

Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção

Marcelo Soler
Faculdade Paulista de Artes
mestre

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - USP
Diretor, dramaturgo e professor

Resumo: Diferentemente do Brasil, grupos de inúmeros países vêm se dedicando, na atualidade, a pesquisas em torno de uma proposta em Teatro Documentário. No começo de 2007, por exemplo, o grupo alemão Rimini Protokóll esteve no Brasil e apresentou em São Paulo, no Sesc Avenida Paulista, o espetáculo *Chácara Paraíso*, que consistia numa “forma de instalação que mesclava o documental e o ficcional, mostrando biografias de pessoas que em algum momento de sua vida atravessaram o universo policial”. Há mais de 10 anos o trabalho do Rimini se relaciona à investigação de práticas documentárias.

Se os discursos artísticos, em alguma instância, se valem de documentos como fontes primárias no seu processo de elaboração, nem todos eles têm a intencionalidade, tanto em seus procedimentos quanto em seus objetivos, de documentar. Existe uma especificidade no fazer artístico e, conseqüentemente, na própria produção advinda dele que extrapola a mera oposição à ficção, para evidenciar a análise dos fatos vividos, experienciados, observados.

Por isso, nossa reflexão pretende conceituar teoricamente que tipos de práticas recebem essa qualificação para, em seguida, demonstrar como o caráter estético de uma proposta de documentário em teatro traz em si mesmo os elementos de caráter educacional.

O trabalho é fruto da dissertação homônima, indicada a publicação, que contou com a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Pupo.

Palavras-chave: Teatro Documentário, Pedagogia do Teatro, Documentário

Diferentemente do Brasil, grupos de inúmeros países vêm se dedicando na atualidade a pesquisas em torno de uma proposta em Teatro Documentário. No começo de 2007, por exemplo, o grupo alemão *Rimini Protokóll* esteve no Brasil e apresentou em São Paulo, no Sesc Avenida Paulista, o espetáculo *Chácara Paraíso* que consistia numa “*forma de instalação que mesclava o documental e o ficcional, mostrando biografias de pessoas que em algum momento de sua vida atravessaram o universo policial*”¹. Há mais de 10 anos o trabalho do Rimini se relaciona à investigação de práticas documentárias.

Entretanto, encenações como essa são raríssimas nos palcos brasileiros. Do mesmo modo, poucos são os estudos teóricos em torno das peculiaridades do que chamamos Teatro Documentário.

Em 2008, apresentamos ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa Teatro e Educação, da Escola de

¹ Trecho retirado do programa distribuído na apresentação.

Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a dissertação *Teatro Documentário: a pedagogia da não-ficção*, que, como o título aponta, tentava verificar possíveis contribuições artístico pedagógicas presentes numa proposta em Teatro Documentário.

No intuito de compartilharmos essa pesquisa, optamos no presente artigo por conceituar que tipos de práticas recebem essa qualificação², na perspectiva de demonstrar pela própria conceituação como o caráter estético da abordagem traz em si mesmo os elementos de caráter pedagógico.

Se os discursos artísticos, em alguma instância, se valem de documentos como fontes primárias no seu processo de elaboração, nem todos eles têm a intencionalidade, tanto em seus procedimentos quanto em seus objetivos, de documentar³. Existe uma especificidade no fazer artístico e, conseqüentemente, na própria produção advinda dele que extrapola a mera oposição à ficção, para evidenciar a análise dos fatos vividos, experienciados, observados.

O uso deliberado de documentos surge como característica importante, mas não única, já que a utilização deles em um processo não está condicionada necessariamente à elaboração de um discurso artístico interessado diretamente em documentar. A questão que se coloca é a da natureza do comprometimento com a realidade.

Na prática documentária não se pretende construir uma ficção sobre fatos que ocorreram, mas organizar um discurso a fim de discuti-los, fazendo o uso de documentos de toda ordem para explorar uma significação outra, diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais.

