sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p220-228

Resenha

“Teatros documentários”: esfera pública e subjetividade

*“Documentary theatres”:
public sphere and subjectivity*

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Docente no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.
Pesquisadora do CNPq com bolsa de Produtividade em Pesquisa.

Resumo

O artigo apresenta o livro *Les Théâtres Documentaires*, de Béatrice Picon-Vallin e Érica Magris, destacando a amplitude e a relevância da obra.

Palavras-chave: Teatros documentários, Documento, Pesquisa.

Abstract

The article presents the book *Les Théâtres Documentaires* by Béatrice Picon-Vallin and Érica Magris, highlighting its potential and relevance.

Keywords: Documentary theaters, Document, Research.

A leitura de *Les Théâtres Documentaires* (PICON-VALLIN; MAGRIS, 2019) nos leva a uma viagem cheia de peripécias e descobertas surpreendentes por modalidades cênicas da grande família do teatro documentário, viagem essa que se inicia nas primeiras décadas do século XX e segue até os anos mais recentes, passando principalmente pela Europa, mas adentrando também pela América do Norte, América Latina e Oriente Médio. Béatrice Picon-Vallin, emérita pesquisadora que dirigiu o Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle do Centre national de la recherche scientifique (CNRS) e autora de obras basilares sobre o teatro russo e europeu, muitas delas traduzidas em português, e Érica Magris, vinculada à Université de Paris 8, interessada, entre outros temas pelo teatro italiano recente, nos conduzem nesse percurso. Já esgotado, o livro aguarda reimpressão.

Leitura envolvente, embasada por referências rigorosamente coletadas, fichas técnicas de espetáculos e notas que abrem universos convidativos para novas pesquisas, a obra é composta por capítulos escritos por um conjunto de autores de diferentes procedências. Um belo caderno de fotografias, além da inserção de encartes escritos especialmente para o livro ou recortados de textos já publicados, de autoria de nomes como Jacques Le Goff, Erwin Piscator, Peter Brook, entre outros, que detalham conceitos, encenações ou a trajetória de artistas. As flutuações terminológicas e recentes desdobramentos envolvidos no campo – drama documentário, teatro documento, teatro verbatim,

teatro comunitário, teatros do real, teatro social, teatro de investigação, conferência-performance são apenas alguns deles – conduzem as autoras à organização de um bem-vindo glossário que mapeia filiações e contiguidades.

Não há intenções classificatórias ou considerações conclusivas, mas sim perspectivas continuamente propostas. Longe de qualquer expectativa totalizante, a obra é antes de tudo polifônica, cabendo ao leitor estabelecer os fios que o levarão a tessituras originais. Somos atraídos por vozes diversificadas que possuem em comum a produção ou o exame de acontecimentos teatrais marcados por operações a partir de documentos analisados ou mesmo fabricados por vezes com a colaboração de especialistas.

O plural presente no título alude a diferenças de dosagem entre documento, testemunho, ficção, diversidade de tratamento desses elementos e também a temas e métodos escolhidos. Se a fase da pesquisa de campo e da coleta de dados se assemelha ao que ocorre nas Ciências Sociais, grande variedade de soluções pode ser verificada em relação ao uso que é feito desses documentos e à maneira pela qual eles são integrados em estratégias investigativas e processos de criação.

O termo “documentário”, conforme aprendemos, faz sua primeira aparição em francês em 1915, como gênero cinematográfico. Ao longo da leitura do livro um arco temporal se delineia. Se na perspectiva de Piscator o teatro deveria ser tão vital quanto o jornalismo e se Peter Weiss procurava desvelar o que a imprensa encobria, hoje, décadas de experimentação mais tarde, chegamos ao “webdocumentário”, em que o usuário interage com conteúdos multimídia e a dimensão participativa ganha o primeiro plano.

Dada a complexidade de nossa relação com o real, atualmente tão mediada por imagens, os artistas buscam informar o público de modo diverso ao que faz a mídia, trazer à tona de modo não consensual fatos que ele já conhece, alertá-lo, desestabilizá-lo ou integrar aos fatos a dimensão subjetiva. Assim, a cena não institucional aqui revelada é vista como mais um espaço de debate político; as contradições e questionamentos em torno da vida pública da cidade ou do país são trazidos para a ágora formada pelos espectadores.

