MARCELO SOLER

***O Campo do Teatro Documentário
morada possível de experiências
artístico-pedagógicas***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, Área de Concentração Pedagogia
do Teatro, Linha de Pesquisa Teatro e Educação, da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, como exigência parcial para obtenção do
Título de Doutor em Artes Cênicas, sob a orientação do
Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho.

SÃO PAULO
ABRIL DE 2015

MARCELO SOLER

**O Campo do Teatro Documentário : morada possível
de experiências artístico-pedagógicas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa Teatro e Educação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho.

SÃO PAULO

ABRIL DE 2015

Para Elaine Grava, passarinho azul que pousou nesse campo, mas
teve pressa de encontrar o céu.

Para os meus parceiros, atores documentaristas, Carol Angrisani,
Gustavo Idelbrando Curado, Márcio Rossi e Natália Lemos

Ao Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho, orientador que sempre acreditou nesse projeto e permitiu sua viabilidade, com um acompanhamento preciso e terno.

À Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e à Profa. Dra. Carminda Mendes André pelas importantes contribuições na qualificação.

À Profa. Dra. Maria Sílvia Betti e ao Prof. Dr. Paulo Merisio por aceitarem participar da banca de doutorado e pelo diálogo sempre aberto.

Ao INERTE (Flávio Desgranges e Giuliana Simões) pelo aprendizado que repercute em minha ação artística.

Ao coordenador da Faculdade Paulista de Artes Prof. Dr. José Carlos de Andrade pelo apoio e amizade.

À irmã que a vida me presenteou: Elise Viera

À escuta, ao incentivo e ao carinho da sempre amiga Aline Ferraz

A João Nemi que nunca fez a distância geográfica abalar nossa história.

Ao apoio constante e irrestrito nessa última etapa de Fabrício Mansour : sensibilidade e afeto que me encantam a cada dia.

Ao auxílio profissional precioso nos últimos momentos de Silvia Aires e Douglas Henrique Viana

A Amália Idelbrando, quem escolhi como parceira de alma.

A Rafael Pinheiro pelo presente de estar presente.

A Gustavo: para sempre “três pontinhos”.

À mamãe Terezinha e à vovó Francisca por serem meus pilares, minha ligação com meus antepassados, os fios de minha memória.

Capítulo 3 – O trabalho com e sobre documentos, ou como pode se adubar o campo..... 88

3.1 – Documento e documentário..... 88

3.2 – Documento que valida e a validade do documento..... 97

3.3 - A natureza do documento e a investigação de possibilidades estéticas de seu aproveitamento em cena..... 99

3.4 – Documento vivo em cena, ou de como o documentado é o documento da existência de si mesmo..... 103

3.5 – A exploração do documento em processos de encenações não documentais..... 107

Capítulo 4 – Da fruição, ou de como os olhos permitem ao campo ser o lugar..... 112

4.1 – O pacto documental..... 112

4.2 – A indexação..... 114

4.3 – A presença de traços estruturais recorrentes nas narrativas documentais..... 118

4.4 – Ações em torno de uma pedagogia do espectador instaurando o pacto documental..... 125

Capítulo 5 – Do que pode germinar nesse campo: a Cia. Teatro Documentário..... 135

5.1 – Um pouco da trajetória..... 135

5.2 – A memória do projeto COMO SE PODE BROTAR POESIA NA CASA DA GENTE?..... 142

5.3 – Documentários cênicos adentram as casas paulistanas: o lar de Ivanil e Malva.....	151
5.4 – Pretérito Imperfeito.....	159
5.5 – Questões éticas suscitadas na opção por se documentar em teatro: a presença de Ivanil.....	170
5.6 - Ações artísticas em processos de encenações documentais : a experiência da Cia. Teatro Documentário com o Projeto COMO SE PODE BROSTAR POESIA NA CASA DA GENTE?.....	174
5.7 – A Cia. Teatro Documentário, a encenação “Pretérito Imperfeito” e ações em torno da fruição estética: o espectador como destinatário	179
5.8 – A continuidade do trabalho com ações artísticas concebidas e propostas pela Cia. Teatro Documentário, agora, no projeto “MAPEAR HISTÓRIAS, OU COMO DISSE GUIMARÃES O REAL NÃO ESTÁ NA SAÍDA NEM NA CHEGADA: ELE SE DISPÕE PARA A GENTE É NO MEIO DA TRAVESSIA”.....	187
Enfim, situado no campo.....	203
Referências Bibliográficas, ou meus parceiros de jogo	212

RESUMO

SOLER, M.. 2015. O Campo do Teatro Documentário: morada possível de experiências artístico pedagógicas. XX f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A presente tese se apoia no estudo do campo ocupado pelo que se designa como teatro documentário, com a certeza da necessidade de trabalhar com um termo agregador, mas sem a intenção de criar rótulos ou de estabelecer uma tipologia sistemática e ordenadora. À procura de conceitos ricos em conteúdo histórico, defende-se a opção consciente por se documentar, o consequente trabalho com dados não ficcionais e a percepção por parte do espectador da natureza documentária do discurso como os princípios que norteiam as produções que de algum modo são associadas ao documental. Ainda que a existência de um termo, ligado a uma tradição e à determinadas práticas, afaste a generalização tão perniciosa quanto a criação de definições restritivas e simplificadoras, propõe-se que, no campo do teatro documentário, forças opostas coexistam, marcando a presença de vários teatros documentários. Dentre essa diversidade, os processos da Cia. Teatro Documentário foram discutidos como uma forma de corroborar a teoria construída, além de ressaltar como as práticas documentais propostas pelo grupo não dissociam o caráter estético do educacional, numa perspectiva que justifica a presença de um olhar imbuído pelos estudos em pedagogia do teatro, presente de maneira sutil ao longo de todo o trabalho.

Palavras-chave: Teatro Documentário; Pedagogia do Teatro; Cinema Documentário; Ação Artística

ABSTRACT

This dissertation aims at searching and studying the documentary theater field without listing characteristics in order to identify its labels or creating a systematic typology even if it being necessary a gregarious term.

Apart from the definitions, yet searching for historically charged concepts, it is intended to document this project with non-fictional data and the audience perception in terms of the documentary nature of discourse as the principles that govern productions that are associated with the documentary.

The existence of terminology, associated with certain traditions and practices, distances the pernicious generalization in regards to the creation of restrictive and simplifying definitions. Nonetheless, we propose that in the field of documentary theater, opposing forces coexist, marking the existence of multiple documentary theaters.

Within such diversity, the processes of Cia. Teatro Documentário were discussed as a way to confirm the theory. Also, it was intended to bring to light the idea that the documentary practices proposed by the group do not dissociate the aesthetics and educational components. Justifying, then, the presence of a perspective influenced by Theater Pedagogy, as a non-explicit presence in the process.

Key Words

Documentary Theater, Theater Pedagogy, Documentary Film, Artistic Act

Sucintos tópicos para uma introdução – O semear do conflito em campo

Se o pesquisador supõe que o mundo deriva da compreensão que as pessoas constroem no contato com a realidade nas diferentes interações humanas e sociais, será necessário encontrar fundamentos para uma análise e para a interpretação do fato que revele o significado atribuído a esses fatos pelas pessoas que partilham dele.

Antonio Chizzotti

O lugar

Na língua portuguesa, a palavra campo remete a um vasto espaço sem uma fronteira visivelmente delimitada. Ao entrarmos em campo, caminhamos, localizamo-nos, posicionamo-nos e quando atribuímos sentido a aquele espaço, transformamo-lo em lugar. (Giddens, 2002)

Da mesma forma, a perspectiva de campo de conhecimento não se refere a uma área com rígidos contornos e permeada de definições, mas a uma possibilidade de lugar destinado à reflexão.

Nas ciências naturais, em específico na física, o termo campo aparece com um sentido distinto do que foi apresentado, mas que acaba complementando-o, sem negá-lo. Em meados do século XIX, Michael Faraday propõe a noção de campo como um estado de tensão em um meio, no qual linhas de força preenchem um espaço vazio; ou seja, um espaço em estado de tensão. Em termos das propriedades físicas, para que haja interação entre os objetos num mesmo campo, não há necessidade deles estarem próximos, podendo surgir forças entre eles mesmo que estejam distantes uns dos outros.

Desse modo, somando ambas as acepções, além de não delimitar um território com fronteiras rígidas, percebe-se que inúmeras forças que impulsionam diferentes visões do que seria teatro documentário, uma interferindo na outra, pertencem ao campo de conhecimento qualificado como tal.

A proposição pelo estudo e procura do campo ocupado pelo que se designa como teatro documentário estará distante do levantamento de características para uma identificação propulsora de rótulos ou da criação de uma tipologia sistemática e ordenadora, por mais que se defenda a necessidade de um termo agregador.

Invariavelmente, um questionamento surge entre os fazedores de arte quando uma investigação teórica a respeito da linguagem sobre a qual se debruçam é apresentada: “Por que a necessidade de criar termos para a análise da produção artística?” Com risco de certa assertividade em uma tentativa de resposta, considera-se que a existência de um termo, associado a uma tradição e à determinadas práticas, afasta a generalização, tão perniciosa quanto a criação de definições restritivas e simplificadoras.

Em específico nesse estudo, concorda-se que, de acordo com um pressuposto básico de lógica, se tudo pode ser documentário, nada o é; ou seja, no terreno do relativismo, o termo não teria sentido de existir e uma história repleta de realizações e realizadores seria banalizada no que se refere à pesquisa e às peculiaridades de se documentar em teatro.

Longe de definições, mas à procura de conceitos carregados de conteúdo histórico, o presente trabalho é direcionado à localização de princípios que norteariam as produções de algum modo associadas ao documental, a fim de encontrar o que as fundamenta, logo, o fundamental nelas, apresentando perspectivas diferentes de realizar documentários em teatro, que de maneira conflitante se encontram nesse mesmo campo.

Da necessidade de se localizar

As relações borradas entre a ficção e a realidade, que ainda estão no cerne de uma proposta de teatro documentário, necessitam de um olhar atento às implicações em um mundo onde a diluição de paradigmas abriu espaço para a construção de discursos propositalmente dúbios.

A confusão sobre o que é realidade ou não corrobora o processo no qual a ficcionalização da vida impede que a força do real nos suscite uma tomada de atitude também real. Uma imagem audiovisual do registro da fome de certa região do continente africano exaustivamente reproduzida nos meios de comunicação de massa e na internet vai perdendo seu poder persuasivo, na banalizada ratificação de comentários como: “Isso realmente acontece?” A imagem torna-se mais uma atração que nos desperta o horror, assim como uma cena de novela pode fazer.

É exatamente nesse momento histórico que as criações em teatro documentário reaparecem com maior ênfase; e pensá-las de maneira dialética, como se propõe aqui, permite levantar as contradições latentes desse fenômeno. A opção pelo documental traz em seu interior uma série de questões presentes em discussões que extrapolam a esfera do pensar e do fazer artísticos e permitem, portanto, suscitar reflexões sociais e educacionais.

Mesmo com a ênfase na produção contemporânea, optou-se por retomar o primeiro texto teórico sobre o documentário em teatro, assinado pelo encenador alemão Erwin Piscator, para que não seja interrompido o diálogo com a tradição e as fagulhas do passado continuem alimentando a discussão do hoje e do amanhã. Em se tratando de um trabalho acadêmico, espera-se também ratificar a importância do fazer e pensar desse homem de teatro pouco discutido no Brasil.

O constante diálogo com o passado ora reafirmará ideias que persistem, ora questionará visões que tiveram seu sentido de ser em determinado momento histórico, mas que hoje já o perderam.

Ainda o resgate dos escritos de Piscator parece trazer coerência à escolha por se recorrer aos estudos em cinema para melhor entendimento do campo do documentário em teatro, já que era clara a influência da linguagem cinematográfica sobre a produção documental do encenador alemão. Procurar um purismo no lugar do diálogo entre as teorias de ambas as linguagens revela um posicionamento que recalca a polêmica simplista em torno do risco de um esvaziamento do teatro em decorrência da ascensão do cinema e das outras linguagens audiovisuais. Não há como negar a transformação na decodificação do mundo trazida pelo advento do cinema e como ela repercutiu em todas as outras manifestações artísticas. A percepção sensível do espectador foi alterada após as primeiras projeções realizadas pelos irmãos Lumière e isso influenciou (e influencia) a cena no travar de uma outra “conversa” com esse novo olhar.

A discussão teórica sobre a temática do documentário, já avançada na área de audiovisual, oferece um material que não se refere apenas às peculiaridades do cinema ou do vídeo e, por isso, consegue abarcar questões sobre o significado de se documentar em arte.

Uma das contribuições relevantes dos estudos em audiovisual para o campo do teatro documentário está na compreensão de que maneiras distintas de praticá-lo podem coexistir sem prejuízo de um relativismo. Se o que se procura é a base estruturante, um mesmo alicerce pode sustentar casas aparentemente diferentes entre si. No campo do teatro documentário, vários “teatros documentários” dialogam por afinidades e oposições.

No estudo que aqui se apresenta, uma proposta específica em teatro documentário será analisada para que a discussão sobre as peculiaridades do campo documental seja aprofundada. O trabalho do grupo alvo da pesquisa

caracteriza-se por um fazer teatral preocupado com o aprimoramento humano dos envolvidos e com a construção efetiva de conhecimento, em uma perspectiva que justifica a presença de um olhar imbuído pelos estudos em pedagogia do teatro, presente de maneira não tão explícita nos primeiros capítulos e evidenciado no último.

Eu no lugar (introduzindo a primeira pessoa)

Em primeira pessoa partilho como adentrei o campo e, assim, como cheguei à pesquisa propulsora da tese que será desenvolvida.

Em 2005, instigado pelas peculiaridades de uma prática em teatro documentário, ingressei no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP e desenvolvi uma pesquisa que culminou na dissertação de mestrado¹ *Teatro Documentário: a pedagogia da não-ficção*, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Pupo. O resultado se assumiu como uma pesquisa introdutória sobre as peculiaridades de uma prática de teatro documentário dentro de um processo pedagógico numa instituição de ensino de teatro. Dados históricos foram levantados no trabalho, a fim de aprimorar a visão acerca do que se chama teatro documentário, estabelecendo uma ponte direta com a conceituação de documentário em cinema, presente, em especial, nos escritos do teórico norte-americano Bill Nichols.

A experiência alcançada com o desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica fez com que tivesse subsídios teóricos e práticos para formar com outros quatro integrantes um grupo, não por acaso, chamado de Cia. Teatro Documentário, que desde 2006 desenvolve um trabalho profícuo em torno do campo que lhe batizou.

¹ Publicada em 2010 pela Editora Hucitec.

No começo de 2010 a Cia. foi contemplada na décima sexta edição da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo com um projeto intitulado *Como se pode brotar poesia na casa da gente?*². Com condições materiais disponíveis para um processo artístico não ligado ao mercado, encontrei junto com a Cia. a oportunidade de desenvolver um trabalho que dava continuidade à pesquisa desenvolvida no mestrado, mas agora sem estar dentro de uma instituição de ensino.

Isso não fez com que me distanciasse dos princípios pertinentes à área de pedagogia do teatro, compreendida aqui como aquela que cuida da “reflexão sobre as finalidades e as condições de ação educativa proporcionada pelo exercício e pela fruição dessa arte, junto a pessoas de diferentes idades e condições sociais” (PUPO, 2006, p. 3), ou seja, a partir de uma perspectiva “para além de meras considerações didáticas sobre procedimentos de ensino/aprendizagem” (Idem, ibidem). O olhar de cunho pedagógico sempre norteou meu trabalho, seja ele em instituições de ensino formais e/ou informais como também em projetos dentro da Cia.

Dentro do contexto apresentado, além de perceber a importância de dar continuidade aos estudos sobre as peculiaridades do campo do teatro documentário, visto que essa opção estética traz consigo questões muito específicas e de importância ímpar à contemporaneidade, comecei a sentir a necessidade de refletir e documentar o meu trabalho pessoal na Cia., com destaque para a criação de ações artístico-pedagógicas articuladas ao processo de encenação de documentários cênicos.

² Em 2011 fomos contemplados novamente pela décima nona edição da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo com o projeto *Mapear histórias ou como diria Guimarães o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia*; em 2013 pela vigésima terceira edição com o projeto *A morte na vida da grande cidade*, e em 2015 pela vigésima sexta edição com o projeto *Terra de deitados: os cemitérios como campo de estudos cênico-documentais sobre a vida na cidade de São Paulo*.

Para desenvolver a pesquisa cujo resultado se apresenta nesse trabalho, tomei o que pontuei em minha dissertação de mestrado como sendo os princípios-chaves de um processo em teatro documentário. A constatação de que pensar documentário é algo diferente, tanto nas finalidades e abordagem quanto na fruição, de se pensar ficção, repercutindo num processo de criação diferenciado com interesses, objetivos e procedimentos específicos, para evidenciar a análise dos fatos vividos, experimentados e observados (SOLER, 2010) levou à defesa da existência de um campo pertinente às práticas e às teorias em teatro documentário, tendo como base os três princípios recorrentes que aparecem quando o processo é documental: opção por documentar (artista/criador), trabalho com e sobre documentos (discurso artístico) e a consciência do caráter documental da obra (espectador). A opção acaba por auxiliar numa discussão diferenciada sobre a tríade, que inserida em determinado contexto histórico, compõe qualquer fenômeno artístico.

Primeiramente, considero estar na base de processos qualificados como documentários a escolha por se documentar e, por consequência, a relação que os envolvidos têm com os dados de não ficção³ e o trabalho a partir e sobre eles. Entretanto, o trabalho com os dados não ficcionais não se resume apenas à sua exploração em cena, pois os dados só serão “admitidos” como ficcionais quando a plateia, previamente ou durante a própria encenação, significá-los desse modo.

De nada adianta a intencionalidade em documentar e o trabalho com e sobre os dados de não ficção – inclusive os imagéticos – decorrente dela se o espectador

³ Chamo de dado não ficcional qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho captado ou gravado diretamente da realidade, ou seja, tudo que é dito ou visto que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção. A representação, nesse caso, não se dá no dado em si, mas na captação dele. Essa definição guarda inúmeros questionamentos que devem ser lembrados para não se correr o risco de sermos entendidos de maneira simplista. Não podemos, por exemplo, associar à realidade a ideia de autenticidade, critério empregado por Pavis para designar esse tipo de fonte. Pelo contrário, a realidade abarca inúmeros momentos propositalmente construídos para determinados fins. Já o dado ficcional, em oposição, surge como representação de algo imaginado, mesmo que a partir de fatos reais, para a construção de uma ficção. Portanto, é a representação (captação) da representação (dado em si).

não tem uma elaboração a partir de uma percepção documental, ou seja, se ele não percebe o que frui como documentário. Proponho que a relação entre todas essas instâncias – intencionalidade em documentar, consequente trabalho com dados não ficcionais e a percepção por parte do espectador da natureza documentária do discurso – possibilite a existência do documentário em teatro.

De maneira semelhante à nossa, mas com a utilização de outros termos, esses mesmos princípios são propostos na teoria do cinema para se pensar o diferencial do documentário frente à ficção, principalmente na obra de autores, ao quais recorreremos, como Bill Nichols, Sílvia Da-Rin e Fernão Pessoa Ramos.

Para comprovar o que afirmo e mapear um pouco da produção documental de hoje, sem com isso objetivar um levantamento histórico⁴, apresento e analiso alguns grupos e artistas que denominam parte de suas obras de documentários cênicos ou as inserem explicitamente na produção do que se chama teatro documentário.

A trajetória que originou a escrita da tese teve como característica o diálogo entre a análise do conhecimento prévio que eu pessoalmente tinha, advindo de minhas práticas em teatro documentário, com a observação, registro e análise de experiências de outros artistas, atravessada pela leitura realizada de uma bibliografia revista e estudada sobre a temática e a de outras áreas afins, marcando o caráter qualitativo pesquisa.

A pesquisa qualitativa recobre, hoje, um campo transdisciplinar, envolvendo as ciências humanas e sociais, assumindo tradições ou multiparadigmas de análise,

⁴ Em *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*, obra publicada pela editora Hucitec, foi feito um conciso e despretensioso mapeamento da produção documental em teatro. Além disso, em língua estrangeira, existem obras disponíveis, como a de Dawson, que conseguem minuciar, mesmo com o foco, no caso, na produção estadunidense, a história do documentário em teatro.

derivadas do positivismo, da fenomenologia, da hermenêutica, do marxismo, da teoria crítica e do construtivismo, e adotando multimétodos de investigação para o estudo de um fenômeno situado no local em que ocorre, e, enfim procurando tanto encontrar o sentido desse fenômeno quanto interpretar os significados que as pessoas dão a ele. (CHIZZOTTI, A., 2006, p. 28)

Enquanto caminho encontrado para a partilha das reflexões do estudo realizado, no primeiro capítulo será apresentada a origem do termo documentário nos discursos dentro da área teatral, retomando para isso o seu surgimento no território da linguagem cinematográfica.

Em seguida, nos três outros capítulos serão analisados cada um dos princípios observados como relevantes para que se desenvolva um trabalho de cunho documental em teatro. Sem nenhum compromisso em esgotar o assunto, a opção pela síntese na apresentação dos princípios foi pensada com a finalidade de, em seguida, apresentar o trabalho de um grupo brasileiro cuja trajetória se caracteriza pela especificidade de uma pesquisa em torno do documentário em teatro.

Assim, no quinto capítulo, processos da Cia. Teatro Documentário serão discutidos, como uma forma de corroborar a teoria construída, além de ressaltar como as práticas documentais propostas pelo grupo não dissociam o caráter estético do pedagógico.

Com essa finalização, proponho um possível caminho para quem deseja se aventurar por esse campo e, como eu, defende um fazer relacionado a princípios como a abertura para a diferença, a priorização de processos de construção de conhecimento partilhados, a proposição de modos de produção não hierárquicos, entre tantos outros, presentes quando se age sob uma perspectiva educacional mais contemporânea.

01

Capítulo 1 – A semente, a substância, o substantivo: o termo documentário

Artistas não querem ser classificados e são estimulados por nossa sociedade nessa postura. No entanto se queremos pensar a produção cultural do nosso tempo, temos que lidar com conceitos, com palavras mais ou menos precisas que designem o universo a que estamos nos referindo.

Fernão Pessoa Ramos

1.1 – Nas telas surge o termo

Defender a pertinência de um campo específico ao teatro documentário é sobretudo respeitar, preservar e agregar a tradição de artistas que desejaram, por motivos diferentes, terem sua obra ou parte dela associada ao termo. Mediante essa defesa, a contextualização do modo como surge o termo no universo discursivo é um bom ponto de partida para a problematização que aqui se objetiva.

Na teoria presente ao longo da história do cinema, a palavra documentário está associada a um número enorme de filmes que, por sua vez, apresentam métodos, técnicas e estilos com nítidas distinções entre si. Obviamente, a partir de uma perspectiva mais histórico-materialista, é apenas a partir do aparecimento da coisa que o conceito pode ser formulado e a cada transformação da coisa, o conceito se reformula. Por isso a opção pela conceituação ao invés da definição. Contudo, como já se afirmou, ao se agruparem em torno de uma mesma denominação, esses filmes se filiam a uma tradição e, obviamente, possuem algo em comum que os une.

O cinema, com um corpo teórico mais consciente a respeito do que é documentário, nos aponta para uma diferenciação entre essa perspectiva e a ficcional. Diante desse raciocínio, as propostas em teatro documentário também devem possuir características formais diferenciadas que revelam interesses, objetivos e procedimentos específicos, para evidenciar a análise dos fatos vividos, experimentados e observados. Pensar documentário em teatro é algo diferente nas finalidades, na abordagem e na fruição, de se pensar ficção em teatro, repercutindo em processos de criação distintos (SOLER, 2010).

Existem inúmeros cinemas documentários que, no entanto, fazem parte do mesmo campo, por afinidades estéticas e processuais.

Por ser “bem desenhado no seu centro de gravidade”, o domínio do documentário funciona como catalisador das questões historicamente partilhadas por uma comunidade de praticantes. Questões que, ao longo dos anos, receberam respostas contraditórias, não configurando um campo uniforme e contínuo. Ao contrário, periodicamente novos movimentos e escolas aí se confrontam, dando lugar a sucessivas configurações de documentário. (DA-RIN, 2008, p.19)

Igual raciocínio pode ser desenvolvido no teatro: existem também diversos teatros documentários com diferentes proposições cênicas, mas que abarcam estratégias, opções estéticas e modos de produção com os mesmos alicerces, com a mesma sustentação, com os mesmos princípios.

O teatro documentário está ligado à ideia de um teatro como “espaço de informação alternativa” no mundo submerso por informações no qual nós vivemos, e que pode organizá-las,

pensá-las pelo viés do sensível, valendo-se de toda a prática teatral dos séculos precedentes, das culturas populares ou estrangeiras. Ele apresenta também formas muito diversas, facetas múltiplas. (PICON-VALLIN, 2011, p.1)

Independente das inúmeras respostas dadas pelos criadores sobre o que poderia vir a ser um documentário, o termo teve um poder agregador e, ao mesmo tempo, foi responsável por suscitar algumas associações simplificadoras.

A palavra documentário, à parte os princípios que norteariam as produções teatrais ou cinematográficas qualificadas como tal, começou a aparecer em construções discursivas como uma forma de captar o real tal qual ele se apresenta. Por mais que essa tentativa possa aparecer no projeto de alguns realizadores, ela não pode ser considerada como um fundamento pertinente ao campo do documentário.

Mais uma vez, os motivos desse fenômeno são encontrados na história do cinema e se referem ao modo como a *impressão de autenticidade* atribuída à imagem cinematográfica foi aproveitada por aqueles que trabalham com documentário.

Teóricos como Bill Nichols (2005) chamaram de *impressão de autenticidade* a propriedade que a imagem cinematográfica tem de estabelecer uma relação de semelhança muita grande com o objeto filmado, por conta de aparatos mecânicos e químicos envolvidos em seu processo de produção. Como consequência, propagou-se a ideia socialmente construída de que as narrativas cinematográficas conseguiriam trazer para as telas de maneira objetiva fatias da realidade.

De modo proposital esqueceu-se que o ato de filmar se refere a um recorte do espaço, de determinado ângulo, a fim de compor imagens, segundo a necessidade expressiva de quem está por trás da câmera; ou seja, é construção

de um sujeito e, portanto, um ato subjetivo. Mesmo quando se deixa uma câmera em determinado lugar sem alterá-la ao longo da filmagem, existirá um recorte, uma escolha de posicionamento, ainda que mínima, e o interesse por registrar determinado assunto ou objeto e não outro. Persistindo na argumentação, mesmo uma câmera ligada ao acaso, sem a intencionalidade do cinegrafista, excluirá, por recorte, elementos do espaço filmado.

No contexto das revoluções tecnológicas do final do século XIX, o cinema nada mais é que a resposta ao sonho burguês de conseguir reproduzir a realidade. A técnica do cinema foi, num gradual processo histórico, apropriada pelo segmento social que o inventou e “é essa apropriação que lhe dá significação” (BERNARDET, 1985, p.21).

De descoberta científica a atração nas feiras de novidades ou de entretenimento comuns na virada do século XIX, existe um caminho até que curto para o reconhecimento de uma das tantas possibilidades do cinema de se estabelecer enquanto linguagem: a de contar histórias. O cinema como divertimento, como espaço para criação de narrativas, se consagrou não por acaso.

Com o aproveitamento do projeto estético sistematizado por D. W. Griffith, no qual a presença do cineasta, o verdadeiro contador da história, foi escondida, a impressão de que não existe um ponto de vista estaria preservada. Em se tratando de ficção, o discurso manteria oculto o enunciador, como se a história se expressasse sozinha na tela. A ilusão de que a realidade se manifesta objetivamente evita perceber a estratégia do grupo social que encampou o cinema de esconder-se enquanto enunciador de discursos de uma prática que, progressivamente, teria alta influência sobre as massas. Valores disseminados nas entrelinhas do enredo não estariam explicitamente associados a qualquer interesse.

Contudo, o levantamento crítico sobre as condições históricas que impulsionaram o cinema como “reprodutor do real” deve ser entendido longe da visão ingênua de um complô de uma burguesia vilã querendo tomar posse do modo de produção cinematográfico para dominar os pobres espectadores. Trata-se de processos “difíceis de perceber enquanto estão se desenvolvendo, sempre sujeitos a interpretações ambíguas” (BERNARDET, 1985, p.22). Vale ressaltar a presença de movimentos que questionaram o ilusionismo e experimentaram outros modos de representação diversos dos característicos dos filmes narrativos norte-americanos. Na história do cinema foram inúmeras as tentativas de denunciar o ocultamento do enunciador. Porém, o grande público até hoje se vê “bombardeado” pela maneira comercial *yankee* de se fazer cinema, que se configurou como modelo hegemônico e manteve a apropriação técnica e de produção de sentido.

Os documentários também se apoiaram, sobretudo, na *impressão de autenticidade* associada à linguagem cinematográfica no intuito de contar com a crença do público diante daquilo que vê e assumir um comprometimento com a realidade diferente da do filme de ficção¹. O espectador, ao saber que está vendo um filme documentário, já se prepararia para criar uma interpretação que levasse em conta o enfoque da realidade social, mais do que o imaginário do diretor.

Por isso, em alguns momentos históricos, realizadores procuravam usar de modo expressivo o fato de que as imagens captadas, pelo menos em sua maior parte, sofreriam o menos possível qualquer tipo de encenação, entendida, nesse contexto, como arrumação da cena. Esses realizadores queriam se opor a ficção, conjecturando ser o documentário o digno representante da vocação do cinema em trazer supostamente o real para as telas.

¹ No próximo tópico haverá um esclarecimento sobre o projeto estético do documentário.

Ainda hoje, ao se pensar em um filme documentário, a visão ingênua de que ele objetivaria a fidelidade para com a realidade captada parece se engendrar no imaginário do grande público.

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte. (...) Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele. Obviamente, isso é verdadeiro na ciência, em que o diagnóstico por imagem tem importância vital em todos os ramos da medicina. A propaganda política, como a publicidade, também se funda na nossa crença em um vínculo entre o que vemos e a maneira como o mundo é, ou a maneira como poderíamos agir nele. Assim fazem muitos documentários, quando têm a intenção de persuadir-nos a adotar uma determinada perspectiva ou ponto de vista sobre o mundo. (NICHOLS, 2005, p. 20).

O próprio modo de produção que transformou o cinema numa indústria auxiliou na associação do documentário ao filme que objetiva registrar imparcialmente a realidade. Dentro do projeto de criação dos gêneros pela produção norte-americana a fim de identificar características comuns para diferenciar os produtos/filmes que mais se adequassem as necessidades do espectador/consumidor, o documentário passa também a ser considerado como mais um gênero disponível no mercado de bens culturais. Deveria existir uma caracterização simples e compreensível para a escolha rápida desse tipo de produto frente a outros disponíveis na indústria cinematográfica.

Aproveitar expressivamente a *impressão de autenticidade* não significa que todos os discursos de natureza documental pretendem ocultar o processo de produção e se impõem com uma pretensa objetividade. Alguns filmes chegam a evidenciar a “voz autoral” e até problematizar as questões dos limites da representação no documentário, culminando no questionamento da crença nele como instrumento legitimador de verdades, projeto este verificado em uma série de realizadores, principalmente a partir da década de sessenta do século XX.

A conjuntura histórica após a Segunda Guerra Mundial _ marcada por um mundo polarizado e amedrontado com as atrocidades a que se pode chegar em nome de discursos aparentemente imparciais, como o da ciência _ evocou um novo olhar para a realidade e uma investigação menos ingênua dela. A bomba de Hiroshima, o genocídio dos judeus e outras tantas ações foram descartadas como fatos históricos objetivos para se tornarem frutos de processos e consequências da prevalência de determinados discursos sobre outros. A realidade deixou de ser entendida como algo dado e passou a ser observada como uma construção discursiva segundo a intencionalidade de diversos agentes (a ciência, a lei, a filosofia, a religião) responsáveis pela produção do que se considera real.

Não por acaso, teóricos do cinema documentário do pós-guerra começam a evidenciar a falácia em torno da ideia de que faz parte do projeto de qualquer

filme documental a tentativa de ser a realidade objetiva manifestada na tela. Contemporaneamente, o questionamento tornou-se evidência, como se observa em propostas teóricas como as de Bill Nichols (2005), nas quais o autor formula uma espécie de classificação a partir da observação de como se deram historicamente as mudanças na forma em que a voz do autor (ou autores) aparece no documentário.

A partir do processo histórico verificado no cinema, um diálogo se abre com o fazer teatral no que se refere à apropriação da imagem audiovisual, às repercussões dela dentro do discurso, em específico o documental e, de maneira mais ampla, a como a já relatada transformação no conceito de realidade contaminou os diferentes projetos de documentários.

1.2 – Das telas aos palcos, ou de como Piscator semeou o campo

Atribuir ao alemão Erwin Piscator (1893-1966) a “invenção” do que se chama teatro documentário seria anular experiências anteriores não registradas pela “história oficial” e acreditar que o conceito se constrói pela genialidade de um indivíduo e não pela sistematização de um sujeito histórico a partir do legado de outros sujeitos. Estudiosos de diferentes linhas teóricas como o norte americano Dawson (1999) e o francês Pavis (1999) creditam aos dramas históricos do século XIX as primeiras manifestações de textos com características documentais e pontuam que não se deve esquecer da peça *A morte de Danton* (1835) do dramaturgo alemão Georg Büchner (1813-1837) como um marco para se pensar uma história (ou, porque não, uma “pré-história”?) do teatro documentário em termos de dramaturgia. Büchner usou explicitamente certos documentos dentro da construção dramatúrgica de *Danton*, procedimento esse que será recorrente entre os autores do século XX filiados ao documentário em teatro.

Ainda assim, na segunda década do século XX, Piscator foi o primeiro a utilizar a palavra documentário em escritos sobre as artes cênicas²; ou seja, a abrir caminho para uma conceituação e, com isso, a relacionar determinado modo de fazer e pensar teatro a um termo diretamente retirado do universo semântico da linguagem cinematográfica, que acabara de nascer. Aponta-se aqui a importância do diálogo entre a teoria do audiovisual e a teoria teatral para se pensar o documentário nos palcos, justificando mais uma vez a necessidade de voltar à história do cinema para entender o pioneirismo de Piscator.

Entre 1894-5 e 1906-7, período esse que Cesarino Costa (1995) designou como o do primeiro cinema, os filmes eram realizados artesanalmente, num fazer e num encaminhamento estético pautados em outras formas de entretenimento. O modo de produção teatral, as técnicas de interpretação dramática e as maquinarias cenotécnicas foram amplamente exploradas por esses primeiros realizadores. Grosso modo, nesse momento a câmera filmava a cena como se ela estivesse ocupando uma poltrona na plateia de um teatro.

Aos poucos a denominada sétima arte se estabeleceu enquanto linguagem a partir de um projeto estruturado conscientemente para torná-la “apta” a contar histórias. Quase que como herdeiro do folhetim do século XIX, o cinema desenvolveu códigos e especificidades próprias.

Como o cinema usufruiu e usufrui do legado das artes cênicas_ basta perceber que as bases das teorias de interpretação para câmera ainda hoje recorrem aos estudos de teóricos teatrais_ concomitante à consolidação do audiovisual como linguagem, nas primeiras décadas do século XX, observou-se uma “invasão tecnológica” nos palcos, tanto na incorporação de conceitos cinematográficos à linguagem teatral quanto no que se refere ao uso da projeção de imagens animadas em cena.

² É necessário esclarecer que o encenador alemão usa o termo drama documentário e não teatro, como veremos mais à frente.

Alguns realizadores, como o russo Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940) e o alemão Bertold Brecht (1899-1956), começaram a pensar e pesquisar a teatralização de elementos estruturais da linguagem cinematográfica, como, por exemplo, a decupagem do movimento, o *close* e a montagem não linear. A pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin (2001), que, entre outros focos de estudo, interessa-se pelas relações entre a cena e as tecnologias, fez um levantamento das primeiras propostas cênicas em que o encenador russo começou a considerar as especificidades da linguagem cinematográfica como instrumento para repensar os procedimentos dentro da cena teatral. Picon-Vallin lembra que Meyerhold chegou a propor uma “cinematização do teatro”.

Em *Dê-nos a Europa – D.E* (1935), o diretor russo coloca no palco três telas com funções diferentes dentro da cena. Na tela central apresentam-se os personagens e lugares das ações, além de comentários dos episódios e slogans. As telas laterais mostram, por meio de mapas e telegramas, os indícios visuais de momentos transcorridos na dramaturgia.

Com a proposição, o encenador tenta transportar ao espaço do teatro a “atmosfera da sala de cinema”. A fragmentação discursiva, o corte e a ideia de montagem estão presentes materialmente por meio do dispositivo das telas, pressupondo o contato com uma plateia cujo olhar já havia sido contaminado pelo modo de ver incitado pelo cinema.