Um documento nada mais é do que uma espécie de dado não-ficcional que pode servir à encenação seja ela de caráter documentário ou não. Chamamos de dado não-ficcional qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho registrado diretamente da realidade, ou seja, tudo que é dito, escrito ou visto que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção. A representação não se dá no dado em si, mas no registro dele. Essa definição guarda inúmeros questionamentos que devem ser lembrados para não se correr o risco de sermos entendidos de maneira simplista. Dentro do que designamos de

² Termo cunhado por John Grierson na Inglaterra dos anos 30 para designar um tipo de representação cinematográfica que faz uso de testemunhos da realidade, como documentos e depoimentos, em sua elaboração discursiva.

³ Deve-se esclarecer que o ato de documentar, contemporaneamente, não se relaciona com a equivocada tentativa de registrar a realidade como ela é, mas com a construção de um ponto de vista sobre a mesma, depoimento de uma época, cultura e sociedade.

realidade, nos deparamos com acontecimentos que foram planejados, logo, imaginados para determinado fim. Numa situação de entrevista para a câmera, o depoente, muitas vezes, modifica deliberadamente seu discurso e comportamento de tal maneira que chegamos a dizer que ele construiu um personagem. No caso não se objetivou a construção de uma ficção. Houve, apenas, uma preparação prévia de acordo com interesses específicos

Já o dado ficcional, em oposição, surge como representação de algo imaginado, mesmo que a partir de fatos reais, para a construção de uma ficção. Portanto, é a representação (captação) da representação (dado em si).

Para nós, além da intencionalidade de documentar, um dos principais pontos para entendermos o que é Teatro Documentário está na relação que os envolvidos (diretor, atores, técnicos e espectadores) têm com os dados de não-ficção, mesmo quando nos valemos também de dados ficcionais na construção discursiva. O comprometimento com a análise da realidade e a valorização dos dados de não-ficção afasta a subserviência à fábula e evidencia uma preocupação com uma ordenação discursiva segundo valores contrastivos ou explicativos que se queiram atingir.

Ao pesquisar, selecionar e articular prioritariamente dados de não-ficção para construir em cena o que se deseja comunicar, evidencia-se um ponto de vista sobre o que se viu, ouviu, sentiu. A proposta documentária impele-nos a isso, pois, como Peter Weiss declara, “a realidade, por mais impenetrável que se procure apresentá-la, oferece saídas a quem se esforça em explicá-la; e ela pode ser explicada em cada pormenor”. (WEISS, 1968, p. 56). Documentar algo é ter uma perspectiva histórica sobre as coisas e não se eximir de opinar sobre a realidade. O ato adquire uma conotação investigativa, já que solicita do documentarista um olhar, compreendido aqui sinestesticamente, ou seja, um olhar com olhos, ouvidos, pele, narinas, para a realidade, tentando perceber, nela, dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla.

No contexto, o termo *olhar* se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho. As coisas não são, é justamente nosso olhar que faz delas algo cheio de significado.

O caráter educacional da proposta fica implícito, pois estamos diante de processos que em si solicitam dos participantes a condição de sujeitos , ou seja, de conscientes

enunciadores de um discurso, buscando uma plataforma para descobrir o que é importante dizer e como dizê-lo.

Da mesma maneira, o dado não-ficcional só será percebido como tal quando a platéia, previamente ou durante a própria encenação, significá-lo assim. Não basta o ato de documentar se o espectador, protagonista da experiência artística, não percebe o que frui como documentário.

Um espectador que, informado, chega para assistir a uma encenação documentária significa a obra de maneira totalmente diferente daquela que faria frente a uma obra de ficção. Mesmo com a pretensão ilusionista do realismo e do naturalismo, após assistirmos a uma encenação nesses moldes, sabemos que estamos diante de algo ficcional. Ainda que completamente envolvidos e identificados⁴ com o que presenciamos, nossa relação é diferente na fruição de um discurso não-ficcional.

