



**TEATROS DOCUMENTÁRIOS:
um sobrevoo num mar de possibilidades**

DOCUMENTARY THEATERS:
a flight over a sea of possibilities

Mario Celso Pereira Junior

 <https://orcid.org/0000-0003-3002-5228>

Clóvis Dias Massa

 <https://orcid.org/0000-0002-1235-0011>

**Teatros documentários:
um sobrevoo num mar de possibilidades**

Resumo: Contemporaneamente, inúmeras criações cênicas desafiam os limites do gênero documentário e propõem novos conceitos. Com o constante desenvolvimento do campo dos teatros documentários, este artigo apresenta algumas abordagens documentárias que tensionam as fronteiras entre o real e ficcional. Além disso, mostra a potencialidade das investigações, estimulando reflexões relevantes para o debate e a pesquisa em artes cênicas.

Palavras-chave: teatro documentário; campo das artes; teatros documentários; pesquisa em artes cênicas; contemporaneidade.

**Documentary theaters:
a flight over a sea of possibilities**

Abstract: Contemporarily, innumerable scenic creations are challenging the limits of the documentary genre and proposing new concepts. With the constant development of the field of Documentary Theaters, this study describes some of the documentary forms that strain the boundaries between the real and the fictional. It also shows the potential of these investigations, stimulating relevant reflections for debate and research in the performing arts.

Keywords: documentary theater; field of the arts; documentary theaters; research in the performing arts; contemporaneity.



1 Os teatros documentários na contemporaneidade

O conceito de contemporaneidade, ou tudo aquilo que costumamos chamar de contemporâneo, possui um vínculo estreito com os contextos, eventos e fatos que vivenciamos, e até mesmo com o que simplesmente acontece no nosso tempo presente. Nas palavras de Giorgio Agamben, “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (Agamben, 2009, p. 47). Esta concepção de dissociação e anacronismo, apontada pelo filósofo italiano, transparece no que tratamos sobre a cena teatral, visto que há determinadas criações que se identificam com tradições ou se assemelham às obras ou movimentos artísticos do passado, ao mesmo tempo que outras encontram maneiras distintas de se relacionar no campo em que se inserem, propondo caminhos trilháveis para novas descobertas e tendências possíveis. Ainda assim, não necessariamente coincidindo plenamente com a época, elas constituem o panorama de obras da contemporaneidade.

Nesse pluralismo, em especial nas artes das cenas, há uma crescente ascensão e destaque de uma vertente teatral que desperta o interesse de críticos, pesquisadores, artistas e espectadores, chamada Teatro Documentário¹. Embora ela esteja presente no fazer teatral dos últimos anos, seu embrião data dos anos 1920, mais especificamente com a primeira obra teatral documentária que se tem registro, *Apesar de tudo!* (1925), do diretor alemão Erwin Piscator, também responsável pela sua dramaturgia. Sua intenção foi se valer de alguns procedimentos dramatúrgicos e cênicos para validar e sustentar o que estava sendo tratado nos palcos.

Dando um salto para os anos de 1960, a modalidade de teatro documentário foi retomada e apurada pelo alemão Peter Weiss, tanto no pensamento teórico que embasava suas criações como na prática artística. Um dos maiores exemplos pode ser encontrado no espetáculo *O interrogatório* (1965) em que Weiss se serviu de documentos e depoimentos para abordar parte do julgamento daqueles que foram levados a júri pelo que ocorreu nos campos de concentração de Auschwitz. Outrossim, ele desenvolveu um material teórico que reflete e aponta os processos e objetivos do Teatro Documentário, intitulado *Notas sobre o teatro documentário* (1968). Vale ressaltar que ele acreditava que essa vertente era aquilo que tinha as ferramentas necessárias para tensionar o contexto, principalmente político, de sua época.

Um ponto importante a ser sublinhado, a propósito desta linha de teatro documentário, é que ela era norteadada pela questão política e suas implicações sociais. Movida pela ideologia marxista, posicionou-se artisticamente numa adesão partidária bem delimitada, se opondo às injustiças e se colocando ao lado dos mais oprimidos e desfavorecidos. Tania Moguilevskaia (2013) explica que

1 Os estudos a respeito do campo dos teatros documentários aqui debatidos estão inter-relacionados com a dissertação de Mestrado do autor Mario Celso Pereira Junior no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação do autor Prof. Dr. Clóvis Dias Massa. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/270555>. Acesso em: 13 mar. 2024.



partindo do princípio de que o mundo é explicável e transformável, seu teatro de montagem revolucionário oferecia uma demonstração didática no palco, estabelecendo vínculos causais, destacando contradições, denunciando e mostrando o caminho a seguir (Kempff; Moguilevskaia, 2013, p. 11, tradução nossa).