Meyerhold deseja criar para o espectador novas condições óticas. Sem conseguir transformar a sala, ele busca então modificar o status do espectador, caracterizado pelo olhar frontal e por um ponto de vista sempre idêntico (do lugar que cada um ocupa) sobre os atores. Pela amplitude da área do jogo (...) obrigando o olhar a passar da cena à tela, da tela à sala, varia concretamente as distâncias, aproxima os atores

do espectador (...) utiliza a diagonal para romper com o jogo da cena frontal. Enfim, através dos exercícios biomecânicos, o ator sabe melhor utilizar o espaço (...) pela forma que ele dispõe de seu corpo no espaço, é capaz de combinar diferentes partes segundo uma montagem “de múltiplos pontos de vista”. Em suma, Meyerhold busca as equivalências teatrais em uma nova linguagem fílmica e ultrapassa as restrições da cena, palco italiano esvaziado e desnudado pelos meios teatrais. (PICON-VALLIN, apud Monteiro, 2011, p. 28)

No Brasil, apenas em 1943 a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, assinada por Ziembinsk, inaugura a influência do cinema nos palcos nacionais, com uma proposta em que três planos de ação (realidade, memória e delírio) se interpenetram em cena.

Certamente foi levando em conta a familiaridade do público com a linguagem cinematográfica que Ziembinsk compôs cenicamente planos, através de “cortes” feitos com luz. Provavelmente seria difícil, para o espectador, acompanhar a evolução do texto, se sua compreensão já não tivesse sido “educada” pela espacialização do tempo e pela temporalização do espaço que o cinema desenvolveu, e seus olhos já não se tivessem habituado à clássica pontuação de escurecimentos e clareamentos das sequências, nos filmes. (FRANCO, 1993, p. 43)

Se a linguagem cinematográfica contaminou a teatral com repercussões estéticas inquestionáveis, a projeção de imagens dentro da encenação também significou uma nova possibilidade expressiva que logo foi aproveitada pelos

encenadores. Além do próprio Meyerhold, Piscator se destacou pelo uso recorrente da projeção e por não dissociar essa opção formal de seu projeto estético.

Nas experimentações do encenador alemão, a imagem audiovisual foi entendida como uma espécie de documento articulado à cena com intuito de comprovar a veracidade histórica dos fatos narrados ou dramatizados pelos atores. Esse uso se apoiava na crescente credibilidade dada às imagens audiovisuais, desde o advento do cinema, como registro confiável e comprovável, qualificação que em nossos dias ainda persiste “no comércio nebuloso entre arte e verdade” (SONTAG, 2004:180).

O status de verdade alcançado pela imagem cinematográfica nunca foi atingido da mesma maneira pela cena ilusionista. Piscator vai utilizar estrategicamente o filme que “se ligaria de maneira orgânica aos fatos desenrolados no palco” (PISCATOR, 1968, p.80) para ratificar a verdade histórica daquilo que era retratado na encenação, procedimento pertinente ao momento histórico em que se inseria.

Consciente da especificidade da maneira com que fazia teatro, Piscator em 1929 publica *Teatro Político*, livro no qual reflete sobre sua própria produção teatral, fazendo uma espécie de inventário de opções e teorias.

É nessa obra que utiliza pela primeira vez o termo documentário para qualificar uma das peças dirigida por ele. Mais especificamente no capítulo oito, batizado como *O Drama Documentário*, que descreve e analisa o uso de documentos, em especial de filmes, no espetáculo *Apesar de Tudo!* (1925), encenação que trouxe ao palco os fatos relativos à Revolução Alemã de 1918-1919. No capítulo, o encenador não se preocupou em teorizar sobre o que seria esse tipo de drama, apenas levou o leitor, por simples associação, a entender que *Apesar de Tudo!* corresponderia a um exemplo de documentário em teatro.

Anterior ao lançamento de *Teatro Político*, a primeira ocorrência em língua inglesa da palavra documentário é atribuída³ a uma crítica de John Grierson para o jornal *New York Sun* em 1926 sobre o filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty, muito famosa nos círculos dos realizadores de cinema na época e, por consequência, conhecida também por artistas de outras linguagens interessados nas relações entre tecnologia e arte.

O próprio Grierson partiu de um vocábulo já existente no meio cinematográfico para expressar a “novidade” que estava diante de seus olhos. Ele se apropriou do termo *documentaire*, presente na língua francesa e que se referia aos filmes de viagem comuns nos primeiros anos do cinema. Originados de um fenômeno característico da segunda metade do século XIX, os filmes de viagem serviam como ilustrações para as palestras dadas por exploradores, os quais contavam e, a partir daquele momento, mostravam localidades e povos exóticos para uma audiência ciente de que viagens a terras distantes eram restritas. Grierson em seu texto já apontava que *Moana*, mesmo a princípio aparentemente filiado aos *travelogues*⁴, também continha pressupostos ancorados no modo de representação presente nos primeiros filmes de ficção, tratando-se, pois, de um novo campo de criação (DA-RIN, 2008).

Piscator possivelmente teve contato direta ou indiretamente com a crítica de Grierson ou com os ecos dela. Em plena euforia com as novas tecnologias da imagem no começo do século XX, nada mais plausível para um artista em diálogo com seu momento histórico do que ter nos primeiros estudos e críticas cinematográficas um referencial teórico para seu trabalho, justificando o mencionado conhecimento e o apreço do diretor em relação à projeção de

³ Em *Espelho Partido* (2006) Da-Rin chega a apresentar a tese do teórico Brian Winston que conseguiu um prospecto do material de divulgação do filme *In the Land of the Headhunters* de 1914, na qual aparecem expressões como “material documentário” e “trabalho documentário”. Com isso, pela primeira vez se discutiu a origem do termo no cinema, algo inquestionável até então. (DA-RIN, 2006, p.20)

⁴ Termo em inglês para designar os filmes de viagem.

imagens cinematográficas nas encenações assinadas por ele.

Dawson (1999) cita uma outra suposição para a origem do termo no teatro, levantada pelo pesquisador canadense Alan Douglas Filewod na pesquisa intitulada *The Development and Performance of Documentary Theater in English-Speaking Canada*. Para Filewod, Brecht teria, em 1926, mesmo ano da crítica de Grieson, se referido às peças de Piscator como épicas e documentárias.

Mesmo quando se considera Brecht como precursor do termo no meio das artes cênicas, novamente se está diante de um nome da história do teatro que nunca escondeu o interesse pela linguagem cinematográfica e a influência dela sobre o seu trabalho como encenador.

Na proposta de Piscator, outra influência da linguagem cinematográfica está na presença de uma narrativa entrecortada e trabalhada a partir da ideia de montagem, opção estética explorada também em *Apesar de Tudo!*. Na encenação, as cenas se sucediam conforme um propósito explicativo ou contrastante, ao invés de uma priorização da fábula linear. O centro dramático estava nos processos históricos, deslocando-se da figura de um indivíduo. Rosenfeld cita o próprio Piscator ao constatar tal característica: “Não é sua relação para consigo mesmo, nem sua relação para com Deus e sim sua relação para com a sociedade que se encontra no centro”. (PISCATOR, apud Rosenfeld, 2004, p.119).

Nessa perspectiva, o drama documentário apresentava uma estrutura de revista, chegando a lembrar uma reportagem, em um nítido enfoque dos acontecimentos histórico, vindo, assim, a corresponder aos anseios do encenador em priorizar o “decurso épico à curva de ação dramática” (PISCATOR, 1968).

Outro ponto associado ao termo teatro documentário é o caráter assumidamente político de todas as produções inseridas desse campo. A restritiva generalização chega a aparecer em publicações do porte do *Dicionário do Teatro* (1999) de Patrice Pavis.

A base percursora de Piscator em *Apesar de Tudo!*, encenação pautada na retomada de acontecimentos históricos em prol da tese política de que, apesar das derrotas na Revolução Alemã de 1918-1919, as conquistas sociais estavam prosseguindo, corrobora em muito a ideia de que o teatro documentário estaria sempre ligado a uma produção explicitamente política.

Mesmo em experiências iniciais em outros países, talvez por influência das propostas de Piscator, o caráter assumidamente político dos documentários cênicos era perceptível. No contexto norte-americano, por exemplo, o teatro documentário teve grande repercussão na década de trinta do século XX em práticas que envolviam os *Living Newspapers*, peças escritas por grupos de pesquisadores/escritores que retiravam notícias de jornal sobre assuntos polêmicos da atualidade⁵. No *Living Newspapers*, as notícias eram trabalhadas teatralmente, procurando as contradições dos fatos escolhidos, no intuito de mobilizar os participantes para uma ação real, procedimento assumidamente direcionado a uma perspectiva política à esquerda. Inclusive um de seus nomes mais destacados, a professora Hallie Flanagan, antes de dirigir a FTP chegou a encenar com alunos em uma escola um espetáculo experimental de teatro documentário:

[Hallie] Chegou a montar em sua escola um espetáculo experimental com as técnicas que vira ali. Trata-se de *Can you hear their voices?*, de 1931, peça de teatro-documentário onde é exposta a situação de pequenos fazendeiros do Arizona sob os efeitos da depressão e da seca. Hallie Flanagan usou todos

⁵ Esse tipo de proposta era muito presente dentro do *Federal Theater Project* (FTP), projeto integrante de um programa mais amplo do governo do presidente Franklin Delano Roosevelt. O governo de Roosevelt foi caracterizado pela criação de uma série de ações com o objetivo de conter os efeitos da Grande Depressão de 1929.

os recursos técnicos disponíveis, como projeção de artigos de jornal, dramatização de debates no Congresso (sobre a destinação de verbas públicas, ou subsídios, à agricultura), cenas de irresponsabilidade social burguesa (como o baile de debutantes que parou a capital do país) e assim por diante. (CAMARGO COSTA, 2001, p.101).

Mas é sobretudo na tradição especialmente dramaturgica que se verificam exemplos de textos explicitamente interessados em defender uma tese sociopolítica, como os do dramaturgo alemão Peter Weiss (1916-1982).

O Interrogatório (1965), que inclusive foi encenado por Piscator na década de sessenta, distanciou sua construção dramaturgica da apreensão inventiva da realidade para se fundamentar em documentos históricos usados integralmente na argumentação das personagens e não apenas como ponto de partida.

No caso da obra citada, Weiss, em 1964, acompanhou o processo que julgou os criminosos de guerra de Auschwitz⁶, chegando a visitar o campo de concentração. Do estudo minucioso dos autos, o dramaturgo retira os depoimentos que foram selecionados, editados e distribuídos ao longo de uma estrutura textual formada por onze “cantos”, numa referência à *Divina Comédia*, de Dante. Basicamente, vemos dezoito acusados revezando-se em cena com nove testemunhas, um juiz, um promotor e um advogado de defesa. Mesmo observando a teatralidade dos tribunais, Peter Weiss opta por trazer à cena os membros da Justiça apenas para orientar os depoimentos, que substituem a dramatização dos fatos. O autor, ao não utilizar no texto, uma vez sequer, palavras como nazista, judeu, Alemanha, Auschwitz, parece indicar que “*fenômeno*

⁶ Considerado o maior campo de concentração nazista de prisioneiros, no qual milhares de pessoas, sobretudo de origem judaica, foram mortas.

semelhante pode ocorrer, em qualquer tempo e lugar, quando as circunstâncias forem semelhantes". (MAGALDI, 1989, p. 474).

O texto foge de uma apresentação histórica dos fatos com o objetivo de trazer uma pretensa verdade do que ocorreu. O autor seleciona, recorta e monta as falas, explicitando vários pontos de vista de um mesmo acontecimento. Compõe-se em cena um retrato em que perspectivas que diferem, e até se opõem, dialogam, convidando o espectador a construir seu próprio ponto de vista.

Que verdade é essa? Realmente, são muitas as verdades da peça. A que mais impressiona se prende à degradação a que chega o ser humano, quando motivado apenas pelo imperativo da sobrevivência animal. Não apenas os carcereiros oficiais torturam: delega-se a tarefa aos próprios prisioneiros, que se convertem em algozes, para chegar ao dia seguinte. (MAGALDI, 1989, p. 473)

A opção por enfatizar a contradição dos discursos apresentados na obra associa a dramaturgia de Weiss a um raciocínio de cunho dialético, característico do pensamento marxista.

Cumprir lembrar que Weiss se preocupou, assim como Piscator, em teorizar sobre essa maneira peculiar de pensar e fazer teatro, que diferentemente do termo *drama* utilizado pelo encenador, será denominado por ele de teatro documentário. Em "*Notizen zum dokumentarischen Theater*" ["Notas sobre o teatro documentário"] (1968), enfatiza que a proposta documental era a que melhor se adequava às necessidades políticas contemporâneas. O projeto "teatro documental" de Weiss parte da coleta de material autêntico e apresenta-o "ajustado na forma, porém não no conteúdo,

assim o objetivo é “estabelecer um modelo de fragmentos da realidade” (WEISS, 1968) , embora Weiss enfatize a escolha de postura do dramaturgo e não do público. O drama há de apresentar ambos os lados das disputas políticas, mas é dever do escritor informar qual o melhor. A “objetividade” será evitada como conceito usado pelo grupo no poder “para justificar suas próprias ações” e defender seus privilégios atuais” (CARLSON, 1997, p. 413).

Se em Piscator e Weiss a opção pelo documentário em teatro_ o que o primeiro chamou de drama documentário e o segundo afirmou ser teatro documentário_ só teria razão de existir pelo caráter político inerente a essa prática, o que se observa em produções contemporâneas revela que o documentar não leva necessariamente a um teatro de pretensões explicitamente políticas. Assim como no cinema, alguns trabalhos, principalmente de cunho autobiográfico, sem uma preocupação com a amplitude histórica do que é abordado em cena, estão presentes nos palcos sob a denominação de documentário cênico, provando que a filiação a um teatro mais politicamente engajado não seria um princípio a ser considerado para uma conceituação.

De qualquer modo, as afinidades do teatro documentário com o *agitprop*, o teatro jornal e outras práticas apontam para a observação de que essa opção tende, pela própria tradição presente na história do teatro, a um fazer teatral com nítidas preocupações políticas.

A propósito, outra relação estabelecida na área de teatro com o termo documentário se refere a condicioná-lo à dramaturgia e assim considerá-lo como marca de gênero. Mesmo com a ampliação do conceito de discurso para algo além dos domínios literários, ainda assim se procura estabelecer com a determinação do gênero uma reflexão “sobre as formas de se estabelecer uma tipologia dos discursos, deduzindo-os de uma teoria geral do fato linguístico e literário” (Pavis, 199: 181).

A opção pelo termo campo no lugar do termo gênero leva em conta o projeto estético em torno da encenação como um todo, em oposição a um olhar mais voltado à dramaturgia.

Em proeminentes obras teóricas de diferentes perspectivas de análise, o teatro documentário é considerado um gênero, levando a discussões principalmente sobre o texto documental.

No *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (PAVIS, 1999) existe um verbete que, além de conceituar o teatro documentário, pontua algumas de suas características e o contextualiza dentro da história do teatro.

O teórico centra sua análise na dramaturgia associada a esse termo. Para ele há dois aspectos principais que caracterizam o teatro documentário como tal: o fato de partir de documentos e fontes, denominadas por ele como autênticas, e a seleção e articulação dessas fontes dentro do texto em torno de uma tese sociopolítica defendida pelo autor (PAVIS, 1999).

Ainda pautado na estrutura textual, Pavis aponta que se verifica dentro da tradição documentária na literatura dramática o uso da forma de processo jurídico ou interrogatório, priorizando o caráter narrativo do depoimento recolhido de autos processuais, em detrimento de uma dramatização dos fatos. O dramaturgo funciona, assim, como aquele que seleciona, edita⁷ e articula. Não se excluem, na teorização de Pavis, textos que mesclam documentos e ficção. (SOLER, 2010)

Em 2012 foi publicado no Brasil *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, obra de 2005, resultante dos estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa sobre o Drama da Universidade Paris III, coordenado por um dos maiores nomes da teoria do teatro, o francês Jean-Pierre Sarrazac.

⁷ O termo edição relaciona-se a um processo no qual o dramaturgo e/ou o grupo toma o depoimento de outrem e o corta, inverte ou mistura frases e períodos nele encontrados, visando um tratamento mais interessante da cena. Surge daí uma questão ética indispensável para processos em teatro documentário: como editar relatos sem descaracterizar o discurso do primeiro emissor?

Dentre os cinquenta e sete verbetes presentes no livro, existe um dedicado ao termo teatro documentário. A escolha entre outros tantos possíveis termos para constarem na publicação, cujo título remete ao conjunto de palavras referentes aos domínios do drama moderno e contemporâneo, sinaliza a atenção dada ao campo do documentário e a importância em incluí-lo nas discussões em torno do teatro feito e estudado em nossos dias.

No *Léxico* nega-se a superação ou mesmo a anulação do drama, para ratificar, no entanto, desde a apresentação assinada pelo próprio Sarrazac até o conteúdo dos verbetes, a necessidade de revisar as categorias que permeiam a tradição dramática, como a de parábola e a de conflito.

O verbete escrito por David Lescote, ainda que não explicitando o teatro documentário como gênero dentro da literatura dramática, enfatiza a importância da produção de um dramaturgo, Peter Weiss, que teria aprofundado a pesquisa de Piscator. Vale mencionar que Lescote pontua a formalização radical proveniente da opção pelo documentário, simplificando-a no submeter dos acontecimentos históricos e atuais a uma explicação estrutural que “repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos diretamente da realidade política” (SARRAZAC, 2012, p.182).

Já Hans-Thies Lehmann em *O teatro pós-dramático*, obra de referência da maioria das discussões nas últimas duas décadas sobre os rumos do teatro na contemporaneidade e que traz pressupostos que se opõem ao grupo de Sarrazac, volta a apresentar exemplos que repousam principalmente na produção dramatúrgica documental

O teatro documentário, principalmente desenvolvido pelos dramaturgos alemães da década de sessenta do século XX, aparece na publicação de Lehman como um dos tópicos lembrados para o estudo e análise da produção dos processos que caracterizam a produção teatral a partir dos anos 70 do século XX e que deram vazão para o argumento da existência de uma produção teatral

pós-dramática. Lehman chega a afirmar que o teatro documentário daquela época “se afasta um pouco da tradição do teatro dramático” (LEHMAN, 2007, p.89).

No livro *Documentary Theatre in the United States*, Gary Fisher Dawson, um dos teóricos mais dedicados a estudar especificamente o teatro documentário, também o considera um gênero “no qual documentos de fontes primárias são diretamente incorporados no texto dramático e em cada apresentação da peça” (DAWSON, 1999, p.17). O autor enfatiza a produção dramatúrgica definindo a peça documental como “aquela pela qual a instituição teatral conferiu o status de teatro documentário com o propósito de aprender, lembrar, interpretar ou responder a um determinado momento histórico” (DAWSON, 1999, p.17).

Por isso, a ideia de campo do teatro documentário parece estar articulada a um território mais abrangente de estudos referentes às manifestações teatrais, em especial das décadas iniciais do século XXI, que combinam “um forte impulso de aproximação com o real à completa rejeição da representação da realidade, ao menos nos moldes realistas” (FERNANDES, 2010: 83) e estão abarcadas pelo termo “teatros do real”, por sua vez surgido ainda no final do século XX com a publicação do livro de Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel* (1998). Um cuidado deve ser tomado no que concerne ao uso do termo teatro do real: a ênfase na presença da preposição “do” pontuando que não se trata de um teatro que se assume como o real em seu estado bruto.

O afastamento do termo documentário de uma pretensa marca de gênero reforça também a necessidade de se apresentar quais seriam os princípios que distinguiriam o documental no teatro na produção contemporânea.

02

Capítulo 2 – A opção pelo documentar, ou as forças que nos movem ao campo

2.1 – O verbo

De início parece ser um raciocínio muito simples e evidente o de que o documentário, seja ele cênico ou audiovisual, nasce da vontade de documentar. A afirmação, porém, traz consigo a necessidade de entendimento desse ato, que não deve ser resumido apenas ao sentido atribuído ao vocábulo no dicionário, ainda que esse seja o ponto de partida.

Na língua portuguesa o verbo documentar se refere a ação de reunir documentos para provar algo¹. No cotidiano, por exemplo, reunimos os documentos cabíveis (alvará, escritura, cédula de identidade, cadastro de pessoa física) quando queremos comprovar que somos donos de um imóvel, estabelecendo, de certa maneira, uma associação entre o ato de documentar e a busca por uma validação legal, pela legitimação jurídica.

Ainda na observação de práticas cotidianas, é comum algumas mães reunirem fotos, recortes de jornal, cartas, boletins escolares e desenhos na tentativa de reconstruírem e preservarem a infância perdida dos filhos. Longe das questões jurídicas e independente de possíveis leituras psicanalíticas, o documentar, nesse caso, assume-se como ação para a preservação da memória familiar.

Por mais que haja uma diferenciação na motivação pessoal daqueles que documentam, o ato em si – o de reunir documentos para trazer à tona a memória e/ou comprovação de algo – é uma constante.

¹ De novo outros dois termos, documento e prova, surgem para afastar aquela primeira ideia do caráter simplista da questão colocada, como se verá mais adiante.

Ao retornar aos domínios das linguagens artísticas, verifica-se que os primeiros documentários no cinema nasciam da intenção de preservar costumes e tradições de culturas em processo de desaparecimento, ainda sem um viés assumidamente antropológico, muito diferentes dos documentários de denúncia que no início do século XXI popularizaram o diretor Michael Moore².

O que parece ser mera questão semântica, revela uma sutil diferença para a análise aqui desenvolvida: as intencionalidades do porquê se quer documentar podem variar, mas a natureza da opção por se documentar é uma premissa mais objetiva e comum a todos que desejam fazer documentários.

Ao invés de uma condução de discussão na qual linearmente buscam-se as diferenciações do que se entende por documentar, optou-se por localizá-la numa perspectiva contemporânea, fazendo, quando necessário, pontes com o que se entendia, por exemplo, no começo do século XX.

As questões pessoais para as realizações dos projetos de determinados criadores, mesmo que citadas e discutidas, não são o centro da análise que será desenvolvida. Enfatiza-se que a problematização recairá sobre o ato de documentar em arte, que de certo modo passa a ser o diferencial dos que partem para a realização de projetos em documentário³.

² Cineasta estadunidense diretor de documentários críticos às grandes corporações, à violência armada, à invasão do Iraque e à hipocrisia dos políticos. Com *Tiros em Columbine* (2002), filme sobre a obsessão da maioria da população dos Estados Unidos da América em relação às armas de fogo, argumenta ser esse o grande motivador do Massacre de Columbine, ocorrido numa escola no estado do Colorado em 1999.

³ Novamente, enfatizamos, que a tendência de não atribuir limites entre a ficção e o documental é uma característica da produção contemporânea. Nosso objetivo não é fazer uma oposição entre ficção e documentário, mas entender o que se quer dizer quando se usa esse termo; ou seja, quando se opta por atrelar a sua produção artística a essa tradição.

2.2 – O adjetivo

Quando se opta artisticamente pelo documentar em arte, a reunião de documentos e o consequente uso deles é quase a prática característica, compreendendo aqui documento, como veremos adiante, a partir de um conceito mais contemporâneo, um pouco distante do entendimento comum do termo. A máxima é tão forte que se considera a reunião, uso e explicitação de documentos para a cena como outro princípio presente quando o desejo está em realizar um documentário. Uma visão de documento como traço da verdade implicará numa ação de documentar vinculada à procura pelo registro da verdade dos fatos. Por consequência, se anos atrás o processo de documentação poderia ter tido algum vínculo com a ideia de se compartilhar uma verdade absoluta sobre um tema relevante, hoje cabe a cada artista e/ou a cada coletivo envolvidos com o documental em arte o questionamento sobre a relevância de padrões que impõem percepções únicas sobre o fato exposto.

Ao mesmo tempo, a problematização e, de certo modo, a refutação da ideia de que o documentário seria uma evidência inquestionável do real leva a uma questão fundamental para esse campo de estudos: o que diferenciaria o documentário de uma obra de ficção?

Na introdução desse trabalho a importância do termo documentário foi pontuada e se defendeu a sua necessidade para a preservação da memória de uma tradição com interesses nessa denominação.

Todavia, por mais que abarque produções de diferentes linguagens, o campo específico do que chamamos documentário refere-se exatamente aos discursos artísticos, logo, caracterizados pela presença de um projeto estético peculiar, no caso, diferente do da ficção. Autores como Nichols (NICHOLS, 2005) e Da-rin (DA-RIN, 2008) endossam a importância da presença desse projeto estético, diretamente relacionado à intenção de se documentar,

para a consolidação do cinema documentário, pensamento esse que pode ser trabalhado nos domínios das artes cênicas.

A consciência de que a necessidade da construção de um discurso artístico inicia a empreitada do documentarista em documentar, seja qual for a opção de linguagem, afasta a confusão corriqueira entre o documentário, a reportagem jornalística e os estudos históricos, campos estes que, bem verdade, possuem muitos pontos de aproximação.

Na tentativa proposta por esse estudo de observar o campo do teatro documentário, as diferenças serão pontuadas para ressaltar sobre o que recai o interesse de cada construção discursiva.

É fácil perceber semelhanças entre o trabalho do historiador e o do documentarista, pois dentro de ambos existe a intenção de interpretar o que passou e construir um discurso sobre esse passado. Por mais que alguns historiadores do século XXI já poetizem a escrita de seus textos, inscrevendo-os dentro da literatura, existe uma objetivação diversa entre os dois ofícios. A preocupação com a construção estética do documentarista, mesmo acompanhada por uma decorrente e desejada construção de conhecimento histórico, é o ponto que ocupa o centro das atenções desse criador. O jogo com a linguagem se impõe como campo de investigação e como forma de entendimento de mundo.

No caso do jornalismo, a principal confusão é relativa à produção audiovisual. Canais internacionais como o National Geographic costumam classificar reportagens audiovisuais como documentários, mesmo quando a pretensão é informar o grande público a respeito de algum assunto.

No processo de criação de uma grande reportagem audiovisual, o assunto a ser abordado já foi desenvolvido e as entrevistas e imagens surgem para ratificar o que se pretende dizer. O enfoque de toda a pesquisa está no compartilhar de informações.

Mesmo quando o documentário assume a preocupação em denunciar algo, a maneira como foi construído prioriza questões de natureza estética e não o alcance comunicacional amplo que o jornalismo ambiciona. O entendimento por parte dos leitores/espectadores do assunto tratado numa comunicação que tenta ao máximo ser clara e objetiva é o norte do jornalista. Por mais que certos documentários sejam realizados a partir de pesquisas, nas quais se levantam dados a serem compartilhados, o caráter informativo não é privilegiado. Novamente, enfatizamos: a intenção de uma experiência de caráter documental a partir do trabalho sensível com a linguagem cinematográfica, teatral, ou aquela que se opta por explorar, está no cerne do trabalho.

Em outras proposições dentro da linguagem audiovisual, além da confusão com a grande reportagem, o registro simples de um fato é muitas vezes rotulado como documentário. Ao considerar como nascimento da produção documental as primeiras investigações dos irmãos Lumière (o que ocorre com certa frequência!) só pelo fato de terem filmado diretamente o referente da realidade sem cortes, movimentações ou montagens, estar-se-ia reduzindo o documentário a um suposto registro do cotidiano. O interesse dos pioneiros do cinema era em exibir as conquistas tecnológicas, explorando *“a capacidade incomum das imagens fotográficas e cinematográficas de exibir uma cópia física daquilo que registram com precisão fotomecânica sobre uma emulsão fotográfica, graças à passagem de luz através de lentes”* (NICHOLS, 2005, p.118). A perspectiva de travar uma luta formal em busca do que se pretende comunicar não estava presente. Sem a intencionalidade artística não haveria porque existir um projeto estético.

Contribui para essa tese o fato histórico de que nos primórdios do cinema as exhibições muitas vezes eram *“feitas em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões e em todos lugares que havia*

espetáculo de variedades” (CESARINO COSTA, 1995, p.14). Os filmes estavam ligados às atrações descomprometidas, em espaços nos quais era acentuada a exploração do caráter mágico da natureza ilusionista das imagens projetadas (SOLER, 2010). Essa produção se constituiu, no entanto, como prova do que Franco (1993) denomina como vocação documental do cinema que dialeticamente se opõe e, ao mesmo tempo, complementa a vocação ficcional da sétima arte.

A partir do aparecimento do termo documentário na crítica de Grierson sobre o filme *Moana*, um olhar mais atento recaiu sobre outros filmes que apresentavam, assim como este, a intenção de registrar fatos, pessoas e/ou lugares, a partir de uma experimentação poética, culminando no aparecimento da voz narrativa e, sobretudo, de uma retórica própria. Um retorno à produção de anos anteriores permitiu que se convencionasse como marco da produção documental a estreia do filme *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the north*, Robert Flaherty, Canadá/Estados Unidos, 1922), uma obra de refinada narrativa sobre a vida dos *inuits*, povo denominado, de modo geral como esquimó. Os próprios nativos apresentavam diante das câmeras seus costumes, a partir de instruções de Flaherty, procedimento esse que já refuta a ideia de que o documentário cinematográfico não pode se pautar por cenas “fabricadas” pelo diretor.

Diferentemente dos filmes de viagem, que tinham uma intencionalidade científica ou prezavam por saciar a curiosidade de um certo público por lugares distantes e culturas exóticas, *Nanook* apresentava características formais diferentes. Críticos da época, como afirma Da-rin (2008), “revelaram de forma eloquente” o impacto causado pelo filme.

A novidade radical deste filme estava na abertura de um novo campo de criação situado entre os filmes de viagem e ficções, sem se identificar propriamente com nenhum dos dois modelos. Em outras palavras, era o fruto do encontro do *travelogue* com o modo de representação ficcional que alguns anos antes se instituíra. (DA-RIN, 2008, p. 46)

A abordagem em nada imparcial dada à realidade, presente nesse primeiro documentário e que persistirá ao longo da história, estava pautada pelo ponto de vista do documentarista, resultando num discurso que, como tal, possui um emissor com interesses artísticos comunicacionais determinados.

Em termos institucionais, foi o próprio John Grierson, na Inglaterra de meados dos anos vinte, o pioneiro no estudo do documentarismo e criador da Escola Britânica de Documentários, responsável esta pelo reconhecimento da produção fílmica documental como produção autoral específica, inaugurando a construção de um conhecimento propulsor de uma tradição que, por sua vez, motivará a reunião de artistas em torno do termo documentário.

Não há como negar a persistência de uma tradição – uma espécie de instituição virtual constituída de diretores, produtores e técnicos que se autodenominam documentaristas, seus filmes, associações, agências financiadoras, espaços de exibição, distribuidores, mostras especializadas, publicações, críticos e público. (DA-RIN, 2008, p.7)

Do mesmo modo, nos domínios das artes cênicas, Piscator em *Apesar de Tudo!*, antes ainda do termo documentário ser cunhado⁴, já intencionava o documentar e não o confundia com o mero registro da realidade.

O ato de documentar com o encenador adquire uma conotação investigativa, pois pressupõe que o documentarista tenha um olhar⁵, compreendido aqui como ponto de vista, tentando perceber na realidade dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla.

Para Piscator era necessário revisitar no palco em *Apesar de Tudo!* a Revolução Alemã de 1918-1919, que culminou com a derrubada do Kaiser e o estabelecimento de uma república democrática, mas que levou ao assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, fundadores da Liga Espartaquista, de tendência próxima ao comunismo libertário, para dizer que apesar da espantosa derrota, “a revolução social progredirá” (Piscator, 1968, p. 79).

O desejo de retomar determinado momento histórico sob um ponto de vista, presente nessa encenação em específico, liga o ato de documentar diretamente à necessidade da construção do passado com a criação de uma narrativa que *memorialize* o que se documentou. O documentário insurge quase como documento em busca da preservação daquilo que é abordado pela narrativa.

⁴ Vale ratificar que se o vocábulo documentário apareceu em determinado contexto é porque a materialização daquilo que o caracteriza já pré-existia. Ao nomear algo se dá (cons-) ciência para que esse algo efetivamente possa ser objeto de uma percepção mais acurada, objeto de estudo.

⁵ No contexto, o termo *olhar* se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho.

2.3 – O advérbio

Na opção por documentar está implícita a vontade de construir uma narrativa que busque no passado, mesmo que imediato, o entendimento do presente e a presença do futuro. Estamos diante de um querer que ativará o lembrar para a construção da memória daquilo que está sendo documentado. Numa afirmação ainda mais assertiva, o documentar de certo modo assemelha-se ao próprio mecanismo da memória.

O lembrar, entendido aqui como ação necessária para se “fazer memória”, pauta-se pela reconstrução do que se passou, num movimento de valorização de determinados assuntos sobre outros, dando espaço para a recusa e/ou esquecimento daquilo que não será explicitado na possível narrativa construída sobre a lembrança.

Tanto o ato de lembrar como o ato de esquecer são carregados de intencionalidades, configurando-se na valorização ou não de determinados temas, segundo, obviamente, interesses específicos. A memória, assim, não é o que passou, mas a reescrita e a consequente significação dada ao passado.

Conclui-se que a narrativa documental, em meio a “lembranças e esquecimentos”, daquilo que se deseja explicitar, segundo determinados interesses, reescreve o passado, construindo um memorial possível daquilo que se documenta.

É importante salientar que essa reescrita não se resume ao sentir de um indivíduo. No jogo de lembrança e esquecimento, o sujeito sofre influência do contexto sócio/econômico/político no qual está inserido. O sociólogo francês Maurice Halbwachs observou que as experiências lembradas dos indivíduos têm suas origens nas interações em entidades coletivas; ou seja, não estão apartadas das lembranças dos grupos sociais, podendo existir pactos de esquecimento socialmente aceitos e estimulados

segundo interesses desses ou de outros grupos (HALBWACHS, 2009). Lembramos ou somos lembrados do que é interessante à manutenção do *status quo* e isso reverbera na própria construção dos discursos da História. Como um ditado africano aponta, enquanto os leões não tiverem seus próprios caçadores, as histórias de caçadas continuarão glorificando os caçadores. O lembrar daquilo que para muitos é interessante esquecer transforma-se em um ato de resistência.

O documentarista assume um importante papel ao dar voz às memórias silenciadas e reescrever um passado que ainda não se constituiu como tal. Não se trata aqui de atribuir um dever, mas de conduzir a um apontamento que deve ser refletido em relação ao âmbito das escolhas temáticas. Se o ato de documentar está intrinsecamente ligado à construção de memória, é fundamental questionar o que se quer fazer presente do passado.

Independentemente da constatação de que certos temas são esquecidos em favor de outros, em um sentido mais amplo, a dinâmica social pós-revolução industrial está marcada pela ode ao esquecimento generalizado promovido pelo tempo acelerado e pela dinamização das relações, por sua vez impulsionadas pela sede contínua por um consumo daquilo que será em seguida descartado para promoção de um novo consumo.

Para Bermam, a partir de Marx, no sistema capitalista, para se ter cada vez mais lucro, tudo o que é construído pela burguesia logo será posto abaixo por ela mesma (BERMAM, 1987). Todas as ideias veneráveis são descartadas e outras, recém-geradas, em breve também o serão, num constante diluir-se. Estamos diante do autodesenvolvimento a qualquer custo, que volatiliza as realizações e as subordina às pressões e necessidades do mercado. Como Marx já salientava, numa sociedade onde se prioriza a mercadoria com “a valorização do mundo das coisas, aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens” (MARX, 2005, p.110). Tudo é feito

para ser substituído por formas cada vez mais lucrativas. Tudo é produzido para ser em breve pulverizado e mesmo “sóbrios cidadãos fariam o mundo em frangalhos, se isso pagasse bem” (MARX, 2005, p.110). A mercadoria nova passa a ser mais interessante do que a velha.

A burguesia, ainda segundo Marx, é a primeira classe “que se assenta não no que seus antepassados fizeram, mas no que eles próprios efetivamente fazem. Provam, assim, que por meio de uma ação concentrada mudam o mundo, mesmo que seja pela destruição completa do que foi construído anteriormente” (MARX, 2005, p.111). O esquecimento passa a ser algo socialmente aceito e disseminado.

A desvalorização do olhar preocupado com o que se passou, sem qualquer espécie de nostalgia, em nome do elogio ao ineditismo muitas vezes “travestido” de progresso ou de avanço tecnológico, marca a ruptura com a tradição, com o legado que nos foi deixado por aqueles que vieram antes.

Com a crítica ao presente estado de desmemória social, o ato de documentar em si representa um movimento de oposição ao esquecimento generalizado, adquirindo um caráter de resistência a alguns valores disseminados pelo primado das relações de mercado sobre as relações humanas.

Sem citar especificamente o documental na arte, Katia Canton (2009) observa o trabalho com a memória como um ato de resistência comum a inúmeras produções artísticas, sobretudo a partir de 1990. Ao observar a memória como um tema que atravessa a arte contemporânea, a autora sustenta que muitos artistas acabam lidando com a questão ao evocarem suas próprias memórias pessoais, opção essa que acaba por implicar na:

“(…) construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de

tecnologia virtual que tendem gradualmente a anular questões de privacidade, ao mesmo tempo que dificultam trocas reais”.
(CANTON, 2009, p. 21-22)

A proposição de Canton ajuda a entender a notória expansão do campo documental nas diversas linguagens artísticas quando este é tomado como espaço para a construção da memória de algo, de alguém, de um lugar ou de uma época e, por esse princípio, para o despertar do interesse daqueles que consideram suas histórias pessoais material base para a criação artística.

