



*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229*

**A OPÇÃO POR DOCUMENTAR:
ou as forças que nos movem ao campo do teatro documentário**

THE OPTION FOR DOCUMENTATION:
or the forces that move us to the field of documentary theater

Marcelo Soler

**A opção por documentar:
ou as forças que nos movem ao campo do teatro documentário**

Resumo: O artigo se propõe a problematizar a intencionalidade de se documentar como a força motriz que traz base para processos em teatro documentário, sem limitar, no entanto, esse fundamento como definidor ou classificatório. Para isso, elementos da história e teoria do cinema são trazidos à baila para ampliação de conceitos e exemplos de encenações documentais surgem para ilustrar a discussão.

Palavras-chaves: teatro documentário; teoria do teatro; documentário; autobiografia.

**The option for documentation:
or the forces that move us to the field of documentary theater**

Abstract: The article proposes to problematize the intentionality of documenting oneself as the driving force that provides the basis for processes in documentary theater, without, however, limiting this basis as defining or classificatory. To this end, elements of film history and theory are brought to the fore to expand concepts and examples of staging appear to illustrate the discussion.

Keywords: documentary theater; theater theory; documentary; autobiography.



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 a apenas o sentido atribuído ao vocábulo no dicionário, ainda que seja necessário se partir dele.

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 do filho. 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.

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 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 no presente artigo por localizá-lo numa perspectiva contemporânea, fazendo, quando necessário, pontes com o que se entendia, por exemplo, no começo do século XX. Exemplos de documentários cênicos elaborados e apresentados entre 2009 e 2014 serão levantados num recorte histórico que coincide com a maior presença dessa maneira de pensar e fazer teatro nos palcos brasileiros.

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.

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.



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 documentar em arte, notadamente no teatro, que de certo modo passa a ser o diferencial dos que partem para a realização de projetos de documentário³.

2 O adjetivo

Quando se opta artisticamente pelo documentar em arte, a reunião de documentos e o consequente uso deles é quase a práxis característica. 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?

Por mais que abarque produções de diferentes linguagens, o campo específico para o que chamamos documentário refere-se especificamente 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 em 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, e afasta a confusão corriqueira entre o documentário, a reportagem jornalística e os estudos históricos, campos estes que, bem verdade, possuem muitos pontos de aproximação.

É fácil perceber no trabalho do historiador semelhanças ao 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

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 atribui esse termo, ou seja, se opta por atrelar a sua produção artística a essa tradição.



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 o pretendido é informar o grande público 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 proposição 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 do engano com a grande reportagem, o registro simples de um fato é muitas vezes rotulado como um documentário. Ao considerar como nascimento da produção documental as primeiras investigações dos irmãos Lumière (o que ocorre com certa frequência!) só pelo fato de eles terem filmado diretamente o referente da realidade sem cortes, movimentações ou montagens, se estaria 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 a 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 por que 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, se complementa   voca o 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 ele, 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.

Nos domínios das artes cênicas, Piscator em *Apesar de Tudo!*, sem ainda o termo documentário existir⁴, já intencionava o documentar e não o confundia como 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. Quase que o documentário insurge como documento em busca do não morrer daquilo que é abordado pela narrativa.

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.

⁴ Vale ratificar que se o vocábulo “documentário” apareceu em determinado contexto é porque a materialização daquilo que o caracteriza já preexistia. 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.



Tanto o ato de lembrar como o ato de esquecer são carregados de intencionalidades, se configurando 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 nas entidades coletivas, ou seja, não estão apartes das 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 a construção de memória, é fundamental questionar o que se quer fazer presente do passado.

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

Para Berman, 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 (Berman, 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 subordinam 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 ao olhar preocupado com o que se passou, sem qualquer espécie de nostalgia, em nome da ode ao ineditismo, muitas vezes “transvestido” de progresso ou de avanço tecnológico, marcam 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 as 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 o considera 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 como material base para a criação artística.