Numa análise sintética, o objetivo do teatro documentário de Weiss e Piscator é o de “se opor à desinformação mantida pelos poderes, condenar os culpados, provocar uma tomada de consciência no espectador e lhe indicar uma forma de melhorar o mundo” (Moguilevskaia, 2011, p. 37, tradução nossa). Este caminho de pensar o fazer teatral documentário perpetuou-se até à contemporaneidade. Em *Rwanda 94* (2000), o coletivo belga Groupov se engajou politicamente, a fim de criar uma tentativa de reparação simbólica em relação àqueles que foram oprimidos, torturados e massacrados na barbárie conhecida como Genocídio dos Tutsis, ocorrido em 1994, em Ruanda. Ainda que os procedimentos dramáticos fossem diferentes dos utilizados por Weiss e Piscator, nesta obra do Groupov o empenho político e contextualizado se assemelha ao tratamento dado pelos dois artistas alemães, pois em ambos os casos expôs “um material documental autêntico que é retirado em relação a um tema global, político, em que estão em jogo os interesses da sociedade como um todo” (*Ibid.*, p. 36, tradução nossa).

Não obstante, com o passar dos anos, outras proposições documentárias surgiram e se afastaram daquilo que podemos chamar de teatro documentário clássico ou histórico. A este respeito, a pesquisadora francesa Bérénice Hamidi-Kim (2013) destaca a existência de dois tipos de teatro documentário, que correm lado a lado e coexistem, sendo o primeiro identificado como teatro documentário político e o segundo, pós-político. De um lado, existe o teatro documentário político que se propõe a denunciar a realidade e trabalha com documentos científicos, históricos, oficiais, de caráter público etc. Estas produções “sempre almejam a verdade e, mais precisamente, a revelação de uma verdade oculta, tanto quanto encenam essa vontade” (Hamidi-Kim, 2013, p. 47, tradução nossa). De outro lado, o teatro pós-político que não possui essa pretensão e se coloca mais como algo que presentifica um certo real, que traz para a cena um teatro documentário do indivíduo, da subjetividade, do sentimento, do microcosmo, do íntimo, das particularidades de um grupo social. Isso ocasiona outro direcionamento para os tipos de documentos utilizados (notas, relatos escritos e orais, testemunhos, diários, entre outros). É um movimento que carrega consigo o objetivo de expor, de dizer “sem um ponto de vista dominante, de dentro para fora, o caos de uma realidade fragmentada composta por uma multiplicidade de elementos heterogêneos, até mesmo contraditórios e conflitantes” (*Ibid.*, p. 51, tradução nossa).

O aparecimento dessas outras peças documentárias, que não aquelas que se assemelham às de Weiss e Piscator, também é discutido por Lucie Kempff e Tania Moguilevskaia (2013). Elas observam que tais proposições reinventam o teatro documentário, ao invés de redescobri-lo. Em suas palavras: “as práticas contemporâneas se adaptaram a um contexto sociopolítico muito diferente daquele da época dos ‘pais fundadores’” (Kempff; Moguilevskaia, 2013, p. 24, tradução nossa). As



pesquisadoras classificam essa onda como teatro neo-documentário, pois a contemporaneidade que a acompanha, de maneira dialética, a força a questionar seus próprios métodos, rever suas técnicas e se adaptar ao contexto socio-histórico-político da atualidade.

Já a pesquisadora Carol Martin (2010) se apropria do conceito formulado por Maryvonne Saison e aponta que os teatros do real são uma evolução do teatro documentário, destacando que eles são gestos que acolhem “as mudanças culturais e tecnológicas que estão nos reformando globalmente e rompem com a dramaturgia conservadora e convencional do realismo, que tanto fazia parte do teatro documentário no final do século XX” (Martin, 2010, p. 1, tradução nossa). Neste quesito, a autora ainda salienta uma questão importante a ser considerada, ao pensar na contemporaneidade dessas criações documentárias, e observar que “grande parte da dramaturgia atual do real usa a estrutura do palco não como uma separação, mas como uma comunhão entre o real e o simulado; não como um distanciamento entre ficção e não ficção, mas como uma fusão dos dois” (*Ibid.*, p. 2, tradução nossa).

