALL, Daniele Avila; BARCELOS, Mariana. *Há mais futuro que passado*: um documentário de ficção. There's more future than past: a docufiction play. Belo Horizonte: Javali, 2018.



**Biografia acadêmica**

Junia Pereira - Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Professora Adjunta do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil.

E-mail: [juniapereira@ufgd.edu.br](mailto:juniapereira@ufgd.edu.br)

Marcos Antônio Alexandre - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Professor Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

E-mail: [marcosxandre@yahoo.com](mailto:marcosxandre@yahoo.com)

**Financiamento**

Não se aplica

**Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

**Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

**Contexto da pesquisa**

Não declarado

**Direitos autorais**

Junia Pereira e Marcos Antônio Alexandre

**Contribuição de autoria (CRediT)**

Junia Pereira: conceituação, investigação, desenvolvimento de metodologia, administração do projeto, escrita, revisão e edição.

Marcos Antônio Alexandre: conceituação, investigação, desenvolvimento de metodologia, administração do projeto, escrita, revisão, edição e supervisão.

**Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

**Editor responsável**

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

**Histórico de avaliação**

Data de submissão: 06 fev. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025