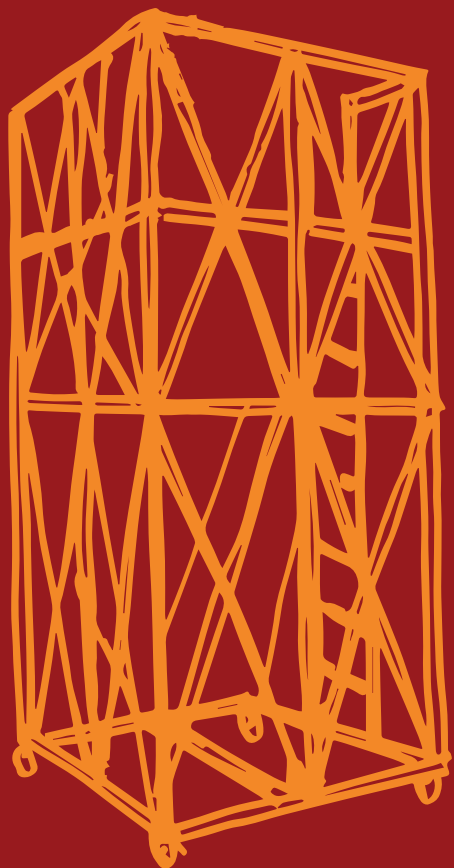


CADERNOS VERMELHOS

Béatrice Picon-Vallin
Erica Magris



OS TEATROS DOCUMENTÁRIOS



3 e 4

Uma publicação
do Teatro dos
Trabalhadores

Idealização

Luiz Fernando Lobo e Tuca Moraes

Conselho Editorial

Iná Camargo Costa e Luiz Fernando Lobo

Organização Edição Francesa

Béatrice Picon-Vallin e Erica Magris

Tradução

Fátima Saadi

Tradução *História & Memória*, de Jacques Le Goff

Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges - Editora Unicamp

Tradução *A observação Histórica*, Marc Bloch

André Telles - Editora Zahar

Programação Visual e Projeto Gráfico

Marcos Apóstolo e Ney Megale

Diagramação

Júlia Olímpio

Direção Executiva

Tuca Moraes

Gerenciamento de Conteúdo

Tuca Moraes e Camille Aboud

Gerenciamento de Projeto Gráfico

Priscilla Fernandes

Assessoria Executiva

Talita Cairrão

Assistente Executivo

Thaiana Telles

Assistente de Direção Artística

Octavio Vargas

Produção

JC Produções

Produção Gráfica

Marcello Pignataro

Revisão de Textos

Lilianny Keila da Silva

Editoração Eletrônica

Binder

Administrativo Financeiro

Ione Melo

Realização

Companhia Ensaio Aberto

Parceria

Ministério da Cultura

Direitos autorais gentilmente cedidos à edição brasileira:

Edição original – Deuxième Époque

Organização
Béatrice Picon-Vallin e Erica Magris

Tradução
Fátima Saadi

Edição original
Deuxième Époque

OS TEATROS DOCUMENTÁRIOS

ÍNDICE

Primeiras Palavras | **10.**

Ensaio Aberto

Nota da Edição | **16.**

Prefácio Edição Brasileira | **18.**

Béatrice Picon-Vallin e Erica Magris

Prefácio 1ª Edição | **21.**

Béatrice Picon-Vallin e Erica Magris

O Teatro Diante de um Mundo
em Mutação: Sobre os teatros
ditos "Documentários" | **23.**

Béatrice Picon-Vallin

**Documentos e documentários:
da historiografia às novas mídias | 70.**

Entreato. Documento/Monumento | **72.**

Jacques Le Goff

Entreato. Documentos e História:
O trabalho do historiador e o
espetáculo da pesquisa | **76.**

Marc Bloch

O webdocumentário, documento sobre
a narrativa participativa? | **78.**

Laurence Allard

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Os Teatros documentários [livro eletrônico] /
[organização] Béatrice Picon-Vallin, Erica
Magris ; [idealização Luiz Fernando Lobo, Tuca
Moraes ; tradução Fátima Saadi]. --
Rio de Janeiro : Instituto Ensaio Aberto, 2025.
-- (Coleção cadernos vermelhos ; 3)
PDF

Título original: Les Théâtres Documentaires.
ISBN 978-65-992135-8-8

1. Teatro - História e crítica I. Picon-Vallin,
Béatrice. II. Magris, Erica. III. Lobo, Luiz
Fernando. IV. Moraes, Tuca. V. Série.

25-279842

CDD-809.2

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : História e crítica 809.2

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

**A história do documentário no teatro:
momentos fortes no século XX | 90.**

A técnica da citação em *Os últimos dias da humanidade*, de Karl Kraus | **92.**
Gerald Stieg

Entreato. *O Dokumentarische Drama* | **99.**
Erwin Piscator

Montagem e autenticidade no teatro
documentário de Peter Weiss | **101.**
Jean-Louis Besson

A primeira encenação de *O interrogatório*
de Peter Weiss na Itália: Um documentário
total | **110.**
Erica Magris

Um fenômeno mundial | 138.

Serguei Tretiakov (1892-1939) e o teatro
documentário na Rússia: Técnicas,
ideias, descobertas | **140.**
Kristina Matvienko

O teatro documentário britânico, de Joan
Littlewood ao Verbatim: Tradições,
fraturas, ressonâncias | **148.**
Erica Magris

Entreato. A urgência do chamado do real:
US pela Royal Shakespeare Company | **173.**
Peter Brook

Declínio e queda do didatismo: Evoluções
do teatro documentário americano,
dos “Living Newspapers” até Anna Deavere
Smith e ao Tectonic Theater Project | **176.**
Marie Pecorari

Rostos e vozes do real nas cenas romenas.
A via do teatro documentário | **191.**
Mirella Patureau

Arte da prova, arte do discurso: O teatro
documentário “pós-colonial”, obra
de história e forma-caso | **213.**
Bérénice Hamidi-Kim

Teatro documentário na Colômbia: Dois
poços negros, no centro do medo | **228.**
Bruno Tackels

Em busca das formas | 240.

“O arpão do presente”. O Théâtre du Soleil:
Laboratório de uma escrita cênica
documentária | **242.**
Béatrice Picon-Vallin

Entreato. Olhar de outro lugar para falar
daqui: Fazer aflorar uma palavra
oculta | **261.**
Stéphanie Loïk

O Grupo BERLIN e a forma
documentária | **265.**
Aude Clément

Novos caminhos para o teatro
documentário contemporâneo?
As obras híbridas de Walid Raad | **275.**
Simon Hagemann

Entreato. Brechas na história: O teatro
do real de Milo Rau | **284.**
Erica Magris

CADERNO DE FOTOS | 290.

**Oralidade e performance
documentárias | 312.**

Entreato. A dimensão humana
do saber científico | **314.**
Erica Magris

Isto não é um espetáculo ou o *boom*
da conferência-performance | **317.**
Clarisse Bardiot

Entreato. O teatro como último lugar onde
ainda é possível expressar alguma coisa | **326.**
Béatrice Picon-Vallin

Alertar. *Exercícios e ameaças,*
Notoire | **329.**
Béatrice Picon-Vallin

O fim dos anos 10... | **338.**
Béatrice Picon-Vallin

Bibliografia Seletiva | 365.

Glossário | 383.

PRIMEIRAS PALAVRAS

Ensaio Aberto

É com enorme prazer que entregamos ao público leitor o livro **Os Teatros Documentários**, com organização de Béatrice Picon-Vallin e Erica Magris, numa bela tradução de Fátima Saadi. O coletivo da **Ensaio Aberto** lança os **Cadernos Vermelhos 3 e 4**, dando continuidade à coleção e à socialização dos materiais de pesquisa do **Teatro dos Trabalhadores**.

Como destaca Béatrice Picon-Vallin

“a forma documentária participa, de fato, de uma grande corrente histórica que marcou o século XX” ¹

O teatro documentário surge dos escombros da I Guerra Mundial, da falência da social democracia europeia e dos ecos das Revoluções Russas de 17 e da Revolução Espartaquista de 19, na Alemanha.

¹ PICON-VALLIN, Béatrice; MAGRIS, Erica (Org.). *Os Teatros Documentários*. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025, p. 29.

Piscator relembra

"A minha cronologia começa em 4 de agosto de 1914.

A partir daí o barômetro subiu

13 milhões de mortos

11 milhões de mutilados

50 milhões de soldados em luta

6 bilhões de tiros

50 milhões de metros cúbicos de gás." ²

Nas trincheiras reflete sobre sua posição de ator e artista

"... tive menos medo da chuva de balas que vergonha da minha profissão. (...)

A arte, a real, a absoluta, deve mostrar-se à altura de qualquer situação e nela saber basear-se. (...)

lá estava a minha 'profissão particular' achatada como as covas que ocupávamos, e morta como os cadáveres que nos rodeavam. (...)

a arte não deve recuar diante da realidade." ³

Erwin Piscator publica seu livro, *Teatro Político*, em 1929 ⁴ e dedica "ao proletariado de Berlim". Deixa claro seu mirante e seu ponto de partida.

"Pareceu-me chegada a hora de fixar a origem e a evolução desse movimento, de reunir os marcos indicadores da estrada, e de ordená-los, antes que se esboroem no pó dos anos." ⁵

O movimento da luta proletária no front cultural, que destacava a refuncionalização das artes, ganhava corpo na Alemanha.

"O teatro documentário surgiu na Rússia nos anos 20" ⁶. Tretiakov, que trabalhou com Meyerhold e Eisenstein, além de ser o tradutor de Brecht na União Soviética, disse "queremos dissecar os fatos" ⁷. Depois da Alemanha e da União Soviética, o Teatro Documentário se espalha por todo o mundo num momento de forte politização do teatro.

"Nos anos 1960 Peter Weiss escreve, na Alemanha, *O Interrogatório* (1965) (...) concebida a partir de documentos e notas durante o processo de Frankfurt, em 1964, e que foi montada em toda a Europa." ⁸

É uma nova fase de retomada do teatro documentário sob uma nova forma e com novos fundamentos explicitados por Peter Weiss nas "*14 Teses sobre o teatro documentário*".

"O teatro documentário repudia toda invenção, ele usa material documentário autêntico difundido a partir do palco, sem modificar o conteúdo, mas estruturando a forma." ⁹

Historicamente as formas documentais surgem/ressurgem no teatro em momentos de agudizações de crises sociais e de vitalidade democrática, como destaca Béatrice Picon-Vallin "a cena pode oferecer um espaço alternativo ao debate político". ¹⁰

No Brasil o teatro documentário chega com grande força nos anos 60. Piscator e Brecht desembarcavam juntos. *Teatro Político* ¹¹, de Piscator, foi publicado no Brasil pela Editora Civilização Brasileira, em 1968, em plena ditadura, numa atitude ousada de Ênio Silveira que, para publicar, fez diversos cortes no original, sem os quais dificilmente a obra escaparia da censura e do veto integral. É obra que, por isso mesmo, precisa de uma nova publicação com o texto integral, já que é fundadora de uma das correntes mais importantes do século XX. Piscator e Brecht, nos anos sessenta, impulsionam de forma concreta grupos como o *Teatro de Arena*, *Teatro Oficina*, *CPC*, *Teatro Opinião* e outros, influenciando de forma decisiva os novos rumos do teatro brasileiro. Momento onde o teatro participava ativamente da luta democrática e na disputa de consciências. Também no Brasil "o refletor da história" abria brechas "na obscuridade do tempo". ¹²

O teatro documentário de Peter Weiss chega ao Brasil nos anos 70, com *O Interrogatório*, com direção de Celso Nunes e produzido por

² PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 21.

³ *Ibdi.*, p. 28-29.

⁴ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

⁵ *Ibdi.*, p. 18.

⁶ PICON-VALLIN, Béatrice; MAGRIS, Erica (Org.). *Os Teatros Documentários*. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. p. 140.

⁷ *Ibdi.*, p. 32.

⁸ *Ibdi.*, p. 33.

⁹ WEISS, Peter. *14 Teses sobre o teatro documentário*. Tradução do autor. Não publicado.

¹⁰ PICON-VALLIN, Béatrice; MAGRIS, ERICA (Org.). *Os Teatros Documentários*. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. p. 30.

¹¹ PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹² PICON-VALLIN, Béatrice; MAGRIS, ERICA (Org.). *Os Teatros Documentários*. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. p. 33.

Fernando Torres e Fernanda Montenegro, num dos momentos mais violentos da ditadura, numa montagem corajosa, que marcou época e se seguiu a dezenas de montagens espalhadas por toda a Europa.

No final do século XX e início do XXI o teatro documentário prolifera em diversos países e sob formas diferentes. A tal ponto que Béatrice Picon-Vallin e Erica Magris preferem usar a expressão no plural: teatros documentários.

“A expressão ‘teatros documentários’ abarca (...) atualmente as múltiplas possibilidades de falar, no teatro, o mais perto possível da realidade. Alguns preferem falar de ‘teatro civil’ (Marco Paolini, Roberto Saviano), ou de ‘teatros do real’ (Milo Rau) (...) o plural é empregado de propósito, porque nossa época difere dos dois tempos históricos nos quais nasceram e se desenvolveram o ‘drama documentário’ (Erwin Piscator), o teatro político, (1929) e o ‘teatro documentário’ (Peter Weiss, 1967)”¹³

Desde sua fundação, a Companhia Ensaio Aberto tem no teatro documentário uma de suas principais linhas de trabalho, com encenações de *Bósnia*, *Bósnia*, de Ad de Bond; *O Interrogatório*, de Peter Weiss e *Olga Benario, um breve futuro*, com dramaturgia própria feita a partir de documentos primários.

O leitor que tem esse livro nas mãos conhecerá experiências diversas em todo o mundo. Groupov, Rimini Protokol, Grupo Berlin, Peter Sellars, Jacques Delculvellerie, Tatiana Frolova, Gianina Carbutariu, Rony Robinson e tantos outros. Grupos, dramaturgos, encenadores e novas formas de abordar os documentos, os fatos e o teatro.

“O teatro documentário afirma que a realidade qualquer que seja o absurdo com que ela se mascara pode ser explicada em seus menores detalhes.”¹⁴

O livro *Os teatros documentários* é uma importantíssima contribuição para se conhecer as diversas formas de lidar com os documentos e com os fatos. Em época de “confusão ordenada” de crescimento das fake news e do crescimento da extrema direita, que tem na desinformação e na informação manipulada uma ferramenta

de crescimento, é importante instrumento de contrainformação e aprofundamento de contradições. O livro é, portanto, instrumento de luta.

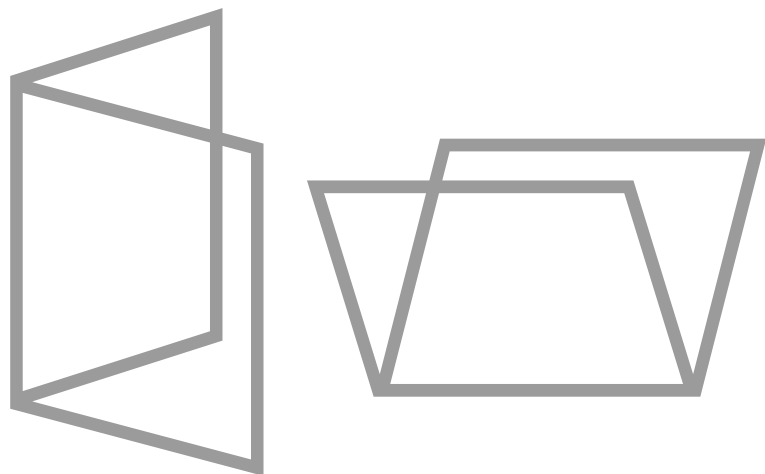
Nós, da **Ensaio Aberto**, continuamos acreditando nessa premissa básica de Peter Weiss e, por isso mesmo, ecoamos as vozes de Béatrice Picon-Vallin e Erica Magris afirmando que os teatros documentários são um “objeto em movimento”, um “canteiro de obras” aberto para pesquisa, trabalho e intervenção na realidade. Boa leitura!

Luiz Fernando Lobo
Ensaio Aberto

¹³ *Ibdi.*, p. 32.

¹⁴ *Ibdi.*, p. 36.

NOTA DA EDIÇÃO



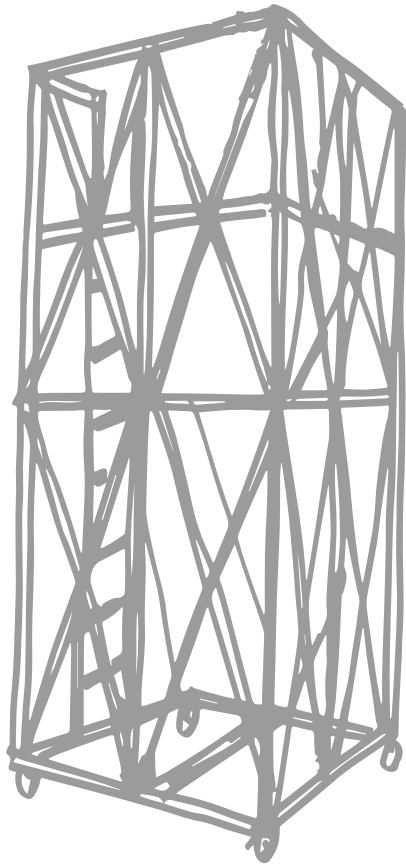
No que diz respeito ao termo “verbatim”, ele aparece com inicial maiúscula quando se trata da forma nominal, referente ao movimento teatral britânico e a seus desdobramentos, e com inicial minúscula quando se trata da forma adjetivada.

Para maior facilidade de leitura, oferecemos, entre colchetes, uma tradução livre dos títulos de espetáculos citados. Procuramos indicar, sempre que possível, traduções para o português dos livros referidos no corpo do texto.

A transliteração dos nomes russos foi feita por Elena Vássina, a quem muito agradecemos, segundo a norma de transcrição adotada no Brasil.

Nosso agradecimento especial ao Consulado Geral da França no Brasil, que apoiou a vinda da pesquisadora Béatrice Picon-Vallin para ministrar a oficina Teatro Poético Teatro Político e a palestra Os Teatros Documentários, na ocasião do lançamento deste livro, no Armazém da Utopia.

Este Caderno foi viabilizado através do Termo de Fomento Plataforma Transferegov nº 887487/2019, "Dramaturgia Crítica em Processo", celebrado entre o Instituto Ensaio Aberto e Ministério da Cultura, pela Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural.



PREFÁCIO EDIÇÃO BRASILEIRA

Béatrice Picon-Vallin e Erica Magris

O termo documentário é um qualificativo que se vincula cada vez mais à criação artística; aplicado inicialmente ao cinema, chegou ao teatro e às artes vivas. O que chamamos, neste livro, de “teatros documentários” – no plural, visto que suas formas são muitas e muito diferentes – compõe uma galáxia criadora que se espraia por vários países e contamina, em diferentes graus, todos os gêneros: cena dramática, criações coletivas, ópera, dança, marionetes... Que esta obra, publicada em 2019, tenha sido traduzida na Romênia e, agora, no Brasil nos alegra muito, porque ela é um “canteiro de trabalho” que fornece conceitos, análises históricas, análises de espetáculos do século XX ao século XXI, pistas e instrumentos – para os artistas e para os pesquisadores. Aliás, neste campo, os artistas se tornam facilmente pesquisadores ou, no mínimo, cercam-se de pesquisadores.

“Trabalhei nos arquivos, sei que os papéis mentem ainda mais que os homens.”

Svetlana Alexsiévitch, O fim do homem soviético

O documento não é a verdade. Neste livro, insiste-se no fato de que o documento só tem valor inserido num contexto, submetido a um método científico, se quiser alcançar uma verdade ou uma parte dessa verdade. Ele deve ser checado, analisado, submetido a várias provas de leitura ou de decodificação. A coleta de documentos, sejam eles arquivos, testemunhos escritos ou orais, filmes, gráficos, artigos de jornais... leva a estabelecer uma construção específica, dramatúrgica, visual, sonora, para se aproximar da autenticidade de um fato, para informar, denunciar, advertir o público de um modo diferente do empregado pela mídia. Os teatros documentários são uma fonte de informação outra, indispensável; eles ampliam essas informações com lupa e, pela escolha de um tema identificado como revelador, ultrapassam, precisam ou contradizem “a informação” dos jornais e, mais recentemente, das redes sociais, projetando o material histórico numa forma artística inventiva. Precisamos desses teatros para viver o presente e escapar a muitas armadilhas, acontecimentos ocultados ou deformados, para aclarar nossos caminhos como cidadãos no nível local e global. Mas não podemos ignorar o seguinte: precisamos também do teatro de ficção para nos ajudar a inventar o futuro.

“Eu sei, evidentemente, que o passado é falsificado, mas me seria impossível provar o que digo, até porque eu pessoalmente também recorri à falsificação. Feita a coisa, não resta nenhuma prova.”

Georges Orwell, 1984.

Mas, em 2025, a situação é diferente. A prática da cena que traz ao presente um espaço memorial por meio da utilização de arquivos, em resposta a um dever de memória que participa da vontade política de não esquecer, tem sofrido um grande abalo. Se a tarefa informacional e artística dos teatros documentários foi posta em crise – e nós mostramos isso – pela chegada das *fake news*, da “pós-verdade”, da “verdade alternativa”, que se transmuta em “contra-verdade” e, às vezes, em mentira deslavada, a própria noção de documento e de arquivo está perturbada, alterada, minada mesmo. Numa época de

desenvolvimento tecnológico vertiginoso na qual se pode tomar imagens geradas por IA por fotografias reais, quando as identidades, as declarações, as imagens podem ser roubadas e manipuladas, os teatros documentários são confrontados com novos problemas e novas exigências. Nos “espaços latentes” nos quais dados de todo tipo são acumulados e tratados, transformados em números e em vetores para se “reencarnar” em outras formas, a IA generativa é capaz inclusive de criar “meta-arquivos” nos quais as temporalidades se esmagam, nos quais o passado explode em múltiplos roteiros, em infinitas possibilidades, portanto, em uma pluralidade de memórias fictícias. Os teatros documentários se encontram, então, diante de escolhas menos fáceis, instados a recolocar em questão seus métodos e objetivos. Não estão mais apenas diante da incompletude dos fatos propostos, mas a braços com uma história simplesmente “contrafactual”, que às vezes é mais enganosa ainda porque estilos artísticos podem sobrevir no tempo recorde do trabalho da IA e interpelar ou seduzir os criadores, os artistas de teatro, e também os espectadores.

Ficamos felizes com o fato de ter sido nossa tradutora preferida, Fátima Saadi, a responsável pelo trabalho de tradução, e também porque o livro está sendo publicado por iniciativa deste belo lugar, o Armazém da Utopia, onde se praticou e se pratica ainda o teatro documentário, sem dúvida mais do que nunca indispensável para o discernimento, a lucidez do público, sua reflexão, suas dúvidas ou sua vigilância.

PREFÁCIO 1ª EDIÇÃO

Béatrice Picon-Vallin e Erica Magris

As práticas teatrais “documentárias” inundam as cenas atuais e formam uma espécie de nebulosa difícil de apreender com precisão. Ela se compõe de projetos “nômades” que viajam tanto no espaço geográfico quanto através dos suportes artísticos e virtuais: espetáculos, mas também livros, filmes, sites, Web, blogs... Todos os gêneros estão contaminados: fala-se de “teatro documentário”, “performance documentária”, “ópera documentária” e até de “teatro de objetos documentário”.

O documento e as formas teatrais que se desenvolveram em torno do documento ao longo do século XX nos parecem oferecer uma chave para se compreender uma parte da paisagem teatral de hoje, porque, nesse panorama, apesar das diferentes abordagens e estéticas, a relação com o material documentário é sempre fundamental. Partimos, então, de uma interrogação sobre o documento, seguindo uma preciosa indicação oferecida pelo historiador Jacques Le Goff em 1978, ainda mais pertinente atualmente quando os arquivos são parte integrante não apenas de nossa identidade, mas do fluxo da nossa vida, manifestando-se no presente e no próprio corpo dos

indivíduos (“arquivos vivos”). Com acesso ilimitado, produzido por qualquer um a qualquer hora, transmissível e transformável com um clique, o documento se torna uma fonte cada vez mais abundante, mas cada vez menos confiável, que os artistas de teatro se empenham em analisar ou em fabricar eles próprios de maneira crítica em colaboração com especialistas e cientistas. As intenções são as mais variadas – informar, denunciar, incitar à ação, mostrar o inesperado, dar a palavra aos que não conseguem ser ouvidos, transmitir, partilhar, encontrar... Mas o elemento comum concerne às operações sobre e em torno dos documentos que estão na base das criações.

Sem pretender ser exaustivo, este livro se interessa pelas relações dos artistas de teatro com este objeto informe, proteiforme, que é o documento, na grande diversidade estética e política das produções artísticas do século XXI, ligando-as a um fio histórico que se desdobra a partir da Primeira Guerra Mundial, com Karl Kraus e, depois, com Erwin Piscator. Quisemos apoiar nossa pesquisa nos estudos a respeito de espetáculos significativos na França e na Europa, mas ampliamos nosso campo de investigação para a América do Norte, para a América Latina e para o Oriente Médio, no intuito de oferecer um apanhado da amplitude do fenômeno em nível mundial. Esta coletânea se compõe de ensaios que cobrem também outros campos artísticos e midiáticos (cinema, Web) que ajudam a contextualizar a nebulosa teatral em questão, e de textos breves que, sob a rubrica Em foco, distribuímos ao longo do volume: trechos de textos já publicados, depoimentos de artistas escritos especialmente para este livro, análises pontuais de criações contemporâneas.

Essa foi a forma que escolhemos para tratar desse objeto em movimento; acrescentamos a este “canteiro de obras” um glossário de termos selecionados que os leitores, certamente, se empenharão em completar.

O TEATRO DIANTE DE UM MUNDO EM MUTAÇÃO: SOBRE OS TEATROS DITOS “DOCUMENTÁRIOS”

Béatrice Picon-Vallin

É possível imaginar textos que sejam ao mesmo tempo história e literatura? Esse desafio só faz sentido se originar formas novas. [...] O importante é não mais ficar com vergonha. O que está em jogo é experimentar coletivamente. Imaginemos uma ciência social que cative, uma história que emocione [...], uma pesquisa na qual se desvele a vida dos homens, uma forma híbrida que se poderia chamar texto-pesquisa ou *creative history* – uma literatura capaz de falar com justeza sobre o mundo.

Ivan Jablonka¹

2016. “Logo à frente dos corretores de seguros e dos políticos, os jornalistas exercem uma das profissões em que os franceses menos confiam”, concluiu uma pesquisa de opinião. [...] E, contudo, [...] algumas centenas de espectadores pagaram para vir escutar uns quinze jornalistas no palco de um teatro parisiense². O programa, secreto até a noite do espetáculo, prometia: “Sem gravação ou *replay*” e sussurrava: “ainda não pararam de contar aos senhores histórias para boi dormir”. Nesses “Live Mag” ou “Live Magazines” (jornais-vivos) do Théâtre de l’Atelier – vejam só, usam a mesma expressão utilizada nos anos 1920 na União Soviética: *zivaja* gazeta dos grupos Camisas Azuis³, ou nos Estados Unidos, nos anos 1930: *living newspapers* (espetáculos

¹ JABLONKA, Ivan. *L’histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2014. (Coll. “La librairie du XXI^e siècle”)

² Referência ao teatro de l’Atelier, no dia 8 de fevereiro de 2016. Ver FAURE, Guillemette. “Un journal en chair et en os”, *M, le magazine du monde*, n° 230, Le Monde (Paris), 16/2/2016, p. 26.

³ Ver CRANE, Robert F. *From Kamchatka to Georgia. The Blue Blouse Movement and Early Soviet Spatial Practise*, tese, Dietrich School of Arts and Sciences, Pittsburgh (USA), 2013.

de notícias criados por atores) –, ouve-se a reação, a respiração dos demais, sobretudo quando é dito que aquele de quem se fala está sentado na plateia. No dia 8 de fevereiro de 2016, já estávamos na sétima edição. Será que os jornalistas sentem de modo tão agudo a concorrência do teatro que acabaram por criar uma cena onde possam contar as coisas de outro modo ou dizer o que não têm espaço para dizer nas colunas sob sua responsabilidade? Sem dúvida, porque o jornalismo em crise continuará, de maneira mais e mais insistente, a se interrogar sobre sua identidade, a buscar outras maneiras de existir.

Assim, *Media vivant*/Mídia viva (mídia independente apoiada por uma associação de financiamento coletivo), lançada no começo de 2023, organiza em Marselha sessões em que repórteres, acompanhados ou não por suas fontes, expõem seus temas com mais liberdade e mais tempo do que nas páginas de seus jornais, e escrevem, ao vivo, seus artigos. Tendo por *coach* um ator ou uma atriz, um jornalista apresenta um tema projetando um vídeo ou recortes de jornal ou, ainda, dando a palavra a testemunhas convidadas. Em junho de 2023, já havia acontecido dez apresentações desse tipo diante de um público fiel. De um “terceiro lugar*”, no centro de Marseille, *Media vivant* se deslocou para a zona norte e para as zonas rurais e construiu um site com gravações dessas sessões teatralizadas. Em Lyon, o Théâtre du Point du Jour [Teatro da Aurora] lançou o programa *Grand reporterre* [Grande reporterra], que propõe “*mises en pièces***” das notícias por jornalistas e artistas. Em 2013 duas profissionais da Radio France, autoras de séries documentárias, inventaram *Radio live*, na qual se manifestam jovens da França e de outros países, ao mesmo tempo testemunhas e atores. Radio live entrelaçava jornalismo, cinema, rádio e teatro, um de seus “números” foi apresentado na seção de Teatro do Festival d’Automne de 2019 e para sua última opus, Radio Live La relève [Radio Live, a nova geração], foi programada uma grande turnê pela França em 2023-2024⁴.

Por seu lado, os artistas de teatro questionam a fabricação da informação e do coletivo MXM (Shot/Direct, 2004) ao grupo L’avantage du doute [O benefício da dúvida] (*Le bruit court que nous ne sommes*

* Conceito formulado pelo sociólogo Ray Oldenburg e que sublinha a importância, para os indivíduos e as cidades, de espaços outros em relação ao da casa e ao do trabalho (centros culturais, igrejas, bibliotecas, parques). (N. da T.)

** A expressão alude, por um lado, à expressão *mise en scène* (literalmente, colocação em cena, encenação) e, por outro, significa quebrar, fazer em pedaços, desmontar. (N. da T.)

⁴ Trata-se de Aurélie Charon e Caroline Gillet. No tocante a Radio Live La relève, é preciso incluir também Amélie Bonnin. Cf. BEAUVALET, Eve; HAROUNYAN, Stéphanie. “Le journalisme mis sur la scène”, in *Libération*, 13 juin 1923.

plus en direct, 2016 [Corre o boato de que não estamos mais ao vivo], instalaram em pleno palco o estúdio do Jornal da TV [J.T., na sigla francesa]. Não se trata de uma intensificação dos sintomas da sociedade da informação-espetáculo, mas de um olhar crítico que contamina inclusive a televisão, onde o gênero documentário também se propaga. Christophe Nick, que criou em 1996 uma produtora dedicada a isso, ressalta: “Não se trata de pensar pelo espectador, mas de lhe oferecer elementos de compreensão para que ele apreenda de outro modo a história⁵” – ou seja, tenta-se arrancar o espectador da formatação do “*prêt-à-penser*”, utilizando amplamente a interdisciplinaridade dos criadores envolvidos. Não se trata, é óbvio, nem aqui nem lá, de um gênero dominante, mas de um gênero inovador e móvel.

Mas voltemos ao teatro. Se ele e, em especial, os jovens artistas se apaixonam por esse gênero, não será porque o espaço da cena abre uma brecha na corrida desenfreada que caracteriza tanto o nosso modo de vida urbano e conectado quanto a perda dos referenciais que o mundo globalizado e informatizado cria? Não será porque o teatro sabe dispor de todo o *seu* tempo, um tempo que introduz a ruptura, que pode desalienar os cidadãos, apanhados na cadência ofegante da mudança na qual uma notícia esborraça a outra, tornando a anterior obsoleta? Em lugar da imediatidade caleidoscópica da história factual, feita de fragmentos que se chocam, de reações imediatas imediatamente esquecidas, de fatos escandalosos, improváveis, espetaculares, o teatro nos proporia um lugar favorável à reflexão, um lugar a partir do qual a arte oferece sua distância, seu recuo, seus acordos, suas imagens, suas montagens significantes, a sua poesia, enfim, fixando, por um instante, a realidade movimentada, atormentada e concentrando-a sob uma lupa.

É disso que se ocupam as formas teatrais “documentárias” que se disseminam pelas cenas teatrais. Como em toda a parte, entre as diferentes artes, entre as artes e as ciências, as fronteiras se tornam cada vez mais porosas. Note-se que acontecem fenômenos semelhantes no cinema, na literatura: o filme documentário começa a ser avaliado na mesma categoria que os filmes de arte (Urso de Ouro do Festival de Berlim de 2016 concedido a *Fuocoammare* [Fogo no mar], de Gianfranco Rosi, que já tinha recebido, em 2013, um Leão de Ouro em

⁵ ROUSSEAU, Christine; FRAISSARD, Guillaume. “Le documentaire contre le ‘prêt à penser’”, *Le Monde Télévision*, 24 février 2014, disponível em: <https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/24/le-documentaire-contre-le-pre-t-a-penser_4366770_3246.html>. Acesso em: 28/02/2019. [Prêt-à-penser – trocadilho com o prêt-à-porter/pronto-a-vestir, a roupa fabricada em grande escala – remete ao conjunto de opiniões acrílicas que formam o senso comum. Ao mesmo tempo, prêt à penser significa literalmente: pronto para pensar. N. da T.]

Veneza por *Sacro GRA*⁶; sucesso de público de *Demain* [Amanhã] de Cyril Dion e Mélanie Laurent, 2015). E talvez porque na China, como diz o grande artista dissidente Ai Weiwei, “a verdade não existe⁷”, os documentaristas lá sejam paradoxalmente tão incisivos que o documentário pode se tornar obra de arte. *Dinheiro amargo* de Wang Bing foi um dos pontos altos da Mostra de Veneza de 2016 e Ai Weiwei, artista plástico, performer, fotógrafo, arquiteto acaba de rodar seu primeiro filme, *Human Flow* [Não existe lar se não há para onde ir], sobre os migrantes, tendo sido laureado com vários prêmios. “No momento em que o estado de crise se dissemina, a criação documental insiste nos extracampos humanos e ecológicos destruídos pelo capitalismo tardio”, como se pode ler nos *Cahiers du cinéma* a respeito de *Dinheiro amargo* no qual se constata a invenção de uma estética⁸.

Uma verdade mais exata

As formas documentárias no teatro tomam de empréstimo alguns dos métodos dos jornais impressos, televisionados, da internet ou do cinema documental, seja para se aproximar desses veículos, seja para criticá-los ou para reinventá-los. Porque os fatos e atos dos quais somos os protagonistas cotidianos, relatados nas mídias tradicionais ou *on-line* vão exigir, no teatro, um tratamento diferente, para além de uma página de internet, de alguns minutos de transmissão ou de algumas linhas num papel logo amarfanhado e descartado – vão exigir mais empenho. Mais tempo...

O protocolo tradicional utilizado para a redação da reportagem investigativa e para a pesquisa em ciências humanas se tornou a base do trabalho do teatro de grupo que desenvolve processos de criação coletiva: observação, pesquisa de campo, entrevistas, conversas, pesquisa, coleta e estudo de documentos. Para esses processos são convocados testemunhas e/ou *experts* – ou seja, o relato pessoal e/ou a prova científica (o documento interpretado pelo especialista). O especialista está, aliás, atualmente, cada vez mais presente. Continua, porém, essencial confrontar a prova fornecida pelo objeto – o vestígio, produto da coleta técnico-legal, proveniente da área das ciências forenses (simultaneamente ciência das provas e ciência retórica), desenvolvida e diversificada graças às avançadas tecnologias, mas que pode ser objetiva demais

⁶ Primeiro documentário a ganhar esse prêmio.

⁷ “Ai Weiwei publica pesquisa sobre uma morte muito suspeita na China”, *Le Parisien*, *Le Parisien Libéré SAS* (Paris), 25 janvier 2013. Voir: <<http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/l-artiste-ai-weiwei-publie-une-enquete-sur-une-mort-tres-suspecte-en-chine-25-01-2013-2511793.php>>. Acesso em: 28/2/2019.

⁸ BUI, Camille. “Beautés documentaires”, *Cahiers du cinéma*, n° 739, Paris, décembre 2017, p. 32.

–, com o testemunho humano, que pode, por seu lado, ser parcial nos dois sentidos: incompleto ou tendencioso. Nas práticas novas, as equipes de pesquisa são cada vez mais multidisciplinares (ciências exatas, humanas e artes) e mesclam *expertise* e testemunho. “Durante muito tempo a teoria crítica se empenhou em contestar o caráter construído do que é tido como verdade. Por nosso lado, assumimos a seguinte construção: *a questão é saber como elaborar uma verdade mais precisa*, dizem os pesquisadores e artistas da equipe multidisciplinar de Eyal Weizman⁹. Buscar uma forma de elaborar uma verdade mais precisa é, sem dúvida, também um dos objetivos principais dos que praticam a arte documental da qual o teatro é atualmente uma das ramificações mais cheias de vida. No entanto, há pessoas que se empenham em minar o pacto de confiança implícito que liga essas formas ao público e produzem pseudo- documentários, às vezes chamados de mockumentários, como, por exemplo, o dramaturgo Dennis Kelly (*Taking care of baby* [Toma conta do bebê], 2007).

O documento, a testemunha, o teatro. Quem mente?

Meu último desejo: escreva a verdade. Mas a minha verdade... não a sua... Para que fique a minha voz... Eu trabalhei no arquivo e sei: os papéis mentem ainda mais que as pessoas.

Svetlana Alexsiévitch, *O fim do homem soviético*¹⁰

Com muita frequência, nem o dramaturgo nem o teatro são capazes de impedir, por menos que seja, a falsificação de um documento utilizado.

Serguei Tretiakov¹¹

Com *Meninos de zinco*; *Vozes de Tchernóbil* ou *A guerra não tem rosto de mulher*¹², a Prêmio Nobel de Literatura de 2016, Svetlana Alexsiévitch, deixou testemunhos perturbadores, organizados em relatos que correspondem a uma nova forma, pessoal, de encarar a criação de um texto documental. Ela explica: “A história se interessa

⁹ Ver MANGEOT, Philippe; VERMEERSCH, Laure. “Forensic Architecture: documenter la violence d’État”, entretien avec Lorenzo Pezzani, Christina Varvia et Eyal Weizman, 1er juin 2015, Vacarme. Disponível em: <<https://visionscarto.net/forensics-architecture-entretien-vacarme>>. Acesso em: 20/12/2018. Ver também LEPECKI, André. “Quatre notes sur le fait d’assister à un spectacle à l’ère de la désexpérience”. In: BLANGA-GUBBAY, Daniel; KWAKKENBOS, Lars (dir.). *Le Temps que nous partageons. Réflexions à travers le spectacle vivant*. Bruxelles: Fonds Mercator et Kunstenfestival-desarts, 2015; e RAU, Milo. “Si on court contre le mur, c’est quand-même mieux d’avoir une belle idée dans la tête”, conversa com David Engels, in: *Le Temps que nous partageons*, op. cit.

¹⁰ ALEXIEVITCH, Svetlana. *La Fin de l’homme rouge ou le Temps du désenchantement*, traduit du russe par Sophie Be-nech. Arles: Actes Sud, 2013, p. 206 et p. 204. [Em português, ver: ALEXIEVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. Trad. do russo de Lucas Simone. São Paulo: Companhia das Letras, p. 225 e 222.]

¹¹ TRETIAKOV, Sergei. “Notes dramaturgiques” (15 novembre 1927). In: Hurlé, Chine! et autres pièces. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne: L’Âge d’homme, 1982, p. 253. (Coll. “TH 20”)

¹² Editados, respectivamente, pela editora Christian Bourgois, Paris, 1991; J.-C. Lattès, Paris, 1998; Presses de la Renaissance, Paris, 2004. [No Brasil, foram todos editados pela Companhia das Letras. N. da T.]

apenas pelos fatos, mas as emoções ficam à margem. Não é costume admiti-las na história. Eu, porém, olho para o mundo com os olhos de uma pessoa de humanas, não de historiadora. Eu me surpreendo com o ser humano¹³.”

Confiando mais nos depoimentos colhidos do que nos arquivos, Svetlana Alexsiévitch dá vazão, em 2013, no livro *O fim do homem soviético*, a uma necessidade de falar da história do comunismo com as vozes da pequena história, as “*distant voices*”¹⁴, de falar do que foi vivido por homens, mulheres e crianças. Ela tenta construir *uma* verdade valorizando os testemunhos, abrindo caminho através de verdades esparsas, subjetivas, obscuras, contraditórias. Dá prioridade às testemunhas e aos seus testemunhos. O teatro encontrará aí um material precioso.

Mas há também outras perspectivas. Em novembro de 2013, o cineasta argelino Malek Bensmaïl afirmou: “O documentário é uma espécie de barômetro da democracia: para que haja cidadania, é preciso que se possa entrar com câmeras e que as instituições aceitem as câmeras”¹⁵. Ligado à existência e ao estado da democracia, o documentário é aqui relacionado à informação sobre situações políticas e sociais objetivas que devem ser, numa situação de transparência, transmitidas à população da cidade.

Hoje podemos dizer que a *paixão documentária* que parece assaltar os grupos de teatro que, um pouco por toda parte no mundo, fazem “teatro de tudo”, ampliando para novos domínios a bela fórmula de Antoine Vitez – o dito, o escrito, o filmado, o fotografado, o desenhado, assim como aquilo que acontece no *chat*, no *Skype* ou que é postado –, tem algo das duas atitudes citadas acima, valorizando tanto o ser humano quanto o coletivo, o político. Essa paixão tem como novo contexto a inédita possibilidade de registrar tudo, documentar nossa vida e a dos outros com nosso *tablet*, nosso celular, o que faz de cada um de nós a cada momento de nossa vida um repórter em potencial.

A forma documentária no teatro está em plena efervescência no mundo todo e muitos jovens artistas pensam que ela está ligada a um

¹³ ALEXIEVITCH, Svetlana. *La fin de l’homme rouge ou le Temps du désenchantement*, op. cit., p. 21-22. [Na edição brasileira, p. 24.]

¹⁴ Alusão ao filme de Terence Davies *Distant Voices. Still Lives* [no Brasil, traduzido como *Vozes distantes*], produzido por Jennifer Howarth, 1h25min, 1988.

¹⁵ Ver PUCHOT, Pierre. “Algérie, le film documentaire comme ‘baromètre de la démocratie’”, *Médiapart*, 9 novembre 2013. Disponível em: <<https://mediapart.fr/journal/international/071113/algérie-le-film-documentaire-comme-barometre-de-la-democratie?onglet=full>>. Acesso em: 10/1/2019.

novo gênero, que tem relação com sua atividade documental cotidiana e ilimitada, que está ligada aos *smartphones* e *tablets*, capazes de captar ao vivo todos os acontecimentos e enviar para toda parte e em tempo real os documentos que eles não param de produzir – textos, fotos e filmes –, quando, na verdade, essa forma já tem um longo passado, intimamente ligado à situação do mundo jornalístico e, depois, mais amplamente, midiático. Ligada às mudanças tecnológicas que transformam o mundo, à globalização e ao bombardeio de informações em tempo real, a forma documentária participa, de fato, de uma grande corrente histórica que marcou o século XX. Ela assume mil facetas diferentes, difíceis de referir em conjunto. Será preciso, então, falar de “teatros documentários”, no plural. A especificidade de cada uma dessas formas está na proporção entre documento, testemunho e ficção, no tratamento que recebem, nos temas e métodos. Tentaremos, pois, nos aproximar de sua motivação e de suas manifestações em tempos de glória do digital, do *Twitter*, dos alertas de notícias de todos os tipos e dos canais de programação contínua. Em tempos de *overdose* do que outrora conhecíamos por “notícias”. Respostas à frustração ou à saturação provocadas pela mídia, as formas documentárias aproveitam, no entanto, a multiplicidade e a facilidade de acesso às fontes de informação que a internet oferece.

Inspirado numa história verdadeira...

Mas não nos esqueçamos, visto que se trata de um prêmio de escrita, que se trata de uma história verdadeira. Nós nos inspiramos em fatos reais e, portanto, por trás dessa história, há pessoas que realmente sofreram; não creio que possamos reparar o passado por meio dos meus filmes, mas podemos, quem sabe, melhorar o futuro.

Cristian Mungiu¹⁶

Por falta de História, as artes hoje em dia reencontraram o gosto pelas histórias. “Verdadeiras”. As vozes, os gestos, os sofrimentos autênticos dos quais fala acima o cineasta romeno Cristian Mungiu, que os evoca com respeito, é isso que se procura: o farfalhar dos fatos da realidade passada ou da que nos cerca por todos os lados – abolida pelas tecnologias da velocidade e do digital, a distância concreta não tem mais muito significado.

¹⁶ Cineasta, diretor e roteirista de *Au-delà des collines* [Além das montanhas], em seu discurso na cerimônia de premiação do Festival de Cannes, em 27 de maio de 2012.

O sucesso do romance intitulado *D’après une histoire vraie* [Baseado em fatos reais], de Delphine de Vigan, é uma das manifestações de um desejo incontrolável de real, da atração poderosa dos fatos. Atualmente são muitas as obras literárias que marcam a si mesmas com esse selo que promete prazer, empatia, descoberta do homem e do mundo. Mas a construção artística que o teatro elabora¹⁷ coletivamente (os atores, o diretor e os demais integrantes da equipe, todos transformados em historiadores, sociólogos ou colaborando com cientistas) procede de uma idêntica fascinação? Se o palco tenta convocar vozes e fatos reais é, certamente, para informar o público de um modo diferente daquele utilizado pelos meios de comunicação, concentrando-se sobre acontecimentos selecionados e reveladores, às vezes minúsculos, para fazê-lo pensar de modo diferente sobre fatos que ele acha que conhece, para alertá-lo, perturbá-lo ou introduzir o subjetivo na informação objetiva ou dita objetiva.

O encenador americano Peter Sellars me disse num dos encontros que tivemos ao longo do trabalho para o volume sobre ele na coleção *Les Voies de la création théâtrale* – acho que em 2003 –: “O teatro hoje em dia pode ser um meio de informação alternativo”. “Pode”, claro, o que não é o mesmo que “deve”. Nestes tempos em que, com o desenvolvimento das tecnologias, o teatro multiplica com renovada energia suas formas e enfoques numa hibridação fecunda com as demais artes, em que ele se apossa dos segredos do mundo digital, nenhum discurso pode ser prescritivo. Constata-se atualmente, no florescimento dos teatros documentários, que muitos artistas de teatro partilham dessa convicção, ou pensam que “a cena pode oferecer um espaço alternativo ao debate político¹⁸.” Esta última afirmação, que considera o teatro e suas cenas como um fórum alternativo aos fóruns da internet, é tão política quanto a de Sellars, mas é menos radical, porque implica já a introdução possível de uma estrutura ficcional apta a construir um dispositivo no qual dialogariam diferentes pessoas com variados pontos de vista e histórias tiradas da realidade, ligadas umas às outras pelas necessidades de um espetáculo que justifica o processo e é seu ponto de chegada.

¹⁷ Retomo o termo do vocabulário de trabalho do *Théâtre du Soleil*. [No original *concocte*, palavra que pode ter vários significados: digerir, urdir, elaborar, inventar, misturar. N. da T.]

¹⁸ FREYSSINET, Bruno. “La scène comme espace de dialogue, voire de réconciliation”, *La Terrasse*, n° 198, Paris: Eliax Éditions, 10 mai 2012, p. 12. A respeito do espetáculo *Les Descendants*, de Sedef Ecer.

Alguns artistas, no entanto, têm reservas a esse respeito: querem fazer um teatro que se apossa da história atual, que seja político, mas não jornalístico. É o caso de Ariane Mnouchkine, cujo teatro adentrou o terreno da história viva, próxima ou distante, do Camboja à Europa, via França. Mas não se trata apenas de um mergulho na atualidade pura. “A atualidade só lhe interessa na medida em que permite abordar questões fundamentais relativas aos seres. Fora isso, a veiculação de informações é tarefa da mídia e não do teatro”, escreve Josette Féral a respeito do Théâtre du Soleil¹⁹.

A atualidade penetrou de rijo no Soleil que, em 1985, apresentou em seu palco *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* [A história terrível, mas inacabada de Norodom Sihanouk, rei do Camboja], depois de um intenso trabalho de pesquisa de campo e de documentação, realizado em 1984 pela autora Hélène Cixous e por Ariane Mnouchkine com o objetivo de aproximar do público francês e internacional as figuras históricas contemporâneas da tragédia do povo khmer. A ponto, aliás, de inventar, no processo de improvisação usual no Soleil, fatos que depois se viria a saber que não eram ficcionais, muito pelo contrário: eram bem reais, embora pouco conhecidos. O Théâtre du Soleil foi também capaz de, em 1994, responder, bem antes da televisão ou do cinema, a acontecimentos de uma gravidade cujo alcance ainda não se conhecia, comumente designados por “*affaire du sang contaminé*” [caso do sangue contaminado]. Ser capaz significou ter a coragem de encarar um caso de justiça e de moral, que envolvia políticos, homens e mulheres ainda em atividade, um caso relacionado a intenso sofrimento humano, correndo o risco de fracasso “comercial” do espetáculo, dada a gravidade da situação.

Se o tipo de distância introduzido no tratamento do assunto não permite, no caso de *La Ville parjure* [A cidade perjura], falar de “teatro documentário”, a utilização de fatos e documentos recentes que ali foi feita e a rapidez da reação diante da atualidade rompem com a ideia predominante até o início do século XXI de que o teatro está sempre atrasado em relação à mídia ou ao cinema no tratamento de assuntos sociais. Contudo, o teatro já tinha mostrado essa sua qualidade ao longo da História: no século XVIII, os teatros nacionais oficiais e os de feira concorriam entre si, valendo-se de minutas de

processos, polêmicas e documentos autênticos utilizados na produção em cima do lance de “comédias de atualidade” – nos tablados da Feira de Saint-Germain (*Arlequin traitant* [Arlequim financista], d’Orneval, representado em 1716, menos de quinze dias depois do caso da Câmara de Justiça da Bretanha contra os financistas e os homens de negócios) ou na Comédie-Française (Cartouche ou les voleurs [Cartuxo ou os ladrões], de Legrand, apresentado em 1721, logo depois da captura do célebre ladrão²⁰).

O fio histórico

Queremos dissecar os fatos.

Serguei Tretiakov²¹

A expressão “teatros documentários” abarca, portanto, atualmente, as *múltiplas possibilidades* de falar, no teatro, o *mais perto possível* da realidade. Alguns preferem falar de “teatro civil” (Marco Paolini, Roberto Saviano) ou de “teatros do real²²” (Milo Rau), como se o teatro não tivesse sempre a ver com o real, já que todo grande teatro sempre partilha com o público uma autêntica experiência de vida. Mais uma vez, o plural é empregado de propósito, porque nossa época difere dos dois tempos históricos nos quais nasceram e se desenvolveram o “drama documentário” (Erwin Piscator, *O teatro político*, 1929²³) e o “teatro documentário” (Peter Weiss, 1967²⁴), conceito com significado preciso, mesmo que Weiss depois o renegue nas “14 teses”. O mundo mudou muito desde a teorização do teatro documentário por Peter Weiss. A própria natureza dos documentos se transformou e gêneros inéditos se multiplicaram (docuficção, webdoc...). No entanto, *O interrogatório*, de Peter Weiss, peça de referência no gênero, não parece absolutamente datada. E na primeira década do século XXI foi encenada uma série de vezes²⁵.

²⁰ Ver POIRSON, Martial. *Spectacle et Économie à l'âge classique (XVII-XVIII siècles)*. Paris: Classiques Garnier, 2011. (Coll. “Lire le XVIIe siècle”)

²¹ TRETIAKOV, Sergei. “Le réel”, *Noyj L'EF*, n° 5, Moscou (U.R.S.S.), 1928.

²² Fala-se também de “cinema do real” e, de modo ainda mais amplo, de “escritas do real”.

²³ Traduzido do alemão para o francês em 1962 por Arthur Adamov e Claude Sebisch. Paris: L'Arche, 1962 e reimpresso em 2017.

²⁴ WEISS, Peter. *Notes sur le théâtre documentaire*. In: *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution*. Trad. Jean Baudrillard. Paris: Les Éditions du Seuil, 1968 [1967].

²⁵ Em dezembro de 2006, encenação de Jean-Michel Rivinoff; em janeiro de 2007, encenação de Dorcy Rugamba e Isabelle Gyselinx, com atores de Ruanda. Na Itália, o *Teatro Due* continua a apresentar, com os mesmos atores, a encenação desse texto feita em 1984 por Gigi Dall'Aglio.

¹⁹ FÉRAL, Josette. *Trajectoires du Soleil. Autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Théâtrales, 1998, p. 246.

“Documentário” e “político” foram dois qualificativos associáveis ao teatro ao longo da História. Porque, um dia, a ficção e a fábula passaram a não bastar mais para exprimir as cóleras e as revoltas que estrondavam à porta dos teatros. Nos anos vinte, em 1924 (Bandeiras), Erwin Piscator coloca em prática o “drama documentário” atualizando suas encenações por meio de imagens e sons, graças ao avanço das técnicas (projeções, cinema, animação, rádio), capazes de alçar as cenas privadas ao nível da História. Piscator fala da ampliação e aprofundamento documental da esfera privada pela introdução de filmes, recortes de jornais, comunicados de imprensa, fotos. Cinema e teatro reforçam um ao outro sem se ilustrar: as projeções informam, esclarecem a situação, comentam, criticam, contradizem, acusam, explicitam... Ou, para dizer o mesmo, mas parafraseando Piscator: o refletor da história abre brechas na obscuridade do tempo. Foi de mesmo tipo, porém menos radical tecnicamente, a operação promovida, antes dele, por Vsévolod Meyerhold, na U.R.S.S., em colaboração com Serguei Tretiakov (*La terre cabrée* [A terra rampante], 1923) e também pelos artistas do LEF (*Front esquerdo da arte*), de valorização de uma “literatura documentária”, “factual”, dedicada à “fixação do fato”, à afirmação da superioridade da realidade sobre qualquer forma de tipo romanesco e que experimentaram um teatro do fato (*Máscaras anti- gás, Berra, China!, Eu quero um filho*, peças de Serguei Tretiakov) associando os atores em cena aos homens e aos acontecimentos de uma fábrica, de um país, enfim, de um mundo em movimento. *Eu quero um filho*, proibida em 1932, propunha aos espectadores um espaço imersivo no qual cena e plateia se juntavam para, durante a própria representação, debater, manifestar-se sobre problemas da sociedade.

Nos anos 1960, Peter Weiss escreve, na Alemanha, *O interrogatório* (1965), peça que combina a forma do processo e a do *oratório*, concebida a partir de documentos e notas tomadas durante o processo de Frankfurt, em 1964, e que foi montada na Europa toda no fim dessa década. Weiss alia uma pesquisa de escrita inovadora e uma técnica clássica para organizar a infinidade de documentos de que dispunha em uma montagem dialética destinada a revelar o fenômeno dos campos de extermínio e seus prolongamentos atuais. Quando Piscator encena *O interrogatório*, ele renuncia a usar imagens, por não sentir necessidade de duplicar, pelas projeções, o procedimento

autenticamente documental do autor do texto. Mas outros encenadores, como Virginio Puecher na Itália, construirão para essa peça, em 1966-1967, um dispositivo de imagens eficaz e discreto que permanece exemplar ainda hoje, em sua espantosa modernidade (cenografia arquitetural, projeções ao vivo, projeções de documentos criteriosamente selecionados).

O debate dos anos 1960 girava em torno do estatuto do teatro documentário então “em voga”, da estreita fronteira que o separa da atividade política propriamente dita, da distância que ele assume em relação ao “outro teatro” e do perigo que corre de não ser arte²⁶. Peter Brook respondeu à questão com *US*: “Não estávamos interessados em um teatro factual”, mas em um teatro de confrontação dos atores, representantes do público, com a questão da guerra do Vietnã. Confrontação que Brook afirma ser a mais inelutável e apavorante das tragédias²⁷. Podemos lembrar ainda os nomes daqueles que, na Europa e no mundo, passaram por esse caminho documental, tanto encenadores quanto autores: Jean Vilar e Giorgio Strehler, que montaram *O caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt, Joan Littlewood, Armand Gatti, Ruth Berghaus, Rolf Schneider, Hanns Anselm Perten, Jaime Kogan, Victor Casaus, Jorge Fuentes, Tone Brulin, Lucia Maria Martins...

Teatro e mídias

Berra, China! é uma tentativa de fazer uma demonstração com a ajuda de um pequeno fato, facilmente esquecível, um fato corriqueiro que se passa na China. Só que esse fato é colocado sob a lupa da atenção dos camaradas e alçado a um palco teatral. A força dessa encenação não está em sua dramaturgia, mas em sua atualidade cotidiana. *Berra, China!* é um artigo que toca a consciência do público a partir da cena e não de uma página de jornal.

Serguei Tretiakov²⁸

²⁶ Ver o autor espanhol Alfonso Sastre, entrevistado em HAINAUX, René (org.) *Piscator and the Documentary Theatre. World Theatre / Piscator et le théâtre documentaire. Théâtre dans le monde. Revue de l'UIT*, vol. 17, n° 5-6, Paris, Bruxelles: Éditions Michel Brient, 1968, p. 392-394.

²⁷ BROOK, Peter. *Os Teatros Documentários*, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: *A urgência do chamado do real: US pela Royal Shakespeare Company*, p. 173.

²⁸ TRETJAKOV, Sergej. “Sur Hurlé, Chine!”, 1928.

A questão do teatro documentário está ligada, na história do teatro, à do desenvolvimento da mídia: Piscator queria que o teatro alcançasse o jornalismo, então em pleno florescimento, e igualasse a sua eficácia na difusão das notícias, rivalizando, de algum modo, com ele. Tretiakov comparava o impacto de um espetáculo ao de um artigo de jornal. Peter Weiss queria, por seu lado, revelar o que os jornais escondiam e se esforçava para que o palco fornecesse a contrainformação mais completa possível, em parceria com um público receptivo. Hoje, “o jornalismo está acometido de loucura”, escreveu Ignacio Ramonet²⁹. A época está sobrecarregada de informações parciais, cada pessoa podendo produzir informações sobre milhões de assuntos. Tudo circula na internet e põe a imprensa em curto-circuito, o jornalismo investigativo está em crise, ameaçado de desaparecimento, e os canais de informação contínua fazem circular em *looping* imagens e textos idênticos, num procedimento que se pode chamar de hipnótico. É preciso insistir sobre a mutação da informação, sobre a maneira pela qual ela se torna atualmente mercadoria num imenso mercado digital no qual trabalham “corretores” de dados pessoais, e *Facebook* ou *Apple* decidem a respeito do que vai ser impulsionado, privilegiado, repetido. Se a orientação da imprensa ou dos meios televisivos depende de seu proprietário, o poder aqui pertence às grandes empresas de internet, não há nenhuma neutralidade³⁰ e o surgimento das *fake news* e dos *alternative facts* marca uma nova etapa: a própria imprensa deve controlar *sites* voluntariamente mentirosos³¹, lutar contra o falso jornalismo, cujo desenvolvimento a revolução digital favorece.

Retomando a seu modo as fórmulas de Sylvie Lindeperg sobre a saturação e a hipervisibilidade³², o dramaturgo Fabrice Melquiot escreve, a respeito da imprensa atual: “A atualidade de um acontecimento é encoberta e é superexposta. No fim das contas, é luz demais e não se vê mais nada³³”. O teatro vai conseguir “iluminar” de outro modo, a seu modo, sem cegar, por meio de seus dispositivos de en-

²⁹ ROUSSEL, Frédérique, “Le journalisme est pris dans un affolement”, *Libération*, SARL Libération (Paris), 18 mars 2011, p. 16.

³⁰ Ver HARCOURT, Bernard. *Exposed*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

³¹ Ver o fact checking [checagem de fatos] nos Estados Unidos, o site Decodex do jornal *Monde* (fevereiro 2017) ou o site Desintox do *Libération*.

³² LINDEPERG, Sylvie. *La Voie des images*. Paris: Verdier, 2013, p. 18.

³³ MELQUIOT, Fabrice. “Théâtre”, *Le Matricule des anges*, n° 38, Paris, 2002, p. 7-8.

cenação, tanto a atualidade quanto a História, atribuindo a ambas um outro enquadramento rítmico. Procurar ver mais claro, distinguir o verdadeiro do falso, a notícia da informação e a informação do boato, desintoxicar o assunto tratado, multiplicar os pontos de vista, confrontá-los... Interromper o fluxo virtual midiático ininterrupto no qual a atenção do leitor sobre a tela é imediatamente desviada pelo fluxo em direção a uma outra notícia, uma outra informação, um jogo, um anúncio, uma imagem, um tuíte, num processo de desconcentração, de distração intelectual sem fim... Criar um tempo para a análise, uma pausa sobre imagens fixas ou animadas, mas escolhidas ou criadas, ou para decidir não mostrar absolutamente nada. Mas o teatro oferece também a essa atividade um lugar onde pensar sobre si mesmo e um novo domínio da atividade artística aí se desenvolve, e não está imune a derivas nem a uma certa formatação.

Os teatros documentários estão, pois, hoje em dia, ligados a um contexto preciso e novo: à crise da informação, ou melhor, a suas mutações suscitadas pela revolução digital, mas também ao apagamento, ao enevoamento do corte simbólico entre o domínio da realidade e o da ficção³⁴ produzido pelo regime da gravação generalizada, podendo a realidade, num clique, se tornar ficção, visto que o virtual fornece dela, instantaneamente, uma imagem que pode ser instantaneamente transformada.

Assuntos privilegiados: os migrantes

O teatro documentário se insurge contra a produção dramática que tem como tema central seu próprio desespero, sua própria cólera e se recusa a abandonar sua concepção de um mundo absurdo e sem saída; o teatro documentário afirma que a realidade, seja qual for o absurdo com o qual ela se mascara, pode ser explicada em seus mínimos detalhes.

Peter Weiss³⁵

Na nossa atual cultura planetária, algumas questões se colocam insistentemente às formas documentais. A dos migrantes e refugiados está muito presente nas formas documentais, sobretudo

³⁴ Ver os debates do “Procès de la fiction” [Processo contra a ficção] no âmbito da *Nuit blanche* [Noite branca ou Noite em claro], organizada em 2017 pelo coletivo *Le peuple qui manque* [O povo que falta]. Ver também LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2016. (Coll. “Poétique”)

³⁵ WEISS, Peter. “Notes sur le théâtre documentaire”, op. cit.

pelo fato de não se encontrar solução para ela. Em 2003, *Le Dernier Caravansérail* [O último caravançar], no Théâtre du Soleil, foi o primeiro espetáculo (tanto no teatro quanto no cinema) a tratar desse problema crucial, que afetou o fim do século XX e o começo do século XXI: o do fluxo ininterrupto e cada vez mais caudaloso dos migrantes, os refugiados. O Soleil o trata de uma forma que chamaríamos, para resumir, de *semidocumentária*. A trupe baseou seu trabalho teatral, longo e complexo, em entrevistas realizadas nos diferentes campos de refugiados com testemunhas e vítimas, que serão ouvidas em versão original no espetáculo e cujas falas serão traduzidas e projetadas na grande tela de fundo, acompanhando cenas de ficção teatral improvisadas, a partir de uma documentação densa (escrita, filmada), por atores dos quais alguns foram testemunhas autênticas das tragédias representadas. *Le Dernier Caravansérail* dura mais de seis horas e leva os espectadores em uma viagem ao redor do mundo.³⁶ Ele coloca vozes inesquecíveis sob o termo “refugiados” e lhes atribui o rosto dos atores do Soleil que documentaram suas improvisações coletivas a partir de viagens ao campo de refugiados de Sangatte, perto de Calais, na França. No mesmo ano, Peter Sellars apresentou na Europa e na França, no MC93, em Bobigny, departamento nos arredores de Paris, *Les Enfants d’Héraclès* [Os filhos de Hércules], espetáculo baseado em Eurípides, do qual participaram, no papel dos cativos, adolescentes desse departamento, também conhecido por 93. Antecedido por uma discussão com especialistas em imigração e direitos humanos, o trabalho se concluía por projeções de filmes documentários: a fábrica de teatro encerrava o espetáculo com uma longa “sessão documentária”.

A ideia de um teatro-fórum que buscava aprofundar mais e mais a reflexão foi ganhando terreno e floresceu dez anos mais tarde, em especial na Alemanha, em Munique com Matthias Lilienthal, e em Berlim, no Maxim Gorki Theater, onde Shermin Langhoff, alemã de origem turca, elaborou o conceito de “teatro pós-migratório” a partir do conceito de teatro documentário, centrado nas identidades plurais, as da trupe que ela reuniu, e nos movimentos de população que sacudiram e sacodem sempre a Europa. Escritos e encenados por

³⁶ Ver PICON-VALLIN, Béatrice. *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*. Arles: Actes Sud, 2014, p. 253-271. [Em português, ver: *Théâtre du Soleil. Os primeiros cinquenta anos*. Trad. J. Guinsburg e Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 269-277.]

Yael Ronen, dramaturgo associado ao Maxim Gorki Theater, *Common Ground* [Território comum, em tradução livre] sobre a guerra na Iugoslávia, concebido a partir de viagens à Bósnia, ou *The Situation* [A situação], que trata do conflito entre Israel e Palestina (por meio de pesquisa de campo realizada por uma equipe alemã, israelense e palestina que coletou histórias familiares e experiências pessoais), atraíram, em 2015, um público numeroso. Inclusive políticos que, é fato notório, não têm grande estima pelo teatro – e isso porque o que se ouve e se vê no Maxim Gorki Theater ajuda a escapar dos caminhos batidos que levam à crença de que somos impotentes. Em 2018, *The Jungle* [A selva] fez grande sucesso no Young Vic Theater de Londres. A peça foi escrita por dois jovens ingleses que viveram com os migrantes na selva de Calais, organizando com eles e para eles o Good Chance Theater [Teatro da Boa Chance], e foi encenada por Stephen Daldry, simpatizante da técnica Verbatim. A atividade humanitária e a artística coabitam e o projeto continua em Paris onde um braço do Good Chance foi criado em Porte de la Chapelle.

As cenas independentes da Europa do Leste: busca de uma verdade histórica, criação de arquivos inexistentes

A verdade é o que mais me obceca. No palco, eu tento contá-la.

Roberto Saviano³⁷

Assim se expressou Roberto Saviano, conhecido pelo combate heroico contra o crime organizado, numa entrevista sobre *La bellezza e l’inferno* (A beleza e o inferno), um de seus espetáculos- monólogos, produzido pelo Piccolo Teatro de Milão em 2010. Essa é a principal característica de um “teatro civil”, que tem como objetivo tornar explosiva uma palavra tirando-a de todos os contextos que a deformam, privando-a de toda falsa amplificação midiática, na confrontação cara a cara, direta, física, com o público de teatro. Uma palavra posta a nu, liberta das luzes do info-espetáculo que a desnatura ou a envolve paradoxalmente numa camada de algodão colorido.

Nos ex-“países do Leste” os teatros documentários florescem. A partir do movimento Verbatim, nascido na Inglaterra na década de

³⁷ SAVIANO, Roberto. *La Beauté et l’Enfer*. Traduit de l’italien par Marguerite Pozzoli. Paris: Robert Laffont, 2010, p. 64.

1970 e que elabora, a partir da utilização do gravador, um método de pesquisa sobre as pessoas comuns, o teatro documentário começou a se desenvolver na Rússia, depois da *perestroika*, em especial a partir de 1999, na esteira de ateliês e seminários organizados por um teatro engajado, o Royal Court de Londres, e de seu programa de formação em escrita dramática. O teatro documentário nesses países tem relação com a necessidade de reescrever a história, com o preenchimento das “páginas em branco”, com a volta das memórias fraturadas pelo stalinismo. Fala-se de “drama novo”, que ganhou um festival de mesmo nome, criado em 2001. Em Moscou, o Teatr.doc³⁸, fundado em 2002, consolidou uma rede alternativa e, recusando a denominação de “teatro político”, detestável para os ex-soviéticos, especializou-se na escrita de textos baseados em indivíduos – “pessoas de carne e osso” –, em fatos comprovados, testemunhos, na produção de textos gravados ao vivo, mas muito frequentemente remanejados (ou, ao menos, reduzidos e condensados) e em temas da atualidade pouco ou não tratados pelos teatros institucionais (em 2005: *Septembre.doc*, de Elena Grióemina, sobre a tragédia de Beslan – crianças feitas reféns em uma escola por terroristas chechenos – a partir de reações coletadas em fóruns de internet; *Doc.tor*, texto de Elena Isáieva, sobre o cotidiano de um médico). Os espetáculos eram apresentados numa sala de pequenas dimensões, numa encenação muito simples. Desde 2015, depois de ter mostrado trechos de um filme sobre os acontecimentos de Maidan, na Ucrânia, o Teatr.doc foi obrigado, por pressões políticas, a se mudar de seu pequeno subsolo no centro da cidade para uma sala maior, porém mais distante.

O Teatr.doc, por muito tempo o único desse tipo na Rússia, viu o gênero se disseminar e ser posto em prática em diferentes iniciativas, algumas independentes como ele, outras com apoio do poder público: em Moscou, o teatro Praktika criou o “projeto documentário” *Tchelovek.doc* (*Homem.doc*), composto por dez espetáculos montados a respeito de algum “herói da cultura contemporânea”, célebre ou provocativo, que devia se apresentar pessoalmente em cena. Duas exceções: o dramaturgo Alexandre Guélmán (*Tchelovek.doc. Aleksandr Gelman*, 2010) e o artista plástico Oleg Kulik, que foram

³⁸ Ver MOGUILEVSKAÏA, Tatiana. *Les dramaturgies russes immédiatement contemporaines. Réinvention du théâtre documentaire*, thèse sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université de la Sorbonne- Nouvelle, Paris, 2008. Ver também *Dokumental'nyj teatr*. P'esy, Moscou: Tri Kvadrata, 2004.

apresentados por atores que os “mostravam” sem se identificar, de forma neutra, muito próximos, como que em *close*, acompanhados por projeções de vídeo. Em 2014-2015, o Verbatim pesquisa febrilmente a situação da Rússia: em Vorónej, o Teatro de Câmara apresenta *Den'górda* (O dia da cidade. Monólogos dos habitantes de Vorónej), encenado em 2014 por Mikhail Bychkov. Em Moscou, alunos-atores da Escola-Estúdio do Teatro de Arte e do Ateliê de *Dmítri Brusníkin* prepararam, a partir de entrevistas realizadas por eles em estações, escolas, ruas, em manifestações políticas, em casa, o material de *Eto toje ja* (Sou eu também), organizado por um dramaturgo principal e que oferece um recorte muito amplo da Rússia, vista por jovens de menos de vinte anos. *Transsib* é uma coletânea teatral de entrevistas realizadas nas noventa cidades do trajeto do Transiberiano, no qual eles embarcaram com documentaristas.

Bem longe de Moscou, no Extremo-Oriente russo, em *Komsomolsk* no rio Amur, o KnAM, pequeno teatro de vinte e seis lugares, especializou-se no teatro documentário. *Ja est'* (Eu sou³⁹), interroga a memória individual que se desagrega devido ao Alzheimer e à memória coletiva manipulada pelo mundo político. Por meio de três atores que contam sua origem e sua vida, em cena, na plateia e muito próximo da fina tela estendida no arco de prosaênio – sobre a qual são projetados textos, fotos, filmes, diretamente ou pela manipulação ao vivo de desenhos e retratos colocados sobre uma mesa –, o espetáculo reconstrói a complexa identidade sociofamiliar das pessoas na cidade que elas habitam e cuja história precisa ser novamente interrogada, porque foi falsificada.

Na Romênia, coletivos de atores preenchem também as “páginas em branco” da história comunista. Eles próprios realizam as entrevistas e criam, assim, novos arquivos que podem ser utilizados pelas disciplinas científicas. Eles não pretendem se apropriar dos testemunhos, da palavra alheia, mas torná-los seus lentamente, num processo de criação (vozes reais ou retrabalhadas, testemunhos gravados, convocação eventual de testemunhas à cena) que introduz uma parte mais ou menos intensa de ficcionalização. A “dosagem” documentos/ficção é o que diferencia os teatros documentários uns dos outros. Ou a ausência total de ficção.

³⁹ Espetáculo visto em turnê no teatro do Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática em Paris, em 2015. O KnAM foi fundado em 1985, é um teatro independente, que trabalha com (parcos) recursos próprios.

Gianina Cărbunariu, autora e encenadora que ganhou uma bolsa de residência no Royal Court Theater, trabalha com seu grupo independente, DramAcum (criado em 2002). Ela é uma das líderes da criação contemporânea no teatro romeno. Um de seus espetáculos, *X mm din Y km* (X milímetros de Y quilômetros, 2012), é construído a partir de umas dez páginas de arquivos retirados do volumoso interrogatório do escritor Dorin Tudoran pela Securitate, a brutal polícia secreta romena dos tempos comunistas. Numa encenação na qual os atores mudam constantemente de papéis, ouvem-se quatro variantes possíveis da leitura dessas páginas. O espetáculo faz pensar que o documento escrito fornece apenas – devido à falta de indicações de localização, de entonações, de pausas, de gestual etc. – parte da informação. Gianina Cărbunariu faz uma obra teatral e ao mesmo tempo científica em sua abordagem do documento de arquivo. Sua proposta artística incita os pesquisadores-especialistas que exploram os arquivos a se colocarem novas questões diante dos documentos. Em Chisinău (ex-Kichinev), Nicoleta Esinencu põe em cena em 2012 um espetáculo intitulado *Clear History* [Clarificar a história, em tradução livre], que tem por tema o papel do exército romeno em 1941, quando foi perpetrado o extermínio dos judeus na Transnístria, que tanto a história oficial quanto os manuais de história escondem, e a partir de entrevistas e testemunhos, visa a “limpar a história”⁴⁰. Também na França, há buracos: o grupo Mabel Octobre se interessa pela parte obscura da História francesa e em *La Guerre de mon père* [A guerra de meu pai] (2015) interroga os “acontecimentos” da Argélia, do ponto de vista dos jovens “convocados”.

Teatros de proximidade

A crise da mídia e a porosidade das fronteiras entre os gêneros dizem respeito não apenas ao teatro, mas também às artes da imagem animada – cinema, televisão, internet são contaminados pela busca da verdade e pela tendência ao documentário⁴¹. As formas documentárias – docuficções, autoficções, documentários em sentido estrito, *webdoc*⁴² – se multiplicam nas telas como na internet. Observa-se também o modo pelo qual a internet permite o desenvolvimento de “Web mídias” que cobrem as notícias de um bairro, de uma cidade

⁴⁰ Desde 2000, para France Télévisions e para o canal Arte, o documentário tornou-se elemento fundamental, um campo de inovações, enquanto o Canal + escolheu o caminho da ficção e TF1 e M6 privilegiaram a telerrealidade.

⁴¹ Ver *Voyage au bout du charbon* [Viagem ao fim do carbono], 2007 e *Prison Valley*, 2010, transmitidos pelo canal Arte.

⁴² Ver *Voyage au bout du charbon* [Viagem ao fim do carbono], 2007 e *Prison Valley*, 2010, transmitidos pelo canal Arte.

ou de uma região. Esses meios de comunicação locais e hiperlocais parecem ser um dos caminhos do futuro da imprensa *on-line*. Um gênero de teatro documentário pode ser aproximado dessa mídia local: vamos falar aqui de um “teatro documentário de proximidade”.

Na Rússia, na Romênia ou na Bulgária, o teatro documentário pode assumir formas denominadas “teatro social”⁴³. Em Moscou, no contexto do Teatr.Doc⁴⁴, o grupo Liquid Teatr criou *Poká ty zdes’* (Enquanto você está aqui), espetáculo de sucesso que resultou de meses de trabalho no centro de desintoxicação de um hospital – o projeto pôde, assim, receber algumas subvenções oficiais. Em Sofia, os nomes dos grupos são reveladores: Studio Voz Populi, I Am Studio, Joseph Beuys Teatr. Este último, dirigido por Georg Genoux, que se formou no Instituto Nacional das Artes do Teatro (GITIS) de Moscou e foi assistente de Frank Castorf na Alemanha, se baseia no conceito beuysiano de “escultura social”. O Teatr Replika, fundado em Sofia em 2011, é responsável por dois projetos conjuntos: o laboratório interdisciplinar NEDRAMa⁴⁵, incubador de espetáculos como *Zastarite hora* (Sobre as pessoas velhas), e um projeto de “teatro urgente” que integra a minoria rom da Bulgária. Os artistas dos dias de hoje são blogueiros, eles têm posições sociais ativas e querem suprimir as fronteiras entre teatro, performance, ação e atividade social, como se lê em seus manifestos. Aí se determina sua pesquisa experimental sobre o teatro documentário enquanto se desenvolvem projetos transnacionais entre Rússia, Bulgária, Alemanha, Macedônia e Polônia.

Fora da Europa também se pratica “teatro de proximidade.” Mas o procedimento é diferente. Associar os teatros documentários a uma orixá feminina, uma das mais antigas divindades do panteão do candomblé e da umbanda (duas religiões do Brasil), caracteriza uma das versões brasileiras desse teatro. Nanã, entidade vestida de lilás, figura no *site* do Teatro Documentário de São Paulo. Ela encarna o encontro da Terra com a Água, ao mesmo tempo orixá da vida em sua relação com a morte e orixá da memória e dos ancestrais. Seu lugar

⁴³ Ver, por exemplo, no caso romeno, o grande álbum *Ofensiva generozitatii 2006-2008*, projeto de Marina Draghici, Bucarest: Editura Vellant, 2008, a respeito da variedade das experiências tentadas no bairro-zona de Rahova-Ura-nus.

⁴⁴ Ver *Peterburgskij teatral'nij jurnal*, n° 3 (73), Saint-Pétersbourg, 2013, p. 76.

⁴⁵ Fundado em 2013, o laboratório fechou em 2015 por falta de subvenção, o que, no entanto, não impediu seus responsáveis de organizarem, do jeito que foi possível, em junho de 2015, NEDRAMa International, festival de teatro documentário.

é o pântano, cuja profundidade e cuja plasticidade evocam as recordações reprimidas, que serão recolhidas nesse meio úmido antes de serem por ele absorvidas.

Em ligação com a história espiritual afro-brasileira e a problemática da memória coletiva, teorizada por Maurice Halbwachs, o Teatro Documentário mistura entrevistas, atividades com a comunidade e trabalho artístico. Esse tipo de teatro requer, na verdade, seja qual for sua forma final, um protocolo de ações que se aparenta ao dos pesquisadores em ciências humanas para encontrar financiamento e métodos de investigação. Nesse processo, arte e ciência estão muito próximas. Mas o Teatro Documentário remonta a raízes teatrais longínquas, reivindicando as fontes europeias da herança de Piscator – a maior parte do tempo desconhecidas ou negligenciadas pelas companhias ocidentais que praticam o teatro documentário –, em uma tensão fecunda entre contemporaneidade e arcaísmo, entre o político e o religioso. A obra de Erwin Piscator, *O teatro político*, foi publicado no Brasil em 1968 pela corajosa editora Civilização Brasileira⁴⁶. Por ocasião de um colóquio sobre o teatro documentário organizado em São Paulo em 2010 por Marcelo Soler, diretor do Teatro Documentário, a primeira parte das comunicações foi dedicada a Piscator.

O trabalho do Teatro Documentário ecoa o do Teatro da Vertigem⁴⁷ e o do Rimini Protokoll, grupo alemão viajante que apresentou espetáculos e ofereceu *master-classes* em São Paulo. Ele remete também à abordagem do cineasta documentarista Eduardo Coutinho e se inspira em trabalhos sociológicos contemporâneos. O Teatro Documentário integra um trabalho social no processo de criação, dá preferência a projetos de longo prazo, que comportam, muitas vezes, vários nichos de realizações, forja elos numa megalópole informe que os destrói. Trata-se aqui de responder a questões urbanas características dos diferentes bairros de São Paulo, ligadas à localização na cidade, à vizinhança, à violência, às rápidas transformações das ruas e da paisagem, à restrição do espaço público, aos imóveis que se assemelham a fortalezas, à miséria galopante. O Teatro Documentário sabe inventar estratégias operacionais para

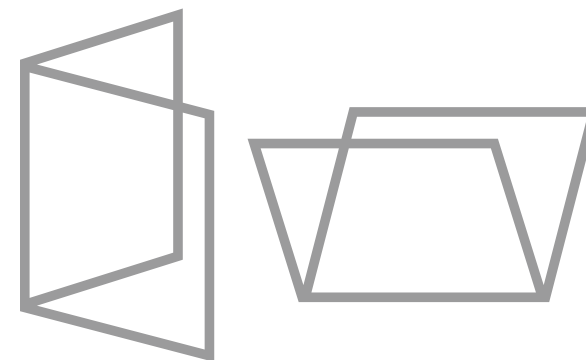
⁴⁶ Traduzida do alemão por Aldo della Nina, com prefácio de Wolfgang Drews. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, essa obra desempenhou papel importante no desenvolvimento do teatro político no Brasil.

⁴⁷ Ver FERNANDES, Sílvia (dir.). Antonio Araújo et le Teatro da Vertigem. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2016.

organizar encontros em diferentes bairros, entrevistas, convocação de pessoas que se revezam “contando”: tudo isso visa a encontrar marcos na memória coletiva e pessoal, que foi posta de lado, com o objetivo de resistir ao processo de dissolução típico do que Zygmunt Bauman chama de “a sociedade líquida”. Os espetáculos – às vezes denominados “encontros documentados” –, gratuitos, admitem um número reduzido de pessoas *concernidas* – os Vizinhos – e funcionam como uma alternativa às transmissões de telerrealidade, nas quais tudo está à venda. O método, os protocolos de trabalho, de investigação e de criação vão se afinando à medida que o grupo se desloca nas diferentes zonas de São Paulo, de casa em casa, e estas são, a cada vez, transformadas em teatro e reinseridas simbolicamente na cidade. O Teatro Documentário pode às vezes trazer para a ação cênica, delicadamente, as “pessoas documentadas” que aceitarem a proposta, sem jamais expô-las de modo constrangedor. Não há citação, mas irrupção, intrusão, às vezes inesperada, de uma testemunha do cotidiano na área teatralizada da casa assim aberta e que se torna espaço de trocas e interações. Pode-se dizer que esse tipo de teatro documentário cria arquivos originais, em primeira mão, que poderão ser utilizados por sociólogos, historiadores e também por outros artistas.

Sabemos que o desenvolvimento dos teatros documentários se beneficiou das tecnologias e da possibilidade de fazer entrar o real em cena por meio das imagens e do som e que formas novas nasceram graças às câmeras cada vez mais leves ou aos *smartphones*, mas muitos grupos documentários desconfiam do espetacular tecnológico, empregam com parcimônia as imagens, preferem usar, como o Teatro Documentário, aparelhos antigos, ao mesmo tempo que aperfeiçoam a construção do espetáculo e escolhem com cuidado os lugares onde representar, em geral fora dos teatros.

Mas o teatro documentário de proximidade” viaja mal; não é um “teatro de festival”, na medida em que seu espectador é espe-



cial: ele é a origem e o destinatário do espetáculo cujo espaço está intimamente ligado ao lugar onde foi criado. É o que acontece com *Sunshine 62* (2008), criado no Japão pelo grupo Port B dirigido por Akira Takayama⁴⁸ em torno do célebre arranha-céu Sunshine 60. Erigido no coração de um centro comercial, ele abriga hotéis, lojas, restaurantes, aquário e planetário e foi construído no lugar exato da prisão de Sugamo, edificada nos anos 1920 para enclausurar presos políticos e comunistas e que, em seguida, serviu às forças aliadas para encarcerar os criminosos da Segunda Guerra Mundial (1946-1948). Numa espécie de ato expiatório, o espetáculo ressuscita brutalmente trechos inteiros, trágicos, da história japonesa, eliminados até o último vestígio por essa construção-modelo luxuosíssima – que foi, por algumas décadas, a torre mais alta de Tóquio. Como imaginar *Sunshine 62* fora do bairro Ikebukuro?

Caso limite: em 2011, no Teatro Nacional de Vilnius, Oskaras Koršunovas monta *Expulsão do lituano Marius Ivaškevičius*; o espetáculo está em cartaz desde essa época e com casa cheia⁴⁹. Trata-se de histórias realmente acontecidas na selva londrina com os emigrados lituanos que partiram de ônibus, sem nada saber do lugar para onde iam: migração de pobres, muitíssimo numerosa – mais de um milhão de habitantes desertou desse pequeno país desde 2004 – é, portanto, uma história que toca todas as famílias, sem exceção, um tema profundamente popular. Inacreditáveis, porém, verdadeiros, todos os relatos foram coletados pelo autor em Londres, ao longo de numerosas entrevistas, mas o resultado é um verdadeiro *thriller* no qual o teatro nada teve que inventar. O público, em efervescência, interpela os atores, toma a palavra no lugar deles, sobe ao palco, acrescenta novos detalhes, até mesmo novas sequências e o espetáculo se alonga em quase duas horas de testemunhos suplementares sobre a inverossímil sobrevivência desses exilados que surgem desse modo quase todas as noites⁵⁰. Um tal teatro documentário de proximidade não pode viajar para longe de seu público.

Espetáculos transgêneros

Variadas formas-relato se apresentam nas cenas documentárias: “teatro da narração” (Milo Rau, *The Civil Wars* [As guerras civis], no

International Institute of Political Murder, IIPM), contos “civis” (especialidade solo de atores italianos), concertos. Na França, a companhia Notoire desenvolve desde 1989 ciclos documentários. *Blow up!* [Explosão!] (2102) difunde informações de uma precisão insuportável sobre o horror das favelas em torno das grandes megalópoles do mundo. Ao microfone, uma declamadora “soul”, acompanhada por um guitarrista de rock, marca o ritmo do texto, entrecortado por cantos e onomatopeias.

Outras formas reaparecem como o tribunal ou o processo, utilizados pelo *agit-prop*, ou o *reenactment*, gênero recente que inclui o divertimento folclórico dos fãs de reconstituições de batalhas, e as ações de massa da U.R.S.S. revolucionária. Mas essas formas documentárias (identificadas às vezes como “teatro naturalista engajado”) que reconstituem acontecimentos históricos traumáticos – como *Die letzten Tage der Ceausescu* (Os últimos dias dos Ceausescu), interpretado por atores romenos vinte anos depois do processo e da execução do ditador, em Bucareste e também em Berlim e em Zurique, ou *Die Moskauer Prozesse* (Os processos de Moscou), encenação de Milo Rau, que se apresentou em Moscou depois de vencer muitos obstáculos locais – nada têm a ver com essas representações de propaganda ou de diversão: nada a celebrar, só a condenar. E, mais importante que tudo, a metodologia de reconstituição do real visa a uma intervenção sobre o presente e até mesmo à criação de um novo acontecimento histórico.

Vemos também emergirem *ovnis* inclassificáveis, nos confins do teatro. Grupos, fora das instituições, inventam dispositivos específicos para cada um de seus espetáculos, começando o trabalho pela pesquisa de um tema capaz de lançá-los numa problemática vigorosa sobre o mundo. Pode ser um tema modesto, “pequenas situações” ou um *fait divers*, que, misturando diferentes registros, perturbando a hierarquia dos saberes, constitua o tipo acabado da informação- desordem, “essencial porque dissidente, pertinente porque marginal, [...] terrivelmente dramática e absolutamente particular, permitindo sondar a profundidade humana e histórica⁵¹”. Pode ser um lugar em transformação insidiosa ou rápida demais: a cidade

⁴⁸ Grupo fundado em 2002.

⁴⁹ E dura cinco horas e meia.

⁵⁰ Entrevista com Oskaras Korsunovas, no Théâtre-Studio d'Alfortville, Paris, a 5 de novembro de 2017. Alguns espectadores tinham visto o espetáculo mais de 18 vezes...

⁵¹ JABLONKA, Ivan. *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, op. cit., p. 346.

pode também se tornar o teatro dessas operações documentárias (Rimini Protokoll, *Call Cuta*, 2005, *Remote X*, 2013). Esses grupos operam no contexto da informação alternativa, mas são mais irônicos, mais lúdicos.

Assim, o grupo BERLIN (originário de Anvers, na Bélgica) produz ciclos de espetáculos estranhos, sem atores, mas com músicos e telas múltiplas, organizadas segundo princípios diferentes em função do diálogo que deve ser travado entre as pessoas que falam nessas telas. Eles traçam o retrato de cidades (como Moscou, Jerusalém, Bonanza...) através de entrevistas feitas com habitantes escolhidos segundo critérios estabelecidos durante a permanência deles em cada uma. Em 2010, Bart Baele e Yves Degryse criaram *Tagfish*⁵², espetáculo sem atores, que partia da crítica a um projeto marketeiro denominado “aldeia criativa” e que, felizmente, acabou não se concretizando (pelo menos até o momento da criação do espetáculo). Um *sheik* saudita cobiça o Zollverein – imensa área industrial mineira do vale do Rhur, incluída pela Unesco, por seu tamanho e sua importância histórica, no patrimônio mundial da humanidade como “sítio em desenvolvimento” –, para construir ali um hotel de luxo, uma escola de arte, distrações variadas.

A partir de numerosas entrevistas registradas em vídeo com um protocolo sofisticado, sucessivamente realizadas pelos artistas com os diferentes interlocutores do projeto (arquiteto, jornalista, mediador, urbanista, negociador, prefeito etc.), organiza-se uma espécie de videoconferência que jamais aconteceu na realidade, reunindo em volta de uma grande mesa oval e sobre um palco vermelho-vivo todos os participantes, fazendo-se sobressair nessa confrontação teleteatral de sete personagens em busca de ações – um está ausente (a poltrona do sheik, que não quer correr nenhum risco, permanece vazia) – o absurdo tragicômico do projeto cultural-imobiliário. A montagem particularmente cuidada serve a uma dramaturgia muito bem construída e ao realismo dos diálogos. Os entrevistados são projetados em plano americano, não sobre telas ou monitores, mas no próprio encosto das poltronas dispostas em torno da mesa. Sobre esses assentos trucados pelas tecnologias, verdadeiras máquinas de jogar com imagens, estas se tornam vivas, dialogam entre si, interagem, inclusive, com dois recepcionistas que são, ao mesmo tempo,

contrarregras e técnicos do espetáculo.

O grupo BERLIN realiza uma “criação de documento” original, falso, mas que se assemelha a arquivos autênticos e pode ser colocado no dossiê da história desse lugar, denunciando retórica política enganosa, covardia e operações financeiras duvidosas. Em *Perhaps All the Dragons* [Talvez todos os dragões] (2014), ele coloca trinta espectadores cara a cara com os rostos filmados de trinta pessoas de todas as profissões (às vezes muito surpreendentes) e nacionalidades. Estas pessoas gravadas parecem, numa conversa olhos nos olhos, apresentar-se especialmente a ele, espectador, num dispositivo íntimo, de pequeno alcance, onde cada um muda de lugar, a partir de números indicados no bilhete de entrada, mudando, portanto, também de interlocutor. As trinta telas verticais estão dispostas em círculo numa estrutura de madeira que une os que falam e os que estão sentados – não se pode mais falar nem de palco nem de plateia, mas de uma espécie de minifórum, meio virtual, meio real, ainda mais que os relatos de uns e de outros parecem às vezes se responder. Cada um só “conversará” cara a cara com cinco dessas pessoas luminosas e sedutoras, mas um envelope entregue na saída indica um *site* onde cada um poderá acabar de travar conhecimento com esses criadores excêntricos, amostras filmadas, mas bem reais, do vasto mundo.

Rimini Protokoll, coletivo integrado por Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, todos formados no Institute for Applied Theatre Studies de Giessen, reúne, em cada um de seus projetos nômades com os quais viaja pelo mundo, não atores, mas “*experts do cotidiano*” que permitem apreender e desvelar, através de uma realidade parcial, mas muito bem escolhida, elementos ocultos que influem sobre a vida das pessoas. Em *Cargo Sofia-X* (2006), o público embarca num caminhão grande especialmente preparado para que se possa ver projeções de vídeo e cenas no exterior, quando o veículo para. Por uns cinquenta quilômetros a partir da cidade escolhida, dois caminhoneiros búlgaros dirigem e vão mostrando aos poucos aos espectadores os segredos de seu trabalho, do transporte rodoviário europeu e dos circuitos percorridos pelas mercadorias que as pessoas encontram em seu prato ao se alimentarem. O X do título remete à cidade na qual se passa a “representação”: o título muda segundo as turnês do espetáculo.

⁵² Expressão que designa um jogador de pôquer que não assume nenhum risco.

A história é conduzida por esses “*experts*” que revelam verdades tangíveis. Eles são o oposto dos *spin doctors* [marqueteiros] dos *storytellings* [narrativas falaciosas, enganosas] da política contemporânea que constroem narrativas artificiais para conseguir, por exemplo, adesão e votos de uma população. Os *spin doctors* pegam fatos e os distorcem, conferindo-lhes um “efeito”, como se diz no pingue-pongue de algumas jogadas impossíveis de rebater, com o objetivo de mistificar histórias pessoais, com as quais eles substituem o debate de ideias. Ao contrário, o Verbatim queria basear a dramaturgia contemporânea na reprodução exata de discursos gravados. A comunicação política narrativa está longe das preocupações de artistas documentários que realizam estudos de caso particulares, trabalham sem filtro sobre testemunhos e entrevistas, consultam autênticos “*experts*”, tudo isso diretamente extraído do grande caos do mundo. Cada novo projeto do Rimini Protokoll (em 2005, *Mnemopark*, no qual as obras de aposentados fãs de modelismo permitiam, em volta de um trem em miniatura, provido de uma microcâmera, oferecer um novo ponto de vista sobre a Suíça; em 2009, *Radio Muezzin*, conduzido por quatro muezzins do Cairo, cujo trabalho está ameaçado por um decreto determinando a radiodifusão sistemática do chamado à oração) reconfigura o dispositivo de especialistas e de relações com o público. Rimini Protokoll chega – e esse é um dos limites de sua criatividade – a criar formas de espetáculos que podem ser remontados em cada cidade onde o grupo se apresenta. Com *100% City*, ele procura dar uma imagem da cidade num dado momento e um rosto humano a estatísticas que a resumem. Regras (número de *experts*, critérios de escolha etc.) são estabelecidas e permitem juntar voluntários, bem como mostrar um recorte transversal da realidade demográfica de cada cidade visitada, seu retrato, enfim⁵³. Em 2016, o tema do espetáculo do Rimini Protokoll foi *Mein Kampf* [Minha luta]. Em torno do livro de Hitler, reeditado na Alemanha onde continuava a ser um tabu, ao contrário do que acontecia em outros países, o grupo organizou um debate público para interrogar o reprimido alemão: na Casa das Culturas do Mundo, em Berlim, seis *experts* do cotidiano – juristas, *rapper* turco-alemão, militante feminista etc. – propõem a

⁵³ 100% Berlin, em 2008, marca o começo do projeto; podemos citar Vancouver, em 2011 ou Londres em 2012. Em maio de 2014 o grupo apresentou no grande saguão de la Vilette 100% Paris e em junho-julho de 2017, no teatro de la Criée, 100% Marseille. Cargo Sofia também foi se transformando para ser apresentado em diferentes cidades até o verão de 2017 (Cargo Moscou).

leitura e respondem questões suscitadas por esse livro proibido por tanto tempo.

Fazer ouvir as vozes dos abandonados, dos silenciosos, dos que padecem

O teatro existe para que elas não sejam ignoradas ou esquecidas. Acho também que, sobretudo hoje em dia, diante do excesso de informação e da sua banalização, o teatro pode “re-humanizar” a história.

Ana Teixeira⁵⁴

Janaína Leite, do Grupo XIX de Teatro⁵⁵ de São Paulo, montou *Conversas com meu pai* (2011) a partir de pedaços de papel onde ele escrevia para se comunicar com as pessoas porque, desde 2005, ele não conseguia mais falar. A metáfora aqui não existe, é o sentido literal que guia esse teatro documentário baseado em materiais íntimos. Porém, mais amplamente, Janaína Leite considera, como a artista argentina Vivi Tellas, criadora de “biodramas”, que, na sociedade em mutação na qual as populações reconhecem viver, “cada pessoa é um arquivo de saberes, experiências, conhecimentos e o problema dos arquivos é que eles são mundos em extinção⁵⁶”.

A respeito de seu livro *Les portes du néant* (As portas do nada⁵⁷), que trata da tragédia vivida pelos sírios, Samar Yazbek afirma que a literatura tem a obrigação de fazer ouvir a voz daqueles que a mídia ocidental deixa de lado⁵⁸. É uma preocupação dos teatros documentários: local no começo do Verbatim na Inglaterra, depois na Rússia, essa preocupação se ampliou no nosso mundo em crise e os artistas se interrogam sobre a maneira de assumir essas vozes.

Mas como emprestar sua voz àqueles que não são escutados? Como retomar em cena – mesmo quando não se trata de um teatro, mas de um apartamento transformado em cena – a palavra daqueles que se confidenciaram? Fazendo-os entrar eles mesmo em cena? O

⁵⁴ E-mail de 26/3/2012.

⁵⁵ Um dos espetáculos do grupo, *Festa de separação: um documentário cênico, se estrutura a partir do material autobiográfico de uma “festa de divórcio”*.

⁵⁶ E-mail de 21/5/2011.

⁵⁷ YAZBEK, Samar. *Les portes du néant*, traduit de l’arabe par Ranta Samara. Paris: Stock, 2016. (Coll. “La cosmopolite”)

⁵⁸ No programa La Grande Librairie, do canal de TV France 5, 6/3/2016.

Teatro Documentário pode fazer entrar no jogo dos seus espetáculos algumas das “pessoas documentadas” que aceitem participar. E como assumir a palavra das vítimas? Como ousar falar em lugar delas? Solicitando a presença de uma testemunha-sobrevivente de um genocídio, como em *Rwanda 94* do Groupov, espetáculo muito significativo do teatro documentário do fim do século XX? Decidindo não substituir por atores os migrantes sem documentos cujo testemunho foi colhido – “a inaudita palavra dos estrangeiros⁵⁹” e que assumem seus próprios papéis, como em *81, avenue Victor Hugo* (*pièce d’actualité n° 3*) [Avenida Victor Hugo, n° 81 – peça de assuntos atuais n° 3], encenada por Olivier Coulon-Jablonka e apresentada no Festival de Avignon em 2015?

Foi essa a questão que o teatro Amok, do Rio de Janeiro, se colocou com intensidade em *Kabul* (2008) e *O dragão* (2009), duas das peças da *Trilogia da Guerra* (2008-2012). São duas criações coletivas, montagens concebidas em torno dos conflitos que devastam o mundo (Afeganistão, Israel, Palestina). O Amok coleta numerosas informações, reúne arquivos, revira os sites de internet, sem se contentar com a mídia oficial (site do Matzpen, dos Médicos Sem Fronteiras, do Parlamento Europeu, de diferentes ONGs etc.), seleciona o material e depois cria coletivamente textos, atuação e visualidade, indicando todas as fontes no programa do espetáculo (artigos de jornais, textos jurídicos, livros, entrevistas, conferências, filmes documentários, fotos...), alargando as fontes para incluir também poemas que o Amok considera como testemunhos⁶⁰. Mas a trupe evita falar “em lugar dos outros, em lugar das vítimas” desses conflitos, o que equivaleria a vitimizá-las uma segunda vez. O que não teria nenhum interesse do ponto de vista político: “As palavras (dos documentos, dos testemunhos) devem se tornar as palavras dos atores, palavras de teatro⁶¹”.

Antes de dizer as palavras, os atores do Amok procuram incorporar sua carga de dor, sem buscar um tom psicológico: trata-se de encarnar essas vozes num gestual, numa entonação, numa música. Esse tipo de teatro documentário não procura se apossar da palavra dos outros, mas torná-la sua lentamente. Do mesmo modo que, em *O interrogatório*, Peter Weiss organizou os testemunhos e as acusações

⁵⁹ No flyer de apresentação do espetáculo quando de sua reprise em Aubervilliers em outubro de 2011.

⁶⁰ E-mail de 26/3/2012.

⁶¹ Ibid.

sob forma de *oratorio*, a diretora da *Trilogia*, Ana Teixeira, introduziu o canto no espetáculo e a atuação oscila entre voz cantada e falada. E, mais, um mesmo personagem tem várias vozes e os atores mudam de roupa e de “campo”. Um dos tempos fortes de *O dragão*, composto de quatro quadros, dois do lado palestino, dois do lado israelense – os acontecimentos são reais, a morte de crianças dos dois campos são autênticas –, ao mesmo tempo que um dos fios condutores é a pessoa de Nurit Peled-Elhanan⁶², mãe de uma adolescente vítima de um atentado suicida a bomba em Jerusalém em setembro de 1997. Ela milita no “Círculo dos pais pela paz”, que reúne israelenses e palestinos e recebeu, junto com o escritor palestino Izzat Ghazzawi, o Prêmio Sákharov do Parlamento Europeu. O público brasileiro ouviu na quarta parte de *O dragão* o discurso perturbador que Nurit pronunciou nessa ocasião, dezembro de 2001, e que o Amok encontrou na internet: “Escutem os gritos das crianças mortas e ajudem as mães a salvar as crianças vivas⁶³”. Sempre há debates após as apresentações do Amok – a situação das populações marginalizadas, a dor das mães enlutadas que ecoa a das mães das favelas brasileiras.

Em *En route-Kaddish* [A caminho-Kadish] (Théâtre de la Bastille, 2015), o autor e ator David Geselson (companhia Lieux-Dits) propõe outra solução. Ele legitima seu espetáculo sobre o conflito entre israelenses e palestinos por sua filiação e sua busca: neto de Yehuda Ben Porat, pioneiro que partiu da Lituânia em 1934 em direção à “terra prometida”, ele conta sua vida – mitologia familiar e tragédia histórica –, com a ajuda de memórias pessoais e documentos (fotos tiradas de álbuns, cartões-postais, vídeos, num dispositivo cênico muito simples), que ele mostra e comenta antes de se confrontar com o falecido avô. Ele organiza assim um diálogo, uma ponte, com esse avô, morto em 2009, remontando às origens, analisando a História, entretecendo a grande e a pequena, para chegar à situação atual e a seus questionamentos pessoais.