Mas afinal, do que se trata o ato de documentar? Qual a conceitualização que sustenta essa forma teatral? Atualmente há uma extrema dificuldade de estabelecer uma descrição precisa que abarque esse universo em expansão. Ainda assim, tem pesquisadores que nos auxiliam nessa tarefa a pensar em indícios, como é o caso do Marcelo Soler. Em seus estudos, Soler destaca três princípios fundamentais que estruturam e identificam as obras documentárias: primeiro, a intenção de documentar que implica uma relação distinta com a realidade em comparação a obras não documentárias; segundo, o uso de dados não ficcionais que testemunham a realidade, diferenciando-se assim das produções ficcionais; e, por último, a importância da percepção do espectador, cujo olhar transforma o material apresentado em documentário, destacando a necessidade de uma abordagem documental por parte do público para que o compromisso com o conteúdo documental seja efetivo (Soler, 2013). Seu viés, com a delimitação desses três princípios, torna mais tangível a compreensão do ato de documentar e a natureza do teatro documentário. Contudo, proposições contemporâneas do teatro documentário vão além desses princípios nos teatros documentários, ao fazerem uso dos mais variados tipos de documentos, trabalhando numa zona indeterminada em que se cruzam zonas de ficção e de realidade, com dosagens distintas. Parafraseando o escritor argentino Ricardo Piglia, que ao tratar da ficção considera que “a ficção trabalha com a verdade para construir um discurso que não é nem verdadeiro, nem falso” (Piglia, 1994, p. 71), pode-se pressupor que os teatros documentários, ao atuarem nesse matiz de incerteza entre a verdade e a falsidade, jogam nele todo o efeito da ficção (ou, inversamente, do que se considera ser documental?).

Tal perspectiva complexifica a discussão e mesmo a identificação dos gestos documentários no teatro na contemporaneidade. Até onde pode-se ir? Quais são os limites de criação no campo documentário? Como orquestrar a mistura entre ficção e não-ficção e ainda se manter dentro dos teatros documentários nos dias atuais? Essas são questões que não possuem uma resposta simples e direta. Pelo contrário, podem existir diversas respostas que contemplem uma parcela das pesquisas,



ou então, pode não existir resposta satisfatória, pois atualmente, com a explosão das proposições, estamos descobrindo novas ideias. Contemporaneamente, os teatros documentários vêm nos mostrando

que a verdade é contextual, múltipla e sujeita à manipulação; que a linguagem enquadra a percepção; que a arte pode ser objetiva; que as perspectivas proliferam; que a história é uma rede de relacionamentos; que as coisas ocorrem por acaso; que o artista pode ser uma persona e não necessariamente um personagem no sentido teatral; que o teatro inclui o cotidiano; que o então, o agora e o que está por vir podem coexistir no palco (Martin, 2010, p. 3, tradução nossa).

Fica palpável que, independentemente do conceito epistemológico empregado, há uma expansão conceitual no campo documentário a fim de abranger as diferentes criações artísticas atuais. Essa diversidade também é reflexo do contexto no qual estamos inseridos. Um contexto fragmentado, interconectado, plural, objetivo e subjetivo. Todos esses conceitos abrangentes coexistem e expressam a constante evolução e desenvolvimento dessas maneiras de documentar em teatro. Todavia, a multiplicidade que avoluma é a mesma que provoca o advento de sub-conceitos, com a finalidade de melhor descrever as formas documentárias que, devido a suas especificidades, sobressaem dentro do conceito 'guarda-chuva'. E isso é uma questão relevante para o debate.

2 O campo dos teatros documentários: um espectrograma em devir

Às vezes, pensar imagetivamente pode facilitar o processo de assimilação de algo mais complexo. Como o assunto aqui discutido trata de concepções em constante movimento (ou mesmo uma constante mutação), trazer outras formas de associação provavelmente auxilia na compreensão. Neste quesito, o pesquisador Marcelo Soler (2015), também dramaturgo e diretor da Cia. Teatro Documentário, apresenta uma construção valiosa para o tema. Ele propõe a construção mental da ideia de campo, como um espaço vasto, aberto, sem que exista necessariamente uma divisa, uma cerca, uma demarcação de início, meio e fim. A disposição dos variados gestos documentários ocorre nesse lugar sem fronteiras, em comunhão direta ou indireta, explícita ou implícita entre eles.