A encenação de *Luís Antônio – Gabriela* (2011) além de exemplificar o crescente interesse do público pela presença da memória pessoal em cena, permite observar que a necessidade de organização simbólica do passado está diretamente relacionada ao querer documentar.

Criada pela Companhia Mungunzá de Teatro e definida como documentário cênico pela crítica, com a ratificação do diretor Nelson Baskerville, a obra teve grande repercussão em São Paulo e posteriormente em todo Brasil no ano de 2011.

O trabalho foi premiado como melhor espetáculo de 2011 pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) e concorreu a inúmeros outros prêmios, com destaque para o Prêmio Shell (encenação, direção, ator, dramaturgia, figurino, iluminação) e o Prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro (direção, dramaturgia, elenco, projeto visual).

As três premiações proporcionaram ao grupo e à encenação uma maior visibilidade nas *medias* impressa, televisiva e digital (internet). Consequentemente, começou-se a discutir, seja nos meios de comunicação de massa ou mesmo nos inúmeros cursos técnicos profissionalizantes, em faculdades e universidades, o que seria teatro documentário, justificando o

número expressivo de encontros em 2012 sobre a temática na cidade de São Paulo.

A encenação parte de um “episódio” da memória familiar do próprio diretor: a história de seu irmão mais velho, Luís Antônio, que nasceu em 1953 e morou no Brasil até os 30 anos. Por desavenças familiares, gay assumido, Luís Antônio muda-se para Espanha. Depois de três décadas, pouco se soube do paradeiro do jovem que, em Bilbao, assumiu a identidade de Gabriela. Em um país estranho, trabalhou em boates e acabou falecendo em 2006 em decorrência de complicações do vírus HIV.

Em um desses encontros sobre teatro documentário, muito impulsionado pela repercussão de *Luís Antônio – Gabriela*, no dia 30 de novembro de 2012, dentro do evento intitulado Novas Dramaturgias em Tempos Digitais, no Instituto Itaú Cultural em São Paulo, Baskerville declarou que, ao longo do processo de encenação, não sabia que iria realizar um documentário cênico. Foi um crítico de teatro que, ao assistir um ensaio da encenação, atribuiu o termo, logo aceito pelo diretor e elenco.

Desde o início do processo, Baskerville tinha o desejo de contar a história de seu irmão a partir do material familiar de que dispunha (cartas, vídeos caseiros, fotos, certidões de nascimento e catecismo). Para o diretor, seria um “pedido de desculpas público” pela dificuldade em entender o relacionamento com Luís Antônio. Esse dado é explicitado em cena por meio da projeção da imagem audiovisual do diretor, na qual ele relata sua intenção de contar teatralmente a história. Ainda na imagem, o encenador enfatiza que a montagem teria tudo para ser um “dramalhão”, necessitando de uma forte presença de elementos épicos para afastar esse “perigo” do discurso. Independentemente do tratamento dado pelo diretor, a encenação se propunha a efetivar a construção do passado, mediante mecanismos de seleção e articulação de fatos teatralmente trabalhados, para entendimento do presente e preservação futura pela memória dos espectadores.

Constata-se que, mesmo sem a intenção consciente de realizar um documentário cênico, a necessidade material de documentar levou Baskerville ao campo do teatro documentário.

Mesmo não sendo o caso do diretor de *Luís Antônio – Gabriela*, muitas vezes os artistas, movidos pela própria idealização do que é ser artista, cheia de estereótipos em torno da distinção entre o fazer e o pensar, não querem se sentir classificados. No entanto, a necessária reflexão sobre a produção artística de nossa época passa pela conceituação, que não precisa se pautar pela lógica de uma classificação dicotômica e excludente.

O termo documentário só ratificou a intencionalidade existente desde o início do processo e, segundo o raciocínio a ser desenvolvido adiante, contribuiu para direcionar a percepção do espectador.

Em propostas nas quais a construção do passado como discurso tem por base a memória pessoal de pelo menos um dos envolvidos, como é o caso de *Luís Antônio – Gabriela*, os criadores além de trabalharem a partir de arquivos pessoais, tendem a ter a cena como espaço para a organização simbólica da experiência vivida. Poder-se-ia pensar que, nesses casos, o teatro funcionaria como uma terapia para pelo menos um dos criadores, cuja memória particular é trazida à cena. Porém, é inteiramente possível desenvolver estratégias ao longo do processo de construção artística que desvincilhem o autor da mera terapia, ainda que reste o caráter terapêutico⁶. No caso de Baskerville, a opção foi propor ao coletivo de atores que construísse a partir dos documentos levantados (cartas, vídeos familiares, entrevistas gravadas, fotos e o próprio relato do diretor) as cenas que dariam conta de teatralizar parte da história de Luiz Antônio, especialmente no que se refere

⁶ O termo terapêutico, assim como qualquer outro que morfologicamente se configura num adjetivo, qualifica algo. Assim, um processo terapêutico não necessariamente é sinônimo de terapia.

a sua transformação em Gabriela. Só depois desse crivo, o diretor analisaria a produção que, portanto, passou pelo olhar do outro e foi construída pelo outro (grupo de atores).

Ainda na perspectiva de abordar aspectos de sua experiência pessoal para a construção cênico-discursiva, em 2014 Janaina Leite estreou *Conversas Com Meu Pai*, documentário cênico autobiográfico sobre a relação da atriz com o próprio pai, que contou com a codireção e o texto de Alexandre Dal Farra. A curta sinopse é simplista em relação ao discurso cênico apresentado, já que a encenação aborda a discussão do documentário na arte e, por consequência, o caráter de construção da memória e a ideia de que o lembrar não revela a realidade em si, mas a realidade como foi significada. Logo de início, numa cena em que toda a plateia está sentada em roda, Janaina explica, a partir de um texto estruturado dramaturgicamente, mas com forte coloquialidade, sua necessidade de estar ali para contar um segredo e sua dúvida sobre a veracidade dos acontecimentos que pretende narrar. Gradualmente e de maneira indireta, o incesto é sugerido ao longo da encenação, mas a dúvida, dada pela não explicitação do ato incestuoso, paira e permanece após o termino do espetáculo.

Antes de deixar um pouco mais claro o tipo de segredo a ser compartilhado, a atriz revela que seu pai teria matado a marretadas um gato preso em um saco preto. Em seguida ouvimos, em uma gravação em áudio, a atriz perguntando à irmã sobre a lembrança de algum fato acontecido em sua infância relativo a um gato. O que se ouve é a narração de outro fato que ratifica o desprezo do pai de Janaina em relação aos gatos, mas em nada se refere à lembrança de tremenda violência.

Fica nítida no texto a necessidade da artista de se organizar, ou como ela mesmo fala ao longo da encenação, de alcançar uma cura.

O ritual público nesse caso talvez funcione como regra para o exercício de uma explicitação radical daquilo que foi silenciado, escondido como segredo. Nesse exemplo talvez se esclareça a máxima já apresentada: o ato de documentar confunde-se com a tentativa de construir o passado, de fazer memória.

Como integrante do Grupo XIX de teatro, coletivo com um trabalho profícuo na capital paulista e reconhecido internacionalmente, nos núcleos de investigações cênicas propostos pela Companhia, Janaína Leite compartilha sua pesquisa pessoal, segundo o site do grupo, voltada “ao trabalho com arquivos na construção de dramaturgia, a memória e o ponto de partida autobiográfico na criação artística” ⁷. Ainda de acordo com o site, desde 2005 o grupo propõe esses espaços de investigação partilhada para o intercâmbio de artistas e coletivos, profissionais ou não.

No começo de 2014, Janaina coordenou uma mostra de trabalhos em processo denominada *Memórias, Arquivos e (Auto) Biografias*, na qual se apresentaram doze trabalhos cênicos, além do desenvolvido pela atriz a partir da relação dela com o próprio pai. O número de projetos exibidos aponta, no mínimo, que há um interesse pela autobiografia e a memória pessoal na capital paulistana.

Na produção recente de documentários cinematográficos brasileiros existem também exemplos da motivação por documentar aspectos da experiência pessoal dos realizadores.

Para muitos teóricos, como Lins e Mesquita (2008), *Um passaporte húngaro* (2002) de Sandra Kogut e *33* (2003) de Kiko Goifman são ótimos exemplos da produção contemporânea brasileira de documentários que

⁷ Trecho tirado do site do grupo http://www.grupoxix.com.br/press/?page_id=119 em 26/11/2014.

saem do “esquema de entrevistas”, considerado uma prática comum tanto para coleta de relatos quanto como opção estética estratégia para direcionar a fruição do espectador no sentido da natureza documental do discurso assistido.

Em 33, o diretor Kiko Goifman, filho adotivo, decide procurar sua mãe biológica no ano em que completa 33 anos, propondo a si mesmo apenas 33 dias para realizar a tarefa. O cineasta, protagonista do próprio filme, empreende uma busca na qual ocorrem encontros com médicos, detetives, parteiras, cartomantes. Para efetivar a atmosfera de mistério, Goifman opta por um tratamento na fotografia, montagem e som do filme que retoma explicitamente o cinema *noir*⁸.

Já em *Um passaporte húngaro*, Sandra Kogut, por meio do pedido do documento que intitula o filme, aparentemente busca resgatar a história da própria família, cuja matriarca, a avó de Sandra, austríaca que se tornou húngara com o casamento, se viu obrigada a deixar a Hungria e imigrar para o Brasil em 1937, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. A série de problemas que se seguem trazem questionamentos sobre a impotência do indivíduo diante do Estado e sobre a busca pelas raízes.

A respeito de ambos os filmes, Consuelo e Mesquita (2008) observam acertadamente que “o motivo da realização do documentário deixa de ser a alteridade clássica para se relacionar com aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores” (LINS; CONSUELO, 2008, p.51). Nessa perspectiva, o protagonismo deixa de ser atribuído ao outro e se confere ao “eu”.

⁸ Considerado por alguns teóricos um gênero cinematográfico e para outros estilo, muito presente na produção estaduniense da década de quarenta do século XX, os filmes que recebem essa nomenclatura têm uma série de características comuns, como o jogo de luz e sombra, a abordagem pessimista da natureza humana e enredos que giram em torno de uma investigação policial.

Nos dois filmes, os diretores interagem com personagens e situações como sujeitos interessados, protagonistas de um processo de busca pessoal – a tentativa de obtenção do documento de nacionalidade por Sandra Kogut (neta de húngaros) e a procura da mãe biológica por Kiko Goifman (filho adotivo). Em 33, inclusive, a voz de Goifman conduz a narração, em primeira pessoa. (CONSUELO; MESQUITA, 2008, p. 51)

A produção oriunda do interesse em se documentar aspectos da subjetividade dos realizadores, tanto nos exemplos de documentários cênicos quanto nos cinematográficos, insere-se num contexto histórico, cultural e social bem delimitado e necessita de um estranhamento para que não se naturalize o fenômeno. A problematização derivada desse procedimento não resvalará sobre a validade da natureza do discurso; pelo contrário, ela ajudará a pensar a tendência documental mais ampla que se apresenta na produção teatral ocidental e com isso acabará contribuindo para a reflexão da intencionalidade de se documentar na contemporaneidade.

2.4 – (Re) flexão adverbial

O documentário cênico de cunho autobiográfico parece vir ao encontro do caráter performativo que para muitos autores marca a cena contemporânea.

Hans Thies Lehmann (2007), independentemente das críticas que possam ser feitas a sua perspectiva teórica, tem desenvolvido um estudo profícuo sobre o teatro contemporâneo e tornou-se referência recorrente no pensar da produção teatral da atualidade. Para o teórico alemão, uma das marcas do que ele chama teatro pós-dramático está na presença

de propostas que procuram se aproximar de uma experiência imediata com o real. Nelas, o ator não se pauta por uma representação, mas, como o performer, traz sua própria presença para a cena (LEHMANN, 2007). Obviamente esse raciocínio abarca a radicalidade de produções nas quais o ator/performer, mais do que sua presença, traz para cena sua vida pessoal como temática a ser explorada.

Entretanto, a pessoalidade explicitada no discurso do teatro contemporâneo muitas vezes acaba por reforçar os valores individualistas, ao centrar a discussão de tal forma no “eu” que não haja possibilidade para a presença do “nós”.

Se em nossos dias a observação realizada cabe a boa parte da produção cinematográfica e teatral, que por um excesso de polidez não foram enumeradas, na história da arte, assim como nos outros exemplos de filmes e encenações observados aqui, o autorreferencial nem sempre está marcado pelo narcisismo. A própria construção de autorretratos por artistas visuais, como os trabalhos da mexicana Frida Kalo, são caracterizados pela autocritica e despertam interesse que não se resume a detalhes da intimidade do criador ou da criadora. Por mais que o sofrimento de Frida tenha marcado sua vida pessoal, ele é esteticamente reelaborado e ganha uma dimensão que traduz as angústias das mulheres frente à questão, por exemplo, da beleza. Mesmo que a problemática apenas se referisse a Frida, o tratamento está distante de uma necessidade exibicionista.

O desejo de organizar a experiência pessoal e compartilhá-la em primeira pessoa, presente em práticas artísticas de épocas diversas, foi considerado por historiadores e teóricos da arte como pertinente ao gênero autobiográfico.

Consolidada principalmente na teoria literária, a autobiografia se manifesta em produções distintas como cartas, diários e em certos romances. Essa diversidade faz com que seja muito difícil conceituar precisamente

o gênero; contudo persiste uma distinção entre esse tipo de narrativa e as de ficção. Por isso, o fato da produção autobiográfica se apoiar na garantia de uma existência real, conforme aponta a teórica argentina Paula Sibilia em *O show do eu – a intimidade como espetáculo* (2008), faz com que a insiramos no campo do documentário

Para Sibilia, a diferenciação entre os gêneros ficcionais e a autobiografia inscreve essas práticas “em outro regime de verdade e suscita outro horizonte de expectativas, apesar da sofisticação das artimanhas retóricas acumuladas e apesar de vários séculos de treinamento de leitores” (SIBILIA, 2008, p.30).

Dentro desse contexto, não há como não citar o fenômeno do acesso a redes sociais na internet, cujo caso mais exemplar na segunda década do século XXI é o do Facebook.

Fundado em 4 de fevereiro de 2004 por Mark Zuckerberg e por seus colegas de quarto da faculdade Eduardo Saverin, Dustin Moskovitz e Chris Hughes, o Facebook passou a ser uma espécie de diário eletrônico no qual os usuários criam perfis que contêm fotos e listas de interesses pessoais, podendo trocar mensagens de maneira privada e/ou pública entre si e participantes de grupos de amigos.

O que poderia ser um modo de ampliar o círculo de amizades, encontrar antigos parceiros e até mesmo ser uma ferramenta de troca profissional ou um novo instrumento para uma comunicação rápida e objetiva, tornou-se uma vitrine daqueles que querem se expor.

Desse modo, o Facebook pode ser considerado um novo dispositivo para uma escrita autobiográfica, no qual as linguagens verbal, visual e sonora estão presentes em um ambiente virtual.

Ao mesmo tempo que existe a ação de documentar no seu sentido primeiro proposto no início desse capítulo, o de reunir documentos para legitimar algo, também verificam-se princípios norteadores das construções

ficcionalis a partir de fatos reais.

O exemplo mais contundente está na fabricação dos chamados perfis fictícios, nos quais o criador inventa um nome, uma história, uma persona ou se passa por alguém que já existe.

A experiência pela qual as pessoas que constroem perfis no Facebook passam lembra a dinâmica de seus ídolos dentro das produções de comunicação de massa. Os perfis podem ser seguidos, as postagens recebem “curtidas” e a vida íntima se espetaculariza. A necessidade alimentada pela indústria do entretenimento do aparecer a qualquer custo e do interesse na explicitação da vida pessoal, comuns para os astros e estrelas do *show business*, surge como motivação recorrente entre os usuários do *site*.

O fenômeno do Facebook só ratifica a necessidade de um posicionamento crítico em relação à autobiografia na cena contemporânea como característica que, conforme foi dito, acabaria por reforçar a ode ao individualismo e a negação da experiência com a alteridade.

Sob esse viés crítico, alguns encenadores e encenadoras parecem resistir à autobiografia, sem no entanto deixar de lado problemáticas que estão presentes em sua história pessoal, como é o caso da diretora, performer e escritora argentina Lola Arias⁹.

Lola estreou em 2009 no teatro Sarmiento, em Buenos Aires, a encenação *Mi vida después*, na qual seis jovens nascidos entre 1970 e os primeiros anos da década de 80 reconstroem parte da história de seus pais, de certa forma, resgatando e analisando o período histórico em que

⁹ A ligação da artista com produções de caráter documental não se resume a uma única obra. Talvez seus trabalhos mais reconhecidos internacionalmente sejam os realizados com Stefan Kaegi: *Chácara Paraíso* (2007), envolvendo policiais brasileiros, e *Airport Kids* (2008), apresentando crianças entre 7 e 13 anos que não possuem residência fixa e vivem mudando de país e, conseqüentemente, de escola. Outra produção importante que ambos desenvolveram foi a curadoria do festival de intervenções urbanas *Ciudades Paralelas*, também marcadas pelo caráter documental, entre os anos de 2010 e 2012, nas cidades de Berlim, Buenos Aires, Varsóvia e Zurique.

nasceram: a época da ditadura militar argentina. Para tanto, usam em cena fotos, cartas, fitas de vídeo e peças de vestimenta, em procedimentos teatrais como o de colocarem em cena a roupa dos próprios pais, a fim de representarem, quase como dublês, um momento da vida deles.

Na encenação, a segunda geração de vítimas de um acontecimento de contornos trágicos, sejam elas diretamente afetadas – como os intérpretes que tiveram pais desaparecidos ou mesmo uma cujo pai foi um militar torturador – ou indiretamente – como a documentada que nasceu no ano do fim da ditadura, mas cuja infância foi marcada por histórias sobre ela – é convidada a relatar parte de sua história pessoal em cena, explicitando uma polifonia de vozes que convergem, divergem e/ou se complementam.

As diferentes idades e, portanto, as decorrentes relações diversas com a ditadura, afastam o tom homogêneo. Estrategicamente, o fato de não ser uma, mas muitas experiências privadas a serem contadas, eleva o discurso a uma amplitude histórica e afasta a atenção das trajetórias individuais. A diversidade ratifica a diferença e problematiza os vários olhares sobre o mesmo momento histórico.

No caso de *Mi vida después*, os relatos em primeira pessoa proferidos pelos atores/documentados em cena, revelando publicamente a intimidade das histórias familiares de cada um dos intérpretes, mesmo que por meio de jogos de natureza teatral, adquirem um cunho público por flagrarem as contradições das relações da geração dos filhos da então juventude argentina que passou pela ditadura militar, sem atender as necessidades voyeurísticas criadas pela indústria cultural e assimiladas por uma plateia já habituada com os *reality shows* televisivos.

O ato de documentar no processo da encenação esteve distante do levantar dados de ordem privada para explicitar a intimidade dos documentados. A presença dos relatos atendeu à necessidade de trazer para

a cena vozes a fim de compor um discurso artístico não relacionado ao da história oficial. Inclusive, essa postura justifica a opção da encenadora Lola Arias, diferente das produções autobiográficas até agora citadas, de não revelar sua própria história nem como atriz, nem como diretora ou dramaturga. A personalidade de Lola não está em cena diretamente, mas o fato de ela ser argentina e ter nascido em 1974 fez com que estivesse representada pelos atores/documentados.

O mesmo interesse em documentar questões do passado do país no qual está inserido o grupo de artistas criadores de uma produção cênica pode ser observado em *Sin título, técnica mista* do grupo teatral peruano Yuyachkani, fundado em 1971, com sede no Bairro Magdalena del mar em Lima. A encenação, que reconta cenicamente a história recente peruana dos anos de 1879 a 2000, estreou em 2004 sob os reflexos da Comisión de la Verdad y Reconciliación¹⁰.

Por essa contextualização, evidencia-se a intenção do grupo peruano em organizar simbólica e publicamente a história do país no qual os integrantes nasceram e trabalham, num momento em que a ideia de reconciliação poderia ser propositalmente confundida com a de esquecimento.

Em vez de enfocarem histórias pessoais, os atores relatam momentos do passado comum a todos aqueles que pertencem ao universo social, econômico e cultural peruano. Para isso o encenador Miguel Rubio propôs a eles que ocupassem pequenos cenários móveis, transformados em quadros que eram deslocados pelo espaço cênico (um galpão), numa profusão de cenas simultâneas, evidenciando esteticamente o caráter polifônico da memória

¹⁰ A chamada Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru, foi criada em 2001 pelo presidente Valentín Paniagua, sucessor de Alberto Fujimori na presidência. Inúmeros casos analisados por essa comissão foram levados ao Sistema Interamericano de Direitos Humanos. As investigações posteriores fundamentaram processos como o que permitiu que Fujimori fosse preso por crimes cometidos durante seus mandatos.

social. Já os espectadores acompanhavam toda a ação nessa espécie de sótão de um museu de história, cercados de documentos de naturezas diversas, apresentados por meio de jogos cênicos ou pela simples exposição visual deles no espaço. (TELLES, 2011)

O documentar presente no processo de montagem de *Sin título, técnica mista* evidencia a preocupação do grupo na construção de um discurso marcado pelo resgate da memória do país a partir de uma pesquisa realizada pelos próprios componentes e sem vínculos com nenhuma instituição governamental. Esse caminho de pesquisa estética e de comprometimento político ético não se limita a apenas uma única encenação. Desde que foi formado, o Grupo Cultural Yuyachkani objetivou fortalecer a relação entre o teatro peruano e a história de seu país, não sendo por acaso que, na língua indígena quéchua, *yuyachkani* significa *estou pensando, estou recordando*.

Reconhecer-se como artista (ser político), compreender que a aquisição de conhecimentos técnicos pressupõe um compromisso ético com a história de seu país, entender o teatro como uma arte capaz de evocar as subjetividades da memória para criação e fazer-pensar práticas pedagógicas que acionem na experiência a possibilidade de um conhecimento sensível são pontos que constituem o Laboratório Pedagógico do Yuyachkani. (TELLES, 2011, p. 148-149)

De certo modo, o ato do documentar presente na maioria das produções do grupo, mesmo quando não objetiva a criação de um documentário cênico, demanda a necessidade de procedimentos de pesquisas voltados a outras áreas de conhecimento, sobretudo da antropologia e da comunicação social.

2.5 – E do verbo se fez a ação

Mesmo que a opção por documentar seja anterior à escolha da temática do documentário, o caminho percorrido será o processo de construção de conhecimento sobre o alvo de documentação, tendo como material de estudo básico os documentos encontrados. Porém, o que num primeiro momento se revela como alvo da documentação pode se tornar apenas um impulso inicial, pois, ao longo do percurso, uma mudança de interesse ou mesmo a realidade poderão apontar para um outro caminho possível.

Independentemente de se trilhar um processo permeável ou não a alterações, a busca por documentos, em termos processuais, gera uma pesquisa muito próxima ao universo das ciências humanas, principalmente da história, do jornalismo e da antropologia, afirmação essa observada tanto nas primeiras experiências documentais no cinema quanto nas do teatro.

Piscator fez uma intensa investigação histórica levantando documentos e, por meio deles, construiu a narrativa de *Apesar de Tudo!*. A natureza da pesquisa realizada pelo encenador se distancia um pouco da antropológica e guarda grandes similitudes com a jornalística, na construção de uma reportagem, ou mesmo com a realizada pelo historiador, para a elaboração do discurso científico. O encenador alemão procurou documentos em diversas fontes no intuito de ratificar o que seria dito teatralmente. No campo de conflito do que se denomina como documentário, a perspectiva documental de Piscator, assim como de outros dramaturgos e encenadores, centra-se na ideia de defesa de uma tese; logo necessitando do caráter comprobatório alcançado na época com a presença de documentos em cena.

No caso recente da proposta que culminou em *Luís Antônio – Gabriela*, a cada reunião, a cada ensaio, novas perguntas sobre a vida do documentado que dá título à encenação levaram à procura de outros envolvidos na história,

para que novos relatos fossem levantados. Ao longo do processo, outras entrevistas foram feitas a partir de necessidades percebidas não previamente, mas com a criação de cenas.

A criação de uma pauta de perguntas geradas a cada nova entrevista lembra em termos processuais a criação de uma reportagem em uma perspectiva de jornalismo investigativo. Interessante notar que esse caráter investigativo não caracterizou esteticamente a encenação.

Já em relação ao cinema, no filme *Nanook*, o esquimó, Flaherty intencionava uma construção discursiva diferente da presente nos filmes de viagem daquele momento, interessados apenas em levar imagens de lugares distantes para satisfazer a curiosidade etnocêntrica do cidadão branco europeu. O cineasta queria travar uma relação direta com o outro, por mais que esse outro fosse ainda marcado pela diferença e não pela familiaridade. A busca pelo mundo afastado dos esquimós de algum modo atendia a necessidade do público da época interessado no exótico; porém Flaherty consegue mostrar o dia a dia de uma família de nativos sem transformar o diferente numa aberração ou classificá-lo como atrasado. As relações entre os membros da família, a técnica da construção de um iglu e as caçadas empreendidas pelos esquimós foram filmadas sob uma perspectiva poética, com enquadramentos que pretendiam trazer o universo cultural daquela sociedade. Nesse caso, a relação com a antropologia, notadamente com a etnografia, se fez presente.

No livro *The return of the real* (1996), em específico no capítulo intitulado “The artist as ethnographer”, Hal Foster já mencionava uma aproximação do fazer de alguns artistas a um olhar típico do etnógrafo, ao utilizarem em seus processos “observação de campo, entrevistas e do levantamento de arquivos e documentos” (ALZUGARAY, 2008, p.13). Por mais que o autor não vislumbre uma tendência documental associada

às observações sobre o artista como etnógrafo, podemos tomar a argumentação dele para ratificar a observação de que muitos processos no cinema e no teatro documentais estão impregnados por um olhar e um fazer etnográficos.

A etnografia enquanto prática desenvolveu-se dentro da antropologia e acaba por ser relacionada aos primeiros estágios de uma pesquisa de cunho antropológico, marcados pelo trabalho de campo e pela observação e descrição a partir dele. Por sua vez, essa conceituação pode levar a uma série de mal-entendidos, dentre os quais a redução da etnografia como metodologia, estratégia de pesquisa e/ou postura intelectual (GEERTZ, 1978). Por essa razão, é necessário inseri-la dentro do arcabouço teórico que a desenvolveu.

Assim, como de fato a etnografia está associada à antropologia, podemos ligá-la também ao estudo do homem a partir da multiplicidade de suas expressões coletivas: as culturas. A opção pelo plural enfatiza que o entendimento de cultura para a antropologia, logo também para a etnografia, se afasta do senso comum atribuído à palavra, relacionado a uma erudição ou um saber privilegiado; ou seja, rompe com a ideia de uma Cultura (com letra maiúscula) universal e desejável a todos. As culturas são pensadas como os diferentes resultados da interferência humana no mundo, que nos revelam valores, crenças, técnicas e procedimentos diferenciados. Diante do estudo da multiplicidade de culturas, o pesquisador busca o entendimento do que ele é, enquanto cultura, a partir do contato com o outro, a cultura diferente.

Do ponto de vista da Antropologia, o Eu (...) não é o indivíduo em si; nem tampouco o é o Outro. O Eu é um ser coletivo, transcendental, é a cultura que está embutida em cada indivíduo; o Outro é simplesmente uma outra cultura, uma cultura que se coloca como objeto de entendimento. (GOMES PEREIRA, 2013, p 11-12)

Como qualquer outra ciência, encontramos ao longo da história da antropologia uma série de paradigmas e escolas de pensamento que se estabelecem em determinado contexto histórico.

Foi no começo do século XX, dentro de uma dessas escolas, o funcionalismo antropológico britânico, numa pesquisa sobre tribos do litoral sul da Nova Guiné, relatada no livro *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), que Bronislaw Malinowski¹¹ conseguiu consolidar um método que confere até hoje um status de ciência à etnografia. O pesquisador, refutando a “antropologia de gabinete”, pauta-se pelo que chama observação participante, realizada *in loco* por meio de uma “convivência íntima e prolongada do pesquisador” com o grupo/cultura que é seu “objeto” de pesquisa (GONÇALVES da SILVA, 2000).

Além de romper com a ideia de que o pesquisador deveria ter uma relação tão somente distante com o universo cultural observado, a obra de Malinowski se transformou num cânone do trabalho antropológico e etnográfico. Por outro lado, por versar sobre uma tribo geográfica e culturalmente distante do mundo europeu, ainda hoje a etnografia está associada apenas àqueles povos com essa característica.

Na contramão desse preconceito, com o intuito de olhar para os grandes conglomerados urbanos que se tornaram as cidades, a partir de procedimentos e conceitos historicamente construídos em pesquisas com “sociedades de pequena escala”, a chamada antropologia urbana e, por consequência, uma etnografia urbana foram constituídas. No prefácio do livro escrito por José Guilherme Cantor Magnani, livre docente do Departamento de Antropologia da USP e um dos maiores especialistas da área, o também antropólogo Peter Fry contextualiza:

¹¹ Antropólogo polonês que estudou e trabalhou na Inglaterra.

A história da Antropologia é um pouco a história dos centros e das periferias, de suas definições e relações. (...)

Com o fim formal do imperialismo após a Segunda Guerra Mundial, a Antropologia, sem nunca abandonar os estudos das periferias e a teoria que elas inspiraram, fez a sua crítica pós-colonial e focalizou o seu olhar cada vez mais sobre os “centros” – os grandes Estados-Nação e suas metrópoles. Mesmo especializando-se e segmentando-se em antropologias mais ou menos estanques e às vezes segregadas (antropologia urbana, antropologia da saúde, antropologia da religião etc.), a disciplina manteve uma certa identidade fundada num ponto de vista e num método: a pesquisa de campo imaginada com meio de satisfazer o desejo de ouvir e entender o ponto de vista dos outros. (Fry, Peter in CANTOR MAGNANI, 2012, p. 7)

Na busca de um marco para o aparecimento da antropologia urbana podemos situar na década de 1910, dentro das pesquisas da chamada Escola de Chicago, o começo da etnografia das metrópoles. Para isso, foram resgatados os estudos do sociólogo alemão George Simmel que, na virada do século XIX observou como o caráter fragmentário da cultura moderna modificará as interações entre os indivíduos nas metrópoles e no campo.

A partir desse breve comentário sobre etnografia e antropologia, observa-se um interesse comum entre essas duas áreas e certos processos em teatro documentário: a importância do encontro com o outro para a construção discursiva.

2.6 – O encontro como ação

A constatação da relação entre áreas leva à percepção de que certas práticas etnográficas podem servir como base de análise para as discussões feitas sobre processos documentais, como no caso do trabalho da etnógrafa francesa Jeanne Favret-Saada.

Em 1977, Favret-Saada publica *Les Mots, la Mort, les Sorts* depois de uma longa e intensa pesquisa de campo sobre a feitiçaria na região do Bocage francês, conduzida entre 1968 e 1971. Na obra ela propõe uma pesquisa etnográfica em tempo distendido para que os envolvidos possam ser afetados “pelas complexas situações com que se deparam – o que envolve também, é claro, a própria percepção desses afetos ou desse processo de ser afetado por aqueles com quem os etnógrafos se relacionam.” (FAVRET-SAADA, J., 1990, p: 7).

A base para a teoria surgiu da experiência em campo da pesquisadora. Passado quase um ano no trabalho com o grupo alvo de estudo, nada significativo havia sido descoberto, já que os interlocutores negavam a existência de feitiçaria ou falavam de práticas já ultrapassadas. Apenas quando a etnógrafa foi tida como alvo de feitiçaria passou a fazer sentido ao grupo falar com ela sobre o assunto.

Para Favret-Saada, a observação participante sempre traria a dicotomia entre observar e participar. Do mesmo modo também não há a busca por se colocar no lugar do outro, enquanto representação. O etnógrafo deve estar aberto para que as forças que afetam o grupo estudado também atuem sobre ele. Assim, a comunicação não se limitaria a um conjunto de perguntas e respostas, mas seria uma experiência comum na qual inerentemente existirá troca de conhecimento entre os pares, quebrando qualquer tipo de hierarquia, mesmo que imaginária, entre etnógrafo e objeto de estudo.

Ora, eu estava justamente no lugar do nativo, agitada pelas “sensações, percepções e pelos pensamentos” de quem ocupa um lugar no sistema da feitiçaria. Se afirmo que é preciso aceitar ocupá-lo, em vez de imaginar-se lá, é pela simples razão de que o que ali se passa é literalmente inimaginável, sobretudo para um etnógrafo, habituado a trabalhar com representações: quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los.

(FAVRET-SAADA, J., 2005, p. 159)

Nessa perspectiva, o processo de criação de artistas como o brasileiro Hélio Oiticica está muito pautado nesse encontro com o outro para além de uma observação participante. No final da década de sessenta, Hélio foi convidado a trabalhar no barracão da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Lá chegando, encantou-se pelo cotidiano do morro onde ficava a agremiação e, principalmente, pelo samba. Progressivamente, o artista aumentou o tempo de convivência com a comunidade da Mangueira e acabou por aprender a dançar de uma forma, que segundo alguns registros, era impressionante, levando em conta o fato do artista não ter nascido ali e ter começado a dançar com certa idade.

Hélio Oiticica descobre a liberdade na Mangueira. Sai de sua redoma familiar para viver essa liberdade num espaço marginal, numa marginalidade efetiva. Não se contenta em observar, ele quer experimentar. Começa por aprender a

dançar o samba, torna-se um passista da ala *Vê se entende* –aliás, segundo testemunhas, um dos melhores passistas brancos. Estreita laços de amizade com as pessoas da escola de samba e também com marginais da favela, alguns, passistas como ele. Seus novos amigos começam a chamá-lo pelo apelido “Russo”, pois ele era o mais branco de todos. Dessa forma, perde simbolicamente seu nome de família burguesa. Apaixona-se pela favela e pelo mundo da malandragem. Autodenomina-se “malandro velho da Mangueira”. Mesmo sem morar de fato na favela – frequentava os barracos dos amigos, passava vários dias por lá – Oiticica viveu verdadeiramente a vida no morro (JACQUES, 2001, p.28).

A convivência longa com o universo do morro da Mangueira afeta de tal forma o artista que Hélio é atravessado pelo samba e o sambar ganha sentido para ele. A cultura do morro não era um objeto a ser estudado, mas o alvo de sua afeição. Nesse contexto o artista cria seus parangolés, espécie de capas coloridas que deveriam ser usadas pelo fruidor, agora participante, que dançando conseguia com elas modificar o espaço ao seu redor. O universo visual do morro da Mangueira e o samba estão presentes materialmente na proposta de Oiticica, totalmente transgressora para a época (segunda metade da década de sessenta). Em pleno período da ditadura, o artista convida o espectador a, com o movimento, mudar o espaço ao redor. Do mesmo modo, a dissolução entre arte e vida presente no experimento parece ser consequência direta de um processo fundamentalmente caracterizado por isso.

Sem antecipadamente pensar num projeto, Hélio, por meio do trabalho desenvolvido no próprio morro e no gosto pelo sambar, chegou ao universo cultural estranho a ele e que contaminará sua criação.

Outros artistas que têm interesse no trabalho com a alteridade, sem observá-la à distância, abertos a experiências cercadas de uma rede de afetos, criam deliberadamente dispositivos de encontro; ou seja, desenvolvem ações com o propósito de criar condições propícias para que o encontro com o outro se dê.

Para analisar um processo documental fora das artes cênicas, ao mesmo tempo observando o uso de dispositivos de encontro, o trabalho do artista brasileiro Maurício Dias e do artista suíço Walter Riedweg, que atuam em dupla desde o início da década de noventa na área de artes visuais, é exemplar por desenvolverem projetos para a elaboração de seus discursos artísticos (objetos, instalações, videoinstalações) com a colaboração de diversos grupos sociais.

Devotionalia foi o primeiro projeto executado pela dupla com a colaboração de aproximadamente 600 crianças que viviam em situação de rua na cidade do Rio de Janeiro em 1995. A videoinstalação resultante da experiência era composta de 1.286 moldes de cera de pés e mãos dos participantes do projeto, como ex-votos, e uma projeção de vídeo com fragmentos de conversas entre os artistas e as crianças gravados ao longo do processo. A metáfora visual escolhida da “presentificação” dos ex-votos de cera confere a sensação de que aqueles pedidos e desejos expressados nos vídeos tenham sido feitos não para Deus, mas diretamente para a sociedade.

Com um ateliê móvel no qual seriam produzidos os moldes de cera, os artistas chegavam nas ruas despertando a curiosidade das crianças, que eram convidadas a participar de uma série de jogos. Não houve uma imposição, mas um interesse de ambas as partes no desenvolvimento da proposta: os jovens movidos pela curiosidade em conhecer o que é um ateliê e o processo envolvido na elaboração dos moldes, pelo divertimento trazido pelos jogos propostos e mesmo pela vontade de compartilhar as histórias

deles sobre a vida na rua; e os artistas querendo ser afetados por aquele universo de tal maneira que não houvesse a necessidade de uma entrevista em moldes formais. Interessante observar que nas gravações (mais de oitenta horas) os momentos propriamente de feitura dos pés e mãos de cera são os em que as crianças conversam mais abertamente com os artistas.