Sobre o mesmo tema, Jacques Delcuvellerie, encenador de *L’Impossible Neutralité* [A neutralidade impossível⁶⁴], afirma que “solidários com as vítimas”, “nós não ousaríamos falar em nome delas”. É uma palavra “em seu próprio nome⁶⁵” de artista responsável que

⁶² Ela é professora de Literatura Comparada na Universidade Hebraica de Jerusalém.

⁶³ Traduzido do inglês por Michel Warschawski e Michèle Sibony em: WARSCHAWSKI, Michel; SIBONY, Michèle. *À contre-choeur. Les voix dissidentes en Israël*. Paris: Textuel, 2003. (Coll. “La discorde”).

⁶⁴ Espetáculo do Groupov, de 2015, apresentado na Maison des Métallos em dezembro de 2015.

⁶⁵ Jacques Delcuvellerie e Raven Ruëll, no programa do espetáculo.

traz para o palco, entre numerosos documentos projetados sobre uma parede, o único ator, bailarino e coautor Raven Ruëll.

Fazer saber, fazer pensar: espetáculos que alertam

Once you see it, you can't unsee it. And once you've seen it, keeping quiet, saying nothing, becomes as political an act as speaking out. There is no innocence. Either way you are accountable.

Arundhati Roy⁶⁶

Aproximadamente um milhão de pessoas foi assim massacrado, uma média de dez mil por dia, quatrocentas por hora, sete por minuto.

Jacques Delcuvellerie⁶⁷

O legendário *Rwanda 94* (Festival de Avignon, 1999), espetáculo do Groupov, coletivo transnacional e transdisciplinar sediado em Liège, na Bélgica, trata do indefensável, do massacre dos tutsis em Ruanda. Forma exemplar, o espetáculo excursionou através do mundo durante mais de cinco anos. É uma grande coragem e uma revolta dupla e violenta, diante do genocídio e dos discursos simplistas que o cercaram, que suscitaram o “projeto Ruanda”, materializado por um longo trabalho de entrevistas – em colaboração com Marie-France Collard, documentarista e membro do Groupov⁶⁸, viagens aos locais, um estudo dramatúrgico de grandes tragédias ou dramas históricos e uma gestação coletiva, etapa por etapa, cujo fim último era, como o diz de maneira genial o encenador Jacques Delcuvellerie, “fazer um ato de reparação simbólica em memória dos mortos, para uso dos que estão vivos⁶⁹” – nuancando ainda por acrescentar a palavra “tentativa”.

Entre o Coro dos Mortos, que representa “esse milhão de mortos que não querem dormir⁷⁰”, os vivos que enchem a plateia, Yolande

⁶⁶ ROY, Arundhati. *Power Politics*. Boston: South End Press, 2001. Frase projetada em *L'Impossible Neutralité*. [“Depois de ver, não dá pra desver. E depois de ter visto, ficar quieto, não dizer nada, é um ato tão político quanto falar abertamente. Não há inocência. De todo modo, você é responsável.” Tradução livre. N. da T.

⁶⁷ DELCUVELLERIE, Jacques. *Sur la limite, vers la fin. Repères sur le théâtre dans la société du spectacle à travers l'aventure du Groupov, Groupov/Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, 2012, p. 283.

⁶⁸ Ela fará em 2004, durante uma turnê do espetáculo, o documentário *Rwanda. À travers nous l'humanité...* (Através de nós a humanidade), depois em 2011, *Bruxelles-Kigali* (Bruxelas-Kigali).

⁶⁹ DELCUVELLERIE, Jacques. *Sur la limite, vers la fin. Repères sur le théâtre dans la société du spectacle à travers l'aventure du Groupov*, op. cit., p. 308.

⁷⁰ Idem, p. 304.

Mukagasana, a Intermediária Sobrevivente do massacre, por seu testemunho, incita o público a suportar a verdade através de diferentes graus de realidade, a viver durante seis horas uma experiência forte entre luto, dever de memória e exigência de ir até o fundo de algo que ele não desejaria talvez conhecer a fundo. O testemunho teatral dos porta-vozes dos que não podem mais falar e o testemunho daquela que sobreviveu ao horror, presente no palco “para que nós não possamos nunca mais olhar tais documentos sem querer questionar intensamente os processos que os tornaram possíveis na realidade social e na realidade das notícias⁷¹”.

São necessários um e outro para ouvir e para ver, para viver uma autêntica experiência que se apresenta em forma de tragédia revista pelo nosso tempo. Os textos de Claire Ruffin, que descreve suas reações em *Rwanda 94*, emoções, interrogações, recusa, adesão, mais questões – uma recepção em constante movimento⁷² – permitem compreender a força com que o teatro documentário pode colocar em relação duas realidades (a dos fatos passados e a consciência daqueles que estão presentes ao espetáculo), “para deixar que os fantasmas despertem os que estão vivos”, que é a definição de encenação para Jacques Delcuvellerie. O Groupov inventa uma tragédia contemporânea que tem tudo de um evento. No entanto, não se trata apenas de um evento teatral, mas de um evento político na Europa. Podemos ligar o impacto de *Rwanda 94* a estas palavras de Ana Teixeira quando sublinha o engajamento de sua *Trilogia*, citando Miguel Rubio, do grupo teatral peruano Yuyachkani: “Não queremos fazer parte da história da arte, mas da história de nosso país⁷³”. O documento, o testemunho e a arte dialogam e se reforçam mutuamente, transpassando o espectador em diferentes lugares, quebrando as resistências daqueles que querem saber, mas não demais, porque a reparação em relação aos mortos é, em primeiro lugar, informação, porque a última parte do espetáculo reúne, enfim, quase de modo coral, o público na “Cantata de Bisesero”, na qual europeus e ruandeses estão lado a lado...

⁷¹ Idem, p. 305.

⁷² Ver RUFFIN, Claire. “Lettre au Groupov” et “Le chœur pour donner à entendre le témoin, l'écho de théâtre pour retenir le cri”, dans DELCUVELLERIE, Jacques. *Sur la limite, vers la fin. Repères sur le théâtre dans la société du spectacle à travers l'aventure du Groupov*, op. cit., p. 264-270 e p. 299-302.

⁷³ Entrevista com Ana Teixeira, em Paris, em 15/11/2011.

Em 2015, no Badisches Staatstheater de Karlsruhe, o espetáculo *Stolpersteine Staatstheater* (*Pierres d'achoppement* ou *Tripping stones*, segundo cada uma dessas línguas) [Pedras de tropeço] ecoa, por seu título, a atividade do artista plástico Gunter Demnig que, em homenagem às vítimas da *Shoah*, coloca pedras da rememoração na calçada diante dos prédios onde essas pessoas moravam. O encenador Hans-Werner Kroesinger, formado, como Stefan Kaegi, no Instituto de Giessen, revirou, juntamente com Regine Rosa, os arquivos de teatro de Karlsruhe para dali exumar páginas desconhecidas da história do nazismo: cartas, material de imprensa, programas, documentos administrativos e discursos que revelam a atitude do teatro em relação a seus atores judeus. Ao redor de uma longa mesa atulhada de papéis, atores e espectadores se reúnem para ler ou dialogar com esses documentos, cercados por um dispositivo de projeção de imagens em vídeo, no lugar onde os acontecimentos realmente se passaram.

Outro dispositivo para revelar o impensável e fazer refletir sobre ele de maneira inadiável: o de *L'Impossible Neutralité*, espetáculo já citado, que trata do conflito entre israelenses e palestinos, tema recorrente no repertório dos teatros documentários por causa de sua violência, de sua já longa duração e da falta de perspectiva de solução. Como tentar limpar o discurso convencional que usa sempre os mesmos termos sempre repetidos diante de fatos que se repetem, ainda mais que o hábito alimenta a indiferença? Um muro que parece feito de pedras é o elemento essencial da cenografia, ele será bombardeado por imagens, vídeos, textos⁷⁴, nomes, páginas de *Facebook*, fotos de políticos, falas muitas vezes monstruosas, textos racistas, números, incitações ao assassinato das mães palestinas, de preferência grávidas – conservadores tramando um genocídio e propagandeando isso abertamente –, muitos documentos de tamanhos variados.

Sozinho em cena, Raven Ruëll designa, nomeia, comenta, fornece a origem de um documento, descreve uma foto. Como em *O dragão*, do teatro Amok, as palavras e a súplica de Nurit Peled-Elhanan são ouvidas. Aqui, elas abrem o espetáculo. Ela diz: “Israel está se tornando um cemitério de crianças”. E é realmente um cemitério de

crianças o que o Muro edifica, imagem após imagem, foto de pequenos corpos e pequenos rostos em *close*, acompanhados de uma exegese da Torá que autoriza a matar bebês... Diante desse desastre do pensamento dito “civilizado”, o ator age e fala em três tempos: como comentarista jornalístico, em seguida em seu próprio nome, a partir do mais íntimo de suas emoções e, por fim, tornando-se teatralmente, encarnando, quase dançando Nurit Peled-Elhanan, transformada assim numa figura arcaica de tragédia grega, pitonisa que indica que outro caminho deve ser tomado. Tanto quanto a riqueza da pesquisa e a simplicidade simbólica do dispositivo, a implicação pessoal do ator abre os olhos do espectador. Pois como traduzir de outro modo esse unsee de Arundhati Roy – senão por “des-ver”, como diz Ruëll, a respeito das imagens impossíveis de esquecer?

“Para uso do espectador”: o recurso à forma-conferência

Na primeira parte de *L'Impossible Neutralité*, o ator desempenha o papel de um jornalista israelense, David Sheen, que faz uma conferência sobre a sociedade israelense, embasando suas afirmações em documentos; ele está diante de uma bancada e o muro funciona como sua tela para essas demonstrações: o ator é, de início, um conferencista que se dirige à plateia que tem diante de si, isto é, ao público da apresentação. É apenas um dos nichos desse complexo espetáculo, mas que reflete uma tendência geral: revelar, comentar.

Entre teatro e performance, a forma da conferência permite alertar, difundir uma informação mais ou menos confidencial, difícil de encontrar devido a seu grau de especialização ou porque não foi traduzida. É preciso acrescentar que, em tempos de financiamento escasso para as companhias, essa forma simples e leve foi aprovada. Mas ficar só nisso seria passar ao largo do assunto. Na verdade, trata-se do papel da arte e, particularmente, do teatro. O artista dinamarquês Olafur Eliasson afirma que a realidade científica é complexa demais para suscitar uma tomada de consciência, e é aí que a criação artística tem um papel a desempenhar⁷⁵. Realidade complexa veiculada pelas obras dos pesquisadores, por exemplo. Em *Les Guêpes*

⁷⁴ A documentarista Marie-France Collard assina as imagens e a dramaturgia.

⁷⁵ NOCE, Vincent. “Olafur Eliasson, ‘L’art est plus puissant que tous les signes du temps’”, entretien, *Libération*, SARL Libération (Paris) 6-7 décembre 2014, p. 6. Ver: <https://www.liberation.fr/terre/2014/12/05/l-art-est-plus-puissant-que-tous-les-signes-du-temps_1157650>. Acesso em: 1/3/2019.

du Panamá [As vespas do Panamá] (2012), da companhia Notoire, a atriz-conferencista interpela o público por meio de um texto de Zygmunt Bauman⁷⁶. A música de Sonic Youth a acompanha numa cena cercada de telas sobre as quais nenhuma imagem será projetada. Realidade complexa essa das previsões dos grandes laboratórios de pesquisas multidisciplinares.

Katie Mitchell, encenadora inglesa, apresentou no Royal Court Theater em 2012 *Ten Billion* [Dez bilhões], conferência de uma hora e meia feita por um renomado cientista inglês, Stephen Emmott. Sozinho em cena, de pé diante de seu computador e operando um *PowerPoint* traduzido para o francês, ele alerta o público sobre o preocupante aumento da população mundial, insistindo sobre a ligação entre o aquecimento do planeta e a presença futura de mais de nove bilhões de seres humanos. Colocar Stephen Emmott em cena “obriga”, segundo Katie Mitchell, “o público a levar realmente a sério o que é dito. Se fosse um ator, o público poderia passar ao largo da questão⁷⁷”. Por seu lado, Emmott garante que o deslocamento da palavra científica, em geral pouco ouvida e mal compreendida, para uma cena teatral permite comunicar ao público leigo a gravidade da situação. Ganham ambos os lados: o teatro pela credibilidade do cientista, a ciência pela divulgação a uma audiência mais ampla. Não se trata de uma simples conferência: teatro e intervenção científica se reforçam mutuamente.

E não são necessariamente as imagens que fazem a força dessas formas-conferências, nem de outras formas documentárias. Muitos grupos, como vimos, recorrem com frequência ao cinema ou ao vídeo em seu método de trabalho, ao longo do processo de criação ou nos próprios espetáculos. Mas outros os suprimem radicalmente: é o caso de *Décri-savage* [Descreve-devastação], d’Adeline Rosenstein, que também trata da questão entre israelenses e palestinos⁷⁸. Sustentado por um longo trabalho de pesquisa histórica feito por ela, esse espetáculo, cujas etapas de criação se estenderam de 2010 a 2016, lida com muitas imagens e testemunhos, mas não os mostra:

⁷⁶ Tirado de BAUMAN, Zygmunt. *L’étique a-t-elle une chance dans un monde de consommateurs?*, traduit de l’anglais (Angleterre) par Christophe Rosson. Paris: Climats, 2009.

⁷⁷ Declarações reproduzidas por Jean-François Perrier, programa da Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, Festival de Avignon, 2012.

⁷⁸ Ver TRIAU, Christophe. “Démêler, retracer, déconstruire”, *Théâtre/Public*, n° 221, Montreuil: Éditions Théâtrales, juillet-septembre 2016, p. 28-35.

dá conta deles pela linguagem do teatro, pronuncia-os sem encará-los, coloca-os em jogo por pantomimas muito simples, recorrendo a um gestual mínimo. Adeline Rosenstein fala que seu espetáculo “parece uma conferência *PowerPoint*, na qual os *slides* foram substituídos por bolas de papel molhadas que se chocam contra a parede⁷⁹” – o que realmente acontece no palco, onde, amassados e molhados, papéis sem imagens são lançados e grudam nos painéis e essas imagens são descritas por um dos cinco atores em cena. Uma conferencista está diante de sua bancada, onde se empilham maços de folhas impressas. Mas as imagens e os documentos ficam de fora de sua conferência em seis episódios, porque se trata de desconstruí-los e de desmontar as camadas que se acumulam, de livrar-se dos clichês que criaram o nó apertado que já tem mais de 200 anos e que sufoca a questão palestina. A forma-conferência aqui se torna híbrida, ela é erudita e irônica, ela trabalha as palavras, sua tradução. Vê-se que o teatro documentário pode dispensar a autoridade do documento para, ao contrário, questioná-lo. Mais do que os fatos, “há problemas, quer dizer,” como escreve Ivan Jablonka, “perguntas feitas aos vestígios – objetos, documentos, testemunhas – que vieram à tona⁸⁰”. O teatro documentário é então um processo de pesquisa coletivo que envolve intensamente o espectador.

Teatro de resistência

No mundo contemporâneo, apenas divertir as pessoas é criminoso: elas já estão divertidas o suficiente.

Tatiana Frolova⁸¹

O teatro KnAM usa projeções desde que, em 2000, a trupe comprou um projetor de segunda mão em Singapura. Em seu teatro, tão pequeno, a imagem e o som, digitalizados de modo cada vez mais refinado pelos técnicos do grupo, permitem abrir e ampliar o espaço, ajudando-os no trabalho. Em 2010, seu segundo espetáculo documentário, *Personálnaja voiná* (Uma guerra pessoal), foi corajosamente concebido a partir das obras de Arkádi Bábtchenko, que participou das duas guerras da Chechênia, primeiro de 1995 a 1997, como con-

⁷⁹ Ver a apresentação do espetáculo no site <<http://www.adelineroseinstein.com>>. Acesso em: 3/7/2016.

⁸⁰ JABLONKA, Ivan. *L’histoire est une littérature contemporaine*, op. cit., transcrito no programa do espetáculo de En route-Kaddish.

⁸¹ FROLOVA, Tatiana. “Le théâtre documentaire en tant que nécessité d’actualisation”, conferência no Conservatoire supérieur d’art dramatique (C.N.S.A.D.), Paris, 1/3/2016.

vocado, aos 19 anos, depois como voluntário, em 1999, tendo ele, depois, se tornado jornalista. *Uma guerra pessoal* se baseia nos treze relatos de *La Couleur de la guerre* (A cor da guerra⁸²), testemunhos concretos, precisos e sem concessões, mas sem julgamento moral, de um jovem soldado, *alter ego* de Bábtchenko, a respeito de uma guerra devoradora, desumanizadora, esmagadora tanto por suas atrocidades como pelo estado de degradação física e moral do exército russo. A ação se desenrola num quadrado de terra preta cercado de câmeras e sobre telas onde são projetadas imagens do conflito e *closes* de restos humanos, rostos enlameados, devastados ou vazios. Nove meses de trabalho de pesquisa, com o auxílio de veteranos, com detalhes que eles acrescentaram e que podem também ser consultados no *site* Artofwar, criado em 2004 por Bábtchenko para oferecer a possibilidade de autoexpressão aos veteranos de todos os conflitos armados a partir da Segunda Guerra Mundial. Bábtchenko teve de deixar a Rússia⁸³.

Tatiana Frolova afirma: “O teatro é o lugar da mais forte realidade. É uma lente de aumento, um *zoom*. O teatro é mais forte que o real”. Daí se pode concluir que é um bom lugar para estudar, para interrogar a história, para dar a conhecer a realidade sobre o estado do mundo, sobre as cidades, a evolução de seus habitantes, sua condição psíquica em relação a seu passado conhecido ou reprimido ou diante dos abalos da globalização. Em suas diversas formas documentárias, a cena convoca momentos da grande ou da pequena história e utiliza, estuda, confronta documentos ou experiências documentadas para apreender múltiplas questões, prioritárias ou secundárias – que nascem a todo instante num mundo em efervescência – e tenta responder a elas. E isso tanto nos espetáculos quanto nas discussões abertas depois desse tipo de representação: os espetáculos documentários são com frequência seguidos de debates que são parte essencial do programa, como ocorre com as apresentações do Amok, no Brasil, com as do grupo de Gianina Cărbunariu, na Romênia, do KnAM, na Rússia, ou de *Hate Radio* [Rádio Ódio] (2011) de Milo Rau, que põe em cena de modo imersivo o estúdio que foi o vetor do genocídio dos tutsis.

⁸² Título atribuído à tradução francesa de Véronique Patte, publicada pela editora Gallimard em 2009, do livro *Alkhan-lurt*, editado na Rússia em 2006.

⁸³ Ele foi primeiro para Praga, depois para Israel e atualmente está em Kiev.

Num dos últimos espetáculos do KnAM, *la eschó ne natchalá jit* [Não comecei ainda a viver] (*Je n'ai pas encore commencé à vivre*. Lyon: Sens interdits, 2017), designado como “criação documentária”, fala-se em primeira pessoa. São os atores que falam de si abertamente, a encenadora se junta a eles, se envolve como eles, cada um contando com os outros a sua história pessoal, escrita com matéria documentária complementar coletada durante dois anos, até o último minuto. Trata-se da Rússia, que não tem memória, como já dizia Máximo Górkki, e será um acaso que o espetáculo tenha sido feito em 2017, ano de comemoração de 1917? Trata-se dessa Rússia que “não fez o seu processo de Nuremberg” como o diz claramente Frolova, de pé no palco e que tenta fazê-lo para aquele imenso país nos trinta e seis metros quadrados de seu teatro do fim do mundo. Como viver num país de passado ainda obscuro, numa cidade de história velada, como “desangustiar” o futuro da nova geração? Como abrir os armários cheios de macabros segredos de família? É preciso ousar dizer. Porque cada história pessoal faz eco à vida da multidão. E fala-se, faz-se a crônica do terror, do medo cotidiano, da mentira, quase ano a ano: com palavras, imagens, mapas da U.R.S.S.-fantasma e da Rússia, num dispositivo visual e sonoro simples, mas eficaz e, ao mesmo tempo, poético: uma tábua que se transforma em mesa, um quadro-negro, um microfone, títulos projetados, passagem da pequena foto no celular – mostrada ao público – que se amplia na tela (na parede do fundo), a foto de grupo que os atores detalham, colocando-se diante dela, com um saco branco na cabeça para que cada rosto assim captado possa ficar bem nítido, ou ainda a foto projetada sobre minitelas que os atores seguram entre as mãos, e, claro, monitores que secretam entrevistas com outras gerações. Cada um hoje traz essa história gravada em si mesmo, é um genocídio, é preciso se libertar dele: a parede do fundo, a tela de agora há pouco, é também uma cortina de ferro que ainda fecha o país do passado e contra a qual, ao fim do espetáculo, as mãos dos atores se chocam, seu suor desenhando os contornos desse país... A atuação de frente para o público, diretamente dirigida a ele, as luzes que transformam os rostos em máscaras que evocam as técnicas do Teatro da Taganka, que formou Frolova e do qual ela é uma admiradora apaixonada. Esse espetáculo que contesta Vladimir Putin será convidado a ir a Moscou? Permanecerá longe do poder – em Komsomolsk no rio Amur como nas cenas estrangeiras?

Outro caso de teatro de resistência: ROGVAIV (palavra formada pelas iniciais das cores da bandeira *gay*), criado em 2012 em Chișinău e encenado por Bogdan Georgescu, apresenta uma montagem de entrevistas escolhidas entre as mais *soft* das que ele encontrou sobre a difícil situação dos homossexuais na Moldávia. Uma conversa entre políticos debochando da lei sobre a não discriminação sexual que a União Europeia queria obrigá-los a votar (e que nunca seria votada) encontrada na internet e representada tal e qual no palco foi imediatamente apagada.

Um teatro eminentemente político: as democracias em questão

Se o teatro não tem como atribuição ser um instrumento de ação direta (na construção da vida) – talvez ele seja uma das formas de conhecimento da vida.

Serguei Tretiakov⁸⁴

Os grupos de teatro ditos “documentários” atualmente podem fazer política sem declarações políticas – simplesmente praticando um teatro não institucional que lhes abra a possibilidade de viver relações e experiências novas, de criar de um outro modo, participando da vida de sua cidade⁸⁵ ou de seu país, dos grandes questionamentos do século. Eles podem também se declarar teatro “político e engajado a serviço de uma linguagem artística pertinente” como faz a companhia Majâz⁸⁶, trupe de atores de identidades plurais, vindos de Israel, da Palestina, da França, do Líbano, da Espanha, do Irã e que consideram que

A memória coletiva é uma obra de arte. Ela é manipulada e, portanto, deixa de fora os elementos desconformes. Ela reduz nossa percepção ao presente e torna nosso imaginário político e humano estreito e débil. Cometemos “atentados da memória” para revelar as possibilidades ocultadas⁸⁷.

⁸⁴ TRETIAKOV, Serguei. “Notes dramaturgiques”, 15 novembre 1927, op. cit., p. 252.

⁸⁵ Alguns espetáculos documentários levam em consideração os problemas do campo. Citemos *Cent ans dans les champs* [Cem anos no campo], de Hélène Mathon e Benoît Di Marco (companhia La Langue écarlate [A língua escarlate]), em 2011.

⁸⁶ Formada em 2007 por três estudantes da escola Jacques Lecoq: Ido Shaked, Lauren Houda Hussein e Hamideh Ghadirzadeh.

⁸⁷ Ver o site do teatro Majâz: <<http://www.theatre-majaz.com/la-compagnie>>. Acesso em: 20/12/2018.

Depois de *Les Optimistes* [Os otimistas] (2012), *Eichmann à Jérusalem* [Eichmann em Jerusalém] (2016) aborda também a questão do Oriente Médio na geopolítica do mundo contemporâneo, cuja importância já vimos em tantas outras criações. Trata-se de “atuar no interior dos arquivos” coletados (minutas de processo, telegramas, organogramas desenhados com giz no chão) e que, mais ainda que sobre Eichmann, nos interrogam sem *pathos* a respeito de nossos medos e de nossa submissão.

Revisitar nossa memória coletiva ou pessoal, revivê-la, reanimá-la. Há espetáculos documentários que, numa saudável recuperação de informação, fazem ouvir novamente as palavras dos políticos, pouco divulgadas ou que passaram despercebidas, ou que foram simplesmente esquecidas, mas que, exumadas dos temas rapidamente enterrados pela mídia, reunidas e amplificadas por uma montagem de duas horas em vez de se arrastarem por doze anos, são colocadas como sob uma lupa, pelo regime de concentração espaço-temporal característico de qualquer dispositivo cênico. A trilogia francesa de Nicolas Lambert – autor, ator e encenador – *Bleu-Blanc-Rouge: l’a-démocratie* [Azul-Branco-Vermelho: a-democracia] é um projeto de fôlego que examina sucessivamente a saga do petróleo em 2004 (*Bleu: Elf, la pompe Afrique* [Azul: Elf, a bomba África]), a da energia nuclear em 2012 (*Blanc: Avenir radieux, une fission nucléaire* [Branco: futuro radioso, uma fissão nuclear]), a do complexo militar-industrial em 2015 (*Rouge: Le Maniement des larmes* [Vermelho: o manejo das lágrimas⁸⁸]). Lambert reuniu uma enorme documentação, arquivos sonoros, realizou entrevistas – num genuíno trabalho de “teatro de investigação”. Antes de compor *Bleu* [Azul], ele assistiu – como fez Peter Weiss para *O interrogatório* – a uma parte do processo do “caso Elf”, empresa petrolífera francesa. Em *Le Maniement des larmes*, Lambert está em cena com um músico, há uma mesa, um computador.

De capacete, ele segue o ritmo rápido dos programas matinais de rádio, transforma-se às vezes em *one-man-show* humorístico, imita os políticos implicados. A mesa é sala de imprensa, estúdio de rádio, mesa de escutas telefônicas. Partindo do caso Karachi, ele deslinda

⁸⁸ Cada parte foi publicada sucessivamente por Tribord em 2005, depois nas Éditions l’Échappée em 2014, 2012, e 2016.

a ampla teia oculta que une homens da política e homens das sombras. A portabilidade do cenário permite representar em qualquer lugar – praças, salas polivalentes ou salões de festas – para alcançar espectadores que vão pouco ao teatro. A força de denúncia desse folhetim trágico em que nada é ficção, que não foi programado nos grandes circuitos, mas foi reconhecido por toda a mídia – dos grandes aos pequenos veículos –, chegou a provocar uma dissimulada censura que se manifestou pelo cancelamento de certas apresentações da companhia. Um recuo.

Há também, como vimos, outra palavra além da dos políticos e dos negociatas: a dos invisíveis, dos silenciosos. É como um refrão desde o início do século XXI – as vozes que não se ouvem, as pessoas que não ousam tomar a palavra... Pierre Rosanvallon explica o fenômeno em seu livro *Le Parlement des invisibles*⁸⁹, ligado à coleção de obras e aos sites participativos⁹⁰ que ele coordena. Ali ele fala da revitalização da democracia – minada por mecanismos de representação disfuncionais – por meio da palavra devolvida, graças a essa necessária coleta de relatos de vida, aos sem voz, aos esquecidos de todos os estratos da sociedade que se debatem num cotidiano opaco e que produzem uma nova qualidade de conhecimento urgente.

“As vozes de pequena extensão”, segundo a expressão de Pierre Rosanvallon, abafadas sob a mídia tonitruante ou sob a cacofonia do *Facebook* encontram a possibilidade de serem ouvidas e representadas nos palcos de teatro e até de dança. Porque “um texto não é mais documental do que um canto, e há documentário na memória dos corpos⁹¹”. Para *Zig Zig*⁹², aila Soliman, artista do teatro egípcio independente, desenterra de arquivos ingleses testemunhos de mulheres sobre estupros perpetrados pelo exército britânico em 1919, no Egito. Eles não são representados, mas lidos por quatro atrizes e contextualizados por uma paisagem sonora de época (vozes, cantos). “Levar à cena esses arquivos é uma verdadeira experiência física”, constata Laila Soliman, experiência que aproxima o que foi vivido no ano de 1919 do público de hoje e da candente questão do *status*

⁸⁹ ROSANVALLON, Pierre. *Le Parlement des invisibles*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2014 (Coll. “Raconter la vie”).

⁹⁰ *Raconter la vie* [Contar a vida], <<http://raconterlavie.fr>> et *Raconter le travail* [Contar o trabalho]. Disponível em: <<http://raconterletravail.fr>>. Acesso, respectivamente, em: 1/3/2019 e 20/12/2018.

⁹¹ SULIMAN, Laila, dans DEMEY, Eric. “Nouveau Théâtre de Montreuil/Conception et mise en scène de Laila Soliman”, *La Terrasse*, n° 258, Paris: Eliaz Éditions, 27 septembre 2017.

⁹² *Festival d'Automne*, Paris, 2017.

das mulheres e de suas palavras nas nossas democracias. Memória dos corpos também em *Red: a Documentary Performance* [Vermelho: uma performance documentária], da coreógrafa Wen Hui⁹³, espetáculo no qual os corpos se recordam da revolução cultural chinesa enquanto vídeos ao fundo da cena nos fornecem imagens a respeito.

Deslocar os documentos

Não tento falar a verdade, eu tento falar.

Sonia Chiambretto⁹⁴.

O coreógrafo Rachid Ouramdane, que se diz “retratista coreográfico”, explora as possibilidades de uma “dança documentária” e engajada, contendo relatos de vida”. Em peças como *Sfumato* (2012) para a qual ele coletou testemunhos de refugiados do clima, que são o tema do espetáculo, e em *Polices!* [Polícias!] (2015) no qual são expostos atos de repressão que questionam a ideia de justiça, ele trabalha a partir de documentos e de textos de Sonia Chiambretto, que ela também reúne a partir de arquivos, mas passa pelo filtro de sua escrita, às vezes próxima da poesia sonora.

Acompanhado pela música de Jean-Baptiste Julien, *Polices!* foi concebido para cinco bailarinos, um coro de crianças e uma multidão, numa configuração que se modifica segundo a cidade onde a peça é apresentada. Num fluxo permanente, pontuado por momentos de vídeo, a dança se constrói a partir de caminhadas, corridas, passagens, movimentos de rejeição ou de dominação, numa atmosfera de opressão e de urgência azul e laranja, criada por uma iluminação estroboscópica; computadores a toda volta do palco rodam os arquivos sonoros. Essa partitura coral se apoia no texto de mesmo título de Sonia Chiambretto (escrito em 2010) que é uma montagem de documentos históricos ou originados de suas próprias pesquisas sobre a polícia francesa e abordam a Rafle du Vél d'Hiv, as tensões dos “quartiers” [bairros populares] e os acontecimentos de outubro de 1961.^{***}

⁹³ *Living Dance Studio*, Festival d'Automne, Paris, 2017.

⁹⁴ As citações foram extraídas do diálogo entre Rachid Ouramdane e Sonia Chiambretto nos encontros do festival *Mettre en scène*, em Rennes, ciclo “Poétique et politique”, 12/2/2016.

^{***}A operação conhecida como Rafle du Vél d'Hiv, realizada em julho de 1942, prendeu quase treze mil homens, mulheres e crianças no Velódromo de Inverno em Paris, enviando-os em seguida para Auschwitz, onde quase todos foram mortos; em outubro de 1961, a polícia parisiense reprimiu com violência e matou manifestantes pacíficos pela libertação da Argélia. (N da T.)

A escrita de Sonia Chiambretto dialoga com o Verbatim: “Meu trabalho se equilibra sobre um fio”, diz ela⁹⁵. O que lhe interessa na palavra do outro é a língua, com sua poesia, suas particularidades e, para muito além de uma “escrita de encarnação”, “é a poesia da língua, os silêncios, os vazios.” Para responder à sua interrogação: “Como ser precisa, ali onde a reportagem mata?”, ela deve “reconstruir” o testemunho, como fez o poeta Charles Reznikov. Ela precisa “devolver o ritmo, a respiração”, evitando “cair no emocional”, sem buscar a empatia, que pode ser perigosa. Reconstruir para maior verdade. E também deslocar o documento sonoro ou escrito para um espaço outro, a página de seu livro, o palco do teatro ou da dança: perdendo sua neutralidade objetiva, sua “implícita veracidade”, ele assume outro sentido, interpela. Rachid Ouramdane reforça:

O documento não é uma coisa em si. É a sua leitura que constrói a história. Não quero mostrar o documento em si, mas a ligação que as pessoas estabelecem com ele. Mostrar o espectro de interpretações possíveis. O que me interessa é a relação com o documento. Trabalhar o documento em cena: isto é, colocá-lo diante de pessoas e ver a relação que se instaura.

O teatro documentário, aqui como em outros lugares, deve saber conjugar imediatidade e distância, fato bruto e elaboração artística.

O que está em jogo nos teatros documentários é reagir rapidamente, mas também manter a linha das questões levantadas.

Bruno Tackels⁹⁶

Atualmente o teatro político tende para o teatro documentário. As gerações artísticas mais jovens, que não acreditam mais na política tradicional, se questionam e analisam o estado caótico, a barbárie do mundo, apoiando-se não mais sobre ficções dramatúrgicas já compostas, mas sobre dispositivos construídos com a ajuda de sondagens, investigações, arquivos, documentos, testemunhos às vezes muito aprofundados, reorganizados por um trabalho frequentemente coletivo e interdisciplinar, iluminados por pontos de vista novos, muitas vezes subjetivos. Esses jovens artistas estão em busca de uma verdade complexa, plural, silenciada ou escondida, e que a crise da mídia não permite alcançar. Os espetáculos documentários

se multiplicam, transbordam sobre outros gêneros: fala-se de ópera documentária, de performance documentária, e às vezes até mesmo o teatro de formas animadas participa desse movimento, como no caso da companhia holandesa Hotel Modern com as encenações *La Grande Guerre* [A grande guerra] (2001), *Kamp* [Campo de concentração] (2005). O panorama que acaba de ser esboçado está longe de ser exaustivo, evidentemente. Os textos reunidos neste livro mergulham na análise de espetáculos e abrem outras perspectivas.

As formas documentárias são de extrema plasticidade, elas se hibridam – a imprensa tem dificuldade de definir esses objetos, lê-se: “cine-teatro documentário”, “documentário ao vivo”... – e se infiltram nas periferias pobres de cidades hiperconectadas, se esgueiram por lugares não destinados ao teatro, desviados, retomados, reconquistados, transformados ou desaparecidos e cuja história elas fazem ressurgir: a mobilidade é uma de suas características principais. Redes se criam onde se encontram aqueles que exploram as fronteiras desse gênero, muitas vezes sem sequer conhecer a história dele, eles tentam desenhar seus limites, móveis e inovadores – que são, na verdade, contornos. Os contornos são fluidos, dão ou não lugar à ficção, mas existe o sentimento paradoxal de que “o real permite ir muito mais longe do que a imaginação permitiria” ou que “seria possível tentar escrever diálogos de teatro, mas não se chegaria tão longe⁹⁷”.

Cada material, cada tema (questão ampla ou fato corriqueiro) gera sua forma; temas comuns circulam, dialogam, mas alguns dizem respeito exclusivamente a dolorosos acontecimentos locais. Contudo, há elementos recorrentes: mesa, cadeiras, uma bancada, uma ou duas telas, microfones, papel, giz, cabos, em dispositivos cênicos simples ou muito sofisticados. A música ou a esfera sonora está sempre presente e é muito trabalhada. O espetáculo pode ser itinerante, pode ser visto de pé, variam as formas de disposição dos espectadores. Na maior parte das vezes, trata-se de instaurar, diante de uma plateia de teatro normalmente reduzida, mas muito atenta, um poder crítico que não agrada aos poderosos. Mais do que de empatia (tão na moda atualmente), mas sem evitar o aspecto sensível – trata-se, para certos artistas, de encontrar a justa medida –, esses espetáculos querem provocar no espectador um abalo crítico, colocar em ação a “máquina de pensar” dele, ou de agir: são, a bem dizer, oficinas de recarga energética. De todo modo, sem serem didáticos,

⁹⁵ Diálogo entre Rachid Ouramdane e Sonia Chiambretto, nos encontros do festival *Mettre en Scène*, em Rennes.

⁹⁶ TACKELS, Bruno. “Comment le théâtre peut-il parler de ce qui se déroule dans le monde au moment de sa représentation?” *Le Théâtre est-il un média?*, cahier spécial Mouvement, n° 59, Les Éditions Seconde (Paris), festival Hybrides3 (Montpellier). *La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon* (Villeneuve-lès-Avignon), *El Médiateur – Théâtre de l'Archipel* (Perpignan), 2011, p. 6.

⁹⁷ SULIMAN, Laïla, in: DEMEY, Eric, op.cit.

esses espetáculos completam o conhecimento do mundo e de suas engrenagens, oferecem o que o público ávido, desorientado, privado de referências sólidas, talvez não encontre mais nas obras-primas da dramaturgia do passado, mesmo quando revisitadas, por falta de grandes encenações.

Os institutos culturais e alguns espaços (a Maison des Métallos, em Paris, por exemplo) os incentivam ou os incluem na programação; existe um laboratório de teatro documentário em Sarátov, desde 2013, festivais⁹⁸ são dedicados aos teatros documentários e Moscou tem, atualmente, uma escola de cinema e de teatro documentários, dirigida por uma documentarista, Marina Razbéjkina, e por um dos iniciadores do Teatr.doc, o autor Mikhail Ougárov⁹⁹. Os grupos se internacionalizam, se associam em pesquisas experimentais, coordenam projetos e refletem sobre o poder das palavras, sobre questões de tradução, essenciais quando se lida com documentos, quando se tenta analisá-los e quando se pretende ampliar a ressonância de seu impacto¹⁰⁰.

Trata-se de uma nova forma de dissolver a arte na vida, como nos anos 1920? de transformar as sessões de teatro em experiências marcantes para o cidadão que todo espectador é, antes de mais nada? Há esperança nesses estudos e dissecações do passado ou do presente diante de uma assembleia teatral? “Mesmo contra um fundo de ruínas a beleza documentária é um chamado vital a crer, em conjunto, no futuro do mundo¹⁰¹”. Essas palavras inspiradas por *Dinheiro amargo* se aplicam aos teatros documentários?

A evolução de Milo Rau, sociólogo, encenador, cineasta, que trabalha com múltiplos suportes, abre perspectivas. Ele afirma a distância que tomou em relação às formas-processo do início de seu trabalho, ou em *Hate Radio*, que obteve sucesso incontestável. Ele confessa que a minúcia da reconstituição do estúdio de gravação da rádio das Mil Colinas, que incitou ao ódio e ao assassinato em Ruanda, era totalmente imaginária porque, depois de muito trabalhar e estudar, faltou a autenticidade da prova. A verdade da História e a do teatro são para ele, hoje em dia, duas coisas totalmente diferentes. E

um de seus últimos espetáculos, *The Civil Wars*, em suas próprias palavras, “percorreu um longo caminho: dos jihadistas e do sentimento nacional belga às biografias dos atores.” Vale a pena citar na íntegra:

Mas, para conseguir isso, houve pesquisas e ensaios que nos permitiram identificar o núcleo narrativo dos acontecimentos objetivos. Compreendemos que os sintomas perdem o interesse, porque o peso dramático se esconde em outro lugar. Minha conclusão política do ciclo de projetos no contexto do qual entrevistamos grande número de extremistas é que o islamismo e o declínio europeu não representam concretamente um perigo real nem mortal para o continente; eles constituem, no entanto, um relato público extremamente potente, e também biográfico [...] De repente, para mim não fazia mais o menor sentido fazer os atores dizerem, por exemplo, o texto de um jovem combatente sírio ou o de um velho SS (ainda existem alguns na Bélgica). A menos que isso tivesse um elo com eles. A menos que isso permitisse explicar alguma coisa.

Sara De Bosschere, Karim Bel Kacem, Sébastien Foucault e Johan Leysen são quatro atores europeus, com percursos realmente “típicos”. É isso o que nos interessa em *The Civil Wars*: pintar um quadro da Europa, de toda a comédia humana de nosso tempo, a partir da vida de quatro pessoas – quatro atores, seus pais, seus fantasmas, seu trabalho. [...] De todos esses assuntos terríveis que nos preocuparam estes últimos anos, dos Breivik, dos soldados de Deus e dos populistas de direita que convidamos para o teatro ou para a frente das câmeras, restam apenas as “pequenas” histórias, as que são mais íntimas¹⁰².

A busca de uma verdade por meio de reconstituições, pesquisas e entrevistas leva, com *The Civil Wars* no IIPM, a alimentar a escrita energética de uma “tragédia documentária” cujos cinco “capítulos” – ou os cinco atos –, construídos com virtuosismo, longos silêncios antes de cada fala, rostos capturados pela câmera em suas hesitações aceleram o coração e têm a respiração do nosso tempo e, com tantas outras vozes, tantas outras equipes, acabam por deixar para trás o caráter paradoxal da expressão “teatro documentário”, inventada no início do século XX.

Essas diferentes formas documentárias, móveis, transitórias, experimentais, que penetram as cidades, as grandes e, às vezes, também as pequenas, feitas nos teatros ou fora deles – e um dos melhores exemplos é o trabalho realizado pelo coletivo Port B em Tóquio¹⁰³

⁹⁸ Na Alemanha, na Bulgária; na França podemos citar *Sens interdits* (Sentidos proibidos).

⁹⁹ Ver Escola de cinema e de teatro documentários. Disponível em: <<http://www.razbeg.org>>. Acesso em: 20/12/2018.

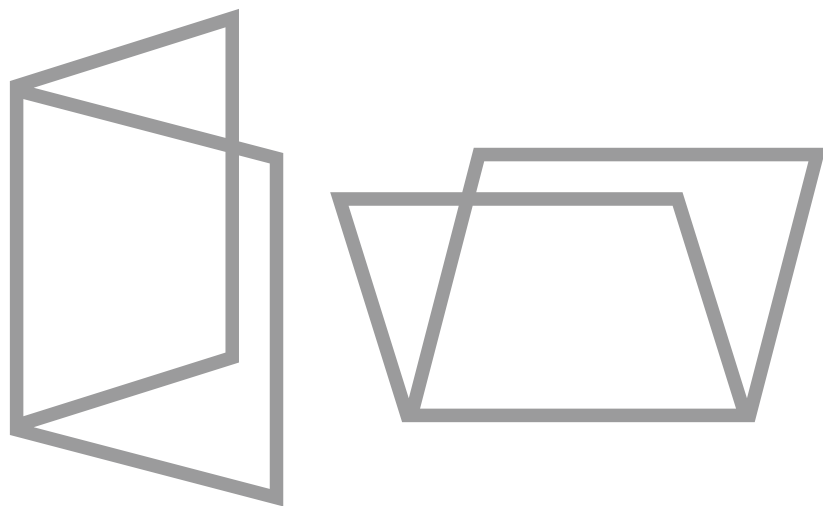
¹⁰⁰ Um exemplo: Dumitru Crudu, Mihai Fusu, Nicoleta Esinencu. *Le Septième Kafana* [O sétimo bar], criado em 2001 pela companhia Coliseum na Moldávia, foi trabalhado em duas línguas, romeno e russo. O espetáculo pôde então ser apresentado sem problemas na Moldávia, na Ucrânia, na Belarus, na Rússia e inclusive na Alemanha.

¹⁰¹ BUI, Camille, “*Beautés documentaires*”, op. cit.

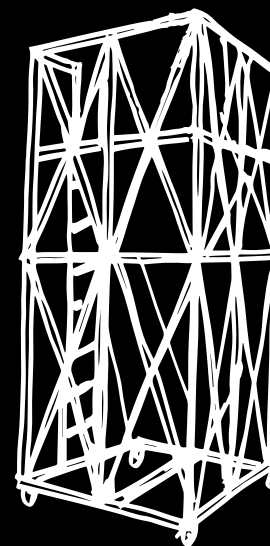
¹⁰² RAU, Milo, in: BOSSART, Rolf. “Les prémisses de la révolte et de l’engagement politique”, dans “Entretien avec Milo Rau”, “IIPM / Milo Rau – The civil wars”. Disponível em: <<https://www.theatreonline.com/Spectacle/IIPM-Milo-Rau-The-civil-wars/49779>>. Acesso em: 20/1/2018.

¹⁰³ Ver ECKERSALL, Peter; FUJII, Shintaro; TAKAYAMA, Akira; HAYASHI, Tatsuki, “On the dramaturgical field in Port B’s Tokyo ‘Tour Performances’: Four micro essays”, *Performance Research*, vol. 14, n° 3, Taylor et Francis Ltd (Aberystwyth [Royaume-Uni]), 2009, p. 28-43. Outro espetáculo pode ser também lembrado: Tokyo Olympic, que usa um dos ônibus de turismo da companhia Hato Bus (2007, reprise em 2008).

– questionam com maior ou menor intensidade a própria natureza do teatro. Elas buscam ampliar suas possibilidades. Enquanto a informação está entre as mãos do poder e/ou do dinheiro, as formas documentárias são para alguns grupos uma nova forma de viver e de lutar. Artistas criam, às vezes, o que chamam de “antiespetáculos”, mas as propostas mais inventivas indicam fermentos, direções capazes de redefinir a função e as formas de um teatro público na sociedade contemporânea, capazes de transformar o teatro em um lugar de conhecimento e de questionamento da complexidade contemporânea, em uma ágora de diálogos cruzados. Para isso, trupes, grupos ou coletivos transformam os modos de escrita cênica, aproximando-se das ciências humanas. Apropriando-se dos métodos científicos – com ou sem tecnologias de imagem e de som –, esses teatros abrem ao público as portas do obscuro, seja ele da ordem do íntimo e/ou do político, das relações sociais e das zonas históricas abandonadas. Sem procurar o espetacular, eles estão antes em busca de uma partilha da experiência, da qual nem os atores nem os espectadores sairão ilesos, seja do ponto de vista espiritual seja do físico.



DOCUMENTOS E DOCUMENTÁRIOS: DA HISTORIOGRAFIA ÀS NOVAS MÍDIAS



DOCUMENTO/MONUMENTO

Jacques Le Goff

Os materiais da memória coletiva e da história

A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os *documentos* e os *monumentos*.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.

Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os *monumentos*, herança do passado, e os *documentos*, escolha do historiador.

A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado. [...] Mas, desde a Antiguidade romana, o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte.

O termo latino *documentum*, derivado de *docere*, “ensinar”, evoluiu para o significado de “prova” e é amplamente usado no vocabulário

legislativo. É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão *titres et documents*, e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de “papel justificativo”, especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo. O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho *escrito*. [...]

O século XX: do triunfo do documento à revolução documental

Com a escola positivista, o documento triunfa. O seu triunfo [...] coincide com o do texto. A partir de então, todo o historiador que trate de historiografia ou do mister de historiador recordará que é indispensável o recurso ao documento. [...]

Os fundadores da revista *Annales d'Histoire Economique et Sociale* (1929), pioneiros de uma história nova, insistiram sobre a necessidade de ampliar a noção de documento. [...] Mas este alargamento do conteúdo do termo *documento* foi apenas uma etapa para a explosão do documento, que se produziu a partir dos anos 1960 e levou a uma verdadeira *revolução documental*¹. Esta revolução é, ao mesmo tempo, quantitativa e qualitativa. O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos [...]. Mas essa dilatação da memória histórica teria, certamente, permanecido no estágio de intenção, de êxito individual de qualquer historiador que reunisse capacidade de trabalho e espírito inovador no interior do tratamento artesanal tradicional do documento, se quase ao mesmo tempo não se tivesse produzido uma revolução tecnológica, a do computador. Da confluência das duas revoluções nasce a história

¹ Jean GLÉNISSON, « Uma história entre duas erudições – notas sobre algumas práticas e alguns dogmas da atual historiografia francesa », *Revista de História*, vol. 55, São Paulo (Brasil), n° 110, 1977. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/76263/80000>>. Acesso em: 10 janeiro de 2019.

quantitativa, que põe novamente em causa a noção de documento e o seu tratamento. Desejada em primeiro lugar pelos historiadores da economia, obrigados a tomar como documentos de base séries de cifras ou de dados numéricos, introduzida depois na arqueologia e na história da cultura, a história quantitativa altera o estatuto do *documento*.

“O documento, o dado já não existem por si próprios, mas em relação com a série que os precede e os segue, é o seu valor relativo que se torna objetivo e não a sua relação com uma inapreensível substância real²”. [...]

A crítica dos documentos: em direção aos documentos/monumentos

Recolhido pela memória coletiva e transformado em documento pela história tradicional [...] ou transformado em *dado* nos novos sistemas de montagem da história serial, o documento deve ser submetido a uma crítica mais radical.

Iniciada na Idade Média, consolidada no início do Renascimento, enunciada pelos grandes eruditos do século XVII, aperfeiçoada pelos historiadores positivistas do século XIX, a crítica do documento tradicional foi essencialmente uma procura da autenticidade. Ela persegue os falsos e, por consequência, atribui uma importância fundamental à datação [...]

Os fundadores dos *Annales* davam início a uma crítica em profundidade da noção de documento. [...] Mas era necessário ir mais longe. Já Paul Zumthor, em 1960³, tinha aberto a via a novas relações entre documento e monumento [...] descobria o que transforma o documento em monumento: a sua utilização pelo poder. Mas hesitava em transpor o fosso que consistia em reconhecer em todo o documento um monumento. Não existe um documento objetivo, inócuo, primário. A ilusão positivista (que, bem entendido, era produzida por uma sociedade cujos dominantes tinham interesse em

² François FURET, « Le quantitatif en histoire », In: Jacques LE GOFF et Pierre NORR (dir.), *Faire l'histoire*, coll. « Bibliothèque des histoires », Gallimard, Paris, 1974, pp. 47-48.

³ Paul ZUMTHOR, « Document et monument. À propos des plus anciens textes de langue française », *Revue des sciences humaines*, n° 97, faculté de Lettres (Lille), 1960, pp. 5-19.

que assim fosse), a qual via no documento uma prova de boa-fé, desde que fosse autêntico, pode muito bem detectar-se ao nível dos dados mediante os quais a atual revolução documental tende a substituir os documentos.

A concepção do documento/monumento é, pois, independente da revolução documental, e entre os seus objetivos está o de evitar que essa revolução necessária se transforme num derivativo e desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento — qualquer que ele seja — enquanto monumento. O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador, usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. [...]

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É, antes de tudo, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.

LE GOFF, Jacques, « Documento/Monumento », dans Ruggiero ROMANO, Enciclopedia Einaudi, vol. V, Einaudi, Turin (Italie), 1978, pp. 38-48, publié en français pour la première fois dans le présent ouvrage.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**; tradução Bernardo Leitão... [et al.]. - 7* ed. revista - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

DOCUMENTOS E HISTÓRIA: O TRABALHO DO HISTORIADOR E O ESPETÁCULO DA PESQUISA

Marc Bloch

A observação histórica

Muitas pessoas e mesmo, parece, certos autores de manuais fazem uma imagem surpreendentemente cândida da marcha de nosso trabalho. No princípio, diriam de bom grado, eram os documentos. O historiador os reúne, lê, empenha-se em avaliar sua autenticidade e veracidade. Depois do que, e somente depois, os põe para funcionar... Uma infelicidade apenas: nenhum historiador, jamais, procedeu assim. Mesmo quando, eventualmente, imagina fazê-lo.

Pois os textos ou os documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los. [...] Em outros termos, toda investigação histórica supõe, desde seus primeiros passos, que a busca tenha uma direção. No princípio, é o espírito. Nunca [em nenhuma ciência], a observação passiva gerou algo de fecundo. Supondo, aliás, que ela seja possível.

A diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele. [...] Desse caráter maravilhosamente díspar de nossos materiais nasce, entretanto, uma dificuldade bastante grave,

na verdade, para contar entre os [três ou quatro grandes] paradoxos do ofício de historiador.

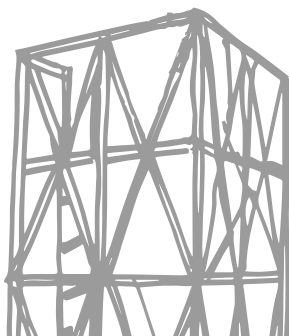
Seria uma grande ilusão imaginar que para cada problema histórico corresponde um tipo único de documento, específico para tal emprego. Quanto mais a pesquisa, ao contrário, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser dos raios convergentes de testemunhos muito diversos em sua natureza. [...] Para compreender as sociedades atuais, será que basta mergulhar na leitura dos debates parlamentares ou dos autos de chancelaria? Não será preciso também saber interpretar um balanço de banco: texto, para o leigo, mais hermético do que muitos hieróglifos? O historiador de uma época em que a máquina é rainha aceitará que se ignore como são constituídas e modificadas as máquinas?

À frente das obras históricas do gênero sério, o autor em geral coloca uma lista das cotas de arquivos que vasculhou, das coletâneas de que fez uso. Isso é muito bom. Mas não basta. Todo livro de história digno desse nome deveria comportar um capítulo ou [caso se prefira], inserida nos pontos de inflexão da exposição, uma série de parágrafos que se intitulariam algo como: “Como posso saber o que vou lhes dizer?” Estou convencido de que, ao tomar conhecimento dessas confissões, inclusive os leitores que não são do ofício experimentariam um verdadeiro prazer intelectual. O espetáculo da busca, com seus sucessos e reveses, raramente entedia. É o tudo pronto que espalha o gelo e o tédio.

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, édition annotée par Étienne Bloch, coll.

« Références. Histoire », Armand Colin, Paris, 1997 [1949].

BLOCH, March. A observação histórica. In: **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**; prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lília Moritz Schwarcz; tradução, André Telles. — 1ª ed. — Rio de Janeiro: Zahar, 2002.



O WEBDOCUMENTÁRIO, DOCUMENTO SOBRE A NARRATIVA PARTICIPATIVA?

Laurence Allard

Com a criação, em 2007-2008 pelo C.N.C. (Centre national du cinéma et de l'image animée) de um fundo de auxílio à escrita para novas mídias, Internet e celular, uma série de novos termos se espalhou pela Web para designar novas formas de criação documentária que já se tinha tentado definir antes, porém de forma um tanto escolar. Entre elas, vamos nos deter no termo “webdocumentário” para uma análise historicizada das produções. Uma primeira tentativa de definição do gênero webdocumentário poderia fazer pensar que se trata, nas palavras do sociólogo Howard Becker, de um novo “mundo da arte” centrado numa forma de criação emergente. No entanto, quando se faz um esforço para descrever os webdocumentários, três elementos se impõem: por um lado, o caráter multimídia dos conteúdos, por outro, a lógica interativa da narração factual e, por fim, a dimensão participativa. As duas primeiras características remetem a debates que datam dos anos 1990 a respeito da escrita hipertextual, dos suportes interativos e da criação digital.

Por intermédio do webdocumentário, não seria a velha serpente marinha do relato multimídia interativo que, em parte, ressurgia? Apenas em parte, porque observamos como o terceiro pilar do webdocumentário, o da participação do público, remete às práticas digitais mais recentes agrupadas sob a designação de Web 2.0. A difusão dita impropriamente “viral” do gênero documentário renovado se apoia, enfim, nos procedimentos da conversa criativa dos usuários

de internet, em especial nos *sites* das redes sociais. Observaremos, então, como conclusão que, quando se percorre o trajeto que vai do relato interativo digital dos anos 1990 até o webdocumentário, não é tanto a criação de um novo gênero que emerge, mas a reinvenção da plateia em versão conectada.

Um mundo da arte do webdocumentário?

Em um primeiro momento, a emergência do webdocumentário poderia ser considerada a partir da noção de “mundo da arte” de Howard Becker. Segundo o sociólogo, um mundo da arte remete a uma rede de cooperação operando na criação, na difusão e na consagração de uma realização considerada como “de arte” nesse mundo¹. Essa rede de cooperação inclui profissionais da imprensa, do audiovisual e da criação digital. *Le Monde*, *Arte*, *France 5*, *France 24* ou *Canal +* figuram entre os editores e produtores mais ativos nesse domínio. Empresas dedicadas às novas mídias (Upian, Honkytonk, Narrative) estão entre os primeiros artífices deste novo gênero. Videastas, fotógrafos, jornalistas, repórteres fotográficos, *webdesigners* trabalham juntos para realizar relatos factuais com conteúdo multimídia, navegação interativa e difusão participativa. O “mundo da arte webdocumentária” pode ser claramente delimitado: dispõe de um modo de financiamento público (via C.N.C.), realiza coproduções com difusão pela TV ou pela imprensa, possui instâncias de consagração próprias como blogs² ou festivais³ e também estúdios de criação especializados. Entre as realizações, citemos um dos “webdocs” mais celebrados: *Prison Valley* (2010) de David Dufresne e Philippe Brault (Upian/coproduzido e veiculado por Arte.tv). Podemos também mencionar o pioneiro *Brèves de trottoir* [Rápidas notícias de rua] (2009) de Olivier Lambert e Thomas Salvan (coprodução France Télévision e Darjeeling) e *Iranian Stories* [Histórias iranianas], realizado por Cyril Cadars e Thibault Lefèvre (Médiapart / Eaux Vives) a partir dos vídeos feitos com celulares pelos manifestantes após o resultado das eleições presidenciais de junho de 2009 no Irã.

¹ BECKER, Howard Saul. *Les Mondes de l'art*, traduzido do inglês (Estados Unidos) por Jeanne Bouniort. Paris: Flammarion, 1988. (Coll. “Art, histoire, société”)

² Por exemplo, ver GOETZ, Julien; HERMANN, Luc. “Jeu d'influences, nouveau projet FTV. Nouvelles écritures, premières lignes”. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20140604054855/http://webdocu.fr/web-documentaire/>>. Acesso em: 21/3/2019.

³ Por exemplo, o Festival européen des 4 écrans [Festival europeu das 4 telas] que acontece na B.N.F. [Bibliothèque Nationale de France]. Disponível em: <<http://4ecrans.wordpress.com>>. Acesso em: 15/01/2015. Salvo menção em contrário, todos os sites citados foram consultados pela última vez nessa data.

Se a noção de “webdocumentário” é utilizada como um neologismo que abarca a pluralidade e a singularidade das produções, outras expressões são às vezes propostas como “Pequenos Objetos Multimídia”, “videografias” ou, mais recentemente, o termo totalizante “transmídia”, que descreve universos narrativos (ficção ou documentário) baixados em várias plataformas midiáticas, a fim “de criar uma experiência de diversão coordenada e unificada”⁴. Permanece uma flutuação semântica típica da emergência de um mundo da arte no interior do qual uma das atividades consiste sempre em estabelecer convenções, em especial lexicais, para delimitar a obra que se quer criar, difundir e valorizar. Algumas postagens têm por tema “o quebra-cabeças das classificações transmídia”⁵, outros ambicionam responder à questão “o que é o webdocumentário?”⁶ ou ainda buscam distinguir o joio do trigo num registro normativo facilmente explicável dentro das fases de emergência criativa clamando: “é realmente transmídia?”⁷. Em meio às outras convenções, os questionamentos de ordem estética ocupam um lugar importante. Os *posts* dos blogs ligados à definição de ordem formal do webdocumentário privilegiam a dimensão ao mesmo tempo multimídia interativa e participativa. Assim, o subtítulo de um blog empenhado em definir o webdocumentário oferece também as noções de “narrações conectadas, multimídia e interativas”⁸. Através dessas tentativas de definição, parece que, de um ponto de vista estético, o webdocumentário não é integralmente uma novidade formal, dada a prioridade atribuída às questões de interatividade e de multimídia que agitaram os pioneiros da criação digital *on-line* ou fora da internet¹⁰.

⁴ ESTÈVE, Wilfrid. “POM, vidéographie, webdocumentaire: lexique des nouveaux formats”. *Le bloc-notes de Wilfrid Estève*, 6 décembre 2010. Disponível em: <<http://www.freelens.fr/pom-vidéographie-webdocumentaire-definition>>. Acesso em: 5/4/2019.

⁵ JENKINS, Henry. *Convergence culture: Where Old And New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

⁶ Ver GODEST, Olivier. “Le casse-tête des critères de la classification transmedia”. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20121104003824/http://www.transmedialab.org/storytelling-trans-media/le-casse-tete-des-criteres-de-classification-transmedia>>. Acesso em: 21/3/2019.

⁷ CROU, Olivier. “Qu'est-ce que le webdocumentaire?” Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20131115011237/http://webdocu.fr/web-documentaire/2011/03/07/qu%E2%80%99est-ce-que-le-webdocumentaire>>. Acesso em: 21/3/2019.

⁸ GODEST, Olivier. “Le casse-tête des critères de la classification transmedia”, op. cit.

⁹ CROU, Olivier. “Qu'est-ce que le webdocumentaire?”, op. cit.

¹⁰ Uma entrevista da autora de webdocumentário Yolanda Garcia ilustra esse atalho temporal quando ela revela encontrar no webdocumentário “a mesma energia que me havia feito embarcar na Web em 1995”. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20131115011237/http://webdocu.fr/web-documentaire/2011/03/07/qu%E2%80%99est-ce-que-le-webdocumentaire>>. Acesso em: 22/3/2019.

Multimídia interativa: o retorno?

As definições convergem, portanto, para definir o webdocumentário como uma narração interativa multimídia, isto é, que associa vídeos, sons, textos, fotografias para produzir uma narrativa factual¹¹, simultaneamente no plano da estruturação dos acontecimentos e no da interface gráfica. Assim, o blog *Webdocumentaire* delimita o gênero como “narração que atribui ao internauta, por direito, um lugar entre espectador e ator”.

“Uma coisa é certa [continua o autor], o *mouse* atribui um papel que é preciso levar em conta, o de agir sobre o desenrolar de um programa a que ele [o espectador] assiste¹²”.

Vários exemplos foram reconhecidos e consagrados, originados em diferentes mundos da arte. Além dos webdocumentários pioneiros, já citados, podemos remeter ao catálogo da sociedade de *webdesign* Upian com *Thanatorama* (2007)¹³, *Gaza/Sderot* (2008)¹⁴ ou *Prison Valley* (2010)¹⁵. Podemos também citar as produções de Honkytonk com *Voyage au bout du charbon* [Viagem ao fim do carbono]¹⁶ que, em 2008, contribuiu para alimentar esse gênero emergente. Esses primeiros webdocumentários são pioneiros ou são os últimos representantes de um gênero anunciado desde os anos 1990, a saber, o da narrativa interativa? Na realidade, como narrativa factual que associa diferentes mídias e diferentes suportes no interior de um hipertexto que remete a diferentes links que enriquecem a narração, podemos nos perguntar a respeito do caráter de novidade do webdocumentário que se encontra superexposto nas postagens de blogs e em fóruns dedicados a esse assunto.

Para historicizar um pouco a questão, podemos mencionar as obras inaugurais de Michael Joyce, como *Afternoon, a Story* [À tarde, uma

história]¹⁷ (1990), realizado a partir do seguinte argumento narrativo: um homem testemunha um acidente de automóvel e vai tentar saber se foi a sua família que foi vitimada. Como resumiu Jay David Bolter, citado em *Que sont les hypertextes et les hypermédias de fiction?* de Philippe Bootz¹⁸, “não há história, cada leitura constrói sua própria versão”. De modo mais radical, a estruturação hipertextual multimídia que os últimos webdocumentários propõem se origina de reflexões pré-informáticas, que datam de 1945, apresentadas pelo engenheiro do MIT Vannevar Busch em seu ensaio *As We May Think*¹⁹. Ele tinha concebido uma arquitetura documentária sob a forma de “*web of trails*” em consonância com o espírito de associação do espírito humano em seu funcionamento cognitivo. Esse projeto, batizado de *Memex*, foi imaginado um ano antes da invenção do primeiro computador por John Von Neumann. Em 1965, um especialista em ciências humanas, Theodor Holm Nelson, concretizou as visões de Vannevar Bush por meio da noção de hipertexto e do dispositivo *Xanadu*. O hipertexto remete a uma estrutura de organização textual feita de nós conectados uns aos outros por links ativados pelo usuário em sua consulta. Hoje ainda se fala de retórica interativa em certos cursos de escrita webdocumentária²⁰. Estamos diante de um simples retorno da narrativa interativa? Em 1998 nós perguntávamos qual era o sujeito da narrativa interativa²¹. Formulamos aqui a hipótese de que com o webdocumentário se opera um retorno do sujeito, com a possibilidade, ao mesmo tempo, de se exprimir e de interagir pelo viés de conteúdos que as arquiteturas participativas da *Web* favoreceram. O webdocumentário seria então prioritariamente uma narrativa participativa? Nesse caso, qual seria o destino desse novo “espect-ator” que pode travar conversa com outros internautas e navegar de modo coletivo e dialógico?

¹¹ Essa distinção entre narrativa factual e narrativa de ficção é tomada de empréstimo a GENETTE, Gérard, “Récit fictionnel, récit factuel”, em *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 141-168. Entre essas narrativas factuais, eram citados “A História, a biografia, o diário pessoal, a notícia de jornal, o relatório de polícia, a narração judicial, a fofoca cotidiana e outras formas do que Mallarmé chamava de a reportagem universal” (p. 142). A delimitação entre narrativa, narração, história e acontecimento se inspira também no trabalho de Gérard Genette em *Figures* 3. Paris: Les Éditions du Seuil, 1972 [Em português, *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017].

¹² CROU, Olivier. “Qu’est-ce que le webdocumentaire?”, op.cit.

¹³ *Thanatorama* propõe uma narrativa subjetiva no âmbito do mundo da morte, sob seu ângulo mais prosaico – atestado, aquisição de caixão, preparação do corpo...

¹⁴ *Gaza/Sderot* é a crônica da vida cotidiana de seis homens, mulheres e crianças em Gaza (Palestina) e em Sderot (Israel).

¹⁵ *Prison Valley* percorre os Estados Unidos revelando a indústria da prisão nesse país.

¹⁶ *Voyage au bout du charbon* nos conduz a um encontro com os mineiros da província de Shanxi e mostra a face obscura do “milagre econômico” do carbono na China.

¹⁷ Ver o site Eastgate: <<http://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html>>. Acesso em: 4/3/2019.

¹⁸ Ver o site Leonardo/Olats: <http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/8_basiquesLN.php>. Acesso em: 4/3/2019.

¹⁹ Ver o site The Atlantic: <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>>. Acesso em: 4/3/2019.

²⁰ Ver o site Prezi: <https://prezi.com/zh9zx_pspfbd/la-creation-webdocumentaire>. Acesso em: 22/2/2019.

²¹ ALLARD-CHANIAL, Laurence. “Le spectateur de la fiction interactive: vers un modèle culturel solipsiste?”. In: BEAU, Frank; DUBOIS, Philippe; LEBLANC, Gérard (dir.). *Cinéma et dernières technologies*. Bruxelles: Paris: De Boeck université et INA, 1998, p. 251-262.

Um modo de difusão próprio da Web: a audiênciação 2.0

O caráter de novidade próprio do webdocumentário está menos ligado à estruturação narrativa, cujos conceitos e realizações são anteriores ao surgimento da internet, que a seu modo de difusão. Se, numa narrativa interativa, cabe ao “espect-ator” a responsabilidade por uma parte da feitura do enredo, no webdocumentário é evidente que o espectador vai se tornar responsável pela codifusão. Não é, pois, tanto um papel estético o que o internauta vai assumir diante do webdocumentário, mas, antes, um papel socioeconômico. Por exemplo, se voltarmos ao webdocumentário *Prison Valley*, ele se apresenta em primeiro lugar como um *site*²² onde o internauta pode navegar, seja como convidado seja se inscrevendo. Ele pode, então, consultar a proposta de maneira linear ou, concentrando-se em certos personagens, olhar a galeria de fotos ou assistir a vídeos. Segundo seu autor, David Dufresne, a navegação se constrói metaforicamente em torno de uma rota, mas cada um tem liberdade de pegar os atalhos ou as bifurcações que preferir²³. Em torno desse *site* que hospeda o webdocumentário propriamente dito, foi criado um arsenal de dispositivos, que vão do fórum ao blog passando por uma página de *Facebook*, para “fazer falar” do conteúdo no duplo sentido do termo²⁴. O gênero webdocumentário pode ser descrito como uma narrativa interativa 2.0, isto é, desdobrando-se na internet onde vigora a lógica cultural da *read/write culture*, da reversibilidade dos papéis culturais ou ainda, segundo Henry Jenkins, da *participatory culture*²⁵. Pela participação dos internautas na criação e na difusão dos conteúdos na internet, em especial por meio de suas atividades expressivas nos *sites* das redes sociais, o webdocumentário se torna um conteúdo para receber *likes*, para compartilhar, para comentar. Esse conjunto de procedimentos conversacionais *on-line*, automatizados, configuram um modo interativo específico da internet que pode ser designado como “conversa criativa”. Fica patente, realmente, que uma grande parte do que é dito na internet consiste em compartilhamento de

conteúdos. Podemos referir o estudo do Pew Internet & American Life Project de setembro de 2013 para quantificar essa observação nos Estados Unidos: 46% dos adultos postam na internet fotos ou vídeos originais; 41% dos adultos *on-line* postam fotos que encontraram e que compartilham nos *sites* de redes sociais (*Facebook*, *Pinterest*, *Tumblr*...) ²⁶ Na França, dispomos de estudo da CNIL/T.N.S. de dezembro de 2012: 86% entre 18 e 24 anos compartilham fotos ou vídeos na internet, sobre 58% dos franceses como um todo; 54% tiram fotos “com o objetivo primordial de publicá-las nas redes sociais”²⁷. Um estudo Nielsen/AOL de maio de 2011 constatou que é entre amigos ou com a família que são trocados links direcionando, em primeiro lugar, para conteúdos com informações sobre a cultura pop (35%)²⁸. Além de indicar a ascensão de uma internet centrada em imagens, de uma internet “visual”, por assim dizer, essas práticas demonstram como, na internet, as pessoas se exprimem e interagem por meio de conteúdos provenientes de outras pessoas – amigos, família ou *sites* de confiança – que a pessoa torna seus ou que são simbolicamente apropriados, por exemplo, quando são compartilhados. Encontramos aqui o sentido de “exprimir-se”, segundo Charles Taylor, que descreveu o expressivismo como uma das origens do Eu moderno nessa dupla acepção de autoformulação por meio de uma forma²⁹. A internet pode assim ser definida como uma “técnica de si”, isto é, um dos “procedimentos, que, sem dúvida, existem em toda civilização, pressupostos ou prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins”³⁰.

A alimentação da rede por conteúdos expressivos originados da atividade relacional dos internautas pode ser definida no plano socioeconômico como sendo da ordem do *crowdsourcing*, quer dizer: alimentação da rede por conteúdos feita pelos próprios internautas.

²² Ver o site *Prison Valley*: <<http://prisonvalley.arte.tv>>. Acesso em: 4/3/2019.

²³ De início, disponível em: <<https://jipablog2015.wordpress.com/2015/01/22de-lorigine-des-inegalites-parmi-les-medias>>. Acesso em: 22/3/2019.

²⁴ Ver o blog de *Prison Valley*: <<http://prisonvalley.arte.tv/blog/>>; os fóruns de *Prison Valley*: <<http://prisonvalley.arte.tv/fr/forums>> e a página do *Facebook* de *Prison Valley*: <<https://www.facebook.com/prisonvalley>>. Acesso em: 4/3/2019.

²⁵ JENKINS, Henry. *La Culture de la convergence*, introdução traduzida in: ALLARD, Laurence (dir.) “2.0? Culture numérique, Cultures expressives”, *Médiamorphoses*, nº 21, Paris: INA et Armand Colin, 2007, p. 31-36.

²⁶ Ver o site *Pewinternet*: <<http://pewinternet.org/Reports/2012/Online-Pictures/Additional-Material-and-Demographics/Demo-Portrait.aspx>>. Acesso em: 4/3/2019.

²⁷ Ver o site da CNIL: <https://www.cnil.fr/sites/default/files/typo/document/Etude_2012_place_des_photos_dans_la_vie_nu_merique.pdf>. Acesso em: 22/1/2019.

²⁸ Ver o site *Slideshare*: <<http://fr.slideshare.net/duckofdoom/aol-nielsen-content-sharing-study>>. Acesso em: 4/3/2019.

²⁹ TAYLOR, Charles. *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Paris: Éditions du Seuil, 1998, p. 374. (Coll. “La couleur des idées”). Ele apresenta a noção de “virada expressivista” da era romântica como uma das várias origens do Eu moderno e insiste sobre a correlação entre individuação e expressão, na medida em que o reconhecimento de um indivíduo dotado de uma interioridade supõe a capacidade de autoformulação por parte do sujeito, isto é, supõe poder de expressão.

³⁰ FOUCAULT, Michel. “Subjectivité et vérité”, in: *Résumé des cours, 1970-1982. Conférences, essais et leçons du Collège de France*. Paris: Julliard, 1989, p. 134. [Ver, em português: FOUCAULT, Michel. “Subjetividade e verdade”. In: *Resumo dos cursos do Collège de France 1970-1982*. Trad. Andréa Daher. Consultoria Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 109.]

O *crowdsourcing* foi definido da seguinte maneira por Jeff Howe em um artigo na revista *Wired*, de 2006:

Todas as empresas que se expandiram na era da internet compreenderam as vantagens de um mundo conectado. Mas, agora, o potencial produtivo de milhões de entusiastas plugados atrai também a atenção do mundo dos negócios mais antigos. Durante décadas, as empresas procuraram mão de obra barata na Índia ou na China. Mas, agora, o importante não é mais o lugar onde os trabalhadores se encontram, tanto faz se eles estão na Indonésia ou no prédio ao lado, desde que estejam conectados à rede³¹.

Um aspecto desconhecido do *crowdsourcing* pode ser delimitado pela noção de “audienciação”. A audienciação significa o movimento de uma audiência que se coproduz através dos diferentes procedimentos semiautomatizados da conversação criativa (dar *likes*, partilhar, comentar). Através dessas práticas de audienciação, os conteúdos da rede são difundidos, promovidos e popularizados gratuitamente pelas manifestações e interações dos internautas. Eles acham assim um caminho mais seguro para encontrar uma audiência que se coproduz ativamente. A audienciação constitui um dos pilares do marketing 2.0 da cultura pop contemporânea. Ela está também no coração da estratégia de codifusão do webdocumentário graças aos diferentes *sites* de redes sociais e outros dispositivos expressivos e relacionais (fóruns, blogs...) que fazem parte dos elementos que compõem um webdocumentário. A audienciação provém de um movimento mais geral qualificado de “*digital labor*” pelo sociólogo Trebor Scholz³² e que consegue referir assim o trabalho expressivo gratuito do internauta³³, reconhecido num recente relatório do governo francês.

Os webdocumentários, de maneira bastante nova, ativam um movimento no qual a audiência produz uma autodocumentação a respeito de sua atividade de recepção dessas narrativas participativas. Os procedimentos da conversa digital, ao operar por “*likes*”, compartilhamentos e comentários sobre conteúdos, são

³¹ HOWE, Jeff. “The rise of crowdsourcing”, *Wired*, 6 janvier 2006. Disponível em: <<http://www.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html>>. Acesso em: 4/3/2019.

³² SCHOLZ, Trebor (dir.). *Digital Labor. The Internet as Playground and Factory*. Londres: Routledge, 2013.

³³ Embora a noção de digital labor seja objeto de discussão no mundo dos economistas, ela foi utilizada no relatório Collin/Colin de janeiro de 2013 sobre a fiscalização do setor digital e sua proposta de “taxação sobre os dados pessoais” de Google, Amazon, Facebook, Apple. Trata-se de levar a sério o que provém do trabalho gratuito dos internautas, na medida em que ele permite ao Google vender seus links publicitários financiados graças ao histórico de navegação na internet, permite à Amazon remixar milhões de listas de compras para enviar recomendações, permite ao Facebook aproveitar o status de um bilhão de internautas e à Apple enriquecer o iTunes com 800 mil aplicativos desenvolvidos gratuitamente. É possível ler esse relatório no seguinte endereço: <<https://www.economie.gouv.fr/rapport-sur-la-fiscalite-du-secteur-numerique>>. Acesso: em 20/3/2019.


da ordem de uma automidialidade da audiência participativa dos webdocumentários. O “espect-ator” da narrativa interativa dos anos 1990 se torna, com a criação webdocumentária, o protagonista de uma narrativa participativa, sua recepção produtora se torna uma conversa criativa. A lógica cultural participativa da internet vem resolver o viés solipsista dos hipertextos que tínhamos apontado em 1998, permitindo conversar com outros na internet a respeito de um documentário e não se perder num documento.

O webdocumentário é mais proveitoso para a televisão social do que para o cinema?

As práticas de audienciação nas quais se apoiaram, de modo pertinente, as produções webdocumentárias e que tornam possível em especial a codifusão gratuita desses documentos na internet inspiraram também a televisão dita “social”, que se revela como uma inovação originada dos usuários da internet e, em especial, do *Twitter*. A televisão está em seu momento de disrupção vertical e se abre à lógica cultural participativa da internet. Práticas de duplo *screening* se desdobram através da associação da tela de televisão a um terminal conectado como um *smartphone* ou um *tablet* permitindo, por exemplo, acessar o fluxo de comentários das redes sociais a respeito de um programa ou partilhar links a respeito dos conteúdos. O uso precedeu a oferta, depois tornada sistemática, de twittar os programas³⁴. Realmente, tornou-se um hábito nestes últimos anos comentar os programas de televisão no *Twitter* ou no *Facebook*. Com base nas práticas já existentes de conectar programas de televisão e *sites* das redes sociais de modo informal, uma transmissão comentada se tornou possível pela associação entre *CNN* e *Facebook* no dia da posse de Obama em 20 de janeiro de 2009. De um ponto de vista mais estético, a tela dupla remete a um duplo registro de atividades e supõe a não separação entre ação e pensamento, entre emoção e gesto na compreensão da experiência televisiva³⁵. A partir de então, a audienciação praticada na tela dupla que associa um programa de

³⁴ Segundo a Ericsson, em janeiro de 2012, 62% dos telespectadores estudados comentam em fóruns e nas redes sociais os programas e os vídeos a que assistem. E, entre essas pessoas, 42% fazem isso ao vivo, enquanto assistem à televisão. Antes disponível em: <<http://techno.lapresse.ca/nouvelles/produits-electroniques/201212/19/01-4605178-les-tendances-technos-selon-ericsson.php>>.

³⁵ Ver ALLARD, Laurence. “Express Yourself 3.0! Ce que le mobile fait à la subjectivité contemporaine: double agir communicationnel et continuum disjonctif soma-technologique”. In: ALLARD, Laurence; CRETON, Laurent; ODIN, Roger (dir.). *Téléphone mobile et Création*. Paris: Armand Colin, 2014, p. 139-162 (Coll. “Recherches”).



um canal de TV e uma *hashtag* no *Twitter* constitui um dos elementos para aferição do nível de audiência³⁶. O mundo do cinema, que é a matriz da narrativa documentária com as primeiras tomadas dos irmãos Lumière até que a televisão tenha vindo tomar a seu cargo, com maior ou menor sucesso, a tarefa de observação do real nos anos 1950, fica, neste momento, um pouco à parte em relação a essa lógica cultural participativa que se autodocumenta em seus comentários, compartilhamentos e outras manifestações nos *sites* das redes sociais.

Pode-se, portanto, dizer que, frequentemente apoiado sobre um programa de documentário televisivo³⁷, impulsionado por emissoras de televisão como *Arte Creative*, o webdocumentário pertence tanto ao mundo da criação digital quanto ao da televisão, que ele ajudou a modernizar e a evoluir em direção à televisão 2.0. Sob esse aspecto, o webdocumentário constitui um elemento do ecossistema transmidiático do momento. Essas idas e vindas “trans-telas” entre a internet e a televisão estão no coração das estratégias de “midiamorfose” do *Youtube*, tornando-se, para os usuários mais jovens, uma “televisão bis³⁸” e dando lugar a formas de espetáculo digital as mais paradoxais, como a de olhar os jogadores jogarem no canal *Twitch.t*³⁹. Os vídeos *shortcom* que fazem a alegria dos adolescentes no *Youtube* (como os de Norman ou de Cyprien) ou os gêneros “tutorial” e “humor”,

emblemáticos da internet da experiência, vêm revitalizar a criação televisiva⁴⁰. Nos anos 1990 falávamos de multimídia ou hipermídia. O webdocumentário é agora associado ao *transmedia storytelling*, expressão cuja definição por Henry Jenkins remonta a 2003, num artigo na *Technological Review*⁴¹ e que deu lugar a um *massive open online course* (novo formato de empregos pedagógicos da imagem) – “Compreender o *transmedia storytelling*” dirigido por Mélanie Bourdaa⁴². Mais do que ser a matriz de novos gêneros, a televisão se torna um elemento da combinação transmidiática praticada nos usos das numerosas telas que agora povoam nossa vida. Telas que nunca deram visibilidade a tantos documentos, que falam ao mesmo tempo do mundo e daqueles que as olham. Resta agora imaginar, do mesmo modo que práticas de apropriação transformativas originaram *remix* de conteúdos pré-existent, quais serão os desvios criativos que resultarão dos webdocumentários e de outras formas transmídia no momento em que a internet se torna uma prática de tela para espectadores cujo duplo agir (olhar/escrever) se tornou uma segunda natureza.

Paris, maio de 2013 – janeiro de 2015.

³⁶ Existe um top das emissões com maior “audiência social” na semana. Um exemplo durante a semana de 14 de dezembro de 2012 que constituiu um primeiro recorde de audiência:

1. Eleição de Miss França 2013 (TF1 – sábado 8 de dezembro): 420.574 tweets;
2. *Star Academy: le prime* [Show de talentos, assemelhado ao programa *Fama*] (NRJ 12: quinta-feira 6 de dezembro): 200 mil tweets;
3. *Qui veut épouser mon fils?* [Quem quer casar com meu filho? / programa de telerrealidade] (TF1: sexta-feira, 7 de dezembro): 105.036 tweets
4. *Koh-Lanta* [versão francesa da série *Survivor*] (TF1 – sexta-feira 7 de dezembro): 47.255 tweets;
5. *La France a un incroyable talent* [A França tem um talento incrível / concurso de talentos] (M6 - quarta-feira, 5 de dezembro): 44.534 tweets.

³⁷ Podemos citar o conjunto de criações dedicado a *Une contre-histoire de l'Internet*, com roteiro de Julien Goetz e Jean-Marc Manach e dirigido por Sylvain Bergère, que associa um documentário transmitido pelo canal *Arte* pela primeira vez no dia 14 de maio de 2013, às 22h35min e um site webdocumentário (disponível em: <<https://info.arte.tv/fr/tous-les-internets>>. Acesso em: 22/2/2019), acompanhado por suas contas nas redes sociais, a saber: a conta no Facebook *ArteTV* e, no Twitter, @3615internets.

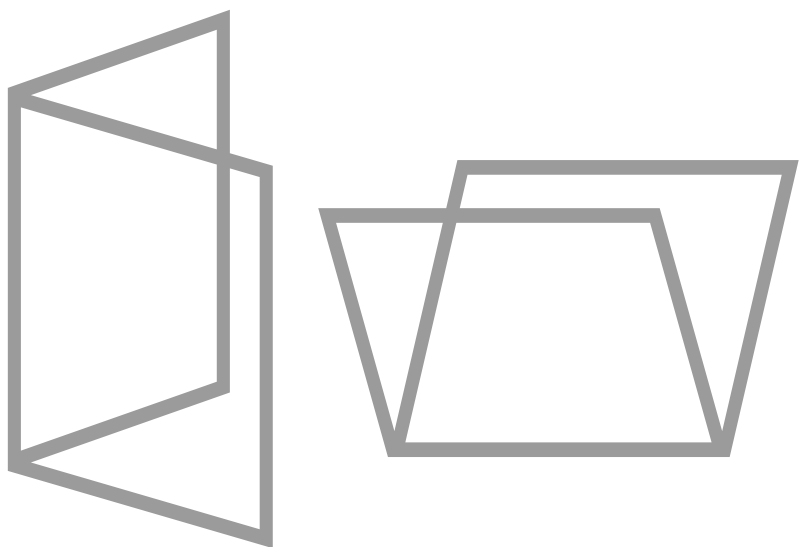
³⁸ Segundo o balanço Médiamétrie “Internauts 2014”, 10,2 milhões de franceses assistem a pelo menos um vídeo por dia na internet. Observa-se um aumento das consultas no site *Jeuxvideo.com* hospedado por *Twitch* [streaming de vídeo ao vivo] e depois no portal do jogo *League of Legends*.

³⁹ Ver o site *Twitch*: <<http://www.twitch.tv>>. Acesso em: 4/3/2019.

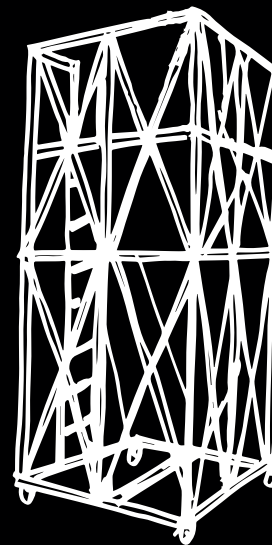
⁴⁰ *Citamos Studio Bagel*, televisão *Youtube* que data de 2012, com 1,8 milhão de inscritos em outubro de 2014 e que funciona num sistema de adiantamento das receitas publicitárias. A emissora *Canal+* assumiu, em 2014, 60% das cotas do empreendimento.

⁴¹ Em um artigo publicado em 15 de janeiro de 2003 na *Technological Review*, Henry Jenkins define o transmídia *storytelling* como um “processo no qual os elementos de uma ficção estão dispersos por diversas plataformas midiáticas com o objetivo de criar uma experiência de diversão coordenada e unificada”.

⁴² Ver o site *Fun Mooc*, “Comprendre le transmedia storytelling”. Disponível em: <https://www.france-universite-numerique-mooc.fr/courses/bordeauxmontaigne/07001S02/Trimestre_1_2015/about>. Acesso em: 4/3/2019.



**A HISTÓRIA DO
DOCUMENTÁRIO NO TEATRO:
MOMENTOS FORTES NO
SÉCULO XX**



A TÉCNICA DA CITAÇÃO EM OS ÚLTIMOS DIAS DA HUMANIDADE, DE KARL KRAUS

Gerald Stieg

Os fatos mais inverossímeis aqui expostos ocorreram realmente, eu pinte o que eles, simplesmente, fizeram. As conversas mais inverossímeis aqui travadas aconteceram, palavra por palavra; as invenções mais chamativas são citações.

Karl Kraus

Essas afirmações se encontram no prólogo que antecede *Os últimos dias da humanidade*, tragédia em cinco atos com prelúdio e epílogo, publicado pela primeira vez em 1919 em Viena, nas edições Die Fackel¹. Karl Kraus se vê no papel de Horácio, o mensageiro da desgraça:

*And let me speak to the yet unknowing world / How these things came about; so shall you hear / Of carnal, bloody, and unnatural acts / Of accidental judgements, casual slaughters, / Of deaths put on by cunning and forced, / And, in this upshot, purposes mistook / Fall'n on the inventors' heads: all this can I / Truly deliver*².

¹ Há duas versões francesas: a "versão cênica" feita por Kraus em 1930 (Marseille: Agone, troisième édition, 2003) e a versão integral de 1922 (Marseille: Agone, 2005).

² SHAKESPEARE, William. Hamlet, ato V, cena II, v. 370-377. Preferimos citar o texto de Shakespeare em inglês porque as traduções francesas não têm a força da tradução alemã usada por Kraus: "Und lasst der Welt, die noch nichts weiss, mich sagen, / Wie alles dies geschah; so sollt ihr hören / Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich, / Zufälligen Gerichten, blindem Mord; / Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt, / Und Planen, die verfehlt, zurückgefallen / Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich / Mit Wahrheit melden." [Em português, ver SHAKESPEARE, William. Hamlet, príncipe da Dinamarca. In: Obra completa, vol. 1. Trad. e notas F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988, p. 617: "[...] permiti que eu relate ao mundo, que ainda nada sabe, de que modo aconteceram estas coisas. Assim, ouvireis falar de atos incestuosos, sanguinários e monstruosos; de julgamentos precipitados, de mortes casuais, de mortes causadas pela astúcia ou pela violência e, como remate, de conspirações frustradas, caindo por descuido nas cabeças dos instigadores. Tudo isto posso fielmente relatar."]

A gigantesca tragédia de 220 cenas povoadas de centenas de personagens não seria, então, nada além de uma montagem documentária³, um amontoado alucinante de citações de todo tipo, uma cacofonia monstruosa, em resumo, um inventário diabólico do inferno da guerra, uma verdadeira missa negra. É inegável que Kraus atribui à montagem de *citações* um caráter infernal e apocalíptico; assim, o principal fornecedor de informações, o redator-chefe do jornal de referência (*Neue Freie Presse* [Nova imprensa livre]) aparece com os traços do Anticristo: ele se torna o “redator do verbo que está no fim”.

Pierre Bourdieu diz que a técnica satírica de Kraus representa “magnificamente o que se pode chamar de o *paradoxo da objetivação*”. A estratégia da citação [...] objetiva os detentores do monopólio da objetivação pública “(isto é: a grande mídia). Ela se resume na frase de Kraus que Bourdieu faz sua: “E apesar de eu nada mais ter feito, dia após dia, senão copiar ou transcrever textualmente o que eles fazem e dizem, eles me tratam como um traidor⁴”. Kraus põe em prática essa técnica em *Die Fackel* [A Tocha], revista criada em 1899 e pela qual, a partir de 1912, ele se torna o único responsável, sendo também o único autor. *Die Fackel* é, sob muitos aspectos, um antijornal: a partir de 1914, ele é publicado com frequência irregular, seu tamanho pode variar de 4 a 300 páginas e a publicidade está banida de suas páginas. Em grande medida, a citação – em geral tirada dos jornais – é a técnica satírica preferida por Kraus. No “campo magnético” de *Die Fackel*, a palavra citada encontra sua verdadeira significação, poderíamos dizer que Kraus faz falar o inconsciente escondido sob a palavra impressa. Ele é, realmente, o inventor da citação iconográfica e da técnica da fotomontagem, antecessor, pois, de John Heartfield.

Em *Die Fackel* 326-338 (julho de 1911), Kraus reage duplamente às eleições parlamentares austríacas de junho de 1911 que – graças ao escrutínio majoritário – acabaram dando a vitória aos liberais alemães

³ Existe um dicionário dos *Últimos dias da humanidade* com o título: “Montagem colossal”. Ver PISTORIUS, Agnes. “Kolossal montiert”. Ein Lexikon zu Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Vienne: Ibero/European University Press, 2011.

⁴ Pierre Bourdieu, intervenção apresentada por ocasião da mesa-redonda “Karl Kraus e a mídia”, com a participação de Jacques Bouveresse e Thomas Haemmerli, colóquio internacional “Actualité de Karl Kraus”, organizado em 1999 por Gerald Stieg e Jacques Bouveresse, publicado em *Austriaca*, nº 49. Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 1999, p. 38-39; trechos desse texto também foram publicados sob o título “Actualité de Karl Kraus. Un manuel de combattant contre la domination symbolique”. In: BOURDIEU, Pierre. *Interventions 1961-2001. Science sociale et action politique, textes choisis et commentés par Franck Poupeau et Thierry Discepolo*. Marseille: Agone, 2002, p. 374-381 (Coll. “Contre-feux”); e na revista on-line *Agone*, nº 35-36, 2006, publicado em 15/9/2008. Disponível em: <<http://revueagone.revues.org/519>>. Acesso em: 13/11/2014.

e impondo uma derrota memorável aos cristãos-sociais. No alto da edição, ele coloca, sob o título “O vencedor”, a seguinte fotomontagem: diante do Parlamento austríaco está Moritz Benedikt, editor de *Neue Freie Presse*, o órgão mais influente do liberalismo. A estátua de Atena parece sair da cabeça de Zeus-Benedikt. O comentário satírico dos resultados eleitorais que vem em seguida é quase exclusivamente um *patchwork* de citações que Kraus concentra num embuste, uma carta de quatro eleitoras vienenses fictícias (uma alemã, uma tcheca e duas judias) enaltecendo o jornal liberal. E *Neue Freie Presse* publica, realmente, essa carta fictícia na véspera das eleições. O embuste é uma arma muito eficaz para demonstrar a incompetência jornalística. Kraus a tornou popular sob a denominação de *Grubenhund*,* mas só muito raramente se serviu dela.

A montagem fotográfica, a organização das citações e o embuste de 1911 formam um verdadeiro prelúdio aos *Últimos dias da humanidade*, peça na qual um dos atores principais, o mais importante aos olhos de Kraus, é Moritz Benedikt, que de “vencedor” se transformou em “senhor das hienas” e em representante de Satã. E são numerosas as citações literais tiradas da imprensa. Em seu Prefácio, Kraus resume da seguinte maneira seu modo de usar a imprensa:

O documento assume uma cara; as narrativas ganham vida sob a forma de personagens, os personagens definham sob forma de editorial; a crônica recebeu uma boca que a profere sob a forma de monólogos; grandes frases são plantadas sobre duas pernas – muitos homens não têm mais do que uma⁵.

Dito de outra forma, Kraus submete os materiais brutos de *Die Fackel* a um tratamento dramático, transformando em teatro o tribunal público que sua revista de fato representa. Mas a técnica documentária utilizada não produz figuras de teatro “de carne e osso” com traços de verossimilhança psicológica. Temos a impressão de ver figuras de histórias em quadrinhos com balões. Entre as “frases plantadas sobre duas pernas”, podemos citar os “assinantes” da imprensa liberal e cristã-social, em especial o “velho Biach”, que vive e, finalmente, morre segundo o ritmo dos editoriais do redator-chefe de *Neue Freie Presse*.

* *Grubenhund* significa, literalmente, uma espécie de carrinho de madeira, surgido no século XVI; Kraus usou a palavra para se referir, no âmbito do jornalismo, a uma notícia falsa facilmente reconhecida como tal pelo leitor de bom senso. (N. da T.)

⁵KRAUS, Karl. “Préface”. In: *Les Derniers Jours de l’humanité, version intégrale*, op. cit., p. 7.

Sobre o uso da fotografia

Entre os materiais de *Os últimos dias da humanidade*, a fotografia tem papel de destaque. Mas seu uso varia de acordo com as sucessivas edições da obra. A primeira versão foi publicada em 1918-1919 sob forma de quatro números especiais de *Fackel* (*Aktausgabe* [Edição em atos]). Cada ato é precedido de uma foto. Na versão definitiva (*Buchausgabe* [Edição em livro]) o texto é “emoldurado” por duas fotos, o que lhe confere um peso todo especial⁶.

Assim como a fotomontagem “O vencedor” resume o sentido verdadeiro da eleição de 1911, isto é, o triunfo da lavagem cerebral operada pela imprensa liberal, o frontispício da versão definitiva de *Os últimos dias da humanidade* concentra a ideia do título da tragédia: o “rosto austríaco” é uma careta inumana. Trata-se de um cartão-postal mostrando o cadáver do irredentista italiano Cesare Battisti, enforcado por crime de alta traição. Acima do cadafalso, vê-se o carrasco sorridente; militares e civis, visivelmente satisfeitos se acotovela para ser fotografados com o cadáver. O cartão-postal estava destinado a uma ampla divulgação para advertir os “traidores nacionalistas”. No fim do cartão está uma foto para a qual Kurt Tucholsky tinha chamado a atenção de Kraus: trata-se da estátua de um Cristo crucificado, com os braços levantados em direção ao céu, e cuja cruz tinha sido destruída por uma granada. Diante dessa imagem da desolação se encontram as últimas palavras da tragédia: “Destruído está o homem, imagem de Deus”, diz uma “voz do alto”, a última frase é pronunciada pela “voz de Deus”: “Eu não quis isso”. Ironia trágica suprema: essa frase é uma citação do Imperador Guilherme II. Pode-se comparar o procedimento de Kraus ao de Thomas Mann no *Doutor Fausto*, no qual o compositor queria “revogar” a 9ª Sinfonia. As duas fotografias resumem o título da obra, elas desmentem a frase “e viu que aquilo era bom” da “Criação” bíblica.

As fotografias colocadas no início de cada ato da edição de 1918-1919 funcionam como comentários satíricos ou como ilustrações da inumanidade. Assim, o cartão-postal que um general tinha mandado do campo de batalha ao proprietário do seu café preferido em Viena

⁶ Para uma análise detalhada do papel da fotografia e do cinema em Kraus, ver LENSING, Leo A. *Lebensstärre – Bewegende Bilder. Fotografien und ein Film in Die letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus*. Fotogesichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, nº 115. Vienne: Herta Wolf, 2010, p. 5-24.

e que tinha sido publicado num jornal para fazer propaganda do estabelecimento foi colocado como contraponto satírico no começo do primeiro ato. Em compensação, o quarto ato é “ilustrado” por cinco enfermeiras que, por causa de suas máscaras antigás, são transformadas em monstros inumanos. Fotos “oficiais”, por exemplo, do aniversário do imperador Francisco José I, contrastam de modo singular com o caos da guerra.

O fim do quinto ato é composto por uma série de “aparições” que, para serem colocadas em cena, exigiriam meios técnicos cinematográficos. Alguns exemplos: “Milhares de cruces num campo coberto de neve”, “Afundamento** de um navio-hospital”, “Aleia dos enforcados. Crianças giram e balançam os cadáveres” etc. A fonte dessas “aparições” são as fotos publicadas pela imprensa. O modo pelo qual Kraus as apresenta faz delas “quadros vivos”. Podemos lamentar que Kraus tenha recusado confiar *Os últimos dias da humanidade* a Piscator, que dispunha do conhecimento técnico necessário à encenação do texto. Paradoxalmente, Kraus continuava convencido de que a única realização adequada passava por sua própria voz. Porque ele nunca abandonou a desconfiança em relação à imagem, em especial em relação à encenação de sua época (fosse ela de Reinhardt ou de Piscator) e, por conseguinte, também em relação ao cinema.

Cacofonia

Elias Canetti em seu ensaio *Karl Kraus: escola da resistência*, insistiu sobre o aspecto “sonoro” de *Os últimos dias da humanidade*: Kraus sabia ler os jornais.

Como se ele os *ouvisse*. As palavras em preto, impressas, mortas, eram para ele palavras *sonoras*. Quando ele as citava, era como se fizesse com que vozes falassem: citações acústicas⁷.

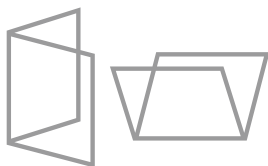
Não há apenas “palavras mortas” na cacofonia da tragédia, há um verdadeiro universo sonoro desarmonioso que vai dos gritos da rua até os discursos oficiais e da rejeição da produção musical da época até os atos comprometedores dos intelectuais, dos padres e dos poetas.

^{**} A palavra utilizada é *sabordement*, que significa a ação de abrir um rombo no casco de um navio para o pôr a pique. A palavra também se refere a jornais que, durante a ocupação alemã na França (1940-1944), decidiram suspender a própria circulação. (N. da T.)
⁷ CANETTI, Elias. “Karl Kraus. École de la résistance”. In: *La Conscience des mots*, traduzido do alemão por Roger Lewinter. Paris: Albin Michel, 1984, p. 55.

Esse caos sonoro é ritmado pelos gritos dos vendedores de jornais: a palavra *Extraausgabe* [edição extraordinária] se reduz, aos ouvidos de Kraus, à última sílaba: “bee”, logo, ao balido de um carneiro. Um papel à parte está reservado aos materiais musicais. Desde o começo de *Fackel*, Kraus trava um combate encarniçado contra a opereta vienense opondo-lhe, como antídoto, a obra de Jacques Offenbach. Ora, a guerra não apenas interrompeu as encenações de operetas como a detestada *Viúva alegre*, de Lehár, como esteve na origem de uma produção que se serviu dela como motivo. Sob certos aspectos, *Os últimos dias da humanidade* assumem a dimensão de uma antiopereta. Além das citações satíricas das operetas, os materiais musicais utilizados comportam inúmeras canções populares, estudantis, patrióticas e militares, mas também sucessos vienenses e berlinenses da época, com frequência contrastando com as músicas representativas como o hino imperial.

A essa matéria-prima Kraus dá, contudo, uma estrutura quase clássica: cinco atos (como numa tragédia clássica) com prólogo e epílogo. Mas essa estrutura não corresponde a nenhum mecanismo da poética teatral, é simplesmente a progressão do tempo em direção ao “último dia” o que justifica a organização em atos que correspondem aos anos da guerra, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918 e que desembocam num epílogo intitulado “A derradeira noite” durante o qual se assiste à aniquilação da humanidade e à “revogação da criação”.

Existe, contudo, uma instância ordenadora na tragédia. Os materiais, entre outros a foto da execução de Battisti, são submetidos a um tratamento dialético, pois Kraus introduziu na tragédia, no lugar do coro antigo, o casal Reclamão (o próprio Kraus)-Otimista que discute a respeito do “sentido” a ser atribuído a “essa grande época”⁸. É óbvio



⁸ Depois de um silêncio de cinco meses, Kraus se dirigiu ao público no início de dezembro de 1914 com o discurso *Nesta grande época* (“In dieser grossen Zeit”) objetivando, dando corpo a um dos slogans mais correntes no início da guerra.

que o Reclamão é quem tem razão e também a última palavra. A última cena do quinto ato é antecedida por um longo monólogo do Reclamão que retoma as palavras de Horácio utilizadas no prólogo e recebe como resposta os “bee” dos vendedores de jornais. Dito de outro modo: para dominar a massa desconexa de documentos citados, Kraus introduziu em seu teatro documentário uma instância suprema: ele mesmo, isto é, o tribunal único em que *Fackel* tinha se transformado⁹. A peça *Os últimos dias da humanidade* é um teatro-processo baseado em numerosos documentos acusatórios. Trata-se de deslocar os documentos de seu lugar de origem (em geral a imprensa) para o espaço de *Fackel* para que a verdadeira natureza deles seja sublinhada e levada a julgamento. Os lugares públicos habituais perdem assim sua legitimidade. Em muitos casos, Kraus se contenta em dar “seu” título a uma citação que, assim, se condena por si própria. Para retomar a fórmula de Bourdieu: “Ele objetiva os detentores do monopólio da objetivação pública”¹⁰.

⁹ Todos os que ouviram Kraus ler em público ressaltaram que sua sátira agia na “esfera do direito” (Walter Benjamin), que Kraus representava “a lei ardente” (Elias Canetti), que ele se “mantinha no limiar do Juízo final” (Adolf Loos) ou que ele “tinha descido ao inferno para julgar os vivos e os mortos” (Oskar Kokoschka).

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. “Karl Kraus et les médias”, op. cit., p. 39.

O DOCUMENTARISCHE DRAMA

Erwin Piscator

Apresentamos aqui trechos do Teatro político, nos quais Erwin Piscator justifica e descreve suas primeiras experiências de “drama documentário”.