Depois, ele transfere essa mesma imagem para o que entendemos como 'campo de conhecimento', no qual "não se refere a uma área com rígidos contornos e permeada de definições, mas a uma possibilidade de lugar destinado à reflexão" (Soler, 2015, p. 16). Somado a essas duas associações, ele traz um terceiro ponto interessante sobre o conceito de campo. Ele busca nas ciências naturais, mais especificamente nos estudos de Michael Faraday, na área da física, outra forma de entender o fenômeno estudado. No ponto de vista físico, "para que haja interação entre os objetos num mesmo campo, não há necessidade de eles estarem próximos, podendo surgir forças entre eles mesmo que estejam distantes uns dos outros" (*Ibid.*, p. 16). A construção final do seu raciocínio nos manifesta que: podemos enxergar o campo dos teatros documentários como um



espaço livre de fronteiras visíveis e definições simples, um lugar destinado ao pensamento, à reflexão, ao questionamento, e que a interação entre aqueles que se encontram no campo não depende e se limita à questão da proximidade.

Os olhos atentos podem ter notado a concepção aqui abordada com a grafia no plural: teatros documentários. O termo escrito dessa maneira é apresentado por Béatrice Picon-Vallin e Érica Magris em seu livro *Les théâtres documentaires* (2019). Ele, assim como as outras possibilidades supramencionadas, foi aspirado para que abrangesse as múltiplas possibilidades de proposições documentárias. Segundo Picon-Vallin, na contemporaneidade, a forma documentária

se conjuga de acordo com mil facetas diferentes que são difíceis de repertoriar como um todo. Fala-se, portanto, em “teatros documentários” no plural. A dosagem entre documento, testemunho e ficção, seu tratamento, os temas e os métodos fazem as diferenças (Picon-Vallin, 2019, p. 16, tradução nossa).

Desse modo, dadas as atuais alternativas de intelecção do termo, parece uma escolha apropriada descrevê-lo como o campo dos teatros documentários. Assim, podemos, dentro dessa ideia, traçar novas subpartes, como ramificações que ora se aproximam e se distanciam, ora se assemelham e se dessemelham umas das outras.

Esse fenômeno de expansão para subdivisões fica mais ressaltado quando o analisamos a partir de uma perspectiva espectral, como se o ampliássemos a ponto de não mais ver um feixe e sim uma decomposição em forma de espectro, como uma luz que se divide em cores ao passar por um prisma. Ainda nessa analogia, ao observar um espectrograma de luz (formado pelas cores do arco-íris), cada tonalidade de cor visível poderia ser associada a uma subparte dos teatros documentários. Na qual a passagem de uma para outra é dada de forma sutil, assim como não há uma fronteira limitante entre elas, e elas mantêm uma certa interação ou ligação, estando ou não distantes umas das outras. Assim se comportam as criações dentro do campo dos teatros documentários, um espectro de perspectivas, formas, caminhos possíveis, compreensões fluidas, com hibridismo, tensionamentos e expectativas em devir. É oportuno pontuar que:

Os subgêneros são definidos de acordo com a combinação de documentos, arquivos, entrevistas e ficção, a forma como a realidade e a ficção dizem respeito aos personagens, lugares ou narrações, o ponto de vista adotado para se dirigir ao público - pois é o olhar do público que também faz o documentário - e o dispositivo construído a partir de uma variedade de disciplinas, escolhidas e cruzadas. Alguns críticos se limitam a quatro categorias, mas há muitas mais, porque as formas estão frequentemente na encruzilhada das artes e disciplinas (Picon-Vallin, 2019, p. 418, tradução nossa).

Mas por que em devir? Como dito acima, contemporaneamente existe um gesto em documentar em teatro muito em agitação, e isso vem ocorrendo ao passo que o estamos percebendo e analisando. Ou seja, tudo é muito recente, as mutações são inevitáveis, os experimentos gestam e dão à luz a outras subpartes dentro do campo dos teatros documentários. As pesquisas na área avançam, lidamos com um fenômeno em expansão, e “tal jornada [de exemplificar os teatros documentários],



com suas entradas e múltiplas abordagens, teatrológica, histórica, sociológica, é necessariamente inacabada, já que a corrente da ‘documentalidade’ está explodindo” (Picon-Vallin, 2019, p. 411, tradução nossa). Apesar de insistente, tal tarefa parece restar inconclusa. A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin, ao abordar essa corrente, nota que “sua função é, sem dúvida, antes de tudo, mover os limites, multiplicar as perguntas, os temas, afastar os tabus, provocar uma grande agitação, ajudar a redefinir as funções do teatro público” (*Ibid.*, p. 417, tradução nossa).