Nos procedimentos adotados por Dias e Reiedweg observa-se também uma questão que permeia a presente tese como um todo: ações de caráter artístico-pedagógico podem se tornar dispositivos de encontro. No processo que culminou em *Devotionalia* houve uma troca sem hierarquicamente existir um saber mais valioso que outro, de acordo com uma perspectiva educacional mais contemporânea em que o coordenador/orientador/professor e o aprendiz/aluno estão juntos na busca da construção de um conhecimento, síntese do encontro entre eles.

Ações parecidas com as citadas acabam por estar presentes dentro de processos contemporâneos em teatro documentário para que o documentar aconteça, sem necessariamente passar pelas tradicionais entrevistas e pesquisas em arquivos. Novamente a paciência do leitor é requerida aqui, pois no quinto capítulo desse estudo será detalhado um trabalho que, entre outros diferenciais, preza por dispositivos de encontro inusitados para o levantamento de material documental.

Seja um documentário cuja pesquisa esteja pautada em materiais de arquivo ou aquele resultante de procedimentos *in loco*, com um caráter mais antropológico, a metodologia de trabalho, que tangencia o uso ou não desses instrumentos, é variável a cada processo, diferenciando-se de acordo com o estilo do documentarista. Afirma-se com isso que não existe uma metodologia específica em teatro documentário, mas um *modus operandi*, uma maneira de agir meio recorrente, pautada, sobretudo, nas necessidades advindas do ato de documentar.

Dawson (1999) cita trecho de uma resposta dada por Emily Mann, importante dramaturga norte-americana de teatro documentário, quando questionada sobre o processo característico para escrita de uma dramaturgia documental:

Eu encontro um acontecimento. Eu vou ao lugar.
Eu faço muito trabalho baseado nisso. Eu pesquiso sobre
o assunto. Eu entrevisto um monte de gente e encontro
documentos relacionados ao fato. E então eu construo uma
peça com esse material. (DAWSON, 1999, p. 5)

Mediante uma diversidade de caminhos, o que pode ser considerado como característico do campo, quase como consequência da necessidade de se documentar, é a pesquisa e procura de fontes para criação da narrativa documental. Apela-se, então, para documentos de toda ordem, sem com isso simplesmente considerar que apenas a exploração deles em cena seja necessária para o documentário existir.

Ø3

L

L

Capítulo 3 – O trabalho com e sobre documentos, ou como se pode adubar o campo.

Não há maneira mais certa de
mal interpretar um documento
do que lê-lo literalmente

Billings Learned Hand

3.1 – Documento e documentário

Como em um efeito dominó, a intencionalidade de documentar leva ao ato de documentar que, enquanto investigação da realidade, motiva os envolvidos (diretor, atores, técnicos) na elaboração de um documentário a trabalharem sobre e com documentos, mesmo quando eles se valem também de elementos ficcionais na construção discursiva.

A própria palavra documentário está associada a documento pela raiz etimológica comum. Por isso é perceptível o paralelo entre os vários redimensionamentos do que se considera teatro documentário e as mudanças pelas quais a noção de documento passou.

Historicamente, partir do século XIX, o termo documento vai aparecer nos discursos legais (judiciário e policial) associado à ideia de prova, comprovação da verdade. Da mesma forma, na época, apenas o registro escrito se validaria como tal, conquistando também o status de testemunho objetivo e imparcial dos fatos.

Apenas na década de sessenta do século XX, conforme afirma o historiador francês Jacques Le Goff (1992), houve uma ruptura na ideia de documento como registro objetivo da realidade, promovida em muito pelos escritos do filósofo francês Michel Foucault.

Longe da imparcialidade que muitos lhe atribuem, o documento é encarado a partir das décadas de 60 e 70 do século XX como a

fixação material de um olhar sobre determinado fato, havendo um esforço para decifrar as informações contidas nele e manifestadas no suporte material do registro, no processo de elaboração, na realidade em que ele foi produzido e, sobretudo, nos interesses de sua construção. Conforme esse raciocínio, o documento transforma-se num objeto que alimenta a memória sobre o mundo, indo além de uma simples prova material sobre a autenticidade de um fato, de uma pessoa ou época.

Foucault não chama a atenção apenas para o fato de que também a memória é uma forma de relato, modo de elaborar a experiência. Seu objetivo é demonstrar que o fundamento da história é a intencionalidade social. [...] É o fator intencionalidade que faz com que o documento seja percebido como monumento – resultado da tentativa de se impor ao futuro determinada imagem da sociedade. Assim, não existe um documento-verdade (SANTOS, 2000, p. 48).

A ampliação conceitual contempla o movimento verificado nos estudos de história, nos quais os documentos textuais produzidos pelos órgãos oficiais vêm perdendo sua hegemonia enquanto material base de análise dessa ciência.

Novamente as ideias de Michel Foucault têm grande influência na observação de que os discursos da história dita oficial constituem-se como a memória daquilo que determinado grupo quer conservar, invariavelmente glorificando certos atos e desqualificando outros.

O documento não é um feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, memória: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto

e elaboração de uma massa documental de que se não separa.

(FOCAULT apud: LE GOFF, 2003, p. 536)

O historiador contemporâneo em sua empreitada pela construção de um discurso sobre o passado, considerado, portanto, como algo inacabado e passível de inúmeras interpretações, busca documentos para interpretá-los a fim de flagrar nesse material o pensamento histórico ali imbuído. A consciência de que todo documento é produzido faz com que a contextualização dele seja imprescindível para uma leitura consistente do acontecimento histórico, afastando-se de uma pretensa objetividade atribuída aos fatos.

Sem o respaldo de órgãos oficiais, materiais do cotidiano do “cidadão comum” como fotografias, filmes, objetos e roupas consolidam-se como documentos que trazem muitas vezes as vozes emudecidas pela história oficial. Mesmo em se tratando de texto, outros discursos como jornais, revistas, dados estatísticos, comprovantes contábeis, registros sindicais e cartas pessoais começaram também a serem considerados documentos, com destaque para os relatos, evidenciando o respaldo acadêmico da chamada história oral.

Em meio a discussões sobre o entendimento da história oral como técnica, metodologia ou área de conhecimento, José Carlos Sebe Bom Meihy, estudioso pioneiro no Brasil, salienta a filiação dela ao questionamento das “grandes histórias” à medida que abarca “as anomalias, os casos pequenos, a percepção de grupos particularizados” (MEIHY, 2007, p. 85. In: VIEIRA, 2013, p. 40). A associação de certas propostas de teatro documentário aos estudos de história oral – muitas vezes alimentando-se de procedimentos característicos – acaba revelando a perspectiva de um trabalho no qual a busca do relato se coloca à frente da pesquisa de arquivos, sem, no entanto, necessariamente negá-la.

Com a mesma atenção dada aos documentos de outras naturezas, o relato – material textual de origem oral que se distingue da entrevista por ser coletado com o intuito de conhecer a experiência e o ponto de vista daquele que fala, portanto, longe da simples descoberta ou constatação de um dado ou de uma informação – necessita de uma investigação pautada para além do teor de informação. O registro verbal impregnado da vivência de outrora passa a ser um material repleto de significados a serem flagrados e destacados num processo de criação artística documental.

O conceito mais abrangente de história que atravessa esse novo entendimento do que seja documento também se opõe à visão de ciência objetiva, preocupada em alcançar a verdade.

(...) a história é um discurso em constante transformação construído pelos historiadores e que da existência do passado não se deduz uma interpretação única: mude o olhar, desloque a perspectiva, e surgirão novas interpretações. (JENKINS, 2011, p. 35)

Tanto o conceito contemporâneo de história quanto o de documento não fazem parte do discurso hegemônico e nem aparecem na maioria das práticas sociais. Jenkins, após sustentar que a história é um discurso construído a partir de determinada perspectiva, enfatiza que “embora os historiadores saibam todas essas coisas, a maioria parece desconsiderá-las de caso pensado e se empenha em alcançar a objetividade e a verdade mesmo assim” (JENKINS, 2011, p. 35). A visão do documento como prova objetiva não passível de uma interpretação prevalece e estende-se ao ato de documentar e, por consequência, ao próprio conceito de documentário.

Surge aqui um aspecto que faz da opção pela realização em documentário um lugar propício para um processo de desconstrução de paradigmas. Os envolvidos com a elaboração de um discurso documental de algum modo, pela própria natureza do processo, vão se deparar com questionamentos em torno da suposta objetividade dos fatos e da ideia de uma verdade histórica.

Desde os trabalhos de Piscator, os dados de não ficção de diversas naturezas, como fontes primárias e elevados ao status de documentos, tinham papel relevante para a caracterização do documentário em teatro.

A emblemática montagem de *Apesar de Tudo!* já era exemplar no que se refere à retomada de acontecimentos históricos a partir da seleção e articulação de documentos de diversas naturezas, tais como “recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias e filmes da guerra e da revolução”, proporcionando à plateia uma experiência diferenciada, logo percebida por Piscator.

Os que lotavam a casa tinham, em sua maioria, vivido ativamente aquela época que era realmente seu destino, a sua própria tragédia, a se desenrolar diante dos seus olhos. (...) Em pouco tempo cessou de haver um palco e plateia, para começar a existir uma só grande sala de assembleia, um único grande campo de luta, uma única grande demonstração. (PISCATOR, 1968, p. 83-84)

Piscator considerava o documento, de acordo com o olhar de um homem do começo do século XX, o apoio necessário para que o drama ganhasse uma amplitude histórica.

Distante da simples apresentação de informações sobre o momento enfocado na encenação de *Apesar de Tudo!* as opções em torno da articulação do documento à cena eram tomadas pelo encenador, priorizando o que se pretendia comunicar, num jogo de caráter altamente estético.

Quando, por exemplo, à votação dos democratas sociais sobre o crédito de guerra (cena teatral) se seguiu o filme mostrando um ataque e os primeiros mortos, o que se indicou não foi apenas o caráter político de fato; pelo contrário, ao mesmo tempo, se realizou um estremecimento humano, ou seja, fez-se arte. (PISCATOR, 1968, p. 84)

Foi justamente em *Apesar de Tudo!* que pela primeira vez Piscator investigou o caráter de documento que um fragmento de filme pode ter. O encenador, ao projetar as cenas documentais de guerra, tinha consciência da força e do impacto do audiovisual em comparação aos documentos escritos.

Em *Apesar de Tudo!* o filme foi um documento. (...) As filmagens apresentavam brutalmente todo horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidão de seres esfarrapados, cidades incendiadas. Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios. Distribuí o filme por toda a peça, e onde ele não cabia, vali-me de projeções. (PISCATOR, 1968, p. 81)

Num ímpeto, seria possível associar a tradição iniciada por Piscator à presença constante de projeções de imagens fotográficas

e audiovisuais em encenações de carácter documentário, verificada ainda hoje. Haveria nesse caso uma ingenuidade em não constatar que essas imagens continuam a atingir alto grau de credibilidade frente aos espectadores e se prestam a comprovar a veracidade do que é relatado no palco. Fica o questionamento da preservação da ideia da imagem documental como índice do real na cena, pois a exploração estética dessa característica não está alheia à reprodução da máxima de que os meios audiovisuais trazem sempre a realidade às telas.

Além da imagem audiovisual, documentos de outras naturezas, como relatórios escritos e gravações em áudio, eram utilizados com o objetivo de construir um discurso teatral de cunho pedagógico-político e de direta ligação com a realidade cotidiana.

Na proposta de investigação, o encenador alemão objetivava encontrar múltiplos sentidos, numa desconstrução daquilo que era trivial, óbvio. De certa maneira, o convite feito era para que se estranhasse o que fosse habitual, para que se descobrisse o que foi escondido, muitas vezes, por uma visão viciada e simplificadora.

É interessante perceber que a presença em cena de documentos de diversas naturezas em montagens assinadas por Piscator corresponde ao que se observa na cena contemporânea, pois “considerações presentes em cartas, depoimentos, bibliografias, notícias, documentos históricos constituem atualmente matéria prima de concepções cênicas” (PUPO, 2006, p. 2).

A consciência de que todo documento é uma construção não anula o fato da presença explícita dele validar as asserções sobre a realidade feitas no documentário. Ainda que em nossos dias haja o afastamento do sentido de comprovação da verdade, os diferentes entendimentos do que seja documento acabam por fazer com que a visão sobre o que é documentário também se altere no campo discursivo.

Teóricos atuantes, como Dawson (1999), conferem aos documentos o poder de trazer uma credibilidade ao que está sendo contado em cena, como se o acontecimento em si pudesse ser trazido aos palcos e não uma versão dele.

Uma peça documental é uma forma persuasiva de teatro que se aproxima ao máximo possível de um acontecimento com confiança exclusiva em documentação de materiais históricos precisos. Mais diretamente, o teatro documentário é um gênero em que documentos de fontes primárias são diretamente incorporados no texto dramático e em cada apresentação da peça. (DAWSON, 1999, p. 17).

A definição dada pelo autor sobre o que caracteriza uma peça de teatro documentário não consegue abarcar encenações documentais que optam por inserir documentos sem uma validade histórica consagrada.

Contemporaneamente, longe de se afirmar como verdade, o processo em teatro documentário, ao pesquisar, selecionar e articular *prioritariamente* documentos para construir o que se deseja comunicar em cena, evidencia um ponto de vista sobre o que se viu, ouviu, sentiu (SOLER, 2010).

Alison Forsyth e Chris Megson (2011), no prefácio da coletânea de artigos *Get Real – Documentary Theatre Past And Present*, enfatizam como inúmeros estudiosos observam que “ao invés de buscarem uma representação objetiva da verdade, muito do teatro vem sendo feito para complicar noções de autenticidade com uma evocação do real mais cheia de nuances e desafios” (FORSYTH; MEGSON, 2011, p. 2 apud VIEIRA, 2013, p. 32).

Em 2008, *Festa de Separação*, documentário cênico protagonizado pela atriz Janaína Leite e por seu ex-marido, o músico Fepa, com direção

de Luiz Fernando Marques, teve sua origem a partir do registro audiovisual feito pelos atores/documentados, Janaína e Fepa, de um ritual de passagem elaborado por eles próprios: fazer encontros com amigos para “celebrar a separação” dos dois como casal.

A documentação audiovisual desse acontecimento se desdobra numa experiência cênica que transita entre o pessoal e o impessoal, a ficção e a realidade, o teatro e o documentário. (<http://festadeseparacao.blogspot.com.br/>)

O registro audiovisual, explorado na apresentação como documento que indicava o processo de separação discutido na obra e elemento disparador de outras questões em torno das fragilidades das relações amorosas contemporâneas, serviu também para pensar a própria cena no que se refere a situações dramatúrgicas.

Apenas entendidas enquanto documentos do processo, as imagens potencializam o discurso no que se tange às asserções feitas sobre a realidade de como se deu a produção do que se está vendo, além de reforçar a explicitação da voz autoral do documentário.

O espectador é exposto a um material que foi construído propositalmente para servir como documento; ou seja, está diante de um processo no qual os envolvidos produziram registros que, dentro do contexto da encenação, se transformaram em documentos. A presença deles valida para os espectadores o que os atores dizem sobre o relacionamento de ambos, mas também requerem daquele que assiste a crença de que as imagens possuam validade e, portanto, não tenham sido construídas enquanto produtos ficcionais.

3.2 – Documento que valida e a validade do documento

Assim como um documento não é o registro da verdade dos fatos, o documentário que toma como base documentos de inúmeras ordens também não o é. Parte-se do pressuposto de que o discurso documental construído é uma interpretação do que se deu e, logo, a enunciação, como tal, articula-se conforme os interesses, os valores e a intencionalidade dos enunciadores. A presença de documentos, no entanto, traz um lastro de confiança de que o que está sendo dito não foi uma invenção de acordo com a imaginação de um criador sem o compromisso com a realidade.

Temas como disco voadores, assombrações ou entidades folclóricas podem ser alvo de documentação que defendam sua existência, sem com isso caracterizar o discurso resultante como ficcional. Podem-se apresentar documentos que tentem validar a existência, por exemplo, de extraterrestres e construir-se um discurso documental que alimente essa crença, sem se estar diante de um falso documentário. A questão não é se é real ou não, mas como o discurso pretende abordar o universo temático, explorando explicitamente documentos para isso.

Um interessante exemplo no audiovisual se refere ao documentário *Triunfo da Vontade* (1935) de Leni Riefenstahl, no qual Hitler é retratado como um semideus, salvador do povo germânico. Mesmo sendo notório que é um posicionamento errôneo e de ética questionável, não se pode desconsiderar o filme como documentário.

As cenas realmente vieram da filmagem de um grande comício realizado por Hitler. As imagens são documentos que flagram como parte da população alemã idolatrava o líder nazista, entretanto, o enquadramento, posicionamento de camera e a própria seleção de imagens enfatizam de maneira exagerada a natureza divina do

líder sem apresentar qualquer contraponto. O caráter de propaganda ideológica subjaz ao filme, ainda que o projeto estético hoje conte com a admiração de inúmeros estudiosos.

O exemplo apresenta outro foco de discussão que projetos de ordem documental acabam por suscitar: a ética e o documentário.

As questões éticas despertadas na elaboração de documentários passam pelo fato dos envolvidos na documentação serem pessoas que vivem ou viveram e, obviamente, não se tratam de invenção do imaginário de dramaturgos ou roteiristas. O que está sendo apresentado no documentário pode alterar a vida dessas pessoas, de seus amigos e/ou familiares. Logo, surgem questões específicas – como a necessidade ou não da ciência da pessoa que forneceu um relato em relação a como será usado o material concedido no discurso elaborado – que acabam por margear os limites da liberdade artística dos envolvidos na criação de um documentário.

Entretanto, a discussão ética que parece pertinente apresentar nesse momento se refere à criação de documentos falsos para uma encenação, na tentativa de validar um acontecimento também falso. Tomemos como exemplo um documentário cênico sobre o trabalho dos porteiros que apresente a imagem de um cachorro, supostamente pertencente a um deles, que morre atropelado na frente de um documentado. A cena pareceria um detalhe com pretensão apenas de alcançar um efeito dramático sobre a plateia, que assiste a tudo como se estivesse diante de asserções sobre a realidade. Mas e se esse espectador soubesse, depois de muito tempo, que o tal cachorro nunca pertenceu a nenhum dos documentados citados na encenação e nem mesmo foi atropelado, pelo contrário, está vivo? Com certeza todos os outros documentos seriam desqualificados como tais. Se estivéssemos diante de uma ficção ou algo “baseado em fatos reais” a questão não teria sentido de existir porque o contrato estabelecido com quem assiste seria outro.

Existe uma diferença entre fabricar um documento que seja um registro de algo e/ou alguém e falsificar um. Uma foto de uma documentada a ser projetada em cena, na qual, por meio do enquadramento da imagem criado pelo fotógrafo, percebamos sua solidão, é algo inteiramente diferente de inventar fatos que não ocorreram, sem avisar a plateia, de maneira explícita ou não, de que se está diante de uma invenção.

O trabalho com e sobre documentos, portanto, impele discussões de natureza ética entre os envolvidos no processo que dificilmente aparecem quando se trabalha dentro do campo ficcional. Do mesmo modo, a necessidade de explicitar os documentos em cena, trazendo ao discurso a marca do campo documental, também pode proporcionar uma série de reflexões específicas de ordem estética.

3.3 - A natureza do documento e a investigação de possibilidades estéticas de seu aproveitamento em cena

Para os atores implicados numa cena ficcional na qual dois personagens, dentro da ação dramática, estão utilizando um documento real, a consciência disto pode afetar diretamente seu processo de interpretação, diferentemente dos espectadores, que tomarão o documento como objeto de cena. O exemplo faz com que um problema seja levantado: de nada adianta simplesmente trazer o documento à cena se o tratamento dado a ele não o evidencia enquanto documento. Assim, os envolvidos em um processo de caráter documental, ao se depararem com documentos de diversas naturezas, têm como desafio descobrir o modo pelo qual esses documentos poderão ser explicitados em cena, exigindo dos criadores uma proposta de jogo diferenciada, que irá romper o fluxo dramático e funcionar como um elemento épico dentro da encenação.

A visualização e/ou leitura daquilo que o documento manifesta passa a ser requerida, sendo necessário, em algumas circunstâncias, mudar o suporte material do documento para que isso seja possível.

Fotografias, por exemplo, em espaços de apresentação pouco íntimos, são dificilmente visualizadas e a projeção de imagens por meio de diversos tipos de aparelhos surge como alternativa para se combater o problema. O suporte material papel fotográfico é substituído pela imagem/luz que necessita de uma superfície para existir. Advém dessa mudança um novo desafio a ser encarado como um estímulo para uma proposta de jogo com os atores: que superfície escolher e como a opção pode ser explorada de modo significativo? O questionamento fica mais claro quando se pontua, a título de exemplificação, que a projeção de uma mesma imagem num tecido branco estendido ao fundo do palco e no peito nu de um ator suscitam campos de leituras totalmente diferentes. A mudança de suporte do documento pode proporcionar outras relações possíveis em termos de teatralidade e acaba por ampliar as possibilidades de produção de sentido.

Igual conscientização deve ser tomada em relação a como a natureza material de um documento carrega socialmente uma série de significados pré-determinados. No caso da fotografia, suas propriedades físico-químicas conferem a ela um status de apreensão objetiva da realidade. O caráter de evidência e indício pertinente à imagem fotográfica solicita, como todo documento, uma interpretação, levando em conta, inclusive, as circunstâncias do momento em que foi “tirada a foto”. O processo de criação do fotógrafo, aquele que tirou a fotografia, parte de seu desejo em “congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e espaço” (Kossoy, 2003, p.35), por meio de um equipamento que utiliza e domina, segundo princípios técnicos/expressivos que conhece e de que dispõe. A imagem fotográfica, assim como todo documento, parte da realidade, mas se constitui em outra.

Em um momento do documentário cênico argentino *Mi vida después* insere-se a fotografia por meio de projeções feitas por um retroprojetor, equipamento quase em desuso, mas que possibilita a intervenção direta e ao vivo das imagens. Na cena, uma das documentadas, Vanina, rememora a partir de velhas fotografias da família momentos do passado, comentando-os à luz do conhecimento que tem no presente; quase como achando pistas que estavam ali, mas até então eram imperceptíveis. Ao se deparar com cada fotografia projetada, ela indaga, interpreta e interfere.

Na terceira foto projetada, justamente a de um de seus aniversários, observa que seu pai, seu avô e seu tio estão com “cara, jeito e bigodes de policiais”. Enquanto Vanina fala à plateia, outro documentado com uma caneta vermelha circula a fisionomia, os punhos cerrados e bigodes dos três. Vanina adianta que nessa época ainda não havia sido revelada a ela a identidade do pai: ele fora agente repressor no tempo da ditadura argentina.

Além de melhorar a visibilidade, a mudança de suporte do documento e o jogo proposto com essa nova realidade material oferecem ao espectador um outro modo de olhar para a imagem/documento.

Mesmo quando não há uma transformação no suporte do documento, outras inserções que levam em conta o impacto visual e auxiliam no estabelecimento de relações documentais redimensionam a presença do dado de não ficção em cena.

No espetáculo *Sin título, técnica mista* do grupo de teatro peruano Yuyachkani, a atriz Ana Correa tem como figurino um traje característico do povo *asháninka* do Peru, no qual observam-se fotos retiradas dessa comunidade subjugada pelo grupo terrorista Sendero Luminoso. As fotos, costuradas no tecido da vestimenta, ampliam a possibilidade de percepção por parte dos espectadores de que os retratados e a intérprete possuem traços étnicos semelhantes. Esse tipo de constatação evoca sensações “indizíveis”

que só a presença física pode proporcionar a uma plateia. O suporte papel fotográfico em nada comprometeu a visualização do documento, já que como consequência da própria concepção espacial do espetáculo, o espectador passava bem próximo de cada ator.

Além das imagens, os materiais de natureza verbal oferecem o mesmo convite criativo a uma articulação significativa em cena. Ainda em *Sin título, técnica mista*, o trabalho a partir de relatos gravados por mulheres camponesas vítimas da violência se presentificou de uma maneira diferente do simples pronunciamento proferido por uma atriz ou pela exibição da gravação do registro das palavras das documentadas. A opção foi apresentar por escrito sobre as roupas de uma das atrizes, Devora Correa, os testemunhos que eram também enunciados pela intérprete. A presença visual da palavra materializa as marcas da violência sofrida pelas mulheres documentadas por um maior tempo dentro da cena.

Em todos os casos mencionados, o tratamento dado ao documento está dentro do projeto estético da encenação, afastando-se da mera presença comprobatória, típica de situações judiciais ou de ordem jornalística. Faz parte do processo de criação de cenas documentais o desafio de pensar de que maneira se articularão os documentos aos outros signos que compõem o discurso que esta sendo produzido, levando em conta o caráter expressivo e as possibilidades de leitura que a simples presença do documento não chegaria a alcançar.

Na busca de documentos de naturezas diversas e de seu aproveitamento estético, surgem experiências que trabalham com a presença dos documentados em cena, relatando ao vivo suas experiências, como encontramos nos projetos do coletivo suíço alemão Rimini Protokoll. A opção acaba por apontar uma ideia interessante que

merece uma reflexão específica: o documentado funcionando como documento vivo dentro da encenação.

3.4 – Documento vivo em cena, ou de como o documentado é o documento da existência de si mesmo

O coletivo Rimini Protoköll, formado pelo suíço Stefan Kaegi e os alemães Helgard Haug e Daniel Wetzel, apresenta um modo de produção bem diferenciado: os três artistas são diretores e acabam por participar da concepção e do roteiro de cada trabalho desenvolvido, ainda que apenas um seja responsável pelo processo e concretização da encenação.

O caráter documental do Rimini aparece em trabalhos teatrais nos quais pessoas que não são profissionais do teatro são convidadas a aparecerem em cena para relatarem suas experiências sobre determinado assunto a respeito do qual tem uma autoridade. Inclusive por isso, são chamadas de especialistas pelos integrantes do coletivo e não atores ou documentados¹, como se poderia imaginar.

Nas apresentações, essas “pessoas comuns” atuam em seu contexto habitual ou se deslocam para o espaço teatral convencional. Outro interesse do coletivo está nas intervenções cênicas em espaços públicos que, de certa forma, revelem a história ou dinâmica deles.

Em 2006, um dos integrantes do Rimini, Stefan Kaegi, com a assistência de Lola Arias (Argentina), realizou em São Paulo, especificamente no Sesc – Avenida Paulista, o espetáculo *Chácara Paraíso* que consistia numa “forma de instalação que mesclava o documental e o ficcional, mostrando biografias

¹¹ No capítulo quarto, no qual será abordada a experiência da Cia. Teatro Documentário, aparecerá um outro termo: ator/documentado

de pessoas que em algum momento de sua vida atravessaram o universo policial”². Selecionados por meio de anúncios de jornais, essas pessoas, sem uma formação teatral prévia, participaram de cenas espalhadas pelos espaços vazios do 14º andar no Sesc – Avenida Paulista em reforma.

Os relatos, escolhidos e editados por Lola e Stefan, traziam a contradição dos discursos, na tentativa de mostrar a humanidade dessas pessoas que formam a instituição Polícia Militar, mas que não devem ser confundidas com ela; logo dentro das instalações, o caráter performático da presença dos especialistas era exaltado, sem a preocupação em desenvolver uma história com começo, meio e fim. O público percorria o espaço em pequenos grupos, permitindo uma aproximação íntima com os policiais, ex-policiais e familiares presentes em cada uma das salas que compunham essa grande instalação.

A quarta cena de *Chácara Paraíso* contava com a presença de Gerson, um ex-policial militar (1988-1995) que, como será sabido pelo público posteriormente, não fala sobre sua vida na polícia. A figura dele, no fundo da sala lendo um livro, se contrapõe à presença de seus dois filhos que estão no mesmo ambiente, jogando banco imobiliário. Os espectadores podem perceber, fixada na parede, a foto do documentado vestido em seu uniforme. São os filhos de Gerson que apresentam o pai à plateia, dizem como ele não gosta de falar sobre a vida na polícia militar, mas, por fim, revelam que a mãe deles conheceu o pai quando este era PM durante a Operação Verão. De certo modo, eles estão ali porque o pai trabalhou na corporação.

Gerson é o documento de sua própria existência. Na narração feita por seus filhos, a dificuldade de falar sobre a vida na polícia se materializou numa ação cênica que nada mais é do que aquela presente no cotidiano

² Trecho retirado do programa distribuído na apresentação.

do ex-policia: o silêncio. A presença do pai de família diante da brincadeira de seus filhos, que de certa maneira são a voz em *off* por trás da imagem, se configura numa irrupção do real que atinge a plateia de uma maneira diversa da proporcionada quando diante do ator imbuído pela personagem.

A diferença entre as estratégias documentais introduzidas por Weiss, nas quais as informações eram representadas através de fábulas e personagens – em relação a arte documental destes últimos anos, reside na introdução direta de pessoas e documentos com características do “real”, sem intermediários que façam mediação com as testemunhas; os procedimentos documentais atuais são texturas, corpos que irrompem nas composições poéticas, irrupções do real. (CABALLERO, 2011, p. 88)

Outra grande referência nesse tipo de proposta é o trabalho da encenadora argentina Vivi Tellas, desenvolvido com pessoas comuns dispostas a apresentarem suas histórias pessoais a uma plateia, construindo para isso uma dramaturgia em moldes tradicionais³. Para a encenadora é interessante trazer para cena os momentos de tensão, as versões distintas de relatos e tudo que possa ser considerado conflito, em sua acepção dentro da teoria do drama. Para isso, Vivi prepara um roteiro, a partir de uma longa entrevista feita com os alvos de sua documentação. Com o material, constrói cenas em conjunto com os documentados, que passam por um processo semelhante ao de atores, com ensaios e exercícios.

³ Qualifico de tradicional a dramaturgia pautada em preceitos aristotélicos como unidade de ação e verossimilhança.

A marca das encenações de Tellas é encontrar dramaticidade na vida de pessoas comuns que apresentam em cena situações da vida cotidiana. O primeiro trabalho *Mi mamá y yo* levou para a cena a mãe e a tia de Tellas que discutiam a relação das duas, rememorando o passado em comum. Já em *Tres filósofos con bigote*, a encenadora trás para a cena três professores universitários que expõem a relação entre a fundamentação filosófica presente na física e suas narrativas pessoais. Em vários momentos, os professores dramatizam passagens de suas vidas, numa tentativa de mostrar para a plateia o que aconteceu.

A própria presença cênica do documentado, em termos vocais e corporais, e as intervenções de Vivi na plateia mostravam para o público que ali estavam pessoas falando de sua própria vida, trazendo inclusive para cena documentos pessoais (fotos, vídeos caseiros, certidões de casamento, diplomas) a partir de inúmeras possibilidades de proposições de natureza cênica. A reconstituição de histórias para a plateia, o relato de cunho testemunhal e a performance do documentado cantando ou tocando algum instrumento são procedimentos que ainda abarcam a ideia de representação ensaiada, rompendo com o pressuposto de que a improvisação deveria ser a tônica presente para preservar a veracidade da presença do documentado.

Tellas conseguiu aprofundar e compartilhar com um maior número de pessoas sua proposta com um projeto chamado Biodrama, idealizado por ela no ano de 2002 para o Teatro Sarmiento, no qual, durante seis anos, diretores de teatro foram convidados a trazerem para o palco histórias reais sobre pessoas comuns. Todavia, era necessário que as pessoas envolvidas nas histórias escolhidas fossem argentinas e estivessem em cena como protagonistas, além de participarem do processo de criação tanto da encenação quanto da dramaturgia. O projeto Biodrama

conseguiu fomentar encenações impregnadas pela perspectiva de trabalho documental de Tellas, dentre as quais a de maior reconhecimento internacional é *Mi vida después*, citada no capítulo anterior.

A presença de documentados pressupõe muitas vezes a necessidade de se pensar um processo numa perspectiva educacional, já que se irá trabalhar com pessoas que na maioria das vezes não tiveram contato com a linguagem teatral. Ocorre também o levantamento de inquietações éticas sobre como dialogar com os documentados após as apresentações, reflexões estas urgentes num mundo onde o encontro com o outro cada vez mais é pautado pela possibilidade de ganhos; ou seja, motivado pelo o que aquele sujeito/objeto tem a oferecer. Em casos assim, as máximas do “no que vou lucrar com isso?” e do “consumo e descarto” estão indiretamente presentes.

A proposição de um processo em teatro documentário, portanto, oferece aos envolvidos (documentaristas, documentados, espectadores) a oportunidade de questionamento ético sobre questões urgentes em dias nos quais o “show do eu” impera sobre a “consciência do nós”.

3.5 – A exploração do documento em processos de encenações não documentais

Muitas informações referentes ao mundo inteiro e sobre assuntos diversos chegam ao acesso de boa parte da população pelos meios de comunicação de massa, sobretudo a internet. Com nitidez se observa um interesse crescente em entender essa “realidade” apresentada, cuja complexidade se impõe pelo excesso. Não por acaso, em meio a esse contexto, processos artísticos tendem a tomar documentos para a criação de cenas ou de uma dramaturgia como um todo, sem, no entanto, se considerarem ou serem consideradas documentários cênicos.

Em 2006 estreia em São Paulo *BR3*, encenação do grupo paulistano Teatro da Vertigem, na qual os espectadores trafegavam em barcos pelo poluído rio Tietê na expectativa de vivenciarem, no rio morto, “a metáfora concreta da destruição do país” (FERNANDES, 2010, p.81).

Com base na cartografia de três lugares diferentes do Brasil – o bairro de Brasilândia, na periferia da Zona Norte de São Paulo; a cidade de Brasília, capital político-administrativa do Brasil, e Brasileia, pequena cidade na fronteira do estado brasileiro do Acre com a Bolívia – foram investigadas possíveis diferenças e aproximações com o intuito de compor um retrato da realidade brasileira.

Para isso, a equipe partiu para um processo no qual o instrumento da pesquisa de campo e a coleta de material documental foram a tônica da aventura, como pode ser percebido pela descrição da pesquisadora Silvia Fernandes, que desde as primeiras encenações do Vertigem acompanha o grupo, inclusive desempenhando a função de dramaturga:

Precedida por seminários teóricos com especialistas de várias áreas, a pesquisa de campo nas três regiões desenvolveu-se por dois anos, e em várias frentes de ação. Na Vila Brasilândia, a aproximação aconteceu por meio de oficinas artísticas que envolveram criadores de várias áreas em um intenso processo de vivência no lugar. Em relação a Brasília e Brasileia, o procedimento de pesquisa foi uma viagem por terra, de quarenta dias e mais de quatro mil quilômetros, feita em julho de 2004, em que dezoito integrantes do grupo atravessaram o país para unir as três regiões investigadas. (FERNANDES, 2010, p. 96)

Aparentemente a busca por esse material, o interesse pela investigação da realidade e, principalmente, o uso de documentos para a escrita da dramaturgia poderiam ser índices da intencionalidade de se documentar. No entanto, em nenhum momento o comprometimento com a análise da realidade estava voltado à tentativa de documentar as cidades, determinados moradores ou mesmo o processo vivenciado pela equipe.

Os documentos levantados nos trabalhos de campos estiveram a serviço da criação de uma ficção, como continua a relatar Sílvia Fernandes:

No retorno a São Paulo, o dramaturgo Bernardo de Carvalho propôs um roteiro em que a saga familiar de três gerações, representadas pela matriarca Jovelina, o filho Jonas e os netos Patrícia e Douglas, entrelaçavam os lugares inventariados em um percurso de situações, temporalidades e geografias. Trabalhado pelos atores e pelo diretor de workshops e improvisações, o texto final mantém essa estrutura. (FERNANDES, 2010, p. 96)

Diferentemente de propostas ficcionais como em *BR3*, um dos maiores interesses na exploração de documentos dentro de uma proposta em teatro documentário está na percepção do documento como tal, que ocorre quando a plateia, previamente ou durante a própria encenação, significa-o desse modo. Logo, não basta o ato de documentar se o espectador, protagonista da experiência artística, não percebe o que frui como documentário.

04

L

7

4 - Da fruição, ou de como os olhos permitem ao campo ser o lugar.

O texto, portanto, se realiza só através da constituição de uma consciência receptora. Desse modo, é só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio.

Wolfgang Iser

4.1 - O pacto documental

Assim como o conceito de arte se modifica historicamente para contemplar as transformações operadas no fazer e pensar artístico, os conceitos de artista, de espectador e de fruição acabam também por se modificarem. Nesse sentido, nos estudos contemporâneos de recepção, o entendimento sobre o que é fruição estética destrona o artista como o construtor de um sentido prévio, fixo, e propõe que o processo de significação só se dê na relação do fruidor com o discurso artístico.

Em concordância com essa perspectiva, surge a proposição de que em nada adianta a intencionalidade em documentar e o trabalho com e sobre os documentos se o espectador não tem uma elaboração a partir de uma percepção documental. Em última análise, é o olhar do espectador que transforma o que está sendo apresentado em documentário.