O Teatro político

No plano ideológico como no plano formal, os autores estavam atrasados em relação à ideia que tínhamos do teatro. [...] Excetuadas as obras dramáticas de Franz Jung, que estavam na vanguarda no plano político e cuja estrutura assinalava uma nova orientação, as demais, como sempre, não passavam de “peças” no sentido próprio da palavra: pedaços da época, extratos de uma visão do mundo, mas nunca a totalidade, nunca a árvore completa, das raízes até a ponta dos galhos, nunca a atualidade candente que nos toma a cada frase lida no jornal. O teatro estava sempre em atraso em relação ao jornal, não era suficientemente atual, não intervinha ativamente no imediato, era uma forma de arte petrificada, previamente determinada, limitada em seus efeitos. Ora, o que queríamos alcançar era uma ligação bem mais estreita com o jornalismo, com a atualidade cotidiana.

O primeiro espetáculo no qual o documento político constituía a base do texto e da representação se intitulava *Apesar de tudo* (Grosses Schauspielhaus, 12 de julho de 1925). [...] Esse espetáculo foi uma obra

coletiva, na qual se conjugaram os esforços do autor, do encenador, do músico, do cenarista e dos atores [...] E pela primeira vez o filme estava ligado organicamente aos acontecimentos cênicos. [...] O filme era, para mim, “apesar de tudo,” um *documento*. Nós tínhamos utilizado primeiro tomadas autênticas da guerra, da mobilização [...] tiradas dos arquivos imperiais, postas à nossa disposição por alguns amigos. Essas tomadas mostravam com violência o horror da guerra [...] Essas fotos visavam a sacudir e a despertar as massas proletárias, mais do que o fariam centenas de palestras. Eu distribuí o filme durante o desenrolar da peça e recorri às projeções ali onde ele não me parecia suficiente.

A representação em seu conjunto era nada menos que uma gigantesca montagem a partir de discursos autênticos, artigos, recortes de jornal, convocações, folhetos, fotografias e filmes de guerra, filmes da revolução, cenas e personagens históricos. [...]

Pela primeira vez éramos confrontados com a realidade absoluta, a que nós mesmos vivêramos. E essa realidade apresentava momentos de tensão e ápices dramáticos idênticos aos que o “teatro de autor” apresenta. Dessa realidade emanavam emoções igualmente violentas. Com uma condição, é verdade: essa realidade deveria ser política (no sentido da palavra grega: que diz respeito a todos).

PISCATOR, Erwin. *Le Théâtre politique (Das politische Theater*. Berlin: A. Schultz, 1929), traduzido do alemão por Arthur Adamov com a colaboração de Claude Sebis. Paris: L'Arche, 1962, p. 41 (capítulo III, “Le théâtre prolétarien 1920-1921” [O teatro proletário 1920-1921] e p. 65-70 (capítulo VIII, “Le théâtre documentaire” [O teatro documentário]).

MONTAGEM E AUTENTICIDADE NO TEATRO DOCUMENTÁRIO DE PETER WEISS

Jean-Louis Besson

Em um texto escrito em 1966, pouco antes de sua morte, Piscator observa a respeito do teatro documentário dos anos 1960 na Alemanha:

Não creio que seja diminuir o valor dos escritores que trabalharam comigo nos anos 1920 dizer que as peças com as quais eu sonhava naquela época só foram escritas agora, por Hochhuth, Kipphardt e Weiss, peças que respeitam o caráter inegável do documento, o rigor da análise histórica mais estrita, sem por isso renunciarem à liberdade de criação¹.

Aos olhos de Piscator, o teatro documentário dos anos 1960 se inscreveria, pois, na continuidade, constituiria mesmo o ápice, de um processo iniciado nos anos 1920, quando ele inseria documentos autênticos (fotos, filmes, desenhos) em cena; esse processo, interrompido pelo período do nacional-socialismo, teria sido retomado nos anos 1960 por autores preocupados em interrogar novamente ou em reinterpretar a História sobre os palcos, apoiando-se em documentos autênticos. Graças a esses textos de feição nova, que se apossam do material bruto da realidade histórica sem sacrificar a liberdade de criação, Piscator poderia concluir na República Federal da Alemanha o que mal tinha podido começar sob a república de Weimar.

Peter Weiss aponta no mesmo sentido quando intitula “Notas sobre o teatro documentário” o prefácio a sua peça *Discurso sobre a gênese e*

¹ PISCATOR, Erwin. “Postface au Théâtre politique”. In: HAINAUX, René (dir.). *Piscator and the Documentary Theatre. World Theatre/ Piscator et le théâtre documentaire. Théâtre dans le monde. Revue de l’IIT*, vol. 17, nº 5-6. Paris: Bruxelles: Éditions Michel Brient, 1968, p. 352.

*o desenrolar da muito longa guerra de libertação do Vietnã ilustrando a necessidade da luta armada dos oprimidos contra os opressores assim como a vontade dos Estados Unidos da América de aniquilarem os fundamentos da revolução*². A expressão “teatro documentário” que ele utiliza provém, na verdade, em linha direta de Piscator, que assim designava suas montagens dos anos 1920, nas quais ele inseria documentos colhidos da imprensa ou da História, em colaboração com uma equipe especialmente encarregada dessa tarefa³.

De todo modo, as convergências entre os dois principais representantes do movimento não devem esconder as diferenças que existem entre as produções dos anos 1920 e as dos anos 1960, divergências pouco apontadas até agora, mas que são, no entanto, suficientemente profundas para que seja possível falar de duas concepções radicalmente diferentes, até mesmo opostas, do teatro documentário, mesmo tendo sido Piscator um elemento-chave tanto numa quanto noutra.

Muito mais que Heinar Kipphardt ou Rolf Hochhuth que, tratando de temas destinados a incomodar o público em razão de seu conteúdo moral e político, conservam uma estrutura dramática relativamente tradicional – baseada na fábula e/ou no personagem –, Peter Weiss, inspirando-se ao mesmo tempo nos espetáculos de Piscator – em especial *Bandeiras*, de 1924, e *Apesar de tudo*, de 1925 – e no teatro épico de Brecht, inventa uma escrita dramática que visa à autenticidade em relação à História, baseando-se na montagem épica de documentos. Embora esse teatro tenha sido extremamente efêmero – Peter Weiss só escreveu três peças propriamente “documentárias”: *O interrogatório* (1965); *Discurso sobre o Vietnã*⁴ (1968) e *O canto*

² WEISS, Peter. “Notes sur le théâtre documentaire”, dans *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d’Amérique d’anéantir les fondements de la Révolution*, traduit de l’allemand par Jean Baudrillard. Paris: Les Éditions du Seuil, 1968, p. 7-15.

³ Ver LORANG, Jeanne. “Toller/Piscator: Hop-là, nous vivons! de Toller, mise en scène de Piscator, inauguration de la Piscator-Bühne (1927)” *Travail Théâtral*, nº 13. Lausanne: Éditions La Cité, octobre-décembre 1973, p. 70: “Como Piscator vê em Oba, estamos vivos! a possibilidade de evocar ‘o quadro social e político de toda uma época’, ele precisa reconstituir o contexto histórico dos anos 1920. Com esse objetivo, Simon Guttmann e Curt Oertel filmam roteiros baseados em um manuscrito ‘especialmente elaborado’ [...] pelo comitê de dramaturgia [...]. Uma outra equipe pesquisa seqüências autênticas nos arquivos das grandes produtoras cinematográficas”.

⁴ Abreviação normalmente usada para *Discurso sobre a gênese e o desenrolar da muito longa guerra de libertação do Vietnã ilustrando a necessidade da luta armada dos oprimidos contra os opressores assim como a vontade dos Estados Unidos da América de aniquilarem os fundamentos da revolução*.

do *fantoche lusitano* (1967)⁵ – as perguntas e as contradições que ele coloca, em especial entre intenção e recepção, merecem ser questionadas numa perspectiva atual.

Espetáculo documentário / teatro documentário

A diferença essencial entre as experiências de espetáculo documentário feitas por Piscator nos anos 1920 e o teatro documentário dos anos 1960 está no fato de que este último não foi iniciado por um encenador, mas por dramaturgos que buscam uma alternativa a Brecht ou tentam renovar, até mesmo radicalizar, a escrita dele. Para esses novos autores, os documentos não são mais integrados num espetáculo para colocar em perspectiva ou até para contradizer o que é apresentado em cena, eles fazem parte da escrita da peça, são seu princípio. O texto *O interrogatório*, que tem por subtítulo “*oratório em onze cantos*”, é uma transcrição das declarações nos processos do tribunal de Frankfurt diante do qual compareceram, a partir de dezembro de 1963, os torturadores do campo de extermínio de Auschwitz. Em *Discurso sobre o Vietnã*, cujo tema são os 2500 anos da história do Vietnã, Weiss inclui projeções cinematográficas e dados quantitativos, relatórios autênticos sobre a situação geopolítica ou discursos de homens políticos, de responsáveis pelo estado-maior e de homens de negócios. O *Canto do fantoche lusitano* trata da política colonial portuguesa em Angola e Moçambique. O núcleo documentário é fornecido por dados estatísticos e por trechos de discursos efetivamente pronunciados por Salazar e montados nas falas do Fantoche. A peça se apresenta como uma revista política que recorre às múltiplas possibilidades do teatro: coros, pantomimas, sombra chinesa, música, máscaras. Enquanto na encenação de *Apesar de tudo*, por exemplo, as imagens filmadas da Primeira Guerra mundial vinham se confrontar com os discursos dos deputados socialistas

⁵ Peter Weiss começou sua carreira artística como designer gráfico, pintor e romancista, atividades que manteve durante toda a vida. Sua primeira grande peça, *A perseguição e o assassinato de Jean-Paul Marat* representados pelo grupo teatral do hospício de Charenton sob a direção do Senhor de Sade, escrita em 1964, assim como as que sucedem o período que nos interessa aqui, *Trótski no exílio* (1970) e *Hölderlin* (1971), não pertencem propriamente ao gênero documentário, mesmo se elas se apoiam em fontes históricas. O próprio movimento não reúne mais do que uns poucos autores e obras: a primeira peça, *Der Stellvertreter* (O vigário), de Hochhuth foi escrita em 1963, a última, *Das Verhör von Habana* (O interrogatório de Havana), de Hans Magnus Enzensberger, em 1970. O movimento, aliás, conta com um reduzido número de peças: além das duas que acabamos de citar e das três peças de Weiss, podemos incluir: *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (literalmente: Em causa: J. Robert Oppenheimer; o título em francês é *O caso Oppenheimer* [como também o da tradução para o português], de Heinar Kipphardt, de 1964; *Soldaten, Nekrolog auf Genf* (Soldados. Necrológio para Genebra), de Hochhuth, de 1967, e *Toller*, de Tankred Dorst, de 1968. No total, oito peças apenas.

votando as verbas militares – e apareciam assim como um elemento autônomo que questionava ou contestava a cena falada –, nas três peças de Weiss, os materiais autênticos não têm essencialmente uma função de comentário: eles são uma garantia da autenticidade das falas e dos atos realizados em cena.

Autenticidade/objetividade

Em *Quatorze teses sobre o teatro documentário*, publicado como prefácio ao *Discurso sobre o Vietnã*, verdadeiro manifesto do teatro documentário, Peter Weiss apresentou este último como um teatro de relatório, que pode se basear em documentos de qualquer natureza, de atas de processos às reportagens filmadas, mas que tem como regra não modificar em nada o conteúdo escolhido. Dito de outro modo: os documentos não podem ser reescritos, eles devem ser mantidos no seu teor original. A intervenção do autor consiste em encontrar para eles uma forma, isto é, fazer uma escolha e realizar uma montagem. Tratando-se de uma peça como *O interrogatório*, era realmente impossível retomar todas as minutas do processo, o que teria tido como consequência absurda representar novamente o julgamento no teatro num espetáculo que duraria várias semanas ou até vários meses. A escolha do autor foi, portanto, decisiva e teve um objetivo bem claro, como declarou Weiss, “convergir para um tema preciso, na maior parte do tempo social ou político”. E acrescentou: “A escolha crítica, assim como o critério que rege a montagem dos trechos extraídos da realidade, garantem a qualidade dessa dramaturgia do documento⁶”.

A dimensão política do teatro documentário é assim, de saída, afirmada. Embora reunindo documentos autênticos, Weiss não visa à objetividade. Trata-se, para ele, de sustentar um discurso que possa contrabalançar “o fluxo de informações incoerentes que nos assaltam a cada dia, vindas de todos os lados”, colocando em perspectiva essas informações com o intuito de desvelar o que elas camuflam ou falsificam. Aqui ainda o teatro de Weiss diverge das realizações de Piscator. Enquanto este último usava filmes e artigos publicados

⁶ WEISS, Peter. Notes sur le théâtre documentaire, traduit de l'allemand par Michel Bataillon sous le titre *Quatorze thèses à propos du théâtre documentaire*. In: HAINAUX, René (dir.). *Piscator and the Documentary Theatre. World theatre / Piscator et le théâtre documentaire. Théâtre dans le monde*, op. cit., p. 380 et p. 382. Utilizamos aqui esta tradução e não a que foi publicada nas Éditions du Seuil como prefácio ao *Discours sur le Vietnam*.

⁷ WEISS, Peter. Notes sur le théâtre documentaire, op. cit., p. 376.

na imprensa para desmentir a verdade oficial, Weiss considera que a mídia se tornou um meio de deformação do real a serviço de interesses poderosos e que a missão do teatro é restabelecer a autenticidade dos fatos assim dissimulados. Trata-se, portanto, de, pela montagem de documentos, “clarificar” uma situação levantando-se “contra a tendência dos meios de comunicação de massa de manter a população num deserto de embrutecimento e de cretinização”⁸.

Um esquema modelo

Agindo dessa maneira, o teatro documentário vai ao encontro de todas as formas de ação – manifestações, panfletos, desfiles, comícios – que visam a esclarecer a população sobre a realidade. No entanto, ele se distingue da “ação política imediata” na medida em que “a cena do teatro documentário não representa mais a realidade apreendida naquele momento, mas a imagem de um pedaço de realidade arrancado do fluxo contínuo da vida”⁹.

Esse ponto é essencial porque sublinha o fato de que o teatro documentário – seja qual for a autenticidade dos documentos que ele utiliza e sejam quais forem suas intenções políticas – é, antes de mais nada, uma obra de arte e não pode agir como se não fosse.

O teatro documentário não pode se medir com a realidade de uma manifestação política autêntica [...] Mesmo quando ele procura se livrar da moldura que faz dele um meio artístico, mesmo quando abandona as categorias estéticas, mesmo quando pretende ser coisa imperfeita, tomada de posição e ação militante, mesmo quando quer parecer que nasce naquele minuto e que age sem premeditação, o teatro documentário é, no fim das contas, um produto artístico e tem que sê-lo, se quiser justificar sua existência. [...] Um teatro documentário que deseja ser em primeiro lugar um fórum político e renuncia a ser uma realização artística se torna questionável. Nesse caso, uma ação política prática no mundo exterior teria uma eficácia maior¹⁰.

É, pois, por sua capacidade de, por um lado, transformar uma matéria real e, por outro, atribuir-lhe as funções de um meio artístico que o teatro documentário adquire plena validade no debate crítico que trava com a realidade.

⁸ *Idem*, p. 378.

⁹ *Idem*, p. 380.

¹⁰ *Idem*, p. 376.

Na medida em que o teatro documentário não pode dar conta da realidade em seu conjunto, nem tampouco substituí-la, sua força “reside na capacidade de construir, a partir de fragmentos de realidade, um exemplo utilizável, um ‘esquema-modelo’ dos acontecimentos atuais”¹¹.

A ideia de “esquema-modelo” supõe um olhar crítico, um recuo diante da realidade, uma atitude de observador externo que permite analisar os fatos com olhar de *expert* e colocá-los em perspectiva. É esse o objetivo que Weiss atribui ao corte e à colagem, os quais dão lugar a confrontos, fazem ressaltar as contradições e permitem talvez propor soluções. O teatro documentário se distingue assim do *happening* político “que leva a uma tensão difusa, a uma participação emocional e à ilusão de um engajamento na atualidade”, na medida em que o teatro documentário supõe uma atitude “atenta, consciente e refletida”¹². Nesse aspecto, Weiss se distancia dos espetáculos de Piscator dos anos 1920, os quais supunham, isso dito pelo próprio Piscator, uma forte participação afetiva do público, e inscreve o teatro documentário na esteira do teatro épico de Brecht, que visa a evidenciar as contradições dos indivíduos e do próprio sistema. Mas, ao mesmo tempo, Weiss radicaliza o teatro épico brechtiano, na medida em que rompe não apenas com a forma dramática tradicional, mas também com a ideia de fábula – mesmo descontinua –, de personagem e de parábola.

Não são postos em cena conflitos individuais, mas comportamentos ligados a suas motivações socioeconômicas. O teatro documentário se opõe ao brilho exterior que logo caduca, ele se apegava antes ao fato “exemplar”, ele não usa o personagem dramático nem a evocação de atmosfera, mas grupos, campos de forças, de tendências¹³.

É, no fim das contas, a autenticidade do material apresentado que serve de fábula e é o personagem real que substitui o personagem teatral. Nem um nem outro assumem seu lugar numa fábula bem composta com valor de parábola.

Um teatro em preto e branco

Enfim, o teatro documentário de Weiss não deixa as contradições em aberto, como tendia a fazer o teatro brechtiano. Ele utiliza

¹¹ WEISS, Peter. *Notes sur le théâtre documentaire*, op. cit., p. 382.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 384.

amplamente a técnica do “preto e branco”, denunciando principalmente os exploradores, caricaturando-os e “exprimindo em relação aos explorados toda a solidariedade que se pode demonstrar¹⁴”. Trata-se, portanto, de um teatro que toma partido e pode inclusive assumir a forma de um tribunal para revelar certos pontos que as posições oficiais esconderam. Nesse sentido, ele solicita a participação ativa do público, convidando-o a se envolver nos debates e a formular por si próprio um julgamento.

Para isso, a montagem do material deve dar amplo espaço aos contrastes, seja pela alternância dos ritmos da escrita (passagens breves/longas unidades complexas), seja pela inserção de *songs*, de comentários, de resumos, de coros, de pantomimas ou pelas rupturas no interior da ação que “criam insegurança, podem provocar um efeito de choque” e “mostram como um indivíduo ou um grupo é atingido pelos acontecimentos¹⁵”. Essas técnicas contribuem para a tomada de consciência da realidade dos fatos e, por esse motivo, nunca são utilizadas apenas por si mesmas, mas com o objetivo de apresentar experiências, elementos de apoio.

Fica evidente que, para Peter Weiss, a utilização de documentos autênticos é simplesmente um ponto de partida para um teatro engajado que tem sua própria dramaturgia, suas próprias regras e cujo objetivo não é designar as situações, mostrá-las em seu aspecto factual, mas revelá-las, revelar os seus motivos e indicar os meios de transformá-los. É um teatro de agitação e de propaganda, que teria abandonado sua espontaneidade primeira para fazer suas as lições de Brecht, ultrapassando-o. Passamos, então, de um teatro militante, que conclama à ação – o de Piscator nos anos 1920, para um teatro de essência moral, que se inscreve na tradição de Schiller e que visa despertar a consciência dos espectadores.

Um efeito catártico

Mas o que é problemático no teatro documentário de Peter Weiss é que a “mensagem” está inscrita na montagem. Enquanto Piscator evidenciava no palco do teatro o mecanismo da montagem, Weiss o dissimula na escrita. Em Piscator, o discurso político é ostensivo, ele

é apresentado em alto e bom som. O teatro de Piscator é um teatro de militante e o espectador sabe o que esperar. Na obra de Weiss, a mensagem é larvar, fica escondida por trás do que parece ser pura autenticidade, mas que, de fato, não passa de uma autenticidade relativa, visto que os fatos são “montados” para dar corpo a um dado ponto de vista e conseguir um dado impacto sobre o público. Não é mais um teatro da militância, mas um teatro da sugestão.

Por isso, o espectador só pode aderir ao que vê, ou rejeitá-lo. Talvez seja essa a razão pela qual, com frequência, as peças documentárias obtêm em cena efeitos contrários àqueles que desejariam produzir: em vez de recuo crítico, uma forte reação na qual os afetos são preponderantes. Ao longo da temporada de *O interrogatório* na Freie Volksbühne de Berlim Ocidental¹⁶, espectadores iam embora no meio da peça, seja porque ficavam chocados com o que era dito, seja porque não podiam mais suportar, afetivamente, emocionalmente, os horrores contidos nos testemunhos que ouviam em cena. Em vez do teatro de emancipação desejado por Weiss, estamos diante do que se poderia considerar como uma forma moderna de catarse no sentido que Brecht dava a esse termo para criticá-lo: uma liberação de afetos que trava o processo de recuo crítico, o que é o contrário do objetivo visado.

Isso não desvaloriza o teatro documentário de Weiss, muito pelo contrário. Uma peça como *O interrogatório* é, sem dúvida, uma obra teatral das mais fortes entre as que foram escritas na segunda metade do século XX e um dos textos mais inventivos no plano da estrutura dramática utilizada, propondo o cruzamento de testemunhos sob a forma de *oratório*. Mas a força dessa peça não está na mensagem que Peter Weiss quis transmitir e que, retomando uma teoria soviética elaborada sob Stálin, apresentava os campos de extermínio nazistas como a consequência última do capitalismo. Sua força está no fato de a autenticidade dos testemunhos nos abalar mais do que qualquer ficção construída numa cena de teatro.

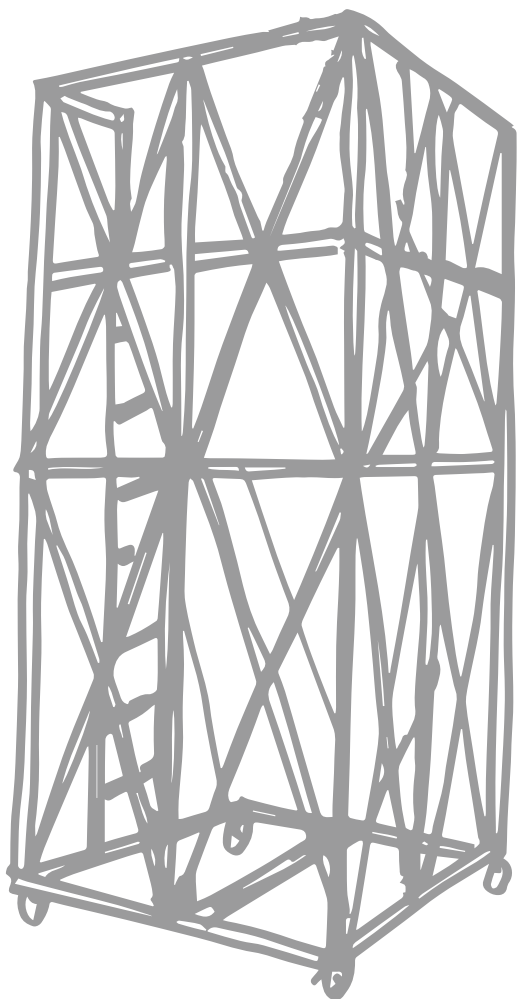
Sob certo ponto de vista, o teatro documentário de Peter Weiss marca o fim de uma época: a época em que o teatro tinha a ambição de dar conta da História em sua totalidade com o objetivo

¹⁴ WEISS, Peter. *Notes sur le théâtre documentaire*, op. cit., p. 386.

¹⁵ *Idem*, p. 388.

¹⁶ Encenação de Piscator. A peça estreou dia 19 de outubro de 1965 simultaneamente em 14 teatros da Alemanha Oriental e Ocidental.

de encontrar para ela um sentido e de orientar o seu curso. O que, sobretudo, desperta o nosso interesse atualmente é sua capacidade de ultrapassar a ficção teatral para dar testemunho do mundo e instaurar com o público – ainda que a contragosto – uma relação baseada numa afetividade não maculada por considerações racionais prévias.



A PRIMEIRA ENCENAÇÃO DE *O INTERROGATÓRIO* DE PETER WEISS NA ITÁLIA: UM DOCUMENTÁRIO TOTAL

Erica Magris

Quando Virginio Puecher realizou a primeira encenação italiana de *O interrogatório* de Peter Weiss¹ para o Piccolo Teatro de Milão, em 1966, o teatro documentário na Itália se desenvolvia em duas direções principais: no ambiente do teatro universitário e militante – no qual os materiais documentários estavam no centro de criações efêmeras baseadas no *agit-prop*, como o *Giornale a pista centrale* [Jornal da pista central] do Teatro Gruppo de Carlo Quartucci, espetáculo para atores, bonecos, marionetes e imagens cinematográficas, realizado a partir de textos de García Lorca, Brecht, Italo Calvino e Rabelais² –, nas instituições – os teatros *stabili* [estáveis], onde a inserção de documentos em cena era um procedimento recorrente mas pontual nos diferentes espetáculos. Nas encenações de Giorgio Strehler para obras alemãs³, as projeções de arquivos fotográficos e

¹ WEISS, Peter. *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965. O texto foi traduzido e publicado logo depois disso na Itália e na França: *L'istruttoria. Oratorio in 11 canti*. Trad. do alemão por Giorgio Zampa. Torino: Einaudi, 1966; *L'Instruction. Oratorio in 11 chants*. Trad. do alemão por Jean Baudrillard. Paris: Les Éditions du Seuil, 1966. [Em português, ver: *O interrogatório*. Trad. de Teresa Linhares e Carlos de Queiroz Telles. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1970, que servirá de base para todas as citações da peça incluídas neste artigo. Respeitamos também a pontuação da versão brasileira da peça. N. da T.]

² Teatro do Parchi di Nervi, Gênova, 31 de agosto de 1966.

³ Ernst Toller, *Oplà, noi viviamo! (Oba, estamos vivos!)*, Piccolo Teatro, Milão, 1952; Bertolt Brecht, *L'opera da tre soldi (A ópera de três vinténs)*, Piccolo Teatro, Milão, 1956; *Ascesa e caduta della città di Mahagonny (Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny)*, Piccolo Scala, Milão, 1964.

cinematográficos serviam de marcos de orientação, atribuindo uma feição documental aos espetáculos. Um interesse mais específico pelas verdadeiras dramaturgias documentárias estava, no entanto, emergindo: na temporada 1964-1965, Giorgio Strehler dirigiu um coletivo⁴ que montou *O caso Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt, e Luigi Squarzina, diretor do teatro estável de Gênova, montou a peça-investigação *Il processo di Savona* [O processo de Savona], que Vico Faggi – magistrado, dramaturgo e tradutor – tirou das atas do processo que sucedeu à fuga para o estrangeiro do chefe do partido socialista, Filippo Turati, em 1927⁵. Puecher, assistente de Strehler, que tinha participado do coletivo que fez *O caso Oppenheimer*, também utilizou documentos para encenar a peça realista *Soupe de poulet à l'orge* [Sopa de frango com cevada], de Arnold Wesker, no teatro estável de Bolonha, e as fotografias apresentavam visualmente e historicamente o contexto da ação. Contudo, não serão apenas essas as experiências que orientarão Puecher em seu trabalho para *O interrogatório*.

Sua inspiração virá também de um certo tipo de teatro musical no qual laços muito fortes se estabelecem entre engajamento político e pesquisa artística, numa continuidade ideal com o teatro dos anos 1920, por um lado e, por outro, numa circulação internacional de ideias e artistas.

Caminhos internacionais para um teatro musical documentário

Em janeiro de 1960, o compositor Luigi Nono escreveu para Angelo Maria Ripellino, poeta e especialista em literatura e teatro russos, para lhe pedir “sua colaboração total” para a ideia de uma ópera que inauguraria um novo teatro político:

Anuncio a você minha ideia para o teatro. [...] teatro não mais limitado à cena (como numa igreja), mas em toda a sala, não mais unidade de lugar [... de tempo, nem] de ação, mas com instalação de amplificadores na plateia em diferentes lugares [...]! não mais elemento visual e elemento auditivo interligados [...], mas desenvolvimento autônomo e interligado das possibilidades auditivas-visuais e desenvolvimento simultâneo de várias possibilidades. [...] ampliação máxima no momento atual das possibilidades e capacidades humanas de transmitir-falar-agir-mostrar-mobilizar-sacudir,

pelas possibilidades máximas atuais da recepção humana, [...] parece-me que todas as experiências feitas até 1930-1933, antes do nazismo, foram realmente cortadas e destruídas [...]. E, me parece, não devemos retomá-las, porque seria um novo neo e, portanto, um novo neoclassicismo, mas conhecê-las e estudá-las para os desenvolvimentos possíveis hoje em dia⁶.

Esse projeto pôde ser concretizado por ocasião de uma encomenda da Bienal de Veneza: *Intolleranza 1960* é uma parábola contemporânea sobre a opressão (cujo título lembra o filme homônimo de David W. Griffith, de 1916), apresentada em 1961 depois de um difícil processo de criação⁷. A obra conta as peripécias trágicas de um migrante empregado numa mina⁸ que, ao tentar voltar para seu país, atravessa todas as etapas de um calvário contemporâneo: envolvido por acaso numa manifestação política, é preso, torturado e mandado para um campo de concentração. Quando consegue escapar e voltar para seu país para recomeçar a vida, morre numa inundação⁹. O núcleo dramático da obra é da ordem do documentário: entre as fontes utilizadas estão o testemunho de Henri Alleg sobre as torturas na Argélia e os textos que Julius Fučík escreveu durante sua detenção¹⁰, acompanhados por poemas de Ripellino, Eluard, Maiakóvski, Brecht. Os fatos mais trágicos da época e do passado imediato eram assim transferidos para um plano poético, universal, exemplar.

As imagens projetadas, cuja utilização estava prevista desde o início do projeto, constituíram uma camada documental posterior e estabeleceram relações imediatas com a realidade. Josef Svoboda, cuja colaboração foi muito desejada por Nono, concebeu uma cenografia linear, composta de estruturas metálicas que sustentavam várias telas – esferas, um retângulo montado sobre uma catapulta e que podia avançar subitamente na direção do público, e tábuas carregadas por figurantes. Esse dispositivo de projeção múltipla servia de suporte para *slides* e sequências filmadas que o próprio cenógrafo

⁴ Constituído por Cioni Carpi, Luciano Damiani, Gigi Lunari, Virginio Puecher, Fulvio Tolusso.

⁵ Outras criações de teatro investigativo vão acontecer nos anos seguintes no teatro estável de Gênova: *Cinque giorni al porto* (1969), *8 settembre* (1972), *Rosa Luxembourg* (1976).

⁶ NONO, Luigi. *Carta a Angelo Maria Ripellino*, 11 de janeiro de 1960, publicada em DE BENEDICTIS, Angela Ida; MASTINU, Giorgio (dir.). *Intolleranza 60: a cinquant'anni dalla prima assoluta*, catálogo da exposição organizada em Veneza. Veneza: Marsilio, 2011, p. 60, 62 e 63. Conservamos a apresentação tipográfica de Nono.

⁷ Sobre o processo de criação, ver DE BENEDICTIS, Angela Ida et MASTINU, Giorgio (dir.), *Intolleranza 60*, *ibid.*, e BABLET, Denis. *Josef Svoboda (1970)*. Lausanne: L'Âge d'Home, 2004. (Coll. “ThXX”).

⁸ Na época, muitos italianos deixavam seu país para trabalhar nas minas da Bélgica, da França e da Alemanha. Em 1956, centenas de mineiros italianos morreram num acidente na mina de Marcinelle.

⁹ Eco da inundação do Polesine que, em 1951, devastou as áreas em torno de Rovigo e de Veneza.

¹⁰ Ver ALLEG, Henri. *La Question*. Lausanne: La Cité, 1958, traduzido para o italiano com o título *La tortura*, por Paolo Spriano. Turim: Einaudi, 1958. Ver também FUČÍK, Julius. *Reportáž psaná na oprátce*. Praga: Svoboda, 1945; publicado na França com o título *Écrit sous la potence*, traduzido do tcheco por Yvonne e Karel Marek. Paris: Éditions de la Bibliothèque mondiale, 1957.

se encarregou de selecionar e preparar: imagens muito violentas, chocantes – campos de concentração nazistas, guerras coloniais na África, conflito na Coreia – que amplificavam o valor político e militante da obra. Finalmente, por causa da censura da Bienal de Veneza, segundo Svoboda, ou por causa dos mal-entendidos com o compositor, segundo os que cercavam Nono –, essas imagens documentárias foram substituídas por projeções gráficas, expressionistas e abstratas, do pintor Emilio Vedova.

Foi por ocasião de uma nova encenação de *Intolleranza 1960*, com The Opera Group, em Boston em 1965¹¹, que Svoboda pôde desenvolver seu projeto original, enriquecido pela tecnologia de ponta do circuito fechado televisivo, que mudou radicalmente a “relação documentária” entre cena e plateia e a relação teatro/realidade. O cenógrafo combina imagens de arquivo¹² – o linchamento de um negro, revoltas nas ruas, a paisagem de Hiroshima depois da bomba – com tomadas diversas, ao vivo – documentos, às vezes transformados em tempo real com a polaridade positivo-negativo, ações realizadas num set de filmagem a cinco quilômetros do teatro, atores em cena, público na plateia e fora do teatro, onde acontece uma manifestação contra o espetáculo. Svoboda cria assim um “ambiente documentário” que cerca e interpela o espectador, tecendo elos complexos, variáveis, entre a história contada e a situação sociopolítica americana. Como observou o crítico Kevin Kelly: “tudo se passa como se ele tivesse feito do público uma câmera gigantesca voltada para os acontecimentos e do nosso espírito um filme sobre o qual se gravam impressões, impressões duradouras¹³”.

Na época dessa criação nos Estados Unidos, Svoboda trabalhava também na Scala de Milão na cenografia de outra ópera contemporânea: *Atomtod*, de Giacomo Manzoni, cujo tema é a ameaça de guerra atômica¹⁴. Svoboda realizou então um dispositivo de projeções

¹¹ NONO, Luigi. *Intolleranza 60*, encenação de Sarah Caldwell, produção Boston Opera Group, Boston, 22 de fevereiro de 1965. Sobre esse espetáculo, ver BABLET, Denis. Josef Svoboda, op. cit., p. 132-136; WILCOX, Dean. “Political allegory or multimedia extravaganza? A historical reconstruction of the opera company of Boston’s *Intolleranza*”. *Theatre Survey*, vol. 37, nº 2, Cambridge: Cambridge University Press, novembro 1996, p. 115-136.

¹² Wilcox conta a respeito: “Perguntado sobre a diferença entre a escolha das imagens em 1961 e em 1965, Svoboda declarou que, para a produção de Boston, ‘eu tinha acesso aos arquivos do New York Times e utilizamos filmes em 16 mm do KKK e outros filmes. A experiência foi milagrosa. Era genial ter todo esse material. Era um paraíso’”. In: “A historical reconstruction of the opera company of Boston’s *Intolleranza*”, op. cit., p. 125.

¹³ KELLY, Kevin. “*Intolleranza* set makes audience into camera... that absorbs all the horror”, *The Boston Globe*, Boston, 22 de fevereiro de 1965, citada por BABLET, Denis, Josef Svoboda, op. cit., p. 136.

¹⁴ MANZONI, Giacomo. *Atomtod*, encenação de Virginio Puecher, produção Teatro Alla Scala, Piccola Scala, Milão, 27 de março de 1965.

documentárias múltiplas cujo centro era uma esfera praticável que girava e se transformava em superfície de projeção. O encenador é ninguém menos que Virginio Puecher. Com Svoboda, Puecher descobre soluções técnicas e estéticas na utilização das imagens em cena, permitindo amplificar e intensificar no nível sensorial a relação entre projeções e ação, entre cena, plateia e mundo. Sobretudo, ele vivencia a certeza de que no teatro “todas as ideias são realizáveis¹⁵!”

O interrogatório no contexto italiano: a nova abordagem de uma memória reprimida

O programa do Piccolo Teatro anunciou a encenação de *O interrogatório* de Peter Weiss como “o acontecimento teatral do ano¹⁶”. Não era um exagero publicitário. O espetáculo estreou em Pavia a 28 de fevereiro de 1967, antecedido de pré-estreias e seguido por muitas críticas publicadas na imprensa, de todas as orientações políticas. Ele fez turnês por muitas cidades da península, sempre com grande repercussão¹⁷. Graças à política de preços adotada pelo Piccolo Teatro e à colaboração de organismos e associações locais para sua divulgação, o espetáculo foi visto por 200 mil espectadores de segmentos sociais diversos. Enfim, em 1970, a *Rai* realizou uma versão televisiva do espetáculo, dando-lhe repercussão nacional¹⁸.

¹⁵ PUECHER, Virginio. “La mise en scène de *Atomtod* et le travail de Svoboda”. In: BABLET, Denis. Josef Svoboda, op. cit., p. 184.

¹⁶ WEISS, Peter. *L’istruttoria*, tradução Giorgio Zampa, encenação e dispositivo cinematográfico Virginio Puecher, intervenções cinematográficas Cioni Carpi, intervenções musicais Luigi Nono, produção Fulvio Fo, assistente de direção Umberto Troni, direção técnica Salvatore Cafiero, com Edda Albertini, Gastone Bartolucci, Ugo Bologna, Giorgio Bonora, Fernando Caiati, Gino Centanin, Giulio Giraldo, Gianni Mantesi, Bob Marchese, Mario Mariani, Milly, Giancarlo Sbragia, Umberto Troni, Marcello Tusco, Remo Varisco, coprodução Piccolo Teatro de Milan/Rai (Radiotelevisione italiana), primeiras apresentações em Pavia, Palácio das Exposições, 27 e 28 de fevereiro de 1967, turnê a Alexandria, em 2 de março de 1967; Gênova, de 6 a 12 de março de 1967, Turim, Palácio dos Esportes, de 14 a 19 de março de 1967; Prato, Teatro Politeama; Milão; Ferrara; Nápoles; Bergamo, 1970. Para a apresentação do espetáculo, ver a capa do programa das representações em Turim, 14 a 19 de março de 1967, conservado no Centro Studi del Teatro Stabile di Torino (C.S.T.T.), Turim, Itália.

¹⁷ Ver os numerosos recortes de jornal conservados nos arquivos do Piccolo Teatro de Milan e no C.S.T.T. Entre elas: LAZZARI, Arturo, “Gigantesco luogo teatrale per la prima dell’*Istruttoria*”, *L’Unità*, Partido comunista italiano, Roma, 26 de fevereiro de 1967; BLANDI, Alberto, “Grande pubblico al dramma sui responsabili di Auschwitz”, *La Stampa*, Turim, 1º de março de 1967; DE MONTICELLI, Roberto, “Nello spettacolo-rito si sperimenta il teatro totale”, *Il Giornale*, Milão, 1º de março de 1967; GUGLIELMINO, Gian Maria, “I gironi dell’inferno di Auschwitz negli undici canti dell’*Istruttoria*”, *La Gazzetta del Popolo*, Turim, 1º de março de 1967; LAZZARI, Arturo, “Passione e resurrezione dell’uomo nell’*oratorio* di Weiss”, *L’Unità*, Partido comunista italiano, Roma, 1º de março de 1967; RADICE, Raul, “Presentata a Pavia *L’istruttoria* di Weiss”, *Il Corriere della Sera*, Milão, 1º de março de 1967; SANDRI, Sandro, “Teatro solo sullo schermo”, *La Notte*, Milão, 1º de março de 1967; TERRON, Carlo, “All’inferno senza ritorno”, fotocópia sobre a estreia, sem informações suplementares, conservado no C.S.T. T., Turim, 1º de março de 1967.

¹⁸ A versão para a televisão produzida pela Rai, transmitida em 26 de novembro de 1970, não foi filmada durante uma das apresentações da peça no teatro, mas num estúdio de TV, num espaço especialmente concebido, que neutralizou os elementos mais inovadores da encenação teatral. A direção dessa versão para TV coube a Lyda Carla Ripandelli.

Esse forte impacto decorreu evidentemente da gravidade e da força dessa peça documentária, que Weiss escreveu a partir do processo de Frankfurt contra funcionários e empregados do campo de Auschwitz (1963-1965). Weiss assistiu às audiências do processo, ouviu os depoimentos, anotou os relatórios e reorganizou o material verbal, selecionando-o e remontando-o numa estrutura formal – inspirada na *Divina comédia*, de Dante – que ele definiu como *oratorio*: onze cantos, divididos em três partes cada, que desenham um percurso de descida no inferno do campo, desde a chegada de trem até a câmara de gás¹⁹. Trinta personagens tomam parte na peça: os representantes do sistema judiciário (juiz, advogado de defesa, promotor), dezoito acusados (que representam pessoas reais, claramente nomeadas) e nove testemunhas anônimas que se sucedem para emprestar sua voz às centenas de vítimas que testemunharam perante o tribunal. Weiss não pretendeu reconstituir o processo, mas oferecer uma espécie de concentrado dele que unisse a precisão na descrição dos fatos e na indicação das responsabilidades com uma reflexão mais ampla e profunda sobre as razões e os mecanismos dos campos de extermínio, assim como sobre as ligações deles com o presente. A palavra, articulada em versos breves, sem pontuação, se tornou a arma dolorosa com a qual lembrar o horror – as torturas, as violências físicas e psicológicas, as experiências científicas que utilizaram os seres humanos como cobaias, a racionalidade posta a serviço da aniquilação do humano – e obrigar a sociedade atual a não esquecer.

Logo foram realizadas encenações do texto na Alemanha Oriental e Ocidental, na Polônia, na Suécia, na França etc²⁰. Em Berlim Ocidental, Piscator pediu a Luigi Nono que compusesse a música para seu espetáculo, apresentado em 19 de outubro de 1965 na Freie Volksbühne, selando assim uma continuidade entre o teatro político do pré-guerra, as experiências musicais engajadas de Nono e o movimento do teatro documentário alemão. A recepção do texto variou segundo os contextos específicos de cada encenação. Na Itália, em meados dos anos 1960, uma tomada de consciência mais profunda do Holocausto emergiu e a produção do Piccolo constituiu uma etapa fundamental

¹⁹ A organização em cantos permite a Weiss agrupar os testemunhos segundo temáticas centrais e construir assim uma progressão na descoberta da vida e da morte no campo de extermínio. Cada canto é numerado e introduzido por um título que anuncia o seu tema: “Canto da plataforma”; “Canto do campo”; “Canto da máquina de fazer falar”; “Canto dos sobreviventes”; “Canto da morte de Lili Tofler”; “Canto do sargento Stark”; “Canto do muro negro”; “Canto do fenol”; “Canto do cárcere”; “Canto do Zyklon B.”; “Canto dos fornos crematórios”.

²⁰ Ver a análise comparativa de BABLET, Denis. “L’Instruction de P. Weiss”. In: BABLET, Denis (dir.) *Les Voies de la création théâtrale*, vol. II. Paris: C.N.R.S., 1970, p. 155-235. (Coll. “Arts du spectacle”)

na construção de uma memória partilhada dos acontecimentos. Depois da guerra, o debate público havia se concentrado sobre o relato – jamais completado e ainda controvertido – da Resistência enquanto episódio nobre e fundador da República. O extermínio dos judeus ficou, portanto, à margem da apreensão coletiva da guerra e os primeiros testemunhos de sobreviventes publicados nos anos 1940 saíram por editoras menores, com tiragem limitada e foram escritos, principalmente, por prisioneiros políticos ligados aos movimentos antifascistas. Foi necessário esperar a publicação de *É isto um homem?*, de Primo Levi em 1958 pela editora Einaudi – que havia, aliás, recusado o livro em 1947 e em 1952 – para que a experiência dos campos de concentração se tornasse um relato partilhável e partilhado na consciência dos italianos. Para Levi, a elaboração da vivência inumana de Auschwitz e a possibilidade de sua transmissão passam pela palavra, escrita ou oral, como em inúmeras conferências que pronunciou incansavelmente em escolas e como nas adaptações de sua obra para outras mídias. Em 1964, Levi realizou uma versão radiofônica de *É isto um homem?*, transmitida pela Rai e dois anos mais tarde colaborou na redação de uma adaptação dramática produzida pelo teatro estável de Turim e montada por Gianfranco de Bosio²¹. O espetáculo reuniu um variado conjunto de atores originários de diferentes países europeus, que representaram em suas línguas, numa mistura coral de sotaques e de sonoridades– sublinhando o caráter transnacional do Holocausto. Ele representou de maneira depurada e, no entanto, realista, a vida no campo de concentração. O horror é expresso pelas palavras, pelos gestos, pelas situações, sem se apoiar numa exposição direta de imagens documentárias. Uma clivagem se produzia entre os testemunhos verbais e as evidências visuais dos campos. Aliás, como observa Robert Gordon²², não existem estudos sobre a circulação das imagens (fotografias, filmes) dos campos no fim da guerra, na Itália. Só em 1955, por ocasião do décimo aniversário da Liberação, uma primeira exposição nacional documentária foi organizada em Carpi, ao lado do campo de concentração de Fossoli, do qual partiam os trens para Auschwitz. A exposição, intitulada “Immagini dal silenzio” (Imagens vindas do silêncio) circulou por diferentes cidades durante

²¹ Se questo è un uomo de Primo Levi e Pieralberto Marché, encenação Gianfranco De Bosio, Giovanni Bruno, Marta Egri, cenários e figurinos Gianni Polidori, produção Teatro Stabile di Torino, estreia em Turim, Teatro Carignano, a 19 de novembro de 1966.

²² Ver GORDON, Robert, *The Holocaust in Italian Culture. 1944-2010*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

quatro anos, até sua última parada, em Turim, em 1959²³. Atraiu 40 mil visitantes e modificou profundamente a atitude dos italianos em relação ao extermínio nazi-fascista. No conjunto das iniciativas que se multiplicaram entre 1955 e 1965, a palavra-testemunho e a imagem-documento tendem a ser utilizadas separadamente, como se fosse considerado que uma é redundante, excessiva, em relação à outra. Mas Puecher não concordava com essa ideia e, desde o início do projeto para *O interrogatório*, imaginou um dispositivo documentário múltiplo, envolvendo vários níveis de autenticidade e vários suportes: o tratamento dos elementos documentários – apoios fundamentais para a memória – está no âmago da eficácia e da novidade do espetáculo no contexto italiano.

Reflexões preparatórias: o espetáculo como investigação mediatizada

Para Puecher, encenar a peça de Weiss foi um ato particularmente importante, cujo sentido era, ao mesmo tempo, público e privado. Na realidade, a História cruzou e modificou radicalmente o curso da sua história pessoal: seu irmão Giancarlo, era um *partigiano* [civil da Resistência italiana], aprisionado e morto pelos fascistas em 1943, aos 20 anos; em 1944, o pai também é preso, transferido primeiro para Fossoli e, em seguida, deportado para Mauthausen, onde morreu em abril de 1945. Aos 16 anos, Puecher foi obrigado a fugir para a Suíça. O último sinal que recebeu do pai foi um cartão-postal do teatro La Fenice, em Veneza que, do trem, ele havia conseguido entregar a um desconhecido de boa vontade, que o enviou a Virginio. Nesse cartão, o pai autorizava o filho a seguir suas inclinações artísticas e intelectuais²⁴. Montar *O interrogatório* constituiu uma ocasião maravilhosa de assumir seu destino e partilhar com seus concidadãos a consciência do sistema de extermínio, sua visão lúcida e complexa de suas causas e de suas dinâmicas. Puecher queria a todo custo evitar cair na armadilha de uma interpretação sentimental e aterradora do Holocausto porque considerava indispensável esclarecer o caráter essencialmente racional, industrial e, portanto, passível de repetição, desse massacre.

Em suas notas preparatórias²⁵, nas quais ele desenvolve uma análise da peça e expõe ideias para a encenação, Puecher insiste muito especialmente na relação com o presente: na sua opinião – e de maneira coerente em relação às intenções do autor –, é indispensável reduzir a distância que nos separa dos campos de extermínio e recuperar uma memória palpitante dos acontecimentos. O texto de Weiss nos devolve não apenas essa memória, mas nos coloca em guarda contra as consequências do esquecimento, contra a perda de si que ele acarreta, mostrando que os acusados “esqueceram sua inumanidade, assim como as vítimas esqueceram sua humanidade”²⁶. Não esquecer não significa tudo compreender. O encenador vê, na realidade, a peça como um conjunto heterogêneo de fragmentos, estilos, técnicas dramatúrgicas – representação do processo, exposição fria dos fatos, relatos emocionais, “contrastes” entre as visões dos acusados e as das vítimas – que corresponde à impossibilidade de encerrar Auschwitz numa fórmula única, numa única explicação. Para Puecher, Auschwitz é:

Um monumento necessário de nossa cultura. Do qual somos parte, também nós. [...] Auschwitz nos pertence, porque se houve homens capazes de realizar Auschwitz, isso significa que foi a nossa era industrial que nos colocou em condições de imaginar Auschwitz. Imaginar e projetar Auschwitz como se projeta e se imagina uma máquina e um sistema de produção. Auschwitz também faz parte de nossa economia de consumo atual. Representa seu aspecto destruidor. [...] Auschwitz não é a pré-história, mas a história presente, história que continua: história paralela a outras histórias²⁷.

Essas reflexões prévias conduziram Puecher a ideias muito audaciosas para a encenação. Parecia-lhe necessário realizar o espetáculo segundo os códigos dos meios de comunicação de massa, em especial os da TV que, na época, estava se impondo como o olho privilegiado pelo qual ver e compreender o mundo:

Ela [a televisão] é a “soma” de nossa “visualidade” contemporânea. Graças à sua grafia única, qualquer fato é inevitavelmente reduzido a uma única dimensão espaço-temporal e a uma única sensação emocional cujo caráter é muito passageiro. É uma crônica que se desenrola como um fluxo inevitável

²³ A exposição foi remontada em 2005, em Carpi, propondo uma reflexão sobre a recepção do Holocausto e de suas imagens. Ver o catálogo: LUPPI, Marzia e RUFFINI, Elisabetta (dir.) *Immagini dal silenzio: la prima mostra nazionale dei lager nazisti attraverso l'Italia 1955-1960*. Carpi: Nuovagrafica, 2005.

²⁴ Depoimento de sua filha, Orsola Puecher, “**da cenere e oro”, *Nazione Indiana*, 19 de março de 2009. Disponível em: <<http://www.nazioneindiana.com/2009/03/19/da-cenere-oro>>. Acesso em: 26/9/2015.

²⁵ Trata-se de dois livretos datilografados inseridos no dossiê sobre o espetáculo nos arquivos do Piccolo Teatro de Milão. Um tem por título: *Die Ermittlung di Peter Weiss* e comporta uma inscrição manuscrita na primeira página, “Puecher”; o outro não tem título nem denominação precisa do autor, mas as anotações à mão, feitas com a mesma caligrafia do primeiro, e o fato de que os dois estão guardados juntos autorizam a considerá-lo também como tendo sido escrito do encenador.

²⁶ PUECHER, Virginio. *Die Ermittlung di Peter Weiss*, livreto citado, p. 2.

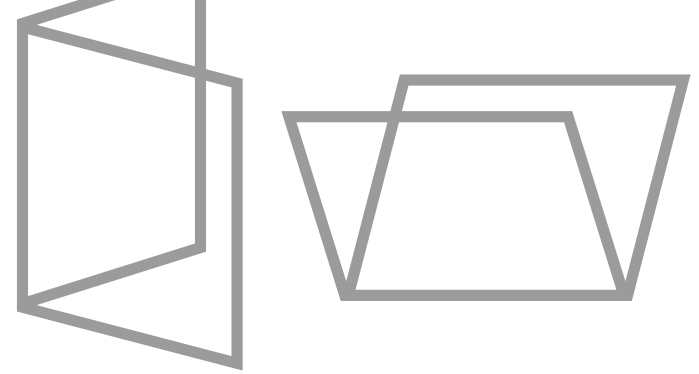
²⁷ PUECHER, Virginio. *Die Ermittlung di Peter Weiss*, livreto citado, p. 3 e p. 5.

e que a técnica seleciona e monta segundo procedimentos contingentes. Ela não visa à verdade, mas à informação; à melhor informação possível. Como faz Weiss abrindo e fechando sua objetiva sobre os lugares de Auschwitz. Evidentemente, a técnica televisiva não será utilizada como um fim em si, mas como meio de estrangeirização dos conceitos principais nos quais se inspira a obra de Weiss²⁸.

Puecher imagina, então, uma narrativa em abismo do processo e do acontecimento teatral por meios televisivos: a cena se tornaria um estúdio de filmagem – tecnicizado, asséptico, funcional – onde seria feita uma investigação que não pretendia reconstituir a verdade, mas fornecer o maior número possível de informações para construir progressivamente um conhecimento melhor do passado. Seria, portanto, “um mundo que realiza um outro mundo com todos os meios possíveis: filmes, documentos, objetos, gravações, microfones, efeitos especiais; mas que não retira desse processo nada além da sensação de serem multiplicadores de imagens em luta com fantasmas²⁹”.

O espetáculo se tornaria, assim, um dispositivo de comunicação complexo, reunindo várias modalidades de mediatização: entrevistas dos acusados sobre seus lugares de trabalho, diálogos entre personagens de carne e osso e personagens na tela, confrontação de personagens no presente e no passado em Auschwitz, *closes* ao vivo, diálogos entre personagens e imagens. A multiplicação das situações relacionais será acompanhada da variedade dos documentos mostrados: uma parede de monitores exibiria uma colagem de imagens múltiplas – imagens fotográficas de Auschwitz hoje, projeção de documentos, filmados ou não, de proporções variadas. Além do mais, Puecher imagina criar uma ligação direta, concreta, autêntica entre o passado e o presente: para os papéis das testemunhas, ele queria trazer atores não profissionais e fazer participarem antigos prisioneiros que sobreviveram, verdadeiros documentos vivos do horror. Nesse estágio do projeto, a produção do Piccolo já tinha feito contatos com a Associazione Deportati Politici e uma lista de nomes já tinha sido proposta pelo encenador. A ideia seria em seguida abandonada, mas demonstra um questionamento radical sobre a maneira de dar voz, em cena, às vítimas e de tornar autêntica a “instrução” empreendida para e com o público.

Finalmente, o espetáculo tomará uma direção diferente. O que



restará, constituindo uma das linhas principais da encenação, é a recusa da objetividade total, a aceitação da complexidade da história, assim como a intenção de fazer o público viver uma experiência coletiva de investigação. O espectador de *L'istruttoria* será finalmente colocado no centro de uma colagem, inacabada, mas extremamente lúcida, que ele será instado a questionar e a elaborar.

Os princípios da encenação

O princípio da colagem está no âmago das modificações que Puecher impôs ao texto de Weiss, que ele reduziu, valorizando seu caráter polifônico e coral. O encenador diminuiu o número de personagens, e 15 atores interpretam, em alternância, o papel dos 30 personagens indicados por Weiss, respeitando uma clara divisão em dois grupos: de um lado os acusados e as testemunhas da defesa, envolvidas ativamente na gestão do campo; de outro, as vítimas. Apesar dessa redução, o efeito coral é ampliado pela maneira pela qual Puecher cortou e remontou os testemunhos, muitas vezes fragmentados e redistribuídos entre vários atores³⁰. A forma *oratorio* é também ampliada pelo fato de que predomina a interpelação direta dos espectadores e as trocas “realistas” entre os personagens são limitadas a alguns momentos isolados. As descrições de torturas, assassinatos e violências, capazes de provocar engulhos e de indignar de modo visceral ou de estimular uma curiosidade mórbida, foram eliminadas, enquanto as falas informativas, contendo dados quantitativos e reflexões, foram valorizadas por sua capacidade de

²⁸ *Idem*, p. 6.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ver adiante a análise do começo da segunda parte do canto I, quando o discurso da Testemunha 3 é dividido entre cinco atores que intervêm, alternando-se, cada um com quatro ou cinco versos.

evidenciar a racionalidade e o aspecto científico da organização dos campos. Um elemento emocional, mas nada sentimental, foi trazido pela trilha musical de Nono, com suas vozes deformadas e lancinantes que Puecher fez questão de introduzir em seu espetáculo.

Respeitando o desejo de Weiss – que aconselha a montar o *oratorio* fora dos teatros – Puecher concebe o espetáculo para salas polivalentes, frias, despojadas de qualquer ornamento e capazes de acolher milhares de espectadores a cada apresentação. Como Puecher explica ao longo de suas entrevistas a Denis Bablet³¹:

Eu acreditava que seria necessário encontrar um lugar e um enquadramento que despojassem o espetáculo de toda sedução ritual, de toda atmosfera “eclesiástica”. Pensar que no começo e no fim subiria e depois cairia uma cortina, que um ator entraria em cena, se colocaria diante do público, numa perspectiva já desgastada por centenas de ocasiões análogas, era uma verdadeira tortura. Eram momentos em que eu fechava o livro, jogava longe minhas anotações e maldizia minha escolha. Era preciso ainda escolher um enquadramento, ou enquadramentos, que, por suas características urbanísticas, arquitetônicas, sociológicas fossem em si mesmos parte integrante e cenográfica do espetáculo, afirmando imediatamente sua natureza desmistificadora e propondo um tipo de leitura objetivante. O cimento dos estádios esportivos, suas estruturas industriais, a funcionalidade deles, seu uso para manifestações populares típicas da indústria do consumo, me pareceram responder perfeitamente aos imperativos do espetáculo tal como ele estava se desenhando³².

A cenografia, concebida pelo próprio encenador, visa a mostrar o caráter industrial e racional dos campos de extermínio, bem como a sua continuidade com o sistema capitalista. Puecher não reconstitui nem o tribunal nem o campo, mas evoca a atmosfera deles por alguns elementos cênicos essenciais e funcionais. Sobre uma vasta plataforma aberta e vazia, ele coloca, sobre estrados baixos, três mesas, atrás das quais se sentam os representantes da justiça: o juiz, o advogado de defesa e o promotor. Essas mesas são dispostas de maneira assimétrica e delimitam um retângulo que vai constituir o espaço das vítimas. Três cadeiras e microfones de pé são colocados nessa área onde os atores entrarão ao serem chamados. Em volta da plataforma, três pequenas

³¹ Denis Bablet estudou de modo aprofundado o espetáculo, em seu ensaio: “L’Instruction de P. Weiss”, op. cit., e em seu documentário em vídeo, BABLET, Denis e LUBIN, René. *L’Instruction de Peter Weiss. Mise en scène et dispositif scénique*: Virginio Puecher, coll. “Théâtre et vidéo”, n° 2, Paris: SERDAV/C.N.R.S., 1971, 18 min 25 s.

³² PUECHER, Virginio. In: BABLET, Denis. “L’Instruction de P. Weiss”, op. cit., p. 186.

torres metálicas, nas quais estão colocados os refletores, lembram as torres de controle dos campos. No fundo, cadeiras ocupadas pelos atores quando não estão atuando estão alinhadas³³ diante de uma grande tela de 8,5 metros por 6 metros, sobre a qual são projetadas imagens.

Sem reconstituir um estúdio de filmagem como tinha imaginado a princípio, Puecher introduz ao longo do espetáculo o filtro mediatizante de tecnologias audiovisuais complexas: um sistema de amplificação da voz e do som, projeções fotográficas e cinematográficas e um circuito fechado de televisão composto de cinco câmeras e de um eidóforo, aparelho de projeção de imagens eletrônicas nunca antes utilizado na Itália. As câmeras, das quais três com distância focal variável, estão distribuídas por diferentes pontos do palco – uma sobre trilhos no proscênio, uma no fundo, uma na torre do lado esquerdo, duas na torre do lado direito de quem olha da plateia –, e fazem tomadas múltiplas da ação. As imagens captadas pelas câmeras são transmitidas para uma mesa de direção técnica que fica num nível mais baixo que o da cena, atrás dos trilhos, descrita como “uma espécie de mesa de eletrotécnico, com um feixe de cabos coloridos entrelaçados, fichas, interruptores³⁴”, sobre a mesa estão ainda cinco monitores de controle de 8 polegadas. Servindo-se dos monitores, os técnicos, vestidos com camisas brancas, que os aproximam dos médicos evocados nos testemunhos, e guiados pelo diretor de cena Salvatore Cafiero, escolhem as imagens e as manipulam ao vivo. Como disse um crítico da época, “trata-se de uma encenação em três dimensões: teatro, mais cinema, mais televisão³⁵”. Essa “máquina-ferramenta”, “ao mesmo tempo superestrutura e infraestrutura, evidência de uma realidade concreta e suporte de imagens destinadas a dar a ver as palavras³⁶”, é o motor do dispositivo documentário dinâmico construído por Puecher³⁷.

³³ Os momentos corais, nos quais o testemunho é recortado e atribuído pelo encenador a várias vozes, visam a valorizar os momentos mais intensos do espetáculo, conservando, entretanto, o princípio da colagem – as falas são cortadas e o ritmo da elocução é acelerado. A abertura do espetáculo na versão televisiva é, a esse respeito, significativa: para contar o trajeto e a chegada ao campo, cinco atores se colocam de pé no espaço da plataforma, ainda imersa na obscuridade. Eles falam um de cada vez, iluminados por um spot que os faz surgir da escuridão, falando de dois a cinco versos do texto originalmente atribuído a uma única testemunha, e olhando para a frente, na direção do espectador.

³⁴ PAOLETTI, Pier Maria. “Un agghiacciante oratorio per masse”, *Il Giorno*, Milão, 28 de fevereiro de 1967.

³⁵ POZZI, Emilio, “Lo sterminio visto in 3D”, *Il Giorno*, Milão, 17 de fevereiro de 1967.

³⁶ BABLET, Denis. “L’Instruction de P. Weiss”, op. cit., p. 189.

³⁷ Na versão televisiva do espetáculo, o dispositivo documentário foi simplificado e a exibição de documentos não passa pela projeção no espaço cenográfico, mas está integrada ao fluxo das imagens pelos processos de montagem e de sobreposição.

Um dispositivo documentário dinâmico e múltiplo

A intenção documentária do espetáculo é declarada aos espectadores já no programa, que oferece numerosas informações sobre Peter Weiss, sobre o texto e os acontecimentos históricos, incluindo também referências bibliográficas. Nesse pequeno livro figuram ainda os documentos visuais mostrados durante a representação, complementados por traduções em italiano. A escolha das imagens – extraídas, em sua maior parte, de uma publicação alemã³⁸ – é precisa e bem pensada. A reconstituição do passado não é confiada apenas ao poder evocador da palavra, porque Puecher quer evitar que o espectador resvale para uma visão romântica dos campos de concentração. O cineasta experimental Cioni Carpi – colaborador do espetáculo, como veremos em seguida – conta a esse respeito que

O texto de Weiss é explícito, preciso, mas, neste caso particular, acreditamos que a palavra não é mais suficiente, ao menos não para todo mundo, mesmo em seu terrível despojamento, em sua atrocidade: é preciso que os olhos vejam (para evitar a fantasia, as ambiguidades da imaginação) e imprimam no espírito as coisas vistas por muito poucos homens dentre os ainda vivos³⁹.

A imagem completa a palavra mostrando elementos brutos, provas que o espectador deve levar em conta no processo que ele é chamado a desenvolver mentalmente. Os elementos visuais não devem chocar, mas fazer refletir e estabelecer uma ponte com o presente, em especial com os mecanismos que regulam o sistema capitalista. Dois tipos de documentos são utilizados:

1. Reproduções em preto e branco de documentos factuais: documentos relativos à gestão dos campos de concentração e à sua ligação com as empresas alemãs – contratos, planos, cartas de anuência –, fotografias do universo concentracionário – prisioneiros, cenas de massa ou *closes* de um rosto aterrorizado, objetos, lugares etc. –, retratos fotográficos dos acusados. As reproduções são projetadas por meio de dois sistemas: imagens fixas ou imagens em tempo real de documentos pendurados atrás da mesa da técnica e captadas pela câmera sobre trilhos.
2. Um filme a cores sobre Auschwitz, realizado na época por Cioni Carpi para o espetáculo: filmado com uma câmera de mão, o filme percorre o caminho dos condenados, refazendo as etapas da descida aos infernos como Weiss

a organizou na peça: a plataforma, os barracões etc. Suas imagens avançam por saltos e cortes abruptos, fragmentárias e perturbadoras, constituindo assim um contraponto concreto, mas não descritivo à palavra durante as passagens entre um canto e outro, nas pausas da ação. O filme intervém ao mesmo tempo que o comentário musical de Luigi Nono.

As imagens filmadas, fixas ou em movimento, combinam-se com outras que poderíamos considerar como simulacros de documentos, produzidos em tomadas ao vivo: as imagens dos atores filmados pelas câmeras, às vezes em plano geral ou americano, a maior parte do tempo em *close* do rosto ou das mãos. Elas introduzem numerosos distanciamentos perceptivos em relação ao que se passa na cena: de perspectiva, com seus ângulos de visão diferentes em relação aos do público; de escala, visto que elas ampliam os traços dos atores; de cromatismo, na medida em que são em preto e branco; enfim, de temporalidade, visto que são ligeiramente defasadas – um pouquinho mais lentas – em relação à ação real. À ampliação visual corresponde uma amplificação sonora, já que os atores falam o tempo todo nos microfones colocados sobre as mesas ou sobre suportes no centro do espaço cênico ou, ainda, ao lado das cadeiras. Para os atores, a confrontação com o dispositivo tecnológico é, antes de tudo, perturbadora. Esse dispositivo lhes impõe que permaneçam imóveis e controlem com extrema precisão seus meios expressivos, porque, segundo o ator Giancarlo Sbragia, “cada piscar de olhos é como o bater violento de uma porta, um olho distraído é como uma cena destruída por uma faca gigante⁴⁰”. Essa contenção é conscientemente buscada por Puecher, que quer conseguir uma atuação concentrada, despojada, na qual os fortes sentimentos criados pelo texto funcionem como uma fonte de energia interna, autêntica e não diretamente visível⁴¹. Em vez de se apoiar num papel ou num personagem, o encenador pede

⁴⁰ SBRAGIA, Giancarlo. “Leggi e pensa: basta così”. In: RAIMONDO, Mario (dir.) “Un rito civile”, Avanti!, suplemento de domingo. Roma: Partito socialista italiano, 23 de abril de 1967. Sbragia comenta também o caráter específico e pouco habitual desse trabalho, dos ensaios às apresentações, reconstruindo com ironia um diálogo com o encenador: “De que lado eu devo entrar em cena?” – “Não há cena”. – “E agora, para onde eu vou?” – “Continue sentado.” – “Não me movo?” – “Nunca.” – “A voz...” – “O mínimo indispensável. Tem o microfone.” – “Aqui o personagem...” – “Não há personagem.” – “Mas a entonação...” – “Nada de entonações...” – “Aqui, que expressão você acha que...” “Olha ali”. E atrás de mim, enorme, uma tela em plástico na qual o rosto tem as proporções incríveis de uma cenografia. [...] – “Essa fala, como é que eu devo dizer?” – “Leia e pense. É o que basta”.

⁴¹ Ele explica: “Seria preciso apreender não os aspectos emocionais, que se impõem por si mesmos, mas o desenho que emerge dos fatos. Para isso, eu não quis que os atores decorassem suas falas: eles se limitam a ler, diante dos microfones. [...] E as câmeras estão aí, fixando-os, escrutinando-os, bloqueando-os, constringendo-os a um esforço permanente de concentração, a um controle contínuo de todo o corpo. Um gesto, uma expressão a mais não são aceitáveis; são imediatamente apreendidos e amplificados pelo vídeo. É uma atuação totalmente interiorizada”, in: MANZINI, Giorgio. “Gli industriali della morte sono ancora in mezzo a noi”, arquivos do Piccolo Teatro de Milão, recorte de material de imprensa, s.d.

³⁸ SCHNABEL, Reimund. *Macht Ohne Moral: Eine Dokumentation Über Die SS*. Frankfurt am Main: Roderbergverlag, 1957; publicado em italiano com o título *Il disonore dell'uomo: documenti delle SS*, traduzido do alemão por Herma Tretti. Milão: Lerici, 1966.

³⁹ CARPI, Cioni. “Immagini di Auschwitz”, programa do espetáculo, Piccolo Teatro, Milão, 1967.

aos atores que sejam mediadores entre as testemunhas e o público, exprimindo apenas seus pensamentos e reações como seres humanos diante das palavras escritas no livro – que eles seguram, aliás, o tempo todo:

Com a nova técnica, o ator se torna um ator documentário mais que um intérprete tradicional. Eu diria que, numa aparente contradição, a máquina dá nesse caso a oportunidade de trazer de volta o homem, ou melhor, o ator, a uma dimensão mais real. Nesse caminho, ele se “essencializa”, se humaniza⁴².

Esses “atores documentários” de *L’istruttoria* se tornam assim um dos elementos da partitura documentária que Puecher constrói combinando com precisão as palavras, os sons e as imagens. A ausência de registros audiovisuais do espetáculo torna difícil a reconstrução dessa partitura. No entanto, um documento precioso permite compreender melhor essa articulação. Trata-se do caderno de direção técnica de Piero Domenicaccio, um ator substituto que ficava junto com os técnicos da mesa de operação. Domenicaccio acrescentou uma página de caderno ao lado de cada página de um exemplar da edição da peça⁴³. No texto, ele assinalou os cortes e as alterações na tradução e, nas páginas acrescentadas, anotou as intervenções técnicas usando símbolos de diferentes cores ligados por linhas a pontos precisos do texto. Os símbolos estão agrupados segundo as características dos elementos que indicam: em azul, a luz; em marrom, os elementos gravados e sua duração – filme e música; em vermelho, as imagens das tomadas ao vivo, cujas múltiplas fontes são designadas por um número que indica a câmera filmando os atores; em verde, as imagens fixas apresentadas por um projetor de *slides* operado por controle remoto. Esses símbolos são quase sempre precedidos pelos sinais “+” ou “-” para indicar sua ativação e sua desativação e são às vezes complementados por comentários que especificam as modalidades de ativação ou de transmissão. Com o termo “*tagliola*” (ratoeira), designa-se uma tabuinha que deve fechar, quando necessário, o projetor do eidóforo para obliterar seu feixe luminoso.

Essa ferramenta de trabalho não é uma transcrição do espetáculo e não dá informações sobre os conteúdos das imagens projetadas. No entanto, é um vestígio que permite conhecer a quantidade

⁴² PUECHER, Virginia, citado por TRIONI, Marisa. “I teleschermi sulla scena recitano con gli attori”, *Avanti!*, Milão, 18 de fevereiro de 1967.

⁴³ O documento se encontra nos arquivos do Piccolo Teatro de Milão.

e o ritmo dos elementos sonoros e visuais e tentar, assim, reconstituir o espetáculo em sua duração.

Primeiras tentativas de análise do espetáculo

Denis Bablet descreve da seguinte maneira o início do espetáculo, que se abre com o “Canto da plataforma”:

As luzes se apagam. Entra a música de Luigi Nono, longo lamento modulado. A tela é iluminada por uma luz transparente que revela a estrutura de traves cruzadas que a sustenta. Atores invadem o palco, silhuetas em contraluz, depois voltam para o fundo da cena e se sentam na penumbra, abaixo do dispositivo. No palco, o promotor, o advogado de defesa e o juiz assumiram seu lugar, cada um em sua mesa e, enquanto aparece na tela um filme colorido que mostra os arredores de Auschwitz cobertos de neve, as vozes dos atores descrevem, numa recitação coral, uma longa viagem, a que conduziu os deportados para o campo de concentração que lhes era destinado⁴⁴.

De acordo com a partitura de Domenicaccio e comparando-a com outras fontes de informação – em especial o texto, a versão televisiva e as fotos de cena – temos o seguinte quadro:

Legendas

~~Texto riscado~~ = corte do encenador.

Texto em itálico = modificação do encenador.

Introdução das operações marcadas por Domenicaccio.

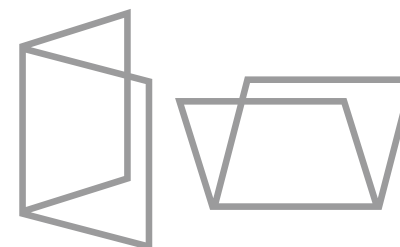
Abreviações: pan. = panorâmica; im. = imagem; cam. = câmera.

Símbolos: + = acrescentar / - = tirar. FC = fotos de cena.



FT = captura de tela da versão televisiva.

FD = captura de tela do documentário SERDAVV/C.N.R.S. A

tradução do texto de Weiss é a da edição brasileira (ver nota 1)





⁴⁴ BABLET, Denis. “L’Instruction de P. Weiss”, *op. cit.*, p. 217.

CADERNO DA TÉCNICA	AÇÃO CÊNICA	IMAGENS
<p>1. O canto da plataforma</p> <p>JUIZ O senhor também trabalhava no Campo?</p> <p>TESTEMUNHA 1 Não. (- im. fixa + im. ao vivo câmera 3) Meu serviço era apenas zelar pelo bom estado das linhas e controlar o horário dos trens [...]</p> <p>JUIZ Era o senhor que determinava o horário dos trens?</p> <p>TESTEMUNHA 1 Não. (zoom 1/2) Apenas tomava decisões de ordem técnica [...]</p> <p>PROMOTOR O senhor não ouviu falar em extermínio de seres humanos?</p>	<p><i>O público se instala no estádio e vê a cena, limitada ao fundo por uma tela.</i></p> <p><i>A música começa e é ouvida durante 1'36"; ela é imediatamente seguida por um contraluz lento. Depois de 1'27", o contraluz é substituído pelo filme, que termina com a projeção do título do canto.</i></p> <p><i>A Testemunha nº 1 (Gianni Mantesi), responsável pelo funcionamento da ferrovia do campo, sobe à cena. Senta-se numa cadeira iluminada por um spot para responder às perguntas do juiz.</i></p> <p><i>Ele é filmado pela câmera do proscênio e sua imagem é projetada sobre a tela.</i></p> <p><i>Quando o juiz pergunta se ele era responsável pelos horários, a câmara faz um zoom. O interrogatório continua.</i></p>	 <p>(FT)</p>  <p>(FT)</p>

<p>TESTEMUNHA 1 Como se poderia acreditar numa coisa dessas? (pan. sobre Girola) [...]</p> <p>JUIZ Todos os trens traziam documentação sobre a carga? (zoom mãos)</p> <p>TESTEMUNHA 2 Na maior parte das vezes, não. Só uma indicação das quantidades transportadas, escritas com giz sobre os vagões [...]</p> <p>TESTEMUNHA 2 Acompanhei a locomotiva de manobras (zoom nas mãos) para regularizar alguns papéis. Desci junto ao portão da entrada e fui ao escritório do Campo. Quase não pude sair porque não tinha salvo- conduto.</p> <p>JUIZ O senhor viu as chaminés no fim da plataforma de desembarque? E a fumaça? E o reflexo do fogo?</p> <p>TESTEMUNHA 2 Sim, a fumaça eu vi.</p>	<p><i>Na última fola da Testemunha 1, a luz muda, o spot sobre a cadeira 1 se apaga e a cadeira 2 é iluminada. Por uma panorâmica da câmera, vê-se a Testemunha 2 (Giulio Girola), a quem o juiz começa a interrogar.</i></p> <p><i>Quando o juiz pede detalhes sobre a gestão burocrática dos transportes, a câmera dá um zoom nas mãos da testemunha</i></p> <p><i>Ao longo do interrogatório, a câmera faz um contrazoom.</i></p> <p><i>Em seguida, quando a Testemunha 2 responde ao juiz, que lhe perguntou se ele algum dia tinha entrado no campo, a câmara faz novo zoom sobre as mãos.</i></p> <p><i>O interrogatório continua assim, até uma afirmação espantosa que termina o primeiro sub-canto.</i></p>	
---	--	--

<p>JUIZ E o que pensou que fosse?</p> <p>TESTEMUNHA 2 Pensei que eram os fornos da padaria do Campo. Tinha ouvido dizer que ali se assava dia e noite. Era um campo muito grande.</p> <p>TESTEMUNHA 3 Não paramos de viajar durante cinco dias. No segundo, nossas provisões já tinham acabado. Éramos oitenta e nove no vagão, com nossas malas e pacotes. Fazíamos nossas necessidades sobre a palha. Muitos estavam doentes. Oito estavam mortos.</p> <p>TESTEMUNHA 4 Nas estações podíamos ver pelos respiradouros as tropas de guarda serem servidas de sopa e café.</p> <p>TESTEMUNHA 5 Na última noite, quando nossos filhos já não choravam o trem tomou um desvio secundário.</p> <p>TESTEMUNHA 6 Atravessamos um terreno plano iluminado por refletores. Chegamos logo a um grande edifício parecido com uma granja.</p>	<p><i>A imagem ao vivo se apaga, a música é ouvida por 53", seguida pelo filme, enquanto 5 atores sobem à cena. O volume da música se torna mais baixo e eles começam a contar.</i></p>	
---	---	--


<p>TESTEMUNHA 7 Havia uma torre e abaixo um pórtico arqueado. Antes de atravessar os portões, a locomotiva apitou. (- filme + slide)</p> <p>TESTEMUNHA 7 Quando a sentinela veio buscá-los houve um tumulto. Ele atirou num grupo. Cinco ou seis morreram (+ slide)</p> <p>JUIZ Testemunha: encontra-se no tribunal a pessoa a que o senhor se refere? (+ im. ao vivo câm.2)</p> <p>TESTEMUNHA 7 Senhor Presidente, já faz muitos anos que não vejo nenhum deles. Encará-los para mim é doloroso. Este aqui, se parece com aquele tal. Poderia ser o mesmo. Se chamava Bischof.</p>	<p><i>O filme para, é substituído por um slide, talvez uma fotografia dos trilhos ou da multidão de prisioneiros: a viagem terminou e a entrada no sistema do campo é, a partir daí, irreversível. O interrogatório continua.</i></p> <p><i>A Testemunha 7 (Fernando Caiati) é chamada para identificar um acusado. O slide com o rosto de todos os acusados é projetado sobre a tela.</i></p> <p><i>A testemunha avança em direção à tela, dando as costas ao público; é filmada pela câmera do fundo da cena e sua imagem é projetada em sobreposição ao slide.</i></p> <p><i>Ele examina dolorosamente os acusados, até que seu olhar pousa sobre um deles: Bischof foi reconhecido.</i></p>	  <p>(FS)</p>
---	---	--

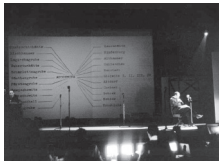
Nessa longa sequência, as imagens ao vivo servem para acentuar as reações dos acusados e das testemunhas implicadas na administração do campo e para ampliar seus esforços para preservar a distância que procuram manter em relação ao passado. As imagens documentárias, por sua vez, reduzem essa distância e tornam inútil a vontade de não lembrar, de não ver. Combinadas aos *closes* das vítimas, elas permitem perceber a dor da confrontação com seus torturadores e com as violências sofridas. A superposição de documentos e imagens captadas ao vivo também é central no canto II, “O Canto do Campo.”

CADERNO DA TÉCNICA	AÇÃO CÊNICA	IMAGENS
<p>II. O canto do campo</p> <p>TESTEMUNHA 8 [...] Em média cada preso não vivia mais do que três ou quatro meses. (- <i>slide</i> + <i>im. cam. 3</i>)</p>	<p><i>A segunda parte começa com a projeção do filme por 1'22", seguida pelo slide do esquema do campo, sobre o qual é projetada, com um efeito de sobreposição, uma imagem ao vivo definida como "carrello centre" (travelling centro), talvez a tomada dos trilhos evocada por Denis Bablet.</i></p> <p><i>A Testemunha 8 (Giancarlo Sbragia), sentada ao lado das mesas do advogado de defesa e do promotor, faz uma descrição da paupérrima alimentação dos prisioneiros. O promotor lhe pede então para quantificar o aporte cotidiano de calorías disponíveis. Sua resposta, que descreve de maneira científica a má nutrição e seus efeitos devastadores, se conclui por uma constatação lúcida e contundente por sua clareza.</i></p>	

<p>ADVOGADO DE DEFESA Testemunha: como foi então que o senhor sobreviveu?</p> <p>TESTEMUNHA 8 No isolamento havia ratos (<i>zoom em close</i>) que roíam os cadáveres e também os doentes graves [...] Nós tínhamos também alguns comprimidos de aspirina, que ficavam pendurados com barbantes. Os presos com menos de 38 graus de febre tinham o direito de lambê-las uma vez, os com mais de 38, (+ <i>slide "olhos"</i> em <i>sobreposição</i>) duas vezes.</p>	<p><i>A câmera no prosccênio é então ativada para filmar um plano de conjunto que abrange Sbragia e o advogado de defesa (Umberto Troni) que, atrás à sua direita, chega a estigmatizar a testemunha por ela ter sobrevivido. A testemunha não cede diante desse ataque que visa a desestabilizá-lo: continua e descreve a condição dos prisioneiros na enfermaria, onde ele trabalhava como médico. A câmera faz um zoom sobre seu rosto.</i></p> <p><i>Durante a fala sobre os medicamentos disponíveis no campo, um slide indicado por "occhi" [olhos] é acrescentado e se superpõe ao close da testemunha, que vai se apagando. Imaginamos que sejam os olhos aterrorizados do prisioneiro.</i></p>	 <p>(FD)</p>  <p>(FS)</p>
---	---	---

O “Canto da morte de Lili Tofler”, depois de uma sequência inicial baseada no *close* da testemunha (Edda Albertini), filmada de costas para o público pela câmera do fundo, *close* modificado ao vivo em negativo, aborda a questão da exploração dos prisioneiros em benefício de certas indústrias alemãs.

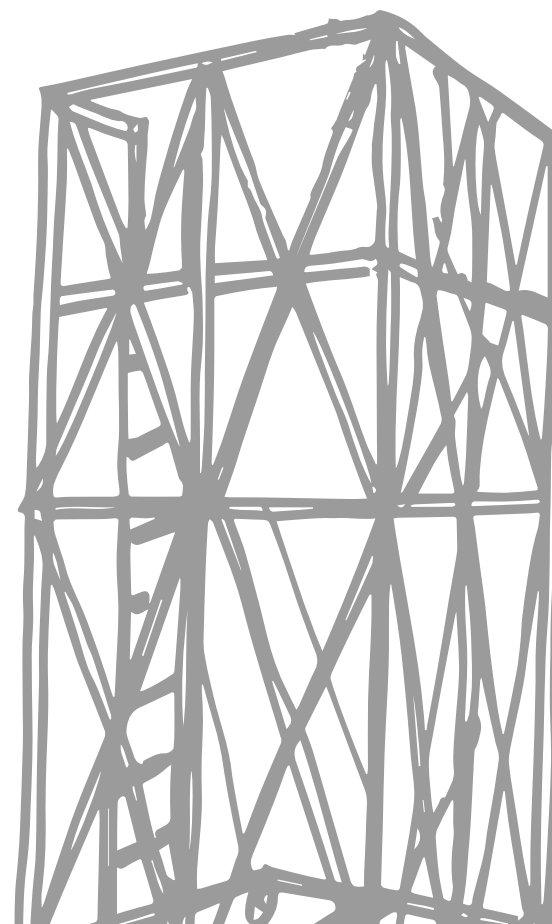
CADERNO DA TÉCNICA	AÇÃO CÊNICA	IMAGENS
<p>V. Canto da morte de Lili Tofler</p>	<p><i>A Testemunha 5 (Edda Albertini) conta as torturas e a execução de Lili Tofler, culpada de ter tentado enviar uma carta a um detento. Filmada ao vivo, seu close se transforma por instantes em negativo.</i></p>	 <p>(FT)</p>

<p>TESTEMUNHA 1 Não me lembro. <i>(mudança em fusão do slide)</i> Nosso setor não estava (+ im. ao vivo cam. 3 closes) diretamente ligado ao Campo. Estava subordinado ao Departamento Econômico, por causa da plantação de seringueiras, que era de grande importância para a economia de guerra. [...]</p> <p>JUIZ Que sabia o senhor sobre as atividades do Professor Clauberg?</p> <p>TESTEMUNHA 1 No seu departamento eram realizadas pesquisas por encomenda das indústrias farmacêuticas.</p> <p>JUIZ Que espécie de pesquisas?</p> <p>TESTEMUNHA 1 Não sei. <i>(mudança em fusão rápida slide)</i> O Campo integrava um vasto complexo industrial e muitos setores se utilizavam da mão de obra dos prisioneiros.</p> <p>PROMOTOR Testemunha, a que indústria estava ligado o seu setor? <i>(mudança em fusão rápida slide)</i></p> <p>TESTEMUNHA 1 Fazíamos parte das Fábricas Buna, da I. G. Farben. [...]</p> <p>PROMOTOR As indústrias pagavam salários aos presos empregados?</p> <p>TESTEMUNHA 1 Claro, de acordo com as diárias estabelecidas.</p>	<p><i>A Testemunha 1 (Gianni Mantesi) diz não se lembrar mais da seção do campo da qual vinha Lili Tofler, empregada na indústria que ele dirigia. Ele nega qualquer envolvimento da firma com a administração do campo. O slide com um gráfico contradiz sua afirmação. Seu close se incrusta sobre o documento.</i></p> <p><i>No momento em que ele nega ter tido conhecimento das experiências científicas com seres humanos, um outro slide é mostrado.</i></p> <p><i>Quando o promotor pergunta sobre a indústria na qual a testemunha trabalhava, o slide muda de novo: a resposta da testemunha é antecipada pela evidência do documento, provavelmente um contrato ou uma carta de anuência entre a Farben e a administração do campo.</i></p>	 <p>(FS)</p>
--	--	---

<p>PROMOTOR Que diárias? <i>(mudança rápida de slide)</i></p>	<p><i>O slide muda rapidamente quando é feita a pergunta sobre o detalhe do pagamento dos prisioneiros.</i></p>	
---	---	--

Créditos fotográficos, por ordem de aparição das imagens:

Captura de tela da versão televisiva da *Rai*, 1970; Captura de tela da versão televisiva da *Rai*, 1970; Fotografia de Luigi Ciminaghi. © Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa; Fotografia de Luigi Ciminaghi. © Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa; Captura de tela do documentário de Denis Bablet e René Lubin, SERDAVV/C.N.R.S., 1971; Fotografia de Luigi Ciminaghi. © Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa; Captura de tela da versão televisiva da *Rai*, 1970; Fotografia de Luigi Ciminaghi. © Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa.



Os múltiplos *slides* de contratos, listas, salários, projetados num ritmo acelerado, constituem as verdadeiras respostas às questões do promotor e contradizem, pela evidência dos dados, as vagas indicações da testemunha.

Para o “Canto do muro negro”, que vem logo depois do intervalo, o procedimento de incrustação das imagens é tão complexo que Domenicaccio anota na página os elementos que é preciso verificar antes da reinício do espetáculo: a câmera no proscênio tem que estar voltada para uma foto do muro negro pendurada atrás da mesa da técnica; uma das câmeras da torre de luz deve estar direcionada para a cadeira do lado esquerdo (olhando-se da plateia) nos planos de conjunto e a câmera no fundo da cena deve ser colocada de modo a obter planos americanos. Quando a Testemunha 3, Fernando Caiati, relata onde aconteciam as execuções, a imagem do muro é projetada na tela e ele parece surgir realmente no meio do espaço da ação.

Em seguida, sobre esse fundo, se superpõem as fotografias dos acusados e as imagens em tomada direta das testemunhas e dos acusados filmados de diferentes pontos de vista, numa alternância e numa copresença em que o tempo do processo e o tempo do campo de concentração parecem se superpor no presente do acontecimento teatral.

Um presente aumentado reunindo a objetividade dos fatos e a subjetividade das experiências

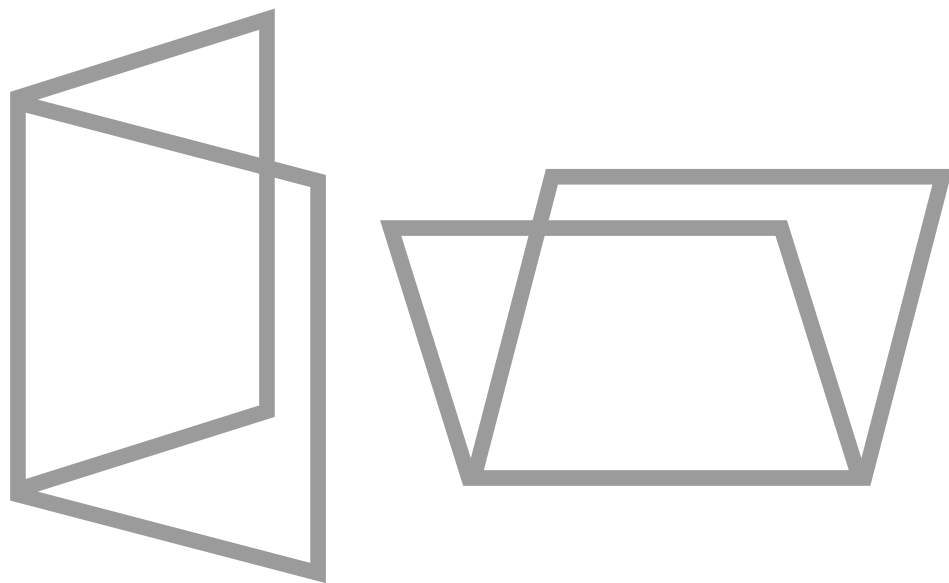
A reconstituição dessas sequências do espetáculo – embora parcial e provavelmente inexata em alguns momentos – mostra a que ponto o dispositivo documental elaborado por Virginio Puecher é complexo e eficaz. A pluralidade de fontes documentárias e de seus suportes – palavras, documentos factuais, fotografias, filme – assim como a sua interação com as imagens da cena captadas ao vivo manipulam a relação entre o espectador e os fatos relatados. Denis Bablet fala de uma verdadeira “perseguição ao espectador” armada no plano visual e auditivo: por um lado, ele é atraído pelas imagens e, portanto, obrigado a olhar a cena sendo, ao mesmo tempo, olhado pelos olhos gigantescos dos atores; por outro lado, o espectador está cercado pelas palavras e pelos sons e é tocado fisicamente por suas vibrações. As imagens e os sons permitem, portanto, estreitar a relação cena-plateia no face a face com a História proposto pelo texto por meio de um tensionamento permanente das dialéticas passado/presente, objetividade/subjetividade, aqui/fora daqui.

O instável entrelaçamento dos níveis de recepção tece uma história de presente aumentado. Os trechos do filme, que introduzem cada canto, permitem penetrar nesse tempo híbrido: mostram o que resta dos campos hoje, com a imediatidade e a vivacidade atribuída pelas cores e pelo uso da câmera na mão, usada como uma “verdadeira ferramenta mental” para “seguir o caminho dos prisioneiros, ser prisioneiro”⁴⁵. As imagens vibrantes restituem ao espectador um olhar subjetivo, o percurso de um sujeito que atravessou os lugares no presente tentando encontrar nos vestígios, na arquitetura, a experiência das vítimas. O filme se torna, assim, um portal entre o passado e o presente, um lugar liminar que une as testemunhas, os acusados, os atores e os espectadores. O horror do campo parece então surgir da memória das vítimas e se materializar diante do público, graças, em particular, a dois procedimentos de tratamento da imagem. Por um lado, em razão das dimensões da tela, o ator em carne e osso parece se incrustar na imagem documental – que mostra o que ele está evocando com suas palavras; por outro lado, quando a imagem de seu rosto e a imagem documental estão em sobreposição, parece que ele está olhando a realidade que ela representa. O olhar do espectador pode, então, identificar-se com o de um sujeito que viu os campos, e a incrustação de documentos e de imagens em tomada ao vivo integra o público no processo de rememoração que está sendo empreendido: o espectador se torna, assim, a vítima que se recorda dos acontecimentos. Em contrapartida, a imagem documental constitui às vezes uma prova que determina a realidade dos fatos, permitindo aquilatar a distância que os culpados conseguiram estabelecer entre suas ações e eles próprios, e compreender, em oposição a isso, a proximidade deles em relação a elas. O espectador se torna então um juiz, convocado a tomar consciência de uma verdade negada, reprimida, apagada não apenas pelos protagonistas e pelos cúmplices dos crimes, mas também pela sociedade como um todo.

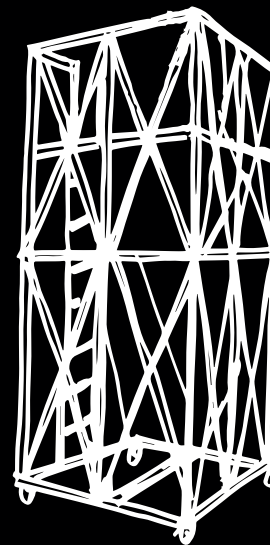
O dispositivo documental total elaborado por Virginio Puecher cria uma transferência entre o passado e o presente, entre a experiência das vítimas e a dos espectadores. Acrescenta-se assim a impressão de uma iminência possível do universo do campo de concentração, aqui e agora. Como afirmava o encenador em suas notas preparatórias,

⁴⁵ CARPI, Cioni. “*Immagini di Auschwitz*”, op. cit.

Auschwitz nos pertence e nós pertencemos todos a Auschwitz. Puecher acompanha o espectador numa experiência contraditória, capaz de unir a objetividade à subjetividade, o público e o íntimo, a documentação e a emoção, a proximidade e a distância, numa relação complexa com o documento, próxima das criações tecnológicas atuais baseadas no encontro, na relação, na partilha da vida.



UM FENÔMENO MUNDIAL



SERGUEI TRETIKOV (1892-1939) E O TEATRO DOCUMENTÁRIO NA RÚSSIA: TÉCNICAS, IDEIAS, DESCOBERTAS

Kristina Matvienko

Tradução do russo por Béatrice Picon-Vallin

O teatro do fato

O teatro documentário surgiu na Rússia nos anos 1920 quando, apaixonados pela ideia da “vida contra a arte”, os que participavam da revista criada por Vladímir Maiakóvski e o grupo do mesmo nome – LEF (*Front* esquerdo da arte) – propuseram apoiar-se sobre fatos para a elaboração de qualquer obra de arte. No âmbito do teatro, isso significava produtivismo, construtivismo, agitação; seriam escritos *scenarii* [roteiros] em vez de peças. Entre os colaboradores do LEF, estava Serguei Tretiakov – jornalista, poeta, primeiro tradutor de Bertolt Brecht para o russo, colaborador de Vsévolod Meyerhold e de Serguei Eisenstein. Nos artigos do LEF, encontra-se a expressão “literatura do fato”. Óssip Brik declara que é preciso tomar o fato bruto e expô-lo, sem recorrer às generalizações. A história de uma fábrica concreta tem mais valor do que uma ficção baseada na história de cinco fábricas¹. Tretiakov enfatiza esse ponto ao afirmar que a arte

¹ Ver BRIK, Óssip. “Contra a personalidade ‘criadora’”. In: *Literatura fakta. Pervij sbornik materialov rabótnikov LEFa* (A literatura do fato. Primeira coletânea de materiais dos trabalhadores do LEF). Moscou: Federatsija, 2000, p. 77-79 [1929].

do fato deve estabelecer uma aliança com a biologia científica e não seguir o confortável regime do velho romance psicológico. É preciso aprender a ver as pessoas e os objetos com olhos “de produtor”².

O interesse de Tretiakov pelo documento está, antes de tudo, ligado à experiência de sua viagem a Pequim, onde, em 1924, ele deu aulas de literatura russa e, ao mesmo tempo, estudou a história da revolução chinesa de 1911, através da biografia de um homem, um dos alunos de suas aulas na universidade de Pequim. O resultado foi um livro, *Den Chi-hua*: escrito em primeira pessoa e publicado em 1930. Tretiakov utilizou a técnica da “bio-entrevista”, que “extraí seus materiais principais não só das questões colocadas a Chi-hua sobre sua vida. Mas também de seu conhecimento da vida da China. Minha própria biografia veio em auxílio do trabalho e minha infância ressoou como um acorde específico, aprofundando a sonoridade biográfica. O entrevistador deve saber obter, por suas questões, o que é interessante” escreveu Tretiakov no prefácio³. A bio-entrevista apreende a vida inteira de um homem:

Chi-hua ofereceu-me amavelmente as magníficas profundezas de sua memória. Escavei nela como um mineiro, sondando, explodindo, acumulando, selecionando. Eu era, alternadamente, juiz, confessor, pesquisador, entrevistador, psicanalista. Com frequência descobríamos uma coisa extremamente simples por caminhos tortuosos, depois de longas horas de conversa. Ao mesmo tempo que contava, ele desenhava – uma lareira, uma espada, uma cama, uma rede de pesca e muitas vezes eu tinha que, depois, a partir do desenho, inquirir pessoas mais versadas para saber qual era o verdadeiro nome do objeto desenhado⁴.

Tretiakov sublinha que esse livro tem dois autores: um é o herói chinês, produtor da matéria-prima dos fatos de sua biografia, o outro é o escritor que, a partir da matéria bruta extraída por meio de longas conversas, construiu o tecido da narrativa. Além disso, o escritor utiliza a reserva de suas próprias observações acumuladas durante sua viagem. Tretiakov chama a bio-entrevista de método de “perfuração profunda”, que permite penetrar até onde é impossível ir num artigo (que oferece apenas o esquema dos acontecimentos), em estatísticas (o homem fica aí afogado em números), num ensaio jornalístico (que acumula aritmética, mas o homem é visto apenas de relance). Só numa

² Ver TRETIAKOV, Serguei. “Através de olhos limpos”. In: *Literatura fakta. Pervij sbórník materiálov rabótnikov LEFA*, idem, p. 235. A palavra utilizada remete ao produtivismo da época.

³ TRETIAKOV, Serguei. *Den-Chi-hua (entrevista)*. Moscou: Goslitzdat, 1935. In: *Straná-perekrióstok. Documentál naia proza (Um país-encruzilhada)*. Moscou: Sovétski píssátel, 1991, p. 25.

⁴ Idem, p. 29.

bio-entrevista, por meio dos detalhes, dos testemunhos indiretos, dos lapsos, das revelações involuntárias é que se pode reconstruir a personalidade de um homem no contexto do tempo e do espaço onde ele vive. Tretiakov tem a intenção de “traspasar a madeira da China atual pela biografia, como os insetos que se alimentam de madeira roem uma tábua”⁵. Trata-se, no fundo – e isso caracteriza as experiências de Tretiakov e também o teatro documentário russo dos anos dois mil – de fazer com que o espectador/leitor veja de um modo novo o que é habitual ou o que muitas vezes permanece invisível.

Através da *factologia* do cotidiano se abre uma nova linguagem e, uma vez revelados os tesouros ocultos no interior do cotidiano, o artista recebe, verdadeiramente e por longo tempo, uma vacina contra a ficção. “O apetite pelo homem tinha se tornado irresistível. Tínhamos vontade de perscrutar de perto sua vida, seus sofrimentos, de mergulhar, muito atentamente nos livros, desenhos, espetáculos, tínhamos vontade de contar isso tudo lentamente”, escreveu Tretiakov em *Os homens do mesmo fogo*, depois de sua viagem à Alemanha em 1930-1931. Considerando o documento como um material de partida para a construção (e aí ele fala de Piscator e de Brecht), Tretiakov observa, entretanto, que o artista oferece uma informação conscientemente orientada. “Nossa epopeia é ativa, pública”, sublinha ele. “A montagem ajuda a fazer da coleta dos fatos uma epopeia ativa, porque é um meio de ligar fatos (por comparação, por oposição) para que eles comecem a irradiar sua energia social e a verdade que escondem”⁶.

A maneira pela qual ele percebe o documentalismo e sua função está ligada à sua compreensão das relações entre a biografia de um indivíduo e sua manifestação social. “Não é uma felicidade”, escreve ele, “que sua vida privada esteja não apenas estreitamente ligada à vida social, mas se torne também a mola dessa vida social e, revelando qualidades dominantes, se revele típica?” Essa abordagem marxista sofrerá, em seguida, sérias modificações. O teatro documentário russo dos anos dois mil recusará a tipificação assim como a heroicização da vida privada de um homem. O que aproxima a descoberta de Tretiakov do novo “doc” russo é a atitude criadora em relação ao cotidiano, a ideia de que “cada acontecimento na vida de um homem é um pedaço

⁵ TRETIAKOV, Serguei. *Den-Chi-hua (entrevista)*, op. cit., p. 31.

⁶ Idem, p. 34-35.

de uma narrativa não escrita”⁷. Do momento em que alguém fala de si e de sua vida, realiza um ato criador. A base do Verbatim é o discurso⁸, ela é essencial a um teatro do fato.

Mas Tretiakov não usa a expressão “teatro do fato”. Trabalhando sobre os *scenarii* dos espetáculos *Escuta, Moscou?! (1923)*, montado por Serguei Eisenstein, *Máscaras antigas (1924)*, *Berra, China! (1925)* e *Eu quero um filho* (peça de 1926, espetáculo proibido⁹), ele se coloca problemas artísticos e agitação. *Escuta, Moscou?!*, montado por Serguei Eisenstein no primeiro teatro do Proletkult de Moscou, foi escrito como um eco cidadão dos acontecimentos que se passaram na Alemanha e seu gênero foi definido como “*agit-guignol* em quatro atos”. *Máscaras antigas*, melodrama em três atos sobre um acidente numa usina de gás na Sibéria, que Tretiakov descobriu numa notícia da imprensa, foi montado por Eisenstein nas instalações de uma usina de gás para usar seu “charme plástico”¹⁰, mas contra esse fundo real, o teatro se mostrou terrivelmente convencional. *Berra, China!* – acontecimento em nove atos a respeito de um conflito real entre operários chineses e capitalistas americanos – é considerado por Tretiakov como um artigo engajado, no espírito de Brecht, que deve despertar a consciência dos espectadores e armar sua vontade¹¹. Tretiakov descobre a eficácia na pesquisa que Meyerhold, com quem colaborou em dois espetáculos, desenvolve com vistas a formar um ator bem treinado, senhor de seus músculos e nervos. É também isso que o atrai para Eisenstein (com quem ele faz três espetáculos): Tretiakov considera o público como um material com o qual ele constrói “os instrumentos muito espantosos e muito simples com o concurso dos quais é importante operar sobre o enorme rebanho dos espectadores, rejuvenescendo-o, dando musculatura a suas emoções”¹².

O primeiro trabalho de Tretiakov com Meyerhold é *A terra rampante*, em 1923. Trata-se da adaptação e da remontagem verbal

⁷ TRETIAKOV, Serguei. “Os homens do mesmo fogo”. In: *Straná-perekrióstok. Documentál naia proza*, op. cit., p. 315.

⁸ PICON-VALLIN, Béatrice. *Os Teatros Documentários*, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: *O teatro diante de um mundo em mutação* (p. 23), tópico *As cenas independentes da Europa do Leste*, p. 38. MAGRIS, Erica. *Idem*. In: *O teatro documentário britânico (...)* (p. 148), tópico *Formas teatrais e engajamento político a partir dos anos 1990*, p. 159.