Ainda assim, podemos identificar diversos subgêneros que habitam o campo dos teatros documentários na contemporaneidade, tais como: Teatro Verbatim, Teatro de comunidade ou Teatro comunitário, Docudrama, Autobiografia, Teatro Palestra ou Teatro Conferência, Teatro de Testemunho, Teatro do Fato, Teatro de Documentação, Teatro de Tribunal, Teatro do Real, Performance Documentária, Teatro Documentado, Documentário Cênico, Não-ficção, Autoescritura Performativa etc. Como já mencionado, a cada nova pesquisa, outros termos são levantados. Apesar disso, trazemos para este artigo algumas concepções, a fim de exemplificar a materialidade dessa discussão.

3 Tudo é uma questão de dosagem: breves exemplos de possibilidades

Podemos encontrar, dentro do vasto universo dos teatros documentários, uma gama diversificada e múltipla de abordagens e propostas que desafiam as margens e investigam as fronteiras (e em muitos casos a união) entre realidade e ficção. Alguns exemplos, por sua vez, despertam discussões exaltadas e geram controvérsias, apresentando perspectivas que desafiam normas e convenções, como o *Théâtre presque documentaire* (Teatro quase documentário). Esse caso é, talvez, o mais polêmico pois ele se assemelha às ficções baseadas em fatos. Contudo, há teóricos que entendem essa linha de criação também como pertencente ao campo dos teatros documentários, como é o caso da Marion Boudier.

Em seu texto *Un théâtre « presque documentaire » ?* (2013), a autora argumenta que, por mais problemática possa ser, existem produções que colocam em seu centro, na raiz de seu surgimento, os documentos (um princípio basilar dentro do campo documentário), e traz como um desses exemplos algumas obras de Joël Pommerat. A pesquisadora, ela própria dramaturga em processos de criação de Pommerat, lança mão da expressão *presque documentaire*, do fotógrafo canadense Jeff Wall, bem como do dramaturgo francês David Lescot. O primeiro usa a expressão para designar a ambiguidade que ela carrega (a parte documental e a reconstruída). O segundo, reitera que se trata de uma escrita “que sacia uma ‘sede pelo real’ e ativa ‘um motor poético’” (Boudier, 2013, p. 129, tradução nossa). Para Boudier, a questão do documento, ou do ato de documentar nas peças de Pommerat são discutíveis: “a realidade é documentada e reconstruída durante o processo de escrita, mas o real, nunca inequívoco, é antes uma fonte de inquietude” (*Ibid.*, p. 136, tradução nossa). Ao mesmo tempo, esta inspiração na realidade serve também como uma forma de validar ou legitimar



o discurso colocado no palco, um jogo dialético entre o ato de documentar e o ato de inventar, de poetizar, de ficcionalizar.

Nesse caso, os dados não ficcionais utilizados, ou a indexação do documento, ou a contiguidade com a realidade “não se destina, portanto, ao espectador, como no teatro de julgamento de P. Weiss, mas ao autor e sua equipe de atores, que estão em busca de verdades individuais e existenciais” (*Ibid.*, p. 138, tradução nossa). Este traço documental vai se despedaçando, diluindo, transformando durante o processo de criação e reescrita. Segundo a pesquisadora, Pommerat diz não saber caracterizar ou definir suas peças, mas garante passar o tempo procurando o real, e que, desde *Cercles/Fictions* (2010) e *Ma chambre froide* (2011), percebe-se escrevendo “como um juiz de investigação reconstruindo uma cena de assassinato” (Pommerat *apud* Boudier, 2013, p. 139, tradução nossa). É importante ressaltar que o termo utilizado é bastante contraditório, polêmico e mesmo duvidoso. Os caminhos abertos pela partícula ‘quase’ são numerosos e podem levar a interpretações mais voltadas para uma ficção baseada em fatos, ou para o pseudodocumentário e, neste estudo de Boudier, ao quase documentário.

Há um outro termo que se reporta a um diferente modo de trabalho com os documentos chamado *Arhivă performativă* (Arquivo performativo). Trata-se de uma expressão empregada pela dramaturga e artista romena Gianina Cărbunariu. Nesta maneira de pesquisar e trabalhar, o que está em foco são as características singulares que cada documento carrega consigo, bem como os rastros deixados de sua produção. No espetáculo intitulado *X mm sobre Y Km* (2011), Gianina empregou como uma forma de texto cênico um material pouco convencional: um estenograma. Esse documento foi publicado no ano anterior por Dorin Tudoran e versa sobre os arquivos de segurança do país (Patureau *apud* Magris; Picon-Vallin, 2019). Por se tratar de um estenograma, ou seja, um texto escrito a partir de abreviações fonéticas a fim de transcrever em símbolos, com maior velocidade, diferentes discursos orais, apresenta em seu interior marcas do desenvolvimento da escrita. Deste modo, tal documento foi discutido, analisado e levado ao palco da mesma forma como foi publicado. A autora afirma que o objetivo era investigar os mecanismos de escrita do documento e não descobrir uma possível ‘verdade’ por trás dos símbolos. O que se destacavam era justamente os traços de fabricação, a repetição de informações (característica da fala oral), os respiros dos oradores e registros no arquivo, as lacunas etc. (Cărbunariu, 2018). Podemos observar que o que está em jogo é outro olhar, outra proposta de lidar com os documentos em cena, priorizando o caráter estrutural para além do assunto nele contido.