No pacto estabelecido entre artistas e público diante de um documentário se pressupõe que os fruidores levem em conta o enfoque dado à realidade social, que de algum modo permeia a construção discursiva, mais do que ao imaginário dos criadores; ou, em outras palavras, o jogo estabelecido com o espectador vai se dar na consciência de que se está diante de uma narrativa “que enuncia asserções sobre o mundo histórico e não de uma narrativa que propõe, a nós,

espectadores, fazer de conta, estabelecendo hipóteses de conduta a partir de uma intriga ficcional, experimentando emoções com essa intriga” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 31).

Para haver o pacto, o público, previamente ou durante a encenação, deve ter discernimento de que está diante de um documentário, já que, tomando uma situação mais palpável, a fruição de um relato sobre um assassinato é diferente quando se sabe que aquelas palavras foram as mesmas utilizadas pelo assassino real em seu julgamento. Não existe aqui um juízo de valor sobre qual seria a percepção mais interessante, aponta-se apenas que há uma diferença no efeito estético proporcionado aos espectadores. Consoante a essa perspectiva, Ramos (2008) afirma que o “documentário se sustenta sobre duas pernas, estilo e intenção, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição *espectorial*, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares” (PESSOA RAMOS, 2008, p. 27).

Conforme a esfera do desejo do realizador, certas propostas de discursos artísticos dependem, para se efetivarem enquanto jogo, da consciência do espectador de estar diante de um discurso de caráter documental, como no caso da série de retratos denominada *Crianças de Açúcar* do artista visual brasileiro radicado nos Estados Unidos Vik Muniz. Enquanto desfrutava de suas férias numa praia do Caribe, Muniz conviveu por dias com crianças nativas que considerava serem muito dóceis. No contato estabelecido, acabou por conhecer alguns dos pais dessas crianças, marcados pela exaustão e desesperança, resultado de muitos anos de trabalho em plantações de cana-de-açúcar. Na produção de cada obra da série, Vik resolveu duplicar e transferir para um papel preto as imagens fotográficas tiradas de cada uma das crianças do grupo, polvilhando açúcar cuidadosamente sobre o suporte de modo que se formassem os rostos delas.

O trabalho sobre o documento (foto) das crianças documenta o ponto de vista do artista sobre a contradição daquela realidade: a doçura das crianças seria em breve substituída pelo amargor ao se tornarem mão de obra barata nas plantações da matéria prima que dá origem ao doce açúcar.

Entretanto, quando o fruidor não tem consciência de que as imagens são daquele grupo em específico, o uso do material dificilmente será entendido como intimamente ligado ao sentido da proposição artística, caracterizando a obra como a de um conjunto de retratos de crianças feitos com material alternativo. Logo, não se exclui o movimento de leitura por parte do espectador que não seja contextualizado pelos títulos e indicações presentes na obra ou comuns no espaço expositivo, mas a diferença está no caráter de percepção possível desse espectador em relação ao discurso e no interesse que o próprio artista tem em compartilhar o contexto originário de realização dos trabalhos a serem apreciados, inserindo-os, no caso, dentro do campo documental.

Assim como Vik Muniz, os realizadores em documentário acabam por se depararem com a necessidade de que, dentro do projeto estético, haja estímulos para que os espectadores tenham uma percepção documental em relação ao discurso apresentado, criando uma série de procedimentos para tanto.

4.2 – A indexação

Como foi discutido até aqui, mesmo que carregado de associações inapropriadas com conceitos como os de verdade, objetividade, realidade, o termo documentário, muitas vezes conhecido dos espectadores por meio do contato prévio com produções audiovisuais, quando associado a determinado discurso artístico, passa a funcionar como uma espécie de elemento chave

que leva à experiência documental, com sua explicitação encaminhando o acordo a ser estabelecido com os fruidores.

A indexação – entendida como o ato de pôr um índice, indicar o tipo de experiência que o autor/autores deseja(m) proporcionar aos espectadores – é explicitada por mecanismos sociais em discursos de natureza diversa da teatral, como peças publicitárias (cartazes, *folders*, *flyers*) utilizadas na divulgação da encenação e nas informações contidas em reportagens, críticas ou mesmo sinopses. Esses textos lidos e fruídos de antemão alimentam o imaginário da plateia que, já nesse instante, começa a entrar em processo de significação.

A presença e a exploração da indexação levam a considerações acerca do fenômeno teatral dentro de um mundo altamente informatizado, no qual as pessoas constantemente dialogam com inúmeros meios de comunicação de massa e se utilizam deles para escolher sua opção de entretenimento. O boca-a-boca também não pode ser esquecido, mas com certeza é na maioria das vezes complementado por pesquisas na internet.

Hoje não se pode pensar que o processo de significação de um discurso artístico começa apenas com a chegada do espectador no espaço de apresentação, seja ele convencional ou não. Todas as informações adquiridas pelo que foi lido, visto e/ou ouvido criam uma expectativa e começam a nutrir o imaginário daquele que vai ao teatro. Alguém que inadvertidamente entra na sala de espetáculo estabelecerá uma relação totalmente diferente com o objeto artístico daquela experimentada pelo espectador já preparado por esses discursos extraespetaculares.

Na área de cinema já é recorrente a máxima de que alguém que chega informado para assistir a um filme indexado como documentário significa a obra de maneira diversa daquela que faria frente a uma de ficção.

Ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece asserções, postulados, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional. (RAMOS, 2009, p.27)

No caso das encenações teatrais, em *Luís Antônio – Gabriela* a força dos meios de comunicação de massa fizeram com que a indexação presente também no material de divulgação fosse um dos pontos mais alardeados entre os interessados em assistir a encenação. O fato de ser a história do próprio irmão do diretor e a série de documentos apresentados em cena comprovando a afirmação tinham lugar de destaque nas reportagens e nas entrevistas concedidas, inclusive na televisão.

Outro modo de se trabalhar com a indexação envolve seu aparecimento ao longo do discurso cênico. Em *Festa de Separação*, com a chegada da plateia a atriz Janaina Leite começava a levantar questões, de maneira quase informal, sobre o que seria um documentário para, em determinado momento, revelar ser aquela experiência um documentário cênico. Logo, além de começar a tecer cenicamente uma relação mais íntima e direta com os espectadores, marca daquela encenação, a atriz tinha oportunidade de trazer o conceito de documentário para o público, direcionando a fruição para esse campo.

No cinema, a presença de um discurso que se assume como documental por meio de mecanismos de indexação é mais recorrente do que no teatro, proporcionando aos criadores a possibilidade da proposição de experiências muito radicais.

No filme *No lies* (EUA, Mitchell Bolck, 1973), indexado previamente como um documentário, os espectadores que chegam a sala de projeção se deparam com imagens do apartamento de uma jovem, captadas por um cineasta que conversa com ela de maneira despretensiosa por trás da câmera. Em um dado momento, a jovem, em resposta a uma pergunta, revela ter sido estuprada recentemente. Ao contrário do que se poderia esperar eticamente do cineasta, ele continua a fazer perguntas cada vez mais invasivas sobre o acontecimento, construindo uma espécie de tortura psicológica que chega ao ponto de levar a jovem a sair desnorteada da própria casa. Ao final do filme, entretanto, nos letreiros, os espectadores são informados de que o cineasta e a jovem são atores e de que tudo foi construído a partir de um roteiro prévio.

Uma indagação possivelmente surgirá da apreciação do filme: a proposta, gerada no imaginário de um roteirista e executada por atores profissionais, não indicaria que se trata de uma ficção? A pergunta, ao isolar dois pontos recorrentes na produção documental como características definidoras, foge de uma reflexão pautada em princípios. Uma questão mais voltada a essa perspectiva deveria atentar às razões que levaram os criadores, por meio da indexação, a solicitarem do espectador uma percepção documental diante de uma proposta aparentemente ficcional. Como consequência desse raciocínio surgiria outra inquietação: Do que trata afinal o documentário *No lies*?

Em princípio, o filme abordaria o relato de um estupro, mas ao final revela ser um dispositivo para estimular uma experiência que nos convida a refletir sobre como podemos ser ludibriados pelos meios de comunicação de massa.

No lies funciona como um metadocumentário sobre o próprio ato de filmar, sugerindo que nós, como público, somos colocados numa posição semelhante à da jovem. Também estamos sujeitos às manipulações e manobras do cineasta, e também nós podemos ser perturbados e angustiados por elas (NICHOLS, B, 2007, p. 40)

No processo os criadores, mesmo procurando estudar relatos de mulheres estupradas para compor o roteiro, estavam interessados em realizar um comentário sobre a violência mediática, criando uma situação para isso: a experiência de ser enganado prova a tese implícita da manipulação dos meios de comunicação de massa. Num flagrante salto da possibilidade dos efeitos estéticos causados quando se opta pelo documental, essa obra coloca muitas questões sobre o que é um documentário em jogo e constata como produções que ousam explorar a presença da ficção dentro do discurso de não ficção convivem no mesmo campo com outras, pautadas numa pretensa objetividade dos fatos.

É preciso notar, porém, que, além da indexação, existem características estruturais da narrativa fílmica de *No lies* que também ratificam aos espectadores a natureza documental do discurso e possibilitam o efeito de engano conseguido ao final do filme.

4.3 - A presença de traços estruturais recorrentes nas narrativas documentais

A tradição da teoria crítica do cinema revela, em inúmeros estudos, como, em determinada época, alguns traços estruturais que caracterizam um documentário como tal acabam por serem menos evidenciados ou

estão ausentes em produções de outros momentos históricos. Por isso a ineficácia numa diferenciação entre o que seria um filme de ficção e um documentário pautada em características presentes ou ausentes em um discurso cinematográfico.

Mediante essa perspectiva, o teórico estadunidense Bill Nichols (2005) propõe uma classificação didática dos diferentes modos como a voz do autor (ou atores) aparece nos filmes documentais – modo poético, modo expositivo, modo observativo, modo participativo, modo reflexivo e modo performático¹ – para mostrar a diversidade de discursos inseridos no campo documental. Nicholson constata, no entanto, que, se por um lado não existem características formais que categorizariam um documentário, os filmes agrupados em cada modo conceituado por ele acabam por apresentar traços estruturais comuns que correspondem à forma encontrada pelo grupo de cineastas para manifestar a voz autoral no discurso.

Dentre os modos, o expositivo corresponderia ao modelo clássico de documentário que prioriza uma pretensa objetividade vinda da pesquisa do cineasta, por sua vez, manifestada na tela por meio do uso da voz em *off* e de letreiros. A presença ainda hoje constante desse tipo de filme documentário nos meios de comunicação de massa traz uma familiaridade com essa natureza discursiva e presentifica no acervo da memória dos espectadores um certo número de traços estruturais recorrentes observados nas narrativas documentais expositivas.

No caso de um espectador de cinema, independentemente de uma indexação prévia, a presença desses elementos estéticos singulares guiará a produção de sentido para uma percepção documental.

¹ Em *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*, livro de minha autoria lançado pela editora Hucitec, caracterizo, a partir da obra de Nichols, cada um desses modos.

No contexto estético, surge como aspecto relevante o fato de que a compreensão de uma obra se realiza através do diálogo com outras obras previamente conhecidas, uma obra contribuindo para o entendimento e a fruição da outra. (SIMÕES, G., 2010, p. 27)

Já em trabalhos com a linguagem teatral, a falta da oferta em torno de produções de cunho documental e mesmo de uma tradição teórica em torno da questão levam a um estranhamento por parte do espectador quando diante de um documentário cênico, mesmo com a indexação prévia da encenação. Como já discutido, esse desconforto se refere à crença indevida de que o documentário seria um gênero presente no cinema, não compatível com a repetição contínua de apresentações e a necessidade de ensaios, características estas associadas ao fazer teatral. O desconhecimento acaba por passar pela própria linguagem cinematográfica, já que se desconsidera a preocupação do documentarista no cinema em relação ao enquadramento, à luz e a todos os elementos da linguagem cinematográfica que “criam a cena” a ser assistida.

Posta a última afirmação, uma diferenciação se faz necessária. A relação dialética entre registro/preservação e efemeridade/morte, presente de modo distinto na linguagem cinematográfica e teatral, leva a um status diverso entre o documento/documentário/filme e o documento/documentário/encenação.

O cinema de certo modo se configura como tentativa de eternizar aquilo que é filmado e, ao mesmo tempo, também, torna-se registro de um momento que passou, um momento morto.

Já o teatro é considerado a arte do efêmero. Uma cena nunca poderá ser exatamente repetida. Fazer teatro é estar em contato com a pequena morte das coisas.

Não há, em consequência, forma de conservar o teatro. Lembrar o teatro passado a partir do presente significa consciência da perda, da morte, percepção da dissolução e do irrepetível. (DUBATTI, 2003, p. 7)

Ao mesmo tempo, o momento em que se dá cada nova apresentação é o do aqui e agora, do presente; é o momento vivo.

As distinções entre cinema e teatro, no que tange ao caráter documental que o objeto filme e a encenação adquirem, não param por aí.

O cinema pode ser materialmente preservado. O registro de um filme é o próprio filme.

No caso do teatro, são necessárias outras linguagens para a preservação; o registro já não é o próprio teatro. No máximo, pode-se considerar que a memória da encenação sobrevive no sentir do espectador, ou que existe a possibilidade de que seja realizado um documentário cênico sobre uma encenação não mais em cartaz.

Entretanto, imaginando um filme cuja única cópia depois de uma única exibição seja queimado, a lembrança física do acontecimento seria o único registro possível, da mesma maneira que acontece no teatro.

O modo de produção do cinema está pautado na reprodução de cópias de uma mesma matriz. Logo, o filme traz a possibilidade da “outra vez”. Mesmo em um tempo sem o fácil acesso aos aparelhos domésticos de reprodução audiovisual, como o videocassete e o DVD, ainda existiria a possibilidade de reprise de um filme em um cinema ou

por meio de uma exibição em um canal de televisão.

Hoje compra-se o filme. Adquire-se o objeto filme e com isso tem-se o poder de dar vida de novo à imagem zumbi que misteriosamente não amedronta, mas fascina.

A aceitação do documentário no cinema e o estranhamento do documentário no teatro talvez tenham sua explicação nesse movimento dialético e necessitem de um questionamento por parte dos realizadores de ambas as linguagens em relação ao aproveitamento das metáforas possíveis presentes nesse raciocínio.

Mesmo em sua natureza efêmera, a encenação pode documentar, assim como o filme, transformando-se em uma maneira de entender o passado e preservá-lo enquanto memória.

Ainda que o número de documentários cênicos seja reduzido e se credite à linguagem cinematográfica o poder de realizar documentários, numa perspectiva dialética o constante contato com esse tipo de filme nos cinemas e nas televisões, por sua vez, tende a proporcionar ao espectador um reconhecimento de traços característicos do campo documental, independentemente da linguagem abordada.

Em muitos momentos, encenadores tomaram os traços estilísticos recorrentes nos filmes documentários expositivos no intuito de inseri-los na construção de seus discursos documentais em teatro. Dentre esses traços, a presença de uma voz em *off* que explica, comenta e/ou informa sobre o que é visto, conforme Pessoa Ramos (2008), é uma possível marca para a assertividade da narrativa, no sentido de explicitar no discurso documental afirmações e/ou postulados sobre o mundo ou sobre o eu que enuncia.

A simples presença da voz em *off*, no entanto, não se configura num elemento documental em si, já que ela pode aparecer, por exemplo, em filmes de ficção nos quais um personagem rememore o passado

ao contar em *off* sobre os acontecimentos ocorridos. As afirmações feitas pelo personagem não pertencem à realidade extrafilme, mas à realidade ficcional criada. Observa-se nesse caso, como em outros, uma justificativa de cunho dramático para a presença do recurso.

A voz em *off* – aquela emitida por alguém fora do enquadramento – no teatro pode se tornar um interessante elemento de jogo para a exploração das possibilidades expressivas dessa opção e sua funcionalidade para a cena.

Nos trabalhos pessoais de Vivi Tellas com o Biodrama, a encenadora, consciente de que os envolvidos na atuação, a maioria das vezes, nunca se apresentaram teatralmente, está posicionada na plateia, “em *off* do palco”, para retomar temas esquecidos, cortar digressões e direcionar à dramaturgia anteriormente acordada. Além do recurso auxiliar, o trabalho com os documentados acaba denotando a quem assiste a materialização cênica do processo colaborativo proposto por Tellas.

Outra marca de reconhecimento dos espectadores em relação ao documentário é a presença de documentos em cena, apresentados como tais. Ainda que o realizador tenha consciência da natureza discursiva do documento e se afaste de um olhar que o coloque como comprovante de realidade, sua utilização expressiva em cena, no mínimo, fará com que se perceba que as asserções feitas na encenação pertencem ao mundo histórico, marcando o cunho documental da obra.

Mesmo com momentos de reconstituição ou aqueles em que o ator assume o papel do documentado, invariavelmente num documentário cênico algum documento irromperá a cena e quebrará o fluxo dramático, transformando-se em um elemento épico que convida o espectador a rever o que foi dito ou dramatizado à luz daquele dado.

Em uma cena de *Luís Antônio – Gabriela* os atores, em posse de documentos escritos de diversas naturezas (cartas, certidão de batismo, certidão de nascimento, bilhetes), os liam para a plateia ratificando informações mencionadas anteriormente. Em um momento no qual a dramatização foi abandonada em prol do jogo cênico sem um sentido prévio estabelecido, a construção lembrava um coro em que as muitas vozes se sobrepunham. Se não tivesse havido uma indexação prévia, o recurso seria exemplar para indicar o pertencimento daquela encenação ao campo do documentário.

A opção pela apresentação do documento enquanto documento por vezes acaba por diferenciar, aos olhos da plateia, uma proposta em teatro documentário de um drama baseado em fatos reais.

Quando se parte de fatos reais, por mais que haja uma pesquisa séria e profunda, ela fundamentará a imaginação do dramaturgo e/ou roteirista para a recriação da cena histórica, sem haver nenhum indicativo de que se trata de uma recriação². Novamente, a questão ética surge como ponto crucial no debate sobre as práticas documentais: num documentário, no caso do uso de reconstituição, há o compromisso de compartilhar expressivamente com a plateia a informação de que a cena apresentada é uma reconstituição, correndo o risco, no caso oposto, de invalidar os documentos presentes no discurso?

Um olhar desatento, porém, pode tomar o assumir do documento, distanciando-o da função de elemento de cena inserido dentro da ação dramática da peça, como uma característica definidora, negando o propósito do trabalho como um todo que aqui se apresenta. Do mesmo modo que um

² Na linguagem cinematográfica existe uma variante dentro do campo do documentário chamada de docudrama, cuja estrutura envolve uma recriação ficcional a partir de fatos e relatos, documentos audiovisuais e outros elementos tipicamente presentes nos documentários “convencionais”.

elemento ficcional pode aparecer dentro do discurso documental, o contrário pode ocorrer sem no entanto transformar o todo em um documentário.

O filme brasileiro *Romance* (Sergio Bianchi, 1988), indexado como ficção, trata dos desdobramentos éticos, políticos e sexuais desencadeados pela morte de um intelectual de esquerda. Em determinado momento do filme, o fluxo dramático é interrompido com a presença de um curto documentário sobre a destruição da mata atlântica no estado do Paraná, cuja presença não está amparada em uma justificativa do enredo. O recurso causa estranhamento e distancia o espectador, que tenta ligar o que está acontecendo à trama. A continuação do filme, no entanto, traz de novo o espectador ao convívio com a estrutura ficcional.

Os exemplos mencionados podem esclarecer que a presença no discurso de elementos narrativos recorrentes de cunho documental servem como estímulo à alteração da percepção do espectador para uma leitura que leva em conta a natureza não ficcional do que se está assistindo, mas, no caso da linguagem teatral, continuam a anunciar que contar com esse dado, ou mesmo com a indexação prévia da obra, não afasta a dificuldade encontrada em instaurar com a plateia o pacto documental.

4.4 – Ações em torno de uma pedagogia do espectador instaurando o pacto documental

Para iniciar a problematização proposta nesse tópico, opta-se por revelar a base teórica balizada num outro entendimento do papel do espectador no fenômeno teatral que o distancia do lugar de receptor contemplativo e passa a observá-lo como coautor que dialoga e atribui significado ao que frui. Nessa perspectiva considera-se, pois, a atividade dos espectadores, como algo ativo, um *criar-ativo*.

A propósito da questão, o trabalho de Flávio Desgranges, referente aos estudos de recepção teatral, nos aponta que o espectador ao dialogar com o objeto ou ato artístico, recorrendo para isso ao seu patrimônio pessoal, perfaz um movimento que demanda trabalho, de onde se conclui que “ser espectador requer esforço, não há saída, um esforço criativo” (DESGRANGES, 2003, p. 30).

Usurpado de sua energia física e mental pelas demandas da vida cotidiana e educado por produtos midiáticos cuja fórmula estética se perpetua, o espectador tem diante da televisão a certeza do descanso merecido. O reconforto de se deparar com algo conhecido é mantido, já que as fórmulas dos programas não apresentam nenhum tipo de convite a uma diferenciação no modo de ver. A situação cultiva e fabrica espectadores contemplativos.

Seria, então, pertinente estimular a preparação de espectadores para o convívio com propostas que solicitem deles um outro tipo de fruição e, como consequência, que os permitam olhar para os produtos da indústria cultural com um maior discernimento. Afasta-se, assim, uma perniciosa demonização dos meios de comunicação de massa e aproxima-se uma plataforma para a formação de um público crítico, inclusive para reinventar os modos de produção desenvolvidos nesses meios.

Se os produtos ficcionais que se atrevem a romper com a fórmula recorrente de um formato consolidado oferecem dificuldade para a fruição, os documentários ainda pouco difundidos, principalmente na linguagem teatral, no mínimo são confundidos com ficção pelo grande público, fato esse desinteressante à intencionalidade dos envolvidos na criação discursiva documental. Além de alterar o caminho do tipo de produção de sentido construída pelo espectador, entender um documentário como ficção pode afastá-lo de inquietações éticas próprias decorrentes da escolha por se

documentar, ou mesmo desonerar os criadores dos encargos dessa opção. Se o documentário se propõe a investigar a realidade e, a partir disso, faz asserções sobre o mundo histórico, o comprometimento com o que é dito passa a ser outro. Surgem, portanto, singulares questões partilhadas entre realizadores e espectadores: Como falar dos outros ou de situações históricas sem cair em estereótipos ou na banalização? O que fazer com os documentados depois da realização do documentário? Se o documentário não é a verdade e sempre estará lidando com a interpretação dos fatos, quando o documentarista está enganando os espectadores e quando ele está apenas exercitando sua “licença poética”?

Em meio às especificidades levantadas e independente da explicitação da natureza documental de um discurso teatral, o contato do espectador com um documentário cênico, em princípio, pode ser árduo. Em um documentário, o acervo da memória social trazido à baila pelos documentos de ordem sonora, imagética ou escrita é matéria do gesto artístico. As referências sobre o fato, pessoa/grupo social e/ou época documentados são solicitadas em busca de uma decodificação. Não há como escapar, os dados documentais fazem com que o contato direto com uma versão sobre os acontecimentos históricos requeira do espectador seu posicionamento sobre os mesmos. Na tentativa de dialogar com a proposta, ele recorre ao seu patrimônio pessoal a fim de construir uma interpretação, também, pessoal. Entretanto, voltamos ao problema inicial aqui apresentado: o repertório do espectador está impregnado de referências dos produtos ficcionais.

A abordagem ficcional, presente inclusive nos produtos de não ficção trabalhados pelos meios de comunicação de massa, criou um formato hegemônico. Heróis e vilões. Trilhas que reforçam estados de emoção. Frases construídas no intuito de sensibilizar aquele que

assiste. Ora histórias curtas que se encerram em uma mesma edição, ora histórias longas com estrutura capitular e direito a ganchos dramáticos para motivar os espectadores a continuarem atentos ao desenrolar dos fatos numa próxima edição. Qualquer pessoa ao ligar o aparelho de televisão às 20h30m no canal aberto de maior audiência da televisão brasileira entrará em contato com uma profusão de fragmentos de pequenas histórias que há muito tempo deixaram de ser marcadas pelo rigor jornalístico e passaram por um tratamento estético, visando um público habituado com a telenovela.

Essa “educação” indireta acaba motivando a procura pela existência de uma parábola e de elementos estilísticos presentes tradicionalmente na narrativa ficcional mais convencional, levando, muitas vezes, os espectadores a estranharem obras que não apresentam tais características.

Na fruição de uma encenação é solicitada do espectador a lembrança das obras previamente conhecidas por ele, usadas como referência diante do novo discurso com o qual se depara. Da mesma maneira, todo discurso artístico se filia a um contexto artístico referencial; ou seja, “toda expressão estética surge rodeada de regras preexistentes que podem ser reafirmadas ou negadas, mas que continuam como modelo de referência” (SIMOÕES, G. 2010, p. 30). Postas as considerações, toma-se o conceito de *horizonte de expectativa*, cunhado por Hans Robert Jauss (1994), para aprofundar a discussão. Para Jauss, o termo refere-se à bagagem do espectador já preexistente em relação a outras obras, a aspectos da sua vida cotidiana, à correspondência da obra a traços estilísticos que marcam determinado tipo de discurso e à própria influência do momento histórico em termos de como determinado estilo é reconhecível ou não. O raciocínio permite afirmar que, no contexto que se apresenta hoje, no universo de experiências

teatrais ofertadas, uma proposta em teatro documentário por si só tende a quebrar de alguma maneira o horizonte de expectativa de grande parte do público, solicitando deles um outro modo de ver.

Interessante perceber que a mudança de horizonte de expectativa é muito bem-vinda e pode marcar inclusive o caráter artístico de transgressão de linguagem ou de valores, que subjazem em uma obra. Simões (2010), a partir de um exemplo presente em Jauss (1994) relativo a Dom Quixote, de Cervantes, mostra que a obra foi apresentada inicialmente como romance de cavalaria, quebrando a expectativa do leitor diante desse gênero à medida que o texto vai avançando.

A partir do pensamento de Jauss, mesmo na defesa do documentário como campo e não como gênero, vale retomar o exemplo de *No lies* para verificar que o mesmo acontece com a fruição desse filme. O diretor apresenta aos espectadores elementos narrativos que o associam facilmente ao campo documental para, ao final do discurso, revelar a presença de atores e o uso de um roteiro, esse último no mínimo baseado em fatos ficcionais, opções essas a princípio mais próximas do campo ficcional, provocando uma atitude receptiva diferenciada.

O caso ideal para a objetivação de tais sistemas histórico-literários de referência é o daquelas obras que, primeiramente, graças a uma convenção do gênero, do estilo ou da forma, evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativa em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo – procedimento que não serve apenas a um propósito crítico, mas produz ele próprio efeitos poéticos. (JAUSS, 1994, p. 28)

No caso apresentado, o movimento se dá inicialmente pela aproximação do espectador com a obra por sua identificação com o repertório prévio de filmes documentários assistidos. Como fazer isso se poucos são os espectadores que tiveram oportunidade de lidar com o documental em teatro? Seria o caso de contar com as referências de cunho audiovisual?

As questões que problematizam a fruição diante da opção pelo documental não param por aí. Tomando o caso de um espectador que entende o que vê como documentário e não como ficção, existe a possibilidade dele se contaminar com a máxima de que o documentário é a realidade em cena. Um trabalho pedagógico, muitas vezes prévio, se faz urgente para que tanto a plateia quanto os atores e a direção possam perceber os dados não ficcionais sem o lastro da “imparcialidade objetiva” atribuída em geral aos documentos. O convite a ser feito é para que se estranhe o que foi dado como “expressão da verdade” e que se descubra o que nos foi escondido, muitas vezes, por uma visão viciada e simplificadora. É solicitado do espectador um trabalho, passível, portanto, de um aprimoramento.

Alimentada por toda argumentação, a necessidade de formação do espectador surge desse contexto, no qual, além do pensar na singularidade da fruição diante do documental, defende-se que a atuação do espectador precisa ser tomada a partir de uma perspectiva artística; ou seja, entendendo a capacidade de analisar uma encenação teatral não somente como um talento natural, mas como uma conquista a ser cultivada, desenvolvida. Tal como os criadores da cena, os espectadores precisam aprender e aprimorar o seu fazer artístico (DESGRANGES, 2006, p. 37).

Na consciência da importância de olhar com atenção para a fruição dentro do fenômeno artístico, uma área de conhecimento denominada de pedagogia do espectador³, envolvendo os estudos de recepção teatral e tangenciando o conceito de mediação, em sua acepção belga e francesa, começou a ganhar atenção daqueles interessados num trabalho sem a dissociação entre o artístico e o pedagógico.

(...) as práticas de mediação teatral compreendem não somente procedimentos artísticos e pedagógicos propostos diretamente aos espectadores iniciantes, mas abordam a formação de espectadores com uma questão que abrange as diversas etapas do evento teatral desde a concepção artística até sua recepção pelo público. É considerado procedimento de mediação toda e qualquer ação que se interponha, situando-se no espaço existente entre o palco e a plateia, buscando possibilitar ou qualificar a relação do espectador com a obra teatral. (DESGRANGES, 2003, p. 53)

Uma possível ação nesses moldes pode surgir como possibilidade de explicitação direta ou indireta do caráter documental da obra, ao mesmo tempo que prepara a abertura do espectador para essa e futuras fruições.

Dentro de caminhos possíveis para o desenvolvimento de práticas em torno de uma pedagogia do espectador, Desgranges aponta duas possibilidades de trabalho de mediação: uma anterior, chamada

³ O termo ganhou repercussão no Brasil com a publicação do livro *A pedagogia do espectador* escrito pelo Prof. Dr. Flávio Desgranges do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP.

de ensaio de preparação e outra posterior, chamada de ensaio de prolongamento. Ambas pretendem ativar a percepção de quem assiste, sem no entanto, levá-lo a uma interpretação considerada desejável; ao contrário, os exercícios buscam ratificar a autonomia artística na criação de leituras possíveis por parte do espectador, evidenciando sua função criativa no evento teatral. Ações propostas nos ensaios de preparação e nos de prolongamento funcionam como catalisadores⁴, ou seja, agentes no processo de produção de sentido, mas sem aparecerem no resultado final da leitura.

Sem perder de vista o intuito de se constituírem como estratégias para a formação de público, observando as implicações estéticas da opção, existem ainda procedimentos similares a ensaios de preparação e de prolongamento, pautados, portanto, numa pedagogia do espectador, inseridos dentro do próprio discurso cênico que é a encenação.

Realizada a defesa de se pensar ações que prezem por uma pedagogia do espectador, seria agora o momento de discutir como essas ações podem estimular a contextualização da natureza documental do discurso, apresentando exemplos para tanto. A necessidade leva conseqüentemente à apresentação de processos documentais específicos que se atrevem a investigar proposições de cunho pedagógico, longe da perniciosa dicotomia entre arte e educação. O trabalho desenvolvido pela Cia. Teatro Documentário, objeto do capítulo a seguir, encontra-se oportunamente dentro dessa perspectiva, além de servir também para uma análise mais minuciosa de como se apresenta uma trajetória contínua de pesquisa em teatro inserido dentro do campo documental.

⁴ Termo químico que se refere às substâncias que aceleram as reações químicas sem, no entanto, se transformarem ao final da reação.

05

L

T

Capítulo 5 – Do que pode germinar nesse campo: a Cia. Teatro Documentário

Nenhum filme filma a verdade. Se você fizer um filme etnográfico, a câmera ficar parada três horas no quintal e depois quatro horas em uma mulher socando pilão, é uma ilusão que o cineasta está conhecendo o real. Ele está documentando um encontro entre o cineasta e o mundo, sempre.

Eduardo Coutinho

5.1 – Um pouco da trajetória

Existe uma certa dificuldade em contar a trajetória de um grupo de teatro num espaço que não seja dedicado apenas a ela. Corre-se o risco de não problematizar as mudanças geradas em decorrência da entrada e da saída de integrantes, ou mesmo aquelas gestadas durante o próprio processo criativo. A opção aqui, então, foi contextualizar as condições que levaram aos projetos que serão alvo da problematização desse capítulo, sem a preocupação em trazer o histórico detalhado do grupo, ainda que seja necessário se observar pontos diferenciais da Cia. Teatro Documentário.

A participação de quem escreve esse texto dentro do coletivo também é um dado que irá repercutir na maneira como será conduzida a análise¹. Em vários momentos do texto nos quais se apresentam questões relativas ao processo, a terceira pessoa será abandonada em favor da primeira do plural, a fim de enfatizar o trabalho colaborativo, uma das marcas da Cia.

¹ Sou um dos membros fundadores e desempenho a função de director dentro do grupo.

Desde 2006, a Cia. Teatro Documentário, como o nome indica, reflete sobre as peculiaridades de se realizar documentários em teatro, tanto em termos práticos como teóricos, numa tentativa de construir um trabalho profícuo em torno desse campo. Logo nos primeiros encontros, foi estabelecido um modo produção que prezasse por relações de trabalho horizontais e democráticas que, apesar de ter sido rediscutido e reordenado ao longo do tempo, permanece inalterado em sua essência. Do mesmo modo, o fato de todos os integrantes possuírem licenciatura fez com que as discussões, inclusive sobre o processo de criação de cenas, fossem impregnadas pelos estudos da pedagogia do teatro.

O primeiro trabalho “oficialmente” apresentado com o nome da Cia. foi um estudo cênico intitulado *Desde quando eu ainda era Travesti ou Lamentos do Palácio das Princesas*, na série Experimentos do TUSP (2007).

O experimento de cunho documentário trouxe a trajetória de Luiz Laureano, que se travestiu aos 14 anos, passou um período na Europa se prostituindo e ao voltar ao Brasil decidiu tirar os seios e tomar hormônios masculinos para novamente se “vestir de homem”.

O material documental que norteou a construção das cenas foi o relato de Laureano gravado em vídeo. De início o grupo pretendia documentar travestis e, por isso, procurou uma instituição, a Casa BRENDA LEE, que abrigava indivíduos desse grupo contaminados pelo HIV e sem familiares para os cuidados necessários ao tratamento. Lá chegando, deparou-se com Laureano, um homem vestido como tal. Mesmo não sendo o que aparentemente interessaria à pesquisa, iniciou-se uma conversa. No meio de inúmeras digressões, Laureano sentenciava: *“Mesmo quando eu ainda era travesti”*. Com a afirmação descobrimos que ali estava um ex-travesti. Novamente, com o espaço aberto para escuta do outro, surge a fala que seria o mote para elaboração do primeiro trabalho da Cia.: *“É difícil ser mulher no Brasil”*. O olhar do travesti (homem) sobre a questão de gênero em nosso país passou a ser o tema que nos impulsionaria para a construção de um documentário cênico sobre a temática.

Com a experiência, concluímos que o roteiro de perguntas, estabelecido nos moldes de uma entrevista, não era tão interessante quanto a abertura para uma conversa e a escuta do que o outro tem a dizer. O próprio processo de documentação fez com que percebêssemos a diferenciação entre uma reportagem e um documentário, apontada no segundo capítulo desse trabalho. Foi nas digressões motivadas pelas perguntas feitas fora do questionário antecipadamente preparado que conseguimos descobrir o que, em termos temáticos, queríamos trabalhar.

Foi também nesse encontro e na observação atenta de como ele se deu que opções formais puderam surgir. No caso específico da conversa com Laureano, o fato dele fumar, literalmente, “um cigarro atrás do outro” foi algo que nos impressionou. Depois de duas horas de conversa, o espaço tinha sido tomado por uma nuvem. No decorrer do processo foi proposto para os atores que, ao longo de toda a encenação, fumassem compulsivamente e jogassem no chão as bitucas de cigarro. O resultado visual foi a criação de um ambiente que trazia a sensação de abandono, solidão. Ocorria também o progressivo entendimento da plateia do valor documental do jogo proposto aos atores a cada projeção audiovisual de fragmentos da entrevista, na qual Laureano aparecia sempre fumando.

Após a apresentação seguiu-se um debate com o público sobre o que foi visto. Ficou claro nesse momento o quanto os espectadores têm na ficção, principalmente em relação ao universo dramático, sua principal referência. A falta de contato com o campo documental no teatro fez com que muitos reagissem à obra se fechando para a experiência, como se o apresentado fosse algo tão estranho que não correspondesse à referência que eles tinham do que seria linguagem teatral. Se o impacto pode ser algo interessante para atingir a sensibilidade do outro, corre-se também o risco do afastamento para um posterior convite a uma outra experiência similar. Com o episódio, a Cia. começa a discutir a importância de olhar para práticas pedagógicas com espectadores, preocupação essa que irá repercutir nos processos futuros.

Finalizada a apresentação, voltamos à sala de ensaio e começamos a refletir sobre o que seria a documentação (em teatro) de um momento histórico.

Por isso, em 2008 nos inscrevemos na seleção de projetos teatrais feita pela representação do Ministério da Cultura em São Paulo

em comemoração aos 40 anos da geração de 1968. Dentre muitos grupos, com *Consumindo 68* fomos um dos três escolhidos para a Mostra 68 – Utópicos e Rebeldes, realizada pelo Ministério da Cultura e Secretaria Especial dos Direitos Humanos, com o patrocínio do SESC/SP.

Depois da estreia no Teatro Anchieta do SESC/Consolação (julho de 2008), o grupo foi convidado para uma temporada no Espaço dos Parlapatões (agosto e setembro de 2008), além de participar também das Satyríadas/2008².