⁹ Ver a tradução francesa dessas peças em TRETIAKOV, Serguei. *Hurle, Chine! et autres pièces. Écrits sur le théâtre. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982. (Coll. “TH 20”)* (Nota de Béatrice Picon-Vallin.)

¹⁰ Ver TRETIAKOV, Serguei. “Os futurianos [em francês, *Les aveniriens*]”. In: *Straná-perekrióstok. Documentál naia proza*, op. cit., p. 519-554.

¹¹ “*Berra, China!*, construído ao mesmo tempo como um croqui etnográfico e um artigo de jornal foi acolhido pela maior parte do público simplesmente como um espetáculo exótico e comovente”, comentará Tretiakov (“*Notes dramaturgiques*”, 15 novembre 1927, traduzido do russo in: TRETIAKOV, Serguei. *Hurle, Chine! et autres pièces. Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 252. (Nota de Béatrice Picon-Vallin.)

¹² TRETIAKOV, Serguei. “É preciso estudar”. In: *Straná-perekrióstok. Documentál naia proza*, op. cit., p. 27.

de *La Nuit* [A noite] de Marcel Martinet, na tradução do poeta Serguei Gorodiétski. Aos trinta anos, recém-chegado do Extremo-Oriente, Tretiakov colabora com os Ateliês teatrais superiores de Estado de Meyerhold e ali cria textos-*scenarii*. Para *A terra rampante*, ele simplifica a forma versificada, suprime todas as delongas, quebra o ritmo “em nome do ritmo orgânico da frase real”, realça a intriga. Pede aos atores uma emissão precisa do texto, uma expressividade fonética, o deslocamento do aspecto rítmico (consoantes) para o aspecto produtor de onomatopeias (vogais), a supressão do cantado e dos pequenos ruídos cotidianos emitidos (tais como suspiros, tosse, impurezas sonoras). Ele transmite aos atores seus princípios num curso intitulado “a palavra-movimento” e fala de “máscara do discurso”. Cada discurso permite encontrar a posição dos órgãos de fonação que dá a coloração precisa do timbre e da articulação. Ele inculca, no geral, nos atores a estrutura entonativa que lhe é própria, quer dizer, ele lhes ensina a maneira de pronunciar o texto como ele o ouve interiormente.

Se as experiências e as pesquisas teóricas de Tretiakov se inserem na corrente de uma época que visava à recriação do homem – por intermédio de uma arte produtivista, construtivista, pragmática e não por meio do prazer, por meio do funcional e não do estético –, o novo “doc”, que conserva ligações inegáveis com as experiências dos anos 1920 no plano das técnicas, não tem, no entanto, a intenção de refazer o mundo, mas de estudá-lo em todas as suas voltas e reviravoltas. Essa é uma diferença ideológica de princípio.

Se Tretiakov limpava a “sujeira sonora”, o novo “doc” elabora uma lei: para que uma entrevista verbatim funcione, é preciso conservar não apenas as palavras que foram ditas, mas também a maneira pela qual elas foram ditas. Alexandre Rodiónov e Maxime Kúrutchkine proclamam:

A mímica, os gestos, os ruídos vocais, as entonações, o ritmo não são cores para criar um personagem, são uma parte do que foi dito. Nós não temos o direito de inventar um sentido para uma pausa: as pausas não são um silêncio, um lugar vazio, mas uma parte do discurso¹³.

¹³ RODIÓNOV, Aleksandr; KUROČKIN, Maksim. “Como nós amamos o Verbatim”. *Teatr*, nº 19, Moscou: STD RF, 2015, p. 115-116.

As técnicas contemporâneas do “doc” e o Teatr.doc

O Teatr.doc de Moscou foi aberto em 2002 por iniciativa dos dramaturgos Elena Grióemina e Mikhail Ugárov, com a participação de jovens atores, encenadores e autores: Yvan Vyrypáiev, Maxim Kúrutchkine, Alexandre Rodiónov. Foi fundado como um lugar para espetáculos documentários sobre temas políticos, humanos, sociais (e também para montar peças contemporâneas). Tudo começou em 1999 com as *master-classes*, organizadas com o apoio do British Council, no festival Masque d’or [Máscara dourada] para a transmissão da técnica do Verbatim por encenadores e produtores do Royal Court de Londres. (Graham Whybrow, Stephen Daldry, James MacDonald e Elyse Dodgson). O primeiro *manifesto* do Teatr.doc, decalcado do modelo do Dogma95 dinamarquês, foi escrito em 2003 pelos encenadores Alexandre Vartánov, Ruslan Málikov e Tatiana Kopylova. Ele limitava a estética aos seguintes pontos: nada de cenários pesados (não havia espaço para guardá-los no pequeno porão do Teatr.doc, na travessa Triokhrúdni [travessa dos Três Lagos], nada de música nem de dança como meios de expressão, nada de metáforas de encenador, proibição aos atores de usarem maquiagem ou qualquer simulação de idade que não a verdadeira de cada um.

A recusa do cenário no manifesto do Teatr.doc corresponde à exigência da nova objetividade da qual fala Tretiakov a respeito da *factologia*: utilitarismo, amor pelo material e pela feitura, e ódio ao decorativismo alimentam as pesquisas de uma época que engendrou as paredes nuas das casas de teto plano de Le Corbusier e os apartamentos que se assemelham a salas de operação¹⁴. O fato em lugar da ficção e a indústria em lugar do artesanato.

O programa do Teatr.doc, no plano das ideias, se definia assim: o interesse por temas espinhosos e provocativos, a escolha de indivíduos marginalizados ausentes das cenas tradicionais, a ativação das posições do espectador, o desejo de projetos sociais significativos e também a simplicidade e a clareza. Nesse sentido, a plataforma do Teatr.doc é construída sobre as mesmas bases que as posições de Tretiakov com seus objetivos de suscitar a discussão que aparecem no caso de sua

¹⁴ TRETIAKOV, Serguei. “Seis falências. Sobre Piscator”. In: *Straná-perekrióstok. Documentál naia proza*, op. cit., p. 361.

peça *Eu quero um filho*, na qual ele propõe transformar o teatro num lugar de diálogo aberto sobre um tema provocador (o eugenismo), tirar o espetáculo do palco para transferi-lo para a plateia. El Lissitsky, o cenógrafo do espetáculo, unia palco e plateia em sua construção.

Tratando de questões muito contemporâneas – a droga, a Aids, o terrorismo, os direitos humanos, os crimes por encomenda, a violência na família, a caça aos homossexuais, a manipulação dos *mass-media*, as técnicas dos políticos etc. – o Teatr.doc se tornou um lugar para a livre expressão da opinião. O público que é, em geral, desprovido de experiência teatral, reagiu com gratidão a esse convite à discussão. O Teatr.doc respondeu às necessidades ocultas da sociedade por meio desse diálogo impossível de ser travado nos *mass-media* no começo dos anos dois mil. Seus espetáculos encontraram ressonância não apenas no meio teatral, mas também no espaço social.

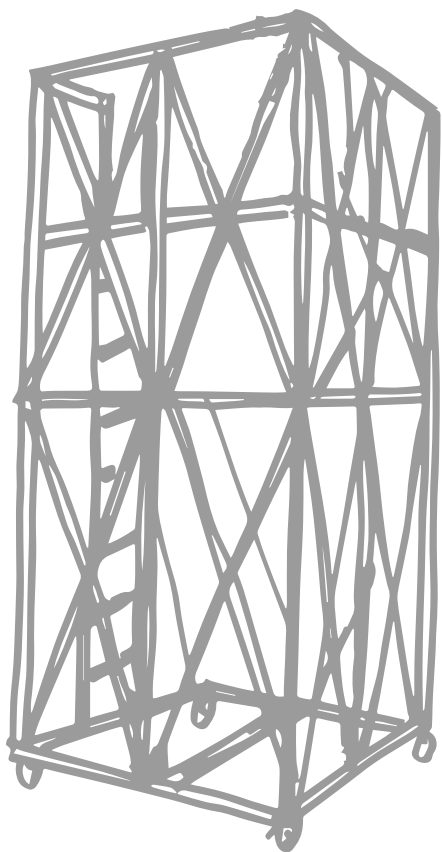
A mudança de atitude do espectador em relação ao espetáculo se tornou a filosofia do Verbatim, não por meio de uma direção imposta, mas por meio de uma reorientação do olhar: agora, o espectador não vê apenas um espetáculo, mas também “o suave clarão de uma verdade, a encarnação de um homem que um dia pronunciou essas palavras e exatamente desse modo”. O teatro documentário, como escrevem seus adeptos, se tornou algo como “um mistério que oferece um êxtase pelo sentimento de ligação com uma realidade passada e que permite acreditar por um momento que esses homens e esses acontecimentos aconteceram e que nós somos agora suas testemunhas¹⁵”.

Os projetos documentários ortodoxos pressupunham a participação dos atores na condição de dramaturgos, reunindo entrevistas e apreendendo as maneiras e as entonações dos “doadores”. Esses espetáculos, realizados em diferentes cidades, de Barnaul a Tachkent e em Kírov, forneceram bons exemplos da maneira pela qual o teatro documentário russo estudava atentamente e em detalhe a realidade contemporânea.

Em suas intenções, o teatro documentário russo contemporâneo responde às descobertas pioneiras dos documentaristas dos anos 1920. Não se trata, no entanto, de transmissão direta, mas de vozes

¹⁵ RODIÓNOV, Aleksandr; KUROČKIN, Maksim. “Como nós amamos o Verbatim”, op. cit., p. 115-116.

transformadas por meio da assimilação das técnicas britânicas do Verbatim e pela atualização da função social do teatro, a negação do “conceito de arte pela arte”, como consta do manifesto do Teatr.doc. Era na recusa da ilusão que os documentaristas dos anos 1920, para quem o princípio do belo coincidia com o do funcional, situavam seu papel. Mas, se Serguei Tretiakov e os factólogos estavam convencidos de sua capacidade de mudar o mundo graças ao “homem-organizador”, os documentaristas de hoje apostam em sua capacidade de colocar clara e abertamente questões difíceis para as quais talvez não haja resposta.



O TEATRO DOCUMENTÁRIO BRITÂNICO, DE JOAN LITTLEWOOD AO VERBATIM: TRADIÇÕES, FRATURAS, RESSONÂNCIAS

Erica Magris

“Não é uma peça convencional e só ganhará vida se isso for levado em conta¹”: foi isso que Joan Littlewood escreveu, em 2000, na introdução à última edição do texto do espetáculo *Oh What a Lovely War* (Oh, que bela guerra)². A célebre criação baseada em fontes documentais tinha sido, em 1963, um sucesso nacional e internacional³ da companhia que ela dirigia, o Theatre Workshop, e contribuiu para divulgar uma visão crítica, decididamente antirretórica, da Grande Guerra. Com esse começo cortante, que quer se demarcar das convenções dramáticas e cênicas correntes à época, a encenadora coloca, de saída, a questão do teatro documentário na Grã-Bretanha: por que razão, no fim do século XX, Joan Littlewood sentiu necessidade de descrever como não convencional uma peça criada quase quarenta anos antes?

¹ LITTLEWOOD, Joan. “Introduction”. In: *Theatre Workshop, Oh What a Lovely War*, versão original revista por Joan Littlewood, que assina também a introdução. Londres: Methuen, 2000, p. IX [1965].

² Encontramos o título com diferentes grafias, com ou sem pontuação. Decidimos neste texto unificá-lo utilizando a grafia da publicação da peça, ver acima, nota 1. *Oh What a Lovely War* do Theatre Workshop, Charles Chilton e Gerry Raffles, encenação Joan Littlewood, cenário John Bury, coreografia Bob Stevenson, figurinos Una Collins, com, entre outros, Victor Spinetti, estreia no Theatre Royal de Stratford, Londres, em 19 de março de 1963, reestrea no West End, no Wyndham’s Theater, Londres, a 20 de junho de 1963, com novo elenco. O grande sucesso de *Oh What a Lovely War* culmina com o filme de Richard Attenborough (1969).

³ O espetáculo foi apresentado entre 11 e 15 de junho de 1963, com a equipe da segunda versão, no Théâtre des Nations, onde recebeu o Challenge 1963 ex æquo com o *Rei Lear*, encenado por Peter Brook, Royal Shakespeare Company. Ver ASLAN, Odette. *Paris capitale mondiale du théâtre. Le théâtre des Nations*. Paris: C.N.R.S. Éditions, 2009, p. 185-187. (Coll. “Arts du spectacle”)

Oh What a Lovely War do Theatre Workshop

Fundado depois do fim do segundo conflito mundial, o Theatre Workshop é o prolongamento das experiências que Littlewood tinha desenvolvido com Ewan MacColl no Workers' Theatre Movement nos anos 1930. Ela tinha descoberto então as possibilidades de um teatro ancorado na realidade, capaz de se dirigir a um público proletário abordando temas da atualidade com imaginação e inventividade: um teatro de criação coletiva, “mais dinâmico, verídico e cheio de aventuras do que tudo o que o teatro burguês pode produzir”⁴, inspirado em cenas europeias – em especial em Piscator e Meyerhold, bem como no *agit-prop* soviético e alemão – e também nas formas espetaculares populares como o cinema, o teatro de variedades, o *music-hall*, o circo. *Oh What a Lovely War* se insere na continuidade dessas pesquisas e constitui uma obra “de articulação” entre duas épocas.

A ideia do espetáculo nasceu da emissão radiofônica *The Long Long Trail* [O longo longo caminho], realizada por Charles Chilton e transmitida pela BBC em 1961 e 1962⁵, na qual a história de um simples soldado do *front* ocidental é contada por meio de umas quarenta canções populares da época.

Littlewood quer atribuir envergadura política a esses materiais ligando-os à revisão crítica do conflito proposta por estudos históricos recentes, dentre os quais *The Donkeys* [Os asnos], de Alan Clark (1961) – que denunciava com violência a conduta dos generais britânicos –, *In Flanders Fields, the 1917 Campaign* [Nos campos de Flandres, a campanha de 1917], de Leon Wolff (1958) e *August 1914* [Agosto de 1914], de Barbara Tuchman (1962)⁶. No programa do Théâtre des Nations, o caráter documentário do espetáculo é claramente afirmado: “Este espetáculo é baseado em fatos históricos, memórias de guerra, coleções pessoais e comentários”⁷, seguindo-se a menção aos arquivos consultados (dentre os quais os do Imperial War Museum de Londres) e aos testemunhos recolhidos pela companhia. E o

Theatre Workshop faz questão de reiterar a veracidade dos conteúdos do espetáculo: “cada frase dita durante este espetáculo foi realmente dita; cada canção foi escrita durante a guerra de 1914-1918. Tudo o que é apresentado como fato, realmente aconteceu”⁸.

No entanto, o espetáculo também é descrito como “um *divertissement* musical”, um gênero à primeira vista contraditório com a intenção documentária tão claramente afirmada. A companhia combina, realmente, em sua criação, uma pesquisa histórica rigorosa com um trabalho cênico inventivo e satírico que bane qualquer realismo e faz com que a guerra seja representada por Pierrôs, inspirados nas pantomimas inglesas tradicionais⁹, e pelas *Girls*, moças vestidas de plumas e paetês, num palco vazio cercado de lâmpadas coloridas.

Os fatos encontraram seu lugar na moldura metateatral de um “espetáculo popularíssimo: o jogo da guerra”¹⁰, numa montagem frenética de ações – *sketches* e músicas introduzidas por um mestre de cerimônias que se dirigia diretamente à plateia. Os Pierrôs mudavam continuamente de papel, ajudados por alguns elementos simbólicos jogados sobre a roupa de base: um chapéu, um cinto, um fuzil, uma bandagem. No começo, quando é apresentado o contexto geopolítico europeu do pré-guerra, cada nação é personificada de modo caricatural: a Alemanha usa um capacete e um cinto de couro; a França, vem ladeada por duas mulheres sexy, com um chapéu de oficial; a Grã-Bretanha, com seu capacete colonial, avança a cavalo nas costas de um homem enquanto outro homem faz sombra sobre o cavaleiro com um guarda-sol. Os Pierrôs e as *Girls* se transformam em seguida em soldados anônimos dos diferentes exércitos, em generais e em homens de Estado célebres, em mulheres da vida, enfermeiras, dançarinas, num turbilhão de situações que compõem um afresco caricato.

O vazio dos personagens, a superficialidade dos discursos oficiais, os tons exaltados da retórica nacionalista se chocam com a gravidade das consequências da guerra, com o horror dos combates e com as carnificinas. Como já acontecia em *Os últimos dias da humanidade*,

⁴ MacCOLL, Ewan. *Journeyman*. Londres: Sidgwick and Jackson, 1990, p. 211, citado por HOLDSWORTH, Nadine. Joan Littlewood. Oxford: New York: Routledge, 2006, p. 6.

⁵ Precisamente em 27 de dezembro de 1961, 21 de fevereiro e 11 de novembro de 1962.

⁶ Para as fontes históricas do espetáculo, ver PAGET, Derek. “Oh What a Lovely War: the texts and their context”, *New Theatre Quarterly*, vol. 6, nº 23. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 246.

⁷ Programa do espetáculo, Théâtre des Nations, Paris, 1963, B.N.F., departamento Arts du spectacle, dossiê “Oh What a Lovely War: fotografias / Roger Pic”.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ver ASLAN, Odette. *Paris capitale mondiale du théâtre. Le théâtre des Nations*, op. cit., p. 185.

¹⁰ Ah, Dieu! que la guerre est jolie, traduzido do inglês por Pierre Debauche. Paris: La Bibliothèque de Babel, 1972, p. 3.

a associação ridícula e às vezes cômica de elementos disparatados¹¹ ocasiona uma tomada de consciência crítica e indignada. Mas, diferentemente da obra de Karl Kraus, é o trabalho no palco e não a escrita de um autor-testemunha que está no coração do processo de desvelamento do real, como se pode constatar pela riqueza e pela precisão das numerosas rubricas no texto publicado. Littlewood descreve minuciosamente a articulação entre a atuação e os elementos documentários. Estes provêm de três fontes principais – dados, imagens e sons –, e sua forma cênica se apoia sobre o que a encenadora designa como elementos “essenciais para o espetáculo”:

Uma tela grande, atrás da área de atuação, sobre a qual eram projetadas imagens feitas durante a guerra, em contraponto às letras das músicas.

Um jornal luminoso que atravessava o palco e sobre o qual apareciam os nomes das batalhas, seguidos pelo número de mortos e feridos e o número de metros ganhos ou perdidos¹².

Segundo Joan Littlewood, a tela, o jornal luminoso e os Pierrôs “devem todos se encontrar no mesmo campo de visão”, porque, juntos, compõem um tecido documentário baseado no contraste, no contraponto e na complementaridade de informações. Os textos escritos que desfilam no jornal luminoso 25 vezes dão aos espectadores marcos cronológicos, geográficos e de atmosfera, depois, com intensidade crescente, pontuam a ação com informações quantitativas¹³. Com sua objetividade seca e direta, exibindo evidências irrefutáveis do horror, o jornal luminoso constitui a pedra de toque do que é representado no palco, acusando, de maneira cada vez mais explícita e impiedosa, os poderes que desencadearam e conduziram o conflito – em especial o general Douglas Haig – bem como a propaganda que os sustentou. Na abertura do segundo ato, o jornal luminoso anuncia:

¹¹ “É uma mistura impressionante de clowneries, danças, balés, cantos, sketches, vistas de lanterna mágica que desfilam num movimento assombroso contra um fundo de jornal luminoso sobre o qual vão e voltam, num refrão sinistro, com as datas correspondentes, as indicações do comunicado oficial [...]. Mas, apesar do humor mordaz, do terrível sarcasmo, da ironia lúgubre que domina as cenas, na frente do palco, o espetáculo se desenrola em tom humorístico. Tudo é concebido para despertar o riso. E o riso explode, porque a maior parte dos quadros tem uma força cômica irresistível.” GAUTIER, Jean-Jacques. “Au Théâtre des Nations le Workshop présente Oh What a Lovely War”, *Le Figaro*, Paris, 13 juin 1963. Sobre Kraus: STIEG, Gerald. *Os Teatros Documentários*, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: *A técnica da citação em Os últimos dias da humanidade*, de Karl Kraus, p. 92.

¹² LITTLEWOOD, Joan. “Introduction”. In: *Theatre Workshop, Oh What a Lovely War*, op. cit., p. X.

¹³ Como nestes exemplos: Sarajevo (ato I, p. 6): “4 de agosto, a Grã-Bretanha declara guerra à Alemanha” (ato I, p. 12); “Tudo tranquilo no front ocidental... Os aliados perdem 850 mil homens em 1914... a metade das forças expedicionárias britânicas é aniquilada” (ato I, p. 37); “20 de setembro... Menin Road... os britânicos perdem 22 mil homens, ganham 182 metros... 25 de setembro... Polygon Wood... os britânicos perdem 17 mil homens, ganham 914 metros” (ato II, p. 82). Todas as citações da peça foram retiradas da edição inglesa *Theatre Workshop, Oh What a Lovely War*, op. cit.

Jornal luminoso: 22 de abril... batalha de Ypres... os alemães usam gás tóxico... perdas britânicas 59.275 homens... 9 de maio... batalha de Aubers... os britânicos perdem 11.619 homens em 15 horas... Loos... os britânicos perdem 8.326 homens em 3 horas... os alemães, nenhum¹⁴.

Ao mesmo tempo, os Pierrôs e as *Girls* entram alegremente e cantam a canção *Oh, It's a Lovely War* [Ah, é uma bela guerra¹⁵]: o contraste entre o conteúdo das informações, os figurinos, as lâmpadas, as atitudes divertidas dos atores, a música e a letra dela não poderia ser mais flagrante.

Ao longo de um trabalho metódico de pesquisa, Charles Chilton recuperou canções autênticas do *front*, que reescrevem as letras de melodias famosas. Elas dão assim a palavra às massas de soldados enviados ao matadouro, e celebram sua humanidade, seu senso de humor e sua criatividade numa reconstituição das experiências terríveis que estavam vivendo. As canções são combinadas com as projeções – 53 no total – que mostram cartas, cartazes publicitários e, sobretudo, fotografias. A partitura que associa as imagens e as palavras é de uma precisão extrema, como durante a canção *Gassed Last Night* [Atacados com gás a noite passada]:

[Slide 22: A infantaria avança sobre a encosta de uma colina, em silhueta contra uma grande nuvem branca.] Atacados com gás a noite passada e na outra também.

[Slide 23: Dois soldados da infantaria alemã correm para escapar a uma nuvem de gás tóxico.] Vamos ser intoxicados esta noite pelo gás como nunca, nunca mais. [Slide 24: Um grupo de “feridos ambulantes” britânicos, alguns com bandagens nos olhos, que foram atingidos diretamente pelo gás.] Uma vez atacados com gás, ficamos doentes pra valer,

Porque o gás fosgênio [Slide 25: Um grupo de quatro soldados alemães transporta em maca um de seus camaradas atingidos pelo gás] e o gás mostarda, isso é mesmo demais para nós.

Eles nos avisam [Slide 26: Fila de soldados britânicos vítimas do gás, com bandagens nos olhos, a mão no ombro do que está à sua frente], eles nos avisam.

Uma só [Slide 27: Mais uma foto dos “feridos ambulantes”: dois Peludos*

¹⁴ *Idem*, ato II, p. 39.

¹⁵ Composta em 1917 por John Long e Maurice Scott para o music-hall.

* Em francês, “poilus”, designação dos soldados franceses que estiveram nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. (N. da T.)

franceses com bandagens nos olhos, que caminham de mãos dadas, acompanhados por um francês e um britânico] máscara para nós quatro.

Graças a Deus, três dentre nós conseguem correr,

Assim um de nós pode utilizá-la sozinho [Slide 28: Foto de um alemão que se agacha para se proteger, ao lado de um canhão, enquanto uma bomba explode muito perto deles¹⁶].

O espectador tem assim uma visão compósita da vida e da morte nas trincheiras, unindo um ponto de vista interno, mas defasado – o dos soldados que dão forma a suas próprias experiências –, com uma perspectiva externa e objetiva – a da câmera fixando os horrores dos campos de batalha: uma visão que amplia o sentido de cada testemunho em sua singularidade e permite uma compreensão ao mesmo tempo empática e lúcida da realidade da guerra. Enfim, registros sonoros (explosões e barulhos de motores) introduzem elementos de realidade nas cenas tratadas de maneira decididamente teatral: quando os generais ingleses participam de uma conferência com seus pares franceses e belgas, sentados em duas fileiras de tamboretos, “o som de um carro em marcha, bem desconjuntado¹⁷” acompanha os sobressaltos que interrompem comicamente a conversa; o relinchar dos cavalos e os tiros de metralhadora complementam a cena mimada da derrota da cavalaria francesa, e a bomba que explode no fim do primeiro ato contradiz a previsão do jornal luminoso “bem-vindo, 1915 ... ano feliz que nos trará a vitória e a paz¹⁸” – instalando uma atmosfera de inquietação na plateia.

A interação entre diferentes documentos, atuação e música num enquadramento estético que exhibe os signos da teatralidade cria uma oposição permanente entre a realidade evocada e sua forma cênica. É justamente nessa distância flagrante, num percurso aparentemente cômico, leve, festivo, mas profundamente trágico, que se abre a possibilidade de uma visão diferente da guerra. Certamente uma guerra do passado, contudo, ainda capaz de despertar sentimentos nacionalistas e, sobretudo, evocar a ameaça de outra guerra tecnológica, muito mais presente: a guerra atômica que pesava na época sobre o mundo inteiro.

Experiências documentárias entre os anos sessenta e oitenta: heranças e novidades

US

Um ano depois da apresentação de *Oh What a Lovely War*, os Estados Unidos entram no conflito que divide o Vietnã. Essa guerra longínqua, terrível e incompreensível, que vai se prolongar por quase uma década, agita as consciências e anima um debate radical que recoloca em questão os governos e o papel mundial do Ocidente. Peter Brook, na época codiretor artístico da Royal Shakespeare Company, apresenta no Aldwych Theatre – a sala londrina da companhia, situada no bairro teatral do West End – um espetáculo documentário sobre esse conflito, *US*¹⁹. Como sugere o título, que designa, ao mesmo tempo, os Estados Unidos (“U.S.”) e o pronome “nós” (“us” em inglês), o espetáculo nasce da urgência de denunciar a situação do Vietnã, mas também e, sobretudo, da necessidade de refletir sobre a posição de cada um enquanto cidadão britânico, indignado e revoltado pela conduta americana, de pensar sobre as violências contra a população civil, sobre o sacrifício dos soldados, mas vivendo numa condição privilegiada de paz e de liberdade. Como reagir diante do insuportável? Como protestar de maneira eficaz? Com que legitimidade? E como falar de um tema tão candente num palco de teatro?

¹⁹ *US*, tema Denis Cannan, documentação Michael Kustow e Michael Scott, encenação Peter Brook, elementos cênicos Sally Jacobs, música Richard Peaslee, versos Adrian Mitchell, encenadores associados Geoffrey Reeves e Albert Hunt, luz David Read, com Eric Allen, Mary Allen, Jeremy Anthony, Hugh Armstrong, Roger Brierley, Noel Collins, Ian Hogg, John Hussey, Glenda Jackson, Mark Jones, Marjie Lawrence, Joanne Lindsay, Leon Lissek, Robert Lloyd, Ursula Mohan, Pauline Munro, Patrick O’Connell, Mike Pratt, Clifford Rose, Morgan Sheppard, Jayne Sofiano, Barry Stanton, Hugh Sullivan, Michael Williams, Henry Woolf, e os músicos Michael Reeves, Freddie Adamson, Michael Gould, Michael Hart, Philip Lee, Martin Nicholls, Martyn Shields e Rainer Schulei, estreou em Londres, Aldwych Theater, a 13 de outubro de 1966 e a temporada se estendeu por 5 meses. Ver: BROOK, Peter (dir.). *US. The Book of Royal Shakespeare Company Theatre Production*. Londres: Calder & Boyars, 1968. (Coll. “Playscripts”). No mesmo ano, Peter Brook apresenta no Festival de Veneza o filme *Tell me Lies*, que transpõe, sob forma cinematográfica autônoma, as reflexões que serviram de base para o espetáculo e mostra algumas de suas cenas. Ver DUVAL, Gilles; WEMAERE, Séverine (dir.). *Peter Brook et le Vietnam. Tell me Lies*. Paris: Capricci/Fondation Groupama Gan pour le cinéma; Avignon: L’Âge d’or; Issy-les-Moulineaux: Fondation Technicolor pour le patrimoine du cinéma, 1h 58min, 2012. (Coll. “Collection des fondations”)

¹⁶ *Theatre Workshop, Oh What a Lovely War*, op. cit., p. 48.

¹⁷ *Idem*, p. 20.

¹⁸ *Idem*, p. 38.

A partir de dezembro de 1965, a companhia mergulha num trabalho documentário afiado e apaixonado, visando a reconstituir a história do Vietnã e a compreender melhor o que essa guerra punha em jogo. As fontes utilizadas são múltiplas: obras históricas, discursos oficiais, impressos ou gravados, o livrinho vermelho de Mao, materiais originais sobre o treinamento dos soldados americanos nas técnicas de tortura²⁰. Reunida a documentação, a despeito das discussões e das tentativas de escrita, a trupe tem a impressão de não ter elementos suficientemente adaptados à construção de um espetáculo: “Quanto mais nós recolhíamos material, mais esse material nos parecia impossível de tratar”, conta Albert Hunt²¹. Para tornar possível a passagem do documento à cena, eles se concentraram então na capacidade criadora dos atores: “A partir daquele momento o trabalho se deslocou para outra dimensão. Antes, tínhamos lido e discutido. Agora, as ideias tinham que ser exploradas corporalmente pelos atores²²”.

Alimentados também por um estágio com Grotowski, os atores fazem improvisações e se servem de formas e estilos diferentes, em busca dos meios teatrais adequados. Como Peter Weiss afirmará em suas notas sobre o teatro documentário, Brook considerava que só assumindo uma forma teatral forte a cena poderia se dar o direito de falar da atualidade, respondendo à urgência dos conteúdos por uma prática coletiva do palco e uma busca das técnicas de expressão do ator. A companhia chegou assim a uma montagem de três horas de cenas independentes sintéticas e demonstrativas, pontuadas por canções originais e representadas diante de um fundo branco, num palco coberto de lixo: quadros em estilo oriental (a história do Vietnã); ações performativas simbólicas (a *action painting* para mostrar a divisão entre o norte e o sul); ações gestuais inspiradas no teatro da crueldade (a sequência sobre as técnicas de tortura); discursos autênticos de jornalistas e de políticos; confrontações entre opiniões diferentes e reflexões em primeira pessoa (o monólogo de Glenda Jackson sobre a complacência diante dos horrores da guerra, que, de certo modo, lhe permitiriam tranquilizar-se em relação à sua própria vida). A posição

²⁰ Recordamos aqui a análise do espetáculo feita por PEJA, Laura. “‘US’ (1966). La questione del Vietnam nella scrittura collettiva firmata da Peter Brook”. In: CASCETTA, Annamaria; PEJA, Laura (dir.). *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*. Milano: Vita e Pensiero, 2005, p. 97-143. (Coll. “Media spettacolo e processi culturali. Ricerche”)

²¹ HUNT, Albert. “Narrative One”. In: *US. The Book of Royal Shakespeare Company Theatre Production*, op. cit., p. 15.

²² Idem, p. 16.

ambígua da Europa é expressa pelos atores quando cantam *To Whom It May Concern* [A quem interessar possa], cujo refrão é: *I was run over by the truth onde day / Ever since the accident I’ve walked this way / So stick my leg in plaster / Tell me lies about Vietnam*²³”, constitui uma espécie de manifesto sobre o espetáculo.

O pivô desse conjunto variado é a imagem poderosa e evocadora do fogo que queima: a abertura do espetáculo é a projeção de uma sequência filmada de um monge budista que se imola pelo fogo; é uma borboleta branca queimada – talvez verdadeira, talvez não, numa ambiguidade confirmada no texto publicado²⁴ – por um ator que conclui a representação num silêncio glacial enquanto os atores ficam imóveis até que os espectadores deixem a sala de espetáculos sem aplaudir. Porque a própria experiência do espetáculo é uma chama que se consome no presente e deixa uma queimadura de questionamentos abertos e dolorosos²⁵.

Ainda que a análise do documentário de Brook e de sua companhia apresente numerosos elementos de continuidade em relação ao trabalho do Theatre Workshop – que eles conheciam bem²⁶ –, em especial a opção pelo trabalho coletivo, a importância das improvisações na passagem do documento à cena, bem como a variedade das ferramentas teatrais utilizadas e o papel das canções, diferenças substanciais se apresentam em dois planos distintos, mas estreitamente relacionados. Primeiro, a teatralidade de *US* não se insere num quadro metateatral estruturante. Ao contrário, Brook e sua equipe decidem não utilizar figurinos e deixar os atores se apresentarem com suas roupas do dia a dia, numa correspondência total entre o ator em cena e o indivíduo na sua vida particular. Depois, mesmo se, evidentemente, o espetáculo condena as atrocidades

²³ DUVAL, Gilles; WEMAERE, Séverine (dir.). *Peter Brook et le Vietnam. Tell me Lies*, op. cit., p. 120. “Um dia fui atropelado pela verdade / Desde esse acidente, ando sempre assim / Então, engessem minhas duas pernas / E contem mentiras sobre o Vietnã para mim.”

²⁴ Na edição da peça, a cena é descrita da seguinte maneira: “Em seguida ele tira do bolso um isqueiro, acende-o, segura outra borboleta e a coloca na chama. Não se consegue saber se ela é de verdade ou não. Quando ela acaba de queimar, o ator se imobiliza e os outros o imitam. As luzes da plateia se acendem. Os atores permanecem imóveis até que todos os espectadores tenham deixado a sala de espetáculos.” In: *US. The Book of Royal Shakespeare Company Theatre Production*, op. cit., p. 184.

²⁵ Peter Brook se recusou a filmar o espetáculo porque “a peça havia sido criada para o público londrino que frequentava o Aldwych Theatre em 1966. A experiência estava assentada sobre a ausência de texto preestabelecido. A representação repousava inteiramente no contato com aquele público específico. Com um texto muito elaborado, teríamos podido nos apresentar em outros lugares; sem texto, éramos devolvidos às condições do happening e nos pareceu absurdo representá-lo durante os cinco meses de duração de uma temporada teatral. Uma única representação deveria ter bastado”. In: BROOK, Peter. *L’espace vide. Écrits sur le théâtre*, traduzido do inglês (Inglaterra) por Christine Estienne e Franck Fayolle. Paris: Les Éditions du Seuil, 2001, p. 41-42. (Coll. “Points. Essais”).

²⁶ Ver “Peter Brook talking to Frank Cox about Seneca’s Oedipus which he is directing at the Old Vic for the National Theatre”, *Plays and Players*, vol. 15, nº 7, Londres: Hansom Books, 1968, p. 50, citado por PEJA, Laura. “‘US’ (1966). La questione del Vietnam nella scrittura collettiva firmata da Peter Brook”, op. cit., p. 135.

da guerra e a conduta americana, ele não toma posição de maneira definitiva. Como conta Hunt, no começo dos ensaios:

[Brook] começou reafirmando sua confiança num teatro que falasse diretamente dos temas contemporâneos. O teatro deve ter uma voz que possa ser escutada com seriedade. [...] Ao mesmo tempo, tínhamos o dever de estar conscientes, desde o início, de que não estávamos tentando fazer um documentário sobre o Vietnã. E examinar nossas próprias atitudes, perguntar- nos da maneira mais radical possível como a Guerra do Vietnã nos (*us*) afetava²⁷.

É justamente a posição dos ocidentais não americanos diante da guerra, sua impotência, sua complacência em relação à sua indignação que Brook quer analisar, fazendo do teatro o lugar de um “enfrentamento²⁸” de posições onde partilhar um percurso coletivo de questionamento. O “nós” do título engloba artistas e espectadores reunidos numa experiência teatral na qual sua relação com a realidade e, portanto, com os documentos com os quais eles são cada vez mais bombardeados, é questionada, em que se interrompe o fluxo midiático para se pôr de lado as certezas ideológicas prévias e se interrogar realmente a respeito de sua própria posição. A escolha de não dar respostas, articulada com a valorização da experiência partilhada com os espectadores no espaço-tempo da representação, antecipa características essenciais do teatro documentário britânico das décadas seguintes. Mas ele se afastará progressivamente da inventividade teatral e da pesquisa formal que tinham animado os trabalhos do Theatre Workshop e da Royal Shakespeare Company²⁹. O nascimento e o desenvolvimento do teatro Verbatim participam dessa evolução.

O teatro Verbatim

Em 1971, o número de lançamento da revista *Theatre Quarterly* reuniu a primeira tradução inglesa das notas de Peter Weiss sobre o teatro documentário³⁰ e um dossiê sobre o encenador Peter Cheeseman que, no Victoria Theatre de Stoke-on-Trent, criou

²⁷ HUNT, Albert. “Narrative One”, op. cit., p. 15.

²⁸ BROOK, Peter. *Os Teatros Documentários*, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: *A urgência do chamado do real: US pela Royal Shakespeare Company*, p. 173.

²⁹ Uma criação que se insere na linhagem do teatro de Joan Littlewood, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* [O carneiro, o cervo e o negro, negro óleo, em tradução livre], de John McGrath, foi realizada na Escócia pela companhia 7h 48 Scotland, em 1973. O espetáculo reconstitui a história da exploração das Highlands escocesas do século XVIII até o presente, numa sequência brilhante de sketches e canções.

³⁰ WEISS, Peter. “The materials and the models: a political and aesthetic definition of documentary theatre”, *Theatre Quarterly*, vol. 1, nº 1. Londres: Los Angeles: T.Q. Publications / University of Southern California, 1971, p. 41-43.

espetáculos documentários com características particulares³¹. Desde 1965, Cheeseman desenvolvia trabalhos ancorados na vida dessa cidade e baseados principalmente em entrevistas: é o primeiro testemunho dessa nova técnica que, dezesseis anos depois, será denominada “*Verbatim Theatre*” pelo pesquisador Derek Paget em um artigo – publicado justamente na nova série de *Theatre Quarterly* – que reconstitui sua história e aponta seus elementos essenciais³². O Verbatim se afirma ao longo dos anos 1970 nas condições específicas do *community theatre* (teatro de comunidade), uma prática que queria descentralizar e democratizar o acesso ao teatro, pondo a criação a serviço e no centro das comunidades locais. Vários artistas inseridos na linhagem de Joan Littlewood começaram a trabalhar nas cidades de província (Chester, Lancaster, Sheffield, Liverpool etc.) onde se tornaram autores de pesquisas de campo que deram a palavra a pessoas comuns, aos esquecidos pelos grandes debates políticos e pelo sistema midiático. O elemento documentário de seus espetáculos está ligado a procedimentos precisos, próximos da história oral e da sociologia, que visam à constituição de documentos originais: entrevistas são feitas pela equipe de criação, gravadas e transcritas para, em seguida, serem cortadas e recompostas em cena com uma extrema preocupação com a fidelidade à linguagem e aos modos de expressão das pessoas entrevistadas. Como sublinha Paget, a busca da eficácia teatral permanece central na escolha dos materiais e na sua organização em cena, que recorre a variadas formas espetaculares, como a música e o canto. O Verbatim não é, pois, verdadeiramente uma forma documentária, mas, antes, uma modalidade operacional ligada à difusão do gravador³³, na qual o testemunho oral – e, portanto, a narrativa e a palavra – desempenha o papel principal.

Nos anos 1980, o Verbatim sai do domínio do *community theater* e se dissemina também pelos teatros da capital. Ele é então utilizado para abordar temas de amplitude nacional e para fins de provocação e controvérsia mais do que de celebração e de reconhecimento. Paget faz uma lista de 24 produções verbatim realizadas entre 1971 e 1987, às

³¹ Ver ITZIN, Catherine (dir.), “Place and performance nº 1: Stoke-on-Trent” e “Production casebook nº 1: The Staffordshire Rebels”, *Theatre Quarterly*, vol. 1, nº 1, Londres: Los Angeles: T.Q. Publications / University of Southern California, 1971, p. 66-85 e p. 86-102.

³² PAGET, Derek, “Verbatim Theatre: oral history and documentary techniques”, *New Theatre Quarterly*, vol. 3, nº 12, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 317-336.

³³ O gravador para uso individual chega ao mercado britânico no fim dos anos 1950, mas só se populariza ao longo da década seguinte.

quais é preciso acrescentar as primeiras experiências que Max Stafford-Clark desenvolve nesse âmbito no Royal Court Theatre de Sloane Square – berço da dramaturgia britânica de vanguarda – no contexto dos espetáculos efêmeros das *Sunday Nights*³⁴. Com a nomeação de Max Stafford-Clark para a direção desse estabelecimento em 1979, as peças verbatim, frequentemente produzidas e encenadas ao longo dos anos 1980, se tornaram um elemento reconhecido, embora minoritário e contestatário, do panorama teatral britânico. Mas se, na década de Thatcher, os artistas assumem uma posição decidida contra o governo para defender os trabalhadores ameaçados pelas reformas da “Dama de ferro”, na virada dos anos 1980 para 1990, o jogo muda, tanto do ponto de vista político quanto teatral.

Formas teatrais e engajamento político a partir dos anos 1990

Em 1989, é publicado o primeiro e único número da revista *The Workers Theatre, Paper of the Workers Theatre Movement*, cujo presidente honorário é Ewan MacColl, o companheiro de vida de Joan Littlewood. Essa publicação é o órgão de difusão do movimento teatral dos trabalhadores, cujas atividades ela visa a promover. O primeiro número de quatro páginas se abre por um manifesto que declara:

O WTM não descreve simplesmente a realidade. Estamos aqui para mudá-la. Participamos das lutas cotidianas dos trabalhadores. Nosso teatro é uma forma de agitação, uma colocação em discussão teatral da visão científica do mundo da classe trabalhadora³⁵.

Esse teatro de *agit-prop* define seu estilo e seus meios tomando explicitamente como modelos as vanguardas dos anos 1920 e 1930 – Meyerhold, Maiakóvski, Eisenstein, Piscator, Brecht e os Camisas Azuis estão entre os artistas citados – numa continuidade ao mesmo tempo política e estética com as lutas socialistas e as pesquisas teatrais do entreguerras.

É essa união do político e do teatral que torna esse documento digno de atenção, porque ele dá testemunho de um fenômeno simultâneo

³⁴ Em especial, Max Stafford-Clark monta ali, com sua companhia Joint Stock, *Yesterday's News*, sobre os conflitos em Angola e o papel dos exércitos mercenários. Segundo seu testemunho, pela primeira vez todos os membros da trupe se engajam, de modo algo improvisado, em pesquisas de documentos e testemunhos, comportando-se “como jornalistas”. Ver HAMMOND, Will e STEWARD, Dan (dir.). *Verbatim, Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon Books, 2008, p. 47.

³⁵ “Manifesto”, *The Worker's Theatre. Paper of the Workers Theatre Movement*, nº 1, 1989, p. 2.

de marginalização das falas políticas radicais, que progressivamente se descolam da realidade econômica e social britânica, e também da tradição teatral engajada de origem continental que o Theatre Workshop tinha contribuído para difundir na Grã-Bretanha. No momento em que a dissolução dos regimes comunistas, a aniquilação da classe trabalhadora levada a cabo por Margaret Thatcher e os primeiros sintomas da globalização conduzem diversos artistas a uma revisão total da função do trabalho teatral, essa linhagem de teatro político fortemente ideológica não parece mais capaz de apreender o real. Efetivamente, trata-se de pesquisar, informar e interrogar com uma finalidade mais cidadã do que política, intervindo na sociedade sem ter a ambição de revolucioná-la, mas, sim, a de melhorar seu funcionamento democrático. Nesse contexto, o Verbatim vai constituir um procedimento teatral particularmente eficaz para atingir progressivamente o estatuto de método predominante³⁶. Os artistas que adotaram essa técnica (entre os quais Nicolas Kent, Richard Norton-Taylor, Max Stafford-Clark, David Hare, Robin Soans, Alecky Blythe), os temas abordados (processos, assuntos de amplitude nacional e internacional, *faits divers* locais) e as formas propostas (da peça judiciária aos testemunhos íntimos) compõem uma paleta grande e variada, construída, no entanto, sobre alicerces comuns.

O caso de *Half the Picture* [Metade do quadro], criado em 1994 no Tricycle Theatre de Londres³⁷, é a esse respeito exemplar. Trata-se do resultado da colaboração do encenador Nicolas Kent com Robert Norton-Taylor, jornalista do *The Guardian*, encarregado de examinar e retrabalhar as 400 horas dos inquéritos da Scott Inquiry sobre as vendas de armas ao Iraque. A peça foi apresentada no Tricycle, filmada pela BBC4 e representada no Parlamento britânico para os deputados. Seu objetivo é mostrar as dissimulações e as hipocrisias do poder, bem como sua capacidade de evitar as responsabilidades individuais por uma muralha de não ditos e de ambiguidades:

Nossas peças judiciárias (*tribunal plays*) foram capazes de mostrar não apenas a verdade de uma dada situação, mas também a atitude mental, a subcultura intelectual de indivíduos em posição de poder e de autoridade.

³⁶ HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (dir.). *Verbatim, Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, op. cit., p. 11; MAHUT, Jérémy, “Figuration politique dans le théâtre Verbatim”, *Raison-Publique.fr*, publicado on-line a 18/5/2010, <<http://www.raison-publique.fr/article271.html>>. Acesso em: 23/6/2015.

³⁷ O Tricycle Theatre está sediado em Kilburn, bairro do norte de Londres, caracterizado pela mistura social e étnica. Durante os anos em que dirigiu esse teatro (1984-2012), Kent teve como objetivo criar um lugar cultural de encontro onde se pudesse falar dos problemas sociais e políticos.

A cena é talvez mais capaz de descrever essas estratégias desvolutas de evasão do que qualquer outra forma de arte ou meio de comunicação³⁸.

O trabalho teatral documentário denuncia e preenche um vazio no sistema de informação e permite o acesso a materiais inéditos. No entanto, ele não assume uma função de oposição total. Apesar de uma posição fortemente crítica, ele integra esse sistema falho e se põe a serviço das instituições democráticas, aceitando lugares e meios de difusão oficiais. Desde seu começo essa nova onda de Verbatim se situa, portanto, dentro das instáveis fronteiras entre a arte e o jornalismo, entre a contestação e a institucionalização.

A relação com a mídia é fundamental na afirmação do Verbatim nos anos 1990. Segundo Robin Soans, autor de *Talking to Terrorists* [Falando com terroristas³⁹],

as artes são mais do que um simples divertimento. Na minha opinião, elas deveriam ser também o receptáculo que abriga a consciência de uma nação; deveriam colocar as difíceis questões que de outro modo deixariam de ser formuladas. Nos últimos anos, na medida em que os governantes se tornavam cada vez mais hábeis na manipulação das informações, cresceu a necessidade de colocar essas questões. Não é um acaso que, quando a arte da comunicação se torna mais sofisticada, levando a um declínio dos padrões de honestidade na vida pública, tenha havido uma proliferação de teatro político⁴⁰.

O sentimento de um risco permanente de manipulação está ligado à complexidade crescente dos acontecimentos e de suas dinâmicas que, numa evolução que culminou com os atentados do 11 de setembro e as guerras do Afeganistão e do Iraque, parecem escapar aos instrumentos de compreensão e de explicação dos meios de informação tradicionais⁴¹. Mas se, por um lado, é a crise da mídia que está no cerne do desenvolvimento do Verbatim, sua forma e sua fortuna repousam igualmente sobre a tradição específica do jornalismo britânico, cuja função fundamental nas engrenagens da democracia é antiga e amplamente reconhecida. O gosto pela investigação, o apreço

³⁸ NORTON-TAYLOR, Richard. In: HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (dir.). *Verbatim, Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, op. cit., p. 114.

³⁹ SOANS, Robin. *Talking to Terrorists*. Londres: Oberon Books, 2005. A peça foi montada pela companhia de Max Stafford-Clark, *Out of Joint*, e apresentada pela primeira vez no Theatre Royal em Bury St. Edmunds, Suffolk, a 21 de abril de 2005; depois de uma turnê por diferentes cidades da Inglaterra, chegou, em junho de 2005, ao Royal Court Theatre.

⁴⁰ SOANS, Robin. In: HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (dir.). *Verbatim, Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, op. cit., p. 17.

⁴¹ Ver a afirmação de David Hare: "Estão acontecendo coisas muito muito complicadas, que as pessoas têm dificuldade de compreender e o jornalismo nos decepciona porque não representa nem interpreta de maneira adequada essas coisas todas". In: HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (dir.), *idem*, p. 62.

pela independência em relação ao poder, a exigência de informações claras e detalhadas constituem uma cultura comum aos artistas e ao público e as formas retóricas e narrativas desenvolvidas pela imprensa e, depois, sobretudo pelo rádio e pela televisão públicos, constituem uma variedade de ferramentas a ser explorada, adaptada e às vezes reinventada para o palco. Stafford-Clark chega a afirmar a esse respeito que "nos últimos vinte anos, o teatro deste país aprendeu mais com o jornalismo do que com qualquer outro meio de comunicação⁴²". Em especial, como já foi dito sobre *Oh What a Lovely War*, a BBC desempenha um importante papel. Os documentários radiofônicos do canal 4 constituem uma fonte de inspiração fundamental, por sua capacidade de reconstituir a complexidade das realidades abordadas por meio da coleta de falas diversas, assim como também os novos e numerosos gêneros televisivos centrados no registro do real, que conjugam de formas variadas os dispositivos do testemunho oral, da entrevista, da confrontação e concentram sua atenção sobre pontos de vista subjetivos e às vezes íntimos dos indivíduos envolvidos. Pontes se erguem assim entre o meio teatral e o meio midiático e se, por um lado, os jornalistas colaboram na criação de espetáculos, por outro, artistas intervêm na produção de programas documentários para o rádio e a televisão.

O teatro Verbatim, em sua concorrência com o jornalismo, reage à urgência da atualidade e persegue a eficácia da informação, como afirma claramente Nicolas Kent:

[O Verbatim] foi uma forma de fazer peças para tratar de certos temas, mas ele foi literalmente um meio para chegar a isso, não acho que se trate de uma forma de teatro mais sutil. Você pode responder mais rápido com o Verbatim do que com um drama de ficção: é mais como um jornal vivo e é um processo mais rápido⁴³.

Mesmo que a referência ao "jornal vivo" pareça remeter às origens do teatro documentário nos anos 1920 e 1930, uma distância substancial separa essas experiências, não apenas pelas razões ideológicas que já evocamos, mas também pelas motivações estritamente teatrais relativas, em especial, à relação entre intenção documentária e criação cênica.

⁴² STAFFORD-CLARK, Max, *idem*.

⁴³ KENT, Nicholas. In: HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (dir.), *Verbatim, Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, op. cit., p. 152.

No Verbatim, o documentário não é o motor de uma pesquisa artística sobre as formas teatrais. Os artistas britânicos, como destaca Kent, colocam em primeiro lugar necessidades que poderíamos definir como “econômicas”: a rapidez, a clareza, a eficácia. A predominância concedida aos elementos documentários textuais provém dessa abordagem, pois a montagem dos textos pode ser facilmente realizada pelo dramaturgo – que assume, pois, um papel central – numa colaboração íntima, mas restrita, com o encenador. Mesmo que a fase de investigação e coleta dos materiais possa envolver outras pessoas – às vezes pesquisadores e jornalistas, mais raramente os atores – a passagem do documento bruto à forma cênica se baseia na competência técnica e artística desses dois responsáveis, e não passa pelo trabalho coletivo. Os atores são frequentemente selecionados e recrutados quando a primeira versão da peça já está estabelecida, e o período de ensaios segue um cronograma rígido que não admite dificuldades, impasses nem os imprevistos das improvisações e da divisão igualitária de papéis. O Verbatim se insere assim nas engrenagens de produção existentes na Grã-Bretanha, cujo mecanismo bem azeitado oferece aos artistas meios para montar espetáculos exitosos em um tempo limitado.

Essa atitude pragmática se reflete também nas condições de recepção. Os espetáculos Verbatim são apresentados primeiro em salas conhecidas da capital, tanto em lugares inicialmente alternativos que depois alcançaram reconhecimento oficial – como o Royal Court ou o Tricycle – quanto em instituições – como o National Theatre –, fazendo às vezes uma turnê pelo interior do país, sempre cobertos pela imprensa nacional. Seu destinatário não é uma classe social específica, mas um conjunto não determinado de espectadores, cuja diversidade de idade, cultura e condição econômica é a chave dos objetivos que os autores e encenadores do Verbatim se propõem a alcançar com seu trabalho. É justamente a recepção coletiva no mesmo momento e no mesmo lugar que, aos olhos deles, tornam o teatro mais eficaz e mais adaptado do que o jornalismo para compreender o mundo complexo que nos cerca. Como destaca Nicolas Kent⁴⁴, numa plateia de teatro a opinião pessoal de cada um se atrita com a dos demais, talvez oposta à dele, com uma circulação de humores e reações que recoloca os acontecimentos em sua dimensão social, na qual a

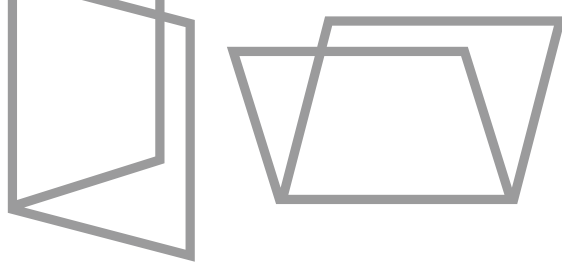
⁴⁴ Entrevista com Nicolas Kent, no Tricycle Theatre (Londres), em 20 de março de 2011.

diversidade e a divergência são essenciais. Deixando sua sala de estar ou seu escritório para se informar, aceitando fazê-lo juntamente com outros, num lugar público e por um pacto de confiança estabelecido com não profissionais da informação, o espectador vai ouvir e compreender os acontecimentos de uma forma diferente, mais responsável e envolvente. Não se trata de levar o público à revolta e à indignação, de lhe oferecer uma versão dos fatos forçosamente oposta à da mídia oficial, mas, sim, de tornar acessíveis informações difíceis de conseguir e de decifrar, oferecer pontos de vista diferentes sobre os acontecimentos e os fenômenos, suscitar questionamentos e semear dúvidas, mostrando especificamente o elo entre indivíduo e coletividade, entre experiências vividas e decisões políticas.

Os variados temas tratados pelo Verbatim têm como denominador comum a atualidade e o caráter controverso. As modalidades segundo as quais esses temas são abordados se originam essencialmente de duas fontes documentárias diferentes: as investigações oficiais e as dos artistas⁴⁵. No primeiro caso, os materiais oficiais são selecionados, cortados, montados com vistas à síntese e à clareza, sem que se recorra a procedimentos formais que separem o conteúdo das circunstâncias em que foram produzidos, mantendo-se a fidelidade à situação concreta do processo ou das investigações (ver *O interrogatório* de Weiss⁴⁶). No segundo caso, o trabalho se baseia sobretudo em entrevistas privadas, realizadas pela equipe teatral, gravadas e, até hoje, não filmadas, completadas às vezes por declarações públicas, tudo montado em estruturas dramatúrgicas que praticamente não apresentam diálogos, sendo, no entanto, capazes de devolver aos testemunhos um movimento narrativo e uma dinâmica coral. Na realização cênica, essas duas modalidades dramatúrgicas se traduzem em dispositivos que tendem à transparência da encenação e à relação direta com o espectador. Nos espetáculos-processos, como *Half the Picture* e *The Colour of Justice* [A cor da justiça] (1999), de Norton-Taylor e Kent, o tribunal, com suas mesas, seus computadores e seus funcionários, é reconstruído minuciosamente. Nos espetáculos-testemunhos, a organização cenográfica é com frequência simples, minimalista (como

⁴⁵ Em menor medida, o testemunho individual do artista-contador. Essa forma, próxima do teatro de narração italiano, remete principalmente a David Hare e a seus monólogos, dos quais o mais célebre é *Via Dolorosa* (1997) sobre o conflito israelense-palestino.

⁴⁶ Sobre as tribunal plays ver MEGSON, Chris. “‘The State We’re In’: tribunal theatre and british politics in the 1990s”. In: WATT, Daniel; MEYER-DINKGRÄFE, Daniel (dir.). *Theaters of Thought. Theatre, Performance and Philosophy*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2008, p. 110-126.



Fortuna e variações do teatro documentário Verbatim hoje

em *Talking to Terrorists*, de Robin Soans), os personagens se dirigem diretamente ao público e raramente interagem uns com os outros. A transparência se verifica também entre os atores, que se tornam porta-vozes encarregados de pronunciar o texto da maneira mais fiel e mais clara possível. Sua atuação é contida, naturalista, imitativa sem cair na caricatura e baseada nas entonações, nos sotaques, nas pausas do discurso das testemunhas muito mais do que na sua imagem. Várias técnicas servem a essas interpretações depuradas que conservam a espontaneidade da expressão oral: microfones, utilizados para que “os atores não tenham que forçar a voz para serem ouvidos”⁴⁷, e até fones de ouvido que transmitem a voz original das testemunhas, que os atores reinterpretem em tempo real no palco, como nos espetáculos da companhia denominada justamente *Recorded Delivery* [Reproduzindo ao vivo falas gravadas, em tradução livre], de Alecky Blythe.

O Verbatim constitui um verdadeiro movimento teatral que se pode relacionar a condições específicas da sociedade, das instituições democráticas, da mídia e do teatro britânicos. Durante os últimos vinte anos, por um lado, o Verbatim afastou o teatro documentário de suas raízes políticas radicais e, por outro, o conduziu pela trilha das práticas teatrais britânicas dominantes, caracterizadas pela centralidade do texto dramático, por uma certa desconfiança em relação às invenções do encenador, pela falta de subvenções e pela necessidade de sucesso comercial, num duplo fenômeno que Derek Paget qualificou de “tradição quebrada” e de “persistência”⁴⁸. Na aurora de um novo século, o teatro documentário na Grã-Bretanha – pragmático, sóbrio e fundamentalmente naturalista – está, portanto, longe das práticas experimentais e inventivas dos anos 1920 e 1960: as palavras de Joan Littlewood na introdução à edição de *Oh What a Lovely War* lançada em 2000 se tornam agora mais compreensíveis.

⁴⁷ Ver KENT, Nicholas. In HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (dir.), *Verbatim, Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, op. cit., p. 156.

⁴⁸ PAGET, Derek. “The broken tradition” of documentary theater and its continued powers of endurance”. In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (dir.). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. New York: Londres: Palgrave-MacMillan, 2009, p. 224-238.

O teatro Verbatim continuou a ter um sucesso considerável nos palcos britânicos e disseminou sua influência no plano internacional graças, em especial, aos programas de formação em escrita dramática do Royal Court Theatre⁴⁹. Como observou recentemente o crítico do jornal diário *The Guardian*: “[O] que espanta é a onipresença do Verbatim [...] Hoje em dia, como processo e produto, ele não apenas está em toda parte, ele provou que é infinitamente flexível”⁵⁰.

Ainda que a fidelidade às palavras pronunciadas ou escritas, em público ou de modo privado, constitua uma condição incontornável, os modos de sua apresentação na cena podem variar, como mostram três criações apresentadas em Londres na temporada 2011-2012, que articulam, cada qual de uma forma, a relação com a palavra autêntica.

The Riots [Os motins ou Os tumultos⁵¹], criado pela autora Gillian Slovo e pelo encenador Nicolas Kent, é a expressão de um afiado domínio da técnica verbatim. O projeto do espetáculo surgiu imediatamente após as revoltas dos subúrbios londrinos em agosto de 2011. Kent dá a ideia a Slovo e ativa seus numerosos contatos no âmbito das instituições, da imprensa, das associações, para encontrar os protagonistas e as testemunhas dos acontecimentos, organiza as entrevistas – realizadas por membros da equipe do Tricycle e por um pesquisador habituado a participar dos projetos do grupo. Ele coleta os materiais e os entrega à autora que vai, gradualmente, desenvolvendo um processo de montagem à medida que os recebe. Atores são convocados e começam a ensaiar com uma primeira versão do texto⁵². Em novembro o espetáculo foi apresentado ao público do Tricycle Theatre, indo, em janeiro de 2012, para o lugar onde as rebeliões tinham estourado, Tottenham, apresentando-se no Bernie Grant Centre. O teatro dá assim provas de grande rapidez, sentido de

⁴⁹ O Royal Court oferece residências para artistas em Londres, estabelece parcerias de produção com autores e instituições no estrangeiro, organiza ateliês em vários países, em especial na Europa do Leste – a partir de 1997, organizou em Bucareste ateliês para jovens autores emergentes.

⁵⁰ BILLINGTON, Michael, “V is for Verbatim Theatre”, *The Guardian*, Londres, 8 de maio de 2012. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2012/may/08/michael-billington-verbatim-theatre>>. Acesso em: 20/5/2012.

⁵¹ *The Riots*, de Gillian Slovo, a partir de testemunhos orais, encenação Nicolas Kent, cenário Polly Sullivan, consultor literário Jack Bradley, pesquisadora Cressida Brown, coordenadora de figurinos Anna Bliss Scully, diretora de produção Shaz McGee, Londres, Tricycle Theatre, temporada de 17 de novembro a 10 de dezembro de 2011 e, em seguida, apresentações no Bernie Grant Centre de 4 a 14 de janeiro de 2012.

⁵² SLOVO, Gillian. *The Riots*. Londres: Oberon, 2011.

oportunidade e proximidade, qualidades que a mídia não tem – suas reportagens e investigações só serão publicadas nos meses seguintes⁵³.

A cenografia é muito simples, composta por um fundo metálico que lembra as portas de ferro das lojas, uma tela central, uma mesa, algumas cadeiras e objetos variados – caixas de televisão, caixas de sapatos – que vão se acumulando de maneira desordenada no palco. No começo, os espectadores são bombardeados por imagens chocantes, em vídeo: prédios e carros incendiados, lojas depredadas, violência nas ruas. São os fatos tais como foram divulgados tanto pela mídia tradicional quanto pelo *Youtube* e pelas redes sociais. No entanto, depois dessa brutal introdução, que joga o público no centro dos acontecimentos, é a palavra quem vai tomar a dianteira. As imagens não serão mais que um suporte, um contraponto ou um fundo para as falas dos atores. Eles interpretam testemunhas ou protagonistas das rebeliões, em diferentes posições; seu nome e sua função (com exceção dos autores das desordens, que permanecem anônimos) são projetados na tela quando eles aparecem pela primeira vez em cena. Eles se dirigem aos espectadores e seus diferentes pontos de vista (são policiais, jovens do bairro, moradores, responsáveis por associações locais), montados de modo a obter uma narrativa ao mesmo tempo condensada e plural, como um quadro cubista, permitem ao público descobrir a maneira caótica, mas evitável, pela qual tudo começou: da manifestação pacífica e silenciosa exigindo que a polícia se desculpassem pelo assassinato de um jovem de Tottenham até o primeiro carro queimado, passando pelas horas de espera, pela interdição da rua... Esse *crescendo* culmina com a projeção na tela de uma infinidade de *tweets* por meio dos quais a revolta se espalhou e de imagens do incêndio de um prédio onde se localizavam a loja e a moradia de um homem que correu sério risco de vida e perdeu seu negócio.

Depois dessa sequência de tirar o fôlego, o espetáculo muda de ritmo e propõe a montagem de diferentes opiniões sobre os fatos, expressas por integrantes do governo, deputados, jornalistas, acompanhadas de relatos retrospectivos de policiais e de revoltosos,

numa polifonia de gestos, sotaques, convicções, que evidencia a distância e a incomunicabilidade entre as classes sociais britânicas. As diferenças entre as opiniões dos entrevistados se resumem na resposta que dão a uma pergunta comum, uma espécie de refrão em permanente variação: descrever a rebelião em três palavras. “Oportunistas, incontroláveis, mortos-vivos, frustrados, criminosos, disfuncionais, desumanizados, sem explicação, britânicos” estão entre as variadas descrições oferecidas ao longo do espetáculo. A última foi confiada à vítima do incêndio: “são apenas pessoas encolerizadas”. Essa frase fecha a representação, deixando os espectadores se interrogarem sem terem recebido resposta sobre as causas dos acontecimentos. A cena os colocou diante de problemas cruciais da sociedade através das histórias e das perspectivas individuais que compuseram um afresco complexo e discordante, totalmente irreduzível ao quadro interpretativo em preto e branco oferecido pelo governo, para o qual as revoltas não passaram de atos criminosos. Assumindo o caráter problemático dos fatos e a multiplicidade de pontos de vista, a cena constitui assim o lugar de uma confrontação da qual partir para tentar uma recomposição possível de um tecido social deteriorado.

O mesmo dispositivo, que interpela o espectador e o leva a se interrogar, está na base de *London Road*⁵⁴, de Alecky Blythe, autora, e Adam Cork, compositor, e de *Can We Talk About This?* [Podemos falar sobre isso?]⁵⁵, da companhia DV8 Physical Theatre. Esses dois espetáculos pertencem, contudo, a duas formas totalmente diferentes, que não temos o hábito de associar ao documentário: o musical e a dança. *London Road* conta a história de uma comunidade abalada pela violência: em dezembro de 2006, na pequena vila rural de Ipswich, são encontrados os cadáveres de cinco prostitutas assassinadas. Mesmo o assassino tendo logo sido preso, os moradores são confrontados com o medo, a desconfiança, sem falar da curiosidade mórbida da imprensa. O espetáculo apresenta as reações deles e a progressiva reconstrução da confiança recíproca e da boa imagem do bairro, graças à associação London Road Neighbourhood Watch, que se encarrega de organizar

⁵³ Em especial o filme em duas partes produzido pela BBC, *The Riots in Their Own Words* [Os motins em suas próprias palavras], no qual atores representam testemunhas tanto da polícia quanto dos jovens revoltados, entrevistados no âmbito da pesquisa *Reading the Riots*, desenvolvida pelo jornal *The Guardian* e pela London School of Economics (L.S.E.) e transmitido em agosto de 2012, depois de ter sido adiado em função de uma ordem judicial. Os resultados e os dados produzidos por essa pesquisa podem ser consultados em: <<http://www.guardian.co.uk/uk/series/reading-the-riots>>. Acesso em: 16/11/2012.

⁵⁴ *London Road*, libreto Alecky Blythe, música e letra Adam Cork, encenação Rufus Norris, cenografia Katrina Lindsay, Company David Shrubsole, ensaiadora para o dialeto Jeannette Nelson, produção National Theatre a partir do projeto *Writers and Composers Week* no National Theatre Studio, estreia no Cottesloe Theatre, N.T., Londres, a 14 de abril de 2011, apresentações também no Olivier Theatre, NT, Londres, entre 28 de julho e 6 de setembro de 2012.

⁵⁵ *Can We Talk About This?*, concepção e espacialização de Lloyd Newson, cenários e figurinos Anna Fleischle, vídeo Tim Reid, coreografia Lloyd Newson e companhia, pesquisas Ankur Bahl, Lisa Martinson, coprodução DV8, National Theatre (Londres), Dansenshus (Estocolmo) e Théâtre de la Ville/Festival d'Automne (Paris), estreia no Sydney Opera House, Spring Dance Festival, Austrália, a 25 de agosto de 2011.

atividades coletivas e promove uma competição anual para escolher o mais belo e florido jardim. Blythe vai ao encontro dos moradores uma semana depois da descoberta do primeiro corpo, quando a polícia ainda estava investigando o crime, e grava muitas entrevistas. Essas gravações sonoras estão entre os materiais que ela leva para a Writers and Composers Week, organizada pelo National Theatre Studio, ateliê experimental que tinha como objetivo fomentar a colaboração entre escritores e músicos. Logo essas gravações se impõem como os elementos mais interessantes e produtivos no que diz respeito à relação texto/música. Ela prossegue então o trabalho em Iswich, com entrevistas realizadas seis meses depois dos fatos e com visitas regulares ao longo dos dois anos seguintes. Blythe e Cork acreditam que a música é capaz de exprimir as fortes emoções dos moradores bem como suas variações, permitindo criar um equilíbrio inédito entre a fidelidade à realidade e as injunções métricas e rítmicas da composição. A autora conta:

O que Adam e eu descobrimos com a música foi que ela conseguia reunir sentimentos partilhados que ressoavam pela cidade durante esses tempos de perturbação. Mais importante ainda, Adam era capaz de musicar essas palavras seguindo a cadência e os ritmos das formas dos discursos originais com tal precisão que a verossimilhança deles se mantinha⁵⁶.

Valorizando as características individuais de cada entrevistado e transferindo-as para uma composição que combinava o cantado e o falado, a intenção documentária foi preservada⁵⁷. Quando os personagens entram em cena e começam a arrumar a sala de reuniões do London Road Neighbourhood Watch, ouve-se a gravação dessa mesma situação na realidade, com vozes e ruídos de fundo. Uma voz de homem se destaca das demais e faz um discurso a respeito do que está acontecendo na comunidade; simultaneamente, um ator avança até o proscênio e começa a falar por cima da voz gravada, reproduzindo com exatidão as entonações, as hesitações, as ênfases. A música começa, o som gravado vai se tornando cada vez mais tênue, até desaparecer, e a fala do ator se transforma em canto, um canto que fixa na partitura o fluxo espontâneo da palavra, criando um condensado da realidade. Os princípios e o espírito documentários da obra são assim revelados. No entanto, a partir do momento em que a música assume a primazia em relação à palavra, o espetáculo adere aos códigos do musical e à sua

finalidade de divertimento espetacular. A cenografia metálica e linear em dois andares permite evocar variados ambientes – por exemplo: as ruas, o interior das casas, os jardins –, graças a efeitos de fumaça, jogos de sombra, projeções de vídeo, até que, na sequência final, descem sobre o palco muitos cestos de flores para formar a moldura idílica da comunidade recomposta.

Embora os figurinos dos atores façam referência ao cotidiano, suas cores chamativas e as perucas que os completam dão ao conjunto um ar de história em quadrinhos. Mesmo o valor de interpelação da fala diretamente dirigida à plateia se dissolve no dispositivo de comunicação do gênero, assim como se perde a gravidade dos fatos evocados – trata-se, a princípio, do assassinato de cinco mulheres – tudo isso se perde na leveza da música, na beleza das imagens bem construídas, na atuação caricatural e às vezes cômica dos intérpretes. A despeito do êxito na composição dessa forma de “canto verbatim”, o espetáculo linear, familiar e tranquilizador não chega a suscitar um verdadeiro questionamento sobre a fragilidade da coesão social e sobre os perigos da indiscrição da mídia. Estamos muito longe da ruptura, do choque e do contraste que Joan Littlewood quis criar ao associar a guerra e o *music-hall*.

Ao contrário, o conflito está no coração do projeto do DV8, companhia inglesa dirigida pelo coreógrafo de origem australiana Lloyd Newson. O espetáculo coloca de modo provocador a questão candente da liberdade de expressão e a autocensura das sociedades ocidentais em relação a certos setores radicais do Islã. Como diz o título, “Podemos falar disso?” o espetáculo visa a romper um tabu – provavelmente mais forte no meio anglo-saxão – e a contestar a tolerância com a qual se aceita o fanatismo em nome do multiculturalismo e do politicamente correto, tornando-nos incapazes de defender não apenas os princípios da democracia, mas também e sobretudo os indivíduos vítimas das perseguições. Sobre um palco vazio, que sugere uma sala pública (escola, ginásio, prefeitura), antiga e um pouco deteriorada, se sucedem relatos de episódios de intolerância (da *fatwa* contra o escritor Salman Rushdie em 1988 ao assassinato do cineasta Theo Van Gogh em 2004 em seguida ao seu curta-metragem *Submissão*), cujas vítimas e datas são escritas no muro do fundo à medida que vão sendo referidas. Trechos de debates, comentários, testemunhos e imagens de vídeo projetadas numa tela no alto ao fundo da cena completam

⁵⁶ BLYTHE, Alecky, “Singing for real”, *London Road*, programa da peça, National Theatre, Londres, 2012, não paginado.

⁵⁷ Ela se manifesta também na cronologia dos acontecimentos apresentada no programa do espetáculo.

esse relatório perturbador e lúgubre. Todas as palavras pronunciadas foram tiradas de artigos de jornais, programas de televisão e, em sua maior parte, de entrevistas realizadas pelos membros da trupe com, entre outras pessoas, vítimas de ameaças e de violências, ex-políticos, pesquisadores, jornalistas, militantes de direitos humanos cujos nomes e biografias são postados na página da internet dedicada ao espetáculo⁵⁸. Essas falas são apresentadas em cena numa espantosa mistura de palavra e movimento. Os bailarinos-atores não interpretam realmente os entrevistados, mas transmitem as palavras deles aos espectadores, combinando constantemente um tom vocal neutro e monótono com gestos e passos rigorosos e surpreendentes. Estes movimentos estabelecem relações variadas com o que é dito – reforço, contradição, comentário, empatia. Como abertura, a dança mostra as hesitações, as reservas e a ambiguidade das classes dirigentes, quando um debate sobre os perigos do fundamentalismo é conduzido por vários bailarinos que oscilam ritmicamente como metrônimos incapazes de parar e de tomar posição. Mais tarde, o corpo se torna o lugar onde se exerce a realidade concreta da violência: durante o testemunho de Ayaan Hirsi Ali, a roteirista de *Submissão*⁵⁹, que conta as ameaças recebidas, a dançarina inscreve signos sobre seu corpo com uma caneta hidrocor preta antes de cair no chão e ser manipulada como uma boneca por um bailarino que conta o assassinato de Theo Van Gogh enquanto continua a marcá-la com o hidrocor.

A ação pode também se separar da palavra para concentrar, sintetizar com grande eficácia emocional o objetivo do espetáculo: em uma das sequências centrais, os bailarinos imóveis de frente para os espectadores simplesmente deixam cair de suas mãos folhas A4 com os retratos das numerosas vítimas do fundamentalismo islâmico. As folhas caem farfalhando e se acumulam lentamente no chão, confrontando de maneira sensorial o espectador com a gravidade do fenômeno. O movimento acrescenta um nível de produção de sentido instável e insere uma clivagem na recepção, que se torna assim mais intensa e mais complexa. A dúvida, os questionamentos, a indignação, a recusa se manifestam numa plateia que parece dividida⁶⁰. De repente, durante o testemunho de uma mulher que arriscou sua vida por ter

⁵⁸ Disponível no site do DV8 Physical Theatre: <http://www.dv8.co.uk/projects/canwetalkaboutthis/interviewees_contributors>. Acesso em: 16/11/2012.

⁵⁹ No qual era mostrada uma mulher nua com os versos do Alcorão tatuados no corpo.

⁶⁰ Ao menos durante as apresentações londrinas.

recusado um casamento arranjado, um espectador enfurecido se levanta, joga alguma coisa na cara dela e vai embora gritando que ela parasse de falar besteiras. Tudo no teatro fica como que petrificado, o público fica chocado com a inesperada manifestação de violência que parece confirmar o que os artistas estão dizendo. Na verdade, o espectador em questão era um ator e a mesma cena, imaginada e montada pela companhia, se repete a cada representação, como se acaba compreendendo ao ler várias críticas sobre o espetáculo.

De maneira voluntária ou não, *Can We Talk About This?* coloca a questão crucial da manipulação do teatro documentário. Porque ele mostra que, mesmo baseado em materiais autênticos e, em especial, em textos cuja objetividade parece indiscutível, estes sofrem transformações na passagem para a cena, que se utiliza de estratégias precisas que visam a provocar reações precisas. O DV8 recupera, no contexto atual, o espírito militante e provocador do Theatre Workshop, as suas tomadas de posição claras e a sua pesquisa formal, com uma poética que se pode qualificar de “pós-dramática” e com instrumentos multidisciplinares contemporâneos. Ao mesmo tempo, ele se insere na moldura de um pacto de confiança com o público, pacto que se tornou uma convenção aceita de maneira acrítica. Uma convenção cujos perigos, trunfos e ambiguidades Dennis Kelly, em 2007, quis mostrar com o seu pseudo- documentário, *Tomando conta do bebê*, construído e apresentado como uma peça verbatim, mas baseada em materiais completamente ficcionais⁶¹. De maneira ainda mais sutil, o espetáculo do DV8 mostra os limites da transparência e da objetividade consideradas como essenciais no Verbatim britânico, levanta a questão dos perigos da institucionalização dessa forma e dá pistas para outra variante dessa técnica, baseada em novas pesquisas e experimentações, que ampliará, talvez, o campo do teatro documentário no Reino Unido nos próximos anos.

⁶¹ *Taking Care of Baby* – apresentado no teatro *The Door* em Birmingham e em seguida no Hampstead Theatre em Londres na encenação de Antony Clark – apresenta a história de uma mulher, Donna McAuliffe, acusada de ter matado seus dois filhos. No começo da ação, um texto projetado declarava “o que se segue foi tirado palavra por palavra de entrevistas e correspondência”, mas, na realidade, à medida que os testemunhos se sucediam, o espectador era levado a duvidar do que estava ouvindo. Ver GARDNER, Lyn. “Taking Care of Baby”, *The Guardian*, 16 de maio de 2007, disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2007/may/16/theatre3>>. Acesso em: 20/5/2012.

A URGÊNCIA DO CHAMADO DO REAL: *US* PELA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY

Peter Brook

O surgimento de *US* está ligado ao fato de que uma parte do nosso grupo de repente sentiu que a situação no Vietnã era mais forte, mais aguda, mais obsedante do que qualquer drama livresco. Como sabemos todos, o teatro fracassa em tocar nas questões que podem concernir com maior intensidade aos atores e aos espectadores, no momento mesmo em que eles se encontram. É insultar o senso comum supor que as guerras antigas, contadas com palavras velhas, são mais vivas do que as novas; que as atrocidades de outrora constituem um digestivo civilizado, enquanto que as atrocidades cotidianas não merecem que nos interessemos por elas.

Fizemos *US* porque sentíamos a necessidade urgente de responder ao apelo, ao desafio que a situação atual no Vietnã representa. Não existia nenhuma obra pronta que tratasse do Vietnã. Nós sabíamos que não se podia ir procurar um autor, dar dinheiro a ele e dizer: nós queremos encomendar a você, como numa loja, uma futura obra-prima sobre o Vietnã. Então só nos restava escolher entre não fazer nada e dizer a nós mesmos: mãos à obra! [...]

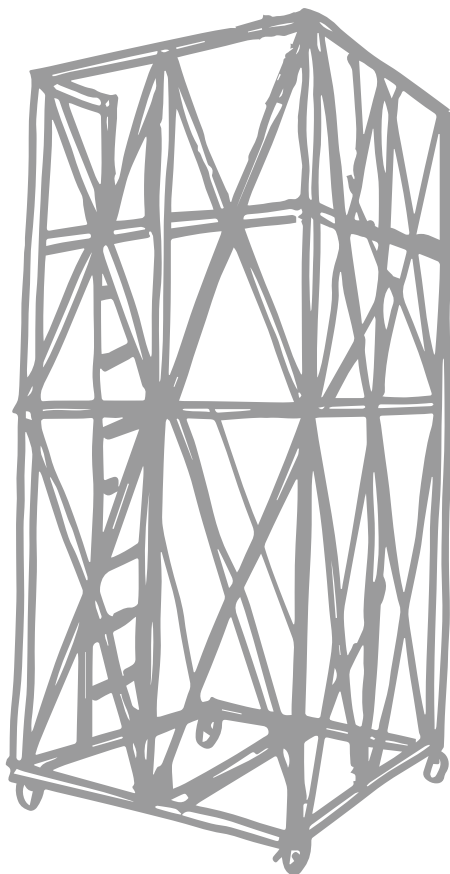
US não afirmava nada. A peça se originou de um trabalho experimental de laboratório, de uma série de tentativas para explorar um dado problema.

O problema era o seguinte: como a atualidade pode adentrar o teatro? O que pressupõe a questão: por que ela deveria adentrar o teatro? Tínhamos recusado algumas respostas. Não aceitávamos a ideia de uma peça de teatro tratada como um documentário de televisão ou um teatro utilizado como sala de conferências ou instrumento de propaganda. Recusávamos essa ideia porque pensávamos que, da televisão à sala de aula, passando pelos jornais, os cartazes e os livros de bolso, o trabalho já estava feito, e bem feito. Não estávamos interessados num teatro factual.

Nós nos interessávamos por um teatro de confronto. Na atualidade, o que é que confronta o quê? quem confronta quem? No caso do Vietnã, é razoável dizer que todo mundo está implicado. E, contudo, ninguém está implicado: se cada um pudesse, durante um único dia, pensar fixamente ao mesmo tempo no horror do Vietnã e na vida normal do dia a dia, a tensão entre essas duas coisas seria insuportável. É então possível, perguntávamos, apresentar ao espectador, durante um certo tempo, essa contradição, simultaneamente pessoal e social? Existe confrontação dramática mais inevitável e mais aterrorizante? Queríamos pedir aos atores que explorassem, cada um, aspectos dessa contradição, para que, em vez de acusar ou de exprimir ao público sua simpatia, eles pudessem ser o que se espera que um ator seja: o representante do público, aquele que é treinado e preparado para ir mais longe do que ele, num caminho que o espectador reconhece como seu.

US usava uma variedade de técnicas contraditórias para mudar de direção e de nível. Seu objetivo era colocar os incompatíveis lado a lado. Mas não era arte dramática. Era, de certo modo, da ordem da sedução: a linguagem utilizada era contemporânea, muito datada e engraçada, para cortejar o espectador e irritá-lo por ele estar tomando parte numa meditação sobre assuntos fundamentalmente repelentes. Uma espécie de preparação, como todas as fases da *corrida* que precedem a matança. Nosso objetivo não era a matança, mas o que os *toreros* chamam de “o momento da verdade” [quando o toureiro fica frente a frente com o touro]. O momento da verdade era também nosso momento dramático, talvez o único trágico, o único confronto. Era bem no fim, quando cessava toda atuação e juntos, atores e público, paravam, no momento em que o Vietnã e eles se olhavam cara a cara.

BROOK, Peter. "Provocation (cruauté, folie et guerre)," trechos do parágrafo "US c'est vous, US c'est nous". In: *Points de suspension. 44 ans d'exploitation théâtrale, 1946-1993*, traduzido do inglês (Inglaterra) por Jean-Claude Carrière e Sophie Reboud. Paris: Les Éditions du Seuil, 1992, p. 85 e p. 88-89. (Coll. "Fiction et Cie"). Publicado originalmente na revista *Flourish* em 1966 e depois em *US. The Book of Royal Shakespeare Company Theatre Production*. Londres: Calder & Boyars, 1968; incluído também em *The Shifting Point*. New York: Harper & Row, 1987. [Em português, ver BROOK, Peter. *O ponto de mudança. Quarenta anos de experiências teatrais*. Trad. Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 89-91.]



DECLÍNIO E QUEDA DO DIDATISMO: EVOLUÇÕES DO TEATRO DOCUMENTÁRIO AMERICANO, DOS "LIVING NEWSPAPERS" ATÉ ANNA DEAVERE SMITH E AO TECTONIC THEATER PROJECT

Marie Pecorari

Quando, entre 1935 e 1939, no contexto do New Deal, o governo federal americano implementou, pela primeira e única vez na sua história, um programa teatral subvencionado, ele não usou o qualificativo "documentário", mais ao gosto dos contemporâneos para referir o "factual"¹. A nuance não é negligenciável visto que ela implica num deslocamento da definição da metodologia (o documento como matéria-prima) em direção à impressão criada ("efeito de real"). Quando se emprega o termo "documentário" é, no mais das vezes, sob forma substantivada, remetendo ao gênero cinematográfico já estabelecido. Por outro lado, a atenção dispensada às preferências preexistentes do público denota o duplo sentido, lúdico e didático do gênero ("divertir e instruir"²) – aliança que merece explicação.

¹ "Nossos contemporâneos se interessam pelos fatos", comunicado de 11 de maio de 1938, reproduzido em FLANAGAN, Hallie. "Introduction". In: ROHAN, Pierre de (dir.). *Federal Theatre Plays*. New York: Random House, 1938, p. IX.

² WITHAM, Barry B. *The Federal Theatre Project: A Case Study*. Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2003, p. 2.

Essa fluidez semântica inicial não se dissipou e, mesmo quando o termo “documentário” é privilegiado, ele raramente é comentado e explicitado.

Apesar de tudo, as tentativas do Federal Theatre Project, e em especial a experiência de seus “jornais vivos” (*Living Newspapers*³), inspirados num modelo teatral soviético⁴, foram, a partir de então, consideradas como parte integrante do *corpus* do teatro documentário e constituem a experiência fundadora desse tipo de teatro nos Estados Unidos, embora não seja óbvio o estabelecimento dessa filiação. Hoje em dia, apesar de não se estar diante de um fenômeno com a amplitude do teatro Verbatim na Grã-Bretanha, alguns artistas americanos são conhecidos por seu trabalho de viés documentário. Dada a flexibilidade da definição do adjetivo, é preciso se interrogar, caso a caso, sobre o alcance que lhe é atribuído. Enquanto que o factual dos primórdios podia se combinar com fontes secundárias ou com uma ficção inspirada no real, os artistas contemporâneos encaram o tratamento do documento de maneira mais literal e se apresentam na maior parte das vezes como investigadores e montadores que renunciaram, em nome da verdade, à aura estilística associada à função autoral para apagar-se por trás da palavra das testemunhas.

Não vamos traçar aqui um panorama exaustivo da história das formas documentárias no contexto americano, mas, a partir de exemplos escolhidos nas extremidades da escala temporal, compararemos alguns pontos dos esquemas definidores de cada uma delas. Os *Living Newspapers* serão abordados ao mesmo tempo por meio de alguns *scenarii* [roteiros] (o termo é utilizado de propósito, devido às referências cinematográficas que sustentam a forma), bem como a partir do exame de arquivos administrativos que revelem variações locais e regionais do projeto federal. Entre os contemporâneos, apresentaremos os exemplos de Anna Deavere Smith e da companhia Tectonic Theater Project por meio dos espetáculos *Twilight: Los Angeles*, 1992 (Crepúsculo: Los Angeles, 1992, de 1993) e *The Laramie Project* (O projeto Laramie, 2001). Esse paralelo se concentrará na evolução da noção de didatismo: enquanto,

³ A partir de agora designados por “L.N.”

⁴ Em especial no trabalho das Camisas Azuis. Ver Coletivo de trabalho do GR 27 do C.N.R.S. *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932: L'URSS. Recherches*, t. I e L'URSS. *Écrits théoriques, pièces*, t. II. Lausanne: L'Âge d'Homme et La Cité, 1977. (Coll. “TH 20”)

nos primórdios, ele sobressai, nas formas contemporâneas ele recua, porque a essas formas repugna abandonar uma postura cética; tanto num caso como no outro, a posição epistemológica tem incidências metodológicas, dramáticas e cênicas importantes, que será conveniente descrever.

Primórdios

No momento em que, em 1935, a direção do Federal Theatre Project foi confiada a Hallie Flanagan⁵, ela já era conhecida por seu duplo percurso, como professora e como participante do teatro experimental e político, em âmbito universitário. Durante sua estadia na Europa em 1926-1927, ela pôde observar as trupes de *agit-prop* alemãs, búlgaras ou soviéticas (ela menciona em especial os Camisas Azuis⁶). Inovação estética e discurso didático, necessidade de experimentar para dar forma a um conteúdo até então ausente das cenas teatrais americanas foram então considerados por ela complementares, na linhagem das reflexões do *Teatro político*, de Piscator (1929⁷). A ação de Hallie Flanagan à frente do Federal Theatre Project, com a organização dos L.N. prolonga essa ideia: trata-se de glorificar a Works Progress Administration (conjunto de programas governamentais que aplicavam a política do New Deal), com base num conteúdo ideológico identificável e apresentá-lo de maneira inovadora, acessível e divertida. O Federal Theatre Project incluiu também formas teatrais mais tradicionais (peças clássicas do repertório mundial, *commedia dell'arte*, ópera, teatro de marionetes – com a manifesta ambição de abertura e educação popular), porém, no presente texto, nós nos limitaremos ao projeto documentário declarado, representado pelos L.N.

Na prática, certas injunções contribuíram para determinar a estética que caracterizou a forma: era preciso admitir um número imenso de

⁵ 1890-1969.

⁶ FLANAGAN, Hallie. In: ROHAN, Pierre de. *Federal Theatre Plays*, op. cit., IX. Ela publica também uma obra a partir de suas experiências e encontros na Europa: FLANAGAN, Hallie. *Shifting Scenes of the Modern European Theatre*. New York: Coward-McCann, 1928.

⁷ A obra propriamente dita só foi traduzida para o inglês em 1980 (PISCATOR, Erwin. *The Political Theatre*, traduzido do alemão por Hugh Morrison. Londres: Methuen, 1980), mas foi indiretamente divulgada, por um lado, por alguns poucos pioneiros como Flanagan que, por seus contatos e viagens à Europa, tinham podido ter acesso na língua original e/ou em traduções aos escritos de Piscator e, por outro lado, por meio de algumas monografias que evocavam ou citavam esses escritos. Ver. LEY-PISCATOR, Maria. *The Piscator Experiment: The Political Theatre*. New York: J. H. Heineman, 1967; INNES, Christopher. *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

desempregados provenientes do mundo do espetáculo, duramente atingido pela recessão – os espetáculos punham em cena uma enormidade de atores e eram frequentes as cenas de multidão. Em compensação, os cenários eram estilizados e reduzidos ao mínimo, o que também favorecia mudanças rápidas, qualidade essencial quando o tema dizia respeito à atualidade, que se tentava acompanhar e ilustrar muito de perto. Para compensar a ausência de cenários, Hallie Flanagan estimulava o uso de técnicas cinematográficas⁸ (criação de atmosferas sonoras e luminosas, efeitos de montagem reforçando a rapidez e a eficácia da demonstração). Os títulos dos *scenarii* dos L.N. denotam sua abordagem pedagógica: *Power* (Energia), *One-Third of a Nation* (Um terço da Nação) – alusão ao “terceiro estado”, peça sobre as condições de vida nas favelas –, ou ainda *Created Equal* (Nascidos iguais). Alguns traziam o nome do autor, outros eram anônimos. A estrutura dramatúrgica, abertamente demonstrativa, era a de um “documentário”⁹ engajado que informava o público da amplitude, da natureza e da origem de um problema social, antes de instigar a uma ação pensada para resolvê-lo¹⁰.

Um dos autores compiladores de *scenarii*, Arthur Arent, destaca o caráter híbrido das fontes utilizadas, sem parecer incomodado nem sentir necessidade de distinguir fontes primárias, filtragem jornalística e remanejamento ficcional, numa ausência total de hierarquização:

Os L.N. são a dramatização de um problema – composto, em grau maior ou menor, por vários acontecimentos da atualidade, todos incidindo sobre o mesmo tema e entrelaçados com representações típicas, mas não factuais, do efeito desses acontecimentos sobre as pessoas mais atingidas por ele¹¹.

Essa polivalência formal constitui, aliás, para Flanagan a originalidade das variações americanas da iniciativa documentária, que evoca o lugar comum do *melting-pot*, do cadinho: depois de ter apontado contribuições tão diversas quanto o melodrama, Aristóteles, a *commedia dell'arte*, Shakespeare, Piscator, Meyerhold e Eisenstein na estética dos L. N., ela afirma que a técnica:

é tão americana quanto Walt Disney, as notícias da atualidade no cinema e o relatório dos debates parlamentares. [...] Tudo isso parece indicar que a verdade não apenas é mais estranha, mas com frequência é mais divertida e dramaticamente mais eficaz do que a ficção¹².

Mais do que interpretar suas palavras como um convite à confusão de gêneros, é preciso se perguntar sobre a porosidade das formas, as notícias tomando de empréstimo suas técnicas ao divertimento e este, por sua vez, retomando procedimentos que ele próprio inspirou. Quanto à suposta americanidade da técnica, é preciso ver nisso sobretudo uma tentativa, por parte de Flanagan, de defender uma forma que teria dificuldade de se impor – e de realizar seu objetivo didático – se fosse percebida como estranha e estrangeira, mas que permanece uma importação genuinamente europeia, sejam quais forem as suas variações posteriores.

Apesar da dimensão nacional do projeto, ele foi desde o início concebido como uma iniciativa descentralizada, e as grandes cidades ou as regiões contavam com uma unidade local. Certas peças circulavam e eram retomadas em adaptações regionais, outras eram criadas num contexto local, com o objetivo de refleti-lo, com o aval da matriz do Federal Theatre Project, sediada em Washington. Os L.N. sendo, por definição, efêmeros, era preciso modificar o texto de partida com o objetivo de atualizá-lo e aproximá-lo do público ao qual ele se dirigia. Em 1939 houve em San Francisco projetos de *scenarii* que se agrupavam em duas linhas mestras: uma perspectiva histórica que visava a rememorar as grandes fases da história da Califórnia; uma perspectiva social, dedicada a abordar problemas (energia, trabalho, patrimônio) sob o ângulo da costa oeste do país¹³. A preocupação com a proximidade se desdobrava na busca por soluções cenográficas que favorecessem a ruptura simbólica da quarta parede, criando um efeito de mistura democrática e de dessacralização do ator:

O Grande Teatro foi concebido de forma que a plateia possa, caso necessário, fazer parte da cena, permitindo aos atores que representem também nos corredores, o que favorece bastante a apresentação dos L.N.¹⁴.

⁸ Hallie Flanagan estabelece uma relação direta entre a hipertrofia do número de atores e a tecnologia utilizada: ela considera a técnica cinematográfica “concisa e contundente” dos L.N. como “particularmente adaptada a um teatro que tem nos recursos humanos sua maior força”. In: FLANAGAN, Hallie. *Federal Theatre Plays*, op. cit., p. 2.

⁹ No sentido informativo mais do que estritamente metodológico, também aí.

¹⁰ ZANDEE, Lijntje, citada in: MALINA, Judith. *The Piscator Notebook*. Abingdon: New York: Routledge, 2012, p. 189.

¹¹ COSGROVE, Stuart. *The Living Newspaper: History, Production and Form*, tese, Hull: Hull University Press, 1982, p. X.

¹² FLANAGAN, Hallie. *Federal Theatre Plays*, op. cit., p. XI.

¹³ Relatório semanal de 15 de janeiro de 1939, dossiê 1, arquivos de Doris Cook, San Francisco Public Library, San Francisco.

¹⁴ “Federal Theatre Project em Treasure Island”, projeto não assinado, s.d., dossiê 12, arquivos de Doris Cook, idem.

Esse tipo de experiência não hieraquizada será encontrada também no teatro engajado e experimental do pós-guerra, que chegava, inclusive, a solicitar a participação ativa do público¹⁵. No entanto, no momento em que, abruptamente, o governo, encerrou o projeto, em agosto de 1939, nem a experiência dos L.N. nem a chegada, no mesmo ano, de Piscator a Nova Iorque puderam contribuir para alterar a situação: se a atividade didática de Piscator marcou seus alunos americanos por suas qualidades formais, ele mesmo deixou de encarar o teatro como uma arma política, preferindo a isso uma reflexão humanista mais difusa¹⁶, que colaborou assim para contestar a influência exercida sobre alguns dos profissionais do Federal Theatre Project, marcados pelo espírito dos primeiros escritos piscatorianos.

Cruzamentos

Assistimos então a um fenômeno de transferência: o teatro político de tipo militante que se desenvolve depois da Segunda Guerra, inclusive nos meios experimentais, renuncia ao qualificativo “documentário”, mesmo quando o didatismo está presente¹⁷. Como interpretar esse abandono? Estamos diante de uma mudança real de direção estética ou é uma escolha lexical arbitrária sem maior implicação semântica? Não está excluído que o olhar contemporâneo sobre o teatro documentário tenha restringido o alcance do termo, e que ele reflita preocupações epistemológicas que não existiam nas décadas anteriores, apesar da existência de um precedente histórico que, já vimos, não deixava de ser problemático nesse aspecto. Desde os anos 1980, assiste-se a um retorno do termo documentário, seguindo um fenômeno de reapropriação semântica que indica uma demarcação em relação às

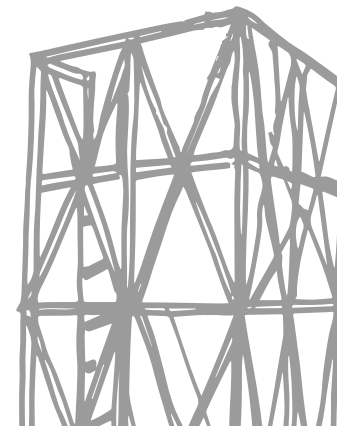
¹⁵ Ver SCHECHNER, Richard. “Participation”. In: *Environmental Theater*. New York: Applause, 2000.

¹⁶ Ver WILLET, John. *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre*. Londres: Eyre Methuen, 1978, p. 152-153.

¹⁷ A título de exemplo, é interessante referir os capítulos de duas obras de síntese que tratam do teatro político. Em seu livro *Théâtre alternatif américain* (2002), Theodore Shank evoca o “teatro da mudança social” (1960-1980), que engloba trupe de agit-prop como a San Francisco Mime Troupe e o Teatro Campesino; depois de 1980, ele destaca a expressão “engajamento social” e coloca no mesmo plano artistas como os da San Francisco Mime Troupe (de novo), o performer Guillermo Gómez-Peña e Anna Deavere Smith – sendo esta última a única a propor um trabalho de tipo documentário no sentido estrito do termo, com citação de documentos verbatim e pesquisa apoiada em uma metodologia rigorosa e preestabelecida. Arthur Sainer, em seu *Carnet du nouveau théâtre radical* (1997), descreve fenômenos teatrais de natureza experimental (“a liberação radical” remete à desagregação das convenções dramáticas) ou de comunhão coletiva, envolvendo espectadores, atores e a relação entre todos eles (“começo dos coletivos”, “ritual e cerimônia”, “meio ambiente”, “teatro de rua”, “o espectador participante”). Os artistas citados só de modo muito remoto se ligam a uma problemática propriamente documentária, apesar de seu engajamento (*Bread and Puppet*, San Francisco Mime Troupe, *Living Theatre*...). Ver SHANK, Theodore. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002; SAINER, Arthur. *The New Radical Theatre Notebook*. New York: Applause, 1997.

formas correntes de teatro político militante das décadas anteriores. Pode-se facilmente fazer a ligação entre esse tomar distância em relação ao discurso engajado e o fim das grandes narrativas, que levou à emergência de um teatro marcado pelo ceticismo. Resta mostrar como ele consegue se expressar cenicamente.

Primeiro, a distância se traduz por uma redução dos meios utilizados, ou antes, pela criação de um efeito de redução, porque o processo de criação não é radicalmente alterado. Aos grupos e coletivos dos L.N. e, depois, às companhias politizadas, sucedem atores sozinhos em cena se desdobrando para desempenhar diferentes papéis – uma forma de insistir sobre a pobreza do dispositivo (Anna Deavere Smith) – ou antes um conjunto de indivíduos cuja singularidade, claramente sublinhada, impede o espetáculo de se configurar em torno de um ponto de vista e de uma direção únicos (*The Laramie Project* do Tectonic Theater Project). A gênese dos espetáculos repousa sobre o exame e a citação de documentos de arquivos, completados por uma série de entrevistas com testemunhas, segundo um protocolo próximo do da história oral. Enquanto os L.N. tendiam a apresentar um quadro sintético e abstrato a partir de uma questão social definida, os casos particulares servindo para ilustrar uma ideia geral, o teatro documentário contemporâneo resiste a essa tentação panorâmica, conservando sua ancoragem no particular. Mesmo quando se isola um momento determinado, percebido como revelador de uma situação sócio-histórica mais ampla, os pontos de vista são apresentados como múltiplos, caleidoscópicos, sem esforço aparente para fazê-los convergir. A escolha dos dois espetáculos contemporâneos que servirão de base de comparação com os L.N. foi feita em função da relação análoga de ambos com a atualidade: todos dois escolhem documentá-la tentando colar-se nela o mais possível, sem invocar a distância do historiador, como se a efemeridade inerente à forma teatral encontrasse seu equivalente numa apreensão do real que se deseja imediata.



Anna Deavere Smith: um solo no plural

Quando ela se lança, em 1993, no projeto *Twilight: Los Angeles, 1992*¹⁸, a performer Anna Deavere Smith retoma um protocolo já trabalhado em 1991 num primeiro espetáculo, *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklin and Other Identities* (Fogos no espelho: Crown Heights, Brooklin e outras identidades), e que consistia em pesquisar e ouvir testemunhas nas semanas que se seguiram aos acontecimentos que se desejava analisar¹⁹. Uma diferença importante em relação aos L.N. é que as notícias de jornal não são consideradas uma fonte segura, ao contrário: trata-se de mostrar que a mídia tem suas leis e tende a simplificar e a polarizar tudo ao extremo, esquecendo as nuances em proveito de uma narrativa didática facilmente assimilável em razão de seu maniqueísmo. Mesmo se parece focalizar comunidades restritas e acontecimentos pontuais, Deavere Smith define seu projeto dramático como uma pesquisa sobre a voz da América, sobre seu *character* (termo polissêmico que recobre ao mesmo tempo as noções de personagem, de traço de caráter, de valor moral); os exemplos escolhidos e apresentados no espetáculo se revestem, portanto, de um valor exemplar, sem que seu particularismo se apague em proveito de um discurso sobre o universal.

Seu processo de criação se articula em torno da realização de um número imenso de entrevistas (mais de 300 pessoas, para 20 personagens apresentados na versão cênica) que serão em seguida submetidas a um processo de montagem. Evita-se o procedimento cronológico: mesmo se o acontecimento foi relativamente breve (distúrbios durante alguns dias), o projeto não visa à reconstituição. O acontecimento tratado sendo, ao mesmo tempo, recente e midiático, supõe-se que o espectador tenha conhecimento da cobertura jornalística a respeito. O objetivo é, justamente, propor uma releitura fora das injunções da mídia. A montagem das entrevistas não é nem tão explícita nem tão trabalhada quanto uma montagem cinematográfica.

¹⁸ *Twilight: Los Angeles 1992*, de Anna Deavere Smith, encenação Sharon Ott, cenários Christopher Barreca, luz Pat Collins, figurinos Candice Connelly, som Stephen LeGrand, música Joshua Redman, com Anna Deavere Smith, estreado no Berkeley Repertory Theater de Berkeley (Califórnia) em 31 de janeiro de 1996. Uma primeira versão não publicada tinha estreado em 23 de maio de 1993, no Mark Taper Forum de Los Angeles, encenada por Emily Mann, ela própria artista documentária. A análise feita aqui se baseia na versão definitiva publicada.