Ainda dentro do espectro documentário, porém questionado e posto à prova dentro das pesquisas em Artes Cênicas, está o pseudodocumentário, ou também conhecido como *mockumentary*. Este caso busca agregar assumidamente a ficção emoldurada em uma forma dita documentária ou, em outras palavras, explora procedimentos para que os dados ficcionais (inventados para determinada criação) sejam tratados como reais. Por este motivo, o termo em inglês une duas palavras: ‘*mock*’ (que significa zombar) + ‘*documentary*’ (documentário). Em relação a esta união de significados, Erica Magris e Béatrice Picon-Vallin sublinham que “no campo audiovisual, parece que o primeiro



significado de ‘zombaria’ domina e que o mockumentário tem intenções satíricas e humorísticas” (Magris; Picon-Vallin, 2019, p. 441, tradução nossa). Exemplos disso são os filmes protagonizados pelo personagem Borat, o segundo melhor repórter do glorioso país Cazaquistão, criado e interpretado por Sacha Baron Cohen. Em ambos os filmes vemos esse repórter documentando os hábitos dos estadunidenses. Tanto a montagem, a edição, como alguns procedimentos fazem com que se assemelhe aos filmes documentários, porém seu conteúdo é ficcional, exacerbando as zombarias, humor e sátiras. Mas, e nos palcos? Como essa relação se desenvolve? Podemos mencionar o espetáculo de dança e teatro *Mockumentary of a Contemporary Saviour* (2017) do belga Wim Vandekeybus e sua cia. Última Vez. O criador afirma que o espetáculo nunca pensou em colocar o real no palco, mas sim um futuro possível (MOCKUMENTARY, 2017). A obra

trata de morte, amor, limbo, sexo e ritual - muitas vezes convidando o público a questionar seu próprio propósito dentro da obra, assim como no mundo. Ele questiona continuamente a ideia de Deus, levando o espectador em uma jornada de revelações (Alexander, 2017, tradução nossa).

De acordo com Wim, o presente entra como uma fonte de reflexo para descrever uma realidade futura. A complexidade reside em não prospectar acontecimentos, e sim tensionar a realidade contemporânea para criar uma expansão de questionamentos sobre o hoje e o amanhã (MOCKUMENTARY, 2017). O lado sarcástico, de gozação, é posto de lado para dar vez à percepção de um pseudodocumentário, priorizando mais os procedimentos envolvidos na produção de um documentário.

Também trazemos para a discussão um conceito que se difere dos demais devido à gênese das obras identificadas como *Teatru-Document* (do romeno, Teatro-Documento). Isto significa que, na maioria das vezes, esse termo é associado às obras depois de prontas, visto que várias não foram produzidas com a finalidade de serem documentárias, mas dado o contexto nas quais elas foram feitas acaba-se definindo-as como Teatros-Documentos. Ainda não possui uma definição muito bem concretizada, porém o termo exprime bem o sentido aplicado. Para elucidar, podemos notar a coletânea, *Chişinău, 7 aprilie: Teatru-document* (2010) (Patureau *apud* Magris; Picon-Vallin, 2019). Nela, encontramos quatro obras reunidas em um único volume. Tais escritos foram criados por Irina Nechit, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu e Mihai Fusu, intelectuais importantes da Bessarábia, a atual República da Moldávia (região fronteiriça entre a Romênia e a Ucrânia). As peças foram escritas no auge do momento, com a intenção de retratar uma repressão de manifestação juvenil, ocorrida em 7 de abril de 2009, na qual protestava-se contra o governo da época e uma possível fraude e falsificação das eleições (Jela, 2010).