Em linhas gerais, com *Consumindo 68* problematizamos cenicamente como os jovens atuais se apropriam dos ícones da geração de 68 como objetos de consumo.

Na experiência, a Cia. usou muito a imagem como documento em cena, num jogo em que os atores interagiam com as projeções. Aproveitou-se o caráter que as imagens audiovisuais têm de “vestígio/aparência de algo que passou na realidade concreta, em dado tempo

Cenas de *Consumindo 68*

² Festival de teatro promovido na cidade de São Paulo pelo grupo dos Satyros.

e espaço, e que nós tomamos também, como um documento real, uma fonte histórica” (KOSSOY, 1999, p. 31). Quase como num efeito metonímico, os fragmentos incorporados à cena trouxeram o *status* de realidade necessário a uma proposta estética aparentemente distantes do referencial do documentário realizado em cinema. Além das imagens, houve o uso de um traço narrativo recorrente nos filmes documentários: a presença de uma voz em *off*. Por meio da enumeração de dados e comentários, houve a explicitação de postulados sobre o mundo histórico, enfatizando a assertividade da narrativa. Todos esses recursos procuraram estimular a percepção documental por parte do espectador em relação ao discurso cênico.

Com o apoio financeiro e o aval de instituições como o SESC/ São Paulo e a representação paulista do Ministério da Cultura, conseguimos em apenas quatro meses construir a encenação e, depois da apresentação, o mantê-la em temporada. Com o trabalho, fomos considerados pela Revista da Folha (Domingo, 31 de agosto de 2008) um dos “*quatro jovens grupos dignos de aplausos*”.

Toda essa experiência fez com que novos integrantes fossem incorporados ao grupo, redimensionando ainda mais a pesquisa. Queríamos voltar a documentar pessoas, mas sem perder a amplitude social do discurso.

Em seminários desenvolvidos pelo grupo nos deparamos com a obra do sociólogo Zygmunt Bauman, que nomeia nossa era como a da modernidade líquida. Para o estudioso, o mundo contemporâneo está “repleto de sinais confusos, propensos a mudar com rapidez e de forma imprevisível”³, tal qual um líquido. Entre as obras de Baumann,

³ BAUMAN, Z. Amor Líquido. ZAHAR: Rio de Janeiro, 2003, contracapa.

escolhemos *O amor líquido*, pois nos instigava tratar de um assunto “tão privado” sob uma perspectiva histórica. Chegamos à conclusão de que as relações afetivas estão cada vez mais flexíveis, equivalendo a um “bem não durável”. A opção por relacionamentos virtuais (por meio da internet, por exemplo) revela a preferência por relações tecidas ou desmanchadas com extrema facilidade. Fomos pesquisar *blogs* que falavam sobre o amor e/ou a paixão e entrevistar pessoalmente seus criadores.

Durante esse período, a partir de um estranhar de uma de nossas práticas documentárias – a coleta de relatos a partir do agendamento de encontros – surgiu a percepção de algo que até hoje movimenta nosso fazer e pensar artístico: ao chegarmos na casa daquele ou daquela com quem conversaríamos, além da pessoa a ser documentada, parte da família nos esperava. Invariavelmente, um café era servido e as conversas extrapolavam os temas pautados. Histórias familiares, da vizinhança e do próprio bairro apareciam.

De algum modo, o blogueiro saía da relação privada de seu computador e se aventurava numa situação na qual o contato humano era a tônica da conversa. Um muro havia sido quebrado.

Observávamos que aquele momento ia na contramão do isolamento característico aos moradores dos grandes centros urbanos, à medida que constatávamos que a cidade, como casa, não propiciava esses encontros. Tínhamos o impulso inicial para irmos até a realidade em busca de dados, objetivando a construção de um discurso cênico sobre ela.

No meio das inquietações e do desejo na construção de um conhecimento estético, surge a indagação: *Como se pode brotar poesia na casa da gente?* Nasce assim o projeto homônimo que, em abril de 2010, foi

contemplado pela 16ª edição da Lei de Fomento ao Teatro, marco de uma conscientização dos integrantes da Companhia sobre os fundamentos que sustentam suas práticas.

5.2 – A memória do projeto *Como se pode brotar poesia na casa da gente?*

Antes de apresentar o projeto que será objeto de estudo desse capítulo, é necessário relatar um pouco daquilo que possibilitou materialmente a sua realização e aproveitar com isso para ratificar a importância desse “fenômeno” que impulsionou as conquistas dos últimos vinte anos do chamado movimento de teatro de grupo⁴: a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Em vigor desde 2002, a Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (Lei Nº 13.279 - 8 de Janeiro de 2002) instituiu o Programa Municipal de Fomento Cultural direcionado ao campo do teatro, com objetivo de apoiar financeiramente a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa em produção teatral para o desenvolvimento do teatro e do seu campo de estudo, assim como o melhor acesso da população da cidade ao mesmo. A origem da lei está ligada ao Arte contra a Barbárie, movimento de luta dos grupos teatrais em favor do financiamento público para trabalhos cênicos pautados em uma pesquisa continuada.

Foi apenas diante da oportunidade de romper com a lógica da renúncia fiscal, cuja representação máxima é a Lei Rouanet, e com

⁴ Segundo Mate (2009) a expressão relaciona-se ao fazer artístico de grupos de teatro que “passaram a assumir posição política contra a barbárie do mercado e a buscar nova forma de organização dos artistas. Surge dessa forma de organização, em muitos casos, um modo de produção cooperativado – oposto, portanto, à transformação da obra em mercadoria e à coisificação do artista -, a partir de procedimentos colaborativos em todo o processo de criação.”

a mercantilização da produção artística, que houve uma possibilidade real de experimentação, visando abrir espaço inclusive para pensar o espectador não como consumidor, mas como parceiro.

A expressão “para a cidade de São Paulo” presente no título da própria lei também manifesta outra grande característica da conquista: agora o convite feito aos grupos de teatro interessados era para a abertura de diálogo com a própria cidade.

Na casa de Ivanil e Malva a Cia. Teatro Documentário conversa, escuta, observa.

A pesquisa contemplada da Cia. Teatro Documentário se inseria plenamente nas expectativas da lei no que concerne, principalmente, ao apoio a ações que não teriam viabilidade dentro do contexto do dito “mercado”, propostas por um grupo com uma trajetória de pesquisa de linguagem gestada por anos, inseridas num projeto em total diálogo com a cidade.

Em nossos dias sobrevive a ideia de cidade como uma entidade apenas física, ainda que ao longo do século XX, notadamente nas décadas

de 70 e 80, tenha havido um avanço no pensamento teórico e urbanístico, que passou a compreendê-la também em sua dimensão social e simbólica.

A partir de uma visão da metrópole para além das percepções de suas dimensões físico-geográficas e construções arquitetônicas, sem no entanto negá-las, em *Como se pode brotar poesia na casa da gente?* propúnhamos uma investigação da cidade como casa, como um lugar de trocas entre seus residentes, a partir de ações que se configuraram em encontros entre pessoas em vários lugares de São Paulo, inclusive com apresentação de cenas dentro de residências, problematizando os limites entre o público e o privado.

Ora, que empresa estaria interessada em patrocinar um projeto que parte de interferências cênicas nas casas de “pessoas comuns”, como será detalhadamente apresentado a seguir, e utiliza o mesmo procedimento para a encenação, construída a partir dessas experiências; ou seja, fora das requintadas salas de espetáculos? A resposta negativa aparece como certa.

A própria pesquisa proposta e desenvolvida era uma forma de pensar artisticamente a cidade, a partir de seus moradores, numa abordagem documental, sem se pautar por interesses mercadológicos; pelo contrário, enfatizando a crítica à ordem do capital.

Nos últimos trinta anos, como consequência da grande desigualdade social do país, a cidade de São Paulo sofreu uma progressiva restrição do uso de seu espaço público, que atingiu tanto parte das elites quanto as classes populares, acompanhada por um isolamento das famílias em sua “prisão/residência”.

As pessoas de maior poder aquisitivo abandonaram as ruas, as praças e parques públicos para se refugiarem em espaços confinados (casas, condomínios fechados, centros empresariais), protegidos por

sistemas de segurança que modificam a rotina dos moradores da cidade, interferindo na vida pública.

Da mesma maneira, com o crescimento da criminalidade na cidade, os *shoppings centers* deixaram de atender apenas às elites. A partir da década de 1990, os centros de compras começaram a surgir também em bairros “distantes” e se constituíram como espaços de lazer e de sociabilidade. Protegidos por muros, grades, alarmes, guardas, guaritas e câmeras de vídeo, a dinâmica de cada residência foi trancada a sete chaves. A principal opção de contato humano se dá nas sucessivas idas aos *shoppings*. O encontro entre pessoas cedeu espaço ao encontro com a mercadoria. O fenômeno fez com que a noção de vizinhança fosse cada vez mais esquecida.

Em vez de imaginarmos uma história para pontuar tudo isso ou recorrer a uma dramaturgia já escrita, optamos, pertinentemente à pesquisa desenvolvida pelo grupo, por documentar esse momento, trazendo para a cena inúmeros documentos na tentativa de entender a dinâmica social que nos afligia. Antes porém de começar a construção do documentário cênico, era necessário desenvolver um processo de documentação.

Dentre todas as ações concebidas para esse intuito presentes no projeto, talvez as mais marcantes refiram-se aos discursos de caráter documental apresentados nas regiões leste, norte, sul e oeste da cidade, dentro de residências de pessoas previamente entrevistadas, chamadas pela Cia. de documentados, e dispostas a abrir suas casas para apresentações teatrais. A ação como ato já se apresentava como crítica à nova dinâmica social que incita as pessoas a uma espécie de aprisionamento involuntário em suas residências/prisões. Além de serem atos artísticos autônomos, elas funcionavam como dispositivos para que se encontrasse material documental e se investigasse possibilidades de cenas.

Mas como se deu o caminho para chegar a essa ação?

Em cada uma das zonas geográficas de São Paulo, na sede de um grupo teatral parceiro – Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes (Zona Leste); uZiNominados (Zona Norte); Companhia Antropofágica (Zona Oeste) e Brava Companhia (Zona Sul) – passamos por um período de “troca de experiências”. Primeiro fazíamos uma oficina em conjunto com o grupo, a partir de um assunto que instigasse os dois coletivos. A necessidade e o interesse de conhecer algo significativo movia a discussão, acelerava a troca e criava uma oportunidade para o estabelecimento de laços. O encontro, assim, promovia a chance de lançar o desafio para o grupo parceiro em apresentar em um dia a zona geográfica na qual sua sede está localizada.

A proposta permitia que a Cia. Teatro Documentário mergulhasse na região de São Paulo acompanhada por aqueles que ali moram. Não sabíamos os desdobramentos dela (que realmente existiram!), mas minimamente queríamos conhecer melhor a cidade de São Paulo, novamente formulando uma ação de caráter educacional para isso. Ao lançar o desafio para o grupo parceiro, estimulávamos a conversa sobre o que seria interessante mostrar da região para nós, novos nesse universo cultural. De algum modo, se para a Cia. Teatro Documentário era a descoberta de um olhar sobre uma região da cidade, para o outro grupo era uma maneira de redescobrir a região em que está inserido⁵.

Em junho de 2010, Luciano Carvalho, representando o Coletivo Dolores, morador da região, nos apresentou a Zona Leste por meio das praças das imediações da sede do grupo, no bairro Cidade Patriarca.

⁵ Soubemos mais tarde que a Brava Companhia, estimulada por nossa prática, resolveu realizar incursões pelo seu bairro (Jardim São Luís – Zona Sul) para ouvir histórias dos moradores e construir para os membros do grupo uma memória da região.

Recordações de infância, história do Dolores, encontros com amigos de bairro: foi uma tarde na qual o ato de lembrar esteve presente. Em vários momentos, parávamos e conversávamos com os vizinhos. Lembranças sobre a rua, a relação com a vizinhança, os tempos de criança. Já os uZiNonimados, da Zona Norte da cidade, um grupo composto por profissionais liberais que se encontravam uma noite por semana para montar peças de teatro⁶ semestrais, nos levaram de carro pelas ruas do bairro de Santana, mostrando o Shopping Center Norte como local emblemático da região. As diferenças de olhares foram extremamente significativas e acabaram por contaminar a criação de cenas nas residências e na encenação final.

Motivada pela experiência, logo após a ação com cada grupo, a Cia. Teatro Documentário se voltava para a pesquisa em arquivos, num movimento em que, do convívio, nasce a necessidade de ampliação do conhecimento até ali construído pela troca. Descobrimos, por exemplo, que Cidade Patriarca, bairro idealizado pelo Engenheiro Antônio Estêvão de Carvalho – nome oficial da principal via da região leste da Cidade de São Paulo, a Radial – é um dos poucos que foram construídos de forma planejada, com ruas largas e muitas praças, seguindo os mesmos padrões de bairros ricos como os Jardins, embora voltado para cidadãos economicamente desfavorecidos. Por causa dessa grande quantidade de praças, a Cidade Patriarca é uma das regiões mais arborizadas do município.

Foi também nessas caminhadas que, em explorações cotidianas, nos fortuitos esbarrões nas padaria e/ou bares, aproveitamos para divulgar nossa próxima ação: uma espécie de oficina, divulgada, no entanto,

⁶ Dada a dificuldade em achar uma companhia com sede na Zona Norte, conseguimos estabelecer contato com esta, que era dirigida na época por um ator integrante do grupo Engenho Teatral.

como “vivência teatral para a comunidade”, na qual, por meio de jogos teatrais, focamos o ato de contar histórias. O momento era propício para descobrirmos alguém que abriria sua residência para nosso maior intento: documentar cenicamente a rotina dos indivíduos residentes e a relação deles com a cidade.

Pensado pedagogicamente, o encontro objetivava estimular a memória dos participantes em relação a rua, a casa, a cidade, promovendo o resgate do olhar atento para si e para o outro – a ponte – a fim de demolir os muros construídos ao longo do tempo – escassez absoluta de trocas.

Após a chegada, já dentro da sala, todos sentados, o cheiro de café contaminava o espaço. A proposta de começar a oficina com uma conversa regada a goles de café configurava-se numa estratégia para que os presentes comesçassem a ficar disponíveis para a conversa. Enquanto o café ia acabando, a interação entre todos aumentava.

Depois dessa espécie de acolhimento, jogos foram propostos para que histórias fossem trazidas à baila pelos participantes, que, ao mesmo tempo, desempenharam também o papel de “escutadores” das narrativas de seus vizinhos, num rico exercício baseado na escuta, na valorização da memória, na importância do ato de narrar e no compartilhar de experiências em situações coletivas.

Um simples andar pelo espaço, o ato de cumprimentar, falar o próprio nome passando uma bolinha: a timidez de alguns ia sumindo pouco a pouco, à medida que se faziam mais e mais presentes. Já aquecidos, os participantes eram separados em grupos com a proposta de que cada integrante relatasse algum acontecimento inesquecível de sua vizinhança. Após a partilha de histórias, o grupo tinha que escolher uma e contá-la para a plateia como se cada integrante fosse o primeiro

a narrá-la. Como se daria a divisão da história entre os integrantes, o que contar e como contar eram deliberações a serem pensadas e decididas pelo coletivo.

O trabalho com a memória nos coloca em contato com nossos antepassados, com nossas origens, com nossas histórias – é ela que nos auxilia no processo de (re)encontro, é nossa bússola, nosso registro, nosso documento mais amarelado, talvez. Não por acaso, cada vez mais ações como essa crescem dentro e fora de instituições de ensino formais.

O fazer teatral em escolas e comunidades prioriza o trabalho com a memória – de memória histórica da comunidade, coletada através de imagens (fotos, pinturas) e histórias narradas (orais e escritas), às memórias individuais dos participantes inseridas em processos dramáticos desenvolvidos em oficinas, criações coletivas e montagens de textos. A razão para a inserção de memórias em processos e produtos teatrais se relaciona com a dimensão do pessoal, tal como aumento de autoestima, interação com sujeitos afins, construção da identidade; e com a dimensão social, como responsabilidade e respeito para com o espaço urbano, engajamento com questões de preservação, atividades sociais e culturais. (CABRAL, 2004, p. 44)

Ao final do encontro, no momento em que servíamos um bolo e voltávamos a oferecer café, fazíamos o convite e, quando um dos participantes se dispunha a abrir sua casa, marcávamos um dia para uma conversa, toda registrada audiovisualmente.

Ao longo das quatro casas descobertas, fomos percebendo na conversa que os silêncios, digressões, lapsos, podiam ser mais interessantes que respostas arquitetadas por meio de uma pergunta a espera de uma informação.

Recolhido o material documental, íamos para a nossa “casa de ensaio” na Bela Vista – a sede do grupo, nomeada de Casa do Teatro Documentário – e, a partir e sobre os dados documentais coletados (imagens, sons, falas), preparávamos em três semanas o discurso cênico, guiados sempre pela intencionalidade de documentar.

No dia previamente marcado, os atores voltavam à casa e os moradores por algumas horas se retiravam para que fosse possível o ensaio no local. O fato de entregar as chaves para um grupo de recém-conhecidos também se contrapunha ao distanciamento característico dos moradores da metrópole. Um pacto de confiança em nome de uma produção artística era selado. Em um horário combinado, os moradores, trazendo como convidados vizinhos e familiares, retornavam para assistirem à pequena encenação.

Na pesquisa de campo pelas ruas da
Cidade Patriarca, Ivanil pede para
que filme o seu pau brasil

5.3 – Documentários cênicos adentram as casas paulistanas: o lar de Ivanil e Malva

Na Zona Leste, ao dobrarmos a esquina na rua Xique-xique, um senhor de 70 anos chamado Ivanil nos chamou e disse: “Ei, vocês venham filmar o meu pau-brasil!”. Ele participou de nossa vivência e conhecemos a história do córrego da rua construído em conjunto com os vizinhos. Nasceu desse encontro a primeira cena documental na pequena casa de número 575.

Na Zona Norte, um senhor chamado Guilherme que sofreu dois AVCs (acidentes vascular-cerebrais) tem medo de se esquecer da história da rua, da loja de relógios do Seu Joaquim, das crianças brincando. Na vivência, ele nos disse: “Quero que vocês venham no meu apartamento para registrar a memória de uma Zona Norte que não existe mais”. Tínhamos nossa segunda residência! Numa cidade que está perdendo a memória, a intervenção no apartamento de Guilherme e Sônia questionou um sistema que, para cada vez obter mais lucro, destrói aquilo que ele mesmo ergueu. O Jardim São Paulo, onde Guilherme nasceu, também “sofreu um AVC”: o mercado imobiliário não poupou casas, praças, vilas.

Na Zona Oeste, mais precisamente no bairro de Pinheiros, conhecemos uma senhora mineira proprietária de um pensionato amarelo e de três celulares de operadoras diferentes. Já na Barra Funda, encontramos Paulinho, um menino sem lugar, que dormia no terminal rodoviário. Com a primeira pudemos fazer uma ação na residência. O segundo desapareceu ao longo do processo, mas foi trazido como lembrança dentro de nossa encenação final. Era o contraste entre quem tem e quem não tem!

Na Zona Sul, a investigação percorreu o Jardim Macedônia. Os documentados foram Paulo, Bete, Micael e Max, este último integrante da Brava Companhia. A cena revelou uma família que tem o trabalho como condição primeira. Uma família que não pode dormir por que precisa trabalhar. Um tempo que foi roubado e já não pode ser compartilhado.

Vera, Paulinho, Guilherme, Sonia, Max, Bete, Paulo, Ivanil e Malva, ousaram abrir as portas para o encontro. Por consequência, para nós, essas pessoas saíram da abstração na qual se costuma colocar o “cidadão comum” e se presentificaram em toda sua potência de significação.

De maneira geral, cada discurso cênico documental elaborado focava as relações dos moradores com o espaço residência e o espaço cidade na procura por dar novos significados à moradia, à rua e à própria cidade; porém, o melhor modo de exemplificar o resultado é relatar por completo a apresentação em uma das casas, já que a síntese discursiva, característica da proposta, assim permite.

Em agosto de 2010, na rua Xique-xique, 575, na Cidade Patriarca, zona leste de São Paulo, apresentamos *Ivanil e Malva: (in)verso e prosa*. Os convidados chegaram às dezesseis horas e foram recebidos por um ator que se apresentava como o Chorão, árvore que fora cortada pela prefeitura a pedido de Malva, porque a vizinha ao lado se queixava da sujeira promovida pelas folhas caídas. A “árvore” contou para vizinhos e parentes no portão a história de sua vida e os motivos de sua morte e disse para Malva e Ivanil que eles eram pessoas sortudas, pois agora tinham a murta, o ipê e o pau-brasil em seu lugar.

Lá de dentro, uma atriz na janela perguntava se os convidados sabiam o que era um chorão. Uma vizinha que passou pela calçada disse que “sim, sabia o que era um chorão”. Mais tarde descobriríamos que fora aquela mulher quem tinha feito de tudo para cortar a árvore. Com certeza, para quem conhecia a história, a experiência documental havia sido outra.

A atriz pergunta se alguém sabe o que é um Chorão? Resposta da criança: “Um homem grande que chora muito!”

A presença da narração constante em todas as apresentações fez com que a figura do ator se confundisse com a de um contador de histórias. Antes da presença imperiosa dos meios de comunicação de massa no dia a dia das casas, os vizinhos e visitas eram bem-vindos em reuniões repletas de histórias, prática hoje incomum. O contar história cria relacionamentos. Quando contamos histórias, podemos ver, pensar, questionar, entender e rir junto com quem as ouve, estabelecendo uma relação de proximidade. De algum modo, tentávamos resgatar essa prática nas cenas apresentadas. A narração conseguia trazer também a explicitação da voz documental fazendo asserções sobre a realidade sem, no entanto, trazer o tom característico da voz em *off*.

Em outro momento uma atriz, para contar sobre o encontro entre Malva e Ivanil, marcado pela paixão à primeira vista, se esconde debaixo de uma janela. Em questão de segundos, uma lua e um sol feitos de papel surgiram, em uma proposta típica do teatro de animação. Ambos tinham deixado claro que eram pessoas muito diferentes entre si. Ele expansivo, falante, solar; ela introspectiva, quieta, lunar. Sem mencionar os nomes dos documentados, a história fora contada como uma parábola. Os comentários feitos por Ivanil e Malva ao longo da apresentação fizeram com que a plateia descobrisse progressivamente que se tratava da história pessoal deles. A narração teria sido apreciada como uma ficção se a presença dos dois diante da cena, comentando-a, não ocorresse.

Ainda no quintal, a poética animação era cortada por outra proposição cênica cuja estética se opunha às duas outras iniciais. Todos os convidados presenciaram, por meio de uma narração que parecia saída de um seriado de televisão, a fuga do casal no histórico episódio do ataque ao prédio da USP na rua Maria Antônia, na década de 1960. Mesmo sem serem estudantes da universidade,

atacar a cavalaria com bolinhas de gude hoje era uma história bonita e divertida de contar. Depois de tantos anos, o que foi difícil virou brincadeira de herói com direito a paródia da trilha sonora do Batman.

Ao final da música, um ator convidava a plateia para um jogo, enquanto narrava como foi a construção do córrego na rua Xique-xique, erguido pelos próprios moradores. Ivanil, assim como os outros vizinhos, levantava de madrugada, depois de tomar meio copo de pinga para o corpo aguentar o dia inteiro de trabalho. Malva, ao fim do dia, o banhava com um balde cheio de álcool para esterilizar, para aliviar, para limpar. Na proposta, cada espectador recebia uma peça de quebra-cabeça com a foto da placa da rua. Juntos, os espectadores, agora participantes, foram (re)construindo a placa, e de certa forma a rua, tornaram presente um ato simbólico análogo ao narrado.

Plateia monte o quebra cabeça

A sequência de cenas propostas foi planejada segundo uma concepção pré-determinada no processo de criação. A apresentação realizada na janela, que retomava de maneira poética, por meio do teatro de formas animadas, o encontro de Ivanil e Malva, pontuando

suas diferentes personalidades, era cenicamente atravessada por outra cena que flagrava o momento histórico no qual o casal se conheceu. A ideia decorrente, de que o contexto político, econômico, social determinou o começo da vida conjugal deles, foi marcada com a exposição em cena da dificuldade no saneamento do córrego que cortava a rua e de como, em plena ditadura, a reunião de vizinhos conseguiu solucionar o problema.

Assim como no discurso cênico apresentado na Zona Leste, os das outras casas, invariavelmente, perseguiram o alcance de uma amplitude histórica. A perspectiva de pensar como seria a melhor sequência das cenas para esse intuito vai ao encontro da ideia de montagem, termo presente no vocabulário cinematográfico associado ao ato de selecionar e estabelecer uma ordem para as imagens de um filme, de acordo com uma concepção. Para Szondi (2003) Piscator se apropriou do conceito de montagem e com isso conseguiu se distanciar da “reprodução técnica de um drama” e se aproximar “de uma forma artística épica autônoma” (SZONDI, P. 2003, p. 131).

Apresentadas as cenas próximas ao espaço público (rua), fomos para o espaço privado – os convidados foram conduzidos até a cozinha e ali partilharam de segredos que, não fosse aquele momento, eles jamais saberiam. A memória dançava pelo espaço, sutil e leve. Dentre tantas coisas reveladas, a lembrança da avó surgia por meio da canção Vurria – o som trouxe a imagem. A atriz representava a avó italiana que descia as escadas chamando a neta “Malvina, *vene qui, vene qui*,” com um avental cheio de doces, que jogava para a plateia. Em meio a bolinhas de sabão e pirulitos vermelhos, a avó surgiu, “se documentou” e voltou para o passado.

Um casal de atores na cozinha, que brincava de ser Malva e Ivanil, também contou sobre a viagem a respeito da qual ninguém sabia até então – as cataratas do Iguaçu foram trazidas pelo barulho da água do chuveiro e pelo segundo casal de atores que, de dentro do banheiro, repetiu as palavras proferidas por Malva e Ivanil na conversa sobre sua reação diante “*daquela imensidão de água que fala dentro da gente*” ⁷. O chuveiro foi libertado da prisão da monossemia e, em última análise, ganhou novo significado e sentido de existir.

A maneira pela qual todas as cenas apresentadas nas residências foram construídas levava em conta a delicadeza, almejando dignificar o momento de encontro entre as pessoas. Em espaços reduzidos, a presença de elementos como refletores, grandes figurinos ou cenários suntuosos era inviável e feria valores implícitos ao projeto. A pesquisa, então, se pautou no uso dos objetos já presentes na moradia. A partir da utilização do chuveiro para a produção de sonoplastia, uma questão foi impulsionada: Como transformar o objeto em documento e fazer sua presença dentro da cena desvelar a história que ele carrega, mas que a automatização do cotidiano silenciou?

Nas outras casas, outras descobertas, como a proposição do uso da luz de um televisor ou de uma geladeira para iluminar uma determinada cena, ampliando a possibilidade de construção de sentido, foram refinando nosso olhar sobre o uso intencional de recursos não convencionais.

Novamente, agora em relação à cena da cozinha, as interferências espontâneas de Malva e Ivanil comentando (“Que lindo! Esse era o som”, “Em frente às cataratas a gente se sentiu pequeno”, “Nós falamos assim

⁷ Fala de Malva transcrita da entrevista realizada.

mesmo!”) contribuíram para trazer o caráter de documentário à proposta, já que nesse momento o espectador tem uma percepção documental sobre aquilo que está fruindo. O documentado passa a ser integrante do discurso, documento vivo em cena, no que se refere aos outros espectadores; mas também um espectador convidado a olhar com estranhamento o que lhe é familiar, aproximando-se do conceito de espectador participador, presente nos projetos de artistas como Hélio Oiticica.

No momento em que o discurso aborda a realização de um sonho, um ator interrompe a cena e desliga o chuveiro pontuando: “As coisas mudaram, mas nem tanto assim. Malva e Ivanil ainda precisam fazer economias para viajar. Conhecer lugares que na juventude não puderam. A poesia do casal resiste e dialoga com a falta de prosa dos nossos dias”. De súbito, outra atriz pede para que Malva leia um decreto escrito por ela mesma em 1993 a pedido de Ivanil. O papel, entendido como documento dentro da cena, foi trazido por uma atriz e lido em voz alta: “Eu, Malva, declaro sempre dar quantos beijos Ivanil desejar”. Em coro, os atores começam a repetir o texto, logo percebido pelo casal como indicação para que o pedido do bilhete fosse atendido. Eis que o beijo surge, ovacionado com palmas.

Por fim, café e bolo eram servidos, momento esse disparador de comentários e percepções da plateia sobre o que havia acontecido no encontro.

Depois de cada apresentação, perguntas eram formuladas em relação às dificuldades que apareciam (contato com o público, com o espaço intimista, uso de documentos em cena) e as possíveis respostas levantadas acabavam por serem experimentadas nas criações de cena para o trabalho na outra zona na cidade.

5.4 – *Pretérito Imperfeito*

Após todas as ações, as descobertas e os problemas vivenciados implicaram na construção de um conhecimento conceitual/formal, gestado em plena atividade cênica. Em posse desse repertório, voltamos à sala de ensaio para a articulação de todas essas descobertas, a fim de elaborarmos um discurso de natureza cênica. O processo flagra um entendimento da encenação como conhecimento construído a ser compartilhado, permitindo vislumbrar o seu processo de elaboração como uma oportunidade de aprendizado aos envolvidos.

Talvez a melhor maneira de revelar as inquietações dos atores envolvidos nesse momento e ilustrar sua visão do processo como aprendizagem seja apresentada aqui pelas palavras de cada um deles⁸:

Na verdade, eu me sinto chegando a essa cidade, algo muito parecido com o que aconteceu comigo há 14 anos, quando vim de Araras, porque parto do princípio de que nunca antes desse projeto eu havia conhecido, por exemplo, a rua Xique-xique, no bairro do Patriarca, tampouco o extremo da Zona Sul, ou, sendo mais objetiva, o Jardim Macedônia. E apesar de eu ser moradora da Zona Norte, descobri um outro lado dela, literalmente, que não sei se conheceria em outra situação.

Revisitar essas quatro casas e essas quatro zonas estando na casa do Teatro Documentário, nossa sede

⁸ Trechos do terceiro relatório de ações desenvolvidas, entregue a Divisão de Fomento da Secretária Municipal de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo.

provisória na rua Maria José, 140, tem sido instigante, porque acabamos entendendo que não bastava copiar e colar o que fizemos, achar um fio condutor, um título e ensaiar.

Como falar da cidade falando do documentado ou como, ao falar de um documentado, detonar questões de amplitude social fortíssimas?

Como fazer? Por que fazer? Qual a maneira menos pretensiosa e ao mesmo tempo mais cuidadosa de tocar em pontos tão importantes para alguns de nossos documentados e para a cidade de São Paulo? E como dialogar com esse espectador, que hoje é muito menos passivo (e que bom que o é) e muito mais compositor da cena contemporânea?

E por fim, o que a todo momento me pergunto, é a respeito do próprio título do nosso projeto: Como se pode brotar poesia da casa da gente? (Elaine Grava)

A pergunta que nos norteia desde o início do projeto e não por acaso, é o nome do mesmo: Como se pode brotar poesia na cada da gente? É talvez a grande síntese do que estamos construindo neste momento em que nos encaminhamos para a encenação. Trazer questões, revelar o processo de pesquisa teatral, tornar cênico algo, um documento.

Pensar no espectador, sua produção de sentido, no leque de possibilidades de leituras. Pensar na cidade e todos os seus contrários. Pensar em construir algo, um

experimento. Isso. Experimentar. Pensamos em mostrar para o espectador o que experimentamos de São Paulo esses meses todos. Pensamos em trazer para a cena uma bandeja cheia de São Paulo e todos os seus recheios.

A Cia. Teatro Documentário quer organizar suas vivências e propiciar encontros, quebrar muros, prostrar. Compartilhar pontos de vista. Possibilidades que apenas São Paulo oferece e seus contrários como dito anteriormente. Por isso abriremos as portas da nossa casa para mostrar. Depois de quatro casas que também abriram suas casas nas quatro zonas da cidade que RESISTE e insiste em se olhar, em se encontrar, em criar laços.

(Gustavo Idelbrando)

Uma longa caminhada para chegar ao ponto que estamos hoje. Um lindo material recolhido em nossas andanças por São Paulo. Realmente a cidade pulsa tão forte que as vezes parece não caber dentro de seus limites geográficos, quanto mais dentro de uma encenação teatral.

Após todo o material videográfico captado, todas as oficinas, pessoas que passaram pelos nossos olhares, encenações dentro das casas das pessoas, iniciamos uma nova etapa dessa caminhada, momento de ensaios, de “re-ver” tudo o que passou, o que vimos, e o que deixamos passar sem perceber.

O nosso ponto de vista sobre o nosso processo esta começando a ficar claro, as contradições de nossos documentados, que são eles: Ivanil, Malva, Guilherme, Sonia, Vera, Paulinho, Lazara, Paulo, Bete, Max, Micael. Na rua Maria José, 140 – centro da cidade de São Paulo. Já está em processo a união dessas vizinhanças, das quatro regiões. O sonho que faz com que deixemos coisas para trás.

Uma cidade que não para de circular, vias públicas, ruas, avenidas, uma calma aparente, em meio a um caos já instaurado.

(Márcio Rossi)

Metro São Joaquim. Vergueiro, Viaduto Pedroso. Desce a Brigadeiro, esquerda na Maria Jose. Xerife. Nossa rua tem um xerife. Vende picolé, chiclete, balinha. Estamos em casa. Abrigo do fogo.

Jardim. Parede terracota, ladrilho amarelo. Sempre tem um folhetinho de pizzeria na entrada. Vários no chão. A gente poda, mas nossa!! Como cresce rápido a grama. Porta marrom, ainda tem uns restos de verde de tinta de como era antes. As vezes o Sol (o Marcelo) passa um tempão tentando limpar. Corredor. Taco. Sala de visita. Reuniões. Temos uma mesa de escritório, aquelas de firma. Ocupa a sala toda. Falta pintar a janela.

Sala de jantar e cozinha. Tem umas marcas de pata de gato na parede, é documento. Café do Guga, todos contribuem com a bolacha. Temos talheres laranja

e escorredor de prato verde. Tem uma escada no meio da casa. Marca de ferro. Quarto um. Quarto dois. Quarto três. Banheiro. Tem umas fotos das nossas caminhadas no banheiro. Faz tempo. As vezes eu penso em tirar de lá. Mas desisto. A Elaine tá sempre escovando os dentes.

De qualquer parte da casa dá pra ouvir os vizinhos.

(Natália Lemos)

Na Casa do Teatro Documentário centralizamos as lembranças de nossa trajetória pelos quatro cantos da cidade, portanto a escolha por apresentar a encenação ali, numa casa no centro velho de São Paulo, em vez de um espaço convencional, não foi arbitrária. A residência da rua Maria José, 140, no bairro da Bela Vista foi aberta para falar daqueles que abriram suas portas para a Cia. Ao mesmo tempo, o próprio discurso apresentado era sobre as relações possíveis entre as residências/casas e a residência/cidade.

Nosso espaço cênico é um típico sobrado italiano construído por um imigrante no começo do século XX para abrigar sua família perto da Avenida Paulista, região onde residia a elite paulistana da época. O raciocínio era o de estar próximo daqueles que iriam solicitar os serviços desses profissionais especializados (pedreiros, mecânicos, carpinteiros). O atual dono do imóvel, Nicola Pacileo, professor de engenharia civil da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, que acabou por se transformar em um de nossos documentados, é neto desse imigrante.

Arquitetonicamente, a moradia corresponde ao que se chama de casa geminada⁹. Pelo tamanho do próprio espaço, já que a encenação transcorria nos cômodos da casa, eram recebidas 12 pessoas por apresentação.

Em nosso sobrado compartilhamos a organização sensível dessa experiência passada, ainda presente: uma experiência em pretérito imperfeito. *Pretérito Imperfeito*, título da encenação.

Cena de *Pretérito Imperfeito* - as crianças vizinhas como documentos vivos

A opção de documentar como princípio que norteou o processo e que acaba por aparecer em cena se dá com a necessidade de construção do passado e a consequente criação de uma narrativa, a memória da própria documentação.

⁹ Em um único terreno dividido ao meio, construção de duas casas que possuem uma mesma parede divisória. Os cômodos de uma são o reflexo invertido da outra. Logo, possuem uma planta baixa idêntica, mas espelhada. No interior da casa existe uma espécie de quintal central separado apenas por um muro baixo que dá acesso a uma comunicação direta entre as duas residências. Geralmente, essas casas eram habitadas por irmãos, dada a proximidade e a pouca privacidade, principalmente em termos dos sons, que são facilmente escutados pelos moradores de cada uma delas.

A encenação durava em torno de uma hora e meia e, por isso, em vez de apresentarmos aqui a descrição de todas as cenas, apontaremos momentos que revelam problematizações sobre o campo documental ainda aqui pouco discutidas.

A partir de um agendamento prévio, em que as pessoas deixavam seus endereços, enviávamos uma carta relatando um pouco do que foi nossa trajetória pelas quatro regiões de São Paulo (Norte, Sul, Leste e Oeste). De alguma maneira esse ato, além de recuperar uma prática perdida em tempos de sucintos e-mails, também preparava o espectador para a experiência dentro de nossa casa.