¹⁹ Em 19 de agosto de 1991, um menino negro, Gavin Cato, é atropelado por um carro dirigido por um membro da comunidade judaica ortodoxa do bairro vizinho. Nas horas seguintes, um grupo de jovens negros assassina um estudante judeu sem relação com o acidente para vingar a morte da criança. Seguem-se três dias de distúrbios em que as comunidades negra e judaica se enfrentam.

Em outras palavras: nem sempre é fácil para o espectador estabelecer o nexo entre um fragmento e outro – daí a impressão de se estar diante de um mosaico, uma organização cuja arquitetura fragmentada só faz sentido com o recuo e a possibilidade de uma visão de conjunto; daí também a censura da crítica de que não havia ponto de vista autoral claro e que se corria o risco de cair no relativismo: todas as perspectivas parecem se equivaler, sem que nenhuma resposta, ou ao menos uma indicação de direção ou de orientação seja oferecida. Esse fator é reforçado pelo modo de apresentação dos documentos: a autora desaparece por trás dos personagens que ela encarna um depois do outro; em cena, as marcas originais da entrevista são apagadas: as perguntas feitas durante as entrevistas desapareceram e Anna Deavere Smith parece não ter assistido a elas; só se tem acesso a trechos de respostas selecionadas. Isso não quer dizer que a presença do didatismo se apague, mesmo que esse apagamento seja o efeito buscado²⁰, nem que a origem do documento não seja valorizada por meio de um outro dispositivo cênico, fora do texto. Smith insiste assim no desdobramento de um discurso sobre a realidade:

Essa peça diz respeito a um acontecimento real e se serve das palavras de pessoas reais. É preciso agir de modo que o público tenha consciência disso. Serão utilizadas projeções, se possível, para anunciar cada personagem e para informar ao público que as falas da peça são tiradas, palavra por palavra, de entrevistas²¹.

O contexto histórico é quase imediato para os primeiros espectadores (porque se passam alguns meses, às vezes algumas semanas entre o acontecimento real e as entrevistas e depois um ano entre os distúrbios e as primeiras representações) e as imagens têm como objetivo primeiro refrescar as lembranças, mas o alcance didático do gesto fica mais perceptível à medida que se amplia a distância entre o momento do espetáculo e o dos fatos.

No espetáculo, ajudada por seu físico polivalente (embora de origem afro-americana, ela tem a pele muito clara e seu corpo avantajado pode ser percebido como andrógino) e por seu talento de imitadora que chega ao virtuosismo (o termo “camaleão” é recorrente nas críticas), Smith desempenha todos os papéis, mas propõe que

²⁰ “De que matriz provêm essas vozes? Que inteligência as controla, que ponto de vista político decidiu incluir e excluir tais vozes e tais fragmentos de voz? Ora, devemos nos contentar em fingir que essas vozes, como as dos jornais da televisão, existem fora de uma ideologia organizadora?”, ver HAMERA, Judith. “*Twilight: Los Angeles, 1992*”, *Theatre Journal*, vol. 46, nº 1, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, março 1994, p. 116.

²¹ DEAVERE SMITH, Anna. *Twilight: Los Angeles, 1992*. New York: Dramatists Play Service, 2003, p. 4.

eles sejam assumidos por vários atores nas versões seguintes do espetáculo. O importante é que os atores sejam escolhidos por sua capacidade de encarnação vocal, sendo a voz encarada numa relação metonímica e de superioridade em relação ao restante do corpo:

A origem étnica é indicada não para ser reproduzida na distribuição de elenco, mas para que cada ator saiba para onde deve tender. O ator representa as particularidades de um pertencimento étnico e de uma identidade e tende para essas particularidades prestando atenção à precisão da língua. [...] O postulado da peça é que um ator tem a capacidade de entrar nas “falas” de outra pessoa e, a partir daí, em seu coração²².

É a voz o ponto de partida e de ancoragem, mesmo se Anna Deavere Smith realiza um trabalho gestual muito preciso. Ela grava as entrevistas, mas não as filma. O trabalho vocal se cola na realidade da gravação, enquanto que o gestual provém de uma recriação a partir da voz e, no caso indicado das entrevistas realizadas por telefone, de uma invenção. A atriz passa grande parte do tempo sentada, às vezes atrás de uma mesa; à primeira vista, ela faz um uso naturalista dos acessórios; na realidade, já que ela não filma nem fotografa as pessoas entrevistadas, os acessórios marcantes são aqueles diretamente evocados na moldura da entrevista e que deixam um rastro sonoro ou vocal (comida ou bebidas ingeridas, cigarro fumado, vestígio de alguma atividade que modifica o fluxo vocal – mulher dobrando roupas, reação a uma campainha ao fundo etc.). A escolha dos acessórios se origina, portanto, de um processo de seleção. Isso aparece de maneira clara na decisão de atuar descalça: fazer com que alguns personagens usem sapatos ou botas se torna, então, significativo.

Anna Deavere Smith percebe outras possibilidades de encenação, indicando que a presença dos objetos pode ir do “minimalismo” ao “ornamento”; o importante é sobretudo respeitar o espírito da fala, isto é, a capacidade que o acessório ou o figurino têm de individualizar para “evitar estereótipos²³”. Não porque o objeto em si seja dotado de qualidades específicas, mas porque sua presença, ligada a um indivíduo e ao manejo feito por ele, individualizam ao mesmo tempo aquele que possui o objeto e o próprio objeto. Nessa relação metonímica criada entre objeto ou figurino e personagem, procura-se mostrar que, para além da aparência física ou mesmo dos sotaques que identificam o pertencimento racial, sociológico, nacional de cada

²² Idem, p. 7.

²³ DEAVERE SMITH, Anna, op. cit., p. 5.

um, é possível entrever uma individualidade que ultrapassa esses critérios imediatamente perceptíveis, e que escapa aos estereótipos.

Tectonic Theater Project: a pulverização do ponto de vista

Num espetáculo posterior sobre as representações da presidência americana, *House Arrest* (Residência vigiada, 2000), Anna Deavere Smith abandona o protocolo descrito acima: ela escolhe valorizar as marcas da origem dos documentos e integrar os signos da construção do projeto, por exemplo, intervindo na cena em certos momentos, na qualidade de autora das entrevistas. Essa mudança de direção não deixa de lembrar a postura de desnudamento manifestada por uma companhia nova-iorquina contemporânea, o Tectonic Theater Project, que lançou, na mesma época, dois espetáculos documentários marcantes. O nome da companhia faz referência aos fenômenos de fricção que a estrutura das peças tem como objetivo exibir; há, portanto, valorização do elo entre estrutura e conteúdo. Moisés Kaufman, diretor artístico e encenador do grupo, de origem venezuelana, desenvolve um primeiro projeto documentário em 1997, com *Gross Indecency* [Grave atentado ao pudor], que aborda o desenrolar dos três processos contra Oscar Wilde. Ele escolhe, como epígrafe da edição publicada, uma citação de Wilde que ilustra sua relação com o teatro documentário: “A verdade jamais é pura e raramente simples.” O ponto de partida consiste em tornar manifesto o entrelaçamento dos pontos de vista, em lugar de tentar individualizá-los. Analisaremos aqui o espetáculo seguinte, *The Laramie Project* (2000²⁴), porque ele é análogo tanto às peças do L.N. quanto às de Anna Deavere Smith em sua vontade de apreender a atualidade muito de perto. O projeto nasce da decisão de fazer uma investigação na cidade de Wyoming, onde, quatro semanas antes, o estudante Matthew Shepard foi assassinado em razão de sua orientação sexual. Não havia nenhum arquivo fora da cobertura midiática intensa e considerada unilateral (quando a mídia chegou, relata uma testemunha, “cessou qualquer diálogo²⁵”). Kaufman escolheu esse acontecimento porque via nesse

²⁴ *The Laramie Project* de Moisés Kaufman, encenação Moisés Kaufman, cenário Robert Brill, luz Betsy Adams, música Peter Golub, som Craig Breitenbach, figurinos Moe Schell, com Stephen Belber, Amanda Gronich, Mercedes Herrero, John McAdams, Andy Paris, Greg Pierotti, Barbara Pitts e Kelli Simpkins, estreia no Ricketson Theatre em Denver (Colorado), em 19 de fevereiro de 2000.

²⁵ Ver KAUFMAN, Moisés e os integrantes do Tectonic Theater Project. *The Laramie Project*. New York: Vintage, 2001, p. 11.

fait divers aparentemente isolado um “para-raios²⁶” cultural mais amplo, atraindo e revelando as atitudes e os preconceitos sociais de sua época – o que não o impediu de se questionar sobre a validade e sobre o valor geral desse gesto.

Uma pesquisa coletiva foi desenvolvida por nove atores e pelo futuro encenador; as entrevistas com os moradores da cidade nunca eram realizadas por uma única pessoa, mas por duas, no mínimo – decisão tomada por medida de segurança, dado o caráter sensível do tema e a proximidade temporal do acontecido, ainda mais porque muitos dos artistas eram abertamente homossexuais. A primeira viagem, de uma semana, foi seguida por cinco idas e vindas durante dezoito meses, ou seja, até a conclusão do processo contra o segundo assassino – as mesmas testemunhas sendo às vezes novamente interrogadas ao longo desse período. No total, mais de duzentas pessoas participaram e mais de setenta personagens foram conservados na peça. O protocolo foi elaborado em regime de urgência; as hesitações do início foram incluídas no começo da peça pelos atores-entrevistadores: “Nunca fiz nada disso. Como é que se consegue que as pessoas falem? O que é que devemos perguntar a elas²⁷?” e o processo de pesquisa está recorrentemente inscrito no próprio espetáculo, como para ilustrar a ideia de Kaufman segundo a qual cada acontecimento demanda a invenção de uma forma específica. É um modo também de exprimir desconfiança em relação aos preconceitos ao mesmo tempo discursivos e formais. A incorporação das marcas de fabricação está presente desde o momento da entrevista: os atores priorizam seu estatuto e descrevem seu projeto; as testemunhas também têm ciência de estar participando da criação de um futuro espetáculo e a fala delas traz essa marca (por exemplo, uma dada testemunha se recusou a fornecer mais detalhes depois da confirmação de que suas declarações seriam retomadas em cena²⁸; várias se dirigem visivelmente a um público mais amplo, para além dos atores, e se esforçam para dar explicações precisas quando descrevem os hábitos da cidade, traçando uma fronteira implícita entre a posição de testemunhas e a dos “estrangeiros”).

Kaufman inaugura com esse espetáculo uma técnica de ensaio que será desenvolvida por ele em seguida, a do “*moment work*” (trabalho

sobre/no instante),

método para criar e analisar o teatro segundo uma perspectiva estruturalista (ou tectônica). Por essa razão, não há cenas na peça, apenas momentos. Um momento não significa que haja mudança de lugar, entrada ou saída de personagens. É simplesmente uma unidade de tempo teatral que é, em seguida, justaposta a outras unidades para fazer sentido²⁹.

Trata-se de um trabalho coletivo graças ao qual, a partir dos arquivos criados e reunidos (transcrições das entrevistas complementadas pelos diários de bordo mantidos pelos atores durante a pesquisa e que permitiram individualizar as percepções), o corte e a montagem de documentos não aconteciam *a priori* durante o trabalho de mesa, mas diretamente no palco. Graças a esse trabalho cênico, Kaufman alcança um virtuosismo e uma fluidez especiais nas técnicas de montagem. Apesar da presença de alguns índices com valor pedagógico (introdução dos personagens por um narrador, procedimento assimilável ao dos cartazes vocais), Kaufman contorna o didatismo desmontando as tentativas de explicação e os nexos lógicos preestabelecidos, sem hesitar em mostrar as engrenagens da construção de um mito em torno do herói homossexual e a relatividade da escolha de seu tema³⁰. Sem se desviar do ponto de vista inicial, o encenador mostra que a legitimidade de seu propósito deriva não da posse de um saber a ser transmitido, mas da destruição fundamentada de seus preconceitos iniciais. Assistimos, então, a uma encenação da fabricação do espetáculo e à exibição da experiência de aprendizagem, validando desse modo o papel e a eficácia da pesquisa como vetor de verdade. Em suma, a perspectiva apresentada ganha legitimidade por ter exibido seu tatear e suas hesitações, ou perde credibilidade ao desvelar suas fraquezas? A questão seria pertinente se o virtuosismo da montagem não compensasse os defeitos declarados e se a encenação da hesitação não fosse realizada com tanta maestria.

Mais do que a recusa do didatismo, poderíamos evocar uma desconfiança em relação à edificação ou às marcas convencionalmente associadas ao didatismo. Anna Deavere Smith e Moisés Kaufman citam, ambos, a “cena de rua” de Brecht como inspiração³¹ para chegarem a

²⁶ *Idem*, p. V.

²⁷ *Idem*, p. 10.

²⁸ KAUFMAN, Moisés e os integrantes do Tectonic Theater Project, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ *Idem*, p. 14.

³⁰ *Idem*, p. 64.

³¹ Ver WEBER, Carl. “Brecht’s Street Scene. On Broadway of all places? A conversation with Anna Deavere Smith”. In: WILLET, John. *Brecht Then and Now. Brecht Yearbook*. Detroit: Wayne State University Press, 1995, p. 62 e KAUFMAN, Moisés e os integrantes do Tectonic Theater Project. *The Laramie Project*, *op. cit.*, p. 6.

soluções artísticas singulares: por um lado, a necessidade de levar em conta a diversidade perceptiva, por outro, a tendência a uma exploração estrutural da diversidade dos modos de enquadramento, sem perder de vista o semantismo de partida da multiplicidade. Esse deslocamento, ou antes, esse desdobramento da plurivocidade tem como resultado uma infiltração do dispositivo pelo metateatral, perturbando sua linearidade aparente, enquanto que o efeito de transparência criado por Anna Deavere Smith deixa a cargo do procedimento de montagem o trabalho de produzir essa mesma impressão de desregramento e de desorientação.

A perspectiva do didatismo tomado aqui como termo de comparação entre o Federal Theatre Project dos primórdios e as formas documentárias mais contemporâneas poderia acabar por mascarar certos pontos de convergência estética. As injunções e influências formadoras dos L.N. são ainda perceptíveis para além das divergências discursivas, mesmo se os atores tendem a ser menos numerosos por razões ao mesmo tempo económicas e artísticas (vontade de ver encarnados vários pontos de vista por um mesmo corpo): estilização dos cenários, minimalismo dos figurinos (cada roupa ou acessório tendo significação para além do realismo ou do decorativo), intervenção bem direcionada do vídeo informativo ou atmosférico, leveza, até mesmo virtuosismo na encarnação não ilusionista de diferentes personagens. O carácter circunscrito do teatro documentário nos Estados Unidos não deve ser interpretado como uma marca de fracasso nem de confidencialidade. Os L.N. pararam por uma decisão administrativa brutal que extinguiu o Federal Theatre Project em sua totalidade, os meios requeridos tornavam difícil a sua continuação, que a entrada em guerra logo em seguida veio a tornar realmente impossível, mas a forma foi um êxito de público e de crítica. Anna Deavere Smith viu seu espetáculo levado para a Broadway³², sinal de sucesso comercial inequívoco, e a recepção da crítica foi elogiosa, as reservas vindo, sobretudo, de pessoas ligadas à universidade. O Tectonic Theater Project teve um destino comparável (longa turnê,

³² Esse nome se refere ao mais alto “nível” teatral de Nova Iorque, mais que à localização.

temporada na Off-Broadway). Os espetáculos mencionados de Anna Deavere Smith e do Tectonic Theatre Project foram também objeto de adaptação para a televisão, respectivamente pela *PBS*, canal educativo, e pela *HBO*, canal a cabo considerado elitista. A marca do teatro documentário na cultura de massa permanece discreta, mas ultrapassou a moldura do teatro nova-iorquino dito “experimental”, cujo alcance fica, em geral, restrito às próprias apresentações. Essa abertura para outros meios de comunicação pode ser explicada pela presença, nos espetáculos, de um discurso crítico em relação ao tratamento jornalístico dado aos acontecimentos: que canais de TV com posturas relativamente exigentes se tenham apoderado desses artistas parece lógico, porque isso lhes permitia se distinguirem da metodologia simplificadora da mídia mais popular. Da mesma maneira que cada artista tende a elaborar um protocolo específico em função do objeto e da natureza da investigação, as tentativas de teorização são dificilmente identificáveis para além das referências parciais aos paradigmas históricos (Brecht e Piscator sobretudo, mais que Weiss³³) e ao precedente dos L.N.³⁴. O pragmatismo da operação explica sem dúvida a ausência de discurso teórico globalizante, assim como o já mencionado ceticismo em relação às grandes narrativas. Ou talvez seja preciso ver na aparente obliteração da retórica documentária um sintoma de sua ubiquidade, sobretudo se se amplia a aceção para além dos critérios de definição colocados na introdução deste ensaio – hipótese que parece ainda mais crível porque a retração manifesta do didatismo leva a pesquisar os vestígios documentários nos interstícios onde eles se alojam, sem jamais dizer seu nome.

³³ Para um panorama das práticas e tentativas de teorização nos Estados Unidos, veja-se a obra de DAWSON, Gary Fisher. *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of its Content, Form and Stagecraft*. Westport: Londres: Greenwood Press, 1999.

³⁴ Na estreia do espetáculo *The Laramie Project: 10 Years Later* (2009), resultado de uma nova investigação realizada por ocasião do aniversário do projeto inicial, Moisés Kaufman organizou uma transmissão simultânea e ao vivo da encenação nova-iorquina para os 50 estados – dispositivo que ele qualificou de “homenagem teatral histórica ao Federal Theater [sic] Project”, ver KAUFMAN, Moisés. *The Laramie Project: 10 Years Later*. New York: Dramatists Play Service, 2012, p. 6.

ROSTOS E VOZES DO REAL NAS CENAS ROMENAS. A VIA DO TEATRO DOCUMENTÁRIO

Mirella Patureau

Para falar do “teatro-documento” (*teatru-document*) romeno, é preciso primeiro escolher e, sobretudo, focalizar bem os lugares. Teremos, então, diante de nós, um material muito rico, embora ainda marginal em relação ao panorama teatral oficial. Assim, no último festival nacional de teatro de Bucareste, no outono de 2012, não se viu nenhuma produção abertamente engajada do ponto de vista político¹. Pode-se falar então de um fenômeno de geração, mesmo que o teatro jovem romeno não viva o momento do “documentário” nem do teatro político a qualquer preço? Realmente, no coração do “arquipélago documentário”, os procedimentos e as personalidades permanecem diferentes.

Uma primeira demarcação formal se impõe: esse tipo de teatro, trazido mais pela nova geração, nasce nos lugares abandonados, à margem da rota oficial ou do teatro de Estado. A partir daí, os caminhos se multiplicam. O feixe é denso e os fios embaraçados. Teatro alternativo, teatro independente, teatro *underground*,

¹ Numa revista trimestral independente, GAP, *Gazeta de Artă Politică*, criada em fevereiro de 2013 por um grupo de jovens da área do teatro, entre os quais Mihaela Michailov e David Schwartz, pode-se ler o seguinte manifesto: “Toda arte é política. GAP se propõe a debater, teorizar e promover a arte que assume um papel sociopolítico. [...] GAP é uma publicação de ação e de reflexão crítica que se dedica especialmente às artes do espetáculo.” Disponível em: <<http://www.artapolitica.ro>>. Acesso em: 17/11/2014. Salvo menção em contrário, todos os sites citados foram consultados pela última vez nessa data.

teatro comunitário... Os termos se chocam uns contra os outros, se contradizem, se completam, às vezes numa confusão que embaralha as fronteiras. O teatro-documento pode aparecer em qualquer lugar. Um livro recente, assinado por um encenador da geração “pós-1990”, Theodor-Cristian Popescu², consegue colocar um pouco de ordem nesse material abundante e ainda instável.

No verdadeiro frenesi de festivais que contaminou a Romênia nesses últimos tempos, nichos específicos surgiram – festivais do teatro independente, do teatro *underground*, do teatro *undercloud* etc. Se não se pode reduzir totalmente esses encontros do jovem teatro romeno ao teatro documentário, é no âmbito desse tipo de manifestação que é preciso procurá-lo. O lugar emblemático dessas novas tendências é a Fábrica de pincéis (*Fabrica de pensule*) de Cluj, no coração da Transilvânia. Lá foi criada, em novembro de 2011, “uma plataforma da independência das artes performativas. Teatro. Dança. Vídeo”, no âmbito do festival internacional Temps d’images [Tempo de imagens]³. A ramificação romena desse festival é coordenada pelo Grupo ColectivA, e lá foi possível ver nos últimos dois anos espetáculos de teatro documentário assinados por Gianina Cărbunariu ou Mihaela Michailov e David Schwartz, e assistir a discussões a respeito desse termo e dos objetivos do movimento. A edição de novembro de 2012, em Cluj, teve como objetivo promover “um programa político, engajado e decididamente voltado para o futuro”. Miki Braniște, a diretora do ColectivA escreveu:

A partir de uma demanda de base ligada mais à forma (a presença da imagem de vídeo como elemento dramaturgico), o festival deslocou sua atenção para a pertinência do conteúdo dos espetáculos convidados em relação com a vida dos nossos espectadores... Não defendo a arte pela arte, mas a arte para a sociedade⁴.

² POPESCU, Theodor-Christian. *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989* [Excedente de homens ou excedente de ideias. Os pioneiros do movimento independente no teatro romeno pós-1989]. Cluj Napoca (Romênia): Editions Eikon, 2012.

³ O festival Temps d’images é um festival europeu das artes da cena e da imagem, criado em 2002 por Arte, o Centquatre e a Ferme du Buisson e que acontece atualmente em vários países europeus (Alemanha, Bélgica, Estônia, França, Hungria, Itália, Polônia, Portugal, Romênia e Turquia), bem como no Canadá.

⁴ BRANIȘTE, Miki. “De la formă spre conținut. Viața unui festival în mișcare” (Da forma para o conteúdo. A vida de um festival em movimento), Observator cultural, suplemento, Bucareste, de 8 a 14 de novembro de 2012.

O grupo Dramacum e Gianina Cărbunariu no coração de um “teatro à margem”⁵

Não se pode falar do teatro-documento na Romênia, no sentido mais estrito do termo, sem falar de suas raízes: do desejo violento do real que se apossou, num dado momento, da cena romena alternativa.

Em um mundo em mutação e que buscava novos marcos, apareceu uma geração de jovens que não queriam mais saber do passado e não gostavam do que estava se instalando e tentaram, então, construir um novo equilíbrio, à sua maneira. Operação semelhante ocorreu paralelamente no âmbito do cinema jovem romeno da última década, que um crítico francês chamou de “o cinema dos H.L.M.” [conjuntos residenciais populares], um cinema minimalista, com sua estética do banal cotidiano, projetada contra um fundo de depressão e de regressão social⁶.

Os principais representantes dessa corrente são originários de um primeiro grupo de autores-dramáticos-encenadores, *Dramacum*⁷, criado em 2002 – base de uma renovação do teatro romeno, verdadeira “onda jovem”: Gianina Cărbunariu, Alexandru Berceanu, Andreea Vălean, Radu Apostol, os membros fundadores, reunidos à volta de seu professor Nicolae Măndea, aos quais se juntaram, em seguida, Peca Ștefan, Vera Ion, Ana Mărgineanu, Maria Manolescu, Mihaela Michailov, a moldávia Nicoleta Esinencu ou, mais jovens ainda, Bogdan Georgescu e David Schwartz. Seu teatro reivindica a ruptura, mas a ruptura me parece antes estética do que biológica ou geracional. Os códigos mudaram e os jovens foram os primeiros a aprender isso e a elaborar novos códigos.

É no âmbito do movimento Dramacum e em suas ramificações posteriores que é preciso procurar hoje os representantes dessa nova tendência, foi lá que alguns desses jovens dramaturgos e encenadores tomaram gosto pelo real e o levaram às últimas consequências:

⁵ Ver POPOVICI, Iulia. *Un teatru la marginea drumului (Um teatro à margem da estrada)*. Bucarest: Editura Polirom, 2008 (Coll. “Cartea românească”).

⁶ Ver BAUMANN, Fabien. “Platon dans les HLM... ou la nouvelle vague roumaine au cinéma”. *Alternatives théâtrales* n° 106-107, association Alternatives théâtrales (Liège), novembre 2010, p. 86-90. (HLM são as iniciais de *Habitation à loyer modéré*, ou seja, habitação com aluguel reduzido. N. da T.)

⁷ Dramacum tem um duplo sentido: drama “acum”, isto é: “agora”; drama “cum”, isto é: “como”.

o documento, tal qual, submetido “cru” às luzes da cena. Gianina Cărbunariu explica isso claramente numa entrevista:

Estou interessada na dinâmica de uma realidade que muda sem cessar de fisionomia, mas não muda assim tão rápido em seus níveis mais profundos. É o que torna possíveis as situações paradoxais que observamos à nossa volta⁸.

Assim, Gianina Cărbunariu vai sendo progressivamente levada, em certos momentos de sua pesquisa, em direção à fórmula do teatro documentário por uma radicalização de sua dupla função de autora dramática e encenadora. Tudo começou com um grito: *Stop the Tempo!*, escrito e montado em 2003 no Green Hours, bar de Bucareste muito conhecido por seus concertos de jazz, de rock e por espetáculos de teatro alternativo⁹. Com três atores e três lanternas, ela põe em cena o desespero de três jovens romenos diante da corrida louca da sociedade de consumo que eles tentam interromper simplesmente cortando a eletricidade nos lugares públicos e disseminando assim o pânico. *Mady-baby.edu* (ou *Kebab*, seu título em francês), escrito em 2004, durante uma residência internacional para jovens dramaturgos no Royal Court, em Londres, segue três jovens romenos imigrados para a Irlanda e as derivas de suas ilusões perdidas¹⁰.

Pode-se falar de uma influência da corrente britânica Verbatim que surgiu nos anos 1990? Gianina Cărbunariu, bem como, mais tarde, Alina Nelega, Maria Manolescu e Mihaela Michailov participaram de ateliês em Londres, no Royal Court. A peça *Mady-baby.edu* foi começada durante uma residência na Irlanda, a partir de um artigo do *Irish Time* sobre um *fait divers* bastante sórdido, e foi reescrita durante a residência no Royal Court. A esse respeito, Gianina explica: “Toda ficção é EXPERIENCE-IMAGINARY-IMAGINATION [Experiência-Imagário-Imaginação]¹¹”. A mesma temática do exílio econômico dos jovens romenos, acrescida do confronto com a incompreensão e os preconceitos dos ocidentais diante da globalização, é retomada em *Asparagus*, criado em 2011 no Volkstheater de Viena, na Áustria. Mas, se dá para sentir de perto nesses textos o sopro do real, não se pode ainda falar de teatro documentário.

⁸ Disponível em: <<http://voir.ca/scene/2008/05/15/gianina-carbunariu-la-vraie-vie-est-ailleurs>>.

⁹ O texto foi lido, nesse mesmo ano, no Fringe Festival de Dublin e, em 2005, foi apresentado na França no Théâtre-Studio d'Alfortville, com encenação de Christian Benedetti.

¹⁰ Retomado por Christian Benedetti, também no Théâtre-Studio d'Alfortville, entre janeiro e março de 2007.

¹¹ “O texto como roteiro de espetáculo. Como escrevi *Mady-baby.edu*”. In: *Mady-baby.edu*. Bucarest: Editura Polirom, 2007, p. 11 (Coll. “Cartea românească”).

A documentação como premissa da encenação

Esse limiar é atravessado com um trabalho cujo título é preciso a cada vez explicar aos amnésicos, mesmo na Romênia: *20/20* – ou seja, 20 anos depois de um certo 20 de março de 1990. A ideia era elaborar um roteiro à base de entrevistas, discussões e documentação reunida em campo. O texto e o espetáculo partiram de um fato histórico real: os choques entre romenos e húngaros em março de 1990 numa pequena cidade da Transilvânia, Târgu Mureș, onde predomina a população húngara, que é, no entanto, “minoritária” no país, três meses depois dos acontecimentos sangrentos de Timisoara e de Bucareste, que levaram à queda do regime comunista. *20/20* estreou em 2009 num pequeno teatro experimental, o estúdio Yorick, em Târgu Mureș. Um outro texto, *Sold Out* [Esgotado], criado em 2010 no Kammerspiele de Munique, trata da emigração de uma população romena de origem alemã para a Alemanha, durante o regime de Ceausescu. Esse último texto, estabelecido a partir de uma farta documentação e de várias entrevistas com personagens reais, foi submetido a um tratamento ficcional e reescrito para a cena. *Sold Out* não foi apresentado nos teatros romenos, mas Gianina Cărbunariu não desistiu do tema. Em novembro de 2012, ela retrabalhou vários materiais dessa pesquisa documentária sobre a emigração alemã numa espacialização que recebeu o título de *Arhiva performativa* (Arquivo performativo)¹². Nessa ocasião, a peça integrava um projeto mais abrangente, uma pesquisa realizada nesse meio tempo nos arquivos da polícia secreta romena, sob o regime comunista, do qual *X mm din Y km* (X milímetros de Y quilômetros) será a segunda parte.

20/20 foi apresentado em duas línguas, que se sobrepõem, se completam ou mantêm distância uma da outra. A equipe é mista, os atores húngaros às vezes representam os romenos e vice-versa. Pode-se escutar o mesmo texto nas duas línguas ao mesmo tempo, ou em paralelo, apartes dos personagens que se interrompem mutuamente ou se confrontam. Trata-se, portanto, de uma forma de teatro que se baseia em entrevistas e em fatos reais, mas que, finalmente, é realizada em parte como ficção, isto é, um texto reescrito e elaborado ao longo dos ensaios e das improvisações com os atores; estes participaram

¹² Uma coprodução Dramacum, Colectiva e Subrahova, em parceria com o Teatro de Comédia de Bucareste com os atores que haviam participado de todos os seus espetáculos engajados: Paula Gheorghe, Toma Dănilă, Rolando Matsangos, movimento cênico Carmen Coțofană numa cenografia/vídeo de Andrei Dinu.

da escrita cênica colaborando com sua própria experiência (algumas cenas, realizadas com essa equipe, só podem integrar esse espetáculo: terão de ser reinventadas caso sejam feitas por outros atores).

Explorar a memória, reaprender a história

Como sublinha a crítica de teatro Iulia Popovici, muito ligada ao grupo Dramacum:

[20/20] não é uma reconstituição nem uma tentativa de expor o que se passou “de verdade” no dia 20 de março, no espaço público dessa cidadezinha, mas antes uma “expedição” aos vestígios deixados por esses acontecimentos na memória dos moradores da vila de hoje, romenos e húngaros¹³.

Situações fragmentárias, testemunhos contraditórios. Só resta a verdade perturbadora e, às vezes, grotesca dos detalhes guardados pela memória, histórias ouvidas, assim como perguntas a fazer sobre esse fato histórico e suas consequências atualmente.

Iulia Popovici situa o espetáculo no contexto político da época:

Aquele “março negro” foi um acontecimento que marcou profundamente a comunidade húngara da Romênia e pessoas que nunca tinham pensado em emigrar até 1990 ou foram embora ou mandaram seus filhos estudarem na Hungria, nos Estados Unidos ou em outro lugar qualquer. Porque aqueles que partiram eram sobretudo jovens, a comunidade húngara daquela cidade começou a perder sua continuidade, os elos entre as gerações se enfraqueceram, a transmissão de uma tradição se tornou mais difícil. E essa tradição não diz respeito apenas àqueles que possuem títulos nobiliárquicos, ela diz respeito, sobretudo, a uma cultura que tinha conseguido sobreviver sob o comunismo nacionalista e que agora corre o risco de ser destruída pela própria democracia¹⁴.

Trata-se, sobretudo, do silêncio total que encobriu esses acontecimentos, não foi a paz interétnica que se instalou, mas a resignação – uma espécie de comunicação tolerante baseada num não diálogo, na aceitação unilateral dos códigos. As pessoas se recusam a falar disso, a se recordar abertamente do que aconteceu. A cena central da peça – **a visita de um casal de romenos à casa de seus vizinhos húngaros** – numa saborosa mistura de línguas, se baseia em mal-entendidos, clichês étnicos e idiossincrasias recíprocas. Claro,

¹³ POPOVICI, Iulia. “Quem roubou a Transilvânia?”, *Scena.ro*, Bucareste, nº 7, fevereiro-março 2010, p. 12-14.

¹⁴ *Ibidem*.

o espetáculo não chega a nenhuma conclusão nem impõe uma verdade definitiva: ele apresenta simplesmente alguns fatos numa escrita muito ritmada, com um jogo de situações muito dinâmico – os atores mudam com frequência de papel e passam de uma identidade étnica a outra. E ele termina com uma pergunta falsamente ingênua, colocada por duas jovens, uma romena e outra húngara, e dirigida ao público: “Os senhores acham que se pode conversar sobre tudo isso hoje em dia?”

20/20 foi feito para continuar durante as discussões com o público, o espetáculo precisa das reações dos espectadores, que podem prolongar seu impacto para além de uma qualidade teatral bem cinzelada. Gianina Cărbunariu relata do seguinte modo as reações do público na Hungria ou na Romênia, em Târgu Mureș e em Bucareste:

Escolhi este tema porque ele é típico de muitos acontecimentos que se passaram nessa época, depois de 1989. É um acontecimento dos anos 1990 que reflete esse período. Claro, não tratamos de todos os temas, e aliás não era esse o nosso objetivo, mas tentamos abrir uma discussão mais ampla do que o tema de base – os conflitos interétnicos de março de 1990. Além disso, o espetáculo foi feito do ponto de vista do presente, não é uma reconstituição dos acontecimentos de março de 1990. Assim como as entrevistas, nas quais aqueles com quem conversamos falaram do presente e reconsideraram as opiniões que tinham vinte anos atrás; a memória deles recortou certos acontecimentos, certamente omitiu outros e estabeleceu conexões com fatos que aconteceram depois¹⁵.

Apesar do procedimento inicial, o texto foi reescrito e tratado como ficção, quer dizer, a visita de cortesia entre os vizinhos húngaros e romenos que está no centro do espetáculo. Continua sendo teatro documentário? Gianina Cărbunariu se defende declarando que ela faz um teatro para os que não creem no poder ilusório do teatro:

Não faço teatro documentário. [...] O método documentário é apenas um dos métodos que utilizamos para criar este espetáculo. Nenhuma entrevista, nenhuma situação revelada durante o processo de documentação aparece tal e qual no espetáculo. Não era o nosso objetivo¹⁶.

Seu método de trabalho parte desse contato vital com o real, que alimenta em seguida o trabalho artesanal em cena:

¹⁵ CĂRBUNARIU, Gianina, “Faço um teatro para aqueles que não acreditam no teatro”, entrevista realizada por Dana Ionescu, Yorik, *Revistă săptămânală de teatru (Revista semanal de teatro)*, Nemira, Bucareste, nº 53, 29 de novembro de 2010. Ver o site da revista: <<https://yorick.ro>>. Acesso em: 22/2/2019.

¹⁶ Idem.

Vou ao cerne dos acontecimentos porque é o princípio do drama: o autor faz as entrevistas e recolhe a documentação, ele sobe ao palco, está nos ensaios com os atores. E a minha encenação não é uma encenação do texto, mas algo de um tipo totalmente diferente. Ela começou no momento em que comecei a documentação... [...] A moda não me interessa. Não fui me documentar em Târgu Mureș porque estava na moda. Ao contrário. Depois de vinte anos, o assunto não interessava mais a ninguém. Mas a mim interessava¹⁷.

Nos arquivos da Securitate romena

Na época da pesquisa sobre a emigração dos alemães da Romênia, Gianina Cărbunariu foi levada a ler alguns documentos da Securitate romena. Foi assim que nasceu a ideia do espetáculo “X mm por Y km” (X mm de dossiês de Y km de estantes de arquivos)¹⁸, no qual, dessa vez, sem intervir pela reescrita do texto, ela se “cola” literalmente às fontes. Sem abandonar o princípio do trabalho de equipe nem o recurso a materiais reais, Gianina Cărbunariu propõe um outro caminho: o abandono da pesquisa de campo, embora os “protagonistas” ainda estivessem vivos. Ela escolhe partir de um livro-documento: “Eu, o filho deles: dossiê da Securitate”, publicado por um escritor romeno dissidente, Dorin Tudoran¹⁹:

Não procurei nem o sensacional nem “a verdade” nos dossiês aos quais tive acesso [...] Eu me interessei pelo mecanismo na base desses dossiês. Percorri centenas de páginas que retomavam a mesma informação, páginas cheias de banalidades, mas também páginas perturbadoras, revoltantes ou de um cômico louco, involuntário. Com muita frequência, os autores desse romance quilométrico, informantes e oficiais da Securitate, se tornavam, por sua vez, personagens aos olhos dos outros participantes dessa vasta operação nacional²⁰.

Trata-se da transcrição de uma discussão, de março de 1985, na sede municipal do Partido comunista romeno, entre três personagens: Dorin Tudoran, um ativista do partido, o presidente da União dos Escritores, Dumitru Radu Popescu e (provavelmente) um miliciano silencioso que grava, com um microfone, a discussão. O espetáculo foi, na maior parte das vezes, representado em espaços não convencionais.

¹⁷ CĂRBUNARIU, Gianina, “O teatro romeno precisa de um shut down [parada total] e de um novo começo”, *Adevărul literar și artistic*, Bucareste, 4 de janeiro de 2011.

¹⁸ O espetáculo, segundo o projeto de Gianina Cărbunariu, foi uma produção independente do Colectiva e estreou em novembro de 2011, na Fábrica de Pincéis.

¹⁹ TUDORAN, Dorin. *Eu, fiul lor. Dosar de Securitate*. Bucareste: Editura Polirom, 2010.

²⁰ CĂRBUNARIU, Gianina. “X mm din Y km. Despre o posibilă arhivă performativă”, *Scena.ro*, Bucareste, nº 17, abril de 2011, p. 30-31.

Entra-se numa sala vazia, com paredes escuras, cada espectador é convidado a pegar uma cadeira dobrável e sentar onde quiser. Os atores estão no centro. Dos dois lados do espaço de atuação, duas mesas que serão deslocadas segundo a ação, e duas grandes telas penduradas. Apesar da orientação para que escolham à vontade o seu lugar, os espectadores tendem a formar um círculo em torno dos atores. A recusa de uma confrontação cara a cara entre atores e público é um dos dados importantes do espetáculo:

Percebemos que não tínhamos nenhum veredicto para impor ao público, veredicto que um posicionamento frontal da ação cênica teria provocado.

Queríamos que ele participasse conosco da tentativa de “ler” esses “vestígios” da realidade, que experimentasse a mesma sensação de derrota diante de um dossiê extraído de quilômetros de arquivos. No fim, acabamos decidindo que cada espectador teria o direito de se colocar onde quisesse, ocupando na sala o lugar que desejasse, com a possibilidade de mudar de lugar e influir assim no desenvolvimento do espetáculo²¹.

Os atores começam por anunciar o paradoxo do espetáculo “X mm de Y km”: o texto representado foi dito antes de ter sido escrito. Em seguida, eles sorteiam os papéis (assim, a representação varia a cada noite) e eles os levam a um ponto de tensão insuportável, depois eles os trocam várias vezes, com os poucos detalhes de figurino que definem sumariamente cada personagem. A situação é simples: um diálogo de surdos entre Tudoran que fala de seu direito de deixar o país, de viver livremente, e as falsas soluções hipocritamente propostas pelos representantes do poder. O miliciano, testemunha muda da discussão, filma as declarações que são retomadas várias vezes pelos atores, e que são fatias sucessivas da verdade.*

A câmera de vídeo se torna um quinto parceiro: ela “procura os personagens no espaço (*zoom*, detalhes sobre imagem) e, ao mesmo tempo, os atores procuram a câmera ou os microfones nos quais eles falam diretamente²²”. Não é uma solução “contemporânea” para uma encenação recheada de novas tecnologias na moda, mas uma realidade inspirada no “roteiro”²³ original, e que reflete uma época em que cada um estava consciente de ser espionado o tempo todo.

²¹ CĂRBUNARIU, Gianina. “X mm din Y km. Despre o posibilă arhivă performativă”, op. cit., p. 33.

*A expressão utilizada em francês, *tranches de vie*, é típica do naturalismo e sintetiza o que o movimento acreditava ser sua função: apresentar ao público fatias de vida, observadas de modo considerado objetivo e até mesmo científico (N. da T.).

²² Idem, p. 34

²³ Gianina Cărbunariu se refere com frequência a seus textos “como um roteiro de espetáculo”. Ver a nota 11.

Várias falas, inclusive, são retomadas, nuançando-se os sentidos e os subentendidos possíveis, como se refaz uma tomada de cinema. Como tal fala foi dita? Quantas nuances ela pode ter e o que foi que nós perdemos desses vestígios de um passado impossível de reconstruir verdadeiramente? Todos esses pontos de vista, em movimento contínuo, superpostos, podem dar uma impressão de densidade como uma imagem de exame feito por ressonância magnética. O que é apresentado é o texto original, com algumas explicações para os espectadores de hoje. No fim, os atores, que tinham deixado a sala, voltam em silêncio e começam a escrever com giz numa das paredes pretas: “Reconheço ter colaborado e peço...” sem concluir a frase, porque até então ninguém tinha pedido perdão pelos crimes cometidos sob a ditadura comunista, nem na vida, nem naquela sala...

As primeiras perguntas feitas a Gianina Cărbunariu e aos atores²⁴ a respeito desse trabalho foram: em que medida esses documentos são críveis, em que medida devem permanecer como única fonte de informação histórica? O espetáculo e os debates que se seguem às apresentações levantam igualmente o problema da verdade histórica e restituem a difícil relação com um passado doloroso que ainda não foi enterrado. É muito importante também que esse debate seja levantado por uma nova geração, que não aceita os crimes do passado, projetando-o na perspectiva da atualidade. À margem da transcrição, escrupulosamente respeitada, os atores lançam ao público algumas questões atuais a respeito da liberdade de manifestação, da corrupção ou da pobreza e das condições de vida difíceis do momento presente, questões diretas sobre realidades atuais, ecoando as do passado. “Há leis, uma verdadeira legalidade neste país?” O espetáculo não é obra de reconstituição histórica: os dossiês da Securitate continuam a ser um tema contemporâneo, segundo Gianina Cărbunariu, porque se ligam a um passado cujos efeitos são sentidos ainda hoje. O espetáculo continua em aberto, para o hoje e para o amanhã.

Em 2013, Gianina Cărbunariu apresentou um novo espetáculo *Tipografic Majuscul*²⁵ (Tipografia Maiúscula)²⁶ a partir de um livro cuja fonte também está nos arquivos da Securitate. Trata-se de “Seis maneiras de morrer²⁷”, de Marius Oprea, que conta, entre outros

²⁴ Toma Dănilă, Paula Gheorghe, Mădălina Ghițescu e Rolando Matsangos fazem parte de sua equipe fiel há vários anos.

²⁵ Trata-se dos grafites contra o regime comunista que o personagem escrevia, à noite, em maiúsculas, nos muros.

²⁶ A estreia ocorreu em setembro de 2013, no ateliê do Teatro Odeon, em Bucareste.

²⁷ OPREA, Marius. *Șase feluri de a muri. Jassy (România): Editura Polirom, 2009.*

casos trágicos, a história de Mugur Călinescu, um adolescente de 16 anos, seguido e interrogado pela polícia secreta romena em 1981, e que morrerá quatro anos mais tarde de uma leucemia provocada, ao que tudo indica (provavelmente ele teria sido contaminado durante os interrogatórios). O roteiro que está na base do espetáculo é uma colagem de materiais *ready-made*, relatórios de acompanhamento, pesquisas, transcrições, interrogatórios contidos no dossiê da polícia sobre esse adolescente, chamado de “O aluno” (identificado também no dossiê com o nome de “Objetivo” enquanto os informantes, recrutados em seu meio próximo, são citados como “Fontes”). A isso se acrescentam as entrevistas realizadas em 2007 por dois pesquisadores do Instituto de Investigação dos crimes do comunismo com dois antigos oficiais investigadores, que não foram nem incomodados nem culpabilizados até o momento²⁸. Aluno do segundo grau numa pequena cidade no norte da Romênia, influenciado pelos programas da rádio *Free Europa*, Mugur tinha escrito nos muros, à noite, com giz, mensagens denunciando a falta de liberdade, as injustiças do regime, bem como um apelo à criação de sindicatos livres: “Na Polônia, os trabalhadores conseguiram uma liberdade real, eles têm sindicatos livres, Solidariedade”²⁹. Apanhado depois de um mês e meio de campana, “o inimigo do povo”, quase uma criança, é submetido a interrogatórios, pressões da parte da polícia ou da própria família e dos amigos, que se tornaram também alvos da Securitate. Nas páginas finais do dossiê, o adolescente reconhece seu erro, explicando seu gesto, sem renunciar a suas ideias:

Cheguei à conclusão de que em meu país os direitos e as liberdades democráticos não são respeitados. Acredito que as pessoas devem conhecer essas realidades e para isso decidi dá-las a conhecer por todos os meios. Tornar isso público de um modo ou de outro. Foi por isso que tive a ideia de escrever essas inscrições. Tomei essa decisão com o objetivo de despertar a consciência das pessoas, para que, conhecendo a verdade, eles ajam, se revoltam, reivindicam os direitos e as liberdades que não são respeitados [...] Eu acreditava estar praticando um ato útil (Mugur Călinescu – Dossiê “O aluno”, 1981)³⁰.

²⁸ Documentos colocados à disposição de Gianina Cărbunariu por Mihail Bumbes, presidente da organização cívica não governamental *Miliția Spirituală* (A milícia espiritual).

²⁹ CĂRBUNARIU, Gianina. Tipografia Maiúscula, inédito, arquivos da autora. A palavra “solidariedade (referência à organização polonesa *Solidarność*)” liga secretamente esse texto de Gianina Cărbunariu ao espetáculo *Solitarité* [Solitariedade] (termo criado pela fusão dos termos “solidarité” [solidariedade] e “solitaire” [solitário], realizado no âmbito do programa europeu “Villes sur scène/ Cities on stage”, em 2012. Tipografia Maiúscula fez parte de um outro projeto europeu, “Vies parallèles – Le XXe siècle vu par les yeux de la police secrète” [Vidas paralelas, o século XX visto pelos olhos da polícia secreta], do qual participaram artistas de vários países ex-comunistas, que apresentaram seus espetáculos no Festival Internacional de Nitra, na Eslováquia, em setembro de 2013.

³⁰ Tipografia Maiúscula, cena IX: “Para que as pessoas reivindicem os direitos que não são respeitados.”

Estamos diante de um material puramente documentário, submetido a uma leitura teatral construída numa dinâmica precisa: recorte de cenas, do espaço, silhuetas dos personagens “representativos”, mas reais (oficial, cidadão, chefe da Securitate local, pais, colegas), imagens de vídeo ou trilha sonora. A escrita cênica dramatiza assim de maneira intensa acontecimentos perdidos na monotonia anônima dos arquivos. O espetáculo desmonta as engrenagens do mecanismo de vigilância institucional, as escutas permanentes (de conversas com frequência banais e sem nenhum substrato conspiratório), o comportamento quase burlesco desses policiais diminuídos e aterrorizados, por sua vez, diante de seus chefes, a falsa bonomia deles, porque a violência é constante e subjacente, ele traz sobretudo à luz os mecanismos de manipulação e de recrutamento dos informantes entre os adolescentes e as crianças³¹. **Os atores, com exceção do intérprete** do Aluno, desempenham vários papéis e, diferentemente de *20/20* ou de “*X mm de Y km*”, o dispositivo é frontal. Uma parede serve de tela de projeção, com as inscrições cada vez mais imperativas (“Queremos comida / Queremos respeito a todos os direitos / Queremos liberdade!”), duas câmeras laterais pegam os personagens em *close*, ameaçadores ou aterrorizados, e muitos efeitos sonoros, microfones (signo de escuta permanente), efeitos de luz. A morte do Aluno, balançado cada vez mais rápido sobre um colchão pneumático como sobre um trampolim, que não é mais do que o painel cinza do fundo virado e colocado sobre o palco, é de uma violência que a queda macia do corpo não atenua. “Não sei, eu era apenas um elo intermediário”, declara, finalmente, o antigo oficial da Securitate. O espetáculo permanece ligado à temática de “*X mm de Y Km*”, mas aqui não se trata do caso de um dissidente célebre, de um escritor diante de outro escritor conhecido e de interlocutores válidos e que acaba por partir para o exílio: estamos diante de um adolescente desprotegido, ingênuo e corajoso a ponto de arriscar a vida, e que torna mais palpável o terror banal do cotidiano, característico dessa época. E, ainda uma vez, com o acréscimo de entrevistas recentes com os antigos policiais, o espetáculo permanece diretamente ligado à atualidade dos debates que continuam a perturbar a consciência pública romena: os torturadores de ontem vivem tranquilamente sua

³¹ A esse respeito, um dos oficiais declara, em 2007: “Ter remorsos porque nós recrutamos jovens? Não compreendo, por que ter remorsos? Eu ainda recomendo isso a meus colegas de agora: a informação se faz com pessoas...”
Tipographie majuscule, cena VIII.

“aposentadoria” num mundo que tem o dever de não esquecer.

Do documento ao teatro fórum, ou a condição “comum” da consciência cívica

Em 2016, para *Pessoas comuns*³², Gianina Cărbunariu retoma a fórmula do teatro documentário utilizada até então, mas mergulha na atualidade mais imediata nas pesquisas e entrevistas com personagens reais. O desvio assim operado é capaz de criar um efeito de bola de neve, como complemento de informação e em função desses dados. De uma certa maneira, o real retoma seus direitos sobre a cena, numa troca que permanece aberta. O tema do espetáculo diz respeito àqueles que, em francês, são chamados de “*lanceurs d’alerte*” [os que dão o alarme] e que na Romênia são designados por “checadores de integridade” (*whistleblower*, em inglês [literalmente: soprador de apito]).

O texto de *Pessoas comuns* reúne oito casos de “informantes do bem” na Romênia, na Inglaterra e na Itália, em contextos e sob legislações diferentes – irregularidades na construção de uma importante autoestrada na Romênia (C.N.A.D.N.R., Companhia Nacional de Autoestradas e Caminhos Nacionais Romenos), sistema médico inglês, problemas financeiros na administração federal na Itália. Esses “informantes do bem” não são “heróis”, são todos assalariados, engenheiros, médicos, funcionários públicos, que descobrem ilegalidades ou abusos no seu trabalho. Seu “sinal de alarme” os coloca numa situação absurda: são assediados, ameaçados, perseguidos, isolados do resto dos colegas e acabam por se ver sozinhos diante de uma legislação que não os protege suficientemente. Existe, realmente, na Romênia, uma lei de 2004 que deveria proteger os funcionários das instituições públicas ou privadas que assinalem ilegalidades, mas ela não tem nenhum efeito prático. A maior parte deles perdeu seu lugar de trabalho, a família e até a saúde. O espetáculo conta a história de oito “pessoas comuns” que acreditaram estar apenas cumprindo o seu dever, em oito relatos sucessivos, interrompidos pela projeção de entrevistas com os personagens reais. O público é, assim, o tempo

³² Oamenii obișnuți, que estreou em janeiro de 2016, foi realizado no âmbito do projeto Be Stectactive, cofinanciado pelo programa Europe Creative, no qual o teatro nacional Radu Stanca de Sibiu esteve envolvido no período 2014-2018. As outras estruturas parceiras foram: Capotrave/Kilowatt Festival Sansepolcro (Itália), Bakelit Multi Art Center Budapeste (Hungria), B-51 Ljubljana (Eslovênia), Domino-Perforacije Festival Zagreb (Croácia), London International Festival of Theatre (Inglaterra), Tanec Praha (República Tcheca), York Citizens Theatre Royal (Inglaterra).

todo lançado do personagem real na tela, mas que pode aparecer em seguida, em pessoa, diretamente no palco, para o ator que o encarna.

Cada espetáculo é seguido por um debate com a plateia do qual participa sempre uma parte dos personagens reais que continuam, assim, o seu combate. Partindo de documentos e de fatos reais, o teatro vai mais longe: ele desce até a plateia e se torna um fórum no qual a palavra das “pessoas comuns” é liberada, em diálogo direto com a sociedade. Às vezes, um espectador se levanta e conta seu próprio caso, quase idêntico. O espetáculo permanece aberto. Gianina Cărbunariu faz questão de sublinhar essa dimensão:

Não viemos com um espetáculo que propõe um final. Ele não tenta se dirigir ao público para lhe dar lições de moral. Quero efetivamente que ele se dirija a pessoas comuns e que abra um diálogo. Não sei se se pode mudar a sociedade por meio da arte. Tenho minhas dúvidas. Não acredito que um espetáculo mude alguma coisa amanhã, mas considero que, se eu exercer conscienciosamente o meu ofício, de maneira responsável, na minha área, eu posso mudar alguma coisa³³.

O centro de introspecção visual de Bucareste

Temerários de pavio curto (tradução livre de *Capete înfierbantate* a partir do título em francês *Têtes brûlées*). De 13 a 15 de junho de 1990. Verdade e história. Na esteira do teatro documentário “nu e cru”, no centro de introspecção visual (CIV) de Bucareste, a dois passos da praça da universidade de Bucareste, Mihaela Michailov³⁴ e David Shwartz propuseram, em 2010, vinte anos depois dos fatos, *Capete înfierbantate* (Temerários de pavio curto), espetáculo sobre os choques que aconteceram nessa praça da Universidade entre os mineiros convocados pelo presidente Iliescu e manifestantes enfurecidos, maltratados e finalmente dispersados pelos “caras pretas”.

Tudo começou por causa dos resultados contestados das eleições, depois de 20 de maio de 1990 e da vitória do F.S.N. (*Front de salvação nacional*), dirigido por Ion Iliescu, considerado como um “neocomunista”:

³³ Trecho de uma coletiva de imprensa, por ocasião da estreia em Sibiu, publicado na Tribuna, Sibiu (Romênia), 25 de janeiro de 2016.

³⁴ Dramaturga conhecida por seus espetáculos em parceria com a encenadora Alexandra Badea, a partir de textos muito críticos a respeito da realidade romena: Complexul România (O complexo Romênia), no Teatro Nacional de Bucareste, prêmio UNITER de melhor peça de 2006, Cum traversează Barbie criza mondială (Como Barbie atravessa a crise mundial), Teatro Nacional de Timisoara, 2009, Google; țara mea! (Procure meu país, no Google!) no Teatrul foarte Mic (Teatro muito pequeno) de Bucareste, 2010.

Os acontecimentos de 13 a 15 de junho de 1990 marcaram um período de enormes dissensões sociopolíticas, que tiveram como efeitos a desvalorização da democracia romena, frágil e muito recente, a polarização da sociedade civil e a alteração do espírito cívico³⁵.

Temerários de pavio curto, espetáculo criado no CIV com Tangaproject³⁶, parte, portanto, dos fatos históricos acontecidos em junho de 1990, conhecidos sob o nome de “minériades”³⁷. Foi um projeto de pesquisa e de representação da história recente, “um ato de retrocesso da memória coletiva e subjetiva”³⁸. Esse projeto tem duas dimensões: um arquivo visual com entrevistas de participantes diretos dos acontecimentos e um espetáculo de teatro documentário construído a partir desses materiais. São fatos reais, mas tratados teatralmente, repartidos em oito monólogos, atribuídos aos principais personagens históricos desses acontecimentos ou a simples anônimos, apresentados de forma bastante estática, mas “iluminados” por projeções de imagens e de documentos de época. Os fatos são muito duros – a tela de fundo é muito violenta – e a percepção deles é diferente, segundo os interlocutores, às vezes contraditória e difícil de reduzir a uma única perspectiva³⁹.

No início do espetáculo, durante a entrada dos espectadores na sala, são projetadas em uma grande tela imagens do jogo de futebol da Copa do mundo entre Argentina e U.R.S.S., que estava passando na TV naquele dia de 1990 e que foi bruscamente interrompido pelo anúncio da chegada dos mineiros. Vê-se em seguida, sempre em projeção, um clip de cinco minutos: entrevistas com três adolescentes nascidos

em junho de 1990 que querem saber o que realmente se passou, já conscientes de que a mídia oficial mente. Na verdade, muitos jovens nascidos por volta de 1989, ou ainda no jardim de infância naquela época, parecem preocupados hoje em dia em conhecer a verdade. Os fatos passados não são pensados como atos fundadores, mas, sobretudo como erros, culpas ocultas, “o esqueleto no armário” dos dramas ibsenianos. As versões oficiais ou as apresentadas pela mídia de modo fragmentário não são, para eles, nem suficientes nem satisfatórias. Essa introdução ao espetáculo, de tipo jornalístico, sem atores profissionais, justifica o gesto desse projeto teatral. Em muitos outros espetáculos romenos do gênero os projetos partem do mesmo desejo de recompor um passado para melhor compreender o presente. Em suas notas, Mihaela Michailov cita livremente George Santayana: “Aqueles que nada aprendem com a História, se arriscam a fazê-la reviver”⁴⁰.

Os três adolescentes começam por dizer seu nome e sua data de nascimento, que coincide com os três dias de violência. Eles contam em seguida o que sabem das “mineiradas”:

MOÇA – Tudo o que eu ouvi foi “ah, ‘cê nasceu dia 13 de junho, durante as mineiradas”, e só.

RAPAZ 2 – Eu ouvi que durante o período em que eu nasci, teve a revolução e que cada um fazia o que dava na telha.

RAPAZ 1 – Não aprendi nada na escola sobre as mineiradas [...]

Na tela, passam vários textos, que voltam de tanto em tanto, ritmando as falas dos três jovens e intervindo ao longo do espetáculo. Textos curtos que situam os fatos: “Tudo começou em frente à igreja Enei, por volta das 17 horas”, ou citações mais longas sobre a repressão policial⁴¹ ou sobre o número de vítimas registrado na Romênia desde a queda do comunismo⁴². Algumas frases, pronunciadas por uma voz grave, voltam como um leitmotiv: “na Romênia, não temos a cultura da memória”, “aqui, as pessoas são mortas pela liberdade”. Entra em cena, ou antes, sobe a um pódio, diante da tela, um ator⁴³ que fará os oito personagens: um estudante espancado pelos mineiros, o técnico

³⁵ Essas citações provêm de documentos do CIV ou dos diversos textos de Mihaela Michailov, alguns dos quais estão disponíveis na internet. A dramaturgia desses espetáculos permanece inédita até o momento, e foi colocada à nossa disposição pela amável colaboração da autora.

³⁶ Tangaproject é um ateliê de teatro independente que explora novos tipos de teatralidade e de dramaturgia. Foi iniciado em 2005 por Bogdan Georgescu com Miruna Dinu, Vera Ion, Ioana Paun, David Schwartz. O grupo trabalha para afirmar o conceito de arte comunitária, interdisciplinar e politicamente engajada. Com o mesmo tipo de determinação temos também “Ofensiva de generosidade”, grupo “de arte ativa” (2006-2008), com “laboratórios urbanos móveis”, nos bairros pobres da capital.

³⁷ “Minériade” (algo como “mineirada”) é o termo empregado para designar as sucessivas intervenções violentas, no início dos anos 1990, dos mineiros romenos chamados pelo presidente Iliescu para esmagar as manifestações contra o novo regime neocomunista que estavam acontecendo na praça da universidade em Bucareste. Uma exposição de fotografias, na passagem da universidade, em Bucareste, em dezembro de 2010, evocou esses dias de violência e de ódio, que aterrorizaram a capital romena há mais de vinte anos.

³⁸ MICHAILOV, Mihaela, arquivo Capete Inferbantate, 13 a 15 de junho de 2011. Disponível em: <capeteinferbantate.blogspot.fr/2011/03/arhiva-capete-inferbantate-13-15-iunie.html>.

³⁹ Citado nos arquivos do CIV: “No período 1989-1990, foi registrado na Romênia o maior número de vítimas em tempos de paz da história contemporânea europeia. De todos os antigos países comunistas do leste da Europa, foi só na Romênia que se registraram vítimas a partir da queda do comunismo – mais de 1.200 mortos, mais de 4.800 feridos e milhares de prisões ilegais. Mais de 80% das vítimas foram registradas depois de 22 de dezembro de 1989, depois que Ion Iliescu substituiu o ditador Ceasescu”, Conclusão da Corte europeia de Direitos Humanos.

⁴⁰ Ver anteriormente na nota 35.

⁴¹ “Diante da igreja Enei, os policiais batem nos manifestantes e os enfiam num furgão, continuando a bater em quem está em volta, o que radicaliza os manifestantes, que respondem atirando pedras do calçamento. A cena lembra ao mesmo tempo as guerras do neolítico e as brincadeiras de criança.” Relatório do grupo para o diálogo social sobre os acontecimentos dos dias 13 a 15 de janeiro de 1990. Ver nota 39.

⁴² Ver nota 39.

⁴³ Alexandre Potoccean, conhecida graças aos filmes do “jovem cinema” romeno, ver Contos da era dourada, de Cristian Mungiu.

da estação de sonorização da praça, Teodor Mărieș (vice-presidente da Aliança do Povo) que conta como foi preso e fala da greve de fome que fez, Marian Munteanu (líder dos estudantes) que foi espancado, dado como morto e jogado na fonte da praça da universidade, Miron Cozma (líder dos mineiros) que compreendeu que tinha sido manipulado, o presidente Iliescu, um civil preso na rua porque usava óculos e acharam que ele era um intelectual, um mineiro que participou dos fatos e que fala da miséria em que vive atualmente. Por trás do ator, são projetados na tela documentos oficiais. “Cada época enrola os seus contemporâneos”, aparece de tempos em tempos, e é também o tema do espetáculo: a história de uma manipulação. O roteiro é construído a partir de algumas dezenas de entrevistas com personagens históricos reais, “atores” ou testemunhas dos acontecimentos. Os textos foram reescritos com ligeiras modificações para uma adaptação cênica. A primeira versão do espetáculo comportava sete monólogos, aos quais foi acrescentado, depois, o oitavo, o do mineiro que lembra de sua ida a Bucareste.

O espetáculo de David Schwartz não quer ser nem “objetivo” nem partidário, ele é apenas a soma de várias subjetividades.

O Teatro SobTerra. O vale do Jiu depois de 1989

Um mergulho na vida cinzenta dos caras pretas

O trabalho se prolongou com um novo espetáculo, *Teatru SubPământ. Valea Jiului după 1989* (Teatro SobTerra. O vale do Jiu depois de 1989), construído segundo o mesmo princípio da pesquisa de campo. Dessa vez, os protagonistas são os “caras pretas”, os mineiros, manipulados outrora pelo poder e hoje em dia largados à própria sorte. No verão de 2011, Mihaela Michailov e David Schwartz foram à região mineira de Valea Jiului da qual tinham vindo os mineiros em junho de 1990 – para reunir nova documentação e realizar numerosas entrevistas, descendo até o fundo da mina. Esse trabalho foi feito em duas etapas com duração relativamente longa: a primeira, de junho de 2011 até abril de 2012, por uma equipe composta por Mihaela Michailov, dramaturga e dramaturgista, Vlad Petri, fotógrafo, David Schwartz, encenador, Adrian Cristea, cenógrafo, Bobo Burlacianu, músico e mais quatro atores. Foram realizadas entrevistas com os mineiros ou com suas esposas, com aposentados, com líderes sindicais, com pequenos comerciantes, com crianças e foi desenvolvido um

ateliê de escrita coletiva na cidade de Petrila. Na etapa seguinte, os atores encontraram as pessoas entrevistadas que eles iam interpretar e se familiarizaram com os diferentes espaços da região, os lugares de trabalho e de vida.

Teatro SobTerra traz testemunhos perturbadores, uma outra versão de um mundo operário esquecido e perdido na miséria. O texto foi concebido para quatro atores que desempenham vários papéis: os guias que fazem a ligação entre os monólogos e se tornam assim os comentaristas do espaço cultural ao qual se referem, e os personagens que tecem a narração do espetáculo.

GUIA 1 – Boa noite e sejam bem-vindos ao Museu dos contos transmitidos por extração e tratamento, financiado pelo programa Europa Ativa – nós construiremos juntos um mundo melhor. Nós seremos seus guias esta noite.

GUIA 2 – Os senhores são os primeiros visitantes do nosso museu, que abre hoje sua primeira ala: a ala 2012. Em fevereiro de 2012 [...], o FMI pediu ao Governo que começasse as formalidades para a liquidação da Companhia Nacional do Carvão. Se, em 1989, 45.000 mineiros trabalhavam no Vale do Jiu, hoje eles não passam de 5.000⁴⁴.

Segundo os autores, a documentação está na base da estrutura narrativa do espetáculo, de acordo com o seguinte procedimento:

É um projeto de observação cotidiana e de análise crítica da existência de uma comunidade gravemente afetada pela mudança social e política pós-1989. Trata-se de reunir uma documentação sobre a situação econômica, a vida e o trabalho dos mineiros, assim como de outras categorias sociais que vivem no Vale do Jiu, no pós-socialismo. O *Teatro Sob Terra* é um projeto de reconstrução performativa dos relatos-documentos que representam a base da história de uma comunidade entre a sobrevivência, a migração, o desaparecimento e a possível reconstrução⁴⁵.

Mas se o procedimento se assemelha ao de uma análise sociológica com vistas a constituir um “arquivo performativo”, o espetáculo que resulta desse processo nada tem de uma apresentação de estatísticas ou de uma conferência entediante. Ele repousa sobre quatro atores (Alexandru Potocean, o *virtuoso* do gênero, que atuou também em *Temerários de pavio curto*, Andrei Șerban, Alice Monica Marinescu e Katia Pascariu), que se alternam nos personagens, desenhados com traços fortes, e recorrem a procedimentos de teatro popular – canções,

⁴⁴ Fragmento do texto do espetáculo *Teatro Sob Terra*, não publicado (arquivos pessoais da autora).

⁴⁵ Ver MICHAILOV, Mihaela. “A documentação de campo: o teatro da pesquisa comunitária” (2012), publicado primeiro no antigo site do CIV (Centrul de Introspectie Vizuala) e que pode ser consultado no endereço: <<https://biblioteca-alternativa.noblogs.org/recomandari>>.

interpelações dirigidas ao público – sem apagar a carga dramática, às vezes insustentável, de uma realidade ignorada pela maior parte dos espectadores oriundos de classes sociais relativamente favorecidas. As histórias dos que escaparam da mina, dos corpos esfaqueados pelas explosões, a vida miserável das pessoas obrigadas a sobreviver do roubo do carbono, da sucata de ferro, sem nunca perderem a esperança. Só um dos mineiros menciona as “mineiradas” das quais ele havia participado: “Nos pediram para botar ordem e foi o que fizemos. Não entendemos grande coisa na época...” Um único olhar para o passado, para dizer que, finalmente, eles haviam compreendido que tinham tomado parte numa grande manipulação. No fim, os quatro atores assumem o papel das crianças de Petrila, uma pequena cidade mineira sacrificada economicamente, que respondem a uma última pergunta: “Como vocês acham que será o mundo no futuro?” As respostas são autênticas, resignadas, ingênuas ou pessimistas. Contudo, o espetáculo termina com o sorriso de uma criança que respondeu: “Não sei, mas acho que vai ser melhor.”

Teatro Sob Terra. O vale do Jiu depois de 1989 foi apresentado diante de variados públicos, começando pelas pequenas cidades mineiras onde o trabalho de documentação havia sido feito e onde as pessoas estavam indo pela primeira vez ao teatro. Alguns se reconheceram nos personagens em cena, a confrontação atores/personagens reais foi inesperada e emocionante também para os jovens intérpretes. O espetáculo foi em seguida apresentado nas grandes cidades, em espaços não convencionais, diante de um público de estudantes habituados a esse gênero de teatro, seja em Cluj, em novembro de 2012, por ocasião do festival Temps d’images na Fábrica de Pincéis, ou em Bucareste em espaços “alternativos”, em Subrahova, num bairro pobre da cidade, mas que abriga várias iniciativas de arte ativa ou comunitária, ou no coração da capital num espaço descolado, Diane 4, frequentado por estudantes muito atentos, para os quais o espetáculo foi um choque. Depois da confrontação ao vivo com os “heróis” reais do espetáculo, foi a vez de um outro tipo de público, ao qual os atores do projeto levaram uma verdade sobre um mundo “subterrâneo” e ignorado. O encenador David Schwartz e sua equipe não impõem suas conclusões, eles incitam apenas à discussão, à reflexão, mas não do mesmo modo que um artigo de jornal, porém mais profundamente, mais insidiosamente, porque os “heróis” passam a ter, dali por diante, rostos, teatrais, com certeza, mas de uma verdade mais intensa.

“Conosco o mundo é mais livre, o mundo é mais limpo”⁴⁶

Um lugar à parte, e muito importante, cabe às experiências desenvolvidas na República da Moldávia⁴⁷, diretamente ligadas ao teatro Verbatim, com espetáculos criados com base em testemunhos trágicos. *O sétimo Kafana*, de 2001, drama assinado por Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu e Mihai Fusu (que fez residência no Royal Court), foi escrito a partir de entrevistas com mulheres que sobreviveram ao tráfico de prostitutas na Europa do Leste; depois da Moldávia, o espetáculo fez várias turnês na Europa Ocidental⁴⁸. Mais recentemente, *Casa M*⁴⁹ (A casa M – “M” de Moldávia ou Minha casa...) foi realizado a partir da mesma técnica de entrevistas como ponto de partida de um discurso cênico “remanejado”, mas fiel aos dados reais. *Casa M*, encenado por Luminița Țicu (uma das atrizes do *Sétimo Kafana*), é um “espetáculo-documento sobre a violência na família. Os personagens são reais e as afirmações deles são totalmente conforme as falas originais.”

No plano dos debates políticos, num país que dificilmente se livra dos demônios do passado, o jovem teatro moldávio demonstra uma grande capacidade de reagir muito rápido e no calor dos fatos. É o que se vê em *Chișinău, 7 de abril: teatro documento*⁵⁰, antologia que reúne vários textos curtos, escritos depois dos acontecimentos de 7 de abril de 2009 em Chișinău, conhecidos sob a designação de “a revolução Twitter”. Vários milhares de pessoas, sobretudo jovens, se reuniram, mobilizados graças à internet, para protestar contra o poder comunista que tinha roubado o resultado das eleições legislativas e contra a repressão policial que se seguiu. Na mesma linhagem, e como fruto do mesmo desespero, Nicoleta Esinencu irrompeu no teatro romeno em 2003 com um grito ou um insulto, *Fuck you Eu.ro.pa!*, retrato de uma geração sem ilusões, de um sarcasmo e de uma violência raramente vistos e ouvidos nos palcos do país. Mas sua revolta se nutre da mesma sede de verdade que a conduziu mais recentemente em direção a uma escrita diretamente ligada às realidades políticas insustentáveis de nosso tempo. Nesse sentido, ela assinou em 2008 um espetáculo performance, *Antidot*, uma história do gás como fonte necessária à

⁴⁶ Slogan do teatro Spălătorie/teatro Lavanderia, criado por Nicoleta Esinencu em Chișinău (Kichinev, Moldávia), em 2010, no subsolo de uma lavanderia automática.

⁴⁷ Ex-República Soviética, antiga terra romena, a Bessarábia.

⁴⁸ *Le Septième Kafana* foi apresentado em francês em 2012 numa coprodução Fractal/Théâtre et Maison d’Europe et d’Orient, encenação de Nathalie Pivain.

⁴⁹ Espetáculo produzido em 2010 pelo Centro das Artes Coliseum de Chișinău (Kichinev, Moldávia).

⁵⁰ Chișinău. 7 aprilie. Teatru-document, peças de Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu e Constantin Cheianu, Fundatia culturala “Camil Petrescu”, Revista Teatrul azi, Bucareste: Editura Cheiron, 2010.

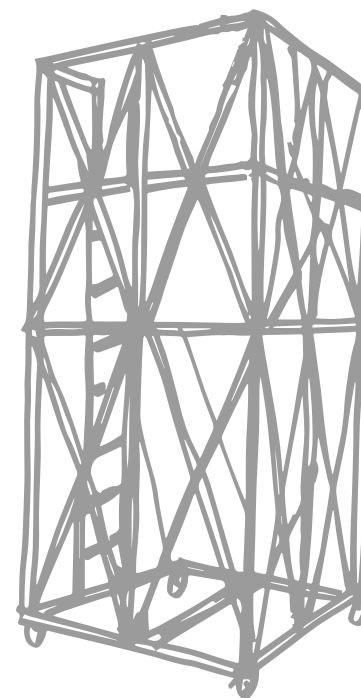
vida e instrumento de morte. O espetáculo integrou um amplo projeto europeu iniciado pelo Goethe Institut, *After the Fall* [Depois da queda]: *A Europa depois de 1989*, sobre as consequências sociopolíticas da queda do comunismo. *Antidot*, criado numa galeria de arte do Centro Constantin-Brancusi de Chişinău, trazia à cena três datas marcantes na utilização do gás tóxico para fins criminosos: 1941, nos campos de extermínio nazistas; 2002, no Teatro Dubrovka em Moscou, quando do sequestro de reféns por extremistas chechenos; 2004, com o ataque à escola de Beslan, na Ossétia do Norte. O tema da Shoá volta com força em 2012, em seu espetáculo *Clear History* [Clarificar a história, em tradução livre], que evoca o massacre, em 1941, dos judeus da Transnístria, região para além do rio Dniepre, pelo exército romeno; com a ajuda da população moldávia local. Para escrever esse texto, Nicoleta Esinencu conversou com sobreviventes do massacre, procurou documentos em arquivos e no Museu do Holocausto em Washington. Mais uma vez, trata-se de fatos ocultados ou ignorados pelas novas gerações e que o teatro documentário, muito engajado politicamente, se sente no dever de recordar.

O teatro-documento aparece na Moldávia como uma das formas mais vivas e mais úteis nos combates no campo social e político, um aliado ou, fato novo, um derivado das redes sociais modernas e que ocupa o terreno alternativo, não “à margem” da sociedade, mas no coração de seus problemas mais dolorosos.

Considerando os meios artísticos postos em ação nesse gênero de espetáculos, constata-se que eles desenvolvem uma estética própria, caracterizada por uma retórica dramática depurada e precisa, por certa economia de meios materiais, baseada na presença ativa do ator, que pode ocupar sozinho o espaço, atuando como *performer*, ou em equipe, com projeções de vídeos, documentos ou entrevistas. O estilo de atuação também é específico, supondo o confronto direto com o público, tomado como testemunha ou parceiro de um debate. Representa-se, cada vez mais, “olhos nos olhos”, palavra contra palavra. Buscam-se formas novas, trabalha-se em equipe, o encontro acontece pela recusa das mesmas coisas, embora não se aceitem as mesmas respostas. A via do “documentário” traz, mais do que nunca, a prova sólida do real, os materiais de uma construção rápida, disposta ao combate, na espiral de um teatro político reinventado com essa nova geração. Seria um sinal o fato de que, no primeiro

número de *GAP*, publicado em Bucareste em fevereiro de 2013, Piscator⁵¹ seja redescoberto, além da revolução surrealista na Romênia de entreguerras?

O teatro documentário romeno, teimoso e resistente, sonhador e violento, tem hoje múltiplos rostos e vive numa partilha solidária de temas e princípios que o ajuda a se orientar em meio a seu entusiasmo e a suas dificuldades. Acabou-se o tempo da língua de Esopo, das alusões e das metáforas astuciosas para driblar a censura. Acabou-se o tempo das astúcias que Brecht nos aconselhava para podermos dizer a verdade em tempos de crise... A crise apenas começou e, ao menos durante um certo tempo, só se crê nos fatos, e isso é gritado de modo mais ou menos estridente. Em Bucareste, como em toda parte, o caminho é difícil...



⁵¹ O teatro político foi traduzido para o romeno em 1966. Bucareste: Editura Politica. Sobre *GAP*, ver nota 1.

ARTE DA PROVA, ARTE DO DISCURSO: O TEATRO DOCUMENTÁRIO “PÓS-COLONIAL”, OBRA DE HISTÓRIA E FORMA-CASO

Bérénice Hamidi-Kim

O teatro documentário que podemos chamar de “histórico”, tanto no sentido de que ele fez época e constitui o (contra-)modelo de referência a partir do qual pensar as formas documentárias atuais, quanto no sentido de que ele acreditava estar fazendo obra de história, é marcado por uma articulação que vai ao encontro da já indicada por Todorov a propósito do teatro épico, do qual o teatro documentário é uma das modalidades. O autor de *Crítica da crítica* nota, realmente, que o projeto desenvolvido por Brecht com o teatro épico é duplo ou, mais exatamente, que há, em sua obra, a fusão entre dois projetos, o científico e o político. Por um lado, Brecht faz do conhecimento o objetivo último da arte, “a ciência, a razão e a verdade”¹ constituindo, segundo ele, “valores superiores”²; por outro lado, seu teatro faz ouvir “o som de uma ideologia aceita como verdadeira e indiscutível”³. Os dois projetos se fundem, portanto, em Brecht, na medida em que a ideologia é considerada como verdadeira e não como uma opção política. Essa ambivalência entre projetos científico e político é encontrada no teatro documentário. Disso dão testemunho as catorze “notas sobre o teatro documentário” de Peter Weiss⁴, modelo teórico

¹ TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1984, p. 52 (Coll. “Poétique”).

² Ibidem.

³ Idem, p. 54.

⁴ WEISS, “Notes sur le théâtre documentaire”. In: *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*. Tradução do alemão por Jean Baudrillard. Paris: Les Éditions du Seuil, 1968, p. 7-15.

do teatro documentário – embora seu autor se tenha afastado bastante delas em sua prática como autor. Aqui encontramos a articulação entre uma perspectiva de luta contra a desinformação, de revelação da mentira midiática, visando, portanto, ao estabelecimento ou, antes, ao restabelecimento de uma verdade histórica, e encontramos também um projeto militante tomando partido e querendo ser avaliado por sua eficácia política. A luta contra a desinformação é, pois, também produção de uma contrainformação e é a relação dialética entre esses dois projetos que funda o teatro documentário situado na esteira do projeto de Weiss.

O teatro pós-colonial: projeto historiador, projeto político

O teatro documentário que se pode chamar de “pós-colonial”⁵ duplica essa articulação. Realmente, se o campo dos estudos pós-coloniais abarca uma grande pluralidade de práticas, objetos e discursos a ponto de se ter podido qualificá-lo de “carneval acadêmico”⁶, dois elementos vêm, no entanto, lhe atribuir coerência. O primeiro está relacionado exatamente à articulação entre projeto científico e projeto político⁷, pelo fato de os autores pertencerem ao grupo em nome do qual tomam a palavra e cujo ponto de vista assumem para escrever/reescrever a história colonial. Ora, a mesma observação vale para os artistas do teatro documentário “pós-colonial”. O outro elemento está ligado a uma dualidade temporal: o adjetivo “pós-colonial” remete à imputação de uma relação de analogia e/ou de continuidade entre fatos passados e presentes⁸. A busca de continuidade se situa numa perspectiva científica, a da analogia persegue, em contraposição, um objetivo político, que passa por uma estratégia retórica. O orador se serve da referência ao passado e, mais precisamente, a um passado avaliado negativamente, não apenas pelo enunciador, mas também pelo receptor, para obter a concordância deste último com um julgamento negativo sobre o presente. Trata-se, portanto, de uma

⁵ Para uma discussão a respeito dessa designação, ver HAMIDI-KIM, Bérénice. “Théâtre identitaire ou théâtre universaliste? Quelle critique de la ‘situation coloniale’ dans le théâtre documentaire aujourd’hui?” *Mouvements*, n° 65, Paris: La Découverte, janvier-mars 2011, p. 91-105.

⁶ BAYART, Jean-François. *Les Études postcoloniales. Un carnaval académique*. Paris: Éditions Karthala, 2010 (Coll. “Disputatio”).

⁷ LAZARUS, Neil (dir.). *Penser le postcolonial. Une introduction critique, tradução do inglês (Inglaterra) por Marianne Groulez, Christophe Jaquet e Hélène Quiniou*. Paris: Éditions Amsterdam, 2006, p. 62-64.

⁸ SMOUTS, Marie-Claude. “Le postcolonial pour quoi faire?” In: SMOUTS, Marie-Claude (dir.). *La Situation postcoloniale. Les “postcolonial studies” dans le débat français*. Paris: Les Presses de Sciences Po, 2007, p. 27 (Coll. “Références: mondes”).

estratégia de endereçamento ao receptor e é nesses termos que se deve analisar *Vive la France*, de Mohamed Rouabhi⁹ e *Bloody Niggers* [Droga de pretos] de Dorcy Rugamba¹⁰. Esses dois espetáculos provêm da veia documentária herdada de Peter Weiss, pelo uso que fazem de dois instrumentos dramaturgicos e cênicos típicos da peça-processo: por um lado, pela interpelação direta aos espectadores por artistas que tomam a palavra sem passar continuamente pela trucagem de personagens e de uma ficcionalização e, por outro lado, pelo recurso estrutural à difusão por vídeo e áudio de arquivos e de diversos documentos visuais e sonoros, utilizados como provas ou exemplos da tese proposta pelos artistas. *Vive la France*, criado por Mohamed Rouabhi, é um espetáculo que dura mais de três horas e reúne uns vinte intérpretes, atores, cantores e bailarinos profissionais e amadores – que interpretam, ao longo de 21 sequências¹¹ nada menos que 110 “personagens”, entre os quais eles próprios, já que o espetáculo mescla com fartura, para retomar a distinção cara a Brecht, o dramático e o épico – do qual procede a estética documentária. *Bloody Niggers*, espetáculo de dimensões mais modestas (três intérpretes em cena durante pouco menos de duas horas), tende para o épico na medida em que nunca transforma os atores em personagens. Ele foi escrito por Dorcy Rugamba e encenado por Jacques Delcuvellerie, todos dois membros do Groupov, tendo ambos participado da aventura de *Rwanda 94*, espetáculo ao qual *Bloody Niggers* dá sequência e ao qual, numa certa medida, se contrapõe¹². Como *Vive la France*, o espetáculo assume uma certa frontalidade na relação com o público: “Numa cena aberta, três atores adentram o terreno político como quem entra numa

⁹ *Vive la France*, de Mohamed Rouabhi, encenação, atuação, texto, imagens e cenografia Mohamed Rouabhi, dramaturgia e direção de vídeo Jeanne Louvard, coreografia e dança Hervé Sika, música original Yed, com Hocine Ben, Mohamed Rouabhi e o coral Moun Bwa, vozes Thierry Desroses, Octave Lai, Issa Bidard, coprodução companhia Les Acharnés, Canal 93, La Ferme du Buisson e a Cité nationale de l’immigration, com o apoio do conselho geral de Seine-Saint-Denis, do conselho regional da Île-de-France, apresentado no Canal 93 nos dias 1, 2 e 3 de dezembro de 2006 (esboço do espetáculo apresentado nos Rencontres des cultures urbaines, Mantes-la-Jolie, 26 e 27 de outubro de 2006).

¹⁰ *Bloody Niggers* de Dorcy Rugamba, concepção e adaptação Younouss Diallo, realização musical Pierre Etienne, encenação Jacques Delcuvellerie, cenografia Jacques Delcuvellerie e Johan Daenen, realização e concepção de vídeo Jean-François Ravagnan com Younouss Diallo, Dorcy Rugamba, Pierre Etienne, voz Providence Rwayitare, coprodução Festival de Liège, Théâtre National de la Communauté française e Groupov, com o apoio de Théâtre & Publics, apresentado no Festival de Liège, em fevereiro de 2007.

¹¹ Os títulos das sequências ilustram bem o caráter tético do espetáculo e a ambição de mostrar e denunciar a coerência de uma organização social que oprime seus imigrantes de hoje como oprimiu seus colonizados de ontem: “Revolta”, “Cultura”, “Educação”, “Polícia #1”, “A guerra”, “Vietnã/Indochina”, “Marina gosta das pessoas”. *Vive la France*, texto não publicado, manuscrito cedido pelo autor. Todas as citações serão tiradas desse texto.

¹² Ver HAMIDI-KIM, Bérénice. “La réception de Rwanda 94: contresens, mépris ou malentendu? Pour une approche interactionniste de la relation oeuvre/spectateurs, critiques”, *Théâtre/Public*, n° 208, Montreuil: Éditions Théâtrales, juin 2013, p. 49-53.

briga. Tomando posição. Encarando o adversário. Dando porrada!”¹³

Do ponto de vista do endereçamento, o espetáculo se compõe de três partes: a primeira, não mencionada como tal no espetáculo, e que é a mais longa¹⁴, toma como destinatário principal um “vous” (os senhores) no qual o público pode se incluir, enquanto a segunda, “Biso na biso” (Nós e nós mesmos), depois de ter definido os “bloody niggers” como o conjunto dos indivíduos e grupos sociais dominados porque racializados, se detém sobre um caso específico. Essa sequência constrói um endereçamento interno de africanos (enunciadores em cena) falando aos africanos (destinatários virtuais fora de cena) para denunciar com veemência tanto as elites africanas corrompidas (“o príncipe Bambula”) quanto os colonos, seus aliados internos e lamentar a incapacidade dos dominados africanos de se aliarem no seio dos “Estados Unidos da África”. Enfim, o espetáculo se fecha por uma terceira parte: “Kadish para a África”, que rompe com as duas partes anteriores: à peça-processo documentário que usa o registro da argumentação e da prova, sucede um poema, ode lapidar, declaração de amor tanto quanto de ódio, que toma como destinatária e objeto a África, personificada como uma mulher.

História, retórica, provas: un teatro à maneira de Guinzburg

Esses espetáculos tratam ao mesmo tempo da história da colonização e da escravização, e da atualidade das relações entre países do norte e países do sul, por um lado e, por outro lado, das relações entre populações imigradas e/ou originárias da colonização e o resto do Estado-Nação. Dito de outro modo, essas obras questionam os “vestígios”¹⁵ das relações passadas entre impérios e colônias no presente das relações entre países do norte e países/populações do sul, definindo a consciência e o lugar da palavra do artista como o de um duplo esgarçamento entre o passado e o presente, mas também entre seu país de origem e o país no qual ele vive e ao qual ele

¹³ RUGAMBA, Dorcy. *Bloody Niggers*, texto não publicado, manuscrito cedido pelo autor.

¹⁴ Ela é composta pelas sequências intituladas: “O Monte Carmelo”, “Exterminem todos esses selvagens”, “Bloody Niggers”, “Florilégio”, “Bosques de ébano”, “O preço da liberdade”, “Amnésia internacional”, “Lei de talão” e “In Gold we trust” [No ouro nós confiamos].

¹⁵ GUINZBURG, Carlo. *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et Histoire*, tradução do italiano por Monique Aymard, Christian Paolini, Elsa Bonan e Martine Sancini-Vignat. Paris: Flammarion, 1989. (Coll. “Nouvelle bibliothèque scientifique”) [Em português ver: *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.]

se dirige – Rouabhi vive na França, Rugamba entre a Bélgica e a França. Pode-se, nessa medida, analisar o teatro documentário pós-colonial como uma obra de história, se se compreende a história à maneira de Carlo Guinzburg, como um objeto na fronteira entre o científico e o retórico. O teatro documentário é obra de história, se parte-se, como faz Guinzburg, da constatação de uma “contiguidade”¹⁶ entre história, retórica e prova e se se toma, com ele, de Aristóteles¹⁷ a ideia de uma dupla natureza da retórica, “arte de convencer mobilizando a emoção”¹⁸ e “arte da prova”. A retórica, arte do discurso, é uma arte de persuadir que mobiliza a emoção, mas contém um “núcleo racional”¹⁹: “as provas”²⁰. Lembremos que Aristóteles distinguiu três gêneros de retórica, determinados ao mesmo tempo pelo tipo de ouvintes aos quais eles se dirigem (*Retórica*, I, 1358b) e pelo tempo ao qual eles se referem. O deliberativo é o gênero praticado nas “assembleias onde se tomam decisões segundo as regras da democracia”²¹ e seu tempo é o futuro, visto que ele consiste em “aconselhar ou desaconselhar”. O judiciário é o gênero “dos tribunais”, no qual o orador fala no passado, com vistas “a acusar ou defender”, e mobilizando para isso os valores do “justo e do injusto”. O epidíctico, enfim, é o discurso do elogio ou da ofensa, situa-se num registro moral e usa o presente (às vezes intemporal). O teatro documentário mobiliza muito especialmente os dois primeiros gêneros de retórica, o judiciário e o deliberativo. *Vive la France* e *Bloody Niggers* são, ao mesmo tempo, voltados para o passado, o presente e o futuro. Esses espetáculos convocam a História e o presente para interrogar as condições de possibilidade de uma coabitação/cooperação fundada na reparação de um erro passado e de maior igualdade presente entre o ocidente e as antigas colônias, como entre os ocidentais e os descendentes de colonizados.

Para justificar seu procedimento, os artistas invocam igualmente o contexto político imediato e mencionam em especial várias datas-chave: o 11 de setembro de 2001²², o ano de 2005²³ e a campanha

¹⁶ GUINZBURG, Carlo. “Introduction”. In: *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*. Tradução do italiano por Jean-Pierre Bardos. Paris: Gallimard / Les Éditions du Seuil, 2003, p. 14. [Em português ver: GUINZBURG, Carlo.

Relações de força: história, retórica, prova. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.]

¹⁷ ARISTÓTELES. *La Rhétorique*, tradução do grego por Médéric Dufour e André Wartelle. Paris: Gallimard: 1998. (Coll. “Hautes études”). [Em português ver: *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2017.]

¹⁸ GUINZBURG, Carlo. “Aristote et l’histoire encore”. In: *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, op. cit., p. 44.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et Argumentation*. Paris: Armand Collin, 2005, p. 15 (Coll. “Lettres sup.”).

²² É com esse acontecimento que se inicia *Bloody Niggers*.

²³ Ano da lei sobre o caráter positivo da colonização, mas também do caso da morte de dois adolescentes num transformador em Clichy-sous-Bois, que desembocou em três semanas de revolta nos subúrbios franceses.

presidencial de 2007²⁴. Os artistas creem ao mesmo tempo em fazer obra de história, refazer um processo e atuar no debate político e, assim, a cena teatral assume o papel de cátedra, tribuna e púlpito, para retomar, adaptando-a, a fórmula de Starobinski²⁵. A cátedra não remete mais ao padre, mas à figura do professor ou, mais exatamente, à do historiador pedagogo, de onde deriva uma relação específica com o elemento constitutivo do teatro documentário: o documento, que funciona aqui como prova. Ora, a prova é sempre prova de alguma coisa e não faz sentido a não ser como elo de confirmação/refutação de uma hipótese. Como explica Bruno Lemesle, “o que conta é menos a natureza da prova do que o procedimento posto em ação para torná-la operacional”²⁶. É preciso, pois, levar em consideração não apenas a pluralidade de tipos de documentos, mas também a de seus modos de apresentação e representação, que visam a instituí-los como provas. Pode-se, sob esse ângulo, distinguir esquematicamente duas naturezas e funções das provas: uma material e a outra retórica.

A cena teatral como cena de um processo: sobre o documento como prova e sobre seus usos

As provas documentárias materiais provêm da utilização do “material documental autêntico”²⁷, característico do teatro documentário, segundo Weiss. Trata-se de documentos reais: imagens de arquivos, notícias de jornal, estatísticas, discursos de políticos e, de fato, encontra-se fartamente esse tipo de material nos dois espetáculos. *Vive la France* faz com que sejam ouvidos longos trechos de um discurso de Marine Le Pen, além de vários discursos de Nicolas Sarkozy, que podemos até considerar como um dos personagens recorrentes do espetáculo. Rouabhi é um verdadeiro colecionador desse tipo de material: grava sem parar os programas de notícias e informação, coleciona recortes de jornal – e coletou um número impressionante de artigos e imagens de abusos policiais, que apresenta em seu espetáculo. As técnicas de seleção e montagem dos documentos mostram, além disso, que não se trata simplesmente

²⁴ Rouabhi assume explicitamente o projeto de participar da campanha combatendo o discurso do candidato Nicolas Sarkozy. Ver ROUABHI, Mohamed, *dossier de imprensa do espetáculo*, no site da companhia: <www.lesacharnes.com/home.html>. Acesso em: 20/11/2012.

²⁵ STAROBINSKI, Jean. “La chaire, la tribune, le barreau”. In: NORA, Pierre (dir.). *La Nation, Les Lieux de mémoire*, t. II. Paris: Gallimard, 1986, p. 425-483 (Coll. “Bibliothèque illustrée des histoires”).

²⁶ Ver sua conclusão em LEMESLE, Bruno (dir.). *La Preuve en justice de l’Antiquité à nos jours*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 265 (Coll. “Histoire”).

²⁷ WEISS, Peter. “Notes sur le théâtre documentaire”, op. cit., p. 7.

de fazer um teatro do “relatório” para retomar a expressão de Peter Weiss, e é menos a natureza dos documentos que importa do que o uso que os artistas fazem deles, integrando-os numa estratégia de investigação e de processo. O que está em jogo é comprovar fatos, estabelecer sua veracidade e punir um culpado. Os documentos podem servir de instrumento da denúncia ou constituir os objetos da denúncia. Os documentos de tipo científico, que fornecem dados numéricos sobre as consequências da escravidão e da colonização, valem como prova material. É preciso, no entanto, notar que poucos documentos científicos ou trechos de livros de história são mostrados ou referidos oralmente nos dois espetáculos, ficando essa matéria incorporada à fala dos artistas – indício talvez da vontade de produzir um relato histórico cuja verossimilhança seria suscitada pela coerência narrativa. Além do fato de que eles funcionam como evidências, provas materiais do crime cometido – e de que um crime foi cometido –, os documentos podem também valer como provas retóricas, visando a suscitar a reprovação do público. Dito de outro modo, os documentos se integram numa estratégia retórica.

A eficácia das provas materiais fica assim reforçada pelo recurso a provas ligadas à expressão de uma subjetividade e/ou à construção do discurso, que qualificarei de provas retóricas. Pode acontecer que o impacto emocional do documento sobre o espectador esteja ligado unicamente a seu conteúdo. É o caso dos relatos de massacres e de atos de barbárie cometidos pelas potências imperiais sobre as populações não consideradas como constituídas por seres humanos, como a narrativa da sequência “O saque de Jerusalém”, de *Bloody Niggers*. O mais frequente, no entanto, é que a eficácia do documento se veja apoiada pelos instrumentos da retórica. O trabalho sobre os documentos é, assim, da ordem da *inventio*, da busca de ideias e de argumentos. Não se trata (apenas) de demonstrar e de convencer, mas de persuadir o público, não basta que os fatos sejam reais, é preciso que eles produzam um “efeito de real”²⁸. Os artistas buscam, ao mesmo tempo, o verdadeiro e o verossímil, o verdadeiro e o eficaz. E para fazer isso, eles utilizam todos os instrumentos da retórica. Em *Bloody Niggers*, um cuidado especial é dispensado à *dispositio*, à ordenação dos argumentos: vimos que depois de uma introdução que apresenta claramente o que está em jogo, o espetáculo se compõe de três

partes, sendo que as duas primeiras se articulam uma à outra segundo um princípio de reversão da acusação ligada a um deslocamento do destinatário do discurso. Além disso, os espetáculos trabalham igualmente a *elocutio*²⁹ e abusam de figuras de estilo. A comparação constitui o ponto de partida de *Bloody Niggers*, que visa a colocar em relação o integrismo muçulmano atual e “seu irmão mais velho, seu modelo”, o integrismo cristão do passado. No âmbito de uma retórica judiciária, a comparação funciona como uma prova que vem reforçar o impacto dos documentos. Essa sequência do exórdio visa também a instaurar um pacto comunicacional com o espectador: num primeiro momento, são mostradas, num silêncio religioso, imagens de TV do 11 de setembro de 2001, antes que os atores entrem em cena e tomem a palavra.

Rugamba e Delcuvellerie jogam, num primeiro momento, com a fascinação do espectador pelo horrível, a fim de captar sua atenção, antes de tomar distância em relação a essa fascinação e anunciar o objetivo do espetáculo, reflexão e denúncia argumentada, mas usando, segundo a necessidade, ferramentas emocionais. Na sequência “Florilégio”, de *Bloody Niggers*, que faz ouvir uma longa série de falas racistas, o que é dito é já uma denúncia, mas o impacto dos documentos é reforçado por dois elementos: o dispositivo cênico e a construção do discurso. A referência à função do teatro como tribunal e/ou agora é explícita pela frontalidade e pela sobriedade do dispositivo cênico: uma tela, sobre a qual vão se suceder documentos que apoiam o discurso dos artistas, e três microfones de pedestal, que figuram ao mesmo tempo a cátedra, a tribuna e o púlpito. Além disso, o discurso procede segundo uma lógica argumentativa que combina convicção e persuasão. De início, os artistas voltam ao argumento que serviu aos europeus para justificar o imperialismo, isto é, a tese racista de uma superioridade da raça branca sobre a raça negra e a ideia subsequente de um direito das raças superiores sobre as inferiores:

A Europa, cuja boca está cheia de clichês sobre os valores humanos, sobre a liberdade, a dignidade, a honra e o amor ao próximo, logo vai se convencer de que a desapareição dos povos nativos segue um esquema natural de seleção entre as espécies do reino animal, que o nativo não é um homem como os outros. A isso vão se apegar doze gerações de intelectuais burgueses. [...] Às vezes, inclusive, com a cumplicidade de alguns nativos, os subservientes do gênero “pai Tomás!”

²⁸ LEMESLE, Bruno (dir.). *La Preuve en justice de l'Antiquité à nos jours*, op. cit., p. 268.

²⁹ Técnicas relativas à escrita do discurso. Ver ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Rhétorique et Argumentation*, op. cit., p. 17.

A segunda parte desenvolve mais especificamente esse último ponto da tese. Os artistas o ilustram com um desenho animado de *Betty Boop*, *a priori* avaliado positivamente pelo espectador. *I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You* (Vou ficar contente quando você morrer, seu patife) tem como músico e ator no papel do *negão* mau e canibal o célebre *jazzman* Louis Armstrong. Esse trecho funciona ao mesmo tempo como respiração e como confirmação da cumplicidade de alguns pretos com o empreendimento de dominação branca, mas também da perenidade das representações racistas na América democrática do século XX e de seu caráter ao mesmo tempo insidioso e disseminado, com uma crítica da ideologia contida nas representações e na cultura populares. Há uma lógica argumentativa no encaixe desse trecho num discurso de denúncia. A terceira parte – o florilégio propriamente dito – volta à tese geral, à qual ela serve tanto de exemplo como de ilustração, no sentido que Perelman³⁰ conferiu a esses dois termos: ela tem como objetivo confirmar a veracidade da regra evocada na primeira parte, mas também torná-la mais concreta e mais presente ao espírito do espectador. O florilégio oferece uma litania de citações racistas, que marcam o espírito do espectador pela música, lancinante e dramatizante e, por seu duplo modo de presença – oral (por uma voz *off*) e escrito (pela projeção, na tela, do texto das citações):

“Os brancos são superiores a esses pretos, como os pretos são superiores aos macacos e como os macacos são superiores às ostras.”

Voltaire, escritor e filósofo francês do Século das Luzes.

“A natureza não dotou o preto da África de nenhum sentimento que se eleve acima da parvoíce [...]”

Immanuel Kant, filósofo alemão.

“Os pretos viviam num estágio de civilização inferior porque eram biologicamente inferiores aos brancos.”

Saint-Simon, discípulo de d'Alembert, precursor da doutrina socialista.

“Eu os desafio a sustentar até o fim a sua tese que repousa sobre a igualdade,

³⁰ PERELMAN, Chaïm. *L'Empire rhétorique*. Paris: Vrin, 2002, p. 135-137 (Coll. “Bibliothèque des textes philosophiques”) [Em português, ver *O império retórico. Retórica e argumentação*. Trad. Fernando Trindade e Rui Alexandre Grácio. Porto: Ed. Asa, 1993 (1977)].

a liberdade, a independência das raças inferiores. Senhores, é preciso falar mais alto e de modo mais verdadeiro! É preciso dizer abertamente que as raças superiores têm direitos em face das raças inferiores.”

Jules Ferry, Presidente do Senado francês, Presidente do Conselho e chefe da esquerda radical. [...]

“Não chegarei ao ponto de dizer que um índio bom é um índio morto, mas, enfim, é o caso para nove entre dez deles e não vou perder meu tempo com o décimo.”

Theodor Roosevelt, o mais jovem presidente dos Estados Unidos.

“Os judeus nunca deram a mais ínfima contribuição à edificação dos conhecimentos humanos. Jamais ultrapassaram o estado de semibarbárie dos povos que não têm história.”

Gustave Le Bon: médico francês, pioneiro da sociologia. [...]

Entre outros exemplos.

Tomando esse atalho no jardim do diabo, o ocidente segue por uma longa estrada pavimentada de cadáveres que leva direto à estação Auschwitz-Birkenau.

Poética pedagógica do documento

Por meio da montagem das citações são aproximados dois racismos, o que se exerce contra os negros, os indígenas e os asiáticos, isto é, os não ocidentais, e aquele que é interno ao ocidente e que vitimou os judeus. E é depois desse mar de exemplos, tão chocantes quanto incontestáveis, que se formula a tese que, enunciada abruptamente, teria podido parecer discutível para o público ocidental: o extermínio dos judeus foi precedido e, em certa medida, tornado possível pelo extermínio dos povos nativos. Portanto, não são apenas os documentos, mas também a maneira pela qual eles são montados e assumidos no discurso o que vai funcionar como prova. Outra ferramenta retórica utilizada, a prova pelo absurdo, que produz um efeito cômico, como na sequência “Lei de talião”, de *Bloody Niggers*, na qual Dorcy Rugamba se pergunta:

Não sei exatamente quantas vidas humanas a Bélgica deve ao Congo, mas se quisermos zerar tudo, todos os belgas, mulheres, crianças, pessoas idosas devem ser mandados para as galés. Segundo números recentes, nenhum deles deveria voltar. A menos que, para fazer justiça aos congoleses, baste aniquilar a família real. Porque, no fim das contas, as piores atrocidades

foram cometidas no tempo do reino do Congo, outrora propriedade privada do rei Leopoldo II. Poderíamos, por exemplo, mandar Philippe, Albert e Laurent plantarem seringueiras no parque de Laeken, debaixo de facão. Imediatamente serão decepadas as mãos de Fabíola, cujo rendimento, de todo modo, não satisfaria ninguém. Paola seria colocada num lupanar do porto de Matadi, enquanto Astrid e Mathilde combaterão a solidão dos guerreiros Mai Mai, nos focos de resistência do leste.