Fica evidente o detalhamento do dia retratado nas obras, transmitindo o sentimento exaltado dos jovens, mesmo se tratando de escritas ficcionais baseadas nesses fatos. Ainda há um trabalho hercúleo para o apagamento deste dia por parte das autoridades governamentais, no entanto, esta coletânea é capaz de reavivar as memórias, como se fossem um documento, um registro vivo dos acontecimentos. Além disso, a antologia conta com uma parte dedicada à cronologia dos fatos,



bem como comentários e depoimentos dos autores, cujas palavras auxiliam na contextualização do momento em que estavam inseridos (Khalil-Butucioc, 2011). Percebemos que, nesse exemplo, as peças não foram criadas com a intencionalidade de documentar, ou de serem documentárias, e ainda assim passaram a ser consideradas e lidas como Teatros-documentos. Note-se que aqui a ficção atuou como uma espécie de bisturi da realidade, e com precisão cirúrgica foi capaz de abrir uma fenda na história daquelas pessoas, tornando-se documentos de uma memória em propínquo apagamento.

Por fim, no Brasil, *Luís Antonio – Gabriela* (2011), espetáculo dirigido por Nelson Baskerville com a Cia. Mungunzá, foi criado a partir de documentos biográficos, cujas fotografias, diários, entrevistas com familiares e amigos fizeram parte da construção de diferentes pontos de vista sobre a irmã transexual do diretor. Batizada de Luís Antonio, quando garoto, Gabriela não escondia sua homossexualidade e era espancada pelo pai com o objetivo de ‘curá-la’, tendo sido expulsa da escola e de casa ainda adolescente e se encaminhado para uma vida de prostituição e de uso de drogas até sua morte, na Espanha, em 2006, vitimada pela AIDS. O espetáculo remonta ao período do governo militar e denuncia como a violência e opressão da ditadura reverbera na estrutura familiar. O dispositivo cênico colabora para isso: narrada de forma não-linear, a história de Gabriela é apresentada aos espectadores através de uma evidente polifonia artística, cuja instalação emprega projeções, desenhos e pinturas mescladas com módulos e inúmeros objetos cênicos articulados de modo não ilusório. Considerado pela companhia como sendo um documentário cênico, a estrutura dramaturgica é composta por uma série de depoimentos alternados por canções originais, nas quais o elenco performa o corpo trans (Baskerville, 2012). Apesar do evidente caráter épico, que anuncia pontualmente os acontecimentos por meio do uso de letreiros digitais, amplificadores e microfones, ainda assim produz identificação a ponto de causar comoção na plateia pela maneira como expõe a transfobia e presentificar o que seria o pedido de desculpas de Baskerville à irmã.

4 Considerações finais: se é que existe um final

Em síntese, o campo dos teatros documentários vem ganhando cada vez mais destaque devido a sua diversidade de experimentações e a capacidade de provocar discussões intensas nas Artes Cênicas. Ao tensionar as concepções ao limite e se reinventar, ressurgir, hibridizar e mesclar realidade e invenção, ficção e não-ficção, essas obras estimulam não apenas seus públicos a refletirem sobre questões sociais, políticas, históricas e artísticas, mas também a comunidade acadêmica a repensar os conceitos e ampliar os horizontes das pesquisas e das possibilidades. Isso revela a complexidade e a pluralidade de perspectivas que permeiam o campo dos teatros documentários, reforçando a relevância de análises expandidas, abertas e de compreensões do contíguo trabalho de desenvolvimento dessa forma artística em nossa contemporaneidade.