O espectador, já “preparado”, chegava a nossa casa como se chega a qualquer casa que se visita: tocando a campainha. A recepção era feita por todos os atores-anfitriões, que ofereciam chá, café, água ou suco de tangerina aos espectadores que, enquanto bebiam e conheciam a parte de baixo da casa, conversam entre si. Assuntos como o trânsito de carros, a dificuldade no uso do transporte público, a diferença entre as regiões da cidade, a memória de uma São Paulo de outrora numa atitude as vezes saudosista, em outras crítica, apareciam espontaneamente ou eram aquecidos com as perguntas dos atores, naquele momento também mediadores.

Cada um dos atores, então, convidava parte da plateia – grupos de no máximo três pessoas – a colocarem em seu figurino¹⁰ um pedaço de tecido com uma palavra bordada. As palavras eram substantivos que semanticamente referem-se ao ato de andar (caminhante, andarilho,

¹⁰ A proposta de figurino é muito simples. A princípio são roupas cotidianas, mas em tons que lembram as cores das fotos de cartões postais coloridos artificialmente, produzidos no começo do século XX. No entanto, quando se percebem os atores como um todo, existe uma unidade na escolha dos tecidos e nas cores.

acompanhante...). Posto isto, a plateia dividia-se de maneira espontânea, de acordo com a proximidade do ator em relação aos espectadores, em quatro grupos, que, progressivamente, vão sendo convidados a subirem aos cômodos de cima.

Cada cômodo apresentava um universo documentando, ou, em outras palavras, cada região é colocada dentro de um quarto, corredor, sala, escada, jardim de inverno, cozinha. Estávamos diante de uma encenação em que a própria cidade de São Paulo é protagonista.

A Zona Norte, por exemplo, que nos foi apresentada sob a ótica do alargamento das ruas proporcionalmente ao crescimento do mercado automobilístico, derramada em buzinas e estreitada de conversas nas calçadas, é encenada num corredor, um local de circulação – uma metáfora a respeito do trânsito caótico que entope São Paulo. O mesmo documentado que nos apresentou essa Zona sofreu dois AVC's, teve sangue derramado dentro de sua cabeça, seu corpo inteiramente afetado e seu deslocamento dificultado.

Em uma porta de vidro no meio do corredor, é traçado à tinta o Rio Tietê, que abarca em sua marginal todo o derrame de carros. Ao mesmo tempo, a atriz descreve os caminhos de um AVC – um entupimento de uma veia da cabeça, que coloca o corpo em caos. Ao fim da cena, ambos os atores, repetindo as palavras que foram proferidas por Guilherme sobre os carros que já teve, começam a colocar vários carrinhos de brinquedo em funcionamento no chão, transformando o corredor numa via de acesso entupida. Cada um dos outros dois atores sai de um dos quartos onde estão os espectadores, convidando-os a seguirem para a próxima cena. Entretanto, ao olharem para a plateia avisam: “Ao atravessarem, cuidado, os carros são muito delicados.”

A cena documental construída prezou por apresentar uma questão aparentemente privada que ia ganhando uma dimensão pública, dentro de uma proposta estética assumidamente teatral. Assim como no cinema, a preocupação com as questões de linguagem afasta o documentário do mero caráter informativo, caminho necessário para que o discurso não caia na simples enumeração de dados. Em específico na proposta citada, mais do que proferir frases sobre o trânsito caótico, reforçando o lugar comum dos veículos de comunicação de massa, optamos por propor uma experiência cênica que permitisse ao espectador chegar a uma leitura pessoal sobre a situação.

Tanto essa como as outras cenas – anteriormente, nos quartos (Zona Oeste de Paulinho e Dona Vera) e após, na sala de estar (a rica Zona Sul do Sr. Nicola, dono da casa alugada pelo grupo), escada de acesso à sala de estar (a pobre Zona Sul de Paulo, pai de Max) e cozinha (Zona Leste de Ivanil e Malva) – contaram apenas com relatos em áudio e fotografias dos documentados. A opção estética pela palavra como documento recorrente – seja ela gravada, escrita, proferida – se opõe à máxima de que “a imagem vale por mil palavras”. A escolha por um documento de determinada natureza (imagem fotográfica, imagem audiovisual, som, relato gravado, objeto...), portanto, agrega sentido ao discurso que está sendo construído.

Nas sociedades contemporâneas, inúmeras imagens são fabricadas para atender à demanda de espetáculos cada vez mais preocupados em encantar o consumidor-alvo, outrora tão somente espectador. A experiência vivida é abandonada em favor da representação. Porém, mais do que um conjunto de imagens, o espetáculo é “uma relação social mediada por imagens” (DEBORD, 2007, p. 14).

Ao longo do processo nos perguntamos: Não seria a solução mais simples e confortável o uso da imagem audiovisual projetada? Como utilizar outros documentos e articular o discurso de tal maneira que o caráter documental permaneça sem a presença da projeção de imagens?

A pesquisa de todos os criadores ao longo da construção da encenação passou a trabalhar com as possibilidades tecnológicas na captação e emissão sonoras. Conscientes delas, os atores conseguiram propor cenas levando em conta um diálogo real com o som e a fonte sonora.

Das reflexões em torno do fato de não haver projeção de imagens e da palavra ser o principal documento investigado em cena, surgiu a ideia que já habitava o imaginário dos componentes da Companhia nos processos anteriormente desenvolvidos: a presença de pessoas documentadas em cena relatando suas próprias opiniões sobre o que o grupo discute na encenação. A palavra seria proferida pelo seu primeiro emissor.

Sabíamos do interesse de Ivanil, documentado da Zona Leste, que, ao ser convidado, aceitou prontamente. Na cozinha, local onde Malva e Ivanil nos receberam para a conversa que tivemos com eles na primeira etapa de nosso projeto, ocorreu a cena referente à Zona Leste. Antes, no entanto, na sala de jantar um ator recebia o público vindo da cena realizada na sala de estar, referente a Zona Sul. Ele tinha em suas mãos um quebra cabeça feito de uma imagem fotográfica de Ivanil e Malva¹¹. Ao convidar os espectadores a montarem o brinquedo,

¹¹ Interessante pontuar que o mesmo jogo com outra imagem foi feito na encenação realizada dentro da casa de Ivanil e Malva. Fica evidente em momentos como esse como a ação realmente propiciou uma investigação que repercutiu na encenação final.

o ator começa a falar sobre o caminho a ser feito do centro da cidade de São Paulo até a Cidade Patriarca, bairro onde residem Ivanil e Malva. Os documentados são apresentados para em seguida na cozinha, num primeiro momento, uma atriz e um ator assumirem o papel de Malva e Ivanil respectivamente. Depois de um diálogo em torno das ações de fazer cruzadinhas e preparar pipoca, outra atriz interrompia o fluxo narrativo, afirmando como narradora: “Há quarenta anos, era comum vizinhos se encontrarem na casa daqueles que tinham aparelhos de televisão para assistirem programas. Há trinta anos, também era comum, em período de escassez de açúcar, o vizinho do lado pedir uma xícara do produto emprestada. Hoje Ivanil e Malva possuem quatro aparelhos de televisores e são diabéticos”¹². Além de brincar com o estilo característico dos textos comumente emitidos em *off* nos documentários tradicionais, a cena já remetia à questão abordada pela próxima.

A atriz narradora, então, convidava os espectadores a se levantarem e a acompanharem até o pequeno quintal que dava para a casa ao lado da sede da Cia. Teatro Documentário. Lá, os nossos vizinhos estavam à espera da plateia para relatarem algo que haviam presenciado em nossa casa, antes de chegarmos nela: os antigos moradores, quando mudaram, abandonaram dois gatos sem comida ou água. Depois de três dias, por causa dos miados, ambos foram salvos pela vizinhança. Animal virá objeto/coisa no mundo descartável da mercadoria!

Interessante pontuar que essa participação surgiu naturalmente. O som das 12 pessoas que moram na casa ao lado passou a compor nossos ensaios. Por que não incorporá-los à cena?

¹² Fragmento da dramaturgia de *Pretérito Imperfeito*

Na volta para a cozinha, no lugar do ator, o próprio Ivanil estava presente repetindo as mesmas ações que o ator tinha feito anteriormente, agora a sua maneira.

A presença de Ivanil ratifica a veracidade de todos os encontros que foram contados pelos atores/documentaristas. Ele é documento de sua própria existência e acaba por ter o poder de trazer o lastro de verdade às gravações ouvidas nos outros cômodos.

Ao final da experiência, a plateia era convidada a saborear um café com bolachas, ação que espontaneamente estimulava uma conversa, na qual vinham à tona impressões e sensações a respeito da encenação assistida.

5.5 – Questões éticas suscitadas na opção por se documentar em teatro: a presença de Ivanil

Dentre tantas questões de caráter ético suscitadas pela opção de documentar talvez a de maior destaque no projeto analisado sejam as desdobradas a partir da presença de Ivanil dentro da cena. Nos estudos em cinema, quando se aborda o campo documental, fatalmente surgem discussões sobre o lugar do documentado no processo criativo e sobre as responsabilidades do cineasta em relação às consequências pós-exibição.

O que fazer com as pessoas? Formulada de outra maneira a pergunta é “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?”. A maioria de nós acha que um convite para atuar num filme é uma oportunidade desejável, e

mesmo invejável. E se o convite for não para atuarmos num filme, mas para *estarmos* num filme, para sermos nós mesmos no filme? O que os outros pensarão de nós? Como nos julgarão? Que aspectos de nossa vida podem ser revelados e que não previmos? Que pressões, sutilmente indicadas ou abertamente declaradas, entram em jogo para modificar nossa conduta e com que consequências? Essas perguntas têm várias respostas, de acordo com a situação, e são de um tipo diferente das propostas pela maioria das ficções. Elas fazem recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre os cineastas que pretendem representar os outros em vez de retratar personagens inventados por eles mesmos. Essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema da ficção. (NICHOLS, 2007, p. 32)

Num documentário cinematográfico o que se vê na tela não é o documentado, mas sim a imagem dele captada sob certas circunstâncias (luz, enquadramento, movimentação de câmera), o que não exclui uma série de efeitos que a exibição do filme pode ter sobre sua vida.

Convidar alguém para participar de um filme sobre a própria família, o desemprego, as possibilidades de romance na era nuclear (que é como Ross McElwee descreve seus objetivos em *Sherman's march*) ou acompanhar alguém durante todo o processo de uma cirurgia de rejuvenescimento do rosto, como Michael Rubbo faz em *Daisy*, traz questões

menos simples. Quais as consequências ou os riscos que os cineastas devem informar às pessoas que aparecem em seus filmes? Até que ponto o cineasta pode revelar honestamente suas intenções ou prever os efeitos reais de um filme? (NICHOLS, 2007, p. 37)

O cineasta e etnógrafo francês Jean Rouch abriu caminho para afastar cada vez mais a possibilidade de usufruto do documentado e a alienação dele diante do modo de produção, ao inseri-lo no processo criativo de suas realizações. Em *Eu, um negro* (1958), rodado na Costa do Marfim, propõe um desafio a quatro amigos que vivem de biscates: para cada um imaginar um personagem, construir uma história para ele e encená-la pela cidade. Depois, assistindo as cenas sem som, eles recriariam as falas que haviam improvisado. O documentário configurava-se no registro de todo esse processo.

No caso do teatro, por vezes se opta pela própria presença física do documentado em cena. Logo, as questões éticas são ainda mais urgentes. Os procedimentos no processo, o contato constante e as apresentações estreitam uma convivência com alguém que não optou, pelo menos até aquele momento, por trabalhar com teatro.

Conscientes da delicadeza da situação, evitamos colocar Ivanil em uma situação na qual utilizaríamos sua presença segundo convicções não compartilhadas; ou seja, em que ele estivesse alheio à criação. Um pensamento óbvio deve ser ratificado: Ivanil não foi um objeto de cena.

Como as ações realizadas ao longo do processo contribuíram para a criação do discurso, inclusive no que tange à presença de dados documentais, o projeto como um todo foi relatado e discutido, para depois se apresentar a proposta de encenação, da qual, agora, Ivanil também faria parte.

Mesmo com a ideia da cena encaminhada, queríamos que ele contribuísse conosco no aprofundamento desta. Durante os ensaios, a partir de uma proposta do próprio Ivanil, estabelecemos qual seria o jogo entre ele e a atriz documentarista que o acompanharia em cena. Combinamos que, além do relato, ele deveria sempre surpreender a atriz, revelando algo que não sabíamos sobre sua vida conjugal com Malva. Estrategicamente, estaríamos também incentivando o frescor em cada apresentação.

Diferente dos trabalhos de Vivi Tellas, não existiu em *Pretérito Imperfeito* um protagonismo do documentado, pois a cena envolvendo sua participação estava articulada a outras tantas que versam sobre a perspectiva de pensar a metrópole paulistana como casa.

Ivanil em cena em *Pretérito Imperfeito*
com a atriz documentarista Elaine Grava

Mesmo assim, enfrentamos inúmeros problemas advindos do encontro com o diferente. Ivanil trouxe consigo os valores de um modo de produzir e fazer teatro consagrado em determinado momento histórico por uma classe social à qual ele próprio não pertence. O espaço casa, diferente do palco italiano; a proximidade com a plateia;

a não linearidade; a proposição aos espectadores de várias situações de jogo a fim de alterar sua percepção, ao mesmo tempo convidando-os para uma recepção mais ativa, são características de uma encenação distante do universo de Ivanil.

A zona de tensão entre o grupo e o documentado aumentou quando percebíamos sua dificuldade de escuta e nosso preconceito em relação a algumas atitudes que considerávamos inadequadas a uma pessoa com determinada idade.

O embate foi encarado, então, pela Companhia como algo precioso para a nossa formação e a de Ivanil também. Longe de querer minimizar a questão, percebemos que reuniões semanais com o elenco criariam um espaço para o exercício de compreensão da diferença e o convite à desconstrução de verdades solidificadas em ambos os casos. Criamos um espaço de conflito para a verbalização e discussão de nossas oposições, inclusive de caráter simbólico, logo, cultural.

5.6 - Ações artísticas em processos de encenação documentais: a experiência da Cia. Teatro Documentário com o projeto *Como se pode brotar poesia na casa da gente?*

Descobrimos ao longo do projeto *Como se pode brotar poesia da casa da gente?* que tínhamos uma singularidade enquanto grupo que ia além da pesquisa estética sobre fazer documentário em teatro, mas que se relacionava ao nosso processo de documentação, refletindo inclusive em como trataríamos os documentos encontrados em cena. Algumas de nossas proposições se inseriam (e ainda se inserem!) num campo no qual os limites da ação cultural e do fazer teatral estão borrados, numa

perspectiva de teatro que, conforme a Prof^a. Maria Lucia Pupo afirma, não dissocia “a depuração artística do crescimento do homem” ¹³.

Ao longo do processo, o grupo começou a examinar algumas de suas práticas próximas de ações culturais, que preveem a abertura de processos com um início, porém sem um fim claro, objetivando a investigação continuada, com a pretensão proposital de com elas intervir no tecido social.

Entretanto, endentemos a partir de Pupo (2012) o modo de atuação da Cia. Teatro Documentário como de ação artística ao invés de ação cultural.

(...) seria oportuno distinguir, como faz Teixeira Coelho em *A cultura e seu contrário* (São Paulo, Iluminura, 2008), a especificidade de uma ação artística em relação à ação mais amplamente tida como cultural, partindo do princípio de que a arte, em larga medida é a negação da cultura. Seu caráter divergente faz com que ela seja uma exceção em relação as manifestações da cultura, que remetem à regra. Em oposição à esfera da necessidade, a dimensão do desejo, intrínseca à atividade artística é enfaticamente salientada pelo autor como seu vetor imprescindível. (Pupo, 2012, p. 48)

Fundamentados também no texto de Jean-Gabriel Carasso, *L’ action culturelle est un humanisme*, estamos considerando a ação artística como o cultivo e aprofundamento da criação de um objeto artístico, estreitamente

¹³ Citação retirada do projeto de pesquisa *Processos contemporâneos de criação teatral e pedagogia*, desenvolvido pela Prof^a. Dra. Maria Lucia Pupo.

vinculada à ação cultural ao trazer em seu bojo a possibilidade de alargamento do campo sensível das pessoas envolvidas, por meio de uma desautomatização dos sentidos (CARASSO, 2009).

Tomemos, por exemplo, a primeira ação do projeto fomentado: a nossa aproximação com quatro grupos de cada uma das regiões da cidade.

Durante os primeiros seis meses do processo, estabelecemos encontros com esses quatro grupos por alguns dias. Houve um contato prévio a fim de combinarmos horários para que se mantivesse um diálogo contínuo com o grupo parceiro. Os anfitriões/parceiros tiveram como primeira missão apresentar a zona geográfica na qual a sede do grupo está localizada em suas contradições, em apenas um dia, por meio de um passeio, todo ele registrado em vídeo por nós. O próprio critério de escolha desses grupos recaiu sobre os que apresentavam um histórico de convívio com outras companhias teatrais e que também possuíam um trabalho com a comunidade de seu entorno.

A ação com os grupos parceiros fez com que a Companhia mergulhasse na região de São Paulo acompanhada por aqueles que moram ali. Minimamente, queríamos conhecer melhor a cidade de São Paulo. Da mesma forma, oferecíamos ao grupo parceiro uma experiência motivadora da seguinte reflexão: Será que nosso olhar sobre a região geográfica da cidade em que produzimos artisticamente já está habituado?

Luciano Carvalho, representando o Coletivo Dolores, resolveu nos apresentar a região por meio das praças. Recordações da infância, a história da formação do Dolores, encontro com amigos de bairro. Nas andanças, descobertas. Muitas pessoas dos arredores não conheciam o trabalho do Dolores. Uma parada para conversas, apresentações e no rosto de Luciano o olhar de uma descoberta.

Mais tarde soubemos que o acontecimento virou pauta de uma das reuniões do grupo e, no ano de 2013, um dos núcleos de criação do coletivo, inclusive do qual Luciano participa, resolveu contar as histórias do bairro.

Por outro lado, nós descobrimos que a Cidade Patriarca, onde fica a sede do grupo, foi planejada e idealizada seguindo os mesmos padrões de bairros ricos da cidade. Para a maioria dos integrantes do grupo, surpresa e quebra de um preconceito: era na Zona Leste que havia um dos bairros mais arborizados do município. Talvez por isso o critério de escolha de Luciano.

Entre as histórias de Luciano, a de uma árvore que foi cortada na praça da Padaria Internacional foi integrada à encenação final:

Perto da rua Xique-xique, onde Malva e Ivanil moram, mais precisamente na praça da Padaria Internacional, tinha uma seringueira enorme, com uma copa tão fechada que cobria os letreiros do comércio local. A dona de um dos estabelecimentos ligou para a subprefeitura que não demorou a chegar. A árvore em minutos foi cortada.

No final da noite, ao retornarem do trabalho para suas casas, alguns moradores avistaram centenas de pardais voando em círculos em torno do que era agora um espaço vazio. Os ninhos deixados ao raiar do dia tinham desaparecidos. No dia seguinte em meio a sujeira e pardais mortos no chão.

(Trecho da dramaturgia de *Prérito Imperfeito*)

Constata-se que essa prática foi um dispositivo de pesquisa documental encontrado pelo grupo para que a coleta do material de interesse para nossa pesquisa não viesse de pressupostos já estabelecidos *a priori* sobre o que queríamos documentar. Essa maneira de entender o lugar da pesquisa dentro do processo de construção artística filia-se à própria maneira de entender o que é documentário.

Além do trabalho conjunto com os grupos, cada região contou com um estagiário (ator ou atriz em formação morador da zona documentada) para nos auxiliar em todas as ações desenvolvidas com o grupo parceiro. Temos aqui uma proposta que visava compartilhar as experiências de pesquisa com outras pessoas que não integravam o grupo, ao mesmo tempo em que esse outro olhar, estranho/estrangeiro, era altamente enriquecedor para o desenvolvimento das encenações nas casas. A crença numa real troca entre os envolvidos sem hierarquizar a relação rompia com uma perspectiva segundo a qual o grupo seria o único agente e “doaria” seu conhecimento a terceiros. Na realidade, o que ocorreu foi um encontro no qual os envolvidos estavam predispostos a participarem de uma experiência significativa para ambas as partes. Fugimos aqui de uma visão de contrapartida social calcada no assistencialismo e, muitas vezes, desprovida de laços com o processo criativo.

O próprio convite feito aos vizinhos, amigos, familiares, para serem espectadores nas intervenções dentro das casas estimula a redescoberta desse espaço como o de interação e troca entre pessoas, representando o romper dos muros construídos pela nova dinâmica social, caracterizada pelo aprisionamento das pessoas em suas

próprias residências. Assim, o fazer artístico extrapola seus próprios projetos, seu próprio mundo, passando a se oferecer como instrumento de mudança estética e social (COELHO, 2008).

O encontro entre vizinhos, as cenas no espaço residência, as conversas na hora do café, portanto, são ações integradas a uma manifestação artística e voltadas para uma cidade cuja correria do dia a dia, imposta pelo modo de produção dominante, roubou a poesia do cotidiano.

5.7 - A Cia. Teatro Documentário, a encenação *Pretérito Imperfeito* e ações em torno da fruição estética: o espectador como destinatário.

Se ao longo do projeto existiram ações que motivaram o questionar do que poderia se entender como teatro, como no caso das cenas realizadas dentro das casas das pessoas, a encenação final – o relato cênico dessa trajetória – não poderia estar alheia ao processo.

Ainda hoje, para o grande público, o que se entende por teatro está associado a uma maneira específica de fazê-lo e pensá-lo, denominada por teóricos de *teatro burguês*. Dentre os estudiosos, o francês Patrice Pavis afirma que a expressão, sempre utilizada de maneira pejorativa, refere-se a um teatro “produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público pequeno burguês, que veio consumir com grande despesa uma ideologia e uma estética que lhes são, de cara, familiares” (PAVIS, 1999, p. 376). Não se está diante propriamente de um gênero, mas de um modo de produzir teatro pautado em convenções que muitas vezes estão

presentes apenas para tornar a encenação/mercadoria mais acessível e atraente, no intuito de agradar ao público/grupo de consumidores.

Algumas convenções abarcadas pelo teatro burguês, mas que não estiveram sempre presentes ao longo da história do teatro – como a divisão entre palco e plateia, a necessidade de silêncio e de um corpo confortavelmente sentado para o deleite da ação dos atores, a utilização de recursos de iluminação, cenográficos e de caracterização para construção de um mundo harmônico, perfeito e verossímil em cena – são tomadas por esse grande público como condições indispensáveis para que a manifestação teatral “digna de ser apreciada” possa acontecer.

Mesmo sabendo da necessidade de endossar a crítica ao modo de produção presente no teatro burguês, não se quer aqui em específico desenvolver uma argumentação para combatê-lo.

Ressalta-se o problema em entender como teatro apenas o realizado conforme as convenções daquele denominado como burguês. Mesmo quem nunca assistiu a uma encenação teatral tem em mente a visão de que o “verdadeiro teatro” é aquele exibido nos grandes palcos, com a presença de cortinas que se abrem após três sinais sonoros e com espectadores ávidos pelo consumo de mais um palatável entretenimento. No máximo, aceita-se o espetáculo de rua como uma variante “pobre” em recursos e em qualidade artística.

Assim, quando algo que foge a essa estrutura é apresentado, a desvalorização da proposta por parte do público se manifesta pelo não comparecimento às encenações ou pelo questionamento sobre a natureza teatral daquilo que é apreciado, já que o teatro burguês continua “a identificar-se, na mente do público, com o teatro por excelência e de representar os dois terços da produção global nos palcos das grandes cidades do mundo inteiro” (PAVIS, 1999, p. 376).

Talvez o caminho para desconstruir essa visão unívoca de teatro esteja na possibilidade de ampliar o que é entendido como apresentação teatral, em um caminho que passa necessariamente por um trabalho com o espectador.

Pensar em procedimentos artísticos/pedagógicos que, de alguma maneira, mobilizem o espectador para a aventura de uma produção na contramão de muitos códigos pilares do teatro burguês passou a ser uma atitude mais assertiva entre os grupos teatrais desfavoráveis à mercantilização da arte do que as lamúrias com a sempre renovada constatação de que os espectadores vão ao teatro para assistirem televisão.

Em meio a inúmeros exemplos, o trabalho da Cia. Teatro Documentário traz em seus processos procedimentos pautados numa pedagogia do espectador que muitas vezes acabam por se contrapor às convenções do teatro burguês, configurando-se em estratégias para a formação de público.

A encenação *Pretérito Imperfeito* possuía características que demandavam trabalho com os espectadores. Além do fato de ser um documentário cênico, proposta estética incomum nos palcos brasileiros, o convite feito era para que o pequeno grupo¹⁴ assistisse à encenação dentro de uma casa, sempre se locomovendo por entre os cômodos, algo muito distante do conforto das salas de espetáculos celebradas pelo teatro burguês.

O espaço da encenação também não correspondia ao tamanho da maioria das salas tradicionais, em que a configuração arquitetônica

¹⁴ Pelo tamanho do próprio espaço, já que a encenação transcorre nos cômodos dessa casa, eram recebidas apenas doze pessoas por apresentação.

impossibilita uma proximidade física entre ator e público, havendo uma divisão espacial entre palco e plateia. Em uma das cenas, por exemplo, dentro de um quarto, os atores e parte dos espectadores sentavam numa cama de casal para que a cena transcorresse. Deveria ser pensado um procedimento que preparasse o público para essa outra relação mais, *grosso modo*, intimista.

A própria chegada dos espectadores, geralmente iniciada na bilheteria e seguida pela espera até que se abram as portas para o início da encenação, era diferente no caso de *Pretérito Imperfeito*. Não havia bilheteria (o espetáculo era gratuito) e, sendo o espaço de apresentação uma casa, como já foi enfatizado, não existia um local próprio para que o público aguardasse. Independentemente das questões de estrutura espacial, não interessava também ao grupo um início de encontro distante da experiência proposta pela própria encenação.

Depois de muitas reflexões chegou-se à ideia de que, em toda a divulgação do espetáculo, haveria o anúncio de três números de celulares de operadoras diferentes para que os interessados marcassem o dia e horário em que compareceriam à encenação. A partir desse agendamento prévio, em que os espectadores deixavam seus endereços, era enviada uma carta na qual um dos atores relatava um pouco do que foi a trajetória do grupo pelas quatro regiões de São Paulo (Norte, Sul, Leste e Oeste). Literalmente, o espectador era o destinatário da encenação. A carta tentava estabelecer uma relação de proximidade, além de despertar o interesse por conhecer quem a havia enviado. Sempre ao final da correspondência, a atriz ou o ator terminavam solicitando que o espectador, ao chegar, procurasse pelo “remetente”.

O conteúdo do que era escrito também revelava indiretamente duas grandes características da encenação: o caráter narrativo e a proposta

estética documentária. Contava-se algo da trajetória vivenciada e com isso cada carta era transformada em um documento único sobre o processo.

Esse procedimento, ao estimular a contextualização da natureza documental do discurso, estabelecia de antemão o pacto documental com o espectador. A carta indexava o discurso, ao mesmo tempo que fazia isso de maneira expressiva e não meramente informativa. De certo modo, com a leitura do texto de antemão o processo de fruição da obra começava.

Sem qualquer tom que compromettesse o clima que estava sendo construído, os atores aproveitavam o momento para perguntar sobre como os espectadores, agora visitantes, tinham chegado até ali. Transporte, trânsito, características de bairros, o nascimento em São Paulo, a chegada a São Paulo, assuntos ligados à dinâmica da cidade nasciam e “aqueciam” o imaginário do grupo, preparando-os para o que viria a seguir.

Receber a correspondência, lê-la, apertar a campainha, perguntar pelo ator/remetente, tomar para si o papel de destinatário, entrar na casa e conversar com os outros espectadores/visitantes eram experiências propostas que, além de integrarem a encenação, configuravam-se como exercícios de mediação. O ator em todo esse caminho assumia também o papel de mediador. Foram vários os momentos em que espectadores, no meio das conversas, perguntavam algo como “Já começou a peça?”. Em vez de afirmar ou negar, o ator ou atriz respondia com outra pergunta, como: “Você já se sente em uma peça?”.

A percepção dos espectadores progressivamente ia sendo alterada e sem a presença de nenhum código convencional, como os três sinais sonoros, o espaço de jogo característico das propostas teatrais se estabelecia.

Todas as ações de mediação presentes no interior da própria encenação funcionavam como agentes no processo de produção de sentido, mas sem aparecer no resultado final da leitura. Não se estava pensando na imposição de algum sentido prévio, ou na indicação de uma bula de como entender a encenação. Pelo contrário, as ações procuraram estimular a disponibilidade do espectador para que ele se deixasse atingir pelo ato artístico, pois, como Desgranges pontua, “é justamente na indeterminação, como evento provido de finalidade mas sem um fim previamente instituído, que se organiza o acontecimento artístico, que, tal, como uma nuvem para o poeta, pode explodir em potencial de sentidos, se assim o quisermos” (DESGRANGES, 2012, p. 17).

Após a chegada de todos, os outros cômodos da casa eram apresentados à medida que as cenas se desenrolavam.

O convite feito aos espectadores nesse caminhar por entre os cômodos era para experimentarem a redescoberta da casa como espaço de interação e troca entre pessoas.

Apenas com o trabalho anterior, visando a criação de uma relação de confiança entre espectadores e atores, foi possível um deslocamento da plateia entre os pequenos cômodos, sem que houvesse uma sensação de desconforto pelo fato de se transitar por um lugar estranho. Acostumados a estar sentados nas plateias convencionais, o público na encenação, literalmente, se deslocava por entre as histórias de lugares de São Paulo, nunca antes trafegados por eles. No lugar de apelar para discursos verbais sobre a necessidade do cidadão de se abrir para a cidade, a proposição de uma experiência análoga era para a Cia. Teatro Documentário algo mais eficaz e diferenciado.

A plateia se desloca na Casa do Teatro
Documentário em *Pretérito Imperfeito*

Depois da última cena proposta no quintal, localizado nos fundos da casa, uma atriz surgia na porta da cozinha e dizia: “Antes de irem embora, vocês aceitam um cafezinho com pipoca?” Mais uma vez, uma ação foi pensada para estimular a troca de experiências a partir do encontro entre pessoas. De maneira afetiva e significativa, durante o café, os atores, novamente como mediadores, conduziam conversas a partir do que foi encenado, numa proposta ligada a um trabalho de pedagogia do espectador, configurando-se naquilo que Desgranges chama de *ensaio de prolongamento* (DESGRANGES, 2006). Em nenhum instante o interesse do ator estava em estabelecer um jogo de adivinhação sobre aquilo que se pretendeu dizer, pois “o sentido de uma cena não se constitui como um dado prévio, estabelecido antes da leitura, algo pronto, fixo, atribuído desde de sempre pelo artista, mas algo que se realiza na própria relação do espectador com o texto cênico” (DESGRANGES, 2012, p. 17).

Era nesse momento que o clima agradável do cafezinho favorecia o rompimento com a aceleração da lógica temporal do cotidiano, tornando-se local propício para a livre associação de ideias diante do que fora vivenciado, além de ser também um espaço livre de qualquer tipo de julgamentos para que perguntas fossem feitas.

Com certeza, a mais recorrente referia-se a algo que interessa analisar aqui. Muitas pessoas que pareciam realmente tocadas com o que haviam assistido, ao cumprimentarem os atores perguntavam se, além desse tipo de proposta, também eles, os atores, faziam teatro. A indagação revelava o que afirmamos: no imaginário, principalmente de quem nunca assistiu teatro, os códigos do que chamamos de teatro burguês são identificados com o teatro “por excelência”.

Os atores optavam de novo por uma mediação menos informativa e “escolarizante” e de pronto respondiam com uma nova pergunta: “Mas não seria teatro, o que você acabou de assistir?”.

Sem resposta, mas com o estranhamento no olhar, o espectador saía e levava consigo a experiência de ter participado de uma experiência oposta ao que hegemonicamente se considera ser teatro.

Um dos principais diferenciais da proposta da Cia. está no fato da mediação ser parte tão integrante da encenação que subtrai-la da apresentação seria limar um pedaço da criação artística, transformando a experiência estética resultante em outra.

A ação artística se confunde com o próprio discurso teatral, do mesmo modo que não existe separação entre as preocupações de ordem estética e as de cunho pedagógico, reforçando o espaço do acontecimento artístico como local possível para a formação sensível do espectador.

5.8 – A continuidade do trabalho com ações artísticas concebidas e propostas pela Cia. Teatro Documentário, agora, no projeto *Mapear histórias, ou como disse Guimarães, o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

Como se pode brotar poesia na casa da gente?

Mas antes de chegar à casa, tem a rua.

Será que começa na rua? Será que a poesia da rua entra na casa, se esconde num canto, germina e brota?

Mas rua tem poesia?

Asfalto tem flor? Só a flor tem poesia? E a árvore? E o vazio que ficou no lugar da árvore que o vizinho cortou? E o outro, que chorou? É o chorão? E a murta, o ipê e o pau-brasil, vão deixar feliz a Malva cheirosa do reino das rosas? E o Ivanil, ex-trapezista, contador, aposentado, que tem vontade de ser artista?

Da construção do córrego feita pelos moradores da rua Xique-xique, na Zona Leste, é chique falar?

E da demolição da seringueira-casa-de-pardal, cortada a pedido da fulana de tal, dona da Padaria Internacional?

E o leão abandonado, que morreu de fome depois de maltratado pelo circo?

É de tristeza que se faz poesia? Mas e a alegria de reunir os vizinhos dentro da casa 575 da Xique-xique, para a apresentação do teatro que é documentário?

E aquele comentário da vizinha: “isso que vocês fazem é tão bonito, mas e o teatro propriamente dito, também fazem?

Indo pra Zona Norte, tem mais poesia brotando?

Tem gente se esquecendo, perdendo a memória. O trem das onze, onde o Seu Guilherme da Vila Guilherme andou, estacionou, sumiu ou foi abafado pelas buzinas?

Em que tempo parou a Relojoaria do Seu Joaquim de um Jardim São Paulo que
subiu em arranha-céu?

O pequeno comércio morreu: fecharam os olhos da rua.

E se a rua tem poesia, Paulinho, que mora nela, virou verso?

Qual é a rima de um menino que queria ser menina? Averso? Qual será a sua sina,
já que dele não se sabe mais? Sumiu.

E a Vera, moradora do bairro de Pinheiros, que queria ser codorna, ir pra frente e nunca
olhar pra trás? Andar e sumir. Tem poesia no sumiço? Ou desapareceu?

Vera com seus três celulares de operadoras diferentes poetiza? Falar em prosa por
celular, é encontro? Ou esse também sumiu?

E na Zona Sul, o Max, de uma Brava Companhia também sumiu. Mas apareceu,
na casa do pai e da mãe, no Jardim Macedônia. Perdeu a hora, esqueceu o relógio,
voltou no tempo e contou história. Lembrou de quando ajudava o pai a colar outdoor
e de seu medo. Quem tem medo de altura, tem o direito de subir?

Era uma vez uma Cidade Limpa. Era uma vez, uma profissão que também sumiu.

E quem não tem medo, pode descer pra construir? Paulo, pai do Max, desceu pra
trabalhar na construção de casas. Subiu três moradias e vive do aluguel delas.

Tem poesia no concreto?

No asfalto?

No sumiço?

No esquecimento?

Tem poesia no encontro?

Na interferência da vizinha dentro da casa que é o espaço da encenação da
Companhia Teatro Documentário?

A poesia mora de que lado?

Mora na casa?

Invade a rua?

É nas coisas que ela habita?

Ela descoisifica o homem?

Ela humaniza?

A poesia é do verso? Ou é do silêncio que se faz no gole do café?

Nas casas, nas zonas... é a gente que cria?

Ou ela já estava lá e abriram a porta pra gente entrar?”¹⁵

A constatação de que as ações artísticas desenvolvidas pela Cia. Teatro Documentário são fundamentais para o próprio processo de procura de dados documentais levou o grupo a perceber mais claramente a sua perspectiva de documentário em teatro e motivou a continuidade da pesquisa articulada a uma nova proposta de encenação.

Com a coragem de quem começa a amadurecer, o grupo literalmente saiu da casa sem abandoná-la e começou a se interessar pelos caminhos que percorremos para chegar a ela. Se nos processos artísticos o caminho é tão importante quanto o lugar a que se chega, o novo projeto esbarrou exatamente aí.

Ao caminharmos pelos arredores da Casa do Teatro Documentário, começamos a criar laços com os funcionários do mercadinho da Vanessa, da padaria Abelhinha, da *lan house* do Zé Pernambucano, da sapataria do Seu João. Uma das atrizes da Companhia passou a frequentar o salão de beleza da Luzimar que fica na esquina da rua Maria José e a ouvir os “causos” da rua.

Depois de voltar desses lugares e chegar à nossa casa, começamos a trocar as histórias ouvidas nesses estabelecimentos e a observar como a nossa rua e suas imediações pulsavam em vida.