Essa sequência permite demonstrar o caráter ao mesmo tempo monstruoso e absurdo da lei de talião, comum ao Antigo Testamento e à *sharia*, e fundada sobre um princípio de equivalência entre o crime e o castigo; ela permite igualmente dar ao espectador ocidental a medida, ou o preço da colonização, em termos de vidas humanas, e preenche, pois, um objetivo de informação: mas ela permite também dizer, de um modo cômico e inverossímil – e, portanto, dizível –, da vontade que as vítimas podem sentir de uma justiça vingadora (com o recurso a argumentos legítimos do tipo “afinal, as piores atrocidades foram cometidas no tempo do reino do Congo, outrora propriedade privada do rei Leopoldo II”). Depois, numa brutal ruptura de registro, essa lei de talião, cujo absurdo, monstruosidade e arcaísmo acabam de ser confirmados, é comparada a um outro princípio de justiça, presente atualmente no ocidente:

E se “a lei de talião” fosse muito mais econômica em termos de vidas humanas do que a “Tolerância Zero”, nova concepção da justiça no ocidente? Um jornalista da televisão americana observou um dia a Madeleine Albright, então Secretária de Estado americana, que as sanções contra o Iraque tinham matado mais crianças – quinhentas mil na época – que as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki. Ao que essa senhora, mãe de três crianças, lhe respondeu que era “o preço a pagar” para ter paz no Oriente Médio.

O cômico se funda em especial na paródia dos esquemas pedagógicos e denuncia a ideologia de certas “lições”, constitui portanto, também ele, um instrumento pedagógico que visa a fazer os espectadores fixarem ao mesmo tempo informações e um juízo sobre essas informações. Essa pedagogia do documento se manifesta igualmente no trabalho a respeito de seu modo de aparição, que põe em cena a perspectiva de desvelamento de uma verdade escondida. Na sequência “Florilégio”, de *Bloody Niggers*, o modo de aparição do nome do autor da citação tem como objetivo criar um suspense e depois um choque, quando ele é revelado, suscitando indignação moral porque falas condenáveis foram emitidas por figuras positivas de intelectuais

democratas e republicanos (Voltaire, Kant, Jules Ferry e Roosevelt). A ideia é que o espectador diga “eu nunca acreditaria que...” A revelação provoca desestabilização dos modos de representação e do sistema de crença ideológica do espectador. A questão da citação das fontes intervém igualmente de uma outra forma: na ausência delas, é o argumento do autor e às vezes a força persuasiva de sua eloquência que sobressaem, não sua pessoa. É o que acontece na sequência 8 de *Vive la France* que faz ouvir a análise que Franz Fanon faz dos estragos da colonização da linguagem e da cultura, a mais nociva, na opinião dele, porque deixa o colonizado totalmente desprotegido, visto que “há na posse da linguagem uma força extraordinária”. A eficácia do discurso está ligada ao mesmo tempo ao argumento e à encenação de uma consciência indignada através da primeira pessoa do singular e do plural (“vê-se aonde queremos chegar”, “digo que” etc.). A menção à fonte de uma citação pode assumir diferentes funções: autenticar o documento, comprovar sua veracidade, mas também reforçar o argumento que é aí desenvolvido com um argumento de autoridade, ligado à figura de seu autor. É o caso dos textos de Fanon ou de Aimé Césaire. Assim, em *Bloody Niggers*, as falas de Césaire, citadas por Dorcy Rugamba na conclusão da sequência “Florilégio”, vêm reforçar a eficácia dos instrumentos de denúncia anteriormente evocados:

O que o mui distinto, mui humanista e mui cristão burguês do século XX não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, é a humilhação do homem branco e o fato de ele ter aplicado à Europa os procedimentos colonialistas impingidos até então apenas aos árabes da Argélia, aos *coolies* da Índia e aos pretos da África.

(Aimé Césaire. *Discurso sobre o colonialismo*, 1955).

A virulência do argumento é legitimada não apenas por sua pertinência, mas também pela legitimidade de seu autor. Em *Vive la France*, Rouabhi evoca, aliás, explicitamente o valor de modelo de Césaire, citando o trecho de uma reportagem de televisão:

Esse homem de 92 anos foi o primeiro a se opor à visita de Nicolas Sarkozy [à Martinica]. Aimé Césaire, figura política, poeta da negritude, informou desde domingo ao ministro que não o receberá por duas razões, uma é pessoal, a outra é que ele, o decidido anticolonialista, não digere o famoso artigo 4 da lei sobre os repatriados, votada em fevereiro último, e que determina que os manuais escolares valorizem o papel positivo da colonização francesa.

Certas fontes funcionam, portanto, como figuras de autoridade, mas, nos espetáculos, a principal fonte de autoridade é o próprio artista, e não é indiferente que os autores dos espetáculos também atuem neles. Poderíamos dizer que a força persuasiva está ligada ao fato de que não se trata de personagens, mas de pessoas, em primeira pessoa, em jogo*, que põem em cena sua subjetividade indignada para agir sobre o espectador. Essa presença é a causa principal da “tensão entre narração e documentação³¹” referida por Carlo Guinzburg a respeito da história, como atesta a primeira sequência de *Vive la France*:

Se eu morresse agora, acho que eu ia ficar bem triste. E o meu sofrimento ia ser um grande sofrimento. Os que eu amo, vou ter saudades deles para sempre [...] Tem coisas que a gente esqueceu. E tem coisas que fizeram mal à gente e que a gente não chega a compreender. [...] Há coisas bem distantes que ainda nos falam com a mesma violência. O mesmo desprezo. Porque elas não encontraram seu lugar na nossa história de hoje. Talvez elas não tenham mesmo lugar. [...] Talvez a gente não saiba ainda do que é que precisamos para sermos felizes. [...] Talvez a gente não seja capaz, simplesmente, de não errar de novo os mesmos erros. Talvez a gente tenha necessidade de esquecer continuamente o que nos causou vergonha, para fabricar outros momentos de cólera, que combaterão os mesmos erros. [...] O desprezo pela nossa história será sempre um desprezo por nós mesmos.

A cena parece se passar num cemitério, a luz é muito tênue e mal se distingue uma minúscula silhueta. Essa impressão de fragilidade e de quase invisibilidade quer evocar a fragilidade dos imigrados descendentes de colonizados ao longo da História. Nas bordas do espetáculo, Rouabhi se coloca em cena, ao mesmo tempo como personagem e como narrador, estimulando em seguida o espectador a atribuir a ele as demais intervenções desse tipo. Em seu texto, ele mescla a pequena e a grande história, o particular e o geral e, por isso, mescla também uma palavra de tipo analítico, crítico, com um registro do íntimo, voltado para a vida emocional, para a procura da felicidade. Com essa sequência, situada na fronteira entre palavra metadieética e extradiegética, e na qual o artista se mostra tanto como personagem quanto como orador, o espetáculo joga ao mesmo tempo com os recursos da fábula e com os do discurso político diretamente dirigido ao espectador. Esse jogo com o *ethos* do orador opera de forma geral nos dois espetáculos e, se há argumento de autoridade,

* Em francês: *personnes en (je)u*, isto é, pessoas em jogo (*en jeu*, atuando) e também pessoas na primeira pessoa (*en je*). (N. da T.).

³¹ GUINZBURG, Carlo. *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, op. cit., p. 13-14.

este se origina da imagem de si que o orador oferece ao público, a imagem de uma consciência indignada, que funciona como penhor da sua boa-fé. Também se trata, sem dúvida, menos de autoridade que de confiança. A autenticidade e a força do sentimento do orador constituem igualmente, para o espectador, uma prova da veracidade da acusação que ele formula. Para além do seu modo de formulação, o conteúdo dessa acusação importa igualmente e, sob esse ângulo, o teatro documentário pode ser encarado como “forma-caso”.

A forma-caso: quando o teatro se torna espaço público

A antropóloga Elisabeth Claverie definiu a forma-caso a partir do exemplo do caso Calas³², pela oposição entre duas configurações de processo. A primeira tem como moldura a arena judiciária, enquanto a outra pressupõe e se apoia na existência de um espaço público de tipo habermasiano, fundado numa palavra de tipo argumentativo e igualitário, não submetida ao argumento de autoridade e às relações de força – uma cena susceptível de funcionar como contrapoder, num contexto democrático. Nas duas cenas, os mesmos protagonistas se opõem: vítimas, acusados, acusadores. O que muda de uma configuração para a outra são os atores políticos, que ocupam lugares diferentes. A segunda configuração revela que a primeira estava fundada não sobre princípios de justiça, mas sobre uma “iniquidade³³”. O acusado da configuração anterior se revela como vítima e a vítima se revela culpada – a inversão está ligada à mudança de identidade do acusador. Na primeira configuração, trata-se de um acusador profissional, que o acusador da segunda, não profissional, vai denunciar como culpado de ter defendido não os interesses da justiça, mas os de um grupo social dominante:

Cada um dos papéis é então invertido e os procedimentos sobre os quais repousava a demonstração anterior são desmascarados como mentirosos: a mentira é trazida à luz³⁴.

³² Nesse caso judiciário do século XVIII, um pai e seu filho foram acusados do assassinato de um dos outros filhos da família. Os dois acusados protestaram inocência, explicando que o morto tinha se suicidado e que eles apenas tinham desfeito o nó da corda da qual ele pendia para que o corpo pudesse ser enterrado. A fé protestante dos acusados teve influência no tratamento que receberam da justiça. O pai foi inquirido, torturado e condenado à morte. O filho se exilou, procurou Voltaire, que assumiu a defesa de ambos. Voltaire escreveu o *Traité sur la tolérance* [Tratado sobre a tolerância], conseguiu que o processo fosse revisto e a memória de Jean Calas, o pai, fosse reabilitada.

³³ CLAVERIE, Elisabeth. “Apparition de la Vierge et ‘retour’ des disparus. La constitution d’une identité nationale à Medjugorje (Bosnie-Herzégovine)”, *Terrain*, n° 38, ministère de la Culture (Paris), mars 2002, p. 42.

³⁴ Idem, p. 43.

A segunda configuração do processo repousa sobre a personalidade de um segundo acusador, um intelectual³⁵, um artista, que age simultaneamente como artista e como membro do espaço público, que se dirige a uma comunidade usando seu talento profissional de escritor e vai, porque ele a pressupõe, contribuir para criar uma cena pública. O *Tratado sobre a tolerância* que Voltaire redige nessa ocasião se pretende ao mesmo tempo obra literária e filosófica e obra de reabilitação pública da memória de Jean Calas. Ele visa também, muito concretamente, a fazer com que o processo seja revisto. Do mesmo modo, em *Bloody Niggers* e *Vive la France*, os artistas fazem da cena teatral uma cena pública, jogam com os códigos do processo e ocupam o lugar do acusador. Mas uma das particularidades do teatro documentário pós-colonial é que os artistas ocupam, em parte, o lugar da vítima, porque pertencem ao grupo em nome do qual tomam a palavra e cuja causa defendem. Os dois modelos da forma-caso e da história definida como arte do discurso e como arte da prova permitem, parece-me, pensar melhor a complexidade do que está em jogo no teatro documentário pós-colonial e, para além dele, no teatro documentário “histórico”. A cena teatral aí funciona como cena pública e o artista faz o papel de acusador, mas igualmente o de legislador: é um acusador duplo que defende os interesses de um grupo e se faz advogado dele, mas defende igualmente o interesse geral, tal como um procurador. No entanto, ele não se contenta em falar e acusar em nome de uma lei exterior e anterior ao momento em que tomou a palavra, ele se faz também legislador e visa a fazer com que a lei seja reescrita. É, pois, segundo a medida de sua influência na evolução do debate e do tratamento político de uma questão que um teatro documentário desse tipo quer ser julgado, nos antípodas de um outro estilo de teatro documentário que floresce hoje em dia nas cenas teatrais e que é estranho a qualquer iniciativa de tomada de posição, de contrainformação e de contracena política³⁶.

³⁵ A análise de Claverie demonstra que a função do intelectual preexiste ao emprego do termo por ocasião do caso Dreyfus, ao fim do século XIX.

³⁶ Ver também, sobre as noções de forma-caso e de contracena política, HAMIDI-KIM, Bérénice. “Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité: de l’opposition entre deux théâtres documentaires aujourd’hui (Rwanda 94 e Rimini Protokoll)”. In: KEMPF, Lucie. MOGUILJEVSKAIA, Tania (dir.). *Le Théâtre documentaire. Résurgence ou réinvention?*. Nancy: Presses universitaires de Lorraine, 2013, p. 45-59 e HAMIDI-KIM, Bérénice. “Communauté, agora, espace public: des tensions du projet démocratique du théâtre public considérées à partir de Rousseau, Habermas, Fraser et Nancy”. In: BEAUFILS, Éliane; MORANT, Alix de (dir.). *Scènes en partage. L’être-ensemble dans les arts performatifs*. Montpellier: Deuxième époque, 2018 (Coll. “Essais”).

TEATRO DOCUMENTÁRIO NA COLÔMBIA: DOIS POÇOS NEGROS, NO CENTRO DO MEDO

Bruno Tackels

Há uma alegoria absoluta que, ao mesmo tempo, sela e compromete o destino da Colômbia: o sequestro do Palácio da Justiça, na Praça Bolívar, no centro de Bogotá, em dezembro de 1985, no coração de uma década que assistia ao despedaçamento do país pela violência civil, contra um fundo de narcotráfico generalizado. Duzentos juizes, advogados e funcionários do tribunal foram feitos reféns por um comando do M19, uma guerrilha revolucionária, não mais camponesa, mas urbana. O exército recebeu ordem de atirar e, durante dois dias, desenrolou-se o que se chamou na Colômbia de “um holocausto”, no sentido original do termo, o sacrifício pelo fogo. O tribunal foi incendiado e quase todos os sequestrados foram assassinados. Onze dentre eles saíram milagrosamente vivos desse drama, mas nunca foram encontrados. São chamados de os “desaparecidos” – a figura mais emblemática desse país, com quatro milhões de “deslocados”, vítimas da guerra intestina entre as milícias de extrema-direita e as FARC (lembrar o que habita, deveria habitar, as iniciais FARC-EP: Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército do Povo). “O holocausto” do Palácio da Justiça conta a tragédia de um país esvaziado de qualquer substância estatal, totalmente entregue às facções militares.

A realidade social e política da Colômbia é, portanto, tão forte que se poderia pensar que ela escapa a qualquer apreensão, que ela deixa

os artistas sem voz. Ao contrário. A violência endêmica que sacode a sociedade civil é tão presente que não existe apenas uma única defesa, uma única resposta: um antídoto tão violento quanto o veneno. É dentro dessa lógica que se desenvolve na Colômbia um *teatro documentário* que tira da realidade documentos que farão explodir a trama linear da ficção. Uma realidade próxima, física e mentalmente, espacial e temporalmente. Uma realidade quente, sensível, que queima.

Se é possível falar de teatro documentário é porque os documentos brutos da realidade mais imediata vêm passar em revista os modos dominantes da narração no teatro. A grande história, no momento mesmo em que ela se faz e ferve vidas da maneira mais ficcional possível, essa grande história se convida para subir aos palcos vivos e aí derrama seu negrume sem fundo. Duas companhias de Bogotá ilustram plenamente essa sede documentária, essa necessidade de se deixar atravessar pela pura loucura ficcional desse país, porque, na Colômbia, a realidade é mais delirante do que tudo o que a imaginação poderia sonhar construir. Uma imaginação do real. É dessa maneira que se poderia qualificar o trabalho desses artistas que não têm medo de se confrontar com o real, com a sua brutalidade, com a enormidade dos documentos, capazes de deixar a cena se perturbar, se deslocar por seu terrível efeito de sopro. Como continuar a viver e a fazer teatro num país em que coisas desse tipo são possíveis? Os artistas suíço-colombianos do Mapa Teatro¹ respondem há anos a essas questões, ou, mais exatamente, são incessantemente apanhados por elas, assim como Fernando Montes e seus companheiros do Teatro Varasanta². Os dois grupos escrevem e apresentam espetáculos que têm a coragem de olhar a História nos olhos, como desejava o dramaturgo alemão Heiner Müller³.

¹ Criado em 1984 em Paris, o Mapa Teatro é um laboratório de artistas dirigido por Heidi e Rolf Abderhalden e está instalado em Bogotá desde 1987, numa antiga casa colonial – um lugar mágico que torna possíveis todos os devaneios.

² O Teatro Varasanta – Centro de Pesquisa para a Transformação do Ator – surgiu em 1994. Desde a sua fundação, os membros do coletivo vêm aperfeiçoando cada vez mais sua técnica de treinamento corporal e vocal. Junto com a pesquisa e o desenvolvimento das expressões teatrais contemporâneas, são valorizadas e preservadas as tradições orais e musicais colombianas. Paralelamente à criação e à produção de obras teatrais, o grupo trabalha há vários anos para transmitir sua pesquisa aos profissionais das artes do espetáculo e, mais amplamente, a qualquer pessoa interessada pela arte como meio de expressão. Depois de ter deixado sua sede de Teusaquillo, o Varasanta se instalou no quarteirão da Magdalena, com o projeto de transformar seu teatro em Casa de Criação. Era um espaço aberto ao desenvolvimento e à pesquisa de novas expressões teatrais, um lugar propício ao encontro e à partilha dos saberes artísticos no seio da comunidade colombiana. Por falta de meios e de apoio públicos continuados, o teatro fechou em 2017 e o Varasanta continua seu trabalho teatral itinerante, agora como fundação (companhia independente).

³ Conversa de Heiner Müller com seu amigo Wolfgang Heise, publicada em Brecht 88: Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende, Berlim (RDA): Henschelverlag, 1987, p. 194.

Dois espetáculos são particularmente emblemáticos desse teatro documentário especificamente colombiano e, nos dois casos, os artistas correram o risco, físico inclusive, de ir aos lugares, no apropriadamente designado “teatro de operações”, para dialogar e procurar compreender o que está em jogo nas regiões assoladas pela guerra e a violência das milícias. É o caso de Kilele⁴, que os atores do Teatro Varasanta apresentaram no lugar mesmo da catástrofe. Em Los santos inocentes (apresentado em julho de 2012, no Festival de Avignon⁵), o Mapa Teatro traz músicos e “rituais” que provêm da Costa do Pacífico, infestada pela guerrilha e pelos paramilitares. Dois poços negros da Colômbia, dois espetáculos de ficção que derramam o metal incandescente de uma história sangrenta. Dois poços que tentam perfurar essa questão impossível: como esse país, tão belo, tão cativante e tão rico, tão alegre, tão generoso, um país de todos os possíveis, como ele pode se deixar corroer, já há tantos anos, pela pior das guerras, a que atinge um país em seu coração e despedaça as famílias a partir de seu interior?

Kilele do Teatro Varasanta

Tudo se passa como se o Estado simplesmente tivesse se desvanecido, durante anos, dando livre curso a lutas fratricidas para substituí-lo. Tentou-se dar a esse conflito interior uma tonalidade política: guerrilha de extrema esquerda contra milícias de extrema direita. Essa explicação não basta para dar conta dessa realidade louca. Kilele se dedica, com impressionante coragem, a tentar compreender o que ninguém consegue compreender.

Eis os fatos. São 10h30 da manhã de 2 de maio de 2002, em Bojayá, uma cidadezinha da província do Choco. Na capela de Bellavista, uns 140 moradores são feitos prisioneiros pelo Bloque Élmer Cárdenas de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá⁶ – um grupo de

⁴ Kilele, do Teatro Varasanta, encenação Fernando Montes, texto Felipe Vergara, música Beto Villada, cenografia Cristina Llano, desenho gráfico Augusto Caro-Sergio Maldonado (Oruga), luz Teatro Varasanta – Eduardo Guevara, figurino Sylvie Decaillet, fotos Carlos Mario Lema, vídeo Lucas Nieto, com Liliana Montaña, Isabel Gaona, Elizabeth Ramírez, Magda Niño, Beto Villada, Nicolás Cancino, Eduardo Guevara, Nelson Camayo, 2009.

⁵ Los Santos Inocentes, do Mapa Teatro, concepção, dramaturgia e encenação Heidi e Rolf Abderhalden, cenografia Rolf Abderhalden, Santiago Sepulveda e Pierre H. Magnin, luz Arno Truschinski, música e som ao vivo Juan-Ernesto Díaz, vídeo Lucas Maldonado, Heidi Abderhalden, Luis A. Delgado, vídeo ao vivo Ximena Vargas, figurino Elizabeth Abderhalden, com Heidi Abderhalden, Agnes Brekke, Julian Diaz, Andrés Castaneda, Santiago Sepulveda, Claudia Torres, marimbas e voz Genaro Torres, coprodução Hebbel Theater (Berlim), fundo cultural suíço na Colômbia, com o apoio do ministério da Cultura da República da Colômbia, 2010.

⁶ Autodefensas campesinas de Córdoba y Urabá (Autodefesas camponesas de Córdoba e Urabá) é uma das principais organizações regionais do movimento paramilitar na Colômbia, que conta com mais de trinta estruturas semelhantes surgidas nos anos 1990 para lutar contra os estragos da guerrilha marxista que aterroriza e suborna os camponeses colombianos. Essa estrutura se organiza em diferentes bloques (bloco) que mantêm diferentes frentes: O Bloque Élmer Cárdenas é o principal e mantém três frentes, simultaneamente.

paramilitares contratados pelos proprietários de terras para garantir a segurança deles, ameaçados pela presença das FARC, que entraram na guerra para libertar o povo. Libertadores contra protetores, revolucionários contra seguranças. O conflito armado sangrento na Colômbia, depois de tantos anos, perdeu qualquer efetividade política. Ele se tornou o trágico campo de batalha de facções armadas ilegítimas que procuram sobreviver dividindo o queijo mágico e inesgotável do narcotráfico. Nessa guerra sem nome, 138 moradores da cidadezinha foram sequestrados pelos paramilitares, formando um anel humano para fazer ceder o Bloque José Maria Córdoba das FARC. Mas a medida humana desaparece totalmente numa guerra. Essas vidas humanas não são nada aos olhos do comandante das FARC Noel Matta. Às 10h30, então, naquele 2 de maio de 2002, ele manda lançar sobre a igreja de Bellavista uma bomba de gás que explode em meio aos reféns, mata 119 pessoas e fere gravemente as demais. O que dizer? O que fazer? Como falar de um fato como esse? É preciso falar dele? Expô-lo? De que modo? Dizendo o quê? Com que meios, sob qual perspectiva? Todas essas questões o Teatro Varasanta – dirigido por Fernando Montes – colocou a si mesmo durante meses, certo de que era preciso fazer alguma coisa com isso, tentar o impossível, testemunhar em lugar da impossível testemunha de um tal ato.

Ninguém testemunha em lugar da testemunha, dizia o poeta Paul Celan. Portanto, é preciso “se colar a ela”. Foi esse o canteiro de trabalho que Montes abriu com seus atores ao montar Kilele⁷, uma tentativa de escrita empreendida por Felipe Vergara para transmitir o que aconteceu naquela manhã de maio de 2002, na igreja de Bojayá. E o resultado é de tirar o fôlego. Um espetáculo que tende ao ritual, mobilizando todos os meios do teatro (e todos são preciosos, dado o que está em jogo), um espetáculo que deixa o público sem voz, uma hora mais tarde, no momento dos aplausos, porque não se trata apenas de um espetáculo. Kilele se liga ao sentido original do Teatro Varasanta: a varasanta é uma árvore com virtudes medicinais

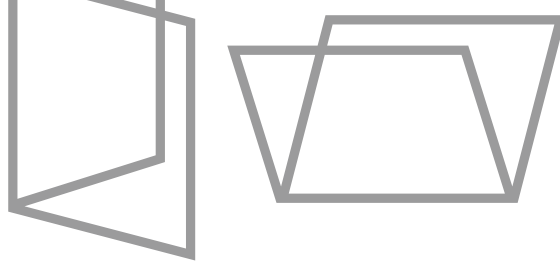
⁷ O escritor Felipe Vergara encontrou o título da “peça” que estava escrevendo a respeito do “crime de guerra” de Bojayá ao assistir a uma festa, na comuna de Murindo, que celebrava a Virgem do Carmo. Enfrentando a proibição militar, os camponeses enfurecidos, vítimas de abuso de poder, espoliações e deslocamentos forçados, partem em procissão até o acampamento militar. Todos cantam e marcam o ritmo “kilele, kilele, kilele”. Vergara por fim descobre que essa palavra, de origem africana, significa ao mesmo tempo festa e rebelião. Tudo se esclarece para ele: “Só naquele momento do kilele, da procissão, eu soube como e porque eu tinha que dar esse nome à minha peça ainda em processo de escrita. Eu devia escrevê-la como um kilele, como um som, um estrondo, um grito, um lamento, como o pranto pelas vítimas do conflito social, político, econômico e armado que se vive em toda a região do Atrato. E, se eu quisesse realmente escrevê-la como um kilele, eu teria também que mostrá-la como uma festa, uma celebração, um canto, uma homenagem e uma voz que encheria de coragem aqueles que, ainda, continuam a lutar contra a guerra.” Ver VERGARA, Felipe, programa de Kilele.

poderosas, utilizada para diversos fins terapêuticos, durante o Carnaval e durante as festas tradicionais da costa atlântica. O Teatro Varasanta é, então, um *pharmakon*, que ousa destilar o veneno, falar do horror e do pesadelo para resistir a eles e tentar transformá-los.

O espetáculo nos mergulha, de saída, num estranho ritual sem regras nem crença, uma espécie de procissão encarregada de convocar os mortos, de honrá-los uma última vez, mergulhando nas raízes arcaicas que nos fundam. É possível reconhecer na atitude do Teatro Varasanta o prolongamento inventivo da busca espiritual de Jerzy Grotowski, cujas pesquisas Montes partilhou em Pontedera. Se o espetáculo se transforma assim em ritual é porque presta homenagem, *realmente*, à memória de cada uma das vítimas. Aqui repousa, sem dúvida, sua parte verdadeiramente *documentária*. Cada uma das vítimas se encarna numa pequena silhueta de papel que voa no ar, 119 exatamente. Mergulhadas num canto poderoso, dançado, repleto de vida, as silhuetas são penduradas uma depois da outra em frágeis fios. Elas vão acabar em chamas e, por fim, em cinzas. Diante de nós. Toda a força da tragédia se desenrola, aí, diante de nós, aos nossos pés.

***Los santos inocentes* do Mapa Teatro**

Com “Os santos inocentes”, Heidi e Rolf Abderhalden, fundadores do Mapa Teatro, de um modo muito diferente (mais direto, mais frontal, sem o desvio do ritual) colocam uma questão muito próxima da problemática de Fernando Montes: como o teatro pode dar conta da tragédia da história? A que ocupa o Mapa Teatro se desenrola num outro “teatro de operações”, a região do Cauca, ensanguentada há anos pela guerra fratricida que despedaça a Colômbia. O Cauca é uma região situada a sudoeste do país, margeada pelo Oceano Pacífico. Extremamente mestiça, a região traz em si muitas vozes e muitas origens, em especial as que vêm da África, na medida em que numerosos afrodescendentes aí se estabeleceram. A música, os sons, os instrumentos e as vozes dessa região lembram demais as terras da África, retrabalhadas pela cultura andina. Para dizer, tentar dizer, que é urgente e necessário compreender os dramas que ensanguentaram essa região, Rolf e Heidi Abderhalden buscaram dar testemunho a respeito dessa cultura tão específica do Cauca. Pesquisaram, perguntaram, atrás de fragmentos do que se vive nesse lugar. E toparam com uma incrível festa tradicional, que acontece todo ano



em 28 de dezembro, no povoado de Guapi, às margens do Pacífico, em homenagem ao “massacre dos inocentes”, o assassinato em massa perpetrado por Herodes em Belém, para matar todos os meninos de dois anos ou menos, com o objetivo de, entre eles, eliminar também Jesus.

Basta substituir o nome de Herodes pelo de Hebert Veloza, aliás, “H.H.”, para começar a entrever o que se passou na região do Choco entre o fim dos anos 1990 e meados dos anos 2000. Preso em 2007, extraditado para os Estados Unidos em 2009, esse “narcoparamilitar [sic]⁸”, é acusado de mais de 11 mil fatos delituosos, entre os quais mais de mil assassinatos reconhecidos, dentre os quase 3 mil que lhe são imputados. Em sua qualidade de chefe dos Bloques Bananero y Calima de las Autodefensas (Blocos de Autodefesa de Bananero e Calima), uma milícia paramilitar cuja função era defender os proprietários de terra dos ataques da guerrilha de extrema-esquerda, esse homem matou todos os dias, todos os dias, durante anos a fio.

“H.H.” o reconhece, num documento espantoso onde estabelece a “lista” precisa e circunstanciada de seus assassinatos, sabendo que os paramilitares que reconhecem seus crimes têm a pena diminuída e escapam da extradição para os Estados Unidos (o que não ocorreu durante os últimos anos da presidência de Álvaro Uribe, que teve que enfrentar um movimento de rebelião de uma parte do corpo judiciário, que se recusou a ser instrumentalizado pela política de um só, e não de todos...). Começa-se a ver, em pequenas pinceladas, que esse “H.H.” que fala diante de nós, numa tela de televisão, esse homem que diz friamente: “O único fim, para nós, é a morte ou a prisão”, esse homem que profere a litanía dos assassinatos como Don Juan recita a lista interminável de suas conquistas, esse homem é uma figura mitológica, realmente, como um Herodes dos tempos modernos.

⁸ Todas as formas de organização militar não estatais são, na Colômbia, de alto a baixo, narcotraficantes. Querendo-se ou não, é a cocaína quem ganha a guerra nesse país e o mata em fogo brando.

É, aliás, o caso de todas essas figuras da guerra na Colômbia – figuras mitológicas e teatrais, que são contempladas sempre com uma alcunha, como esse Manuel Marulanda, chefe histórico das FARC-EP, que se tornou pura lenda, que mandava que o chamassem de Tirofijo (“atirei, matei”) – e isso desde o começo da “Violência”⁹, no meio do século passado. Bem antes da onda da internet e outra second life, a Colômbia se tornou uma “segunda vida”, mas essa bem real. É a única forma de continuar a viver realmente uma situação que não é mais real. Durante oito anos, matar, todos os dias, sem trégua e sem impedimento... Como imaginar isso senão no espaço do teatro? Como considerar isso sequer pensável, fora do mundo delirante de Macbeth, Ricardo III ou Henrique IV? (Sabendo que a dramaturgia shakespeariana produziu, ela própria, antídotos: Hamlet ou Ricardo II – seres que vêm dizer: “Mas como vocês podem viver essa vida? Como esse pesadelo assumiu para vocês o lugar da vida?”). Tenho sob os olhos uma fotografia de Marulanda: ele está na floresta, cercado por duas filas de *guérilleros*, homens e mulheres, mas na imagem só ele *aparece*, ele emana uma outra luz, está cercado por uma aura que o torna diferente, não mais totalmente humano, mas ainda não um Deus, porém já em outro lugar, na cena da história, exercendo sua alcunha como se tivesse todos os direitos de mudar o mundo, embriagado por tanto poder que se convence de que mudar o mundo é destruí-lo, que destruição e revolução são as duas faces de uma mesma moeda.

Como dizer essa história que descamba para o delírio coletivo? É por assumir corajosamente essa pergunta impossível que o Mapa Teatro nos faz viajar até Guapi, para a festa pagã dos “santos inocentes”, em 28 de dezembro. O espetáculo nos carrega para esse mundo delirante por meio da projeção de muitas imagens documentárias que, estranhamente, nunca entram em rivalidade com a cena. As imagens seguem um ator colombiano célebre que vai a Guapi, entra pouco a pouco na cidade e se impregna do rito que está sendo preparado, porque é um rito, um carnaval no qual tudo o que é proibido durante o ano vai se tornar possível naquele dia. O afrodescendente pode se

⁹ A Violência na Colômbia abarca os acontecimentos sangrentos desencadeados pelo assassinato, em 1948, do líder liberal Jorge Gaitán, uma espécie de Daniel Cohn-Bendit avant la lettre [anterior]. Já marcada em sua história por repetidas guerras civis, a Colômbia entra, a partir desses acontecimentos, numa espiral de violência que vai se apossar da sociedade toda e da qual ela nunca se recuperou. O exemplo mais aterrorizante dessa violência são as milícias de autodefesa que praticam tranquilamente a “limpeza social” de sua cidade, matando sistematicamente mendigos, drogados, prostitutas e outras vítimas da violência social.

tornar carrasco e chicotear, durante algumas horas. Em torno dele, pouco a pouco, os homens da cidade se fantasiavam, com vestidos femininos, máscaras e chicotes. Acessórios de lojas de disfarces e truques. Uma espécie de desfile cheap [barato] das piores séries Z, mortos-vivos, planeta dos macacos e monstros de todos os tipos. Mas há um detalhe que chama a atenção no kitsch reinante. Todos os homens trazem chicotes e começam a percorrer as ruas da cidade. A banda é envolvente, singular, inquietante. Esses homens são perigosos – é visível – por trás de suas máscaras vagabundas. Em paralelo, no palco, um muro de máscaras se colocou em movimento. Os atores começam a ativar esses fantasmas assustadores, no meio de balões, confetes e serpentinas. As cenas grotescas são regularmente interrompidas pelo canto de dois músicos de Guapi. Dois homens que despertam cantos imemoriais em balafons africanos, revisitados pela cultura andina.

Depois vem o som real, o som da rua, real, quando eles fazem o que fazem, realmente. Porque não é teatro. Aquelas dezenas de homens começam a caçar os moradores que passam nas ruas. E o jogo que se estabelece é assustador: os moradores tentam escapar das chicotadas, mas fazem de tudo para provocá-las. A tensão é palpável. Tudo pode explodir a qualquer momento, tudo está à flor da morte. E, no entanto, é tudo tão claro, a festa é *vital*. Uma necessidade para todos. Estamos mergulhados em *Les Maîtres fous* [Os mestres loucos], de Jean Rouch, uma cena vudu para se lavar de todos os males. No coração de um mundo paralelo, que define a Colômbia.

No entanto, o mais alucinante ainda está por vir. Nos planos seguintes, os homens mascarados voltam às suas ocupações cotidianas; é o momento mais intenso do espetáculo. Eles fazem os gestos do cotidiano com a máscara e a fantasia: o leão limpa o seu bar, o esqueleto entrega encomendas, o morto-vivo conserta um sapato, enquanto o macaco hirsuto corta o cabelo de um cliente. Depois os “mestres loucos” deixam cair as máscaras. A realidade na tela recupera seus direitos. E, quando as imagens cessam, quando os atores em cena param de atuar e reatuar suas cenas, com a ajuda de máscaras e fantasias, é o real bruto que fica exposto, ali também, mas de modo seco e frontal: a lista que enumera todos os assassinatos admitidos por “H.H.”, mais verdadeira do que todas as verdades de todas as ficções do mundo. Em seguida, numa atmosfera sufocada, o

ator célebre das telenovelas, com um vestido branco de mulher (ele é afrodescendente), chicoteia o chão, estoura os balões que enchem o palco, porque é uma festa, apesar de tudo, e chicoteia por longos minutos, sem trégua, chicoteia o chão, e não para. A gente se pergunta como um espetáculo como esse pode acabar. A única forma de sair do pesadelo acordado é retomar a música – o que os dois músicos de Guapi acabam fazendo nesse momento. Eles cantam e a voz deles vem do mais profundo do mundo. Um alívio. Vamos poder nos levantar. E continuar a viver.

Testigo de las ruinas do Mapa Teatro

O Mapa Teatro já tinha enfrentado a história que se fabrica no dia a dia ao acompanhar a destruição programada de um bairro inteiro de Bogotá, no fim dos anos 1990. El Cartucho era uma zona sem lei, bairro pobre, gangrenado pela droga, a prostituição e o crime. Durante quatro anos a companhia se tornou testemunha das ruínas que ganhavam terreno. Ou, mais exatamente, ela deixou a palavra àqueles que as viviam, que ainda viviam ali, por algum tempo, em *sursis*, antes de desaparecerem, também eles, com seu bairro pulverizado. A pergunta era simples: como a arte poderia ajudar a elaborar simbolicamente a partida dos moradores desse bairro e a desapareição de um lugar? Tentar um luto coletivo. Propor modestos rituais para salvaguardar alguns resquícios do passado, os mais preciosos, que nada consegue destruir, os que a memória guarda, o único patrimônio daqueles que não têm mais nada.

Durante longos meses, a trupe do Mapa Teatro mergulhou na vida efervescente de El Cartucho para apreender pouco a pouco a palavra de seus moradores em *sursis*, recolher vestígios materiais e imateriais suaves e terríveis e, sobretudo, levá-los pouco a pouco à ideia de que a arte poderia ajudá-los a compreender o que estava acontecendo com eles. A ideia do mito de Prometeu, retomado por Heiner Müller, veio daí. Livre demais, humano demais, Prometeu será castigado por ter querido roubar dos deuses o fogo. Porque se colocou em pé de igualdade com eles, Prometeu paga caro: acorrentado a um rochedo, uma águia se alimenta cotidianamente de seu fígado e o obriga a comer os excrementos dela. Acorrentado, torturado, humilhado e desprezado em seu rochedo como os habitantes de El Cartucho em seu bairro maldito: condenados a sofrer os repetidos ataques de um mundo

hostil, sobrevivendo a suas feridas. Acorrentados, só sobrevivem por se alimentar dos dejetos da cidade.

Enquanto a destruição do bairro avançava a passos de bulldozer [escavadeira], durante o ano de 2002, Rolf e Heidi Abderhalden reuniram um grupo de moradores e os confrontaram com o Prometeu de Heiner Müller. A linguagem estranha do texto lhes falava de modo estranho e eles escolheram fragmentos para ler e compreender sua própria história. No meio de um descampado de ruínas, cada morador “reconstruiu” um cômodo que amava em sua casa, para fazer dele o pequeno palco de seu poema íntimo. As palavras quebradas de Heiner Müller aderiram de modo singular à pele de suas trajetórias fracassadas. A água e seu prisioneiro não podiam se separar, como o comércio da droga e o bairro também não. O fogo de cada fósforo é um dom precioso e frágil. Cada ator habitava ainda, com as palavras do poeta, esse lugar que teve que abandonar. E como as figuras hieráticas dos filmes de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, eles acamparam ali para toda a eternidade.

Ao fim de três mil anos de suplício, os deuses consideraram que o erro havia sido expiado e enviaram Hércules para liberar Prometeu. Hércules ultrapassou o muro de fedor que cercava o supliciado e descobriu com estupor que as coisas haviam se complicado:

Prometeu duvida e afirma ter se habituado à água: ele não sabe se poderá viver sem ela. É precisamente nesse ponto da história, nesse *turning point* [ponto de virada] da fábula que se encontra o “centro do medo”: Prometeu tem mais medo da liberdade que da ave de rapina. Abandonar El Cartucho representa para muitos de seus moradores a possibilidade de uma libertação e, ao mesmo tempo, um exílio impensável. Foi assim que chegamos àquele lugar com a intenção de propor a um grupo de moradores do bairro leituras possíveis desse mito¹⁰.

O relato de Müller, profundamente impregnado pela tragédia europeia do século XX, ressoou com vigor para todos os moradores de El Cartucho. Essa história, aparentemente distante, duplamente distante, lhes forneceu armas para compreenderem a própria história. A imagem é poderosa. Diante dos moradores reunidos, o bairro contou a si mesmo pela última vez. Num amontoado de ruínas e de detritos, os moradores se tornaram atores de sua história,

¹⁰ ABDERHALDEN, Rolf, programa de Prometeu I Acto, primeira etapa do projeto sobre o bairro El Cartucho, 2002. Com a expressão “centro do medo”, Müller designa no texto o lugar se dá o nó dramático.

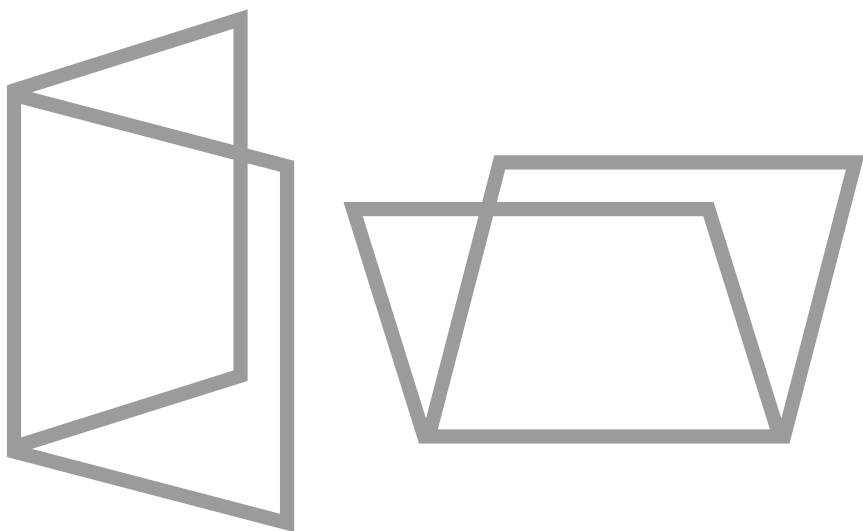
diante de seus semelhantes, para salvar, juntos, alguns fiapos dessa memória coletiva condenada. Uma forma provisória mas muito real de suspender o tempo e impedir que se apaguem definitivamente “os vestígios tangíveis da história”. As imagens do espetáculo são impressionantes: atuando sobre suas próprias ruínas, os moradores de El Cartucho se tornaram literalmente míticos, atores de um outro tempo. Esse espetáculo literalmente único foi criado e apresentado no próprio local, com um ano de intervalo, em presença do prefeito de Bogotá, Antanas Mockus, que, desde o início, defendeu o projeto. Ele foi em pessoa testemunhar essas ruínas, apesar dos riscos que estava assumindo¹¹. O espetáculo de aspecto quase lunar foi filmado e se tornou a base de um longo processo de trabalho que desembocou em diferentes formas artísticas, exposições, performances e espetáculos, depois da destruição total do bairro e da construção da improvável praça do terceiro milênio – um verdadeiro mausoléu coletivo. A última etapa, *Testigo de las ruinas* (Testemunha das ruínas), revisitou os quatro anos desse processo artístico, destruição e criação misturadas – um processo que se tornou desde o início *matéria documentária*, para não esquecer completamente esse mundo devastado. *Testigo de las ruinas* refaz o relato da destruição programada do bairro e a resistência surda de seus moradores prometeicos. Num dispositivo de performance, as testemunhas contam, até a aparição épica de uma velha do bairro que cozinha no palco, durante todo o espetáculo, maravilhosos pãezinhos de milho assados no forno a lenha. O fogo aquece e, no fim da representação, a joia da Colômbia se propaga sem resistência¹².

Outra figura mítica da Colômbia moderna, Pablo Escobar, um verdadeiro herói grego em sua cidade, Medellín, pelo fato de sua ação “política” não se restringir a suas atividades de narcotraficante. Incontestavelmente, ele soube deixar marcas duráveis e construtivas em sua cidade natal, pelo apoio concreto que ofereceu aos bairros pobres de Medellín. Em seu último espetáculo, *Discurso de un hombre decente* (Discurso de um homem de bem, 2011), o Mapa Teatro

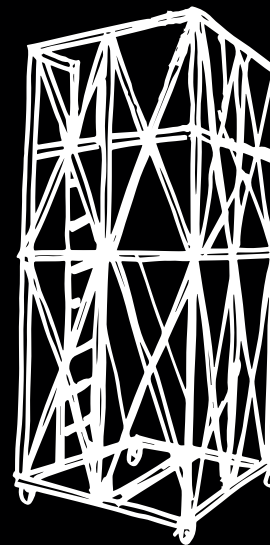
¹¹ Lembremos que foi ele que aceitou usar um colete à prova de balas durante seus deslocamentos, mas, ao saber que o colete não protegia contra um incidente realmente grave pediu que recortassem a forma de seu coração, no lugar certo, para ajudar os atiradores em sua tarefa.

¹² Embora tenha feito muitas turnês na Europa – Viena, Berlim, Praga, Zurique e Madrid – esse espetáculo nunca passou pela França. Antes de Los santos inocentes, apresentado em 2012 no Festival de Avignon, o Mapa Teatro nunca tinha vindo à França.

se apossa do mito do “patrón”[chefão] e imagina que se encontrou sobre seu corpo, no dia em que ele foi assassinado, o discurso que ele teria feito caso tivesse sido eleito presidente. Esse discurso imaginário é contrabalançado pela presença real, em cena, de um *expert* da ONU, especialista em narcotráfico e violência, que vem estilhaçar nossas certezas e nossas opiniões tranquilizadoras no difícil e complexo debate sobre a legalização. Essa demonstração por intrusão do “verdadeiro” real é ainda contrariada por um arquivo da CIA que se revela ficcional, o que não é o caso dos músicos em cena, todos testemunhas da grande época e da luxuriante epopeia de Pablo Escobar. O conjunto se assemelha a um grande *ready made* barroco, no qual o verdadeiro e o falso se mesclam alegremente. Uma festa derisória que protege e afasta o perigo. Com o Mapa Teatro, o teatro acaba sempre em festa, em dança, em canto partilhado, no mais puro baile dos teatros documentários. Não à toa estamos no país do “realismo mágico”, cujo emblema insuperável é Gabriel García Márquez. Na Colômbia, por trás de qualquer documento real, se esconde um mundo inesperado de devaneios e fantasmagorias.



EM BUSCA DAS FORMAS



“O ARPÃO DO PRESENTE”. O THÉÂTRE DU SOLEIL: LABORATÓRIO DE UMA ESCRITA CÊNICA DOCUMENTÁRIA

Béatrice Picon-Vallin

Como fazer para que o teatro esteja não apenas à altura de uma simples foto, mas ultrapasse a mera foto?

Ariane Mnouchkine¹

No coração da atualidade

A história da criação de *Le Dernier Caravansérail* [O último caravanchará] no Théâtre du Soleil começa em 2001. O projeto emerge lentamente a partir de uma *série de choques* – o primeiro tendo sido o do 11 de setembro de 2001, que Ariane Mnouchkine e sua trupe receberam em turnê a Tóquio com *Tambours sur la digue* [Tambores sobre o dique]. “Logo depois, ela falou da urgência, urgência do teatro, teatro da urgência²”, lembra Charles-Henri Bradier, seu assistente.

¹ Ensaio de *Le Dernier Caravansérail*, depoimento a LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le mur...”, *Civilisations*, vol. 56, no 1-2, Bruxelles: Institut de sociologie de l’université libre de Bruxelles, 2007, p. 177. O título deste artigo é uma expressão utilizada por Mnouchkine no ensaio de 9 de Janeiro de 2003, ver: *idem*, p. 177.

² Entrevista com Charles-Henri Bradier, citada por LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le mur...”, *idem*, p. 163.

De volta, em novembro de 2001, Ariane quis saber mais sobre Sangatte, e aconteceu o choque da primeira visita, seu face a face com todas as odisséias bloqueadas no imenso hangar adaptado em setembro de 1999 pela Cruz Vermelha, imenso centro de hospedagem e acolhida de urgência humanitária e um verdadeiro caravanchê – que ainda não era “a selva” em que iria se transformar. Foi nesse lugar, construído na época da perfuração do túnel sob o Canal da Mancha para guardar o material da obra e previsto, de início, para receber 200 pessoas (a princípio refugiados da guerra do Kosovo), mas que abrigava cotidianamente em torno de 1.500, com renovação de um terço da população a cada dia, que Ariane Mnouchkine começou a encontrar os migrantes. A maioria era constituída por afegãos e iraquianos (mais de 80% da população do centro)³ que fugiam dos talibãs ou da guerra. Ariane será guiada em seus primeiros passos por um poeta e ator curdo que já tinha documentos regularizados, mas trabalhava como intérprete em Sangatte⁴. Sarkaw Gorany acabará participando da criação do espetáculo⁵.

A turnê de Tambours sur la digue prosseguiu na Austrália e Mnouchkine continuou, informada pela sucursal do Alto Comissariado das Nações Unidas para os refugiados em Canberra. Acompanhada por uma das atrizes do Soleil, Shaghayegh Beheshti – que fala persa e se tornou sua tradutora oficial, ela coletou muitas entrevistas ao longo de várias tardes passadas nos campos de refugiados em Villawood, perto de Sydney, em janeiro de 2002, na Nova-Zelândia, em Auckland, na Indonésia, em Mataram, na ilha de Lombok, em fevereiro de 2002. A política australiana em relação aos refugiados é muito dura: eles ficam presos em campos de detenção. É preciso esperar horas em Villawood para conseguir falar com os “prisioneiros”, relata Mnouchkine.

No fim da turnê australiana, uma grande seda branca apareceu no palco do festival de Sydney com as palavras: “*free the refugees*” [libertem os refugiados]: elas demonstraram o engajamento de Mnouchkine e do Soleil e a orientação do espetáculo que viria, e que ficou, então, evidente. Depois, houve o último choque, o de 21 de abril de 2002: o Front National (FN) no segundo turno das eleições

³ Ver a série de fotografias realizadas em 2001 por Jacqueline Salmon em Sangatte le hangar, exposições 2002-2003, textos de Denis Peschanski, Paul Ardenne, Paul Virillo et al. Paris: Trans photographic Press, 2002.

⁴ Ariane Mnouchkine foi informada da presença dele por um membro do GISTI (Groupe d'information et de soutien des travailleurs immigrés [Grupo de informação e apoio aos trabalhadores imigrantes]).

⁵ No papel, entre outros, de Karwan, o passeur [coiote] curdo.

presidenciais. O sentimento de um mundo que se desfazia, “de perda, de perda irreparável⁶” se intensificou, e dominou os sete meses de ensaios dessa nova criação coletiva, feita de improvisações, sem texto a ser interpretado.

A “estreia” aconteceu em abril de 2003, mas foi só a da primeira parte, intitulada: “O rio cruel”; em novembro de 2003, foi a “estreia” da segunda parte, intitulada “Origens e destinos”. Houve, durante os ensaios, mais de trezentas improvisações, das quais foram conservadas, nas duas partes, respectivamente, dezenove e vinte e três sequências... Há, portanto, um acervo de cenas, um imenso reservatório de personagens e de situações para os atores, todo um *background* muito rico que se agita por trás do espetáculo e sustenta sua vitalidade. Foi rodado um filme a partir do espetáculo em 2005, na Cartoucherie transformada em estúdio de cinema. O lançamento foi em 2006.

Um trabalho de escuta. As entrevistas

Tivemos sorte em nossos encontros.

Ariane Mnouchkine⁷

As numerosas entrevistas realizadas por Mnouchkine nos campos de refugiados foram gravadas em dezenas de minidisks. É preciso dizer que tinha havido uma experiência humana semelhante durante a preparação de L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge [A história terrível, porém inacabada de Norodom Sihanuk, rei do Camboja] (1984-1985). Semelhante, mas não idêntica – já que o processo do Soleil se renova a cada criação. Em 1984, a autora Hélène Cixous e a encenadora foram ao Camboja, entrando nos campos khmers, sihanukistas e anti-sihanukistas, de caminhão, com um visto que deveria ser renovado diariamente, na fronteira com a Tailândia – Khao I Dang, Kampur, Tatum – onde elas conversaram com muitas pessoas, ouviram muitas e “verdadeiras vozes, sempre trêmulas”, segundo a expressão de Hélène Cixous,

⁶ Salvo menção em contrário, as citações de Ariane Mnouchkine provêm do artigo de LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le mur...”, op. cit.

⁷ Intervenção durante um encontro com representantes da OFPRA (Office Français de Protection des Réfugiés et Apatrides [Escritório francês de proteção aos refugiados e apátridas] quando de uma projeção do filme no teatro da Epée de bois [Espada de madeira], em maio de 2016.

fotografaram, fizeram entrevistas, frequentemente guiadas pelo padre Ceyrac, um jesuíta apaixonado pelas culturas asiáticas que morava lá e que esteve próximo do Soleil. Não houve necessidade de tradutores: todos os interlocutores cambojanos, na época, falavam francês... As duas trouxeram material para alimentar a escrita da peça e a criação dos personagens⁸.

Para o espetáculo seguinte, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* [A Índiada ou a Índia dos sonhos deles], foi mais complicado e na Índia, em 1986, elas tiveram que agir de diferentes maneiras: nas cidades, os interlocutores falavam inglês, mas nas aldeias era preciso encontrar um tradutor, e o bengali que as ajudou continua até hoje no Soleil. Na Índia como no Camboja, Hélène Cixous tomou muitas notas⁹, criando assim arquivos capazes de interessar historiadores (notas e também correspondência, incluindo algumas cartas trocadas com Norodom Sihanuk¹⁰).

Em 2001, foi diferente: a gravação já era muito mais fácil, graças à tecnologia digital. Todo o material se tornou menor, era mais fácil transportá-lo e, inclusive, escondê-lo. E era possível organizar o material recolhido em tópicos, criar capítulos.

Mnouchkine não queria trabalhar sobre os clichês da mídia. A necessidade do espetáculo brotou dos numerosos encontros que ela teve e ela vai se apoiar sobre eles, sobre a vontade de falar que os refugiados de Sangatte, e depois os de outros lugares, demonstraram. Ela precisava, como sempre, para fazer teatro no Soleil, não de ideias, de opiniões, mas de histórias, de *visões* que viessem de longe, dos países que os refugiados foram obrigados a deixar, e também de seu eu íntimo. Eles davam testemunhos, mas *contando*.

Hélène Cixous acompanhou Ariane a Sangatte algumas vezes e tomou notas, como sempre. Ela sublinha as particularidades dessas entrevistas: é preciso “conseguir organizar uma cena com vários participantes, fazer as perguntas de modo a chegar a estabelecer uma relação, elaborar alguma coisa, criar um laço. É preciso tempo¹¹.”

⁸ Ver PICON-VALLIN, Béatrice. *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*. Arles: Actes Sud, 2015, p. 159-160. [Em português ver: PICON-VALLIN, Béatrice. *O Théâtre du Soleil. Os primeiros cinquenta anos*. Trad. J. Guinsburg e Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 163-164.]

⁹ Conversa telefônica com Hélène Cixous, em Paris, a 23 de junho de 2016.

¹⁰ Elas podem ser consultadas na B.N.F.

¹¹ Ver nota 9.

Ariane Mnouchkine insiste também na importância do tempo para instalar essa “cena” composta pelo interlocutor, pela indispensável tradutora e

pelo acessório mágico cujo poder e cujo papel ulterior não tínhamos adivinhado: o gravador. Achávamos que íamos escutar naquele momento e durante algumas horas partilhar o pão do êxodo oferecido por esses súbitos amigos. Mas o gravador registrou mais do que a narrativa. A música trêmula da voz, o ritmo, as mensagens dos timbres e dos suspiros, a narrativa, mas com seus sopros, suas lágrimas, seus silêncios, as rajadas de vento, o tumulto das ondas, a narrativa com seu ator e seu poeta pessoais. A narrativa ao vivo, no presente instantaneamente eterno¹².

“No caravanchará os viajantes se tornam contadores de histórias”, escreve ainda Hélène Cixous¹³. E a força das entrevistas com os refugiados, “documentos vivos” virá tanto de seu conteúdo imagético quanto da voz e da emoção que os sustentam, da matéria sonora das diferentes línguas faladas. “As entrevistas”, diz Ariane Mnouchkine, “tenho orgulho delas porque são narrativas¹⁴”. A encenadora coleta assim uma reserva viva de histórias pungentes, cheias de detalhes concretos, às vezes da luz do passado e de sonhos de liberdade e de instrução – “um oceano de vozes”, comenta Shaghayegh Beheshti¹⁵ – que Ariane ouve, com que se nutre e que ela enriquece no decorrer de novas visitas a Sangatte *mesmo durante os ensaios do espetáculo*.

A partir de horas e horas de gravação, dez narrativas serão privilegiadas. A palavra “Narrativa” é conservada para designar as diferentes sequências do espetáculo no programa, no qual figuram os nomes de dez pessoas: além de Sarkaw Gorany, Nadereh Yosufi, Mansour Kohi, Ameen Eghbal-Zadzeh, Seyed Nabi, Fawad Ameen, Azizullah Hamrah, Ramin Gheitassi e também Leila e Mohamad, que preferem conservar o anonimato. Mas a lista “dos que falaram conosco” é muito mais longa: mais de quarenta nomes (inclusive de crianças) são também citados com indicações sobre o lugar do encontro, a origem deles e o que lhes aconteceu – o Soleil continuou acompanhando seu destino durante o trabalho teatral, de criação e apresentação. Cada testemunha é assim identificada tanto para os atores quanto para os espectadores. E, além dos refugiados, foram igualmente convidados os

¹² CIXOUS, Hélène. “Nos hôtes”, programa de *Le Dernier Caravansérail* (Odyssees).

¹³ CIXOUS, Hélène. “Nos hôtes”, op. cit.

¹⁴ Citado em LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le muir...”, op. cit., p. 167.

¹⁵ Conversa telefônica com Shaghayegh Beheshti, em Paris, a 20 de maio de 2016.

voluntários de Sangatte, os integrantes da equipe, os guarda-costas, o pessoal do Eurostar, os médicos, enfermeiros e mediadores.

Ariane Mnouchkine escutou muitas vezes essas narrativas traduzidas ao longo das conversas por Shaghayegh Beheshti, tirou a limpo testemunhos às vezes contraditórios¹⁶, mas, num primeiro momento, não deixou que os atores as escutassem. Esses arquivos sonoros, essas entrevistas só vieram para confirmar as visões dos atores, que trabalharam sobre o assunto de forma muito independente, documentando-se por conta própria, alimentando seu próprio imaginário: “As notícias já forneciam muito material, as viagens a Sangatte permitiram a Jean-Charles Maricot e a Maurice Durozier, por exemplo, desenhar seus personagens: Parviz, refugiado iraniano, e Timour, proxeneta curdo; enfim a origem geográfica e cultural de alguns dos atores nos fez atravessar outras fronteiras (leste da Europa – Bulgária e Rússia – com Sava Lolov e Elena Loukiantchikova-Sel, o Irã com Shasha¹⁷...)”, resume Charles-Henri Bradier. Shasha – Shaghayegh Beheshti –, a atriz-tradutora, está duplamente envolvida porque, além de tudo, carrega consigo toda a vivência comum aos muitos campos do mundo e que se disseminará “subterraneamente” entre a trupe durante o trabalho.

O trabalho dos atores

Por seu lado, os atores vão, até o fechamento do centro em dezembro de 2002, várias vezes a Sangatte ao encontro dos refugiados, para dialogar com eles, assistir a filmes, folhear livros e jornais.

O princípio das improvisações repousa sobre o das entrevistas: trata-se, tanto num caso como no outro, de obter narrativas. Ariane Mnouchkine dizia aos refugiados: “Um dia, quando tudo estiver aquecido, quando você estiver na Inglaterra, quando você tiver filhos ou até netos, o que é que você vai contar a eles?” E aos atores:

Imaginem que vocês vão contar um acontecimento da vida de vocês que considerem especialmente significativo, que um dia fez vocês tremerem, que fez vocês rirem, que fez vocês chorarem e vocês vão contá-lo como se vocês fossem contá-lo a seus netos, muitos e muitos anos depois¹⁸.

¹⁶ Relatado durante encontro com representantes da OFPRA, ver nota 7.

¹⁷ Charles-Henri Bradier, e-mail de 4 de junho de 2016. É preciso acrescentar a Croácia, porque Sava Lolov será depois substituído pelo croata Igor Skreblin.

¹⁸ LAUWAERT, Françoise, “Comme une écale sur le mur...”, op. cit., p. 167.

Os artistas trabalharam sobre o documento a partir da própria imaginação e da memória seletiva.

A palavra mágica dada por Mnouchkine aos atores foi a partida, a viagem, o caminhão¹⁹; e também a moldura das iluminuras persas. Os tablados baixos, de tamanhos variados, pequenos e grandes, com rodinhas, que compõem a cenografia, parecem inspirados tanto nas embarcações improvisadas em que os refugiados viajaram, quanto nos pequenos mundos contidos pelas tendas enfileiradas no hangar de Sangatte²⁰. Eles permitem passar de um lugar a outro rapidamente, da terra natal aos lugares do exílio (um campo na Rússia, uma casa ou um cinema no Irã, uma mina no Cáucaso, uma cabine telefônica em Londres, as grades do Eurotúnel, o aeroporto de Roissy etc.) e evitam aos atores qualquer modo cotidiano de caminhar: eles deslizam²¹. O deslizar real desses tablados cria a metáfora da viagem e do exílio. Os atores passaram muito tempo construindo e adaptando-os para seus personagens; fragmentos de mundo para fragmentos de vida, eles são a estrutura do imaginário deles, acionado pelo que eles viram durante as visitas a Sangatte, ou por aquilo de que tomaram conhecimento em reportagens, fotos, livros e revistas reunidos numa grande mesa de trabalho na sala de ensaio, enquanto numa outra estavam organizados os arquivos dos ensaios – classificadores com fotos, transcrição de falas de Ariane Mnouchkine, sinopses das improvisações. Arquivos da criação de diversos tipos, mas todos cuidadosamente classificados e consultáveis.

A documentação, individual ou partilhada, é importante: artigos de jornal, obras como *Éclats de guerre* [Explosões de guerra], sobre o conflito iugoslavo, *Le Royaume de l’insolence* [O reino da insolência], sobre o Afeganistão²², álbuns de fotos de grandes viajantes²³. É preciso acrescentar também numerosos filmes documentários e de ficção assistidos no Templo²⁴, como os de Jean-Paul Mudy²⁵ e de

¹⁹ *Idem*, p. 172.

²⁰ *Tendas militares ou ainda menores e construções modulares da marca Algéco.*

²¹ A respeito desses tablados, ver PICON-VALLIN, Béatrice. *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, op. cit., p. 266-267. [Em português, ver: PICON-VALLIN, Béatrice. *O Théâtre du Soleil. Os primeiros cinquenta anos*, op. cit., p. 274-275.]

²² De autoria, respectivamente, de BOULAT, Alexandra. *Genève: Les Syrtis Images*, 2002 e de BARRY, Michel. *Paris: Flammarion*, 2002.

²³ MICHAUD, Roland; MICHAUD, Sabrina. *Afghanistan. Paris: La Martinière*, 2002; SEL, Ahmet. *Kaboul. Portraits posés. Boulogne-Billancourt: Horizon illimité*, 2003.

²⁴ A biblioteca do Théâtre du Soleil.

²⁵ *Clandestins, le voyage infernal* [Clandestinos, a viagem infernal], T.S.R., 50 min., 2001.

Thierry Michel²⁶, dos quais alguns trechos sonoros serão usados no espetáculo²⁷.

O processo de trabalho foi híbrido: era preciso partir do universo de cada um dos atores, de suas origens e de seu modo pessoal de perceber tanto os refugiados quanto os documentos reunidos para recuperar a força das narrativas recolhidas pela encenadora, a intensidade do fragmento de história. Muitos espectadores de *Le Dernier Caravansérail* duvidavam que os atores fossem efetivamente profissionais, achavam que eram autênticos refugiados²⁸. Claro, havia alguns, como vimos: Sarkaw Gorany ou Elena Loukiantchikova-Sel. Mas o elenco tinha 38 atores. O longo processo de ensaios se destinava a encontrar o verdadeiro sem naturalismo, sem cópia. As narrativas brutas que Ariane possuía não tinham que ser decalcadas no palco. Para alcançar uma verdade superior, mais ampla, a operação era o contrário da de muitos teatros documentários.

Diante das improvisações dos atores, “se Ariane reencontrasse a emoção que tinha sentido ao escutar os verdadeiros refugiados, ela sabia que estávamos no caminho certo para fazer surgir uma cena”, lembra Charles-Henri Bradier. Depois de uma improvisação, os atores e a encenadora se documentavam novamente, viam mais filmes para tornar mais precisos os personagens e seu ambiente. Em certos momentos, Ariane Mnouchkine voltava, com sua tradutora, à narrativa de tal ou tal pessoa, o que lhe permitia alimentar uma dada improvisação com as narrativas originais. Nada era sistemático no processo de criação. Aos poucos, a diretora fazia com que a trupe escutasse, “a conta-gotas”²⁹ as vozes das gravações que ela conservava como “um tesouro”, mas alguns atores, como Maurice Durozier, só as ouviram ao fim do trabalho. Às vezes Hélène Cixous mostrava aos atores cenas que ela havia escrito depois de uma ida a Sangatte.

Falar do outro sem trair

O método ao mesmo tempo difuso e rigoroso do Soleil responde à grande questão que perturba com frequência os teatros

documentários: como falar pelo outro? “Como”, escreve Hélène Cixous, “se colocar o mais perto possível do lugar do outro sem tomá-lo?” – “Como ser o ator de um personagem e não seu dono? Como se deixar ser um refúgio para o estrangeiro? Como não desempenhar papel algum³⁰?”. A questão é ainda mais candente, porque cada ator tem vários personagens sob sua responsabilidade.

Com o método experimentado nas criações coletivas dos anos 1980, *L'Histoire terrible mais inachevée* de Norodom Sihanouk, rei do Camboja, e *L'Indiade* ou *l'Inde de leurs rêves*, o estudo da história, dos documentos, as temporadas em campo, as improvisações documentadas levavam às vezes a expor fatos imaginados que nunca haviam sido contados por ninguém, mas que eram em seguida confirmados pelos espectadores oriundos desses países: espantados com uma dada ação cênica, eles começavam a investigar e se davam conta então de que esses fatos haviam acontecido na realidade³¹. *Os atores podem assim encontrar a verdade, fazer surgir a realidade pretérita sem conhecê-la, num processo de trabalho teatral sustentado pelo documento e pela imaginação, pela análise e pela intuição.*

“Que direito eu tenho de contar a dor de um pai que perde um de seus filhos, mas deve continuar para salvar os dos outros?”, pergunta-se o ator Maurice Durozier, que acrescenta: “Se se tem informação demais sobre as pessoas reais, se a gente está perto demais delas, o risco é perder a distância.” Ele contou como os atores iam a Sangatte em grupos pequenos – dois, três no máximo –, acompanhando às vezes Mnouchkine, que ia fazer entrevistas previamente agendadas. Para os atores, era diferente, tratava-se de abastecer o “banco de imagens da imaginação”, sem jamais se portar como *voyeurs*, permanecendo hóspedes desses refugiados que lhes ofereciam chá em sachê. “Sentávamos com eles, depois eu circulava, falava inglês com os que falavam inglês, me interessava pelo modo como estavam vestidos, tomava notas.” Mas

não eram as perguntas que eu pudesse fazer que orientavam meu comportamento, era preciso aceitar o que acontecia, à nossa revelia; o papel da vontade é menor nessa circunstância. Fazer o menos possível. Estar ali e viver o momento. Ficávamos livres, sem objetivos precisos, porque não sabíamos o que ia funcionar.

²⁶ Iran. *Sous le voile des apparences* [Irã. Sob o véu das aparências], Les Films de la Passerelle, Les Films d'ici, 90 min., 2004 (rodado no Irã).

²⁷ Citamos ainda os filmes de Taghi Amirani, Mitra Farahani, Paolo Grassini e Atiq Rahimi.

²⁸ Ver BRADIER, Charles-Henri, citada por LAUWAERT, Françoise. “Comme une écaïlle sur le mur...”, op. cit., p. 165.

²⁹ Conversa telefônica com Shaghayegh Beheshti em Paris, a 10 de junho de 2013.

³⁰ “No começo de nossas memórias...”, in: programa de *Le dernier Caravansérail* (Odyssées).

³¹ Ver PICON-VALLIN, Béatrice. *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, op. cit., p. 172. [Em português, ver: PICON-VALLIN, Béatrice. *O Théâtre du Soleil. Os primeiros cinquenta anos*, op. cit., p. 177.]

Depois de ter evocado uma atitude inspirada pelo documentarista americano Frederick Wiseman, Durozier descreve como “fotografou com o olho” um velho afegão, como apreendeu sua aparência, sua estatura, sua nobreza e como esse personagem se misturará em seguida a outras histórias, a outras situações, e como, diante do espelho de sua bancada de maquiagem, ele recorria à memória sensível para fazê-lo aparecer, mas não de forma idêntica. Descreveu também como se interessou por um curdo iraquiano que não parava de debochar, imponente e provocador, simpático e perigoso, de chinelos, com uma toalha jogada no ombro, uma espécie de “dono” do lugar, que ele seguiu discretamente, “gravando situações teatrais”³². Depois contou como o personagem de Timour, que se originou desse refugiado, apareceu um dia, durante uma improvisação coletiva na qual Durozier introduzira seu esboço durante uma “combinação”* (acordo entre os atores antes de uma improvisação), encontrando o desenho de seu porte oscilante graças aos movimentos do tablado deslizante, para se transformar depois em proxeneta ao longo de uma outra “combinação” – suscitando, aliás, reservas por parte dos espectadores curdos que vinham falar com o ator no fim de *Le Dernier Caravansérail* e consideravam esse personagem impossível, mas concordavam todos que ele era plausível, à medida que descobriam que ele não era turco como eles, mas iraquiano.

Durozier-Timour se alimentou de suas conversas com Gorany, indagando a respeito do país e da vida dele. Porque alguns dos refugiados estavam cotidianamente com os atores do Soleil: Azizulah Hamrah, campeão afegão de bilhar, que o Soleil acolheu desde que ele desceu do trem na gare de Lyon e que os atores farão voltar para Sangatte *in extremis*, alguns dias antes de o campo fechar, para que o dossiê dele pudesse ser examinado, e que se tornará em seguida segurança do Teatro, depois músico em *Une chambre en Inde* [Um quarto na Índia]; sua irmã Farida, uma das poucas mulheres deputadas em Kabul, que fugiu devido a ameaças de morte, foi clandestinamente trazida de Sangatte apenas pelo tempo necessário para ensinar às moças como usar a *pardah*, uma espécie de burca azul; Mansour Kohi,

³² Aqui e acima, ver conversa com Maurice Durozier, em Paris, a 27 de junho de 2016.

*No original, *concoctage*, palavra que pode ter vários significados: digestão, urdidura, elaboração, invenção, mistura. (N. da T.)

com o qual travaram conhecimento também em Sangatte e de quem Mnouchkine se tornou tutora³³. A energia da vida partilhada com os refugiados, o envolvimento integral do Soleil na ação (providências para obtenção de documentos) constituem o terreno do trabalho de pesquisa, e comprovam suas raízes documentárias.

As observações em campo multiplicam os imaginários, concentrando visões individuais plurais e a emoção sentida pela encenadora é a medida da exatidão da verdade atuada, em relação à verdade gravada. Mnouchkine comenta: depois de algumas improvisações, ela podia “triumfar”. E dizia: “Você vai escutar este testemunho. O que eu acabei de ver é exato. Há só um detalhezinho a alterar”³⁴.

É uma complexa alquimia de criação. Nada de interpretação, nada de ilustração. Precisão, sim: “É necessário que o público compreenda a cada instante em que lugar da superfície da terra ele está”, recomenda Mnouchkine³⁵. As duas operações, a da encenadora e a dos atores, se cruzam e se ajustam à música e aos sons transpostos de Jean-Jacques Lemêtre, presente em todos os ensaios, e que não gravou nada nos campos de refugiados. No Soleil não se representam as pessoas com quem o grupo se encontrou, mesmo se às vezes algumas narrativas são conservadas tais como foram transmitidas a um ator (Narrativas “Um amor afegão” 1 e 2). Todas as funções do palco se entrelaçam: as odisseias foram “contadas, ouvidas e escutadas, improvisadas e encenadas” por todos, como está dito no programa.

Os coiotes*

Como conservar tua língua estrangeira sem fugir à polidez e à hospitalidade em relação ao nosso público?

Hélène Cixous³⁶

Em Sangatte, como em outros lugares, há os coiotes, os que extorquem os refugiados, os traficantes de migrantes. Existem, contudo, outros “passadores”, pessoas da sombra, também, mas que trazem sentido, luz e laços: os tradutores e os guias. Já falamos da importância

³³ Ele estará presente num dos experimentos do filme (ver adiante nota 38).

³⁴ Relatado durante encontro com representantes da OFPRA, ver nota 7.

³⁵ Ver LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le mur...”, *op. cit.*, p. 177.

*No original, *passer*, literalmente: aquele que faz passar ou atravessar.

³⁶ CIXOUS, Hélène. “Nos hôtes”, *op. cit.*

do “passador-tradutor” na gênese de *Le Dernier Caravansérail*. E Shaghayegh Beheshti vai aparecer nesse papel numa Narrativa em duas partes: o “Interrogatório na Austrália”. Em Melbourne, em janeiro de 2003, ela traduz em farsi o que a juíza australiana (Astrid Grant) diz em inglês a Salahaddin Al Bassiri, refugiado iraquiano (Sarkaw Gorany) que gostaria de entrar na Austrália, cada um falando, nessa sequência, sua língua materna.

A tradução é um dos princípios do espetáculo. A pergunta sobre a responsabilidade da tradução – seja de uma língua para outra seja do documento para o teatro – é essencial, porém rara no trabalho documentário ou jornalístico. Shaghayegh Beheshti dá testemunho disso:

Há a poesia da língua, as imagens que, se eu as traduzir palavra por palavra, talvez não queiram dizer nada, mas que emanam das coisas e dão testemunho de uma dada forma de pensar. Então eu comecei a traduzir palavra por palavra e, à medida que eu traduzia desse modo, eu me dava conta de que Ariane, através da estranheza de nossas expressões, começava a perceber, a palpar e compreender esse universo. E isso me aliviou de um peso enorme³⁷.

A matéria sonora da língua mostrou, como vimos, sua importância no surgimento da emoção. Uma aprendizagem das línguas vai se revelar necessária. Entrar no mundo desses “humanos migradores”, segundo a expressão de Ariane Mnouchkine, daqueles que o visionário *Le Dernier Caravansérail* anunciou que seriam um dos problemas essenciais do século XXI que começava, implicava a entrada em outras línguas, outros sotaques, outras melodias. Uma das tarefas dos atores era entrar no mundo dos outros por uma iniciação a certas línguas faladas no espetáculo – línguas dos refugiados, línguas dos atores da trupe multicultural.

Expressar-se em uma língua que não é a sua e que se tenta partilhar com outro ator é uma experiência de alteridade radical. Fala-se farsi, russo, inglês, búlgaro, bem ou de forma aproximada, e também línguas misturadas, surgidas da fricção das culturas como o franco-inglês tragicômico da enfermaria de Sangatte. Elena Loukiantchikova-Sel dá aulas de russo, Sava Lolov, de búlgaro, todos têm aulas de persa. As falas legendadas dessa Babel teatral efervescente serão projetadas um

³⁷ Ver LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le mur...”, op. cit., p. 168

pouco em toda a parte no espaço cênico, de modo muito legível e ao mesmo tempo inesperado. O texto é projetado, é escrito em todas as molduras de portas e janelas: *o espaço cênico inteiro traduz*.

Esse trabalho com as línguas permite ao mesmo tempo introduzir uma proximidade e uma distância, ser real sem ser realista, a adoção da língua do outro projeta o ator para longe de sua linguagem cotidiana. É também a passagem para o francês legendado que põe fim às variações das improvisações e dá um “texto” ao que antes era representado dentro de um conjunto – palavra, ritmo, gesto, música. E o francês desafinado de Aziz, leitor aprendiz que lê hesitante, mas também com doce convicção o poema *Liberté* de Paul Éluard, é tão perturbador quanto o conteúdo do poema. No filme, que apresenta as narrativas não mais em sua relação oral/escrito, documento original/tradução, mas numa espacialização de entrevistas em volta de uma mesa onde reina o gravador e que acentua assim o aspecto de reportagem da criação teatral, Aziz lê o poema, sentado diante de uma mesa comprida, sozinho diante do imenso mapa pintado em azul e branco no saguão de entrada do Soleil e que representa a Europa, a Ásia e o norte da África: sua performance é ao mesmo tempo documento e momento poético. No espetáculo, uma única narrativa é construída inteiramente a partir de um documento, o “Interrogatório na Austrália”, que reproduz num dos tablados móveis um dispositivo de videoconferência; as falas são reais: são as minutas de um processo de pedido de asilo (com alguns cortes) cujo original se encontra no Museu da Imigração, em Melbourne. Funciona, então, entre os três atores (o juiz australiano, a tradutora, o refugiado) cada um falando a sua língua materna, o regime da tripla tradução: inglês>farsi>francês (legendas).

***Os experimentos*³⁸: as “verdadeiras vozes” ou a poetização do documento**

O trabalho documentário implica uma responsabilidade: como assumir as vozes das pessoas que se abriram – citação dessas vozes ou sua utilização? Ariane Mnouchkine não compreendeu de imediato a força do efeito emocional de certas entrevistas:

³⁸ Termo do vocabulário de trabalho do Théâtre du Soleil criado por Mario, ator italiano que tinha por hábito tentar cotidianamente “experimentos” (tentativas, ensaios, experiências). Giorgio Strehler também falava de *experiments*, usando, no entanto, a palavra inglesa.

Elas tiveram sobre mim um impacto muito forte no momento em que eu escutava os entrevistados, o que eu não percebi de saída é que elas tinham o mesmo impacto para alguém que as ouvia sem estar na presença da pessoa³⁹.

Charles-Henri Bradier lembra:

Foi no momento em que era preciso construir o espetáculo, estabelecer as passagens entre todas essas aparições, que as vozes verdadeiras dos refugiados entrevistados por Arianne em Sangatte, Lombok ou Villawood entraram realmente em cena e, de fonte puramente documentária, elas se transformaram em matéria poética. Antes disso, nós não ousávamos torná-las “públicas” [...] O que decidimos conservar e trabalhar – porque houve uma dose de montagem das vozes antes de utilizá-las no espetáculo –, nós transferimos para o disco rígido.

E então “descobrimos os problemas de som”, revela Mnouchkine. Shaghayegh Beheshti recordou, a partir de uma pergunta minha, os momentos difíceis, as “noites em claro trabalhando com dois engenheiros de som⁴⁰”, para limpar a faixa, eliminar a tradução francesa, a superposição de vozes e recuperar a pureza da narrativa original. Essas vozes originais vão estruturar a saga – e, sobretudo, a primeira parte dela – em sequências designadas, no vocabulário da trupe, “*experimentos*”. Elas serão traduzidas para o francês e projetadas sobre a seda cinza que fecha o espaço cênico, vazio nesse momento: o texto será projetado *enquanto está sendo escrito*. Elas são trazidas pela voz de Ariane Mnouchkine (substituída mais tarde, durante a temporada, pela voz de sua tradutora). É, portanto, de início, uma carta, uma carta “verdadeira”, endereçada a Nadereh, em francês, que se ouve e se lê ao mesmo tempo que ela é escrita da direita para a esquerda e é traduzida em farsi.

“Você também, minha querida, você está no espetáculo. Claro que você não se chama Nadereh, mas em todas as mulheres afegãs há um pouco de você, Nadereh.”

Um diálogo começa no início do espetáculo, um diálogo de outro tipo, diferente dos que aconteceram nos campos de refugiados. A carta é ditada à tradutora, com uma encenação desse momento essencial da passagem de línguas (francês/farsi, oral/escrito), ela implica não mais um diálogo feito de perguntas e respostas, mas uma troca realizada,

uma promessa, uma espera. O endereçamento do espetáculo testemunha o grau de exatidão buscado pelo trabalho teatral que foi conduzido não com “sacos de palavras⁴¹”, mas com palavras encarnadas, sons, imagens, entonações que vão se fixar na memória dos espectadores, ainda mais que o texto dito, escrito, traduzido pela voz e pela escrita parece quadruplicar de volume no cruzamento das línguas; ele assume uma inédita amplitude projetado na tela de seda iluminada de modo a parecer preencher todo o espaço cena-plateia. “Cara Nadereh/Nadereh Jan”: o começo de *Le Dernier Caravansérail* personaliza o espetáculo e faz cantar em farsi a promessa feita a uma refugiada de realizá-lo e a esperança de que ela um dia possa assistir a ele. Como as intervenções das mulheres e dos homens entrevistados, a carta é um pedaço de real que corta o vazio do palco. As vozes são ouvidas em línguas originais, traduzidas em francês com sua carga de emoção, transbordante ou contida, mas o documento bruto é poetizado pelas sonoridades musicais dessas línguas e pelo dispositivo técnico que os trata.

Outros documentos sonoros serão trazidos a essas transições-experimentos, datados como são todas as vozes. Ouve-se a voz de Houshang Golshiri sobre a tumba de seu amigo Mohamad Já’far Pouyandeh, o poeta assassinado em 1998, ou o decreto do mulá Omar de 26 de fevereiro de 2001 (que precede a destruição dos Budas gigantes de Bamiyan pelos talibãs afegãos em 1º de março de 2001), dito em persa enquanto é projetado o texto em francês. Ouvem-se os urros provenientes das manifestações de talibãs em Teerã, ao mesmo tempo em que essas multidões são vistas numa pequena televisão, no tablado-casa de Parastou e Eskandar. São ouvidos poemas (Ahmad Shamlou). Todas essas transições marcam as narrativas, são explosões de realidade.

Falar, escutar, traduzir, escrever

A oralidade está na origem da criação, mas o escrito a acompanha. Nos muros do hangar, nas tendas ou nos módulos Algécós de Sangatte, os refugiados escrevem poemas, citações, deixam vestígios, grafites. E os atores, como também Ariane Mnouchkine, escrevem, tomam notas, muitas vezes em papéis soltos. “Nem tudo era digitalizado.

³⁹ Ver LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le mur...”, op. cit., p. 167.

⁴⁰ Charles-Henri Bradier, conversas telefônicas em Paris, em 10 de junho de 2013 e 20 de maio de 2016

⁴¹ Ariane Mnouchkine, citada in: LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le mur...”, op. cit., p. 171.

Anotamos muita coisa a mão”, lembra Shaghayegh Beheshti⁴². As vozes combinadas com a projeção da “caligrafia viva” e com as múltiplas legendas dão conta dessa dupla fonte documentária no processo de criação.

Escolheu-se o escrito para acolher o público no saguão de entrada do Théâtre du Soleil: textos curtos escritos em todas as paredes, na língua original (farsi, curdo, russo etc.) seguida da tradução em letras menores. Atores propuseram citações, outros tinham escolhido coisas lidas em Sangatte. Rilke em alemão aparece ao lado de Sohrab Sepeheri ou Saadi em persa, e os poemas reforçam os vestígios dos gritos e dos suspiros dos homens ou das mulheres à beira do abismo. O conjunto foi pintado com pincel ou reproduzido a partir de fotos – graças a um sistema de retroprojeção – por Didier Martin e sua equipe. As paredes traduzem.

Charles-Henri Bradier explica, com seu jeito tão particular:

O programa nasceu do próprio espetáculo – esse agregado de fragmentos de histórias –, da heterogeneidade, da qualidade e da densidade dos documentos à nossa disposição... Reuni os elementos, Catherine Schaub retomou os textos para fazer com eles uma espécie de diário de viagem, misturando anotações íntimas, cartões, documentos recolhidos, artigos de jornal etc. Trabalhamos sobre isso em contato muito próximo com nosso designer gráfico⁴³.

O programa põe em cena um pequeno caderno de trabalho de ator de 62 páginas quadriculadas, nas quais predomina a escrita manuscrita em diferentes alfabetos. Ele mistura textos de Hélène Cixous sobre os refugiados, a hospitalidade, o exílio; artigos de jornal e relatórios datados; textos datilografados; noções comentadas sob forma de léxico; citações de obras lidas; pedacinhos de papel anotados, rasurados, grampeados; indicações bibliográficas; fragmentos de desenhos; contos sufis, poemas persas, pachtuns, informando-se o nome de todos os autores, a receita do arroz iraniano e ali se encontram também alguns dos textos que aparecem nas paredes do saguão do Soleil. Ele oferece o retrato desenhado de todos os personagens que povoam *Le Dernier Caravansérail*. Não são fotos, mas desenhos. Arquivos de trabalho, documentação sobre o espetáculo, uma amostra, tudo de mistura numa aparente desordem que se assemelha ao caos organizado que

foi essa longa criação coletiva. Vemos aí uma reflexão contínua sobre o estatuto do documento e sobre a maneira de interrogá-lo.

Teatro documentário e epopeia poética

O trabalho desenvolvido anteriormente pelo Soleil sobre os grandes dilaceramentos da história (Camboja, Índia), sua proximidade com a situação francesa, ampliada por uma investigação em outros países do mundo, sua longa experiência com os imigrantes ilegais e a AIDA (Association Internationale de Défense des Artistes [Associação Internacional de Defesa dos Artistas]) lhe permitem compreender os diferentes casos, recorrer às fontes mais fidedignas. As duas partes do espetáculo mostram uma situação precisa e sua evolução em direção ao pior, depois do desmantelamento do campo de refugiados, visitado novamente pelos atores quando só restavam vestígios do que ele havia sido. Ariane Mnouchkine defenderá a criação de um conselho mundial sobre a questão dos refugiados.

Le Dernier Caravansérail foi um espetáculo e um filme⁴⁴ “lançadores de alerta”. Pode-se falar deles como “documentários”, como se fala – e talvez ainda com mais razão – de *Fuocoammare* [Fogo no mar], de Gianfrancesco Rosi (2015), no qual elementos teatrais organizam as tomadas num lugar único, uma ilha, Lampedusa, cortada em duas cenas, e no qual o foco se dirige para uma massa anônima da qual às vezes emergem figuras marcantes, mas que são apenas seus corifeus. *Le Dernier Caravansérail* se interessa por um caleidoscópio de lugares e por uma multidão de fragmentos de destinos individuais que tendem ao universal. O espetáculo utiliza em cena técnicas cinematográficas, tornando-a móvel por meio dos tablados deslizantes.

Para produzir um discurso verdadeiro, foi preciso construir um dispositivo adequado de pesquisa: um dispositivo de escuta, acolhimento, hospitalidade, tanto no que diz respeito à coleta dos documentos como às condições da criação. O documento deslocado,

⁴² Conversa telefônica com Shaghayegh Beheshti, Paris, 20 de maio de 2016.

⁴³ Charles-Henri Bradier, e-mail à autora, em 4 de junho de 2016.

⁴⁴ Ver Picon-Vallin, Béatrice, “Parler du monde, parler au monde. Le Dernier Caravansérail et le ‘ciné- théâtre’ d’Ariane Mnouchkine”, *Théâtre aujourd’hui*, n° 11, Paris: C.N.D.P. (Centre national de documentation pédagogique et ministère de l’Éducation nationale et de la Culture), 2007, p. 46-76; e “Du Dernier Caravansérail aux Éphémères. Une quête de théâtre à travers le cinéma, la vidéo numérique et vice versa”. In: DUSIGNE, Jean-François; FREIXE, Guy (dir.). *Les Passages entre la scène et l’écran. Pratiques et formations croisées*. Amiens: S.C.E.R.E.N./C.R.D.P. (Services cultures éditions ressources pour l’Éducation nationale et Centre régional de documentation pédagogique et ministère de l’Éducation nationale et de la Culture), 2009, p. 55-66. (Coll. “Documents, actes et rapport pour l’éducation”)

tirado de seu contexto, pode mentir, mas o documento tratado como uma bússola para orientação no campo do humano não se degradará. Françoise Lauwaert fala da “pesquisa longa, cuidadosa, obstinada, do tom adequado para falar do outro sem traí-lo demais” e a assimila a uma pesquisa de antropólogo – aquele que trabalha sobre as narrativas dos outros e na língua dos outros. Ela afirma inclusive que, trabalhando sobre *Le Dernier Caravansérail*, “o Théâtre du Soleil mostra o caminho aos antropólogos⁴⁵.”

O público experimenta emoções e sentimentos complexos, o espetáculo é atravessado pelo real, que a poetização torna mais intenso, e pelo verdadeiro ficcionalizado a partir dos documentos e validado por eles. A dosagem é sutil. A presença de crianças no elenco contamina a ficção com a realidade delas. Uma centena de personagens compõe a polifonia épica de *Le Dernier Caravansérail*, mas há todos os outros, nas improvisações que acabaram não integrando o espetáculo. Além disso, “cada personagem viveu quinze epopeias”, como diz Shaghayegh Beheshti, “estamos vendo uma, restam as outras catorze⁴⁶”. O programa fornece “as últimas notícias, boas ou ruins” de todos os que deram seu testemunho. Os nomes deles são seguidos pelos nomes dos personagens e dos atores: toda uma multidão ressoa no espetáculo, a verdade de cada um contém a riqueza de todos os que não aparecem (uma terceira parte, idealizada, nunca foi finalizada).

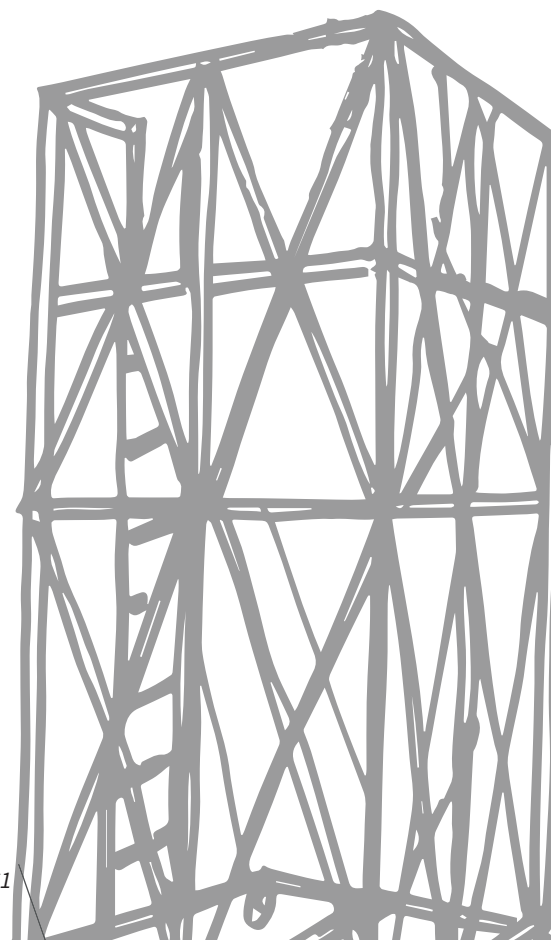
A trupe do Soleil, como vimos, desempenha um papel na história que está sendo construída e a continuação⁴⁷ do *Dernier Caravansérail* vai sendo escrita na vida: os atores foram a Cabul onde ofereceram um estágio que deu origem ao Teatro Aftaab. “Nós que representávamos afegãos, nós nos vimos improvisando com eles no Afeganistão”, observa Durozier entusiasmado. A trupe voltou com o espetáculo à Austrália e representou diante de Nadereh, que foi apoiada e trazida pelo grupo para assistir ao espetáculo. Shaghayegh Beheshti encontrou o capitão Rinnan do *Tampa*, cargueiro norueguês que recolheu mais de quatrocentos refugiados à deriva ao largo da

⁴⁵ Ver LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le mur...”, op. cit., p. 179.

⁴⁶ Ver LAUWAERT, Françoise, “Comme une écaille sur le mur...”, op. cit., p. 170.

⁴⁷ Assinalemos também outros espetáculos: *Die letzte Karawanserei* (*Le Dernier Caravansérail*) foi representado na Baviera pela trupe do Metropoltheater München numa encenação de Jochen Scholchpour (de 2 de junho a 3 de julho de 2016) e no Estado Federado de Hesse, no Schlosstheater de Fulda, em 22 de setembro de 2016. Em abril de 2016, o ateliê teatro de St-Jo apresentou *Le Dernier Caravansérail*, segundo Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil, encenação Joël Pagier, Le Poulailier, Le Havre.

Austrália, que os rechaçava – acontecimento ao qual é consagrada toda uma narrativa. Ele foi a Lyon assistir a *Le Dernier Caravansérail*, que incluía, no seio da diversidade das informações sensíveis e dos documentos coletados, a gratuidade daqueles que ele tinha salvado e que tinham testemunhado sua gratidão nas entrevistas. O teatro transformava em sujeitos os anônimos que tinham lhe contado suas histórias sem saber bem com quem lidavam, o teatro então dedicou a eles seu longo trabalho de pesquisas e de arte e conseguiu inclusive se tornar o intermediário privilegiado entre os diversos protagonistas que as odisseias tinham afastado uns dos outros. Nem ideológica, nem política, nem sociológica nem jornalística, a obra permanecia antes de mais nada teatral, tocando a cada noite seu público por um ato artístico documentário, feito de laços, respeito, cuidado, obstinação.



OLHAR DE OUTRO LUGAR PARA FALAR DAQUI: FAZER AFLORAR UMA PALAVRA OCULTA

Stéphanie Loïk

Já faz vários anos que adapto e enceno obras de jornalistas-romancistas que escrevem a partir de entrevistas – o que se chama de “teatro documentário”.

- Em 1992 adaptei e encenei *Naître coupable, naître victime* [Nascer culpado, nascer vítima], do austríaco Peter Sichrovsky¹ (entrevistas com filhos de vítimas judias e com filhos de criminosos de guerra nazistas);

- Em 2010, *A guerra não tem rosto de mulher*² (entrevistas com mulheres idosas russas que combateram no *front* durante a Segunda Guerra Mundial: intelectuais, camponesas, mulheres de todos os meios sociais) e *Meninos de zinco*³ (entrevistas com homens e mulheres que voltaram do Afeganistão, mutilados ou não, mas todos com feridas psicológicas: soldados e enfermeiras) da bielorrussa Svetlana Alexiévitch;

¹ SICHROVSKY, Peter. *Naître coupable, naître victime*, traduzido do alemão por Klaus Schuffels e Alain Brossat. Paris: Maren Sell, 1987.

² ALEXIÉVITCH, Svetlana. *La guerre n'a pas un visage de femme*, traduzido do russo por Galia Ackerman e Paul Lequesne. Paris: Presses de la Renaissance, 2004. [Em português: ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução do russo por Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.]

³ ALEXIÉVITCH, Svetlana. *Les Cercueils de zinc*, traduzido do russo por Wladimir Berelowitch. Paris: Christian Bourgois, 1991. (Coll. “10-18”). [Em português: ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Meninos de zinco*. Tradução do russo por Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.]

- Em 2011, *Vozes de Tchernóbil. A história oral do desastre nuclear*⁴ (entrevistas com mulheres e homens sobreviventes da catástrofe de Tchernóbil), também de Svetlana Alexiévitch;

- Em 2014-2015, adaptarei e encenarei o último romance-documento de Svetlana Alexiévitch: *O fim do homem soviético*⁵ (entrevistas com homens e mulheres sobre o fim do homem soviético, a Guerra da Chechênia e a selvageria do capitalismo na Rússia: de Gorbatchov a Putin).

Todos os espetáculos são feitos com jovens atores (quinze) provenientes das escolas superiores de teatro francesas: o C.N.S.A.D. (Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris), o ÉPSAD (École professionnelle supérieure d'art dramatique du Nord-Pas-de-Calais), a Académie (École professionnelle supérieure du Limousin) etc. Isso permite um trabalho de transmissão e um trabalho coral, coreográfico, pontuado por cantos.

Esses espetáculos foram primeiro ateliês de interpretação apresentados a profissionais. Todos foram retomados depois em centros dramáticos nacionais: no Théâtre des quartiers d'Ivry, no Théâtre du Nord e tiveram, nessas reprises, um público de jovens e menos jovens, de profissionais e não profissionais.

Olhar de outro lugar sempre foi essencial para o meu trabalho em teatro. Com frequência olhei da Rússia, da Noruega, da Alemanha, da Áustria, da África, da América do Sul... Assim, quando eu adapto e enceno *Vozes de Tchernóbil*, de Svetlana Aleksiévitch que nos conta, a partir de testemunhos de bielorrussos e de ucranianos coletados por ela própria, os estragos que faz, fez e fará a catástrofe de Tchernóbil sobre os seres humanos, os animais, a natureza na Ucrânia e na Belarus, eu estou olhando de outro lugar. Svetlana Alexiévitch entrevistou e gravou os sobreviventes: mulheres de todas as idades – esposas, mães, irmãs, avós –, de todos os meios sociais, vítimas da radiação,

⁴ ALEXIÉVITCH, Svetlana. *La Supplication. Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*, traduzido do russo por Galia Ackerman e Pierre Lorrain. Paris: Lattès, 1998. [Em português: ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil. A história oral do desastre nuclear*. Tradução do russo por Sonia Branco. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.]

⁵ ALEXIÉVITCH, Svetlana. *La Fin de l'homme rouge ou le Temps du désenchantement*. Arles: Actes Sud, 2013. (Coll. “Lettres russes”). [Em português: ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético*. Trad. do russo por Lucas Simone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.]

e homens, liquidadores*, cientistas, jornalistas, soldados, pessoas que ela conhecia, outras que lhe foram indicadas. Depois transcreveu essas entrevistas, retraindo-as, cortando-as e finalmente ela as organizou para fazer com elas um romance-documento: uma obra artística. Essas buscas, para cada um dos livros, duraram anos. Irradiada em Minsk quando ocorreu a catástrofe em 1986, ela dá testemunho também de si mesma, como vítima. Aqui na França temos centrais nucleares, muitas centrais nucleares supostamente seguras e não fomos, dizem, contaminados pela nuvem de Tchernóbil... Contar de outro lugar esse cataclisma me permite, portanto nos permite, a meus atores e a mim mesma, bem como ao público, compreender, refletir, sentir o que viveram e vivem os seres humanos, os animais, a natureza numa situação como essa. Permite levantar questões sobre o parque nuclear francês, romper um pouco o silêncio e compreender os interesses em jogo, lá como cá... Permite que nos interroguemos sobre nossa responsabilidade como artistas e cidadãos diante das futuras gerações, diante de nosso mundo, diante de nossa ideia de eternidade.

Eu mesma venho de outro lugar: da Rússia, do Chile, da Inglaterra. Eu vivo e trabalho aqui, na França. Meus colaboradores são, com frequência, artistas que vêm de outros lugares e vivem e trabalham aqui.

A palavra está no centro dos meus espetáculos – palavra subterrânea, sussurrada, proferida. A música e o som são o cenário, assim como a luz, que é fundamental: jogo de luz e sombra. O que se vê e o que não se vê.

Trabalho como no cinema: há um primeiro plano, um segundo, um terceiro... eu ilumino certas passagens do texto, certos movimentos... Deixo outros na sombra, em sombras.

Em cena, estão os atores. O corpo deles no espaço, sua voz e as palavras; as histórias que eles nos contam, juntos, em um coro; depois, cada um vai até a frente da cena para “viver” uma dessas Histórias Humanas, como um corifeu.

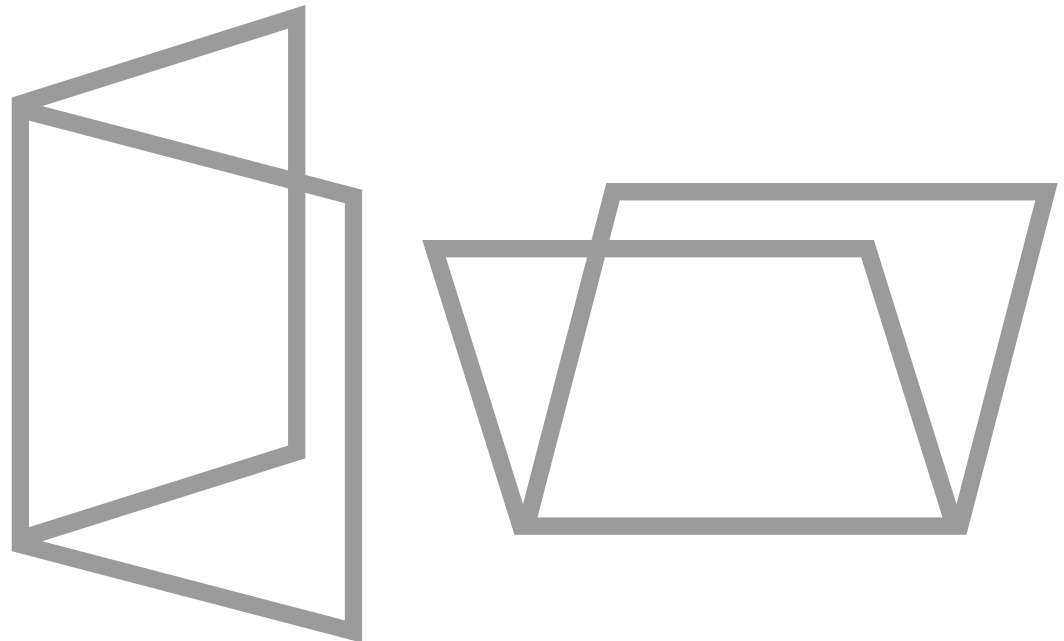
* Liquidadores foram pessoas encarregadas de jogar para dentro do reator de Tchernóbil o lixo atômico espalhado pela explosão da noite de 26 de abril de 1986, minimizando assim as terríveis consequências do desastre. Muitos deles morreram devido às altas doses de radiação que receberam, trabalhando, muitas vezes, sem nenhuma proteção. (N. da T.)

Meus espetáculos falam do Mundo e do Ser Humano.

E, como Svetlana Alexiévitch, e depois dela, eu adapto relatos, testemunhos, documentos: eu me aproprio deles respeitando a organização do autor e elaboro uma escrita cênica com pontuações cantadas, respirações que permitem aos atores e aos espectadores suportar as histórias contadas.

Minhas encenações são marcadas, são coreográficas e milimetradas. Os atores formam um só corpo, um só sopro, uma única alma. É um trabalho exigente e é preciso verdadeira abnegação, compromisso: o ator tem que se pôr a serviço da narrativa, situar-se atrás do texto e sentir a necessidade, a urgência de fazer ouvir essas palavras. Os atores estão juntos, atentos uns aos outros e têm um só objetivo: fazer com que cheguem até nós essas histórias de humanidade.

Este texto foi escrito em 2013 para esta coletânea.



O GRUPO BERLIN E A FORMA DOCUMENTÁRIA

Aude Clément

O coletivo de Anvers BERLIN, fundado por Bart Baele, Yves Degryse e Caroline Rochlitz trabalha no cruzamento dos gêneros e mistura no palco telas, instalações plásticas e, às vezes, atores e músicos.

Em 2003, eles inauguram o ciclo Holoceno (do nome do período geológico atual), série de retratos filmicos de cidades: Jerusalém (Holoceno #1), cidade-berço de três grandes religiões do mundo e da política contemporânea; Iqaluit (Holoceno #2), cidade-capital de 6.000 habitantes, no território inuit de Nunavut; Bonanza (Holoceno #3), antiga cidade mineira do Colorado; Moscow (Holoceno #4), antiga capital do comunismo onde reina hoje um capitalismo selvagem.

Em 2009, eles criam um novo ciclo intitulado Horror Vacui (literalmente, “medo do vazio”) em torno de microssituações e de faits divers: Tagfish (Horror Vacui #1), projeto de construção de um complexo hoteleiro na antiga zona industrial de Zollverein, na Alemanha, considerada, desde 2001, patrimônio mundial da Unesco; Land’s End (Horror Vacui #2), reconstituição de um processo por homicídio que se desenrola numa casa a cavaleiro na fronteira entre a França e a Bélgica; Perhaps All the Dragons (Horror Vacui #3), coletânea de 30 histórias tiradas de pequenos ou grandes relatos publicados na imprensa internacional.