Em termos temáticos é flagrante a presença de questões ligadas ao exílio, à migração e aos deslocamentos compulsórios de populações no quadro europeu. Béatrice Picon-Vallin nos fala de um teatro que “perfura os abcessos

da História,” o que se pode observar em acontecimentos cênicos que analisam o stalinismo na Rússia a partir da perestroika em 1999 ou em criações na Romênia abordando a sujeição à ditadura.

Diretamente vinculado a modalidades de trabalho coletivo e ao teatro de grupo, os teatros documentários, além de informar e denunciar, procuram trazer à berlinda a palavra de quem é privado dela no âmbito social. Uma interrogação recorrente emerge: como retomar em cena a palavra de quem testemunhou os fatos tratados? Razões de caráter ético e estético levam a diferentes soluções. O espetáculo *Rwanda 94*, encenado no Festival de Avignon em 1999, por exemplo, um verdadeiro acontecimento político na Europa, traz à cena uma sobrevivente do massacre dos tutsis como porta-voz dos mortos. Já a *performer* Anna Deavere Smith, entre tantos outros, defende a posição de que os artistas “são capazes de entrar nas palavras de um outro” (SMITH, 2003, p. 4 apud PICON-VALLIN; MAGRIS, 2019, p. 190) ao discorrer sobre sua criação *Twilight: Los Angeles 1992*, acerca de um confronto entre comunidades negras e judaicas. O que se pode afirmar é que cada acontecimento tratado demanda em última análise a invenção de formas singulares, que respondam ao projeto artístico almejado.

Algumas modalidades se destacam dentro das realizações que compõem a obra: as formas narrativas (Milo Rau) – não raro retratando tribunais, processos – em torno de acontecimentos traumáticos; a cidade como cerne das operações documentais, como é o caso da companhia de teatro Rimini Protokoll em *Remote X* ou *100%...* ambos roteiros adaptados em diferentes cidades; teatro verbatim, no qual se reproduz de modo fiel discursos gravados previamente, respeitando a entonação, ritmo, prosódia de quem fala; performance-conferência, como é o caso do escritor Roberto Saviano – perseguido pela máfia, cujas aparições públicas são raríssimas – quando partilha com o público seu livro *La beleza e l’inferno*. Nesse último caso, a copresença do autor e dos espectadores é, por si só, a marca mais potente do acontecimento.

Cabe lembrar que, em muitas das manifestações do teatro documentário, o debate faz parte intrínseca da obra e é ele o responsável pela instauração da ágora pretendida pela equipe artística. Construções em abismo são recorrentes, variando em termos de complexidade e sofisticação. Três delas merecem nosso destaque.

Érica Magris analisa a encenação, em 1967, de *L'Instruction* de Peter Weiss pelo Piccolo Teatro di Milano sob a direção de Virginio Puecher. O tema é o processo de Frankfurt contra funcionários de Auschwitz e a encenação, inspirada nos cantos da Divina Comédia, retrata o percurso que leva da chegada dos trens até a câmara de gás, evidenciando o caráter industrial do holocausto. A cena se passa em um estúdio de filmagem onde se busca o máximo de informações possíveis para elaborar um conhecimento aprofundado do passado.

A segunda, examinada por Béatrice Picon-Vallin, refere-se à encenação *Voyage à Reims* (em Paris, em 2019) por Thomas Ostermeier, a partir do texto com o mesmo nome de Didier Eribon. Múltiplas versões do espetáculo foram apresentadas em diferentes países, gerando reações variadas em função da situação política de cada um. O que se busca é suscitar uma reflexão dos espectadores sobre o deslocamento radical dos votos operários comunistas em direção à extrema direita. O público assiste à pós-produção sonora de um filme documentário sobre *Voyage à Reims* no qual desfilam imagens de fábricas desativadas, do autor Eribon e de suas raízes operárias, fotos antigas de sua família, assim como reflexões do cantor de rap que gere o estúdio cinematográfico.