Entre os anos de 2009 e 2014, em São Paulo, encenações nacionais e internacionais, apresentadas na capital, que tiveram repercussão de público e crítica, foram marcadas pelo viés autobiográfico. Como primeiro exemplo aqui trazido, a encenação de Luís Antônio – Gabriela (2011) além de exemplificar o crescente interesse do público na presença da memória pessoal na cena, permite observar que a necessidade de organização simbólica do passado está diretamente relacionada ao querer documentar. Criada pela Companhia Mungunza de Teatro e adjetivada 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 2011⁶. A encenação parte de

6 O trabalho foi premiado como melhor espetáculo de 2011 pela APCA (associação paulista dos críticos de arte) e concorreu a inúmeros outros prêmios no qual destacamos 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 a encenação uma maior visibilidade nas *meias* impressa, televisiva e digital (internet). Consequentemente, começou a ser pautado, seja nos meios de comunicação de massa ou mesmo nos inúmeros nos 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.



um “episódio” da memória familiar do próprio diretor: a história do irmão mais velho dele, Luís Antônio, que nasceu em 1953 e morou no Brasil até os 30 anos. Por desavenças familiares, gay assumido, 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 com o vírus HIV.

Em um encontro sobre teatro documentário⁷, impulsionado pela repercussão de Luís Antônio/Gabriela, 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 que logo foi 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 que dispunha (cartas, vídeos caseiros, fotos, certidões 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 em 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. Independente do tratamento dado pelo diretor, a encenação se propunha a efetivar construção do passado, mediante aos mecanismos de seleção e articulação de fatos teatralmente trabalhados, para entendimento do presente e preservação futura pela memória dos espectadores.

O fato percebido é que mesmo sem iniciar conscientemente um documentário cênico, a necessidade material de documentar levou Baskerville a esse campo. Mesmo não sendo o caso do diretor de *Luís Antônio – Gabriela*, muitas vezes os artistas, 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 em que a construção do passado enquanto discurso tem como 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. Poderia se 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 muito possível desenvolver estratégias ao longo do processo, caso o artista deseje desvincular-se da terapia, ainda que reste o caráter terapêutico⁸. No caso de Baskerville a opção foi propor ao coletivo de atores

⁷ Realizado no dia 30 de novembro de 2012, dentro do evento intitulado Novas Dramaturgias em Tempos Digitais, no Instituto Itaú Cultural em São Paulo.

⁸ A palavra “terapêutico”, assim como qualquer outra que morfológicamente se configure num adjetivo, qualifica algo. Assim, um processo terapêutico não necessariamente se configura numa terapia.



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

Outro exemplo relevante de uma encenação que traz aspectos da experiência pessoal da diretora/atriz para a construção cênica discursiva é *Conversas Com Meu Pai*, 2014, de Janaina Leite, 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 perpassa pela discussão do documentário na arte e, desse modo, pelo 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, que ela tem a necessidade de estar ali para contar um segredo, mas que não sabe se o que será relatado realmente aconteceu. Aos poucos, ao longo da encenação, de maneira indireta, sugere-se o incesto, mas a dúvida, inclusive dada pela não explicitação do ato incestuoso, paira e permanece após o término do espetáculo.

Antes propriamente de ficar um pouco mais claro o tipo de segredo a ser compartilhado, a atriz revela que o pai dela teria matado a marretadas um gato preso num saco preto. Em seguida ouvimos numa 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 desafeto do pai de Janaina em relação aos gatos, mas em nada se refere à lembrança de tremenda violência.

Fica nítido no texto a necessidade da artista de se organizar ou como ela mesma 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 explicita a máxima já apresentada: o ato de documentar confunde-se com a tentativa de construir o passado, de fazer memória.

A produção oriunda do interesse em se documentar aspectos da subjetividade dos realizadores, tanto nos exemplos de documentários cênicos quanto os 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.



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), independente 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 a presença traz para a cena sua vida pessoal como temática a ser explorada.

Entretanto, a personalidade 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 foi enumerada, 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 Khalo são caracterizados pela autocrítica 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 a vida pessoal dela, 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 à 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 pertinentes 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 ficcionais. 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 dos 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).



Não há como dentro desse contexto não citar o fenômeno dos 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, redes sociais como o Facebook e o Instagram podem ser considerados novos dispositivos para uma escrita autobiográfica, no qual as linguagens verbal, visual e sonora estão presentes em um ambiente virtual.

Ao mesmo tempo em que existe a ação de documentar no seu sentido primeiro proposto no início desse capítulo, o de reunir documentos para legitimar algo, também se verificam princípios norteadores das construções ficcionais a partir de fatos. 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 em redes sociais 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 das redes sociais só ratifica a necessidade de se posicionar criticamente em relação a autobiografia na cena contemporânea como característica que, como foi dito, pode acabar por reforçar a ode ao individualismo e a negação da experiência com a alteridade.

Sob esse viés crítico, alguns encenadores e encenadoras apresentam propostas para além da autobiografia, sem, no entanto, deixarem de lado problemáticas que estão presentes em sua história pessoal como é o caso da diretora, performer e escritora argentina Lola Arias⁹.