É o olhar do espectador, portanto, que transforma o que está sendo apresentado em documentário. De nada adianta a intencionalidade em documentar e o trabalho com e sobre os dados de não-ficção se o espectador não tem uma elaboração a partir de uma percepção documental. É na relação entre todas essas instâncias que é possível existir o documentário. Como Fernão Pessoa Ramos explica no livro *O que é mesmo documentário*: “Podemos dizer que a definição de documentário se sustenta sobre duas pernas, estilo e intenção, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares...” (PESSOA RAMOS, 2008, p.27)

Por conseqüência, ao pensar documentário nessa perspectiva o entendimento do papel de espectador no acontecimento artístico se distancia do de receptor contemplativo e passa a ser o de co-autor que dialoga e atribui significado ao que assiste. Considera-se, pois, a atividade dos espectadores, como algo ativo, um *criar-ativo*.

O contato com a não-ficção, no princípio, pode ser árduo. Na tentativa de dialogar com a proposta cênica, o espectador recorre ao seu patrimônio pessoal a fim de construir uma interpretação, também, pessoal. Porém, seu repertório está impregnado de referências dos produtos ficcionais. A abordagem ficcional presente inclusive nos produtos de não-ficção

⁴ Sobre o efeito de identificação no teatro é interessante a perspectiva de Denis Guénoun que afirma ser, depois do advento do cinema, muito difícil consegui-lo.

trabalhados pelos meios de comunicação de massa criou um formato hegemônico. A necessidade da parábola e de elementos característicos da narrativa ficcional, muitas vezes, leva à resistência daquele que pressupõe assistir algo que reproduzirá um modelo recorrente, interferindo, assim, na fruição da obra. Nesse sentido, a opção por uma proposta de Teatro Documentário por si só quebrará de alguma maneira a expectativa da platéia e a convidará a uma experiência cênica diferenciada. Solicita-se do espectador um outro modo de ver, ou seja, existe um convite para que ele seja produtivo no olhar.

Estamos diante de outra questão cara aos estudos de Pedagogia do Teatro: o papel do espectador e a necessidade de um reafirmamos a importância da formação desse espectador.

Numa proposta de Teatro Documentário, questões específicas são apresentadas para o espectador. O acervo da memória social, por exemplo, trazido à baila pelos documentos de ordem sonora, imagética, plástica ou escrita é matéria do gesto artístico. Inquietações surgem: o que esse dado tem a nos dizer? Como ele se articula com os outros signos que compõem o discurso? As referências sobre o fato, pessoa/grupo social e/ou época documentados são solicitadas em busca de uma decodificação. Não há como escapar, os dados documentais fazem com que o contato direto com os acontecimentos históricos requeira do espectador seu posicionamento sobre os mesmos.

Um trabalho pedagógico, muitas vezes prévio, se faz urgente para que tanto atores e direção quanto platéia possam perceber os dados não-ficcionais sem o lastro da “imparcialidade objetiva” atribuído em geral aos documentos.

Ao entendermos os estudos de Pedagogia do Teatro como a “reflexão sobre as finalidades e as condições de ação educativa proporcionada pelo exercício e pela fruição dessa arte, junto a pessoas de diferentes idades e condições sociais” (PUPO, 2006, p.3), ou seja, a partir de uma perspectiva “para além de meras considerações didáticas sobre procedimentos de ensino/aprendizagem” (Idem, ibidem), a discussão sobre a diferenciação e importância de processos em Teatro Documentário é fundamental não apenas por, como vimos, trazer em si possibilidades de ações educativas, mas, sobretudo, por essas ações estarem inseridas num momento histórico em que a espetacularização da realidade nos impele a esperarmos que tudo tenha um tratamento ficcional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.

PUPO, Maria Lúcia de S. B. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico – uma aventura teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2006

RAMOS, Fernão P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo, Editora Senac, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.

WEISS, Peter. “14 unkte zum dokumentarischen Theater” in *Dramen*, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt, 1968.