A mais complexa das construções em abismo, no entanto, é detectada em *Olga: un regard: essai de théâtre document* (encenada em Genebra, em 2012), direção de Nalini Menamkat, que nos é apresentada por Rita Freda. Em busca de dramaturgia em torno da Shoah, a diretora encontra um texto de Fassbinder nunca encenado (*Qu'une tranche de pain*, em tradução de Bruno Bayen), no qual um cineasta alemão realiza uma ficção sobre o holocausto. Essa moldura não apenas constituirá a matriz de *Olga*, como é dela que serão extraídas passagens literais de diálogos presentes no espetáculo. Olga Wormser-Migot foi uma historiadora que investigou a deportação na Segunda Guerra e colaborou com Alain Resnais na realização de *Nuit et Brouillard*. Sylvie Lindeperg escreve um livro sobre o filme, lançando uma reflexão sobre as imagens de arquivo que o compõem; em seguida o cineasta Jean-Louis Comolli realiza um filme sobre as duas pesquisadoras. Nalini, nascida em 1982 se interroga sobre o que sua geração tem ainda a dizer sobre o holocausto e como caberia abordá-lo hoje. Todas essas camadas acabarão constituindo o espetáculo *Olga: un regard*, no qual a personagem F, uma cineasta, se prepara para realizar um filme de ficção sobre

Auschwitz experimentando uma série de soluções antes de se decidir por uma ou outra imagem, mas termina preterida em favor de outro cineasta que assumirá o trabalho. O fulcro da encenação – ao longo da qual nenhuma imagem sequer é projetada – é uma fértil discussão sobre se e como os arquivos visuais contribuem para a compreensão do massacre, assim como sua possibilidade de dar conta do real. O estatuto do documento é, portanto, submetido a um corajoso exame que inclui densas questões éticas.

Uma hipótese emerge dos três exemplos. A complexidade dos temas tratados – e não é por acaso que dois deles dizem respeito a campos de concentração – é de tal ordem que a sucessão de molduras se encaixando umas nas outras acaba instaurando algum grau de distância em relação ao enfrentamento de tão intrincada análise.

O compromisso com a investigação nos teatros documentários pode levar até mesmo a implicações no plano jurídico. É o que ocorreu com *Le cas Farmakonisi* ou *A Justiça da Água* (encenado em Atenas, em 2015), dirigido por Anestis Azas, com a colaboração de um antropólogo. Em 2014, em plena crise dos refugiados, onze pessoas perdem a vida no naufrágio de um barco de pesca. Contestando a versão de acidente, os sobreviventes acusam a guarda costeira; ao mesmo tempo um jovem migrante sírio é acusado de passar ilegalmente os refugiados, sendo condenado a 145 anos de prisão. O processo acaba sendo retomado a partir de testemunhos de pessoas implicadas, mas até então anônimas, e o jovem refugiado é libertado. Outra ocorrência da mesma natureza, mesmo que não incluída no livro, merece ser lembrada aqui, dada sua semelhança com o caso grego. Em *Mateluna* (encenada em São Paulo, em 2017) o diretor chileno Guillermo Calderón nos revela o percurso de Jorge Mateluna, envolvido na guerrilha e condenado a doze anos de prisão. Uma vez cumprida a pena e libertado, em 2014 ele é acusado de participação em um roubo a banco e novamente encarcerado. As investigações conduzidas pelo grupo teatral para criar o espetáculo – que discute a guerrilha urbana e os equívocos da esquerda – acabam gerando uma série de documentos que vão contribuir para embasar judicialmente o questionamento do segundo encarceramento de Jorge Mateluna.

O Brasil tem espaço na obra por meio de um encarte dedicado ao trabalho da Companhia Teatro Documentário dirigida por Marcelo Soler, com destaque

para a encenação, apoiada pelo Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo (SÃO PAULO, 2002) de *Pretérito Imperfeito* (peça encenada em São Paulo, em 2011), resultante de narrativas de moradores em diferentes zonas da cidade, transpostas teatralmente para o interior de suas próprias casas. São também trazidos à tona ao longo do livro o trabalho de Janaína Leite em *Conversas com meu pai* (encenada em São Paulo, em 2014) e criações do Amok Teatro, dirigido pela artista Ana Teixeira no Rio de Janeiro.

Em meio à leitura dos capítulos, a descrição de determinados processos de criação e o exame de certas modalidades chamaram especialmente atenção, à revelia de qualquer critério previamente estabelecido.

Assim, o texto de Maria Pecorari salienta o *living newspaper*, herdeiro do agitprop russo e por sua vez matriz do teatro-jornal formulado por Augusto Boal, como um marco do didatismo característico do teatro documentário nos Estados Unidos dos anos 1930.