Arias estreou em 2009 no teatro Sarmiento em Buenos Aires a encenação *Mi vida después* na qual, em cena, seis jovens nascidos entre 1970 e os primeiros anos da década de 80 reconstróem parte da história dos pais deles, de certa forma, resgatando e analisando o período histórico em que nasceram: a época da ditadura militar argentina. Para tanto, usam em cena fotos, cartas, fitas de vídeo, roupas, em procedimentos teatrais, como o de colocarem 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 afetadas diretamente - como os intérpretes que tiveram pais desaparecidos ou mesmo uma cujo pai foi um militar torturador - ou

9 A ligação da artista com produções de caráter documental não se resume a uma única obra.



indiretamente – como a documentada que nasceu no ano do fim da ditadura, mas cuja infância foi marcada por histórias sobre aquela – são convidadas a relatarem parte de suas histórias pessoais 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, elevam o discurso a uma amplitude histórica e afastam a atenção a apenas uma trajetória individual. 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 a necessidade de trazer para a cena vozes a fim compor um discurso artístico não atrelado ao da história oficial. Inclusive, essa postura justifica a opção da encenadora Lola Arias, diferentemente das produções autobiográficas até agora citadas, de não revelar sua própria história, nem como atriz, 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. Vale ressaltar que em seguida, em 2012, Arias optou por ir a cena, trabalhando a partir de sua própria história, no espetáculo *Melancolía y Manifestaciones*. Conforme o site da diretora, na obra, uma reflexão cênica sobre o estado de melancolia, Arias, uma musicista, uma atriz que “representa” a verdadeira mãe da diretora e um grupo de atores com mais de 70 anos reconstroem cenas do passado como quadros vivos (*tableaux vivants*) em uma pequena caixa de madeira. As falas da filha em cena se articulam ao material documental recolhido (filmes caseiros, textos escritos pela mãe de Arias, músicas, áudio de entrevistas). Observamos, portanto, que a necessidade de documentar algo mais pessoal levou Arias ao contato com o autobiográfico, mostrando que uma mesma realizadora pode dialogar com o campo documental de maneiras diferentes.

O mesmo interesse observado em *Mi vida después* em documentar questões do passado do país no qual está inserido o grupo de artistas criadores da produção cênica pode ser observado em *Sin título, técnica mista*¹⁰ do grupo teatral peruano Yuyachkani, fundado em 1971, com sede no Bairro Magdalena del mar em Lima. A encenação que reconta cenicamente a recente história peruana dos anos de 1879 a 2000, estreou em 2004 sob os reflexos da Comisión de la Verdad y Reconciliación.

10 Apresentado no Brasil em setembro de 2012 no festival Mirada, do SESC de Santos (SP).



Por essa contextualização, evidencia-se a intenção do grupo peruano com a encenação 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 de propósito confundida com a de esquecimento. Ao invés de enfocarem as 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 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 quando 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 *estoy pensando, estoy 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).

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 da 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.

Independente 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 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 a 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 das 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 numa perspectiva de um jornalismo investigativo. Interessante notar que esse caráter investigativo não caracterizou esteticamente a encenação.

Assim, o ato de documentar, além de ser a intencionalidade norteadora de um processo em teatro documentário, se apresenta de maneira diversa, mostrando a pluralidade de perspectivas teatrais que convivem dentro da tradição documental.



Referências

- ALZUGARAY, Paula. *O Artista como Documentarista*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 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.
- CANTON, Katia. *Espaço e Lugar*. São Paulo: Editora WMF/Martins fontes, 2009.
- CESARINO COSTA, Flávia. *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Scritta, 2005.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue Editora, 2008.
- FRANCO, Marília. A Natureza Pedagógica das Linguagens Audiovisuais. In: FALCÃO, Antônio Rebouças; BRUZZO Cristina (coord.). *Coletânea Lições com Cinema*. São Paulo: FDE, 1993.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2005.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- SIBILIA, P. *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- TELLES, N. Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 143-149, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011143>. Acesso em: 15 mar. 2024.



Biografia acadêmica

Marcelo Soler é doutor e mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Atualmente é credenciado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) ECA / USP e é diretor e dramaturgo da Cia Teatro Documentário.

E-mail: mmsoler@yahoo.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Marcelo Soler

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**

Autor convidado

Editores responsáveis

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

Histórico de avaliação

Recebido em 25 de outubro de 2023

Aceito em 10 de janeiro de 2024