Jerusalém, estreia em 26 de outubro de 2004, no Vooruit, Gand (Bélgica).

Iqaluit, estreia em 21 de dezembro no STUK, Casa de dança, imagem e som, Louvain (Bélgica).

Bonanza, estreia em 20 de dezembro de 2006, no STUK, Louvain (Bélgica).

Moscow, estreia em 7 de maio de 2009, no STUK, Louvain (Bélgica).

Tagfish, estreia em 2 de julho de 2010, no Theater der Welt, Mülheim (Alemanha). **Land’s End**, estreia em 30 de novembro de 2011, no Festival Next, Courtra¹ (Bélgica). **Jerusalem 2003-2013**, estreia em 26 de setembro de 2013 no Centquatre, Paris.

Perhaps all the Dragons, estreia em 28 de janeiro de 2014, no Centquatre, Paris.

Zvizdal, estreia em 12 de maio de 2016, no Kunstenfestivaldesarts, Bruxelas (Bélgica). **Remember All the Dragons**, estreia a 26 de dezembro de 2017, no Kopergieterij, Gand (Bélgica). **True copy**, estreia em 15 de novembro de 2018, no deSingel, Anvers (Bélgica)

Lisboa, próxima estreia.

Entrevista com Bart Baele

AUDE CLÉMENT – *Você pode me contar como nasceu o grupo BERLIN e me dizer como surgiu a ideia dos dois ciclos de trabalho: Holoceno e depois Horror Vacui?*

BART BAELE – Nós nos conhecemos há muito tempo. Conheço Yves há mais de 15 anos. Ele estudou em Anvers, eu, em Amsterdam. Começamos a trabalhar juntos na adaptação cênica do romance *De verrukking* de Ivo Michiels², cruzando teatro, filme e música. Depois dessa experiência, ficamos com vontade de fazer alguma coisa sobre

¹ Para a cronologia das turnês e da apresentação dos espetáculos, ver o site do grupo: <<http://berlinberlin.be>>. Acesso em: 2/11/2018.

² MICHELIS, Ivo. *De verrukking: een roman*. Amsterdam: Uitgeverij de Bezige Bij, 1999. Ivo Michiels (1923-2012), jornalista, cineasta e escritor belga flamengo, autor de romances, poemas e roteiros de cinema. A partir dos anos 1960, ele se aproximou da poética do nouveau roman e se dedicou a escrever um ciclo de romances experimentais. *De alfa-cyclus* (1963-1979); em 1979, ele se recolheu à cidadezinha de Barroux, na França, onde começou o ciclo *Journal brut* (1983-2001), que será encerrado após a publicação de dez volumes. *De verrukking* (A volúpia) é o oitavo livro dessa série e até o momento não foi traduzido nem para o francês nem para o inglês. Outras obras dele, no entanto, foram publicadas na França.

a cidade de Jerusalém. Jerusalém é uma cidade no centro do mundo e no centro da atualidade e das relações internacionais. A ideia era, de início, realizar lá um projeto teatral com uma mistura de vídeo e atuações ao vivo, escrevendo um texto a partir do que tivéssemos visto na cidade. Mas, depois de uma primeira pesquisa, não sabíamos o que fazer com a multiplicidade de opiniões e de pontos de vista opostos sobre a questão israelense-palestina. A Intifada tinha acabado de acabar. O muro na Cisjordânia estava começando a ser construído; não conseguíamos encontrar uma posição justa e legítima para escrever um texto. Decidimos então centrar nosso projeto no vídeo e nos testemunhos coletados e instalar várias cenas num palco de teatro. Em *Jerusalem*, as três telas representam as três religiões dominantes na cidade e permitem ao mesmo tempo um discurso em três níveis, o que um documentário numa única tela não permite.

Dessa experiência nasceu a ideia de fazer um ciclo de retratos de cidades do mundo inteiro. Não necessariamente sob a forma documentária, podemos decidir a qualquer momento fazer um retrato sob forma de fotografias, de livros... Não nos fechamos na questão do gênero.

Depois de Jerusalém, nós nos interessamos por uma cidade completamente diferente, distante da questão dos conflitos e descobrimos uma pequena cidade, capital no Polo Norte, no território independente de Nunavut, uma cidade de seis mil habitantes com jurisdições administrativas equivalentes às de uma grande capital europeia: Iqaluit.

Depois de Iqaluit, podíamos escolher de novo uma cidade grande ou continuar com uma cidade menor. E topamos com Bonanza, uma antiga cidade mineira no Colorado que atualmente conta com apenas sete habitantes e cinco casas.

E, enfim, Moscou. Quando fizemos esse projeto, em 2006, Moscou era a cidade mais cara do mundo e isso nos instigou a ver como uma cidade que tinha estado tanto tempo sob o jugo comunista podia, em 2006, ter chegado àquele ponto.

Essas cidades têm, cada uma, características muito específicas, mas nós procuramos também, em nossos retratos, o que elas têm de universal. Queremos poder apresentar *Bonanza* em Singapura e que

o espectador de lá se sinta também envolvido com a história que temos para contar.

O ciclo *Horror Vacui* parte do processo inverso. Partimos de algo muito particular, de um *fait divers*, e ampliamos o foco.

A.C. – *Como vocês encontraram os temas tão singulares que compõem o ciclo Horror Vacui? A criação de um complexo hoteleiro na região do Ruhr para Tagfish e a reconstituição de um processo na fronteira franco-belga para Land's End?*

B. B. – É em geral ao sabor dos encontros, falando com as pessoas. No caso de *Tagfish*, fomos nos apresentar num teatro no Ruhr, o Pact Zollverein, e o diretor nos falou desse complexo hoteleiro que ia ser construído ao lado do teatro e que seria financiado por um *sheik* saudita. Essa história é típica do que se passa neste momento no Ruhr e no antigo complexo industrial Zollverein: uma região com um enorme potencial de antigas construções industriais mineiras, mas com as quais não sabem mais o que fazer. Já no que diz respeito a *Land's End*, nós encontramos em Amsterdam um coordenador de programação que vinha dessa cidadezinha próxima à fronteira franco-belga onde aconteceu o homicídio. Ele não se lembrava mais muito bem da história, fizemos então algumas pesquisas e conseguimos reconstituir os fatos, centrando nosso interesse nos aspectos jurídicos e policiais do caso.

A.C. – *Como vocês procedem nas pesquisas de campo? Vocês vão até o local com um roteiro prévio e com uma ideia precisa das pessoas que querem entrevistar?*

B. B. – Nós nos documentamos e fazemos alguns contatos por Skype antes de ir até o lugar. Em seguida, fazemos um primeiro reconhecimento, sem câmera. Durante mais ou menos duas semanas, conversamos com muita gente, falamos muito com as pessoas que acabam nos orientando e indicando outras pessoas. Pomos em ação a rede humana. Em seguida, voltamos por mais ou menos um mês, com as câmeras, para fazer uma primeira série de entrevistas, enquanto prosseguimos com as pesquisas. Nossas entrevistas são, em geral, muito longas.

Dependendo do projeto, elas podem durar uma hora, uma hora e meia... Começamos com questões muito abertas, depois vamos

fazendo perguntas mais e mais precisas ao interlocutor. Da viagem preparatória de *Jerusalem*, por exemplo, voltamos com um material audiovisual de mais de 130 horas.

Em seguida, classificamos todas as sequências filmadas em cadernos que nos servem de guias para realizar a montagem e construir o roteiro. A produção de *Jerusalem* levou mais ou menos seis meses. O processo global, do primeiro levantamento até a apresentação em cena, levou dois anos. Para *Holocène*, a cenografia foi decidida no momento da primeira filmagem, quando ainda estávamos escolhendo o número de telas e de pontos de vista que seriam apresentados. Por exemplo, para *Moscow*, sabíamos, quando filmamos, que queríamos instalar os espectadores sob uma tenda e colocar as telas em volta deles. Mas a montagem das entrevistas e os encadeamentos das respostas de cada pessoa foram determinados depois, no momento da produção.

Para *Horror Vacui* as coisas foram um pouco diferentes, porque a história preexistia à filmagem, nós já conhecíamos mais ou menos a sinopse, o que facilitou a fase de montagem. A cenografia também já estava determinada previamente. No caso de *Tagfish*, antes de começar a filmar nós já tínhamos decidido que usaríamos uma grande mesa com sete cadeiras e já sabíamos a localização de cada tela e, portanto, os lugares onde estaria “sentado” cada um dos interlocutores entrevistados.

Nesse sentido, o trabalho foi mais simples no ciclo *Horror Vacui*, porque as coisas já estavam escritas previamente. Em compensação, se um dos protagonistas se recusasse a responder, seria muito mais complicado do que no caso de *Moscow* ou *Jerusalém*, visto que não podíamos procurar outros interlocutores. Por exemplo, em *Land's End*, um dos advogados se recusou a responder nossas perguntas enquanto que os outros protagonistas aceitaram, mas não queriam ser filmados. Pela primeira vez fomos obrigados a gravar as entrevistas sem filmá-las e fazer com que elas fossem representadas por atores profissionais e amadores diante de uma câmera.

A.C. – *Vocês reúnem declarações de pessoas que foram entrevistadas separadamente, mas que parecem conversar umas com as outras. Como vocês conseguem recriar esse diálogo a posteriori?*

B.B. – A maneira de filmar, as tomadas e a instalação das telas

contribuem para a impressão de diálogo. A cenografia tem um papel decisivo na recriação desse diálogo a várias vozes. É geralmente durante a primeira filmagem que se determina o número de telas e, portanto, de pontos de vista que vão aparecer no palco. Em geral, uma tela equivale a um personagem ou a um ponto de vista. Em *Bonanza*, os sete únicos moradores da cidade não se falam. Decidimos, então, construir um sistema panorâmico com cinco telas (as cinco casas de *Bonanza*) nas quais aparecem, um de cada vez, durante um minuto, cada um dos sete habitantes. Escolhemos também fazer a cada um, ao longo da entrevista, uma mesma pergunta, ou então pedíamos que eles abrissem e fechassem suas caixas de correio. Esse tipo de procedimento nos permite aproximar as falas, os pontos de vista e dar a impressão de um diálogo recriado. É também uma forma, durante a filmagem, de oferecer pontos de orientação para um início de roteirização, o que será muito útil no momento da produção do trabalho.

A. C. – *O trabalho de vocês entrecruza diferentes disciplinas. Estamos longe de uma produção teatral padrão, com a busca de coprodutores, organização de ensaios com os atores e apresentação em teatros. Como se monta a produção de projetos como os de vocês?*

B. B. – O começo do BERLIN foi muito difícil no que diz respeito a financiamento... e continua a ser... Quando, ao voltar de Jerusalém, tivemos que explicar a transformação do projeto e justificar o fato de que nosso espetáculo se constituiria apenas de telas para projeção de vídeos, enfrentamos muitos questionamentos e muito ceticismo. E nos perguntavam repetidamente o que, afinal, nós fazíamos: teatro, cinema, documentário? Essa questão não nos interessava, então era difícil responder.

Os financiamentos dependem também, a cada vez, da natureza do projeto. Para *Jerusalem*, fomos coproduzidos por três teatros. Tivemos um orçamento de apenas 15 mil euros... Para *Iqaluit*, recebemos do governo flamengo uma ajuda e fomos apoiados por quatro coprodutores, sempre originários do teatro vivo. O processo de *Iqaluit* era da ordem do documentário, mas também era do âmbito do teatro, visto que havia uma intérprete em cena. A atriz estava lá para representar a decalagem entre a imagem e os clichês que criamos,

na Europa, a respeito do Polo Norte e a realidade do Polo Norte. Ela atuava ao vivo por *Skype* com um ator inuit em intermédios inseridos entre as sequências documentárias. Mas o espetáculo tal e qual não podia integrar o repertório da companhia, porque o ator inuit é funcionário público de um ministério e nem sempre estava disponível. Então transformamos *Iqaluit* em uma instalação de vídeo (seis telas no interior de um iglu) e a parte do “espetáculo vivo” desapareceu totalmente.

Para *Bonanza*, a comissão de teatro do governo flamengo nos recusou qualquer subvenção, então fizemos uma solicitação de apoio ao filme documentário junto a uma fundação privada e conseguimos o que solicitamos. *Tagfish* foi apresentado em Amsterdam num festival de documentários e recebeu uma bela acolhida.

No entanto, nosso dispositivo causa problemas financeiros aos festivais de documentários, porque precisa de um espaço especial, com várias telas, uma instalação de luz e de som também especial. Para *Moscow* conseguimos reunir apoios ao mesmo tempo da área do espetáculo vivo e do documentário.

Atualmente, recebemos uma subvenção de funcionamento da comissão de teatro do governo flamengo. Em contrapartida, os critérios da fundação para o documentário foram alterados: é preciso necessariamente responder ao esquema clássico “um filme documentário projetado em uma única tela”. Pediram que retrabalhássemos *Bonanza* para apresentá-lo sob a forma de documentário na televisão, mas isso não nos interessa. *Bonanza* foi pensado e concebido como um espetáculo com telas e não faz o menor sentido para nós transformá-lo em documentário.

Nossos projetos se inserem então, basicamente, na rede de teatros e de festivais pluridisciplinares. A apresentação em centros de arte contemporânea é delicada porque nossos espetáculos contam uma história com começo, meio e fim, o que exige que os espectadores fiquem ali concentrados durante uma hora diante das telas. A exceção é *Iqaluit*, que transformamos em instalação e que dá ao espectador a possibilidade de ir e vir em torno da obra.

A. C. – *As telas participam, no seu trabalho, de uma verdadeira instalação cenográfica na qual o espectador se vê confrontado com*

diferentes pontos de vista, cercado de imagens. Contudo, ele está no teatro e não numa sala de cinema. Que relação com o público vocês desejam instaurar?

B.B. – Nossos projetos são da ordem do espetáculo, ficamos, portanto, muito atentos à relação com o público. Se ele pode se sentir desestabilizado ao entrar na sala de espetáculos, após alguns minutos ele esquece que está diante de telas e não de atores em carne e osso. O dispositivo no qual o público se encontra depende também do projeto. Para *Moscow*, o público era levado a circular no meio das telas com músicos que tocavam ao vivo, porque era importante para nós que o espectador se sentisse imerso na cidade, em vez de estar sentado confortavelmente em uma poltrona. Organizamos tudo de modo que a instalação sonora guiasse o olhar do espectador, que ela o ajudasse a se orientar entre as diferentes telas. Mas não creio que a multiplicidade de telas seja um problema para o público. Na vida, estamos habituados a selecionar entre diferentes imagens que se apresentam a nós.

A.C. – *Qual é a relação de vocês com os principais protagonistas que se tornam os atores dos projetos do BERLIN: eles vêm assistir ao espetáculo? Eles cobram direitos de imagem?*

B. B. – Nós mandamos para eles o D.V.D. Um dos moradores de Bonanza veio assistir ao espetáculo em Anvers. Foi muito estranho para ele porque, pela primeira vez, depois de muito tempo, ele ouvia os vizinhos dele falarem, na realidade, ele os descobria. As pessoas entrevistadas sabem que vamos usar as palavras delas num espetáculo, com diversas telas. Para a filmagem em Bonanza, tomamos precauções especiais porque conhecíamos o lado “processos judiciais” dos Estados Unidos... Dito isso, quando uma pessoa não é filmada sob coação e fica claro que ela responde de maneira voluntária à câmera, fica difícil nos processar depois dizendo que não estava de acordo...

A. C. – *Eu li que para o ciclo Holocène vocês queriam reunir todas as pessoas entrevistadas para criar uma ficção documentária. Em que pé está esse projeto?*

B.B. – Sim, nós gostaríamos muito de fechar o ciclo *Holocène* convidando alguns dos protagonistas entrevistados para se reunirem em Berlim e criarem uma documentação pondo em relação seus personagens.

Por exemplo, poderíamos roteirizar o encontro de um judeu israelense com um inuit em Berlim. Poderíamos também utilizar as sequências já filmadas em cada cidade e inseri-las nessa docuficção, jogar com os diferentes níveis de imagens e de temporalidades, inventar todas as combinações possíveis. Mas não sabemos ainda quando esse projeto será realizado. No momento, estamos trabalhando com uma nova cidade: Zvizdal, situada na zona radioativa interdita de Tchernóbyl, e já filmamos um casal de idosos que se recusou a deixar o lugar. Começamos a pesquisa em 2011 e já fomos lá três vezes.

Estamos também preparando uma nova versão de *Jerusalem*. Desde nossa primeira filmagem, há dez anos, os nomes dos políticos mudaram, o Hamas ganhou as eleições legislativas, mas temos a impressão de que nada de fundamental mudou nesse conflito. Queríamos então saber o que pensam hoje as pessoas que entrevistamos há dez anos e se elas continuam a pensar como pensavam naquela época.

Sobre o ciclo *Horror Vacui*, estamos pensando num novo projeto³ com um dispositivo cenográfico muito preciso: uma mesa com 30 cadeiras, 30 telas, 30 histórias, 30 espectadores. Cada espectador pode escolher assistir a cinco histórias. São histórias reais, muito singulares, que aconteceram com as pessoas que as relatam. No começo, cada espectador está diante da sua tela, depois, aos poucos, as histórias das outras telas vão interferir nas telas dos outros espectadores e, no fim, todas as histórias e todos os espectadores estarão conectados como num quebra-cabeça gigante. Gostaríamos muito de recriar a impressão das miríades de conversas que se cruzam num lugar público.

Enfim, o último projeto no qual estamos trabalhando atualmente é um projeto sobre Lisboa, para Lisboa. Não é teatro nem vídeo. Queremos reformar seis fachadas de imóveis lisboetas, reinterpretando, à nossa moda, a utilização dos azulejos⁴. Vamos trabalhar em parceria com engenheiros e arquitetos. E vamos criar um aplicativo para *smartphone* para que o visitante que estiver diante da fachada possa se conectar ao aplicativo e obter novas informações que transformarão sua percepção daquela fachada.

³ Trata-se do espetáculo *Perhaps All the Dragons*, criado no Centquatre em Paris, em período posterior a esta entrevista.

⁴ Quadros de cerâmica esmaltada, decorados com motivos em que predomina o azul que, em Portugal e na Espanha, tradicionalmente revestem as fachadas ou paredes internas de imóveis.

A.C. – *Em Land's End, atores trabalham juntos em cena: essa volta ao teatro é um acaso, uma experimentação, uma abertura para uma nova modalidade de trabalho que marca a conclusão dos dois ciclos?*

B.B. – A decisão de colocar dois atores ao vivo em *Land's End* não corresponde a uma vontade de voltar à forma de teatro mais tradicional, mas de concretizar o confronto entre o assassino de aluguel e a mandante do assassinato do marido. No início do espetáculo, os atores representam juntos, mas por telas interpostas. No fim da peça, eles se colocam em volta da mesa, num último cara a cara.

A.C. – *Qual é, na sua opinião, a função dos artistas no mundo de hoje?*

B.B. – Vou responder a essa pergunta com uma citação de Ivo Michiels: “Life as I experience it, is like a kaleidoscope. *I do not see any grand logic nor straight lines in what my surroundings present me with, nothing with a beginning, middle or end. Pages generate pages.*”^{*} Para mim, cada projeto gera um novo. Cada problemática, cada conteúdo, gera uma problemática nova numa outra forma, num outro contexto.

Entrevista realizada em francês, em Anvers,
em 29 de dezembro de 2012.

^{*} “A vida como eu a sinto é uma espécie de caleidoscópio. Não vejo nenhuma grande lógica nem linhas retas no que me é apresentado pelo que está à minha volta, nada com começo, meio ou fim. Páginas geram páginas.” (N. da T.)

NOVOS CAMINHOS PARA O TEATRO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO? AS OBRAS HÍBRIDAS DE WALID RAAD

Simon Hagemann

O teatro documentário, como definido por Peter Weiss, é um teatro baseado em diversos documentos (citações, artigos de jornal, fotos, filmes, cartas, estatísticas, entrevistas)¹. Ele utiliza um material autêntico e o adapta à forma cênica. A seleção e a adaptação transformam esse material autêntico em uma obra artística.

Se, no geral, esse funcionamento permanece válido ainda hoje, a modificação de alguns parâmetros coloca novos desafios ao teatro documentário contemporâneo. Na era em que a troca entre as artes e a mídia é mais intensa do que nunca, coloca-se a questão da escolha da forma mais adequada. A transformação das relações entre real e ficção, entre público e privado, entre arte e ciência pesa sobre uma forma artística que se baseia essencialmente em documentos autênticos. A globalização coloca o problema da maneira de evocar, em cena, relações econômicas, sociais e culturais cada vez mais complexas. Além do mais, na era da mídia digital, os próprios

¹ WEISS, Peter. "Notes sur le théâtre documentaire" (1967). In: *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, traduzido do alemão por Jean Baudrillard. Paris: Les Éditions du Seuil, 1968, p. 7-15.

documentos se modificaram de modo considerável. Coloca-se assim a questão da forma pela qual o teatro documentário pode reagir a essas alterações. Que caminhos o teatro documentário contemporâneo pode tomar? Algumas pistas para a resposta podem ser encontradas em dois trabalhos de Walid Raad.

Esse artista libanês-americano, nascido em 1967, cresceu em Beirute-Leste (parte cristã) e deixou o país em 1983, quando se mudou com a família para os Estados Unidos, após a invasão israelense. Desde então, fez um duplo percurso como professor e artista. Atualmente é professor associado na Cooper Union, em Nova Iorque, e desenvolve numerosos projetos artísticos polivalentes (fotografia, videoarte, performance, instalação, teatro etc.). Os temas principais de sua obra são a história sangrenta do Líbano e as diferentes possibilidades de sua representação artística. De 1999 a 2004, divulgou seus trabalhos artísticos sob o nome do grupo fictício Atlas Group.

As obras de Raad são marcadamente híbridas: ele mistura os gêneros artísticos e os discursos, trata das relações interculturais e das relações entre o físico e o virtual. Seus dois trabalhos, *I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again* [Sinto grande desejo de encontrar as massas uma vez mais] (2004)² e *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World* [Arranhar as coisas que eu poderia repudiar: uma história da arte no mundo árabe] (2010)³ – ambos apresentados no Festival d'Automne de Paris, respectivamente, em 2007 e 2010 – questionam as possibilidades de abertura de um novo caminho para o teatro documentário na era da mídia digital, da globalização e do hibridismo entre as artes e a mídia.

A ampliação das formas de representação

Se numa época em que as fronteiras entre as artes e os meios digitais são cada vez mais tênues, misturar diferentes meios e gêneros

² *I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again*, concepção e encenação de Walid Raad, com Walid Raad, estreia na New School University, Nova Iorque, Estados Unidos, 2004 e foi também apresentado no Festival d'Automne, em Paris, dias 12 e 13 de outubro de 2007.

³ *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*, concepção Walid Raad, com Carlos Chahine (em francês) e Walid Raad (em inglês), produção Walid Raad, coprodução Festival d'Automne de Paris, Wiener Festwochen, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (Viena), Kunstenfestivaldesarts, Les Halles (Bruxelas), Hebbel am Ufer (Berlim), le Centquatre, assistentes de produção Carlos Chahine, Raphael Fleuriot, Ryan Garrett, Kristine Khouri, Mores McWreath, Markus Reymann, Celesta Rottiers, Lucien Samaha, Herman Sorgeloos, Situ Studio, Rémi Vidal, projeto iniciado em 2007, apresentado pela primeira vez em forma de exposição sem performance no REDCAT, Los Angeles, entre 10 de abril e 14 de junho de 2009 e, em seguida, no Festival d'Automne de Paris, entre 6 de novembro e 5 de dezembro de 2010.

artísticos se tornou um padrão no teatro, a particularidade de *I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again* e de *Scratching on Things I Could Disavow* está no fato de que eles usam outras formas de representação, adaptando-as à cena performativa e ampliando, assim, as formas do teatro documentário.

Em *I Feel a Great Desire...*, Raad utiliza o gênero híbrido da *lecture performance* [conferência performance] – apresentação performativa de resultados científicos. Ele se senta diante de seu computador e no fundo da cena aparece, numa tela grande, uma projeção PowerPoint. Assim, Raad usa perfeitamente os códigos da comunicação científica. Só os lugares de apresentação – centros de arte e não universidades – e um tratamento mais livre da fronteira entre real e ficção distinguem esse espetáculo de uma conferência.

Para *Scratching on Things I Could Disavow*, diferentes obras de arte foram primeiro apresentadas sob esse mesmo título numa exposição. Depois, o espetáculo foi construído a partir delas, segundo o modelo de uma visita guiada. No Centquatre, durante o Festival d'Automne, o espetáculo itinerante comportou uma exposição em cinco partes, dispostas num grande saguão⁴. O próprio Raad – ou um outro ator (na versão francesa, o ator libanês Carlos Chahine, que trabalhou na França com artistas como Michel Vinaver, Alain Françon e Matthias Langhoff) – guia os espectadores através das diferentes etapas da exposição concebida e produzida pelo artista. Podemos ver primeiro um mapa que mostra as relações e atividades da MutualArt Inc., uma firma de investimentos dedicada à arte, depois a projeção de imagens de salas vazias dos novos museus de arte em construção nos países do Golfo; em seguida, a maquete de uma exposição de Raad em Beirute, com obras reduzidas na escala de 1/100 e, enfim, duas obras murais, uma expondo artigos e imagens sobre pintores e escultores que trabalharam no Líbano e cujos nomes teriam sido comunicados a Raad por artistas fictícios do futuro; outra composta de quadros que tematizavam a influência da guerra sobre as linhas, formas e cores dos trabalhos dos artistas. O espetáculo se distingue de uma visita guiada real pelo lugar da representação (um centro de arte ou um teatro, em vez de um museu), pelos objetos expostos, que jogam com as

⁴ Em outras apresentações os objetos variaram ligeiramente. Ver: <<http://www.scratchingonthings.com>> para ter uma ideia do conjunto das obras que integraram as diferentes versões da exposição e do espetáculo. Consultado em: 29/1/2015 (salvo menção em contrário, todos os sites citados foram consultados pela última vez nessa data).

noções de realidade e de ficção, e pelo discurso do guia que, mesmo parecendo objetivo e científico, deixa muito espaço para a imaginação, esboçando inúmeras ideias sem as ligar entre si.

A interferência entre os discursos

A abordagem particular de Raad não se situa apenas na inovação formal, mas também na interferência entre os discursos. Em *I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again*, ele esboça a situação das vítimas dos excessos da política de segurança depois do 11 de setembro de 2001. Ele começa o espetáculo com uma história pessoal e descreve a revista de suas bagagens por um policial durante o controle de segurança antes de um voo de Rochester para Nova Iorque. O policial se deteve especialmente em algumas de suas fotografias – imagens de animais mortos ou de soldados israelenses em Beirute –, em especial numa foto que mostrava um automóvel que explodiu no Líbano, com uma inscrição em árabe. Finalmente, Raad conseguiu convencê-lo de que se tratava de uma obra artística. O fato de o próprio policial ser pintor amador pesou a favor de Raad. Assim, a arte não estava apenas na origem da situação, mas representava também, de modo irônico, a solução para pôr fim aos problemas com as autoridades. Raad mistura essa história, cuja veracidade os espectadores não podem verificar, com histórias verídicas como a Steve Kurtz, artista do Critical Art Ensemble, interrogado pelo F.B.I. durante vinte horas (a agência havia sido chamada pela polícia local que, tendo ido à casa dele por causa da morte de sua mulher por uma parada cardíaca, descobriu seus trabalhos de arte biológica). Raad evoca também o caso, mais grave, de Maher Arar, cidadão canadense acusado, sem provas, de terrorismo e expulso à margem dos procedimentos normais de extradição dos Estados Unidos para a Síria em 2002, onde ficou preso durante dez meses e foi torturado, segundo declarou⁵.

Em *Scratching on Things I Could Disavow*, Raad joga com o valor científico dos museus e com o trabalho dos guias que garantem uma certa vulgarização, isto é, a acessibilidade dos discursos científicos para o grande público. As obras apresentadas no espetáculo de Raad são autorreflexivas, elas se interrogam a respeito da relação entre arte e fatores políticos, econômicos e sociais. Além disso, por ocasião

⁵ Disponível em: <<http://maherarar.net>>.

da visita guiada, é o artista em pessoa (ou seu representante) que comenta suas próprias obras. Raad põe assim em cena um fenômeno cada vez mais frequente em nossa época: a interpretação das obras pelos próprios artistas (ou por seus porta-vozes).

A interferência entre os discursos no trabalho de Raad se dá em diferentes níveis. Primeiro, pela apresentação não hierarquizada de histórias pessoais, fatos históricos e teorias críticas, Raad embaralha as fronteiras entre discurso objetivo público e discurso subjetivo privado. Deixando os espectadores na dúvida quanto ao grau de verdade de suas histórias pessoais, ele joga igualmente com a diferença entre o real da ciência e o ficcional da arte. A distinção entre arte e ciência também se atenua pela utilização artística que ele faz dos códigos científicos formais, geralmente associados ao real: documentos de arquivos, apresentações *PowerPoint*, linguagem acadêmica. Acrescentando a isso elementos fictícios não declarados como tais e misturando com eles o papel do artista e o do comentador⁶ científico, ele esbate as fronteiras entre real científico e fictício artístico. Por essa prática, Raad rompe também com o teatro documentário “puro” de Peter Weiss, que consiste unicamente em uma organização de documentos reais.

A relação com o documento na era digital

A abordagem de Raad, que consiste em colocar à prova a relação entre elementos reais e fictícios, pode ser explicada pelo espírito do tempo. Ainda que Janelle Reinelt lembre com razão que o documentário não está no objeto, mas entre o objeto, os mediadores (artistas ou historiadores) e os espectadores⁷, a alteração do caráter dos documentos modifica a relação entre os elementos do teatro documentário e precisa de uma nova abordagem de mediação, uma nova intervenção narrativa. Na era digital, essa relação entre real e fictício é frágil. A originalidade dos documentos é profundamente colocada em causa em razão da modularidade do digital. Misturando realidade e ficção, Raad põe o espectador diante da dificuldade de apreender o grau de realidade dos elementos apresentados. Como os documentos digitais, os espetáculos de Raad criam uma dúvida permanente. Mark Ryan Westmoreland sublinhou um tema

⁶ BARDIOT, Clarisse. *Os Teatros Documentários*, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: *Isto não é um espetáculo (...)*, p. 317, que trata das formas-conferência.

⁷ REINELT, Janelle. “The promise of documentary”. In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (dir.). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. New York: Londres: Palgrave MacMillan, 2011, p. 7 [2009].

particularmente importante no trabalho de Raad, em especial em *I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again*: é o modo pelo qual os objetos se tornam documentos⁸. Enquanto os documentos são percebidos como elementos verídicos, é importante saber como os objetos podem aceder a essa qualificação. Deixando os espectadores em dúvida permanente a respeito do caráter real ou fictício dos objetos, Raad não apenas concentra a atenção deles no conteúdo dos objetos, mas também na questão de sua recepção. Isso é igualmente verdadeiro quando ele não expõe obras originais, mas maquetes, por exemplo.

O título das duas peças – *I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again* (Sinto um grande desejo de encontrar as massas uma vez mais) e *Scratching on Things I Could Disavow* (Arranhar as coisas que eu poderia repudiar) – são enigmáticos e deixam muito espaço para a interpretação. Nos dois casos, o “eu” anuncia que a perspectiva do artista está claramente presente. No que diz respeito à identidade das massas que o artista deseja reencontrar ou às coisas que o artista deseja arranhar, mas que ele também poderia repudiar, podemos apenas fazer suposições. Os títulos anunciam o tema da dúvida com a qual o espectador é confrontado, mas também uma confusão entre autobiografia e história, inerente à era digital com a porosidade das fronteiras entre público e privado, ligada, em especial, ao desenvolvimento das redes sociais, que permitem aos internautas comentar publicamente acontecimentos sociais e íntimos.

Raad propõe assim uma trilha para o teatro documentário na era dos meios digitais. Não se trata apenas de um “teatro documentário aumentado”, mas de um “teatro do processo de documentação”.

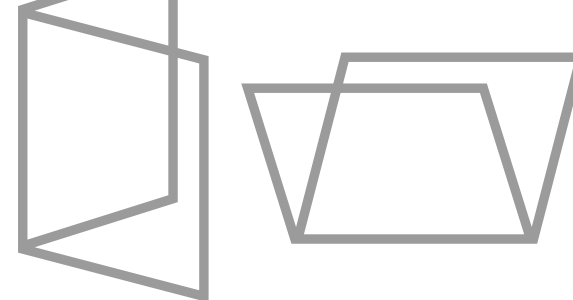
Cartografar e reduzir: a representação da globalização e das relações interculturais

Saber como relatar acontecimentos num contexto globalizado é uma questão importante para a representação artística no começo do século XXI. Em sua narração de *I Feel a Great Desire to Meet the*

⁸ WESTMORELAND, Marc Ryan. *Crisis of Representation: Experimental Documentary in Postwar Lebanon*. Austin: The University of Texas at Austin, 2008, p. 204. Ver: <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/38999>>. Acesso em: 23/2/2019.

Masses Once Again, Raad salta muito rapidamente de uma informação a outra, acompanhando sua fala com imagens *PowerPoint*. Esse dispositivo relativamente minimalista lhe permite criar uma rede de acontecimentos políticos que se estende por vários continentes. Sobre os *slides PowerPoint* vão sendo acrescentadas, aos poucos, imagens dos principais atores, produzindo-se assim colagens digitais complexas que ilustram elementos da narrativa.

Em *Scratching on Things I Could Disavow*, Raad continua sua pesquisa sobre a representação dos acontecimentos mundiais. Com a primeira obra exposta, ele apresenta MutualArt Inc., instituição que teria proposto investir em uma de suas obras. Intrigado, Raad começou uma pesquisa sobre essa instituição e descobriu que, por um lado, ela gere fundos de pensão para artistas sob a designação de Artist Pension Trust (A.P.T.) e, por outro, oferece previsões sobre as vendas de obras de arte. Continuando sua fala sobre os fundadores de MutualArt Inc., dois israelenses-americanos – o professor Dan Galai e o empresário Mordokhi Shniberg – Raad apresenta uma imagem cada vez mais complexa do mercado internacional de arte e de seus líderes. Sobre uma parede branca, ele põe em cena essa rede graças a um grande mapa composto de imagens desenhadas e imagens projetadas, ligadas por flechas. Oferecendo ao espectador uma percepção visual da complexidade disso tudo, a cartografia parece ser o meio mais apropriado para uma representação dos processos mundiais. Em seguida, os espectadores são encaminhados para as duas obras seguintes, nas quais Raad tematiza os efeitos da globalização sobre a arte e as instituições artísticas. Ele apresenta projeções em vídeo de novos museus de arte no mundo árabe. As salas vazias das filiais de museus da Europa ou dos Estados Unidos, como o Guggenheim Abu Dabi ou o Louvre Abu Dabi, criam um estranho efeito. Sem obras de arte expostas, as imensas construções parecem superdimensionadas e vazias de sentido. É preciso então questionar a pertinência dessas cópias de museus no Oriente Médio em face das necessidades culturais locais. Na maquete de sua própria exposição, que apresenta as obras do Atlas Group, Raad tematiza a dificuldade de deslocar obras artísticas para um outro contexto cultural, a exemplo de seus próprios trabalhos. Assim, suas obras que tratam da guerra civil libanesa não têm o mesmo significado no Ocidente e no Líbano.



A arte e o real, uma nova abordagem política?

Alargamento das formas de representação, mistura dos discursos, exploração da dúvida permanente diante dos documentos na era digital, reflexões sobre a representação da globalização: o teatro documentário de Walid Raad oferece um certo número de caminhos para o teatro documentário contemporâneo. As questões da documentação e da representação estão no coração de seu trabalho. Certamente Raad não é o único artista contemporâneo a tomar esse caminho autorreflexivo. Como observam Alison Forsyth e Chris Megson, o teatro documentário compreende a verdade histórica como um campo de contestação e se pergunta tanto sobre seus próprios limites discursivos quanto sobre os acontecimentos reais que ele explora⁹. Mas na obra de Raad a questão fundamental do teatro documentário – como aceder ao real? –, é ampliada pela questão do próprio caráter do real. Seu teatro representa também um caminho possível para um teatro de “incorporação”¹⁰ (por analogia com os “jornalistas incorporados”, que acompanham unidades militares durante uma operação), isto é, um teatro que se interroga sobre a manipulação possível do real e não apenas sobre a simulação do real. A influência do político sobre a realidade artística é particularmente tratada em *Scratching on Things I Could Disavow*. Inspirado na teoria de Jalal Toufic, Raad se interroga a respeito das

⁹ Ver o trecho todo: “The once trenchant requirement that the documentary form should necessarily be equivalent to an unimpeachable and objective witness to public events has been challenged in order to situate historical truth as an embattled site of contestation. Indeed, documentary performance today is often as much concerned with emphasising its own discursive limitations, with interrogating the reification of material evidence in performance, as it is with the real-life story or event it is exploring.” (“A exigência, outrora incontornável, de que a forma documental equivallesse necessariamente a uma testemunha objetiva e incontestável de fatos públicos foi desafiada a situar a verdade histórica como um campo de contestação em maus lençóis. De fato, hoje em dia, a performance documentária está frequentemente tão preocupada em enfatizar suas próprias limitações discursivas, em questionar a reificação da evidência material na performance, quanto está preocupada com a história ou o evento da vida real que ela explora.”) Ver: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris. “Introduction”, In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (dir.). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, op. cit., p. 3.

¹⁰ Ver CAUSEY, Matthew. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. Londres: Routledge, 2006.

representações possíveis de um país depois da guerra e a respeito da influência de uma catástrofe como essa sobre a memória coletiva e intelectual. Toufic fala de um “desastre desmesurado” e define assim suas consequências:

A perda material de numerosos tesouros da tradição, não apenas devido à destruição deles, mas também à pilhagem e à apropriação pelos vencedores e por seus museus é exacerbada por uma retirada imaterial¹¹.

[Retirada imaterial de] textos literários, filosóficos e de pensamento assim como de certos filmes, vídeos e obras musicais – embora subsistam exemplares fisicamente disponíveis –, de pinturas ou prédios que não foram fisicamente destruídos, bem como de guias espirituais, ou do caráter sagrado/especial de certos espaços¹².

O arquivo, o arquivamento e a acessibilidade ao saber são questões centrais dos trabalhos de Raad. A reflexão sobre esses temas parece-me essencial para um teatro documentário contemporâneo. Em sua pesquisa sobre as questões de representação de acontecimentos mundiais complexos e a relação entre desastre, trauma e arte, assim como sobre a relação entre autobiografia e história, é a maneira pela qual se pode tornar visíveis os processos de arquivamento e de exploração dos arquivos, o que desempenha um papel-chave. Tentar trazer à luz os processos ocultos e seus contextos de poder é mais importante que mostrar o jogo entre o real e a ilusão. O prosseguimento dessas pesquisas parece promissor para desenvolver um teatro documentário que tenha um significado político contemporâneo.

¹¹ TOUFIC, Jalal. *Le retrait de la tradition suite au désastre démesuré*, traduzido do inglês por Omar Berrada e Nino Vinsonneau. Paris: Les Prairies ordinaires, 2011, p. 10 [2009], (Coll. “Penser-croiser”).

¹² Ibidem.

BRECHAS NA HISTÓRIA: O TEATRO DO REAL DE MILO RAU

Erica Magris

Acho que o teatro é mais político do que a política na medida em que ele é um lugar de reconstituição da própria política. É um espaço de antagonismos no qual coabitam dois pontos de vista diferentes sobre uma mesma coisa¹.

A questão que eu me colocava então era saber como a arte podia se tornar ela própria a realidade. Uma outra realidade, diferente da que toma de empréstimo o caminho da performance, da dor do corpo, da autenticidade das minorias. [...] Tentei encontrar uma forma que fosse, ela mesma, produtora da realidade, uma verdadeira realidade, não por uma inclusão dos espectadores².

Milo Rau

“Teatro do real”: é assim que Milo Rau, encenador, cineasta e autor suíço, um dos mais premiados³ artistas do teatro europeu, e dos mais representados dos últimos anos, descreve sua obra, demarcando-se da definição de “documentário”, que considera limitada. Segundo Rau, o

¹ Ver: <<http://mouvement.net/teteatete/entretiens/near-violence-experience>>. Acesso em: 2/11/2018.

² NEVEUX, Olivier. “Une autre réalité que celle de la performance”, entrevista com Milo Rau, *Théâtre/Public*, nº 221, Éditions Théâtrales (Montreuil), juillet 2016, p. 14-20.

³ Em 2016, o centro alemão do Institut International du Théâtre concede seu prêmio anual a Milo Rau pelo “escândalo” provocado por sua obra que “sacode o teatro e a sociedade ao colocá-los em contato com as situações explosivas dos conflitos globais” pela “utilização de materiais documentários” lidos pelo prisma de um “humanismo cínico” (ver <<http://www.iti-germany.de/index.php?id=250>>. Acesso em: 21/2/2018). Outros prêmios internacionais se seguiram em 2017: encenador de teatro do ano pelos críticos de Die Deutsche Bühne, Prêmio Peter Weiss da cidade de Bochum, Prêmio italiano UBU de melhor espetáculo estrangeiro para Five Easy Pieces, 3-Sat Award no Berliner Theatertreffen e o Prêmio de melhor dramaturgia da revista Theater Heute. Recentemente, Rau foi nomeado diretor do NTGent, na Bélgica. Para definir sua direção, ele publicou um manifesto em dez tópicos (Le Manifeste de Gand, a 1ª de maio de 2018), inspirado no manifesto Dogma95 de Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, que sacudiu o meio cinematográfico em 1995. Nesse texto radical, Rau define as regras do que ele chama de o “teatro da cidade do futuro”. Ver <<http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto>>. Acesso em: 20/12/2018.

documentário constitui um procedimento e uma intenção específicos, em especial pelo fato de basear a criação num documento, que é dado a ver e a ouvir. Embora ele tenha passado por esse nicho em algumas de suas obras, não se pode nele inserir o conjunto de sua pesquisa, mais complexa e mais radical, sobre a relação entre teatro e realidade, numa dimensão eminentemente política.

No âmbito do International Institute for Political Murder (IIPM), não uma companhia de teatro propriamente dita, mas uma produtora⁴, fundada por ele em 2007 em Colônia, Rau cria espetáculos, performances, filmes, instalações, obras, ações, segundo a modalidade de trabalho aberta e multimodal do projeto. O ponto de partida é um acontecimento ou fenômeno sensível, perturbador, controverso, no coração da atualidade ou do passado recente – o genocídio ruandês para *Hate Radio* [Rádio Ódio] (2011), a radicalização jihadista para *The Civil Wars* [As guerras civis] (2015) ou o estado de guerra no Congo em *The Congo Tribunal* [O tribunal do Congo] (2015). Rau esmiúça esses temas que envolvem a responsabilidade do indivíduo e da sociedade, a europeia em particular, adotando um ponto de vista ao mesmo tempo de jornalista e de pesquisador, coerente com sua formação em Sociologia – ele estudou com Pierre Bourdieu – e com sua atividade inicial de diretor de filmes documentários. Coleta de materiais documentários, realização de entrevistas, viagens e encontros constituem as matérias-primas que alimentam os espetáculos, mas a maneira pela qual eles são tratados em cena se apoia nas propriedades específicas do teatro, que constituem também um campo de pesquisa. O que interessa a Rau é a brecha que o teatro abre no espaço-tempo do real rumo a uma realidade mais concreta, feita de espaços e corpos, na qual é possível manipular o curso do tempo, repetir, contar ou suspender atos cujo fim é, entretanto, determinado e inelutável, como nas tragédias antigas e shakespearianas – agir ou não agir? pergunta-se o príncipe Hamlet tentando em vão, durante toda a peça, evitar entrar no tumulto e na violência da História.

Essa propriedade é tomada ao pé da letra nas criações que Rau baseia no princípio do *reenactment*, a reconstituição exata de acontecimentos, que o encenador usa em especial para os temas de caráter judiciário – os processos do casal Ceausescu em *Die Letzten Tage des Ceausescu* (Os últimos dias dos Ceausescu, 2009-2010),

interpretado por atores romenos, e o das Pussy Riots na Rússia em 2012, em *Die Moskauer Prozesse* (Os processos de Moscou, 2013), apresentado clandestinamente em Moscou pelos artistas, pelos membros da igreja ortodoxa, os advogados e os próprios juízes, tudo filmado para um documentário. Repetir o que aconteceu, deslocando-o de seu contexto institucional e midiático, permite apreendê-lo de modo diferente, escutar sem preconceitos os diferentes pontos de vista, graças à tensão que o dispositivo teatral permite estabelecer entre colocar à distância (crítica) e trazer à presença (física).

O *reenactment*⁵ pode também ser desestabilizado pelo teatro, quando o regime da reconstituição se mistura com o da representação diluindo, assim, a fronteira entre o que teria “realmente” acontecido e sua reinvenção cênica. Em *Hate Radio* (2011), Rau e seus colaboradores criam uma transmissão imaginária, um terrível condensado de mil horas da *Radio televisão livre das mil colinas* (R.T.L.M.) que, entre piadas e canções de sucesso, apoiou ideologicamente o genocídio dos tutsis e incitou os ouvintes a tomarem parte ativa nisso. O estúdio de rádio é reconstruído no interior de uma caixa, com duas paredes laterais em vidro. Lá estão fechados os três animadores e o D.J., os espectadores se encontram de um lado e de outro das paredes transparentes. Eles olham de longe o que se passa no estúdio e ouvem por meio de fones de ouvido, como se fosse realmente um programa de rádio: cada um está isolado diante desse horror disfarçado de divertimento, cada vez mais insuportável; os espectadores permanecem visíveis na penumbra, cada um vê os que estão do mesmo lado e os que estão em frente e são vistos através da parede de vidro.

Rau atomiza o público e impede qualquer catarse teatral, instilando quase que um sentimento de perturbação, até de suspeita, em relação a seus vizinhos. O espetáculo não se limita a construir uma experiência, mediatizada, indireta e, no entanto, reveladora do genocídio ruandês, mas suscita também uma reflexão a respeito dos perigos das palavras e de seus disfarces midiáticos e sobre a fragilidade do pacto social que está na base do nosso viver conjunto. Em *Five Easy Pieces* [Cinco peças fáceis] (2016), cinco crianças com idades entre 8 e 13 anos, guiadas por um ator adulto, representam novamente situações ligadas ao “caso Dutroux”, que abalou a Bélgica em 2004, quando Marc Dutroux foi

⁴ “Production company for theatre, film and social sculpture” [Companhia de produção de teatro, filme e escultura social]: é assim que o IIPM se apresenta no site <<http://international-institute.de>>. Acesso em: 15/2/2018.

⁵ Os Teatros Documentários, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: Glossário, p. 383.

declarado culpado, entre outros delitos, por muitos crimes horrorosos cometidos contra menores – raptos, estupros, assassinatos – durante vários anos. Nesses exercícios de teatro – o título remete às composições de Ígor Stravinski para o aprendizado do piano – preparados e ensaiados em cena, a espontaneidade das crianças, a autenticidade intrínseca de sua presença, se encontra questionada, pois os próprios ensaios eram previamente marcados e depois representados. Outras camadas de representação se acrescentam a esse quadro metateatral, graças à tela que domina a cena: a atuação das crianças se apoia sobre a reprodução de sequências filmadas relativas ao caso (entrevista com o pai do acusado, interrogatório dos pais de uma das vítimas, visita ao local do crime...) não documentárias, como se poderia acreditar à primeira vista, mas representadas por atores; além disso, por sua vez, as reconstituições das crianças são organizadas para serem filmadas e transmitidas ao vivo. Os múltiplos afastamentos que acontecem entre a realidade e suas representações, entre a cena e as imagens, abrem um espaço onde o irrepresentável encontra um lugar, e questionam nossa maneira de apreender fatos horríveis, próximos de nós, manifestações do mal que o homem é capaz de fazer – ou daquele que ele pode se recusar, consciente ou inconscientemente, a praticar.

Para Rau, a concepção de um dispositivo cênico e midiático que não apenas determina, mas interroga também as posições do ator e do espectador, bem como a relação deste último com o espetáculo, está no coração da criação, precede os ensaios com os atores para os quais ele constitui um apoio fundamental⁶. Na trilogia *Europe*, composta pelos espetáculos *The Civil Wars* (2014), *The Dark Ages* [A idade das trevas] (2015) e *Empire* [Império] (2016), trata-se, como em *Five Easy Pieces*, de um circuito fechado de vídeo por meio do qual são filmados e projetados em preto e branco os rostos dos atores em cena e os detalhes dos objetos documentários que eles manipulam. Nesse projeto, a relação com o real passa inteiramente pelo ator, que se torna *persona*, testemunha e narrador de relatos em primeira pessoa. Para *The Civil Wars* (a primeira parte), depois de uma fase inicial de levantamento sobre o fenômeno dos jovens europeus que partem para a *jiḥad*, a investigação se desvia da pesquisa sobre o outro para se concentrar sobre os próprios artistas. Milo Rau acompanha então seus

atores – Karim Bel Kacem, Sara De Bosschere, Sébastien Foucault, Johan Leysen – em um relato em torno de seus pais, cujos fracassos pessoais e políticos parecem indicar a origem do impasse atual da Europa. Durante todo o espetáculo, quando eles falam, são suas imagens que se dirigem ao público, enquanto que seus rostos estão sempre voltados para a câmera. A tecnologia se torna uma fonte de separação que, mesmo nesse momento de partilha íntima, sublinha a solidão e transmite um sentimento de impotência, de desespero calmo, num teatro “a-dramático”, desprovido de heróis e de ações. Em *Empire*, são histórias de exílio, extermínio e sobrevivência que são contadas e, por intermédio da figura do ator grego Akillas Karazissis – intérprete, entre outras coisas, de dramas antigos –, são associadas aos mitos da tragédia antiga. Como exprimir em cena a dimensão trágica da História hoje? Como representá-la? Por quê? Será que o terreno onde germina o teatro só pode ser o mal, a violência, a perda? Colocando em questão o próprio teatro, esse *medium* no coração da civilização ocidental, Rau dá uma visão lúcida e impiedosa dela. Entretanto, fazendo da cena o lugar onde exprimir essa visão crítica, ele lhe dá também uma função insubstituível em nosso tempo.

Atualmente, as duas linhas mestras no coração do trabalho de Milo Rau, o político e o teatral, se conjugam em novas configurações. De um lado, Rau elabora modalidades inéditas de ação e cria espaços-tempos de confrontação, fora das instituições, que abrem a “cena política” tradicional: em especial, a Assembleia Geral preparada com o apoio de mais de trinta organizações não governamentais e cidadãos, entre as quais o European Centre for Constitutional and Human Rights [Centro Europeu Para os Direitos Cívicos e Humanos] e Pain pour le monde [Pão para o mundo]. Sessenta delegados do mundo inteiro – observadores políticos, militantes, intelectuais, lançadores de alerta – se reuniram na Schaubühne de Berlim entre 3 e 5 de novembro de 2017, debateram e elaboraram o projeto de uma carta para o século XXI, “começo de um amplo debate sobre a democratização das relações globais e transnacionais, sejam elas econômicas ou culturais, de natureza humana ou não humana”⁷. Por outro lado, com o projeto *Histor(ies) of Theater* [Histó(r)ias do Teatro], cuja primeira parte sobre a tragédia, *La Reprise: histoire(s) du théâtre (I)* [A reprise: história(s) do teatro (I)], foi

⁶ RAU, Milo, “Une autre réalité que celle de la performance”, art. cit., p. 20.

⁷ “Projeto de uma carta para o século XXI, elaborada e adotada pelos deputados e observadores políticos da ‘General Assembly’, de 25 de janeiro de 2018”. Ver: <<http://international-institute.de/en/material>>. Acesso em: 15/2/2018.

apresentada em maio de 2018⁸; ele começa uma pesquisa específica sobre o teatro que se torna, ao mesmo tempo, dispositivo e objeto explícito de investigação.

Concebido segundo as regras enunciadas no *Manifesto de Gand* – “proibida a adaptação literal dos clássicos em cena”, “ao menos duas línguas diferentes devem ser faladas em cena”, “ao menos dois dos atores em cena não devem ser profissionais⁹” –, esse espetáculo se baseia no assassinato homofóbico de Ihsane Jarfi, cometido em Liège, em 2012, para questionar o sentido que pode assumir a repetição da violência, em cena e em imagens. Rau mostra a história semificcional da fabricação do espetáculo e as passagens que levam da investigação sobre o *fait divers* à sua encenação no palco, duplicada por uma projeção de vídeo em falsa transmissão ao vivo. Dentro da moldura metateatral e metafílmica proposta, os princípios de imitação, exatidão e objetividade sobre os quais a encenação se baseia são desmentidos pelo desvelar de sua dimensão ficcional e artificial. Finalmente, parece-nos, não é tanto a repetição do ato assassino que produz sentido, mas sua transformação teatral por meio da manipulação estética dos materiais cênicos – os corpos, em primeiro lugar, mas também a luz, a música, a fumaça – dos quais o encenador lança mão em alguns momentos e que age sobre o público: abre-se, assim, a despeito das intenções manifestadas por Rau, a possibilidade, certamente frágil e efêmera, de uma elaboração dramática e simbólica coletiva do mal pela beleza, uma espécie de catarse contemporânea que constituiria a realidade mais profunda do ato teatral. Quer se trate de reinventar a participação política ou de realizar uma análise enteroscópica do humano por meio do questionamento das formas de representação, o sentido da expressão “teatro do real” se realiza plenamente em suas aparentes contradições.

⁸ Kunstenfestivaldesarts, Bruxelas, 4 de maio de 2018. O espetáculo foi apresentado no teatro Nanterre- Amandiers, entre 22 de setembro e 5 de outubro de 2018, na programação do Festival d'Automne.

⁹ São, respectivamente, os tópicos 4, 6 e 7.

CADERNO DE FOTOS

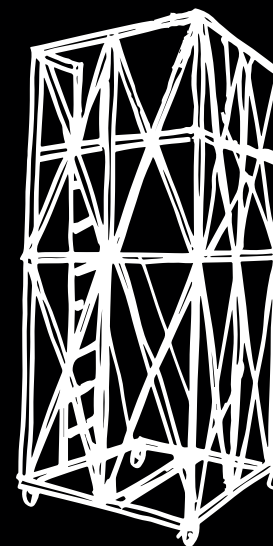




Fig. 1: – *Common Ground*, encenação de Yael Ronen, Gorki Theater, Berlim (Alemanha), 2015.

Fotografia: Thomas Aurin.

Fig. 2: – *Décri-ravage*, escrita e encenação de Adeline Rosenstein, Alemanha, França e Bélgica, 2016. Fotografia: Hichem Dahes.

Desvio do teatro documentário: as imagens são “reproduzidas” pelos atores.





Fig. 3: – *Uma guerra pessoal*, a partir dos relatos documentários e do diário íntimo de Arkádi Bábtchenko, encenação de Tatiana Frolova, teatro KnAM, Komsomolsk no rio Amur (Rússia), 2009.

Fotografia: Valéri Saifiev.

Fig. 4: – *Eu sou*, a partir dos arquivos pessoais dos atores e de documentação sobre a cidade de Komsomolsk no rio Amur, encenação de Tatiana Frolova, teatro KnAM, Komsomolsk no rio Amur (Rússia), 2012. D.R.©KnAM.





Fig. 5: – *Raz de marée*, de Alfons Paquet, encenação de Erwin Piscator, Volksbühne, Berlim (Alemanha), 1926. D.R.
Graças ao cinema, Piscator faz a multidão entrar no palco.



Fig. 6: – *L'istruttoria*, de Peter Weiss, encenação de Virginio Puecher, Piccolo Teatro di Milano, Milão (Itália), 1967.
Fotografia: Luigi Ciminaghi.
©Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.
“Canto do muro negro”. Superposição das imagens e das temporalidades no espaço cênico.

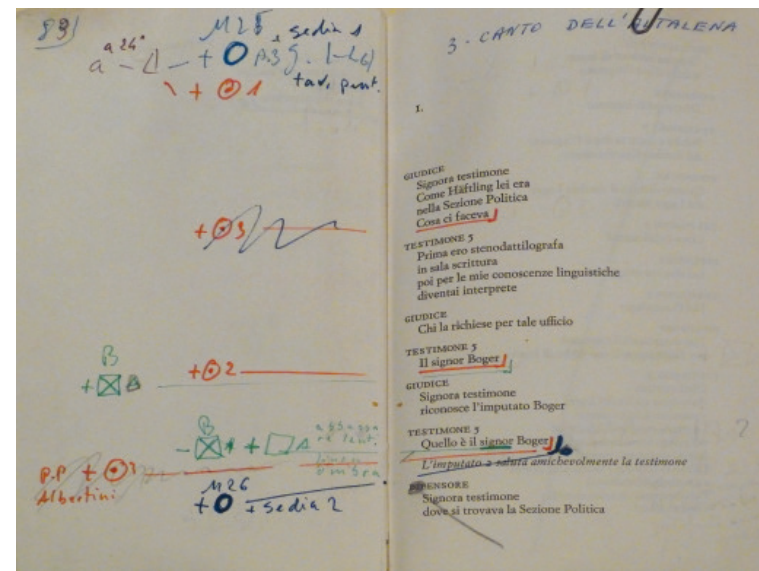


Fig. 7: – *L'istruttoria*, de Peter Weiss, encenação de Virginio Puecher, Piccolo Teatro di Milano, Milão (Itália), 1967.
Fotografia: Erica Magris.
Página do caderno de Piero Domenicaccio, relativo à parte técnica, conservado nos arquivos do Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa (Itália).



Fig. 8: – *Oh What a Lovely War*, encenação de Joan Littlewood, Theatre Workshop, Inglaterra, 1963. Fotografia: Roger Pic, no festival Théâtre des Nations/B.N.F., département des arts du spectacle. ©Adagp, Paris, 2018.



Fig. 9: – *X mm din Y km*, espetáculo de Gianina Cărbunariu e de ColectivA, Fábrica de pincéis, Cluj-Napoca (Romênia), 2011. Fotografia: Sânziana Crăciun/ColectivA. A câmera de vídeo procura e isola os personagens. As imagens são projetadas e multiplicadas em duas telas suspensas. Os pontos de vista se superpõem: uma confrontação que muda várias vezes de rosto e de assunto.



Fig. 10: – *X mm de Y km*, espetáculo de Gianina Cărbunariu e de ColectivA, Fábrica de pincéis, Cluj-Napoca (Romênia), 2011.

Fotografia: Sânziana Crăciun/ColectivA. No fim do espetáculo, as paredes e o chão pretos estão cobertos de fragmentos de textos, processos, documentos de arquivo, escritos com giz branco. Os espectadores estão dentro do espaço de representação.



Fig. 11: – *Bloddy Niggers*, de Dorcy Rugamba, encenação de Jacques Delcuvellerie. Bélgica, 2007.
Fotografia: Lou Hérion. ©Groupov.

Fig. 12: – *Prometeo I Acto*, primeira etapa do projeto sobre o bairro El Cartucho, concepção e encenação de Heidi e Rolf Abderhalden, Mapa Teatro, Colômbia, 2002. Fotografia: Fernando Cruz.





Fig. 13: – *Testigo de las ruinas*, última etapa do projeto sobre o bairro El Cartucho, concepção e encenação de Heidi e de Rolf Abderhalden. Mapa Teatro, Colômbia, 2006. Fotografia: Rolf Abderhalden.

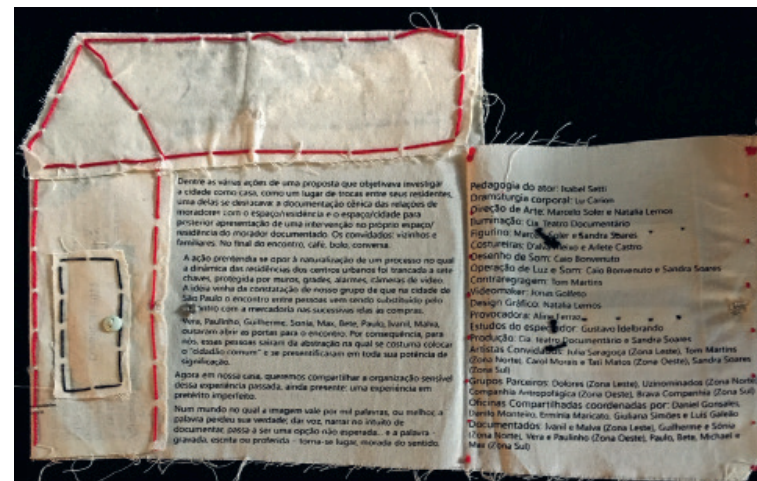


Fig. 15: – *Como se pode brotar poesia na casa da gente?*, encenação de Marcelo Soler, Teatro Documentário, São Paulo (Brasil), 2011. Fotografia: Béatrice Picon-Vallin. Programa do espetáculo, em tecido, com costuras e botões de pressão.



Fig. 14: – *Los santos inocentes*, concepção e encenação de Heidi e de Rolf Abderhalden, Mapa Teatro, Colômbia, 2010. Fotografia: Rolf Abderhalden.



Fig. 16: – *Le Dernier Caravansérail*, Théâtre du Soleil. Programa do espetáculo, ilustrado por Catherine Schaub, Cartoucherie de Vincennes, Vincennes (França), 2003. ©Théâtre du Soleil.
O programa reproduz o retrato de todos os personagens do espetáculo desenhados pela atriz Catherine Schaub.



Fig. 17: – *Le Dernier Caravansérail*, Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, Vincennes (França), 2003. Fotografia: Charles-Henri Bradier.
Grafites encontrados em Sangatte e reproduzidos no saguão de entrada do Soleil, com o acréscimo de uma tradução francesa.



Fig. 18: – *Le Dernier Caravansérail*, Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, Vincennes (França), 2003. Fotografia: Michèle Laurent.
“Em Teerã.” No espetáculo, cada um fala a sua própria língua, traduzida simultaneamente sobre todas as superfícies possíveis do dispositivo.



Fig. 19: – *Cargo Sofia*, encenação de Stefan Kaegi, Rimini Protokoll, festival internacional Mladi levi, Liubliana (Eslovênia), 2006. Fotografia: Nada Žgank.



Fig. 20: – *Breaking News*, encenação de Helgard Haug e Daniel Wetzel, Rimini Protokoll, Berlim (Alemanha), 2008. Fotografia: Barbara Braun/MuTphoto.



Fig. 21: – *Black Tie*, de Helgard Haug, Daniel Wetzel e Miriam Yung Min Stein, Rimini Protokoll, Berlim (Alemanha), 2008. Fotografia: Barbara Braun / MuTphoto.



Fig. 22: – *Moscow, BERLIN*, Bélgica, 2009. ©BERLIN [berlinberlin.be].



Fig. 24: – *Scratching on Things I Could Disavow. Translator's Introduction: Pension Arts in Dubai, 2010.* ©Walid Raad. Cortesia de: Galeria Sfeir-Semler (Beirute, Líbano e Hamburgo, Alemanha)/ Anthony Reynolds Gallery (Londres, Inglaterra) / Paula Cooper Gallery (Nova Iorque, Estados Unidos). O mapa, projetado e desenhado, do mercado internacional de arte.



Fig. 23: – *Tagfish, BERLIN*, Bélgica, 2010. ©BERLIN [berlinberlin.be].



Fig. 25: – *Hate Radio*, texto e encenação de Milo Rau, International Institut for Political Murder, Berlim (Alemanha) e Zurique (Suíça), 2011. Fotografia: Daniel Seiffert.



Fig. 26: – *Civil Wars*, concepção, texto e encenação de Milo Rau, International Institut for Political Murder, Berlim (Alemanha) e Zurique (Suíça), 2014. Fotografia: Daniel Seiffert.

Fig. 27: – *A beleza e o inferno*, de e com Roberto Saviano, Piccolo Teatro di Milano, Milão (Itália), 2010. Fotografia: Serena Serrani. ©Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

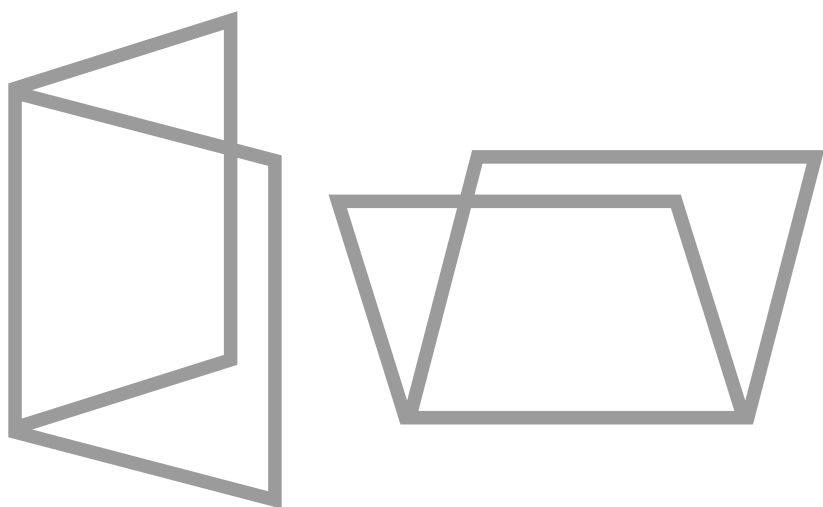




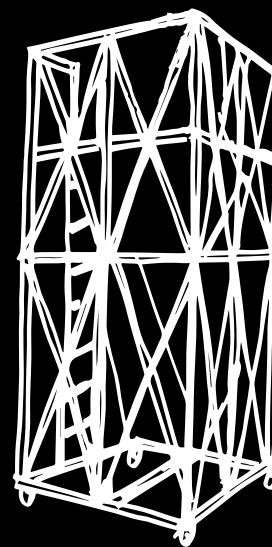
Fig. 28: – 47, segundo Jean-Pierre Raharimanana, encenação de Thierry Bedard, companhia Notoire, França, 2008. Fotografia: Patrick Fabre.
A foto do grupo que sai da floresta nas proximidades de Anosibé, em agosto de 1948, foi encontrada nos arquivos da agência Anta (Madagascar).



Fig. 29: – *Blow up!*, encenação de Thierry Bedard, companhia Notoire, França, 2011. Fotografia: Thierry Burlot.



**ORALIDADE E PERFORMANCE
DOCUMENTÁRIAS**



A DIMENSÃO HUMANA DO SABER CIENTÍFICO

Erica Magris

Ten Billion [Dez bilhões], de Stephen Emmot e Katie Mitchell

Encenação: Katie Mitchell

Cenografia: Giles Cadle

Vídeo: Leo Warner e Tim Reid (59 Productions)

Música: Paul Clark

Luz: Jon Clark

Som: Gareth Fry

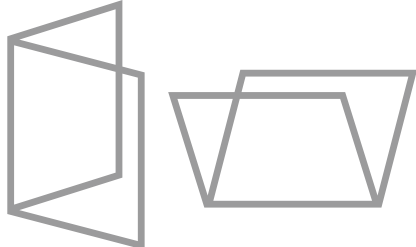
Colaboração na encenação: Lyndsey Turner

Com: Stephen Emmot e Kate Duchêne (tradutora para as apresentações na França)

Locais e datas: de 12 a 18 de julho e de 31 de julho a 18 de agosto de 2012, Royal Court Theatre, Londres; de 23 a 26 de julho de 2012, Festival de Avignon.

“Se houvesse apenas uma coisa que vocês pudessem transmitir a seus filhos, seria o quê? Aprender a usar um revólver.” Com essa afirmação lapidar termina *Ten Billion*, espetáculo-conferência de Stephen Emmott e Katie Mitchell, apresentado no Royal Court Theatre de Londres e no Festival de Avignon, em 2012¹. O público fica em silêncio, oprimido pelas informações que acabam de lhe ser transmitidas: num futuro próximo, o vertiginoso crescimento da população mundial, o descontrole climático que isso acarretará, assim como a falta de recursos, destruirão não apenas o equilíbrio ecológico,

¹ Para atingir um público mais amplo, essa conferência-espetáculo teve, em seguida, dois desdobramentos midiáticos: um livro (EMMOTT, Stephen. *Ten Billion*. Londres: Penguin Books, 2013) e um filme documentário (WEBBER, Peter. *Ten Billion*. Nicolas Kent, Mark Bentley, 1h 23 min, 2015).



mas também a organização civil das sociedades, colocando em perigo a própria existência da vida no planeta.

Essas previsões apocalípticas não vêm nem de um militante da ecologia nem de um roteirista de filme-catástrofe, mas de um cientista: Stephen Emmott, neurobiólogo que, na época, era diretor de pesquisas no Microsoft Research Lab, laboratório interdisciplinar de vanguarda em Cambridge, consultor dos governos britânico e americano. Durante uma hora ele nos dirige sua palavra, lúcida e desesperada, a partir de uma cena teatral que reproduz uma seção diagonal de seu escritório, com o carpete, as luzes-frias, as estantes e a mesa atulhada: relatórios, xícaras de chá e dois computadores. Com animações gráficas que ele projeta com a ajuda de um controle remoto num quadro branco pendurado na parede do lado direito de quem vê da plateia e, em alguns momentos, sobre as janelas de vidro do escritório, do lado esquerdo, Emmott percorre a evolução demográfica do planeta no passado, no presente e no futuro e mostra as consequências inevitáveis, contestando com uma argumentação cerrada as visões menos pessimistas. O dispositivo de comunicação é o de uma conferência que alguns elementos teatrais vêm contradizer: o espaço da cenografia, cujo caráter artificial Emmott refere com ironia, a variação das luzes (vindas das janelas), que sugere o desenrolar de um dia no laboratório, bem como as animações que, mostrando números e imagens estilizadas, ajudam os espectadores a apreender quantitativa e visualmente os conceitos expostos. O equilíbrio entre ciência e teatro se inclina claramente para o lado da ciência. Contudo, estamos no teatro – o que o cientista não deixa de observar, com uma humildade um pouco envergonhada. Como foi que ele chegou a “atuar” num palco?

Ten Billion é um projeto teatral sobre o ambiente e a superpopulação, desenvolvido pela encenadora Katie Mitchell. Durante a fase de pesquisas documentárias, ela percebeu a insuficiência das formas teatrais existentes para abarcar e comunicar um tema como esse:

Experimentamos diferentes roteiros, pensamos em fazer uma peça dialogada, bem tradicional, depois pensamos num monólogo... Nada funcionava.

Decidimos então propor que Stephen estivesse em cena, porque isso obriga o público a levar realmente a sério as palavras ditas. Se for um ator, o público pode passar, mais uma vez, ao largo do tema².

O próprio cientista, depositário de um saber altamente especializado, deve tomar a palavra no palco para legitimar os conteúdos que a equipe de criação quer transmitir. O teatro deve, simplesmente, ajudá-lo a se comunicar de modo eficaz com uma linguagem simples e uma estrutura retórica clara, como explica Katie Mitchell:

Construímos juntos uma estrutura, um esqueleto com pontos essenciais em torno dos quais haveria uma certa improvisação por parte de Stephen. Seria, portanto, ao mesmo tempo muito construído e relativamente livre. [...] É necessária uma grande precisão intelectual para que possamos realmente transmitir tudo o que ele tem na cabeça, todos os seus conhecimentos, que, em geral, não são comunicados de forma eficiente ao público, coisa de que ele se queixa muito. Vamos, então, com todas as ferramentas do teatro, ajudá-lo a explicar a um público de não especialistas a amplitude e a complexidade do problema. É uma forma nova, uma experiência entre teatro e conferência³.

A autenticidade do que o teatro diz repousa, então, sobre a pessoa que toma a palavra em cena, ao mesmo tempo testemunha e mediador legítimo de conteúdos factuais e documentados. É um documento vivo que reúne a objetividade da ciência e a subjetividade que toma posição em relação a ela. A cena se torna para o cientista o lugar de onde sacudir o público, partilhar com ele sua cólera e seu desespero diante da ausência de ação dos governantes, num encontro que permite elaborar, de maneira coletiva, a gravidade dos dados e das previsões apresentadas. Uma situação paradoxal na qual o teatro é, por um lado, diminuído enquanto forma artística capaz de reinventar o real e seus vestígios – os documentos –, mas, por outro, é exaltado enquanto dispositivo de comunicação único e autêntico, capaz de atribuir uma dimensão humana ao saber científico.

² “Entrevista com Katie Mitchell”, por Jean-François Perrier, programa do espetáculo *Ten Billion*, 66º Festival de Avignon, 2012, p. 2. Disponível em: <<http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2012/3366>>. Acesso em: 24/3/2015.

³ “Entrevista de Katie Mitchell e Stephen Emmott” a Jean-François Perrier, dossiê de imprensa, 66º Festival de Avignon, 2012, p. 33.

ISTO NÃO É UM ESPETÁCULO OU O *BOOM* DA CONFERÊNCIA-PERFORMANCE

Clarisse Bardiot

“Conferência-performance”, “conferência-concerto”, “conferência-espetáculo”: desde o fim dos anos 2000, essa nova categoria, que engloba uma grande diversidade de manifestações, abre caminho nos programas de teatro, em especial no âmbito de festivais ou nos “tempos fortes” das temporadas artísticas. Segundo o pesquisador e autor de conferências-performances Jean-Philippe Antoine, que foi um dos primeiros a identificar o fenômeno e a lhe consagrar um programa específico por ocasião do Novo Festival no Centro Pompidou, em 2009, “já há alguns anos esse tipo de intervenção – que possui na arte do século XX uma história, embora tênue e pouco registrada – se multiplicou, muito especialmente entre as jovens gerações de artistas¹.”

As conferências-performances apareceram primeiro nos museus e nos centros de arte contemporânea, acompanhando exposições, por ocasião de eventos pontuais ou concentrados num dia, num transitar da conferência de um artista, do encontro entre um autor e seu público, em direção a uma forma mais espetacular considerada enquanto tal

como prática artística. O crítico de arte e curador Guillaume Désanges é autor de numerosas conferências-performances, apresentadas mais como performances do que como conferências. Cada uma delas revisita um capítulo da história da arte contemporânea: *Une histoire de la performance en 20 minutes* [Uma história da performance em 20 minutos] (2004), “exposição viva” na qual um ator representa os gestos apresentados por um conferencista; *Vox Artisti, la voix de ses maîtres* [A voz dos artistas, a voz de seus mestres] (2007), “uma certa história da voz na arte”, para plateia mergulhada na obscuridade e conferencista mudo projetando sua fala numa tela enquanto trechos sonoros de obras e arquivos são transmitidos²; *Signs and Wonders* [Sinais e maravilhas] (“Théorie de l’art moderne/Théorème de l’art maudit”[Teoria da arte moderna/Teorema da arte maldita] (2009), “um estudo subjetivo de algumas grandes figuras da arte moderna, mas também minimalista e conceitual”, explicitada com a ajuda de sombras chinesas. Outro exemplo desse deslizamento, a conferência-performance delegada³ *L’Empreinte* [A marca], criada em 2011, repousa sobre um protocolo preciso: Béatrice Josse, diretora do FRAC Lorraine, confia à companhia La Brèche – Aurélie Gandit o conteúdo de uma conferência que ela deve memorizar e “reatuar” oralmente e sem a ajuda de anotações⁴. A duração da performance depende do talento mnemotécnico do intérprete e da quantidade de informação decorada.

O encontro direto entre o artista e o público, a partilha do *hic et nunc* [aqui e agora], que a visita e o passeio museal não permitem, são argumentos apresentados para explicar o *boom* desse fenômeno. Há outras razões, talvez mais inconfessáveis: o baixo custo de produção e divulgação (de algumas centenas a alguns milhares de euros), a facilidade de montagem (iluminação e cenografia simplificadas ao extremo: configuração invariável do dispositivo de iluminação, luz ambiente, um quadro, uma mesa, uma cadeira...) a possibilidade de atuar em qualquer tipo de lugar (sala de aula ou auditório, espaço

¹ ANTOINE. Jean-Philippe, “Un art exemplaire: la conférence-performance”, in: *Le Nouveau Festival*, programa do evento, Centre Pompidou, Paris, 2009, p. 31.

² *Une histoire de la performance en 20 minutes* foi apresentada pela primeira vez em fevereiro de 2004, no âmbito das *Revue parlées* [Revistas faladas] do Centre Pompidou e fez uma carreira internacional em diferentes instituições culturais. *Vox Artisti, la voix de ses maîtres* foi especialmente realizada para o festival de performance *Trouble* (Halles de Schaerbeek, Bruxelas, 2007).

³ Sobre a noção de “performance delegada”, ver BISHOP, Claire. “La performance déléguée: comment sous-traiter l’authenticité”, tradução do inglês por Céline Candiaud. In: BARDIOT, Clarisse; DAURIER, Romaric (dir.). *Cabaret de Curiosités – Black / White / Live Box*. Valenciennes: Subjectile/Le Phénix, 2013, p. 26-50.

⁴ Esse protocolo foi decalcado de uma obra homônima de Nina Beier e Marie Lund, criada em 2009 e conservada na coleção do FRAC Lorraine.

de museu, mediateca etc.) sem necessidade absoluta do palco e de sua caixa preta. Para além dessas rele considerações materialistas, a conferência-performance é também a promessa de um encontro com o real, com uma explicação – ou mesmo com uma demonstração. A ambiguidade do gênero – entre a transmissão de um saber e o espetáculo vivo – lembra que a conferência é performance. Os novos formatos de sucesso, tais como a pechakucha (apresentar um assunto em vinte imagens fixas que duram vinte segundos cada, resultando numa intervenção de seis minutos e quarenta segundos) ou ainda as conferências TED (18 minutos) fazem da conferência um exercício performativo já que, hoje em dia, pede-se ao conferencista não apenas que exponha seu saber com clareza e de modo conciso, mas também que cative, subjogue seu auditório.

Desenvolvida inicialmente nas artes plásticas, a conferência-performance logo penetra nos programas de teatro e de dança (as idas e vindas entre o museu e o teatro são frequentes para várias delas), intervindo o vasto campo dos “teatros documentários”, da qual ela é uma das formas possíveis. “Documentário”, do latim “*docere*”, “ensinar” e “*documentum*”, “aquilo que serve para instruir”: como no teatro documentário, a conferência-performance se apoia em documentos, fragmentos do real, experiências vividas, testemunhos, vestígios, às vezes no engajamento do artista no e diante do mundo, para melhor instruir o público, para transmitir uma reflexão, um saber. A forma da conferência leva muitas vezes à utilização de documentos que servirão à demonstração, apoiada na ciência ou mais ou menos fantasiosa, os documentos podendo ser, por sua vez, reais ou fabricados. Desde os anos 1990 na Inglaterra, o teatro Verbatim associa forma teatral e procedimento jornalístico, apoiando-se na montagem de testemunhos autênticos diretamente tirados da mídia ou coletados junto aos próprios atores desses fatos reais. Cabe ao público fazer a triagem das coisas, tomar ou não partido. Muitas vezes a conferência-performance continua para além da representação em conversas entre espectadores. Apresentada num contexto teatral, ela oferece também a possibilidade de transmitir de outro modo e em outros lugares o saber científico (*Ten Billion* [Dez bilhões]⁵ ou ainda *Space Travelling* [Viagem espacial], de Agnes Meyer-Brandis sobre a questão da gravidade, o que não exclui de modo algum os termos

⁵ MAGRIS, Erica. Os Teatros Documentários, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: *A dimensão humana do saber científico*, p. 314.

poéticos, o rigor do raciocínio dando às vezes livre curso à fantasia e ao absurdo, como na série das *Cartographies* [Cartografias], de Frédéric Ferrer, cujo subtítulo é: “pequenas conferências teatrais sobre lugares do mundo”).

A conferência-performance é promessa de pedagogia e permite abordar todos os temas: os fatos da atualidade, as ciências, mas também o rock (*Gonzo conférence* [Conferência gonzo], de Fanny de Chaillé, em 2007), a poesia (*Le cirque de mots* [O circo de palavras], de Pierre Fourny, em 2013), o sistema do teatro público subvencionado (*La conférence* [A conferência], de Matthieu Roy, em 2012⁶) ou ainda a filosofia. Em *Faire le Gilles* [Fingindo ser Gilles], Robert Cantarella, munido de fones de ouvido, faz uma “cópia sonora” das aulas de Gilles Deleuze, repetindo-as palavra por palavra, com as mesmas inflexões, inclusive⁷.

Da conferência, a conferência-performance conserva o protocolo: retórica da demonstração e da argumentação, presença de uma pessoa diante de uma plateia (com a ajuda de um assistente ou em duo com mais alguém), dirigindo-se a ela diretamente, usando como suporte da demonstração (quadro, *flip chart*, tela de projeção para apresentação de tipo *PowerPoint*, projeção de imagens e de documentos em vídeo). A primeira parte da trilogia intitulada *D’une théorie de la performance à venir ou le seul moyen d’éviter le massacre serait-il d’en devenir un des auteurs?* [De uma teoria da performance por vir ou o único meio de evitar o massacre é se tornar um de seus autores⁸?], pelo duo Barbara Matijević e Giuseppe Chico, é diretamente inspirado por fatos e personalidades históricos (os Jogos Olímpicos de Los Angeles, Walt Disney, Steve Jobs, George Lucas etc.) e autobiográficos (a história comunista da ex-Iugoslávia e os sonhos de infância de B.M., o *alter-ego* da *performer* Barbara Matijević). *I am 1984* (2008) utiliza com fartura recursos de apoio – escrevendo com giz numa lousa ou com caneta hidrocor num *flip chart*, segundo a necessidade –, uma cartografia

⁶ *La conférence* é a encenação do texto homônimo de Christophe Pellet, grande prêmio de literatura dramática de 2009. Matthieu Roy (compagnie du Veilleur) montou várias peças desse autor. O espetáculo estreou em julho de 2010 na Maison du comédien Maria-Casars.

⁷ Uma vez por mês, de abril de 2011 até maio de 2013, na *Ménagerie de verre*, e depois, entre setembro de 2013 e julho de 2014, na Cinémathèque française, Robert Cantarella retomou na íntegra o seminário: “Cinéma/Image-mouvement” ministrado por Gilles Deleuze na université Paris 8, de novembro de 1981 até 1982. Trechos foram também apresentados em turnê, em diferentes locais.

⁸ *D’une théorie de la performance à venir ou le seul moyen d’éviter le massacre serait-il d’en devenir un des auteurs?* se compõe de três espetáculos: *I am 1984* [Eu sou 1984] (2008), *Tracks* [Faixas] (2009) e *Forecasting* [Previsão] (2011).

improvável que conecta elementos disparatados cujo único ponto em comum é o ano de 1984.

A conferência-performance não exclui a autobiografia, ao contrário. Ela coloca o artista em primeiro plano e o expõe em sua relação com o mundo e com a história recente ou até imediata, como mostra o exemplo anterior. A conferência-performance, espécie de *biopic* [filme biográfico] teatral, é uma forma que permite ao artista exprimir-se na primeira pessoa, em seu próprio nome. Ela tenta apagar as convenções de ilusão e de ficção do teatro para fazer brotar em cena o real por intermédio da autobiografia. Desde 2008, e até dezembro de 2013, o escritor Jean-Yves Jouannais realiza duas conferências-performances mensais, uma no Centre Pompidou em Paris, a outra na comédie de Reims.

Intitulado *L'Encyclopédie des guerres* [A Enciclopédia das guerras], esse amplo ciclo apresenta

um livro que está sendo escrito, e que vai ser escrito em público, em cena. [...] Não me imponho nenhum *corpus a priori*, não me ponho à cata de obras consideradas fundamentais ou incontornáveis. Não sou nem historiador nem especialista em polemologia [estudo das guerras]. Nenhuma legitimidade. É como amador, como escritor ou, mais precisamente, como personagem de romance que abordo este projeto, colecionando, ao longo das minhas leituras, trechos de frases, termos, imagens, lendas, anedotas, reunindo tudo isso em um impraticável e indecifrável gabinete de curiosidades que assume naturalmente a forma de uma enciclopédia. Uma impossível *Enciclopédia das guerras*, da *Iliada* até a Segunda Guerra Mundial. Não sei por que “a guerra”, e menos ainda por que a guerra que me “interessa”, pararia em 1945. A *enciclopédia das guerras* não tem a obrigação de comentar o fenômeno da guerra, mas de explicar a mim mesmo em que é que esse assunto me diz respeito⁹.

Mapas, fotografias, quadros, trechos de filmes, notícias de época, desenhos animados, vídeos de artistas etc. são apresentados numa ampla colagem à vista do espectador, não sem uma dose de fantasia. A erudição da fala não implica num curso de história, ao contrário, ela está a serviço de uma espécie de introspecção pessoal, de uma encenação da escrita (de si).

Com frequência, a conferência-performance permite aos artistas de teatro conectar-se com as práticas de seus colegas das artes plásticas,

⁹ JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'Encyclopédie des guerres*, programa do espetáculo, Centre Pompidou, Paris, 2008.

ou seja, explicitar seu processo de criação, sua operação artística, sob a forma de um encontro com o público, mas posto em cena, posto em forma de conferência: em *Hypnographie. Une conférence illustrée* [Hipnografia. Uma conferência ilustrada] (2011), Joris Lacoste explica o uso da hipnose para fins artísticos e acompanha sua fala com gravações de relatos hipnóticos; em *Produit de circonstances* [Produto das circunstâncias] (1999), uma de suas primeiras obras, Xavier Le Roy se volta sobre seu percurso profissional, que foi de pesquisador na área de biologia molecular a bailarino e coreógrafo; *Un point c'est tout* [É isso e ponto final] (2011), conferência-espetáculo de Adrien Mondot e Claire Bardainne, “representa o manifesto de seu projeto artístico, as chaves de sua colaboração, os pontos essenciais que sustentam sua pesquisa e seu trabalho”. Em 2013, o Musée de la Danse, dirigido por Boris Charmatz programa em colaboração com a Universidade de Rennes 2 um colóquio intitulado “Paperboard” sobre a conferência de artista:

No cruzamento entre a teoria e a performance, entre o curso e o corpo a corpo, a conferência de artista se impôs como um modelo reflexivo e, com frequência, lúdico, interrogando simultaneamente o estatuto do ato e da palavra. O que podem nos ensinar os artistas que refletem sobre sua prática encarnando um discurso? A universidade Rennes 2 e o Musée de la Danse se unem para propor um tempo de reflexão e de representação em torno dessa forma que faz o que pensa e diz o que faz¹⁰...

Essa iniciativa dá continuidade a diversas experimentações desenvolvidas por Boris Charmatz, em especial as *sessions poster* de sua escola nômade Bocal (a partir de 2002) ou ainda as do Festival de Avignon em 2011¹¹, do qual ele foi artista associado. As *sessions poster* são a reapropriação de um dispositivo muito utilizado nos meios científicos, em especial anglo-saxões: cientistas – neste caso, artistas ou intelectuais – discutem com o público diante de um pôster que resume sua pesquisa. O espectador tem liberdade para se deslocar entre um pôster e outro, passando, por exemplo, da interpretação de partituras de risos pela coreógrafa Antonia Baehr a uma apresentação da mecânica dos fluidos pelo físico Pascal Dupont.

¹⁰ Paperboard, programa do colóquio, Rennes, 2013.

¹¹ Sessions poster, Festival de Avignon, 2013. A sessão pôster cujo tema foi o movimento reuniu os bailarinos e coreógrafos Antonia Baehr, François Chaignaud, Latifa Laâbissi e Daniel Linehan; o autor, ator e encenador Dieudonné Niangouna; a encenadora Myriam Marzouki; o arquiteto Nikolaus Hirsch; o físico Pascal Dupont; o jornalista e escritor Nicolas Truong e o filósofo Boyan Manchev. A sessão pôster que teve como tema a escola reuniu os bailarinos e coreógrafos Christine De Smedt e Simone Forti, Xavier Le Roy, Alexandre Paillikévitch, Mette Ingvarsen; os encenadores Jan Ritsema e Cyril Teste; o rapper DGIZ, a teórica e dramaturga Bojana Cvejić; a ensaísta Charlotte Nordmann e o diretor da escola superior de arte de Avignon, Jean-Marc Ferrarri.

Às vezes a conferência-performance é claramente engajada, crítica, e os documentos se tornam, então, provas importantíssimas. Em 2011, o artista plástico e encenador flamengo Kris Verdonck¹² se debruçou sobre o genocídio em Ruanda, que ocorreu em 1994, e sobre suas consequências num espetáculo intitulado *Talk*. Apesar do título (“conferência”), essa obra se afastava das formas já conhecidas e tão variadas da conferência-performance pelo cuidado dispensado à encenação, descrita da seguinte forma pela dramaturgista Marianne Van Kerkhoven:

A primeira parte é uma “peça de teatro para dois estucadores”, criada em 2001. No palco vemos uma parede de oito metros quadrados na qual estão instalados vinte pequenos microfones. Dois estucadores estão trabalhando: eles cobrem a parede com reboco. O público “ouve” o avanço do trabalho, a metamorfose da matéria. Nessa cena, tudo é autêntico e funcional: os estucadores estão lá porque lhes encomendaram que rebocassem um muro; a luz serve para evidenciar as imperfeições no reboco. [...] Na segunda parte, um autor tenta contar sua história com a maior autenticidade, a maior objetividade possível.

Sem enfeites, sem interpretação. A verdade nua e crua. Ele está de pé na frente da parede, um quadrado branco, em contra-luz. Ele aparece como uma sombra, como uma testemunha anônima na televisão, com a voz levemente distorcida. Durante sua fala, ele apresenta o plano de negócios de um país num continente distante: “Rwanda Inc. 2010”. Ele faz previsões sobre o futuro do país, que será, evidentemente, brilhante. Uma marcha triunfal. Nenhum preço é alto demais, nenhum meio a ser empregado é negligenciado. E, contudo, o passado não é feito senão de guerras, genocídios, fome e pobreza extrema... Como passar do ponto A ao ponto B e o que acontece nesse trajeto¹³?

Expor os fatos: é isso que está em jogo no trabalho artístico de Kris Verdonck e, muito especialmente, em *Talk*. O texto é uma reunião de citações provenientes de relatórios e estatísticas e se apoia numa bibliografia muito farta¹⁴. Escrito por Joris Verhaegen, ele apresenta Ruanda como uma empresa dirigida pelo presidente Kagame. Seguindo o modelo do *business plan* [plano de negócios] é apresentada, de maneira extremamente crítica, uma análise que esmiúça a evolução de Ruanda desde 1994, assim como a ascensão ao poder do presidente atual e de seu partido político.

¹² Kris Verdonck, nascido em 1974, pertence a uma nova geração de encenadores flamengos. É formado em teatro, artes plásticas e arquitetura. Suas obras vão da criação de instalações e vídeos (apresentados sob a forma de percursos de ambulatórios) à encenação de espetáculos que apresentam máquinas e até mesmo robôs.

¹³ Citado no programa de *Talk*.

¹⁴ Para a apresentação, o texto original foi cortado, porque era muito longo e complexo. Mas, no fim do espetáculo, a versão integral foi distribuída aos espectadores, dando-lhes, então, acesso ao conjunto das informações e às referências.

O dispositivo é concebido para propiciar uma apresentação, muito mais do que uma representação, na qual todos os elementos são funcionais, como afirma o próprio Kris Verdonck. Esse teatro da função se pretende, antes de mais nada, um teatro do real – daí, por exemplo, a escolha de “verdadeiros” estucadores, aos quais é solicitado que exerçam sua profissão, nada além disso, sem cabotinagem. E, contudo, essa parede diz muito mais do que parece: ao longo das etapas, que consistem em alisar a superfície, em eliminar suas irregularidades e fissuras, vai se configurando a metáfora da dissimulação do regime, com suas trapaças e mentiras.

Construir uma parede branca, uma casa, levantar uma fachada: é muito claramente evocar a reconstrução de Ruanda depois do genocídio, mas é também falar da vontade de esquecer os mortos, de mascarar o indizível, de recusar o trabalho de memória. Ao longo do espetáculo, a presença dessa parede branca se torna cada vez mais pesada. Suspensa no fundo da cena, ela se torna pouco a pouco a tela de nossas projeções mentais, sobre a qual não podemos nos impedir de repassar e ruminar as imagens do genocídio, mas também dos massacres que se seguiram no vizinho Congo.

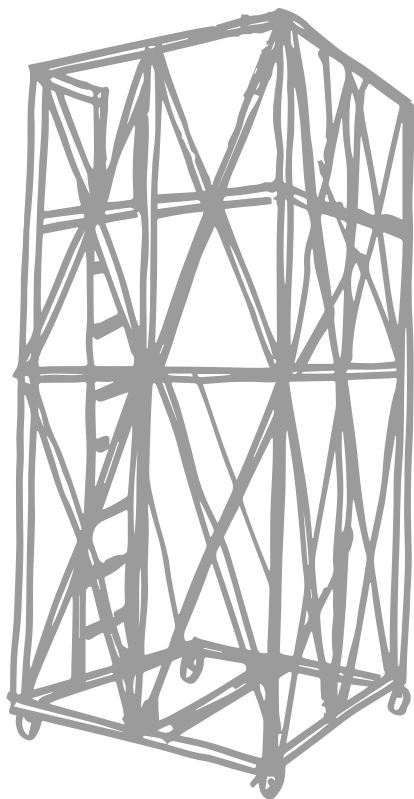
Outro elemento que permite “atuar no teatro de maneira funcional¹⁵”: tornar anônimo o personagem principal. Na penumbra do espaço cênico, o público não pode distinguir seu rosto. Sua voz, sonorizada, é tornada ligeiramente mecânica. O nome do ator não é mencionado no programa, aparece apenas como “X”. A forma de enunciação escolhida, a da conferência, permite concentrar-se sobre os fatos, os documentos, as provas, fazendo desaparecer os afetos, evitando a teatralização do horror. A catarse não é o tema. A figura do conferencista deve ser colocada em paralelo com a do personagem da “testemunha” da tragédia grega, personagem que ressurge com frequência nas encenações de Kris Verdonck, em especial quando há fala, ou antes, quando há emissão da fala como em *End* [Fim]¹⁶. A personalidade da “pessoa que viu” se apaga diante do testemunho prestado, diante do relato, diante da mensagem transmitida; como se a palavra não pudesse ser exercida a não ser a partir de um corpo e

¹⁵ VAN KERKHOVEN, Marianne. *Talk*, 2011. Texto publicado na internet, disponível em: <<http://www.atwodogs-company.org/fr/projets/item/31-talk?bckp=1>>. Acesso em: 20/12/2018.

¹⁶ *End* foi criado em 2005, no âmbito do *Kunstenfestivaldesarts* em Bruxelas. Dez quadros tendo por tema o fim da sociedade humana eram ligados por um mesmo personagem, uma testemunha, único ser dotado de fala na paisagem apocalíptica onde seres e máquinas cruzavam o palco, sempre na mesma direção.

de uma voz anônimos que se tornam, antes de mais nada, vetores de transmissão. Nesse contexto, o formato da conferência aparece como a forma contemporânea do testemunho: o discurso é o fio condutor dele e as convenções são tão aceitas que desaparecem por si sós.

Para além da diversidade e da profusão de procedimentos abarcados pelo termo genérico “conferência-performance”, uma mesma concepção as reúne e poderia ser assim resumida: a palavra é ação. O documento é pretexto para a palavra, às vezes chegando ao virtuosismo retórico, como nas conferências-performances de Éric Duyckaerts; ele age como um desmentido da ilusão teatral para melhor comprovar que “isto não é um espetáculo”. Pretexto para a palavra, o documento é também o artesão de uma tomada de consciência, o objeto cuja função é – parafraseando Kris Verdonck e Marianne Van Kerkhoven – transformar as palavras em ato, colocar o espectador em movimento.



“O TEATRO COMO ÚLTIMO LUGAR ONDE AINDA É POSSÍVEL EXPRESSAR ALGUMA COISA¹”

Béatrice Picon-Vallin

La bellezza e l'inferno, de e com Roberto Saviano

Encenação: Serena Sinigaglia

Luz: Claudio De Pace

Datas e locais: de 16 a 28 de fevereiro de 2010, Piccolo Teatro-Théâtre de l'Europe, Milão; 21 de junho de 2010, Théâtre de la Ville, Paris.

Foi sem venda de ingressos, tanto em Paris como em Milão, que *La bellezza e l'inferno* (A beleza e o inferno) foi programada, entre duas apresentações de *Juste la fin du monde* [Apenas o fim do mundo], de Jean-Luc Lagarce, encenado por Luca Ronconi. Entretanto, o espetáculo pelo qual o coração das pessoas palpitava, numa relação viva entre a cena e a plateia, era o de Roberto Saviano, concebido a partir de sua obra homônima². Esse espetáculo aconteceu depois da adaptação teatral de *Gomorra*, encenado por Mario Gelardi, jovem encenador, que veio da área do filme documentário. Diferentemente de *Gomorra*, *A beleza e o inferno* não é uma investigação organizada sobre o terrível fenômeno político e social que é a máfia, mas uma sucessão de artigos escritos

¹ SAVIANO, Roberto. *La Beauté et l'Enfer*, traduzido do italiano por Marguerite Pozzoli. Paris: Robert Lafont, 2010, p. 63.

² SAVIANO, Roberto. *La bellezza e l'inferno*. Scritti 2004-2009. Milano: Mondadori, 2009. 400 mil exemplares foram vendidos só no primeiro ano.

entre 2004 e 2009, “matéria não homogênea” na qual distinguimos o zumbido de uma profusão de vozes e cujo prefácio procura juntar todos os fios. Dessa narrativa fragmentada, Saviano tira um monólogo centrado em torno de algumas personalidades contemporâneas que ele encontrou na vida, em livros, em jornais e que encarnam diferentes formas de resistência, permitindo testemunhar que “a verdade pode, apesar de tudo, existir”. Essa adaptação e o dispositivo teatral escolhido criam um espetáculo de tipo documentário que poderia ser qualificado como “limite”.

O teatro é, depois do livro, o lugar onde fazer surgir uma palavra de resistência³ – “teatro civil”, definido por Sergio Escobar, diretor administrativo do Piccolo Teatro, como “aquele que exprime toda a força explosiva (da palavra) fora dos contextos que a deformam”. O espetáculo é uma performance, um acontecimento autêntico, na medida em que o próprio Saviano, que vive sob escolta, raramente aparece em público. O narrador – que não se apresenta como intérprete, mas como autor – usa sua vivência, sua “vida blindada”, sua presença excepcional, sua obra toda, para intensificar, sem *pathos*, a força do que ele lê, diz, transmite. O dispositivo é sóbrio: tela de projeção, tela de legendagem, cadeira, microfone, luminária, livro, alguns fragmentos musicais (Goran Bregović, Michel Petrucciani, Manu Chao).

Saviano, o solitário, o excluído, vive intensamente o momento de teatro que é para ele o de uma confrontação desejada e direta com o público. Se o livro é dedicado aos leitores de *Gomorra*, aos “que tornaram possível que o livro se tornasse perigoso”, o espetáculo é, do mesmo modo, totalmente *endereçado*. Saviano segura, no início, um fuzil AK47, criado pelo engenheiro russo Mikhail Kaláchnikov, “o objeto mais alucinatório de toda a história da humanidade”, cuja origem ele conta, além de analisar os seus efeitos, disseminados pelo mundo: arma de destruição de massa mais nociva que a bomba H, com 600 tiros por minuto e alta precisão. A arma aparece na tela cortando

³ Nesse meio tempo, ele apareceu também na televisão; em novembro de 2010, Roberto Saviano participou, como autor e apresentador, de uma série de oito episódios para a Rai Tre, *Vieni via con me*, na qual ele apresentou monólogos sobre problemas da atualidade, provocando a fúria do ministro do Interior da época (Maroni, da Liga do Norte) por ter ousado dizer que a máfia era muito ativa no norte da Itália. Disponível em: <<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/page/Page-4174d693-1e6d-4a13-9f9f-aa216d2853a3.html>>. Acesso em: 20/12/2018. Depois do sucesso estrondoso desses programas, um livro com os textos dos monólogos foi publicado no ano seguinte: SAVIANO, Roberto. *Vieni via con me*. Milano: Feltrinelli, 2011.

o rosto de Salviano, depois ele a entrega ao público e a faz circular pela plateia, que olha e escuta retratos de homens e mulheres livres: o pianista Michel Petrucciani, o jogador Lionel Messi, chamado de “a Pulga”, o escritor-*zek*⁴ Varlam Chalámov, a cantora Miriam Makeba, conhecida como “Mama Africa”, Neda e Taraneh, duas jovens iranianas mortas por apedrejamento em Teerã... Seus rostos se sucedem na tela, documentos, como a máquina mortal que circula pela plateia durante toda a duração do espetáculo. O momento é forte e se grava nas consciências pela simplicidade dos meios.

Longos aplausos de pé, no fim. O espetáculo pertence, sem dúvida, ao gênero italiano do “teatro-narração”. Mas sua intensidade está ligada ao fato de que se trata, para o público, de um encontro entre um herói do nosso tempo e um teatro ligado ao espírito dos grandes documentaristas, como Vittorio de Seta, mestre incontestável do documentário, segundo Saviano, que “entra no que ele conta, não como um intelectual que faz turismo em territórios desconhecidos, mas como alguém que escolhe só contar aquilo que sente verdadeiramente⁵”. Assim, animado pelo desejo de “contar a realidade, fazer com que a vejam”, sem “renunciar ao antídoto do mal [...], a olhar para a beleza” que caracteriza a obra documentária de Vittorio de Seta, *A beleza e o inferno* no teatro tece intimamente o objetivo e o subjetivo.

⁴ “Zek” significa “prisioneiro no gulag”. Autor dos *Récits de la Kolyma* [Relatos de Kolimá], Varlam Chalámov passou 22 anos no gulag de Kolimá.

⁵ SAVIANO, Roberto. *La Beauté et l’Enfer*, op. cit., p. 58.

ALERTAR. *EXERCÍCIOS E AMEAÇAS, NOTOIRE*

Béatrice Picon-Vallin

Foi a partir do trabalho sobre textos do escritor servo-croata Danilo Kiš¹, em 1996, que Thierry Bedard se interessou pela fabricação de um teatro documentário. Ele criou em 1999 a associação Notoire, com direção coletiva², e cujo objetivo é abordar a violência do mundo – sob todas as suas formas (políticas, sociais, econômicas, climáticas, industriais) – com uma perspectiva documentária. Etimologicamente, a palavra “notoire” é formada a partir do latim “*notorius*”: “que faz conhecer, que torna público, que leva ao conhecimento de”. Trata-se, portanto, não apenas de abordar, mas de informar, alertar. Notoire cria por ciclos temáticos e se apoia – como certo número de grupos atualmente – em obras de pesquisadores, historiadores ou sociólogos. No ciclo: “De l’étranger(s)” [Do estrangeiro(s)] (2005-2012, 8 espetáculos), definido como “um ciclo de pesquisa ligado às escritas do mundo, no qual é enunciada a ordem (e a desordem) do mundo...”, 47 se origina do ensaio de um escritor de Madagascar, Jean-Pierre Raharimanana, *Madagascar 1947*³.