¹⁵ Trecho do texto introdutório elaborado como introdução ao projeto enviado para a décima nona edição da lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Percebíamos a diferença de tantas outras ruas por onde passamos no projeto anterior. Pensamos no Sr. Guilherme, nosso documentado da Zona Norte, que mora num condomínio fechado com churrasqueira, sala de ginástica, *playground* e fácil acesso de carro ao Shopping Center Norte. Tudo programado para não se sair a rua, que silenciosa e vazia, como afirmou Guilherme, se tornou insegura!

O novo projeto, como consequência e aprofundamento do anterior, objetivou o recolhimento de material cênico e audiovisual de caráter documentário para discutir o fenômeno que está transformando as ruas em não lugares¹⁶, ou seja, em espaços de passagem, de rápida circulação, sem possibilidade de encontros e criação de laços.

Quando a rua não é mais um lugar de vida social, seus olhos se fecham. Mas o que são, ou melhor, quem são os olhos da rua? São os donos e funcionários de padarias, mercearias, lojas, pequenos serviços que funcionam como “olhos atentos”, mais eficazes do que a iluminação pública. Trata-se daquelas figuras a quem os moradores podem recorrer para deixar um recado, uma chave, uma encomenda.

(....) A confiança na rua forma-se com o tempo a partir de inúmeros pequenos contatos públicos nas calçadas. Ela nasce de pessoas que param no bar para tomar uma cerveja, que recebem conselhos do merceiro e dão conselhos ao jornaleiro, que cotejam opiniões com outros fregueses na padaria e dão bom-dia aos garotos que bebem refrigerante à porta de casa, de olho nas meninas enquanto esperam ser chamados para o jantar (....)

¹⁶ Conceito proposto pelo sociólogo Marc Augé.

Grande parte desses contatos é absolutamente trivial, mas a soma de tudo não é nem um pouco trivial. A soma desses contatos públicos casuais no âmbito local – a maioria dos quais é fortuita, a maioria dos quais diz respeito a solicitações, a totalidade dos quais é dosada pela pessoa envolvida e não imposta a ela por ninguém – resulta na compreensão da identidade pública das pessoas, uma rede de respeito e confiança mútuos e um apoio eventual na dificuldade pessoal ou da vizinhança (JACOBS, J. , 2009: 60)

Essas pessoas foram os nossos documentados, que falaram e personificaram a vida que ainda resiste na rua Maria José e em outras das imediações. Também nesses estabelecimentos¹⁷ realizamos interferências cênicas de caráter documentário, munidos do repertório prático e conceitual gestado no projeto anterior.

A vivência com certeza reiterou nossa vontade de atuar em lugares para “além de uma casa”. Ao mesmo tempo, esse sair é uma maneira de reconhecermos os arredores de nosso bairro como casa.

A região em que está a sede da Cia, no bairro da Bela Vista, pelo menos entre os anos de 2011 e 2012, ainda não havia começado a ser alvo da especulação imobiliária. Não existia o jogo para remover os cortiços ou áreas urbanas ocupadas em nome da “revitalização do centro”. O mercado imobiliário, no entanto, não poupa esforços para gerar lucro e construções centenárias serão destruídas para cederem espaços às modernas e assépticas edificações.

¹⁷ Foram quatro estabelecimentos.

Em 1961, no livro *Morte e vida das grandes cidades*, Jane Jacobs já alertava que os velhos bairros passam por um processo de publicidade negativa em torno de uma suposta degradação e de uma periculosidade muitas vezes não existentes. Essa ideia permite que as áreas sejam desvalorizadas. Na sequência, o poder público, atrelado aos interesses da iniciativa privada (grandes construtoras), propõe um plano de revitalização, obviamente pautado na remoção da população para posterior construção de condomínios “acolhedores” e “voltados para si mesmos”, cercados de espaços monumentais, limpos, tranquilos, mas também padronizados, vazios, sem vida ou sem usuários. O que não é resolvido dentro do “prédio” pode sê-lo nos shoppings construídos a poucos metros dos empreendimentos.

Dessa forma, a rua enquanto espaço público já não propicia mais o encontro de pessoas, um ponto fundamental na formação e na ação das comunidades. A nova dinâmica fez com que as pessoas se trancassem a sete chaves em suas residências e, com isso, a noção de vizinhança passou a ser cada vez mais esquecida. Projetos que implicam em remoção da população levam consigo a memória de bairros inteiros!

A morte da ideia de rua como espaço de convívio, o desaparecimento progressivo do pequeno comércio, o silenciar das vozes das calçadas e o cerrar de seus olhos marcam a ruptura com a tradição, configurando-se como desvalorização da memória.

Documentar cenicamente parte dessa Bela Vista dos pequenos comerciantes, dos moradores que vivem a conversar nas ruas, das crianças brincando nas calçadas, dos idosos com as cadeiras em frente a residências, passa a ser um ato artístico/político na contramão da ode à modernização padronizada dos bairros silenciosos

e sem diversidade, em um movimento de valorização do passado e da memória, sem com isso se pautar por um saudosismo.

A vontade de mapear histórias nos guiou e nesses caminhos surgiram os lugares para a pesquisa, para as intervenções cênicas e, finalmente, para o que seria a próxima encenação da companhia: uma trajetória cênica na qual contávamos a história da rua Maria José.

O projeto acabou por se configurar como uma travessia de várias maneiras. Travessia de um grupo que queria ampliar sua pesquisa, literalmente, para outros espaços. Travessia por entre lugares fechados, pequenos, particulares, mas, também, e ao mesmo tempo, por entre lugares abertos, amplos, públicos.

Novamente só conseguimos realizar tal intento porque fomos contemplados pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, agora em sua décima nona edição, com o projeto *Mapear histórias, ou como disse Guimarães, o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia*.

A proposta apresentou uma radicalidade na inserção dos documentados em cena, pois, na encenação final, foram eles que abriram as portas de seus estabelecimentos para receberem os espectadores, muitas vezes sem a presença de atores intermediando. Obviamente, com o contato com a vizinhança, percebíamos que isso não seria tão difícil como se poderia imaginar. O desafio está novamente num assunto que tangência os estudos em ação artística: Como, de maneira natural e significativa, criaremos honestamente vínculos com diversas pessoas do bairro? Sem impor o assunto, como podemos conversar com elas sobre o significado de se falar sobre a memória da região e mostrar que existem ruas como a nossa que possibilitam o encontro entre pessoas?

Estruturamos, assim, uma série de procedimentos que deveriam prezar pela delicadeza no conhecer o bairro e nos tornar ainda mais conhecidos pela vizinhança, para que naturalmente ela pudesse, caso desejasse, participar de nossa nova encenação.

Realizamos, por exemplo, uma oficina com duração de 16 horas na sede e no entorno da Casa do Teatro Documentário, ministrada por um profissional oriundo de um dos grupos parceiros.

As inscrições para participação eram abertas ao público em geral, em especial aos moradores dos arredores da Casa do Teatro Documentário.

A primeira delas foi a de *pinhole*, ministrada por Xandi Gonça – fotógrafo, educador e integrante do coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

A *pinhole* é uma espécie de máquina fotográfica artesanal geralmente feita de lata ou outro material barato e acessível.

O processo da *pinhole*, além de ser econômico, incita um olhar atento e um tempo maior para a captação da imagem daquele que fotografa. Treinar o olhar para ver a paisagem que nos cerca e que constituímos permite pensar intervenções concretas no espaço. Pessoas saindo de casa e (re)construindo a paisagem em seus olhos, por exemplo, geram movimento e reconhecimento da vida em comunidade.

Os participantes naturalmente foram para as ruas. A presença de pessoas com uma lata na mão paradas por alguns instantes diante do que elas pretendiam fotografar despertou olhares pela vizinhança.

O pessoal do bar da esquina, por exemplo, pediu para que um dos participantes explicasse o que era aquilo. Curiosas, as pessoas do bar posaram para foto e pediram para ver o resultado final.

Surgiram perguntas como: Quem são vocês? Por que estão fazendo isso? Existe um grupo de teatro por aqui? De certa maneira, havia o prenúncio de uma apresentação para aqueles que talvez conhecessem apenas cada integrante individualmente. Era necessário nos apresentarmos como coletivo, um coletivo de teatro.

Ação dentro do bar da Oficina
Caminhos em Teatro Documentário

Assim, todas as outras oficinas (musicalização, teatro de rua performance) foram realizadas no espaço da rua. Cantamos juntos, “performamos” juntos, brincamos de teatro juntos. Juntos por meio das oficinas, a Cia. Teatro Documentário e seus vizinhos trocaram experiências, tomaram cerveja ou refrigerante no bar e começaram, talvez, uma travessia sem um lugar certo a se chegar.

O artista nessa postura deixa de ser um espectador passivo diante do cotidiano da cidade, experimentando e interferindo na malha urbana, solicitando em muitas proposições que o outro, o espectador,

seja também um participante nesse movimento de apropriação do espaço transformado enfim em lugar, morada do sentido.

Na mesma perspectiva, foi proposta uma oficina gratuita em teatro documentário, chamada “Caminhos em teatro documentário”, com a participação de vinte pessoas, por um período de quatro meses, para efetivar ainda mais a vivência na rua. Nela, recuperaremos as discussões e as práticas em torno das intervenções nas casas de pessoas em diferentes zonas da cidade de São Paulo, principalmente no que se refere à coleta dos dados documentais e ao trabalho com e sobre eles.

Em determinado momento da oficina, os atores da Companhia, como artistas orientadores, convidaram os participantes a andarem pela rua Maria José, onde se localiza a Casa do Teatro Documentário, na busca de histórias que eles quisessem documentar cenicamente. Começamos, assim, a mapear histórias. Além da discussão sobre as cenas elaboradas, focou-se na análise de como foi coletado o material: princípios, procedimentos e metodologias.

Suzani, dona da oficina de costura, fala sobre a história de como chegou a Rua Maria José no documentário cênico *Esse vasto terço de nosso belo reino*

Para nós, a oficina possibilitou também que percebêssemos como as pessoas que não pertencem à Cia. enxergam nossa vizinhança. Nosso processo valorizou o olhar estranho, não habituado, sobre nosso alvo da documentação.

Maria Lúcia Pupo (2012) ao analisar projetos cênicos contemplados com o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, ao longo dos seus dez primeiros anos de vigência, principalmente no que tange à modalidade das contrapartidas sociais¹⁸ propostas pelos grupos fomentados, observa que oficinas são oferecidas sob essa nomenclatura. Dentre as oferecidas, existem aquelas em que os membros do grupo ensinam aos participantes determinadas formas teatrais, tal qual os cursos de teatro mais tradicionais; já outras, menos frequentes, “constituem ocasião privilegiada para que, juntos, membros de coletivos e pessoas interessadas se lancem à aventura da experimentação sem ponto de chegada previamente estabelecido” (PUPO in DESGRANGES; LEPIQUE, 2012, p. 161). A segunda visão parece se aproximar de nossa proposta. Na oficina, os alunos eram inseridos tanto nas práticas documentais como na realidade de nossa vizinhança e nós éramos convidados a observar o olhar deles sobre ambos.

Se tomarmos os valores, os costumes e as práticas que singularizam uma vizinhança como sendo uma espécie de cultura local e, com isso, nos aproximarmos de um olhar mais antropológico, chegaremos a perceber na abordagem da Cia. uma aproximação com a proposta de uma etnografia dos afetos cunhada por Jeanne Favret-Saada.

¹⁸ Existe explícita no texto da lei a expectativa de que os grupos fomentados tenham contrapartidas de cunho social em seus projetos. Porém, esse mesmo texto não especifica o que se entende por contrapartida social.

O passar do tempo, entretanto, não é apenas o passar do tempo. Esse falso truísmo conduziria apenas às banalidades que repetem que, “com o tempo”, os nativos se acostumam com a presença dos etnógrafos e passam a se comportar mais normalmente e até mesmo a relatar a eles seus segredos mais íntimos.

Em lugar de supor que o tempo apenas fornece um meio externo para as relações humanas, é preciso compreender que ele é, ao contrário e em si mesmo, uma relação. Pois é apenas com o tempo, e com um tempo não mensurável pelos parâmetros quantitativos mais usuais, que os etnógrafos, podem ser afetados pelas complexas relações com que se deparam (...). (GOLDMAM, 2005, p. 150)

O tempo vivido com os vizinhos e as posteriores práticas, que estreitaram ainda mais os laços entre eles e a Cia., fizeram com que abandonássemos os olhares de observadores diferenciados, de um grupo de artistas que vieram ensinar e não construir junto conhecimento. Fomos afetados pelos sons, pelo movimento, pelas conversas, pelo dia a dia da rua. Sem medo da afeição, lugar distante do sentimentalismo ou do assistencialismo, nos tornamos membros da vizinhança, parceiros de jogo.

Todo o material e principalmente a confiança dos moradores da rua permitiram a realização e a temporada de *Esse vasto terço de nosso belo reino – um documentário cênico sobre e para a Rua Maria José*.

Momento de *Esse vasto terço de nosso belo reino* (com a participação de crianças residentes na Rua Maria José)

Em uma cena, apresentávamos a foto de nosso vizinho e líamos um pedaço de sua carta, propondo uma outra versão ao que estávamos apresentando. De certo modo, a opção reforçou também o distanciamento de nossa proposta da ideia de que, ao se documentar, está se trazendo a “verdade dos fatos”. A dúvida, a contradição, a incoerência podem fazer parte de um relato documental.

Por meio de uma trajetória realizada na rua Maria José, na qual atores mostravam durante as cenas descrições de detalhes arquitetônicos e dos transeuntes, foi construída uma narrativa não linear sobre aquela rua, caracterizada por nós através de uma série de contradições.

Em determinados momentos da trajetória, os atores envolvidos davam voz aos “olhos da rua”, aos pequenos comerciantes da rua Maria José, hoje distante de um sotaque macarrônico e próxima à melódica fala nordestina.

Em meio a isso tudo, moradores e até um menino que faz mágica aparecem para, com sua presença, corroborar a ideia de que a rua ainda pode ser um lugar de convivência, um espaço familiar, onde encontramos nossas raízes e referências de mundo.

A vizinhança como um todo participou da encenação, seja diretamente, em uma cena preparada com um dos atores da Cia. Teatro Documentário, ou indiretamente, dialogando com a cena apresentada. Com isso, a própria rua se apresentava em oposição a trabalhos nos quais “ o ‘povo’ é falado mais do que fala, aparecendo como o objeto do discurso administrativo, não como o sujeito de um discurso autônomo” (FAVRET- SAADA ,1981, p. 336).

Podemos citar inúmeras encenações que também abarcaram o espaço público como o seu palco e dialogaram com a realidade que pulsa enquanto transcorre o teatro. Nelas, algumas vezes o próprio morador ou transeunte tem a oportunidade de falar ou participar do jogo cênico proposto. Entretanto, por ser um documentário sobre a história da própria rua, havia uma mobilização outra por parte da vizinhança, pois estava claro o pertencimento e o “empoderamento” por parte dela do discurso ali emitido. A sistematização das ações propostas para esse intuito também denotava a perspectiva de uma abordagem pedagógica, na qual os sujeitos envolvidos são construtores de um conhecimento atingido pelo e para o coletivo.

Em um de nossos ensaios, fomos abordados espontaneamente por um morador, José D’amico, do número 183, que ao ver um pouco da memória de sua infância ser retomada pelos atores e por outros moradores, resolveu escrever uma carta ratificando fatos e questionando outros.

As linhas que se seguem substituem a minha presença física, impedido que estou, por motivos inadiáveis e de força maior, de juntar-me a vocês nesta ocasião tão especial. Nascido há muito tempo atrás já nessa Rua Maria José, como minha mãe Alda e minha avó Rosaria, saudosas, e já me tornando um verdadeiro dinossauro, atrevo--me a evocar algumas lembranças (...)

Sobre Pedrinho e seu pai, o delegado de polícia Juvenal de Toledo Ramos, conheci-os na minha meninice (...)

De fato, o delegado ficou famoso por ter prendido Lampião, diferente do que vocês falam sobre o filho dele”¹⁹

A experiência, resultante de um processo de convivência, não tratou a rua como passagem, mas como caminho por onde paira a memória dos arredores. O ato cênico em si pretendeu contribuir para a desconstrução da máxima da rua como espaço de simples circulação da mercadoria, que ratifica o elogio dos condomínios fechados, já que neles tudo pode ser resolvido em “casa”, longe do encontro com a diferença.

Chegamos num momento em que nosso fazer teatral, pertinente a uma produção artística mais contemporânea, encontra-se numa zona borrada entre o estético, o pedagógico e o antropológico, singularidade essa muito derivada da opção pelo documental. O campo do teatro documentário abarca processos cujos encontros com a diferença, e até a própria presença da diferença em cena ou na parceira para a elaboração da construção discursiva, sejam marcas que se explicitam nas encenações advindas dessa trajetória.

Mediante uma ética peculiar, a proposta documental que a Cia. abarca, dentro desse campo tão diverso, se afasta de uma atitude assistencialista,

¹⁹ Trecho da carta escrita por José D'amico.

de práticas curativas, em termos psíquicos, ou mesmo da responsabilidade por uma melhora da sociedade, acabando por promover experiências que levam a alterações na percepção dos envolvidos, inclusive dos próprios integrantes do grupo, que conseqüentemente são convidados a redefinirem o atual estado das coisas.

Enfim, situado no campo....

Tempos difíceis (...) da fragilidade dos relacionamentos humanos porque esses se caracterizam pelo imediatismo, pela satisfação efêmera e por uma falta de compromisso para apostar no conhecimento do outro

Zygmunt Bauman

Procurar termos, encontrar termos, lapidar termos, propor termos, defender termos. Termos nada mais são que palavras. Mas as palavras carregam valores. Procurar valor, encontrar valor, lapidar valor, propor valor, defender valor. O termo/palavra/valor “campo”, em oposição à percepção comum de que o teatro documentário seria um gênero, evidencia que existe uma singularidade de pensar e fazer teatro, sem haver a necessidade de se construir uma tipologia baseada em marcas inerentes.

A palavra gênero é usualmente associada à linguagem verbal escrita, à dramaturgia; logo, seu uso implica no risco de uma valorização do texto sobre os outros sistemas de signos que compõem a encenação. Longe de uma categorização, por mais que se resvale nessa ideia, procurou-se apresentar e discutir sucintamente princípios que possibilitam observar proposições comuns àqueles que se declararam filiados a uma tradição documental em teatro.

Por isso a pesquisa se afastou da procura por uma pretensa essência do que seria teatro documentário, inclusive porque as encenações citadas demonstraram que não há um espírito inabalável que caracterizaria as práticas com essa qualificação.

A abordagem realizada se referiu ao que hoje se pode considerar pertencente ao campo, estabelecendo uma ponte com o texto teórico cânone de Piscator, aberta a alterações suscitadas pelas constantes transformações por que passam os sujeitos históricos produtores e fruidores de arte.

As discussões desenvolvidas a respeito do que se trata a opção por documentar e o consequente processo de documentação, as peculiaridades do trabalho com e sobre os documentos e sua possível explicitação em cena, a importância de uma percepção documental por parte do espectador para que o documentário se efetive como tal, ou seja, os princípios que foram defendidos para a percepção do pertencimento de determinado discurso cênico ao campo do teatro documentário, se apresentam em propostas estéticas diferentes que, as vezes, parecem se opor entre si. A reconstituição de uma situação feita por atores que assumem os papéis dos envolvidos é radicalmente diferente da presença física de alguém que passou por essa situação relatando-a em cena. O mesmo pode ser observado em termos do entendimento do que seja o ato de documentar: para alguns realizadores, ele é marcado pela busca de uma objetividade dos fatos e para outros, balizado no processo de procura de documentos para a construção de asserções sobre a realidade, sem a pretensão com isso de trazer para a cena os fatos como eles se apresentaram na vida.

A problematização da confusão entre documentário e discurso da realidade foi questionada ao se levar em consideração nosso momento histórico e toda a produção de crítica teórica em relação à análise dos discursos. Mesmo quando se pensa no documentado em cena, a questão não se resume a se é verdade o que ele fala, mas ao que é falado por ele. Sempre estaremos diante de versões

e não de fatos. Além dos valores revelados nos relatos, a atenção dada ao modo como a linguagem teatral, por meio de uma proposta estética, dará conta do documental, afasta a experiência com o documentário do jornalismo e mesmo do discurso científico da história, ainda que ambos tenham, hoje em dia, prezado por uma consciência da imparcialidade inerente a toda produção discursiva e pelo cuidado estético na elaboração de seus textos.

O próprio conceito de documentário cênico acaba por se multiplicar. Se teóricos respeitados afirmam que os documentários estão atrelados “quase sempre a temas da história política recente, geralmente com a intenção de informar, esclarecer, criticar e desmascarar” (ROSENFELD, 1993, p. 122) como tomar essa afirmação no momento em que o autobiográfico toma a cena contemporânea, muitas vezes sem a preocupação com um enfoque na amplitude histórica? No campo documental em teatro, forças opostas coexistem, se relacionam e/ou se opõem, marcando a existência de vários teatros documentários.

Sobretudo hoje, o interesse pelo documentário em teatro vem crescendo, alimentando ainda mais a diversidade de discursos. Em alguma medida implicitamente, mesmo não sendo o foco do trabalho, compôs-se um material para o questionamento do porquê desse fenômeno. A realidade se apresenta cada vez mais complexa e a percepção de suas entrelinhas se tornou difícil num mundo em que o consumo e o acúmulo de capital para esse consumo impedem que o tempo seja “gasto” na abertura real para experiências da ordem do sensível. O ócio é um perigo constante e ditados altamente impregnados dos valores da ordem do capital como “mente vazia é oficina do diabo” ou mesmo “Deus ajuda quem cedo madruga” invadem o imaginário coletivo, relegando a fruição despretensiosa

e não utilitária a uma “atividade” socialmente desvalorizada. A automatização da vida cotidiana fez com que fosse necessária uma aproximação outra da realidade. Fazer e assistir documentários e, portanto, construir e decodificar asserções sobre a realidade passou a ser uma maneira diferenciada de exercitar o desabituar-se, o estranhar do dia a dia. Ao mesmo tempo, quando esse documentar resvala no elogio a um indivíduo, ele surge como um discurso consoante ao movimento midiático da espetacularização do eu. A consciência de ambos os entendimentos deve ser levada em consideração, afastando, inclusive, uma pretensa superioridade ou inferioridade do documentário em comparação com a ficção.

Dentre essa diversidade se apresentou parte da trajetória da Cia. Teatro Documentário como um exemplo significativo, logo merecedor de um aprofundamento em termos descritivos e analíticos, pois se a discussão realizada trata de processos que optam por documentar, nada mais plausível do que essa tese ser documento da trajetória de um grupo que se propõe exatamente a pensar e fazer teatro nesses termos. A escolha possibilitou também discutir outro tema que margeia a defesa: ao apresentar um grupo que deliberadamente não dissocia o caráter artístico do educacional, corrobora-se o vislumbrar o campo documental como lugar propício para processos interessados na aprendizagem dos envolvidos e na proposição de situações coletivas de encontro transformadas em alvo de documentação.

O grupo em seu percurso começou a perceber que a simples consulta a documentos e arquivos era um limitado procedimento de coleta de dados, assim como as entrevistas pautadas no método de pergunta e resposta também o eram. A proposição de ações artísticas – tomando o conceito a partir de Jean-Gabriel Carasso (2009) e desenvolvido

por Pupo (2012) –, que se constituíram em dispositivos de encontro, proporcionou o estabelecimento de um processo de documentação em que os relatos fugiam do caráter de declarações cheias de lugares comuns e subterfúgios e os outros dados documentais surgiam de maneira mais espontânea e como consequência dos encontros, sem previsão do que irá acontecer e do que será coletado. Com as ações oferecíamos aos documentados uma espécie de contrapartida, inserindo-os de alguma forma no fazer e no pensar teatro. Os artistas por vezes assumiram o papel de educadores, pensando e agindo pedagogicamente de acordo com uma perspectiva mais contemporânea e libertária de educação, na qual a figura do professor deixa de ser a do portador único do saber a ser ensino, “transmitido”, “passado”, “dado”¹, para se transformar na do propositor de situações que prezem pela construção e partilha de conhecimento.

Os valores que subjazem às ações também mostram a que perspectiva de educação os projetos da Cia. estão atrelados. Dentro do processo de documentação estimulou-se um outro olhar para a realidade, buscando as metáforas nela presentes, e assim propondo aos envolvidos que as pessoas, objetos, espaços e palavras fossem vistos sob uma ótica diferente da usual, libertando-os da prisão da monossemia e devolvendo a eles novos significados e sentidos de existir. (SOLER, 2010)

A presença ativa de documentados de diferentes segmentos sociais, inclusive na elaboração das cenas, despertou um rico exercício com a alteridade e revelou a posição de destaque dada

¹ Os termos “transmitir”, “passar”, “dar”, muito comuns quando em discursos referentes à sala de aula, carregam a visão de que o conhecimento é uma coisa que alguém possui (professor) e que pode ser doada para aquele que não o tem (aluno).

ao coletivo nos processos de criação. Do mesmo modo, em termos da construção discursiva a preocupação não estava na mensagem proferida, em palavras de ordem, mas no convite ao agir sobre o mundo, interferindo diretamente no tecido social.

Cada projeto do grupo projeta-o para um novo contexto e as negociações entre os envolvidos se davam por meio de práticas ou apreciações de discursos. O exercício das relações sociais na articulação dos interesses das vontades individuais com as condições materiais do contexto e o estímulo à percepção das questões de ordem pública, da pólis, da cidade, permitem afirmar que as ações ganharam uma amplitude em relação ao incentivo a um posicionamento político frente à realidade, pois ser político é “não ficar indiferente em face das alternativas sociais, participar e produzir em relação com toda a vida civil e social” (HELLER, 1982, p. 55).

Na construção de um paralelo entre a dimensão política presente na educação formal, desenvolvida nas escolas, e na observada nas ações artístico-pedagógicas presentes nos projetos abordados, constata-se uma similitude de objetivos quando é percebido que:

(...) a escola vai cumprir a sua missão política não quando se elabora no seu interior um discurso sobre política, mas quando, por meio de sua prática educativa, puder preparar o cidadão para a vida da pólis, para a vida política, isto é, para a compreensão da totalidade social onde ele está inserido. (RODRIGUÊS, N. In AZEREDO RIOS , 2011, p. 53)

Outro ponto em comum entre as preocupações dos educadores

no ensino formal e os responsáveis pela proposição de processos documentais se refere a questões de ordem ética, no que concerne ao respeito a diferença. Ao entender ética como a reflexão crítica “sobre a dimensão moral do comportamento do homem”, cabendo a ela, “enquanto investigação que se dá no interior da filosofia, procurar ver claro, fundo e largo os valores, problematiza-los, buscar sua consistência” (AZEREDO RIOS, T., 2011, 34), o respeito talvez seja o núcleo de todos os princípios que norteiam um comportamento dentro de preceitos que nossa sociedade considera éticos.

Pensar o outro, o diferente, como aquele que não me diz respeito e, assim, deixar de reconhecê-lo como um sujeito com os mesmos direitos que eu, torna-o alheio a mim.

Marx falou da alienação econômica. Podemos falar de uma alienação de caráter ético, que significa o não reconhecimento do outro, o desrespeito a diversidade e, portanto, a impossibilidade de se instalar o diálogo. (AZEREDO RIOS, T., 2011, 35)

A real escuta de todos os envolvidos, o compartilhamento do modo de produção, a conscientização do discurso e a participação no processo criativo colocam o documentado ou documentados como sujeitos que, como tais, merecem respeito, longe da ideia de usufruto. A existência desse outro se explicita em cena muitas vezes, inclusive, com sua presença e não com sua representação. Isso não significa que se negue o conflito; pelo contrário, a opção possibilita o confrontos de ideias, muitas vezes marcado por tensões, mas se abre como oportuna

ocasião para aprendizagem daquilo que se desconhece.

Ainda no que se refere “ao outro”, se do encontro, da criação de laços, se pretende ressaltar o agir sobre o mundo, a visão de um espectador contemplativo também não caberia nesses projetos. Propostas em torno da formação dos espectadores foram desenvolvidas dentro do próprio discurso cênico, ratificando a atenção dada ao papel criativo daquele que frui teatro.

Pensar em termos de uma pedagogia do espectador também foi o caminho encontrado para se trabalhar esteticamente a questão da necessidade de uma percepção documental por parte da plateia, princípio esse defendido na tese como importante para quem se propõe a se aventurar pelo documental em teatro.

O processo criativo em experiências como estas não se limita a uma grande encenação, mas se preenche de uma série de ações que possuem autonomia própria enquanto discurso e, simultaneamente, nutrem a possível elaboração de um grande relato teatral, memória desse mesmo processo. O convite feito aos envolvidos passa a ser para que construa o passado, avaliando as conquistas da experiência vivida.

Diante do contexto apresentado, a pesquisa se disponibiliza como material diferenciado e original para a formação de professores e coordenadores de oficina, ou mesmo atores e diretores, interessados num fazer e pensar teatral que não dissocie a construção artística da do indivíduo, alargando ainda mais as possibilidades e o leque de contribuições da prática teatral para a formação daquele que vive na pólis.

Eis que um lugar dentro desse campo se explicita como possível morada de trabalhos cuja conversa entre processo de criação e aprendizagem não se apresenta apenas como desejável, mas se manifesta como uma opção consciente no resistir a um mundo,

onde o encontro com o outro está cada vez mais sendo substituído pelo encontro com a mercadoria. Diante do objeto, sem interlocutor, a realidade se constrói na ausência do diálogo, sem termos, sem palavras, sem valor.... E não seria esse um bom momento para se fazer documentários?

Referências Bibliográficas, ou meus parceiros de jogo

ALZUGARAY, Paula. “O artista como documentarista”. Universidade de São Paulo, USP, 2008, volume 1. Mestrado em Ciências da Comunicação, Orientador: Arlindo Ribeiro Machado Neto, São Paulo, Brasil, 2008.

ANDRE, Carmina Mendes. *Teatro pós-dramático na escola (inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula)*. São Paulo, Editora UNESP, 2011.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

AUGÉ, Marc. *Os não lugares: introdução a uma antropologia da modernidade*. Campinas, Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. Campinas, Papirus, 1995.

ASBURY, Michael. *O Hélios não tinha ginga*. In: BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélios Oiticica*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

BAUMMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. São Paulo, Jorge Zahar Editora, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 2011.

BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Lilian (organizadoras). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

BERMAN, Marshall. “*Modernidade: Ontem, Hoje e Amanhã*”. In: BERMAN, Marshall. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean- Claude. *O que é Cinema*. São Paulo, Nova Cultura, 1985.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.

_____. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2005.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. EDUFU, Uberlândia, 2011.

CABRAL, Beatriz Angela Vieira. “O lugar da Memória na Pedagogia do Teatro”, Revista Urdimento, Número 6, Florianópolis, Editora UDESC, Novembro, 2004.

_____. *Teatro em trânsito: a pedagogia das interações no espaço da cidade*. Editora Hucitec, São Paulo, 2012.

CAMARGO COSTA, Iná. *Panorama do Rio Vermelho- ensaios sobre o Teatro Americano Moderno*. São Paulo, Nanquim, 2001.

CANTON, Katia. *Espaço e Lugar*. São Paulo, Editora WMF Martins fontes, 2009.

CANTON, Katia. *Do moderno ao contemporâneo*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARASSO, Jean-Gariel. “L’action culturalle est um humanisme” in GUITART, Cécil, *La bataille de l’imaginaire. Toulouse, Editions de l’Attribut. Les Rencontres d’Archimède*, Tradução Maria Lucia Pupo, 2009.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo, Unesp, 1997.

CESARINO COSTA, Flávia. *O Primeiro Cinema*, São Paulo, Scritta, 1995.

CHIZZOTTI, Antônio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e socais*. Petrópolis, Editora Vozes, 2013.

COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo. Brasiliense, 1989.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*. São Paulo, Azougue Editora, 2008.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2007

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.

_____. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo, Hucitec, 2006.

_____. *A Inversão da Olhadela – alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo, Hucitec, 2012.

_____ & LEPIQUE, Maysa (organizadores). *Teatro e vida Pública: O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo, Editora Hucitec, 2012.

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

DIAS & RIEDWEG. *Até que a rua nos separe*. NAU, Rio de Janeiro, 2012.

DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

FAVORINI, Attilio. *Memory and Play – From Aeschylus to Sam Shepard*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

FAVORINI, Atilio. *History, Memory and Trauma in the Documentary Plays of Emily Mann*. In: FORSTHY, Alison: MEGSON, Chris. *Get Real – Documentary Theater Past and Present*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

FERRAZ, Aline de Oliveira (organização). *Uma escrita documental: Cia Teatro Documentário: um encontros e perdas nas casas e ruas da cidade de São Paulo*. São Paulo, Design Editora e Gráfica, 2014.

FRANCO, Marília. “A Natureza Pedagógica das Linguagens Audiovisuais” in *Coletânea Lições com Cinema*, São Paulo, FDE, 1993.

FORSTHY, Alison: MEGSON, Chris. *Get Real – Documentary Theater Past and Present*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século xx*. São Paulo: Cosac Naify, 2014

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo, Editora Loyola, 1996.

GARCIA, Silvana. *Teatro de Militância*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, LTC, 1978

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

GIORDANO, Davi. *Teatro documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade comum*. Porto Alegre, Armazem Digital, 2014.

GOLDMAN, Marcio. *Jeanne-Favret Saada, os afetos, a etnografia*. São Paulo. Caderno de campos n. 13, 2005.

GOMES, Mércio Pereira. *Antropologia: ciência do homem: filosofia da cultura*. São Paulo, Contexto, 2013.

GUÉNOUM, Denis. *O Teatro é Necessário?*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.

HALBAWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HELLER, Agnes. *Para mudar a vida: felicidade, liberdade e democracia*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

ISER, Wolfgang. *Uma teoria do efeito estético*, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Uma teoria do efeito estético*, vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JACOBS, Jane. *Morte e Vida das Grandes Cidades*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Petrópolis, Vozes, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, Keith. *A História Repensada*, São Paulo, Contexto, 2011.

KASSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo, Ateliê. 1999.

_____. *Fotografia e História*. São Paulo, Ateliê Editora, 2 edição, 2003.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques, História e Memória. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

LINS, Consuelo. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

MANN, Emily. *Testimonies – Four Plays by Emily Mann*. New York: Theatre Communications Group, Inc., 1997.

MARTIN, Carol. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*. São Paulo. Martin Claret, 2005.

MATE, Alexandre. *Trinta Anos da Cooperativa Paulista de Teatro*. São Paulo, Editora da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

MONTEIRO, Gabriela Lírio. Revista ArtCultura, Uberlândia, volume 13, número 23, jul.-dez. 2011

LOURAO, Maria Dora e LABAKI, Amir. *O cinema do real*. Cosac Naify. São Paulo, 2014.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*, Papirus Editora, Campinas, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1a edição, 1999

PICON-VALLIN, Béatrice. "Os novos desafios da imagem e do som para o ator". *Folhetim*, número 21, jan-jun de 2005.

_____. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006.

_____. “Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico.”
Sala Preta, Revista do PPG de Artes Cênicas (<salapreta.com.br>). São
Paulo, USP, número 11, volume 1, Seção Entrevista, tradução Verônica
Veloso, 2011.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro, Editora Civilização
Brasileira, 1968.

PUPPO, Maria Lúcia de S. B. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico – uma
aventura teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

_____. “Alteridade em cena.” In: Sala Preta – Revista do PPG de Artes
Cênicas (<salapreta.com.br>). São Paulo, USP, número 12, volume 1, Seção
Em Pauta, 2012.

_____. Quanto a cena se desdobra: as contrapartidas sociais.
In: DESGRANGES, Flavio & LEPIQUE, Maysa (orgs.) *Teatro e vida pública.*
O Fomento e os Coletivos Teatrais em São Paulo. São Paulo, Hucitec, 2012.

RAMOS, Fernão P. *Teoria Contemporânea do Cinema* - volume 1/2, São
Paulo, Editora Senac, 2005.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, São Paulo, Editora Senac, 2007.

RIOS, Terezinha Azerêdo. *Ética e competência*. São Paulo, Cortez Editora, 2011.

RODRIGUES, N. *Por uma nova escola: o transitório eo permanente na
educação*. São Paulo, Cortez, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880 – 1980*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.

_____. *O Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. “Literatura e História: Convergências Possíveis”. In: BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi e outros. *Romance Histórico: Recorrências e Transformações*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

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

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O Antropólogo e sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-Brasileiras*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SIQUEIRA, Paula. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. Caderno de campos, número 13, 2005.

SIMÕES, Giuliana. *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*. São Paulo, Editora Hucitec, 2010.

SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo, Editora Hucitec, 2010.

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

_____. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

TELES, Narciso. “Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória”. Urdimento (UDESC), volume 17, 2011.

WEISS, Peter. “*14 unkte zum dokumentarischen Theater*” In Dramen, volume 2, Suhrkamp, Frankfurt, 1968.

VELLOSO, Beatriz Pimenta. *Dias & Riedweg: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Apicuri, 2011.

VIEIRA DOS SANTOS, Elise Tuma. *Historia Oral e Autobiográfica no Teatro Documentário*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2006.

TEIXEIRA COELHO, José. *O que é ação Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.