Mirella Patureau nos apresenta a vitalidade do documento no teatro romeno e suas perspectivas de restituição de um passado obscurecido e ignorado pelas jovens gerações, na tentativa de melhor apreender o presente. Um exemplo interessante é a encenação de *Théâtre sous la terre: la vallée du Jiu après 1989*, ano que marca o início da transição para o capitalismo. A maioria dos espectadores é composta por pessoas que haviam concedido entrevistas para a realização do espetáculo, em torno do mundo dos trabalhadores nas minas. Elas vão ao teatro em sua maior parte pela primeira vez, para assistir à encenação da qual haviam sido uma das fontes.

O caráter militante do teatro pós-colonial é analisado com propriedade por Bérénice Hamidi-Kim, que ressalta estratégias retóricas nele presentes, destacando que com frequência o artista manifesta-se em seu próprio nome, enquanto membro do grupo que representa. Uma interrogação recorrente o perpassa: se há possibilidade de superação dos erros do passado.

Bruno Tackels não esconde sua perplexidade diante da vitalidade do teatro documentário colombiano, cuja intensidade parece ser proporcional à violência dos grupos armados na guerra pelo narcotráfico. Por meio de seu olhar admirado, conhecemos *Kilele*, encenada em 2009 pelo grupo Varasanta, que revela o massacre de mais de uma centena de pessoas tomadas como reféns em uma igreja, por paramilitares contratados por proprietários rurais.

Já *Os santos inocentes* (encenada em Avignon, em 2012) do Mapa Teatro traz à tona um inquietante e sombrio ritual carnavalesco no qual se manifesta o delírio coletivo de festas ancestrais.

Considerações sensíveis de Béatrice Picon-Vallin sobre o processo de criação de *Le dernier caravansérail* (encenado em 2003) pelo Théâtre du Soleil chamam atenção para as sucessivas viagens do grupo, visando entrar em contato com refugiados em busca de asilo europeu. A convivência dá origem a um volumoso acervo de falas, anotações variadas, desenhos e canções transformado em matéria poética. O espetáculo, engendrado por uma alquimia de narrativas, traz à cena várias línguas e é legendado em francês.

O teatro do líbano-americano Walid Raad nos é apresentado por Simon Hagemann. Voltado para o debate em torno da guerra civil libanesa, o artista embaralha histórias pessoais, ficção, fatos históricos e teorias críticas. Trata-se de um teatro que se interroga sobre a possível manipulação do real e sobre a representação de acontecimentos mundiais atravessados por grande complexidade. Desastres, traumas e a própria arte são problematizados.

Em interessante capítulo sobre a presença da mesa no teatro documentário, Carol Martin descreve a perturbadora instalação *33 rounds per minute and then some* (encenada em 2012), dos autores libaneses Rabi Mroué e Lina Saneh. Em Beirute, um jovem militante dos Direitos Humanos e artista comete suicídio. Em seu quarto, os aparelhos que lhe pertenciam, celular, computador, televisão, continuam a funcionar e é por meio deles que somos informados sobre o personagem. Páginas de seu Facebook continuam ativas; as mensagens são projetadas em uma tela, revelando reações dos amigos diante de seu desaparecimento. Como aponta a autora, estamos diante da “presença da ausência” e do questionamento sobre a possibilidade de se conhecer um ser humano em nosso mundo saturado de informações.

Érica Magris salienta a vitalidade do teatro contemporâneo italiano, no qual formas participativas resultam em dinâmicas originais, destacando entre outros o Teatro delle Ariette, no qual se manifesta forte empatia entre espectadores e artistas em torno da preparação da comida. O desejo de narrar a si mesmo é o potente vetor das realizações nas quais, nas palavras de Magris, se dá a “poetização da vida narrada”, evidenciando a superposição entre a dimensão subjetiva e a esfera coletiva.

Théâtres Documentaires mostra que não raro na Europa as investigações inerentes a essas modalidades atingem um público bem mais vasto do que o dos espectadores. É o que ocorre quando sua difusão é ampliada mediante desdobramentos em filmes, vídeos e publicações que contribuem para que aquilo que foi gerado no teatro ganhe ressonância no espaço público.

Estamos diante de um trabalho de grande fôlego, terreno fértil para que continuemos a nos interrogar sobre as maneiras pelas quais hoje, em cada canto do mundo, a cena aborda a densidade dos temas que a História e a organização social vêm configurando.

Referências bibliográficas

PICON-VALLIN, B.; MAGRIS, É (org.). **Les Théâtres Documentaires**. Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2019.

SÃO PAULO. **Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002**. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2002.

Recebido em 28/06/2020

Aprovado em 24/07/2020

Publicado em 12/08/2020