Tanto as discussões do tema, como os exemplos apresentados servem como uma ponte



ou trampolim para as pesquisas a respeito da profusão dos teatros documentários. Uns são mais próximos das origens desse pensamento, outros polêmicos e questionáveis, mas tudo isso compõe o contexto da contemporaneidade do campo. A fluidez, a hibridização, o tensionamento, o questionamento e mesmo a ousadia expandem os limites conhecidos da representação teatral e do documentário. A coexistência dessas diferentes vertentes, que ora dialogam com o hoje, ora com o ontem, faz fervilhar a contemporaneidade das formas, e “exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele [o campo dos teatros documentários] é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (Agamben, 2009, p. 46). Conforme os teatros documentários se expandem e dialogam com a sociedade da época e o fazer teatral, mais podemos esperar por novas descobertas, novas definições, experimentações e concepções. Desafiar a nossa compreensão, questionar as fronteiras e ofertar novas perspectivas: eis o que os teatros documentários têm a nos oferecer.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALEXANDER, Dalton. Review: Mockumentary of a Contemporary Saviour by Wim Vandekeybus / Última Vez. *Au-di-tions.com*, Bruxelas, 14 abr. 2017. Disponível em: <https://au-di-tions.com/review-mockumentary-of-a-contemporary-saviour-by-wim-vandekeybus-ultima-vez/>. Acesso em 13 jun. 2023.
- BASKERVILLE, Nelson. *Luís Antonio - Gabriela*. São Paulo: Editora nVersos, 2012.
- BOUDIER, Marion. Un théâtre “presque documentaire”? Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat. In: KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. Nancy: PUN Éd./ Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 127-142.
- CĂRBUNARIU, Gianina. X mm din Y Km – Despre o posibilă arhivă performativă. *Scena.ro* – revista de artele spectacolului, Romênia, 28 fev. 2018. Disponível em: <https://revistascena.ro/arte/x-mm-din-y-km-despre-o-posibila-arhiva-performativa/>. Acesso em: 13 jun. 2023
- HAMIDI-KIM, Bérénice. Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l’opposition entre deux théâtres documentaires aujourd’hui (*Rwanda 94* et *Rimini Protokoll*). In: KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. Nancy: PUN Éd./ Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 45-59.
- JELA, Doina. Prefácio. In: DUMITRU, Andreea (ed.). *CHIȘINĂU, 7 APRILIE: Teatru-Document*. Bucareste: Editora Cheiron, 2010. Disponível em: <https://teatrul-azi.ro/produs/chisinau-7-aprilie-teatru-document/>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. Introduction. In: KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. *Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention ?*. Nancy: PUN Éd./Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 11-24.
- KHALIL-BUTUCIOC, Dorina. Teatru-Document. *Revista ARTA*, Chișinău, 7 abr. 2011, p. 189. Disponível em: https://ibn.idsi.md/en/vizualizare_articol/22870 . Acesso em: 23 abr. 2023.
- MAGRIS, Erica e PICON-VALLIN, Béatrice. Glossaire. In: MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier: Deuxième Époque éditions, 2019, p. 435-446.
- MARTIN, Carol. Introduction: Dramaturgy of the Real. In: MARTIN, Carol (edit.). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-15.
- MOCKUMENTARY of a Contemporary Saviour. Entrevista feito por Pieter D’ Hooghe. [S. l.: s. n.], 14 abr. 2017. Disponível em: <http://www.dance2008.de/assets/DANCE-2017/Interviews-Wim-Vandekeybus/pressedossier-Mockumentary.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- MOGUILEVSKAIA, Tania. Les variables idéologiques du théâtre documentaire. *Études Théâtrales*, v. 50, n. 1, 2011, p. 36-41. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1->



[page-36.htm](#). Acesso em: 8 jun. 2023.

PICON-VALLIN, Béatrice. Le Théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtre dits documentaires. In: MAGRIS, Erica; PICON-VALLIN, Béatrice (dir.). *Les Théâtres documentaires*. Montpellier : Deuxième Époque éditions, 2019, p. 11-52.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. *Sala Preta*, São Paulo, v.13, n. 2, 2013, p. 130-143. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 13 mar. 2024.

SOLER, Marcelo. *O Campo do Teatro Documentário: morada possível de experiências artístico pedagógicas*. 222 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-24112015-104357/en.php>. Acesso em: 14 jun. 2023.



Biografia acadêmica

Mario Celso Pereira Junior - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ator, dramaturgo, dançarino e artista circense com especialidade em malabarismo e clown. Professor de teatro licenciado pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Estudante da Especialização em Artes EaD (UFPel). Atualmente, é professor de Teatro na Escola SESI de Ensino Médio - Pelotas/RS.

E-mail: mariojunior.arte@gmail.com

Clóvis Dias Massa - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua nos cursos de Teatro do Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS. Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Graduado em Artes Cênicas: Hab. em Interpretação Teatral pela UFRGS. Pesquisador acadêmico no campo da dramaturgia e da história do teatro, da teatralidade, da poética e da estética teatrais. Integrante do Grupo de Pesquisa Teoria Teatral: História, Dramaturgia e Estética do Espetáculo, vinculado ao Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. Coordenador da pesquisa institucional Dramaturgia e Sociedade: Escrituras do Teatro de Hoje nas Fronteiras da Ficção, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

E-mail: clovisdmassa@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

CRediT

Ambos os autores participaram das seguintes fases de desenvolvimento desse artigo: investigação, metodologia e escrita. Mario Celso Pereira Junior foi responsável pela conceituação e Clóvis Dias Massa pela supervisão da pesquisa.

Direitos autorais

Mario Celso Pereira Junior e Clóvis Dias Massa

Licenciamento

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

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



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

Histórico de avaliação

Data de submissão: 25 de setembro de 2023

Data de aprovação: 24 de abril de 2024