¹ Daí os espetáculos de 1997 e 1998: *Argument du menteur 1 et 2 (Les Lions mécaniques et Encyclopédie des morts)* [Argumento do mentiroso 1 e 2 (Os leões mecânicos e Enciclopédia dos mortos)].

² A partir de 1994, ele assumiu sozinho a direção.

³ RAHARIMANANA, Jean-Luc. *Madagascar 1947*. La-Roche-d’Anthéron: Vents d’ailleurs, 2014 [2007].

O teatro contra o esquecimento

Assumir juntos nosso pensamento: 47 (2008)

Em memória dos insurgentes de 29 de março de 1947, Madagascar.

Dedicatória de 47

Não contei mais nada desde então. Não conto mais nada. As palavras saem também dos nossos ventres.

Personagem 1⁴

A obra de Raharimanana tira do fundo de uma memória histórica um massacre colonial perpetrado em março de 1947 pelo exército francês depois do fracasso de um movimento nacionalista, de uma insurreição contra a colonização francesa, que foi seguida por uma longa opressão, denominada de “pacificação”. Tanto do lado dos colonizadores como dos colonizados, reinou um longo silêncio, como uma negação, e esse texto foi publicado para lutar contra o silêncio que gera lendas e boatos, e que rói e assombra sempre a Grande Ilha – Madagascar.

Em sua crueza, ele é a reivindicação de um trabalho de rememoração, única base possível para construir um futuro comum. Ele oferece ao leitor uma polifonia de vozes que testemunham e fotografias “sobreviventes”, tiradas de arquivos muito maltratados. Algumas, tiradas do fundo “Charles Ravoajanahary”, são comentadas. Trata-se de um texto documentário que, segundo Thierry Bedard, “conta uma história comovedora, carregada de uma incrível emoção⁵”. Como na obra de Svetlana Alexiévitch, o procedimento não é o de um historiador que adentra o terreno dos fatos, mas o de um escritor, um artista que se engaja nas cavernas da memória, “assume seu eu⁶”, traçando o desenrolar preciso dos acontecimentos. Fazer ressurgirem vozes, rostos, palavras perdidas...

Para o espetáculo, Thierry Bedard foi a Madagascar e completou sua leitura do livro com a força emocional de sua viagem à ilha e

⁴ Cartaz-programa do espetáculo 47, versão cênica 8.

⁵ Proposta de encenação do espetáculo.

⁶ Thierry Bedard, *dossiê de imprensa de 47*, Scène nationale de Cavaillon. Disponível em: <http://www.lagarance.com/IMG/article_PDF/article_a638.pdf>. Acesso em: 20/12/2018.

de seu encontro com a miséria. Fez pesquisas, entrevistou velhos malgaches, testemunhas diretas da sangrenta repressão, e revirou arquivos – arquivos fotográficos da agência Anta⁷, onde ele escaneou algumas imagens, arquivos de um padre franciscano historiador, Jacques Tronchon, que vivia em Antananarivo, responsável por uma comunidade de ajuda aos mais necessitados.

A adaptação do livro foi feita em colaboração com o autor, a quem Bedard pediu para traduzir em malgache certas passagens. Em cena intervêm dois personagens, Personagem 1 e Personagem 2 e, portanto, dois atores – um francês (Romain Lagarde), o outro malgache (Sylvain Tilahimena). Eles serão os condutores da história, um em malgache, outro em francês, que é a língua utilizada pelo autor. Eles levarão as vozes múltiplas que se ouvem no livro de Raharimanana⁸, que se interroga sobre “a escrita da história pelo norte e a necessidade de interrogar essa história pelo sul⁹”.

O francês será o intérprete do malgache nos espetáculos apresentados na França. O fim do livro é retrabalhado na versão cênica: ele é, para Bedard, militante demais, colérico demais. “Um teatro militante daria respostas. 47 trabalha sobre a nossa consciência”, disse ele¹⁰. Trata-se de prestar homenagem aos mortos, transmitir uma história desconhecida, numa partilha legítima, franco- malgache, do trabalho e das vozes (os autores, os atores). Documentos serão apresentados na encenação: as entrevistas feitas em Madagascar constituirão o fundo sonoro ruidoso (criação sonora de Jean-Pierre Lamand, a partir de gravações realizadas em Madagascar na primavera de 2008), e uma fotografia de arquivos, uma única, aparecerá no palco – imagem que toma todo o fundo da cena: homens saindo da floresta onde tinham se escondido, acossados que foram pelos massacres e pela destruição de suas aldeias. Eles têm o tamanho dos atores em cena e nos chegam como figuras fantasmáticas. O público verá ainda outros documentos: um jornal é distribuído antes do espetáculo, com textos de Jean-Luc Raharimanana, de Julien Gracq e de Aimé Césaire, assim como a fotografia utilizada no espetáculo. Durante seu

desenrolar, os atores darão aos espectadores um segundo jornal com fotos de arquivos ainda mais violentas¹¹.

Trata-se de dar a conhecer, por meio de uma forma teatral, acontecimentos sepultados, jamais contados, “dar uma lição de história” na qual a dimensão íntima, autobiográfica, não é negada. Fora do relato transmitido pelos atores, os elementos documentários foram objeto de uma escolha drástica. A única fotografia, misteriosa e potente, que documenta a representação também a envolve numa poesia extrema pela metáfora que se pode ler ali: a floresta como lugar de memória de onde emergem os desaparecidos. A matéria sonora é igualmente trabalhada: sobre o fundo de vozes gravadas se ouve a voz da Monja Jaoma, figura política incontornável em Madagascar, e a de Mama Sana¹², grande cantora da ilha e cujas canções evocam direta ou indiretamente os acontecimentos de 1947. Thierry Bedard fala de uma “música de transe que vem de muito longe¹³”.

Apresentado apenas duas vezes em Madagascar, no centro cultural Albert-Camus (e proibido de fazer turnê pelo país), depois nas Francophonies de Limoges, em Cavaillon, em Blois, no Festival de Avignon, no teatro Gérard-Philippe, o espetáculo mergulha o público “num estupor”, segundo as palavras de Thierry Bedard – o que posso confirmar por experiência pessoal¹⁴. Será impossível, sem dúvida, esquecer os 60 mil mortos que um pequeno palco de teatro faz reaparecer diante de nós. Os debates com o público, que Thierry Bedard define nos programas como “prolongamentos do palco”, se revelam necessários depois que a forma documentária transmitiu à plateia esse pedaço da história com precisão, sem concessões, com tal rigor que a encenação parece se apagar diante da importância dos fatos. Como afirma Ana Teixeira, encenadora do teatro Amok, do Rio de Janeiro, o objetivo das propostas desses tipos de teatro documentário é que a “trajetória artística continue a ultrapassar a moldura do espetáculo para se abrir ao debate e à reflexão¹⁵.” “O teatro fez seu trabalho que, decididamente, não é consensual. Uma história como essa impede que a gente desespere completamente do teatro e dos homens”, escreve Bruno Tackels depois de ter visto, 47¹⁶.

⁷ Depois de 2007 a situação dos arquivos evoluiu, já existe um site e, em 2015, foi organizada uma exposição.

⁸ Ver BRIDET, Guillaume, “1947: Jean-Luc Raharimanana et Thierry Bedard contre l’oubli”, *Itinéraires*, n° 2, Centre d’étude des nouveaux espaces littéraires, Villetaneuse, postado em 4 de junho de 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/itinéraires/313>>. Acesso em: 15/01/2019.

⁹ Ver nota 5.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Houve um outro jornal em malgache para os poucos espetáculos apresentados em Antananarivo.

¹² Mama Sana morreu em 1997.

¹³ Ver nota 5.

¹⁴ Assisti ao espetáculo no teatro Gérard-Philippe, em Saint-Denis, em março de 2010.

¹⁵ Ana Teixeira, em e-mail à autora, em 16 de março de 2012.

¹⁶ TACKELS, Bruno. “Dans la violence des mondes”, *Mouvement*, Paris, 8 octobre 2008.

O teatro como lugar de exercícios

Um propósito que não é sociológico – interrogar-se sobre as causas sociais, políticas e econômicas da violência –, nem filosófico – o homem é naturalmente violento? –, nem político – a violência pode ser justa? –, mas antropológico: aquilo que, na organização do ser humano, psíquica e social, pode ser controlado, orientado pela regra, mas também manipulado, abrindo espaço às diferentes manifestações da violência.

Françoise Héritier¹⁷

Thierry Bedard encara o teatro como um lugar de exercícios, “diante de um perigo real, a fim de impedir que aconteça o pior¹⁸”. Sem que o ciclo “*De l'étranger(s)*” tenha sido concluído¹⁹, surge um novo ciclo “*Notoire-la menace* [Notoire-a ameaça]” (2010-2016, 8 espetáculos). Uma subseção o completa: “*Exercices et menaces/une suite d'études scientifiques où s'accorde le divertissement de la société à la violence des idées*” [Exercícios e ameaças/uma sequência de estudos científicos na qual se combinam o divertimento da sociedade e a violência das ideias²⁰]. Trata-se de confrontar o público com textos atuais capazes de renovar o modo de pensar. O trabalho se apoia em obras que pertencem mais estritamente ao campo científico – como as do historiador Mike Davis e as do sociólogo Zygmunt Bauman. Esses autores são também personagens engajados na observação de “uma outra humanidade²¹”, a dos excluídos fabricados pelos processos da globalização. Bedard cita um desses processos, que o toca particularmente: a duplicação mundial do preço do arroz, que fez com que, em Madagascar, as pessoas que ele conhecia não pudessem fazer mais do que uma refeição por dia. Um dos temas do novo ciclo diz respeito às favelas e está diretamente ligado à experiência de Bedard em Madagascar, onde ele frequentou o bairro de Antohomadinika, em Antananarivo, e à sua miséria extrema que, em suas palavras, “o fulminou”, e cujas histórias assombram sua sensibilidade.

¹⁷ HÉRITIER, Françoise. *Les Fondements de la violence (une analyse anthropologique)*, citado no cartaz de *Exercices et Menaces* [Exercícios e ameaças].

¹⁸ Ver documento de apresentação-cartaz de *Exercices et Menaces* (aqui, citação de Peter Sloterdijk).

¹⁹ Em 2010, Bedard encenou uma adaptação de *Des ruines* (Ruínas) de Raharimanana, com Phil Darwin Nianga. A forma não foi documentária.

²⁰ Ver nota 18.

²¹ Para esta citação e as seguintes, ver DEAK, Tunde. “*Notoire, la menace*”, entrevista de Thierry Bedard, junho de 2011. Disponível em: <www.notoire.fr/wp-content/uploads/entretien-bedard_-la-menace.pdf>. Acesso em: 07/3/2019.

A perspectiva teatral se quer distante de todos os discursos catastrofistas listados por René Riesel e Jaime Semprun que Bedard gosta de citar²². Informar, fazer ver, mas para abrir uma possibilidade de derrubar, de contornar o pessimismo das ideias preconcebidas. As constatações documentárias são, portanto, rearranjadas com a ideia de contar histórias com os meios do teatro.

“Tenho certeza de que”, diz Bedard em 2011, “para além da violência dos indivíduos, vou construir um teatro carregado de emoção, porque é da esperança, da vida que estamos falando. [...] Não se pode fazer teatro sobre questões tão duras, a não ser que se consiga encontrar uma teatralidade transbordante de vida²³.”

Respondendo a Bauman, que pensa que “é preciso encontrar novos instrumentos cognitivos para chegar a compreender o estado do mundo atual”, ele afirma:

Meu instrumento é um velho instrumento um pouco gasto. Mas minha experiência me anima a confiar nele. Continuo convencido de que o teatro é um instrumento magnífico para pensar o mundo, o poder etc. As questões de “*notoire-la menace*” me atormentam há muito tempo. [...]

É uma verdadeira necessidade artística, logo, será preciso que eu encontre as formas para ela. Sei que vou voltar a formas mais performativas²⁴.

Dizer o horror: “Um bilhão de pessoas sobrevive nesse outro mundo”

Em 2011, *Blow up!* é uma performance, uma “simples performance com um som rock²⁵”. Nos créditos, o encenador indica que seu trabalho foi apenas uma “organização”*. O espetáculo pode ser também aproximado da forma-conferência, despojada de suas referências e de seus atributos científicos²⁶. Em cena, uma atriz-cantora (Mélanie Menu) está de pé diante de uma estante de partituras, sobre a qual está o texto: ao microfone, ela vai dizer, sob forma de *slam*, uma montagem de textos extraídos de *Planet of Slums* [Planeta favela],

²² RIESEL, René; SEMPRUN, Jaime. *Catastrophisme, administration du désastre et soumission durable*. Paris: Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2008.

²³ “*Blow up! Une performance rock pour un monde commun*”, entrevista citada.

²⁴ “*Blow up! Une performance rock pour un monde commun*”, entrevista citada.

²⁵ Programa do espetáculo no teatro l'Échangeur, Bagnolet, 2012. O espetáculo também se apresentou em Confluences (Chinon), em 2012.

* No original, mise en ordre, jogo de palavras com mise en scène, literalmente, colocação em cena (N. da T.)

²⁶ Ver *Ten Billion*, que aborda o problema da demografia mundial que cresce em ritmo acelerado. MAGRIS, Erica. Os Teatros Documentários, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: *A dimensão humana do saber científico*, p. 314.

de Mike Davis²⁷. Montagem em forma de um terrível poema ritmado por títulos que correspondem aos temas abordados, sobre um mundo roubado: o dispositivo é simples e as cores dominantes são o preto e o cinza metálico.

A obra, que alguns pesquisadores criticaram por seu lado mais descritivo que analítico, oferece detalhes sobre as condições de sobrevivência de um bilhão de seres humanos nas cloacas que se desenvolveram na periferia das megalópoles: Kibera, em Nairóbi, a Cité des morts [Cidade dos mortos], no Cairo, as favelas de Lima, Bombay, Karachi, Manilha, Pequim, Caracas etc. A enumeração se faz sobre três acordes de guitarra, repetidos, lancinantes. Um sexto da humanidade vegeta nessas margens que são imensos lixões poluídos, contaminados, perigosos, edificadas em zonas sujeitas a terremotos ou deslizamentos.

As descrições são insustentáveis, inesquecíveis. E ficamos sabendo inclusive que esses labirintos fervilhantes são zonas nas quais se processa um treinamento militar para combates de rua de um novo tipo, contra os quais o Pentágono já pensa em se preparar para poder enfrentar essas massas que crescem à razão de 25 milhões por ano...

No espaço cênico, há uma estante de partituras, um microfone, duas guitarras, um tambor, material de sonorização e dois grandes refletores. A implacável precisão documentária – que não economiza nem números nem enumerações – é reforçada pelo viés subjetivo. A atriz, acompanhada por um músico malgache, Rija Randrianivosoa (substituído na segunda temporada por Jean Grillet), transmite informações de extrema violência, interrompendo-as por onomatopeias que marcam o ritmo de sua cólera. Todo o espetáculo é construído em diálogo com a música; a recitante fala, dialoga, interpela, muda de voz, de tom, pontua a narração com gritos, onomatopeias, sons; alonga as vogais, repete palavras. Tom neutro, comercial, publicitário, ou tom escandalizado, horrorizado, indignado, perpassado de humor tétrico. Ela vai do grave áspero ao agudo, pode também dançar o sofrimento, a loucura, põe e tira os óculos, vira as páginas sobre a estante, senta

²⁷ DAVIS, Mike. *Le Pire des mondes possibles. De l'explosion urbaine au bidonville global*. Tradução do inglês (Estados Unidos) por Jacques Mailhos. Paris: La Découverte, 2007. (Coll. "La Découverte – poche. Sciences Humaines et sociales"). Ver também, do mesmo autor, *City of Quartz. Los Angeles, capitale du futur*. Tradução do inglês (Estados Unidos) por Michel Darteville e Marc Saint-Upéry. Paris: La Découverte, 1997. [Em português, ver DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.]

na caixa de material que está atrás dela. O músico permanece sentado. Ele a segue. Às vezes ele se cala. Às vezes a recitante se cala e a música comenta, às vezes ela fala muito perto do microfone, sussurra. E ela pode amplificar a partitura musical com sua interpretação, cantando *Herinneringen* de Sonic Youth (o título *Blow up!* vem daí), *Cashout* [Retirada] e *Life and Limb* [Vida e limbo], do grupo Fugazi, assim como um sucesso de Patrícia Kaas. O trabalho do som transmite a informação em toda a sua urgência, com uma emoção ofegante.

Tomar consciência da *insecure* instabilidade do mundo

Como *Blow up!*, *Les Guêpes du Panama* [As vespas do Panamá] propõe uma reflexão sobre os mecanismos de exclusão em funcionamento no século XXI. *Les Guêpes du Panama* (teatro l'Échangeur, 2012) é uma conferência-performance, um solo, no qual uma atriz e um ator vestidos de preto (Olivier Coyette e Rébecca Finet) assumem em alternância a introdução que Zygmunt Bauman escreveu para seu livro *L'éthique a-t-elle une chance dans un monde de consommateurs?* [A ética é possível num mundo de consumidores?]²⁸ na qual ele expõe as pesquisas de cientistas ingleses e suas descobertas sobre o funcionamento espantoso e inesperado das vespas como "insetos sociais". Ele vê nisso uma "fábula" sobre o nosso mundo.

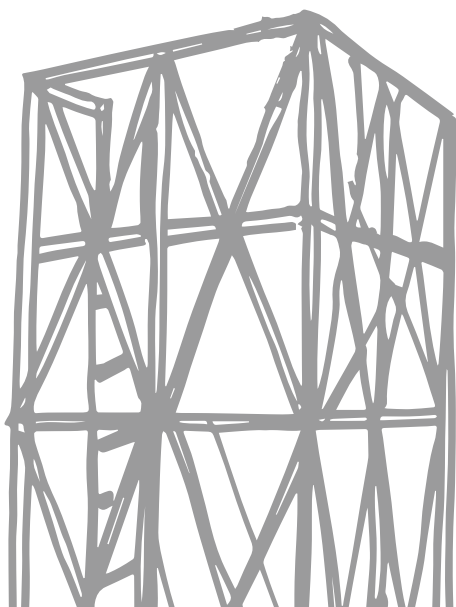
Uma sala de conferências com piso branco; cercada, por três lados, de telas montadas sobre pés e que permanecerão vazias ou serão agitadas por vagas sombras animadas ou coloridas – nenhum documento relacionado aos estudos dos pesquisadores da Zoological Society de Londres será projetado. Acompanhada pela música de Sonic Youth – o grupo de rock nova-iorquino – e de projeções de cores atrás das telas que, por sua vez, permanecem brancas, a atriz, de vestido preto, expõe a aventura intelectual dos pesquisadores que estudaram a vida social das vespas e as regras de hospitalidade que organizam suas relações umas com as outras. Como num desenho animado, ela mima e dança o movimento dos insetos com a cabeça e as mãos, ajudada por quatro acessórios: defumadores, instrumentos que são utilizados em apicultura para acalmar os insetos enquanto eles estão sendo cuidados. Ela nos faz descobrir que os ninhos de vespas são

²⁸ BAUMAN, Zygmunt. *L'éthique a-t-elle une chance dans un monde de consommateurs?* Tradução do inglês por Christophe Rosson. Paris: Climats, 2009. [Em português, ver: A ética é possível num mundo de consumidores? Trad. Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.]

lugares de populações misturadas, acolhedoras, sem fronteiras, onde não há intrusos e onde “vespas nativas e imigrantes” vivem asa ao lado de asa, deixando, assim, perceber – através da migração livre de um ninho a outro – que nossas sociedades humanas seriam como esses ninhos de vespas com fronteiras permeáveis, no contexto líquido e inseguro que é o nosso hoje em dia.

Notoire destila, assim – o que apavora os diretores de programação e limita a apresentação dos ciclos – informações fundamentais, inserindo-as num contexto que aumenta seu impacto e visa, também, tocando-nos, a nos re-humanizar: somos desestabilizados pela enormidade das revelações de *Blow up!*, pelo anúncio berrado de que “uma operação de triagem da humanidade está em curso” e que “as favelas são a solução para essa triagem de resíduos humanos.”

Duas gravações realizadas *in situ* [no local] são transmitidas durante *Blow up!* Uma de ruído urbano, para sonorizar a passagem sobre a guerra do futuro e a outra, um burburinho alegre, que se ouve no momento em que está em questão o trabalho infantil. Foram feitas numa favela de Antananarivo que foi aniquilada e cujas imagens foram enviadas a Thierry Bedard logo depois da destruição, quando ele estava trabalhando sobre *Blow up!* É com essa informação, ao mesmo tempo seca e sensível, fornecida pelo próprio encenador, que o espetáculo termina, cortando pela raiz qualquer veleidade de aplauso e abrindo-se para a discussão o debate e a tomada de consciência.



O FIM DOS ANOS 10...

Béatrice Picon-Vallin

Vivemos uma época ainda mais estranha que a ficção.

Salman Rushdie¹

Como concluir? Uma travessia como esta, com suas entradas e aproximações múltiplas, teatrológicas, históricas, sociológicas, é forçosamente inacabada, visto que a corrente da “documentalidade” explode. O movimento documentário é uma verdadeira onda que revolve, sacode, contamina todas as artes e em especial as artes da cena. Mas não apenas elas. Porque o contexto é este: desconfiança crescente em relação aos jornalistas, paisagem de “guerra de audiência”, transformação dos modos de comunicação e de informação por conta da Internet e das redes ditas “sociais”, mas também reinvenções dos modos de produção e de comunicação da informação sob diversas formas. Assim, em 2018, a *Netflix* entra no campo do documentário e oferece também séries documentárias, bem como a *BBC* (ver sua série *Three Girls*², apresentada em *Arte*, em junho de 2018, que acompanha

¹ RUSHDIE, Salman. *La grande table*, France Culture, 13 de setembro de 2019.

² LOWTHROP, Philippa, *Three Girls*, minissérie, roteiro de Nicole Taylor, BBC Studios e Studio Lambert, 60 min, 2017.

de perto um caso de tráfico sexual envolvendo 47 menores, contado por três delas, e transposto para a atuação de três atrizes, depois do processo contra os culpados em 2012). A mídia *on-line Spicce* se dedica integralmente aos documentários.

Surgem novas tentativas de transformar o jornalismo. *Disclose*³, “lançador de investigações” (fundado em fins de 2018), retoma a constatação da desapareição do jornalismo investigativo e propõe pesquisar temas negligenciados ou escondidos. *Disclose* se apresenta ao mesmo tempo como mídia digital e como O.N.G., abre a possibilidade de um mecenato participativo, capaz de apoiar a “narrativa”^{*} de pesquisas de longo prazo, sem contrapartida de controle de conteúdos. Trata-se de fundar um jornalismo investigativo sem fins lucrativos, independente, de interesse público, utilizando não apenas textos, mas também fotos, sons, vídeos ou ainda a realidade aumentada. Seu *manifesto* anuncia:

Numa época de intensas perturbações ambientais e climáticas, diante da explosão do mercado da vigilância, da inteligência artificial, como de métodos de desinformação que perturbam ainda mais nossa capacidade de discernimento, o jornalismo deve mais do que nunca prover a si mesmo os meios de investigar. *Disclose* quer trazer a verdade dos fatos por escrito, por meio de imagem e som. O jornalismo não pode mais se contentar com denunciar os fatos, ele deve contribuir para mudá-los. *Disclose* se propõe a ser um ator engajado na sociedade e permitir aos cidadãos que ajam. Seja por ações jurídicas, pela elaboração de ferramentas de pesquisa civis ou métodos inovadores e transdisciplinares de checagem de fatos⁴.

A palavra “narrativa” é ambígua. Ela remete à maneira pela qual, nos Estados Unidos, não se fala mais de “*news*” [notícias] mas de “*stories*” [estórias]. No entanto, a busca da responsabilização atenua a tendência ficcional que sub-jaz a essa expressão. Como a arte, a informação, tal como é concebida nesse manifesto, se recusa a se tornar um produto comercial e se define como um bem comum, destinado a criar o máximo de impacto e a ser o mais útil possível no debate público.

A autocrítica da mídia se intensificou desde os acontecimentos de novembro-dezembro de 2018. São colocados em causa não apenas

o *infix*^{*} – como é chamado desde 2017 – que se imiscui nas redes de informação em contínua expansão, mas também o conceito de “informações ininterruptas”, a montagem, o duplex,^{**} a confusão dos formatos, a ausência de controle. Indaga-se sobre o “multivozes”,^{***} o diálogo que se quer fazer nascer, por exemplo, no coração de uma manifestação. Jornalistas como John Paul Lepers, grande repórter e documentarista, diretor da Web-TV *LaTeleLibre*, buscam soluções novas.

Essa onda em torno das fraturas e cismas que submergem, de todos os lados, a Europa e o mundo, além da incapacidade de compreendê-los, empurrou o teatro para um lugar em que o diálogo buscado não é tanto o que ressoa em cena quanto o que se estabelece entre a cena – onde entram artistas profissionais, amadores, testemunhas oriundas da sociedade civil – e a plateia, entre a história, a memória, a atualidade, o vivido das pessoas. Propõe-se ao espectador não apenas que faça parte de um público atento, mas também, frequentemente, que complete, debata, discuta. O princípio da *nol’pozitsia* (posição neutra) – vindo do jornalismo dito “objetivo” e pensado como uma atitude “ecológica” em relação ao excesso de informação, de um lado, e um excesso de espetacularidade do outro⁵, adotado pelo Teatr.doc de Moscou e que alguns consideram como uma das grandes descobertas no campo do jogo do ator do século XXI (o “não jogo”) – está longe de ser uma unanimidade. Mas o debate a ser promovido ao fim da representação ou em outro momento, parece imperativo.

Em Moscou, evoluções e amplificações do gênero

A paisagem teatral já tão diversificada evolui, sempre e ainda. Em Moscou, Mikhail Ugárov, ator, autor e encenador, fundador do Teatr.doc, pequeno em dimensão mas grande pela ressonância que teve na história recente do teatro russo, morreu em 1º de abril de 2018, seguido de perto por Elena Griómina, sua esposa e cofundadora desse lugar pioneiro. Sob sua impulsão corajosa e talentosa muitos teatros independentes emergiram e aproveitam para se abrir aos teatros

³ To disclose “significa divulgar”, revelar”, desvelar”, espalhar”, trazer à luz”.

^{*} No original, “mise en récit”. (N. da T.)

⁴ Ver o manifesto em seu site: <<https://disclose.ngo/fr/article/manifeste-manifesto>>. Acesso em: 30/01/2019.

^{*} Amálgama entre informação e intoxicação, significa informação falaciosa (N. da T.).

^{**} Duplex: sistema bidirecional em que os interlocutores, por exemplo, durante um programa de TV a que ambos assistem em seus aparelhos, podem enviar e receber informações simultaneamente um para o outro (N. da T.).

^{***} Multivozes: o mesmo sistema do duplex, porém com mais de dois interlocutores (N. da T.).

⁵ Ver Svoboda v klubah, teatr.doc. Pamjati Mihajla Ugarova”, 19 de agosto de 2018, debate conduzido por Elena Fanajlova. Disponível em: <<https://www.svoboda.org/a/29413063.html>>. Acesso em: 15/11/2018.

documentários e ao “doc⁶” como se diz hoje em dia familiarmente na Rússia. A abreviação se tornou tão corriqueira que um colóquio moscovita sobre Serguei Tretiakov em abril de 2018 se intitulou simplesmente “Serguei Tretiakov.doc”...

O legado de Mikhail Ugárov e Elena Griómina no teatro russo contemporâneo dura e perdurará, ainda mais que uma pesquisa recente indica que desde 2009 a televisão não inspira mais nenhuma confiança e que o fenômeno se acelerou em abril de 2018, como o constata o jornal *Védomosti*⁷. No entanto, foi possível observar alguns pontos que reorientam seus objetivos e o slogan do Teatr.doc, “Um teatro onde não se representa⁸”. Em primeiro lugar, no interior de um repertório rico e aberto para os temas documentários políticos ou sociais, atuais ou íntimos e até sexuais (24+, 2015), as estratégias dramatúrgicas são diversificadas. Além disso, outras dramaturgias coexistem e elas não são enunciadas, mas atuadas, como *L’Homme de Podolsk* [O homem de Podolsk], a partir da peça de Dmítri Danilov (2017) – espetáculo hilariante sobre a prisão incompreensível de um homem jovem, comum, e seu interrogatório por policiais cultos que não batem nele nem o torturam, mas lhe fazem estranhas perguntas, citam Vladímir Sorókin, Kazimir Malévitch. Uma peça que tende ao absurdo, acabando por traçar o retrato de um homem jovem, indiferente a tudo, sem desejos nem interesses. Outro exemplo de questionamento sobre o documento e o real, no Teatr.doc: em *Les Frères Tch* [Os irmãos Tch] (2014), os dois fundadores procuraram nas anotações e nas obras de Anton Tchékhov falas que ele tinha tirado de suas observações e de sua escuta cotidianas e as reinjetaram num filme dedicado a um dia na sua vida de jovem escritor⁹.

Em Moscou, os gêneros do “doc.” evoluem às vezes em direção a menos radicalidade como, no fim de 2018, *J’ai fait six ans de prison* [Tirei 6 anos de cadeia], do Ateliê de Dmítri Brousníkin no MKHAT (teatro de Arte): um espetáculo sobre as agressões sexuais que mistura – sem grande coerência nem sentido – cenas tipo *West Side Story*, em cruzamento com Pina Bausch e materiais documentários

tirados da Web. Do próprio Teatr.doc surgem alguns trânsfugas, negando o princípio da não encenação: assim Anastassia Patlai saiu do grupo para montar em 2018 uma “ópera documentária” sobre o arquiteto Konstantin Mélnikov, célebre utopista dos anos 1920, a partir dos diários e anotações que ele deixou¹⁰. Ela escolheu montá-lo na ala denominada “La ruine” [A ruína], magnificamente restaurada, do museu de Arquitetura em Moscou, com uma polifonia experimental de Kirill Chirókov, um conjunto orquestral, um velho ator célebre, Ígor lassulóvitch, e recursos de vídeo. Mas o doc.teatro permanece um dos raros espaços de debate na Rússia do fim dos anos 2010. Assim, em janeiro de 2019, um projeto reunia *Dozd*, o canal de televisão independente na Internet, e o Teatr.doc para apresentar, no dia do aniversário do assassinato do advogado Stanislav Markélov e da jornalista Anastassia Babúrova, a leitura (por dois jornalistas e pelo autor, também jornalista) de *Diálogos de assassinos*, peça escrita a partir das escutas telefônicas dos dois assassinos¹¹.

O espetáculo *Le Musée de l’intrusion d’une autre planète* [O museu da intrusão de um outro planeta] (2018) pelo Teatro das ações recíprocas¹² merece que nos detenhamos sobre ele. Realizado por uma equipe “horizontal”, sem encenador – dispositivo que procura também colocar o público na mesma situação em relação aos criadores –, é um *mockumentary* sobre o tema da *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells. O argumento: em fevereiro de 1989, uma cidadezinha de província, não longe da cidade de Tomsk, sofre uma invasão de extraterrestres. Acontecimento que permanece confidencial até 2016, quando chega um grupo de artistas- pesquisadores que investiga, cria um pequeno museu sobre essa invasão, rastreando seus vestígios não através do fantástico, mas através do cotidiano dos moradores da cidade que tinham, antes de mais nada, grandes problemas para prover a própria sobrevivência... Como que

⁶ MATVIENKO, Kristina. Os Teatros Documentários, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: Serguei Tretiakov (1892-1939) e o teatro documentário na Rússia, p. 140.

⁷ Ver *Védomosti*, AO Business News Media (Moscou), 13 de setembro de 2018.

⁸ Esse slogan está nos programas de espetáculos do Teatr.doc. (No original francês, o termo usado é *jouer*, que traduzi, neste caso, por *representar*, mas que também significa *atuar* e *jogar*. N. da T.)

⁹ De início, havia uma peça escrita por Elena Griómina.

¹⁰ No âmbito do festival *Masque d’or*.

¹¹ SKOVORODA, Egor. *Dialogi ubiic* (Diálogos de assassinos. 11 dias antes de sua prisão: escutas telefônicas das conversas de Nikita Tikhonov e Evguénia Khásis). Moscou: Common place, 2019.

¹² Criado no âmbito do programa de apoio nacional e social aos teatros para crianças e adolescentes, sob o patrocínio do presidente da Federação russa e o apoio da prefeitura de Moscou e de seu departamento de cultura, com o apoio da União dos profissionais de teatro da Federação da Rússia, selecionado para o Festival du Masque dor, 2018.

em diálogo com as conferências-performances nos museus¹³ e com as pesquisas sobre o “documentário especulativo” desenvolvidas no KASK Conservatorium de Gand¹⁴, de um modo original, complexo e participativo, o espetáculo consiste na visita a esse museu onde estão reunidos objetos do pobre cotidiano soviético: desenhos de criança, roupas, testemunhos orais sobre os acontecimentos, relatórios militares, maquetes destinadas a explicar a topografia da invasão... Com a ajuda de um teatro de objetos reais ou modelados, do cinema documentário e dos princípios de *reenactement* e talvez de *preenactement*¹⁵, os artistas, que são também os guias do museu, combinam uma narração ficcional com elementos reais, entre os quais uma tempestade eletromagnética que, em março de 1989, teve sérias repercussões no mundo. Espetáculo-passeio, ele é ao mesmo tempo uma excursão pelo acontecimento e pela Rússia soviética e seus objetos desaparecidos. Ele coloca, a cada passo dado pelo espectador nos diferentes cômodos ambientados como salas de exposição, questões sobre a história, ele desorienta o público que ora crê, ora descrê, “porque entre o fato e a pessoa que o percebe há sempre a maneira de apresentá-lo, há uma interpretação. Em que caso podemos dizer: “Isso existiu de verdade?” – escrevem os artistas no projeto do espetáculo¹⁶. Percorrendo sozinho, ao fim da apresentação, um longuíssimo corredor vazio, ao fim do qual está, mergulhado em formol, um espécime da invasão, cada espectador tem todo o tempo para meditar sobre essas questões, sobre a acolhida aos estrangeiros, sobre o medo do outro, além de ser tocado pela simplicidade

¹³ HAGEMANN, Simon. Os Teatros Documentários, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: *Novos caminhos para o teatro documentário contemporâneo? As obras híbridas de Walid Raad*, p. 275. BARDIOT, Clarisse. *Idem*. In: *Isto não é um espetáculo ou o boom da conferência-performance*, p. 317.

¹⁴ O grupo, fundado pelos fotógrafos Max Pinckers e Michiel de Cleene, o encenador Thomas Bellinck e o cineasta An Van Dienderen, organizou no Kaaitheater em Bruxelas, em 25 de fevereiro de 2019, *The School of Speculative Documentary* [A escola do documentário especulativo]: “[U]m espaço de encontro interdisciplinar que interroga o gesto documentário. Criadores tomam a palavra e falam de incerteza e de conjecturas para se reconciliarem com os fossos que não podem ser preenchidos em sua obra e na realidade pouco brilhante.” Ver: <<https://www.kaaitheater.be/fr/agenda/the-school-of-speculative-documentary>>. Acesso em: 18/2/2019.

¹⁵ Ver Thomas Bellinck que, em 2013, realizou a exposição “Domo de Europa Historio en Ekzilo” (Casa da história europeia no exílio). Ambientada num futuro próximo, ela reconstrói os fatos marcantes – verdadeiros e ficcionais – dos cinquenta últimos anos de uma União Europeia já dissolvida. A exposição foi montada em diferentes cidades e a cada vez adaptada ao momento e ao lugar, como no MUCEM, em Marselha, em setembro de 2018.

¹⁶ E-mail de Alexandra Mun (produtora do espetáculo), em 5 de abril de 2018.

eficaz e pela profundidade da viagem proposta que, fazendo participarem, em pé de igualdade, artistas e público, é “um espécie de treinamento para um pensamento livre¹⁷.”

A via documentária

O ritmo se acelera. Às vezes, na vertigem dos avanços tecnológicos, temos a impressão de ir em direção ao futuro e ao desconhecido, às vezes, na estagnação dos problemas sociais e ambientais, a sensação é de nos chocar contra um muro ou de girar em círculos, sem encontrar saída que não seja a violência. É aí que o teatro entra em jogo e seu significado se torna, ou pode se tornar, cada vez mais importante. Como viver hoje em dia num mundo superpopuloso¹⁸, com problemas cada vez mais complexos? Como falar do tempo presente? Como criar no tempo presente? Como escutar, como ouvir os outros? As questões chovem no interior das mutações que o século XXI sofre, todas em grande velocidade. O teatro, que é “a arte do outro”, segundo as palavras de Ariane Mnouchkine, é preocupado por essas questões e, em particular, os teatros documentários, que têm à sua disposição todos os avatares digitais do escrito, da imagem, do som, dos recursos da criação coletiva, das viagens, o acesso às jazidas de informação as mais variadas, que dizem respeito tanto às histórias íntimas quanto à grande História, infinitamente extensas, confiáveis ou controversas, e o teatro documentário tem ainda a possibilidade de colaborar com parceiros vindos de outras disciplinas artísticas e científicas. Laboratórios são abertos, festivais se consagram a isso na Europa toda, cada um assume formas singulares – um exemplo: desde 2012, acontece na Polônia, o “Sopot não-ficção¹⁹”, que oferece uma espécie de ateliês-residência e inventa a “Maratona da não-ficção”. Redes de discussão e de ajuda mútua se constroem, leituras se multiplicam (citamos, na Rússia, as que acontecem há bastante tempo em Iásnaia Poliana; em Liubímovka, tem lugar o festival do Drama novo). Os textos chegam do mundo inteiro, as experiências se cruzam, se fecundam, às vezes também se repetem ou se copiam, quando a onda se torna moda ou cede à facilidade.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ É importante observar que essa questão fundamental relativa às soluções ecológicas para o planeta raramente é levantada. Só os teatros documentários a abordam. Sobre *Ten billion*, de Stephen Emmott e Katie Mitchell, com direção desta última: MAGRIS, Erica. *Os Teatros Documentários*, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: *A dimensão humana do saber científico*, p. 314.

¹⁹ Que deve seu nome à cidade de Sopot.

Ao lado da muito sucinta afirmação: “um material documentário, lido em cena com a minha voz, já é um espetáculo, já é arte”, pode-se ouvir num congresso sobre o teatro universitário em Moscou:

Trabalhar sobre um material contemporâneo para os encenadores de teatro documentário é muito mais difícil do que trabalhar um material histórico. Não se pode montar um espetáculo documentário como se monta *Uma jovem sem dote*, de Ostróvski²⁰ ou *Hamlet* e o fato é que conhecemos melhor o príncipe Míchkin²¹ que os nossos contemporâneos²².

E outros gritavam: “O teatro documentário é a história de hoje e é muito mais interessante que a vida de há cem anos²³.” Em torno de Mikhail Ugárov, questionou-se muito o personagem contemporâneo, procurou-se compreender, escavando até o cerne as narrativas ouvidas e coletadas, o que ele pensa, como ele pensa e por que, neste mundo russo recentemente aberto e em mutação.

A via documentária caracterizaria o teatro de hoje, o novo estado do mundo, ao mesmo tempo em erupção e líquido? Nos melhores casos, talvez, mas a função do teatro é, sem dúvida, antes de tudo mover os limites, multiplicar as questões, os temas, repelir os tabus, provocar um grande abalo, ajudar a redefinir as funções do teatro público. Porém os teatros documentários são, pela escolha de seus temas e de seu modo coletivo de trabalho, social e politicamente ativos e potencialmente subversivos: o destino do Teatr.doc de Moscou, removido pelo poder público do centro da capital, da Travessa Triokhrúdni [Travessa dos Três Lagos], para a periferia, é a prova cabal disso.

Essa via é sobretudo, mas não exclusivamente, percorrida pela jovem geração e cada um tem, para parafrasear Émile Zola, “seu” teatro documentário. Os teatros documentários podem ser chamados também de “teatros documentados”, segundo o índice de ficção e de transposição poética que comportam, o grau zero sendo definido no *manifesto* do Teatr.doc: quando a vida parece mais forte que a arte, é preciso interpor o mínimo possível de obstáculos entre a vida e a cena, o mínimo possível de teatro no teatro, o mínimo de encenação

²⁰ Ostróvski é o Molière russo.”

²¹ Ver *O idiota* de Dostoiévski.

²² MELNIKOVA, Irina. Materiais sobre o debate relativo a “O teatro documentário”, Congresso mundial da Associação internacional dos teatros universitários (AITU-IUTA), Moscou, agosto de 2016. Ver: <www.teatral-online/ru/news/22430>. Acesso em: 13/01/2019.

²³ *Ibidem*.

no palco. Às vezes os artistas evitam usar a expressão, que lhes parece batida demais. Em 1976, com *Un tombeau pour Boris Davidovitch* [Um túmulo para Boris Davidovitch], Danilo Kiš, de origem iugoslava e de língua servo- croata, já tinha feito correr muita tinta com sua maneira de tecer, em suas biografias, o histórico e o romanesco, arriscando-se voluntariamente a enganar seu leitor, que não conseguia distinguir o fato inventado do que provinha de arquivos e de testemunhos. A ficção servia então a um fim preciso: denunciar a verdade oficial que escondia os esquecidos do comunismo, corrigir a história dos manuais. Hoje, a ficção tem outros objetivos nos teatros documentários, ela pode introduzir um fio narrativo, criar ligações, modos de comparação, de montagem, criar imagens, poesia.

A variação dos subgêneros se faz segundo as combinações entre documentos, arquivos, entrevistas e ficção, a maneira pela qual real e ficcional dizem respeito a personagens, lugares ou narração, o ponto de vista adotado para se dirigir ao público – porque é seu olhar que faz o documentário –, o dispositivo construído a partir de disciplinas variadas, escolhidas e cruzadas. Alguns críticos se atêm a quatro categorias²⁴, mas elas são muito mais numerosas, porque as formas se situam com frequência no cruzamento entre as artes e as disciplinas.

Ao comentar um dos “romances de vozes” de Svetlana Alexiévitch, Emmanuel Meirieu afirma:

Estou convencido de que se pode fazer teatro de mil maneiras e, depois de quinze anos de trabalho, encontrei a minha: um personagem vem falar de si para os senhores, simplesmente. [...] Quero que, desde as primeiras palavras pronunciadas, [os espectadores] acreditem que aquele que está lhes contando sua história é aquele que a viveu realmente, como numa roda de conversa. Que eles acreditem que os atores pronunciam essas palavras pela primeira vez na vida e que eles o fazem para o público. [...] Não são mais monólogos de teatro, são testemunhos, fatos vividos pela pessoa que os conta para nós²⁵.

²⁴ Ver TINDEMANS, Klaas, *Regard et réalité. Le spectateur du théâtre documentaire*, Théâtre/public, n° 208, Montreuil: Éditions Théâtrales, p. 34-35. Ver também, para as propostas de classificação, ZANETTI, Marie-Jeanne. *L'effet de document*. In: CAILLET, Aline; POUILLAUDE, Frédéric (dir.). *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 68 ss.

²⁵ MEIRIEU, Emmanuel, texto no programa da temporada no teatro Les Gêmeaux, em Sceaux, fevereiro de 2019, p. 5.

Carregar a voz do outro

Há, nesse caso, uma pesquisa mais ou menos exitosa de forte empatia entre as pessoas que testemunharam, os intérpretes (aqui atores muito conhecidos) e o público, operação que parece prolongar a vontade de Svetlana Alexiévitch de fazer obra de arte, de literatura tanto quanto de história. No caso de *Gens ordinaires* [Pessoas comuns], uma encenação muito recente de Gianina Cărbunariu²⁶, atores romenos dão testemunho, mas num jogo distanciado e lúcido, a respeito do *whistleblowers* ou “lançadores de alerta” na Romênia, mas também na Itália, na Inglaterra, país onde foi reunida a documentação, e sobre os tormentos para os quais a honestidade deles os arrastou, porque o mundo dos aproveitadores, dos desonestos e assemelhados sempre dá um jeito de fazer com que eles sejam condenados pela justiça. As situações são representadas e, no fim da apresentação, testemunhos filmados corroboram o que foi corajosamente interpretado diante do público, que é diretamente interpelado. Os papéis passam de um a outro dos atores, colocados numa estreita faixa cênica fechada por uma parede – verdadeira máquina de atuar, com cadeiras com assentos móveis (que funcionam também como gavetas e latas de lixo onde são jogados os dossiês comprometedores), divisórias retráteis e porta giratória. Através da experiência da coragem individual desses lançadores de alerta e dos mecanismos de intimidação que contribuem para destruir o bem comum, o espectador é chamado, às vezes energicamente, a refletir sobre comportamentos individuais de pessoas que não se consideram heróis, mas que põem em risco a própria carreira levando sua atitude até o fim. Duas maneiras, entre outras, de contar uma história que não é a sua – voltaremos a isso mais adiante.

Os teatros documentários procuram lancetar os abcessos da história. Na França, o grupo Mabel Octobre, como vimos²⁷, criou *La guerre de mon père* [A guerra de meu pai] a partir de testemunhos sobre a guerra da Argélia e promoveu debates, depois das apresentações em Confluences (Paris), em fins de 2015. Em São Petersburgo, Valéri Fókine ensaiou uma criação a partir de documentos inéditos sobre

os tempos iniciais de Stálin e se interrogou sobre a questão da origem: tratava-se de observar o começo do desenvolvimento da crueldade, da sede de poder absoluto, dos processos de desumanização, no período em que Stálin não era ainda um carrasco, mas o carrasco já começava a nascer dentro dele. Fókine procurou um olhar neutro, ele queria dissecar “o gigantesco abcesso que apodrece o corpo da nação e a envenena há décadas”. Ele sabia que o espetáculo, por sua abordagem, não satisfaria nenhum dos dois lados – pro e antistalinistas – presentes na Rússia²⁸.

Mas com frequência, atualmente, trata-se de assumir a história contemporânea dos outros, que é também a nossa. Os temas do exílio, dos migrantes, dos deslocamentos de população, tão recorrentes em nossa atualidade, se amplificam, se repetem ou se diversificam nos palcos. No festival internacional de teatro Sirenos, em Vilnius, em 2018, dois espetáculos tratando do exílio – a partida dos lituanos para a Inglaterra e a chegada de migrantes na Lituânia, que, contudo, recebe poucos migrantes. *Expulsion* [Expulsão], do qual já tratamos²⁹, foi apresentado pela primeira vez num estádio de vôlei, coberto – esse teatro documentário “deslocalizado” num lugar amplo, não teatral, combina história, ritual e divertimento diante de um público muito numeroso. *Dreamland*³⁰ dá a palavra a cinco refugiados que ficaram na Lituânia, a maior parte, aliás, querendo ir embora dali: quatro homens e uma mulher com véu e *hijab* contam sua vida, as causas dramáticas que foram a razão de sua partida, suas peregrinações e sua impressão sobre a Lituânia, país de acolhida. Dois russos, um afegão, uma turca, um libanês. Os primeiros falam a própria língua, os demais falam inglês. Um espaço vazio, quadrados de luz de onde eles se dirigem a nós, atrás deles dois biombos-tela translúcidos, sobre os quais são projetadas suas fotos, a câmera girando em torno deles, enquanto uma voz *off* vai informando sua identidade, sua profissão. As traduções são feitas em russo e em lituano, ou em inglês e em lituano, segundo a língua falada. As cenas que eles descrevem são às vezes representadas por sombras e sons (tambores, gritos, cantos islâmicos, cadeados, estrondos, sinos, alarme, cochichos). Todos os exílios estão ligados à política e à questão:

²⁶ Teatro nacional Radu Stanca Sibiu, com Creative Europe, no âmbito de Be Spectative, Festival de Sibiu, 2016, visto no Théâtre des Abesses, em Paris, em dezembro de 2018. PATUREAU, Mirella. Os Teatros Documentários, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: Rostos e vozes do real nas cenas romenas. A via do teatro documentário, p. 191.

²⁷ PICON-VALLIN, Béatrice. Os Teatros Documentários, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: O teatro diante de um mundo em mutação (...), p. 23.

²⁸ Ver a entrevista com Maria Tókareva, Novaja gazeta, nº 42, Moscou, 20 de abril de 2018.

²⁹ PICON-VALLIN, Béatrice. Os Teatros Documentários, Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2025. In: O teatro diante de um mundo em mutação (...), p. 23.

³⁰ Visto no festival Sirenos, Vilnius, na Lituânia, em setembro de 2018. Encenação Mantas Jančiauskas, autores Rimantas Ribačiauskas, Kristina Savickienė, Lithuanian National Drama Theater, 2017.

“De onde tirar forças para recomeçar a viver?” “A emigração é pior do que a prisão”, diz um deles, falando de sua solidão. Os migrantes representam aqui seu próprio papel em solos sucessivos, cada um em seu isolamento.

Estar em cena, no lugar das testemunhas, emprestar a voz àqueles que não são escutados, são situações que encontramos com frequência ao longo deste livro e que são, na maior parte das vezes, tratadas pelos grupos com muita consciência, muito respeito e muito trabalho. No Teatr.doc, “o teatro documentário pressupõe a participação de personagens autênticos no espetáculo”, diz a atriz Nargiz Abdulláieva: “mas nunca é simples. Como falar da vida dos tuvianos³¹? São pessoas muito fechadas. Consegui falar com eles, escrevi uma peça: eles se recusaram a representá-la, a entrar em cena eles mesmos³².”

Se a documentação e a pesquisa são uma regra básica e necessária, essa pressuposição não poderia ser coecitativa, ainda mais que, como se vê, ela é às vezes difícil de ser seguida.

Em agosto de 2018, uma violenta polêmica irrompeu a respeito de Kanata³³, espetáculo do canadense Robert Lepage com o Théâtre du Soleil – em torno do conceito de “apropriação cultural”, do “*nothing about us without us*” [“nada sobre nós sem nós”], que se tornou um verdadeiro instrumento de censura nos Estados Unidos. Ora, a trupe multicultural do Théâtre du Soleil há muito tempo conta a história do mundo, há muito tempo pratica a troca dos papéis, seja em histórias íntimas, cuja narrativa cênica é confiada a outras pessoas que não a própria, confiada aos parceiros, seja em histórias a respeito do país de origem de cada um. Já em 1980, com *Méphisto: le roman d'une carrière* [Mefisto: o romance de uma carreira], em turnê ao festival de Munique, Ariane Mnouchkine teve que enfrentar, ao longo de um debate, estranhas perguntas, enquanto que o livro de Klaus Mann, que serviu de ponto de partida para a adaptação utilizada no espetáculo, continuava proibido na Alemanha: “Por que vocês vieram aqui com esse espetáculo que trata do nosso passado, enquanto as outras trupes que estão aqui tratam da história do seu próprio país?” E ela respondeu:

³¹ População da Sibéria, de língua turca.

³² Ver nota 22.

³³ Kanata. *Épisode I: la controverse*, com a trupe do Théâtre du Soleil, estreia em 15 de dezembro de 2018, na Cartoucherie de Vincennes.

“Se há um lugar onde se pode ser um pouco internacional é o teatro. [...] Eu recuso a vocês a apropriação desse momento da história³⁴.”

Mas em 2018 tudo se radicalizou. Convidado por Ariane Mnouchkine, Robert Lepage decidiu trabalhar com a trupe-Babel do Soleil, na França, sobre a história do Canadá, partindo do tratamento genocida das nações originárias. A legitimidade da criação foi contestada no Canadá (depois de um ano e meio de trabalho e antes de ele ter sido concluído) por um coletivo de artistas autóctones, sustentados, às vezes à sua revelia, por violentas invectivas nas redes sociais descontroladas. Exigiam que fossem autóctones a interpretar autóctones. Com medo, alguns coprodutores suspenderam o financiamento do projeto. Mas o espetáculo, levado pela coragem de Mnouchkine e o apoio do Festival d'Automne, aconteceu, truncado, evidentemente, em suas dimensões épicas – só se vê uma parte, a última, na qual foram inseridas cenas das duas primeiras. *Kanata. Épisode I: la controverse* [Kanata. Episódio I: a controvérsia], poderoso condensado desse trabalho de mais de três anos, constitui um manifesto³⁵ de resistência à força destruidora do novo movimento que pretende “decolonizar as artes³⁶” e proibir os artistas brancos de falar pelos ameríndios. Enquanto que é precisamente o que pede Ceejay, Shining Eagle Woman [Águia Reluzente], uma autóctone do clã do Castor, da Nação dos Carregadores (Carrier Nation) à trupe reunida quando de sua viagem de trabalho ao Canadá: “Estou aqui para que vocês ouçam minha voz. Sou uma sobrevivente, e acrescentou, diante dos atores desconcertados: “Levem minha voz por mim, seja qual for a nação da qual cada um de vocês vem, para que o mundo saiba o quanto as mulheres são importantes³⁷.” Essas proibições são, na verdade, reveladoras de uma política de terra arrasada onde nada mais voltará a brotar³⁸. E é preciso lembrar aqui das vozes de *Le Dernier Caravansérail* e dos testemunhos dos refugiados iranianos e afegãos (ouvidos durante o espetáculo) que pediam ao Soleil para levar sua história ao maior número possível de pessoas.

³⁴ Citado por GUIBERT, Hervé. “*Méphisto et le théâtre du Soleil en Allemagne. À qui appartient l'histoire?*” *Le Monde*, Paris: Société éditrice du Monde, 19 juin 1980, p. 21.

³⁵ GAYOT, Joëlle, “Ariane Mnouchkine: les cultures ne sont les propriétés de personne”, entrevista, *Télérama*, nº 3584, Paris, septembre 2018, p. 24.

³⁶ Associação criada em 2015 para lutar contra a discriminação nas artes em relação a minorias e pós-coloniais.”

³⁷ Testemunho ouvido no documentário de Hélène Choquette, *Lepage au Soleil: à l'origine de Kanata*, EMA Films Inc., 2019. Ver também o site *La voix des femmes autochtones*: <<https://femmesautochtones.com>>. Acesso: 10/01/2019.

³⁸ Expressão de Tania de Montaigne, citada por TELLIER, Emmanuel, “*Peut-on parler de moi sans moi? La délicate question de l'appropriation culturelle*”, *Télérama*, op. cit., p. 26.

O que se vê na Cartoucherie a respeito da situação dos Povos Originários (que abarca, aliás, várias populações ameríndias, diferentes em suas tradições) chama a atenção dos espectadores para a história terrível que muitos sequer imaginam e sobre a qual eles podem se documentar depois do espetáculo, na livraria do Soleil. Porque não apenas a questão se torna visível como toca muito profundamente, em especial na cena em que Louise, personagem de ficção representada por Nirupama Nityanandan – de origem indiana –, filmada no palco, do lado direito de quem olha da plateia, e projetada, imensa, em plano americano sobre o fundo inteiro da cena, retoma uma sequência da entrevista em vídeo de uma testemunha, uma autóctone, sobre os pensionatos nos quais se praticava, contra as crianças retiradas de suas famílias, uma assimilação forçada. Retomando o tom e o ritmo das palavras pronunciadas em inglês na entrevista, a atriz traz ao nosso conhecimento sensível a palavra de uma autóctone originária da Nação Tl'azt'en (North Prince George B.C.), enquanto outra atriz, Camille Granville, que representa uma intérprete, também presente na cena, traduz em francês, ao microfone, o que é dito. Esse testemunho é transmitido com simplicidade, dignidade e também seriedade, enfim, com uma potência trágica que lhe confere profunda intensidade, sem sentimentalismo inútil. E essa palavra ocupa totalmente o imenso palco do teatro do Soleil graças a um delicado trabalho sobre o som³⁹.

Mnouchkine é clara em suas posições:

As culturas não são propriedade de ninguém. Nenhum limite as restringe porque, justamente, elas não têm limites conhecidos no espaço geográfico nem, sobretudo, no tempo. Elas não são isoladas, elas se fertilizam umas às outras desde a aurora das civilizações. Assim como nenhum agricultor pode impedir o vento de soprar sobre suas terras a pulverização de sementes saudáveis ou daninhas feita por seu vizinho, nenhum povo, mesmo o mais isolado, pode almejar à pureza definitiva de sua cultura. As histórias dos grupos, das hordas, dos clãs, das tribos, das etnias, dos povos, das nações, enfim, não podem ser patenteadas, como querem alguns, porque elas pertencem à grande história da humanidade. É essa grande história que constitui o território dos artistas. As culturas, todas as culturas, são nossas fontes e, de certa maneira, elas são todas sagradas. Nós devemos beber nelas, estudiosamente, com respeito e reconhecimento, mas não podemos aceitar que nos proíbam de nos aproximarmos delas porque isso acarretaria nosso exílio no deserto. Seria uma regressão intelectual, artística e política apavorante. O teatro tem portas e janelas. Ele diz o mundo por inteiro⁴⁰.

³⁹ Ver o testemunho de Lucille Mattess, <www.lesenfantsdevenus.ca>. Acesso em: 12/1/2019.

⁴⁰ GAYOT, Joëlle, Ariane Mnouchkine: les cultures ne sont les propriétés de personne”, op. cit., p. 20-21.

No interior do próprio espetáculo, a polêmica que agitou dolorosamente a criação é diretamente evocada pela visão de um mundo em que cada qual se fecha “num círculo de onde ninguém pode sair e no qual ninguém tem o direito de entrar. Cada um na sua célula. E eu,” diz a jovem pintora francesa Miranda, a cargo da atriz Dominique Jambert, “eu não quero essa prisão.”

Apesar de certas sequências e mesmo se uma longa pesquisa de campo foi feita no Canadá, onde a trupe visitou diversos lugares – tanto no Québec quanto nas províncias do oeste, em busca das populações, dos artistas, das pessoas engajadas na defesa dos Povos Originários e de grandes Chefes, bem como em Vancouver, nos bairros empobrecidos de Downtown Eastside – em busca de uma verdadeira “imersão no ontem e no hoje dessas populações”, como diz Robert Lepage, *Kanata* não é um espetáculo documentário. Um dos personagens centrais é um documentarista (Martial Jacques), o que coloca *em abismo* o processo de criação da equipe. A trama ficcional, concebida, em parte, antes do início do trabalho, em paralelo aos marcos documentais que estruturam a pesquisa, foi muito enriquecida pelas improvisações, reescritas por um dramaturgo, e é cheia de reviravoltas inesperadas.

Mas essa polêmica é uma advertência e um chamado à resistência: falar dos outros e fazer ouvir como são ouvidas suas palavras ou seus cantos, seus sofrimentos ou suas alegrias é o que é próprio do teatro e isso diz respeito particularmente aos teatros documentários. É uma de suas vias. A posição “entre”, originária do verdadeiro diálogo, como descrito por François Jullien⁴¹, é a posição do artista que traduz, transpõe, transforma, desloca o que ouve e vê; é a posição que, respeitosamente, ativa o pensamento e o torna operante, longe do identitário que a petrifica e imobiliza. Aliás, é interessante que François Jullien use o termo “ressource” [recurso] em lugar de identidade cultural e que esse termo seja também um termo do vocabulário pessoal de trabalho de Robert Lepage.

Diante da ascensão dos populismos, espetáculos documentários europeus

Teatros documentários procuram ultrapassar seu caráter local participando de projetos europeus, o que se manifesta ao mesmo tempo nos temas, nas modalidades de trabalho e nos lugares internacionais

⁴¹ JULLIEN, François. Il n'y a pas d'identité culturelle. Mais nous défendons les ressources d'une culture. Paris: L'Herne, 2017 [2016]. (Coll. “Cave canem”)

de apresentação. A romena Gianina Cărbunariu montou, em três meses de pesquisas na Itália, em Módena, *Work in Progress*⁴²: ateliês, discussões, pesquisas, cem entrevistas realizadas antes e depois das eleições, na cidade e nos arredores, como Castel Nuovo, onde uma longa greve na indústria de carne tinha se encerrado pouco antes. Ela tinha sido mantida por sessenta operários de origens muito diferentes: albanesa, costa-marfinense, ganesa, chinesa. As entrevistas foram feitas com a geração entre 20 e 35 anos (a mesma dos atores italianos envolvidos no projeto) sobre as mudanças das condições de trabalho, de formação, mas também sobre os medos, os sonhos e as esperanças. Elas revelaram duas posições extremas: por um lado, mesmo entre os imigrantes, discursos de frustração, afirmações racistas, xenófobas, sexistas – que refletem a impossibilidade de se projetar no futuro –, o individualismo, a incapacidade de reagir diante da exploração, da injustiça, da desconfiança em relação aos políticos, e, por outro lado, um desejo de mudar esse estado de coisas. Mesmo em Módena, onde o nível de vida é mais alto que em outros lugares da Itália, foram observados os mesmos mecanismos de exploração encontrados nos demais países da Europa: medo do outro, terror de ser substituído por alguém que aceite um salário ainda mais baixo, competição violenta, discursos de extrema direita. Depois das improvisações inspiradas pelos temas das entrevistas, a solução – para colocar em cena essas vozes sem julgá-las, mas tentando tomar distância para compreender os mecanismos que tornam possíveis essas respostas – não foi o documentário, mas o *mockumentary*, o abandono dos fatos para aprofundar os sonhos da cidade.

No começo do espetáculo os atores anunciam que depois do período de pesquisa eles abandonaram as entrevistas dos cem habitantes de Módena para tentar entrar nos sonhos deles durante a noite. Dezesseis quadros são realizados num estilo eclético, cada sonho tem seu próprio estilo, misturando a realidade com os pesadelos, levando até o limite as situações inspiradas pela realidade ou apresentando de maneira “normal” a agressividade, a catástrofe moral, a violência verbal no espaço público e o perigo que ela carrega. Ajudados por um coreógrafo, Alessandro Sciarroni, tentamos pôr em cena a inquietante banalidade dessa violência, a confusão e o sentimento de surrealismo experimentado por nós durante todo o período de pesquisa⁴³.

⁴² Criado em Módena, em 2018, cenário e figurinos Mihai Păcurar, no Teatro Delle Passioni, produção ERT. Emilia Romagna Teatro, com dezesseis atrizes e atores, entre 23 e 32 anos, vinda(a)s de diferentes regiões da Itália.

⁴³ E-mail de Gianina Cărbunariu, de 3 de janeiro de 2017.

É de modo completamente diferente que Thomas Ostermeier monta *Retour à Reims* [Volta a Reims], “a partir do texto de Didier Eribon (editora Fayard, 2009), numa versão da Schaubühne Berlin”. Com o apoio de vários coprodutores, ele vai mostrar diferentes versões de um espetáculo criado com a emblemática atriz alemã Nina Hoss: uma estreia em inglês no Manchester International Festival – M.I.F. – (*Returning to Reims*, julho de 2017); uma recriação em francês no Théâtre de la Ville (com elenco francês – Irène Jacob –, em janeiro de 2019) que excursiona pela França e depois pela Suíça, estando prevista uma turnê também na Itália.

A leitura do livro de Eribon tardiamente traduzido para o alemão (2016) mas que rapidamente se tornou um *best-seller*, suscitou em Ostermeier a urgência de levar ao maior número possível de pessoas – como ele mesmo disse – o texto em diferentes línguas, misturando uma reflexão íntima que o comove com a análise psicológica e política do processo de desaparecimento da esquerda e da passagem radical do voto operário comunista ao voto de extrema direita. O espetáculo documentário foi construído a partir de um dispositivo teatral que põe a cena em *abismo*: o público assiste à fabricação de um filme documentário sobre *Voyage à Reims*, ou antes, à sua pós-produção sonora num estúdio revestido de lambri. Três personagens: uma atriz (que é a voz *off* que diz as palavras de Eribon no filme), o cineasta e o proprietário do estúdio de gravação. Primeiro, a leitura do texto é feita ao microfone diante de uma estante de música, acompanhada da montagem de imagens ilustrativas que passam sobre uma tela colocada acima do palco: a volta de Eribon, filmado num trem para Reims, onde estão suas raízes operárias, uma sucessão de tristes paisagens, a mãe do autor que comenta fotos de família, imagens de arquivos sobre a vida da fábrica; depois, a atriz interrompe o trabalho para interrogar o cineasta sobre os cortes que ele fez no texto e sobre o modo de se dirigir ao público – o que origina um debate mais pessoal, e os personagens se tornam pessoas da história da esquerda francesa, projetadas sobre documentos de arquivo. Na versão alemã, Nina Hoss evocava suas recordações: o percurso de seu pai, comunista, soldador, membro fundador de um sindicato independente, depois do partido verde alemão, que ele abandona no momento da guerra no Iraque, antes de se dedicar a ajudar os povos da Amazônia. Na versão francesa, a reflexão pessoal sobre a história social é confiada ao *rapper* Blade Mc Alimbaye, que administra o estúdio: ele evoca seu avô artilheiro

senegalês e as violências cometidas contra ele. O espetáculo termina então com um novo documentário em embrião, porque o relato íntimo se torna testemunho, logo filmado pelo cineasta.

As reações do público diferem de uma versão para outra. Na Alemanha, a estreia aconteceu na noite das eleições legislativas que deram o terceiro lugar ao partido de extrema-direita Alternative für Deutschland (A.F.D. [Alternativa para a Alemanha]), que, com isso, ganhou força política. “Havia na plateia uma atmosfera surpreendente, que eu raramente vi numa estreia na Alemanha”, diz Ostermeier.

As pessoas estavam desorientadas. No fim, houve um silêncio absoluto, depois demorados aplausos que significavam: “Estamos contentes de ter visto isso, mas é totalmente deprimente”⁴⁴.

Na França, a estreia aconteceu na véspera de um dos sábados dos Coletes amarelos (imagens das manifestações deles foram incluídas na montagem do vídeo). Contudo, apesar (ou por causa) da proximidade dos fatos, a engenhosidade do dispositivo se voltou talvez contra o espetáculo, visto que teatro e cinema documentários não respondem às mesmas exigências. Mas ele suscitava verdadeiras discussões (sobre o conteúdo e sobre a forma) entre os espectadores no *foyer* e na rua. E era exatamente isso o que Ostermeier desejava com as diferentes versões de *Retour à Reims*, adaptadas a cada país – como algumas obras do Rimini Protokoll –, tema que se ampliou com a atual ascensão dos populismos.

No fundo, vejo esse espetáculo como um debate ou como o meio de alimentar um debate sobre a situação atual. Como chegamos ao fracasso da esquerda e a essa pressão irresistível da extrema direita? [...] Acredito muito na capacidade desse espetáculo de alimentar nossa reflexão sobre o que acontece hoje e de nos interrogar sobre os modos de fazer face à ascensão do populismo⁴⁵.

Ultrapassando a ideia um pouco comercial do formato, uma criação teatral documentária que tenha diferentes rostos nacionais, que fale diferentes línguas, poderia se tornar uma espécie de plataforma de reflexão, de tradução, de transferências culturais, mas também de proposta, de invenção; uma forma, para os artistas envolvidos, de “fazer a Europa”? E, mais, opondo-se ao reinado da “pós-verdade”

⁴⁴ LUYSEN, Johanna, “Didier Eribon élu par les Allemands”, 19 de outubro de 2017, <https://next.liberation.fr/theatre/2017/10/19/didier-eribon-elu-par-les-allemands_1604367>. Acesso em: 13/1/2019.

⁴⁵ Declarações a Hugues Le Tanneur, programa do espetáculo, Théâtre de la Ville, p. 7.

– conceito que designa a zona fluida em que agora o verdadeiro e o falso coexistem sem se oporem nem se distinguirem –, os teatros documentários, alimentados por sua história, não se tornariam os desejados espaços onde fazer ressaltar os fatos, onde separar o fato comprovado de seu avatar oral, da opinião desconectada da realidade, um lugar onde se possa desconstruir a realidade alternativa que se desenvolve de modo viral nas redes graças aos algoritmos? Assim, os teatros documentários não seriam mais, como dizia Peter Sellars em 2003, meios de informação alternativos, mas lugares de informação partilhada diante da desinformação digital, restaurando na Europa a prática e o exercício da construção difícil e coletiva da verdade.

O diálogo dos artistas com o público, depois de uma representação, ou entre os próprios espectadores, é uma metamorfose do que Vsévolod Meyerhold procurava, no momento do Outubro Teatral, querendo transformar o lugar cênico em um “ateliê de cargas psicofísicas”. Mas aí se acrescenta a dimensão “wiki”, atividade participativa que brota hoje em dia do cotidiano do espectador. Observa-se uma propensão dos teatros documentários a ampliar o impacto da representação multiplicando ações secundárias não teatrais: os debates já citados, às vezes filmados, mas também publicações, exposições de fotos ou de documentos, catálogos, instalações, a criação de *sites* ou a produção de filmes, como faz o International Institute of Political Murder [Instituto Internacional de Assassinato Político], de Milo Rau. O trabalho de investigação deve ser partilhado para além do espetáculo, imergindo a representação teatral em ações com múltiplas valências, em função dos orçamentos alocados ou obtidos para o projeto artístico.

Trilhas ou descaminhos?

O cinema documentário abre para si novas trilhas, às vezes vivamente criticadas: os filmes do IIPM, realizados a partir de criações teatrais; *Donbass* de Serguei Lóznitsa (2018), que desenvolve sua crônica da guerra no Donbass em episódios tirados de vídeos filmados e postados na *Web*, depois representados por atores; ou ainda as manipulações digitais efetuadas sobre filmes de arquivos da *BBC* e de museus militares pela equipe do neo-zelandês Peter Jackson – para limpar, precisar, colorizar, sonorizar (voz) recalculando o ritmo de passagem das imagens ou mergulhar no 3D (*Ils ne vieilliront pas* [Eles não envelhecerão], 2018, no centenário da Primeira Guerra

mundial). Sem nada acrescentar, esse último filme busca apagar a distância temporal criada pelas imagens em preto e branco e por seu tom cinzento míope para fazer ver e ouvir a Grande Guerra vivida por homens tornados mais próximos dos nossos contemporâneos. Trata-se de uma ressurreição, traduzindo aos olhos do cineasta uma verdade humana mais verdadeira que as imagens soluçantes e *floos* dos arquivos. A crítica fala de “via hiperrealista”. Lembremos que Milo Rau qualifica às vezes o resultado de seu processo de “surreal do real”.

É preciso que nos detenhamos sobre *DAU*, experiência entre cinema e artes vivas, proposta russa de arte total de tipo documentário, contestada, criticada, rejeitada, – sobretudo no início, adiado, tornado confuso e complicado por atrasos de autorização administrativa e problemas organizacionais. Apresentada em Paris de 24 de janeiro a 17 de fevereiro de 2019, orquestrada pelo cineasta Iliá Khrjnovski e financiada por um rico *businessman* russo, Serguei Adóniev, a ação artística intitulada *DAU* (a partir do nome do soviético Lev Landau, Prêmio Nobel de física de 1962, em torno do qual ela se desenvolve) propõe formas e experiências novas, baseadas no caos e na duração. Aqui, diferentemente da maior parte dos projetos estudados, o orçamento é impressionante. Originado de um filme rodado, em parte, sobre Landau, pesquisador excepcional, excêntrico, místico, antistalinista e libertino, *DAU* inchou e sua realização durou quase dez anos: ele se transformou em experiência imersiva de longo curso no sistema totalitário da ex- U.R.S.S., tanto para os participantes da filmagem quanto, alguns anos mais tarde, para os espectadores-visitantes da manifestação. O cineasta reconstituiu (não inteiramente, há papelão nos planos de conjunto) em Khárkov, na Ucrânia, o Instituto de pesquisa onde Landau trabalhava em Moscou. Construído em torno de uma piscina desativada, é uma espécie de panóptico onde tudo pode ser vigiado e punido. Khrjnovski selecionou, em vários *castings* locais ou moscovitas, quase quatrocentas pessoas para viverem no Instituto reconstituído durante três anos, entre 2009 e 2011, continuando a exercer sua profissão ou situação de origem: cientistas, às vezes com a família, garçonetes, cozinheiros, atriz de filmes pornô, secretários/as, pesquisadores estrangeiros convidados, zeladores/as, motoristas, bibliotecários/as, veteranos da Segunda Guerra mundial, faxineiras, padre, ex-agentes KGB aposentados, policiais, varredores, criminosos se encontraram nesse espaço totalitário onde deviam se comportar como cidadãos soviéticos, segundo as regras impostas

pela época – roupas, penteado, alimentação, bebidas a rodo, mobília e louça, material de laboratório, cores escuras e esverdeadas das pesadas tapeçarias de parede e das cortinas e até o vocabulário. Tudo era “de época” (um tempo longo e condensado, que vai de 1935 até 1968) – de fato, quase tudo, porque detalhes como o papel alumínio nas cozinhas fora de moda sobressai na minúcia documentária que se vê, por exemplo, nos filmes de Aleksei Guérman e dão um indício dos objetivos.

O cineasta-demiurgo reúne personalidades qualificadas que ele teve o talento de reunir – *experts?* – para interagirem num espaço confinado (Instituto, apartamentos comunitários, cantina etc.), sob a vigilância dos onipresentes telefones pretos em baquelite, no interior dos quais estavam instalados microfones de escuta, sob Stálin como sob Bréjnev. A filmagem foi feita por etapas, sob a direção de Jürgen Jürges (diretor de fotografia de Fassbinder e Wenders), sem nenhum roteiro ou direção de atores – mas, de tempos em tempos, com a intervenção de alguma indicação do diretor a um ou outro dos habitantes. Todas essas pessoas anônimas embarcaram, cada uma pelo período que lhe convinha, num retorno espaço-temporal aos anos 1935-1968, segundo um princípio de não atuação. Também artistas russos ou internacionais conhecidos – artistas plásticos, encenadores, músicos (Peter Sellars, Romeo Castellucci, Anatóli Vassíliev, Rei Kawakubo, Vladímir Martínov, Tatiana Grindenko, Marina Abramović etc.) – e pesquisadores de renome na Rússia e nos Estados Unidos (como Nikita Nekrássov, especialista em teoria das cordas) também vieram para curtos períodos nesse passado soviético (com exceção de Aleksei Blinov, físico e engenheiro, especialista em inteligência artificial e empatia, que ficou do começo até o fim...) para aí viver e desempenhar um papel na vida do Instituto – Landau sendo interpretado pelo famoso maestro greco- russo de Perm, Teodor Currentzis. Havia uma única atriz profissional. Todos os demais eram amadores, porém profissionais na própria vida. No Instituto são realizadas experiências verdadeiras, trabalha-se, descobertas são feitas. Para concluir, Iliá Khrjnovski chega a contratar jovens neonazis para destruir inteiramente o Instituto diante da câmera. Um deles, inclusive, está preso, condenado a dez anos, por algo não relacionado com o *DAU*. Não há, portanto, vestígios do Instituto em Kárkhov, mas restam setecentas horas de filmes que originaram mais de vinte longas-metragens, séries mais curtas e arquivos com milhares de imagens e de sons captados no lugar

recheado de microfones: é o primeiro resultado tangível do qual se pode ter uma ideia consultando *rushes* [material bruto da filmagem], fotos e fichas em cabines equipadas com computadores.

Em Berlim, onde o projeto devia ter sido lançado, os filmes seriam projetados num teatro e também seria reconstituída uma parte do muro de Berlim, para ser novamente derrubado. Como a cidade não autorizou esse ato de puro *reenactment*, o projeto foi transferido para Paris, onde foram adaptados os teatros do Châtelet e de la Ville, ambos em obras, assim como o Centro Pompidou para propor uma experiência imersiva no mundo stalinista, começando por pedir ao público que se munisse de vistos em lugar de comprar entradas.

Esses filmes não podem nem devem, realmente, ser vistos no cinema: não foram feitos para uma sala de cinema, trata-se de uma época e de um país estudados com lupa; pessoas e temas da vida que viajam de filme para filme: só um teatro – no caso, dois –, com seus espaços diversificados, pode oferecer a possibilidade de criar um pouco por toda parte dispositivos, ambientes que prolongarão os dos filmes e que os espectadores dos filmes poderão explorar à vontade, sem que a descoberta seja facilitada. E, de fato, será possível encontrar e falar com as pessoas vistas nas telas em todos os recantos do teatro: no espaço da plateia, nos camarins, nas salas da administração, nos corredores, nos subsolos labirínticos e nos cafés do teatro. Os lugares são adaptados como salas de cinema de diferentes dimensões, com telas que chegavam até o chão, mas também como ateliês de trabalho que os espectadores podem visitar e onde são, por exemplo, fabricados manequins, como interiores soviéticos comunitários com cheiro de cebola frita, sufocantes (objetos, rádio, cartazes, livros, luminárias, fotos espalhadas sobre mesas com toalhas rendadas, camas etc.), onde se poderá conversar, jogar xadrez com um dos ocupantes desses quartos – russos, chechenos, ucranianos – escutar cantos populares polifônicos ou canto diafônico. No teatro do Châtelet uma parte dos locais – previstos para *DAU* e depois fechados à visitação – tinha paredes vermelho escuro, cuja parte inferior estava pintada com uma camada de tinta cinza que recobria também os objetos que estavam no caminho do pincel. O selo do tempo passado era assim acrescentado. Nos percursos, o público cruza, disseminados ao acaso, com manequins hiperrealistas, em silicone (nada a ver com o museus de cera Grévin) – eles estão sentados em sofás ou de pé, e é possível reconhecer, ao

passar por um biombo espelhado, Landau, Blinov, Vassíliev e outros mais. É possível dar de cara com músicos ensaiando ou se apresentando em concertos, com xamãs, com atores numa disputa verbal, com uma conferência, na qual dois pesquisadores debatem, olhos brilhantes de paixão, diante de um quadro onde rabiscam com giz, a teoria quântica dos campos. Cenas desses filmes. Diferentes a cada dia.

Como não é possível abarcar tudo, só se pode levantar a questão: a que corresponde uma tal desmedida no que está “em curso” nesses dois lugares 24 horas por dia? Podemos nos referir em parte ao espetáculo de Anatóli Vassíliev, *Les Démons* [Os demônios], montado em 1988 em Moscou, em deambulação imersiva num antigo cinema, na rua Srétenka, demolido aos poucos durante a representação e a sua filmagem. Mas havia também atores profissionais para fazer o público entrar no universo de Dostoiévski. E ainda mais: é possível colocar esse mundo em perspectiva com as criações de Milo Rau, como *Les Derniers Jours de Ceausescu* [Os últimos dias de Ceausescu] (Bucareste, 2009), espetáculo no qual se reconstituía o processo vinte anos depois, sem caricaturar os Ceausescu. O espetáculo não era apenas uma representação teatral, ele integrava as reações do público e tudo era filmado. E vários dos verdadeiros protagonistas do processo estavam sentados na plateia e olhavam os atores representarem seus papéis. Em Moscou, Rau reconstituiu, em 2013, *Os processos de Moscou* [Die Moskauer Prozesse], que originou um filme em 2014). Para esse espetáculo, ele convocou os protagonistas de diferentes casos judiciais: processos contra militantes de extrema direita que vandalizaram exposições de pintura, processo contra as *Pussy Riot*. Num tribunal instalado numa construção próxima do Centro Sákharov, artistas, jornalistas, *skinheads*, advogados, juizes e procuradores vieram desempenhar seu próprio papel – a ameaça bem palpável de uma proibição acentuou a verdade da reconstituição.

DAU é, sem dúvida, mais do que isso. Em *DAU*, que deveria ter ido em seguida para Londres e Berlim, o que acabou não ocorrendo ⁴⁶, o cinema parece sair da tela e invadir os teatros de várias maneiras: por seus interiores, seus objetos, suas pessoas-personagens que passeiam por ali, pelos manequins, pelas imagens que se pode olhar nas cabines, pelas perguntas que podem ser feitas (e gravadas) aos

⁴⁶ *DAU* se tornou, depois, uma plataforma digital.

visitantes a respeito do que eles viram – e o que eles viram não exclui nada: cenas de bebedeira, de interrogatório, de sexo não simulado. De que se trata, afinal? De *reenactment*? De exposição gigantesca sobre a natureza humana? De telerrealidade deslocada para o passado? De um parque de diversões com uma máquina para fazer voltar no tempo (é obrigatório deixar o *smartphone* em um escaninho)? De uma experiência sociológica (arquivou-se a experiência parisiense, foram coletados dados dos perfis psicológicos dos visitantes)? De um gigantesco documentário no qual a realidade documentária se alimenta da realidade fictícia, uma vampirizando a outra? De uma série documentária em muitas “estações”, sobre pessoas que viveram e trabalharam juntas e criaram um mundo autônomo, com suas próprias regras tiradas de um passado comum, mas também de sua vida pessoal, um mundo duplo que se tornou sua realidade cotidiana? De um testemunho sobre uma realidade paralela e um espaço teatral e performativo destinado a revivificá-lo? Não é só isso, é tudo isso ao mesmo tempo e sem dúvida mais ainda... Os institutos científicos soviéticos eram estados dentro do Estado, os pequenos eram vigiados de perto pelo grande, onde se vivia melhor do que em outros lugares mas onde também ocorriam prisões e onde penetravam pesquisadores estrangeiros e grandes artistas da época – músicos e outros, para sessões privadas. Foi o que se encontrou nos dois teatros, onde se é revistado na entrada e na saída, onde se assiste a concertos magníficos – num anonimato total, que alegra os artistas russos convidados para o acontecimento em Paris.

No caos organizado por Khrjónovski, atores nasceram, filmados por um grande profissional; no caos dos dois teatros em obras – um dos quais teve suas salas destripadas, como o Bouffes du Nord* e esse desnudamento foi ainda mais acentuado, pelo *designer* de DAU – um outro tipo de espectador pode nascer, estranho a esses percursos não orientados em direção à arte, curioso, fascinado, desejoso de novas descobertas, de trocas, de conversas. Se ele não for falar nas cabines forradas de espelhos, onde um interlocutor o ajudará a exprimir o que ele sente, ele poderá se contentar com encontros com outros espectadores tão ávidos quanto ele de palavras, perguntas e respostas.

* Inaugurado ao fim do século XIX, o Bouffes du Nord viveu, a partir de 1952, um período de decadência até que, no início da década de 1970, foi confiado à trupe de Peter Brook, que despiu o palco à italiana de sua vestimenta e elevou o piso da plateia à altura do palco, criando assim, uma semiarena, mantendo o ar de época pela pintura descascada e outros detalhes à antiga. (N. da. T.)

DAU se apoia num enorme conjunto inacabado (vários dos filmes ainda estão sendo montados) de documentários ficcionalizados (a partir das memórias da mulher de Landau, e de outras pessoas), tratando não do passado stalinista em si, mas de uma experiência de reconstituição parcial desse passado e dessa experiência mostrada como vivida por contemporâneos que estão no passado ao mesmo tempo que continuam a ser o que são hoje em dia. As camadas de percepção se superpõem e se encaixam. Às vezes a emoção ou a rejeição do espectador brota diante das gotas de suor que pingam no rosto em *close* de um integrante da KGB que interroga uma mulher, aterrorizando-a e violentando-a para fazê-la “assinar” – o que visivelmente lhe desperta recordações penosas. Saindo da sala damos de cara com esse homem... mas é apenas sua réplica em silicone... É um caso entre muitos outros. Obra de um tipo novo, por sua dimensão, híbrida, DAU não se encaixa totalmente no grande molde dos espetáculos documentários, mas, ao registrar as realidades humanas, às vezes sórdidas, vividas ou até mesmo revividas pelos “jogadores”, a experiência resvala no teatro documentário e muitas vezes ultrapassa pela energia do supra-real que DAU libera e que é produzida, entre outros fatores, pela superposição de temporalidades e por sua inédita duração. Ou, ao contrário, DAU debocha do gênero, fazendo dele uma caricatura? O que chama a atenção também é o número impressionante de candidatos dispostos a viver nesse espaço totalitário e a concordância de celebridades em tomar parte nisso. Força do dinheiro? Busca de verdade ou desejo do que é obscuro? Alguns me responderam ressaltando a importância de uma nova experiência inter- humana, outros sublinhando a experiência do extremo⁴⁷. O objetivo parece ser, através das questões tratadas nos filmes por uns e por outros, em cada ambiente representado no Instituto, a criação de um acontecimento artístico, político e social que interviria no presente, evocando, sobretudo nos últimos filmes (datados de 1968, na cronologia de DAU), a situação de hoje em dia e que diz respeito tanto à Rússia quanto à Europa.

DAU mereceria uma análise mais aprofundada. Mas o acontecimento ainda é muito recente, DAU prossegue como o *work in progress* que ele parece ser, e a obra mantida por tanto tempo se conclui. Então, ainda sem respostas precisas diante desse dispositivo extravagante e complexo, às vezes sulfuroso, concluímos temporariamente por uma

47 Uma das participantes, ex-atriz pornô, é atualmente guia de montanhismo...

volta ao minúsculo teatro KnAM, dirigido por Tatiana Frolova que, impregnada das lições de atuação e encenação do teatro da Taganka a cujos espetáculos ela assistia desde a juventude, atravessando a Rússia toda, de Khabárovsk até Moscou, declara que o teatro documentário que ela pratica recompõe sempre alguma coisa na vida das pessoas. Ela se alimenta dessa finalidade de resiliência e da seguinte ideia: por menor se seja na Rússia e no mundo, pode-se vencer, porque aqueles que criam, assim como aqueles que olham, começam, enfim, a pensar juntos.

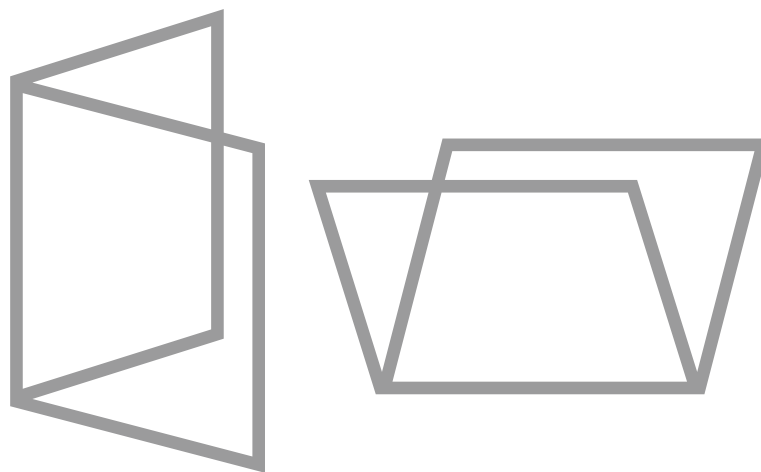
Post-scriptum 2023

Visto que a conclusão se fechava com dois casos russos, os recentes acontecimentos me obrigam a acrescentar um *post-scriptum* para a publicação da tradução da obra em 2023.

Atualmente *DAU* nos aparece como uma curiosa obra visionária e hoje invisível, escondida. Uma obra híbrida, de tipo “pós-documentária”. Os pesquisadores russos que tanto apreciaram a tradução, tardia, do livro de Hans-Thies Lehmann, usam esse termo, decalcado sobre “pós- dramático”. Eles se encontram, desde 24 de fevereiro de 2022, e como toda a população, diante de um regime que pratica num grau superlativo a “pós-verdade”, e são testemunhas desse galopante fenômeno, orquestrado pela propaganda veiculada pela mídia. Como todos os russos, eles assistem, através da “operação especial” na Ucrânia, a processos históricos de tipo colonial, a uma tentativa de volta atrás, sustentada por um arsenal repressivo dirigido contra todas as vozes discordantes. Sem silenciar e apesar dos perigos que os ameaçam a cada mínima parcela de verdade enunciada, os artistas que permaneceram na Rússia inventam outras formas de teatro documentário, cifradas ou não, para informar, advertir, apoiar o público em cenas independentes, em lugares com programação aleatória. Esse teatro é um teatro de resistência. O pequeno Teatro KnAM, bem conhecido dos franceses por suas turnês, deixou definitivamente a Rússia desde os primeiros dias da invasão russa na Ucrânia e pratica hoje seu teatro documentário único, na França, continuando a denunciar as perversões do governo russo. Porém não é mais um sinal de alerta, seria o caso de voltar à longa história da Rússia no século XX, que nunca realizou seu processo de Nuremberg.

Em Lyon, Tatiana Frolova e sua trupe se esforçam para que isso algum dia aconteça.

Na desordem das propagandas militares, na desarticulação geopolítica mundial que se instala, nas tormentas digitais das redes sociais, nas ideologias que pregam a cultura do cancelamento, nas censuras de todos os tipos que se instauram um pouco por toda parte no mundo, é cada vez mais complexa para os artistas a prática de formas úteis, e necessárias, de teatro documentário que demandam uma abordagem ao mesmo tempo objetiva e de denúncia. Construir a verdade – ou uma parte dela – se torna uma tarefa muito difícil, que requer energia, coragem, vigilância, discernimento, cruzamento e verificação de numerosíssimos dados e documentos, e, claro, engajamento, cultura e inventividade artística.



BIBLIOGRAFIA SELETIVA

DOCUMENTO E DOCUMENTÁRIO: HISTÓRIA, GÊNEROS E SUPORTES

Documento, história, ficção

Livros

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.). *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, 2 volumes. Paris: L'Harmattan / INA, 2011.

BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1949), edição anotada por Etienne Bloch. Paris: Armand Colin, 1997.

BUCHLI, Victor; GAVIN, Lucas (dir.). *Archaeologies of the Contemporary Past*. Londres: Routledge, Londres, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

GINZBURG, Carlo. *Le Juge et l'historien. Considérations en marge du procès Sofri*, trad. do italiano de M. Bouzaher, A. Fiorato, J.-L. Fournel. Paris: Verdier, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, trad. do italiano de J.-P. Bardos. Paris: Gallimard: Seuil, 2003. (Coll. "Hautes études")

GINZBURG, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et Histoire* (1989), trad. do italiano de M. Aymard, Ch. Paoloni, E. Bonan, revisão de M. Rueff. Paris: Verdier, 2010.

JABLONKA, Ivan. *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris: Seuil, 2014. (Coll. "La librairie du XXI^{ème} siècle")

PEDAUQUE, Roger T. *La Redocumentarisation du monde*. Toulouse: Cepaduès éditions, 2007.

RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*, trois tomes. Paris: Seuil, 1983, 1984, 1985.

DE TOURTIER-BONAZZI, Chantal. *Le Témoignage oral aux Archives. De la collecte à la communication*. Paris: Archives Nationales, 1990.

WALLENBORN, Hélène. *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire: le témoignage à l'aube du XXI^{ème} siècle*. L'overval: Editions Labor, 2006.

Artigos

AGNEW, Vanessa. "Introduction: What is Reenactment?", *Criticism*, Detroit (USA), vol. 46, n° 3, 2004, p. 327-339.

AGNEW, Vanessa. "History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present", *Rethinking History*, Abingdon (Royaume-Uni), vol. 11, n° 3, 2007, p. 299-312.

JOUTARD, Philippe. "Historiens à vos micros. Le document oral, une nouvelle source pour l'Histoire?", *L'Histoire*, Paris, n° 12, 1979, p. 106-113.

LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento", dans *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Einaudi, Torino (Italia), 1978, p. 38-48, publicado pela primeira vez em francês na edição francesa deste livro.

POMIAN, Krzysztof. "Histoire et fiction", *Le Débat*, Paris, n° 54, 1989, p. 114-137.

VOLDMAN, Danièle. "La place des mots, le poids des témoins". In: IHTP, *Écrire l'histoire du temps présent*. Paris: CNRS Éditions Histoire, 1993, p. 123-132.

O documentário, do cinema às novas mídias

Livros

AITKEN, Ian (dir.). *Encyclopedia of the Documentary Film*. Oxon: New York: Routledge, 2006.

AUSTIN, Thomas; DE JONG, Wilma (dir.). *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices* (2008). Maidenhead: New York: Open University Press-McGraw Hill Education, 2009.

BALLHAUS, Edmund (dir.). *Dokumentarfilm: Schulen - Projekte - Konzepte*, Berlin: Reimer, 2013.

BALSON, Erika; PELEG, Hila (dir.). *Documentary Across Disciplines*. Cambridge: Londres: Berlin: The MIT Press, 2016.

BARREAU-BROUSTE, Sophie. *Arte et le documentaire: de nouveaux enjeux pour la création*. Lormont: Bry-sur-Marne: le Bord de l'eau-INA, 2011.

BERDOT, Françoise. *La Télévision d'auteur(s). 1. Le documentaire de société*. Lyon: Aléas, 2003.

BERDOT, Françoise. *La Télévision d'auteur(s). 2. Le documentaire historique, le documentaire sur l'art, l'essai*. Lyon: Aléas, 2004.

BERNON-GERTH, Anne-Marie; CRIPS, Liliane; GABRIEL, Nicole; RICHER-ROSSI, Françoise (dir.). *Les Médias à l'épreuve du réel*. Paris: M. Houdiard, 2012.

BIZERN, Catherine (dir.). *Cinéma documentaire: manières de faire, formes de pensée. Addoc 1992- 1996*. Crisnée: Yellow Now, 2002. (Coll. "Côté cinéma")

BRUZZI, Stella. *New Documentary. A Critical Introduction* (2000). Oxon: New York: Routledge, 2006.

CHAPMAN, Jane. *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity, 2009.

CORNER, John (dir.). *Documentary and the Mass Media*. Londres: E. Arnold, 1986.

COMOLLI, Annie; DE FRANCE, Claudine; PESSIS, Anne-Marie. *Le Film*

documentaire: options méthodologiques. Nanterre: Formation de recherches cinématographiques, 1981.

COMOLLI, Annie; DE FRANCE, Claudine (dir.). *L'Image documentaire: expériences et réflexions*, Nanterre: Université de France Paris X-FRC, 2007.

CRICQUI, Jean-Pierre, (dir.). *L'Image-document, entre réalité et fiction*. Paris: Marseille: Le Bal-Images en manœuvres, 2010.

ELLIS, John. *Documentary: Witness and Self-revelation*, Oxon: New York: Routledge, 2012.

GAUTHIER, Guy, PILARD, Philippe; SUCHET, Simone. *Le Documentaire passe au direct*. Montréal: VLB éditeur, 2003. (Coll. "Les champs de la culture")

GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma* (1995). Paris: A. Colin, 2011.

GIANNARELLI, Ansano. *Il film documentario nell'era digitale*. Roma: Ediesse, 2007.

GUYNN, William. *Un Cinéma de non-fiction: le documentaire classique à l'épreuve de la théorie* (1990), trad. do inglês (Estados Unidos) de J.-L. Lioult. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001.

HIGHT, Craig; ROSCOE, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

HIGHT, Craig. *Television Mockumentary: Reflexivity, Satire and a Call to Play*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

JEANNEAU, Yves (dir.). *La Production documentaire: histoire d'une renaissance*. Paris: Dixit, 1997.

KILBORN, Richard; IZOD, John. *An Introduction to Television Documentary. Confronting Reality*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

LEBOW, Alisa (dir.). *The Cinema of Me: the Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Londres: New York: Wallflower Press, 2012.

LIOULT, Jean-Luc, *À l'enseigne du réel: penser le documentaire*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2004. (Coll. "Hors champ")

LIOULT, Jean-Luc (dir.). *Des mouvants indices du monde: documentaire, trace, aléas*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2008.

MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct revisitée*. Laval: Les 400 coups, 1997.

MAURY, Corinne. *Habiter le monde: éloge du poétique dans le cinéma du réel*. Crisnée: Paris: Yellow Now-Les Belles lettres, 2011.

MENEGALDO, Gilles; MURCIA, Claude (dir.). *Cinéma documentaire, cinéma de fiction: frontières et passages*. Poitiers: Faculté des lettres et des langues de l'Université de Poitiers, 1992.

MERAN BARSAM, Richard (dir.). *Nonfiction Film Theory and Criticism*. New

York: Dutton, 1976.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press: Bloomington, 2010.

NINEY, François. *L'Épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000. (Coll. "Arts et cinéma")

NINEY, François. *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.

RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: Londres: University of Minnesota Press, 2004.

Réseau des Organisations du Documentaire. *L'État du documentaire 2000-2010: la place de la création dans la production documentaire*, 2011. Disponible em: <<http://www.lespi.org/ETUDE-L-Etat-du-documentaire-2000>>. Acesso em: 3/1/2019.

RHODES, Gary D.; PARRIS SPRINGER, John (dir.). *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson: McFarland & Co., 2006.

ROSENTHAL, Alan (dir.). *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.

SEGEBERG, Harro (dir.). *Referenzen: zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren, 2009.

Union syndicale de la production audiovisuelle. *Le Documentaire en question: colloque*, 9 et 10 juin 1993, Paris: FEMIS, 1993.

VEYRAT-MASSON, Isabelle. *Télévision et histoire, la confusion des genres: docudramas, docufictions et fictions du réel*. Bruxelles: Bry-sur-Marne: De Boeck-INA (Médias recherches), 2008.

WINSTON, Brian. *Claiming the Real. Documentary: Grierson and beyond*. Londres: New York: BFI-Palgrave Macmillan, 2008.

WINSTON, Brian; VANSTONE, Gail; CHI, Wang. *The Act of Documenting: Documentary Film in the 21st Century*. Londres: New York: Bloomsbury, 2017.

Artigos

BAYET, Antoine. "'Prison Valley': quelques éléments pour décrypter un webdocumentaire record". Postado em 22/4/2010, disponível em:<http://www.rslmag.fr/post/2010/4/21/prison-valley_quelques-elements-pour-decrypter-un-webdocumentaire-record.aspx>. Acesso em: 18/4/2014.

LIU CARRIGER, Michelle. "Historionics: Neither Here Nor There with Historical Reality TV". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Lawrence (USA), vol. 24,

nº 2, 2010, p. 135-150.

CRU, Olivier. “Qu’est-ce-que le webdocumentaire?”. Publicado *on-line* em: <<http://webdocu.fr/web-documentaire/2011/03/07/qu'est-ce-que-le-webdocumentaire/>>. Acesso em: 18/4/2014.

FOUCHE, Marie-Laure. “Quel type de droit pour le webdocumentaire?”. Publicado *on-line* em: <<http://webdocu.fr/web-documentaire/2010/12/06/quel-type-de-droit-pour-le-webdocumentaire-1ere-partie/>>. Acesso em: 18/4/2014.

GRIERSON, John. “First Principles of Documentary” (1932), in: MERAN BARSAM Richard (dir.). *Nonfiction Film Theory and Criticism*. Dutton, New York (USA), 1976, p. 19-30.

Sites: festivais, produtoras e plataformas críticas

<<http://4ecrans.wordpress.com>>, blog do Festival des 4 écrans. Acesso em: 17/4/2014.

<<http://afi.com/afidocs/>>, International Documentary Festival, Washington, DC e Silver Spring (USA). Acesso em: 16/9/2016.

<<http://blog.cinemadureel.org>>, blog do Festival international de films documentaires Cinéma du Réel, Centre Pompidou, Paris. Acesso em: 17/4/2014.

<<http://www.cinemadureel.org>>, Festival international de films documentaires Cinéma du Réel, Centre Pompidou, Paris. Acesso em: 17/4/2014.

<<http://cphdox.dk>>, Festival international du documentaire de Copenhague (Dinamarca). Acesso em: 16/9/2016.

<<http://www.davduf.net>>, site do jornalista e narrador Web David Dufresne. Acesso em: 17/4/2014.

<<http://www.docquebec.ca>>, site dos documentaristas do Canadá. Acesso em: 17/4/2014.

<<http://www.dokfest-muenchen.de>>, Festival dok.fest, Munich (Alemanha). Acesso em: 17/4/2014.

<<http://www.festivaldeipopoli.org>>, Festival dei Popoli – Festival internazionale del film documentario, Florença (Itália). Acesso em: 3/1/2019.

<<http://www.hotdocs.ca>>, Canadian International Documentary Festival, Toronto (Canadá). Acesso em: 16/9/2016.

<<http://www.idfa.nl>>, International Documentary Film Festival Amsterdam (Holanda). Acesso em: 16/9/2016.

<<http://www.idoc.supsi.ch>>, projeto *Interactive Documentary Workshop*, University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland, Canobbio (Suíça). Acesso em: 3/1/2019.

<<http://sheffdocfest.com>>, Festival de Sheffield (Reino Unido). Acesso em: 16/9/2016.

<<http://www.sunnysideofthedoc.com>>, Festival international de La Rochelle. Acesso em: 16/9/2016.

<<http://tdf.filmfestival.gr>>, Thessaloniki Documentary Festival (Grécia). Acesso em: 16/9/2016.

<<http://www.truefalse.org>>, Columbia, Missouri (USA). Acesso em: 3/1/2019.

<<http://www.upian.com>>, site da produtora digital Upien, Paris. Acesso em: 3/1/2019.

<<http://www.visionsdureel.ch>>, Festival international de cinema Visions du réel, Nyon (Suíça). Acesso em: 16/9/2016.

<<http://webdocu.fr/web-documentaire/>>, site dedicado à atualidade e à reflexão sobre os webdocumentários. Acesso em: 17/4/2014.

Documentos, arquivos e documentários nas artes

Obras

ALEXIEVITCH, Svetlana. *La Fin de l’homme rouge ou le temps du désenchantement*, trad. do russo por S. Benech, Arles: Actes Sud, 2013.

ARNS, Inke; HORN, Gabriele (dir.). *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-Enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. Frankfurt am Main: Revolver, 2007.

BAQUE, Dominique. *Pour un nouvel art politique. De l’art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2004.

BESSIERE, Jean; MAAR, Judith (dir.). *Littérature, fiction, témoignage, vérité*. Paris: L’Harmattan, nº 3, 2005. (Coll. “Cahiers de la Nouvelle Europe”)

BORGGREEN, Gunhild; GADE, Rune (dir.). *Performing Archives/Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2013.

BOYNTON, Robert S. *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction writers on their craft*. New York: Vintage books, 2005.

CAILLET, Aline. *Dispositifs critiques: le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes: PUR, 2014.

CAILLET, Aline; PUILLAUE, Frédéric (dir.). *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques éthiques*. Rennes: PUR, 2017.

CARONIA, Antonio; JANSÁ, Janez; QUARANTA, Domenico (dir.). *Re:Akt: Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*. Brescia: FPeditions, 2009, ver também o site <www.reakt.org>. Acesso em: 17/04/2014.

DEMOS, T. J. *The Migrant Image: the Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham: Londres: Duke University Press, 2013.

DE PALMA, Marianna. *Pasolini: il documentario di poesia*. Alexandria (Italia): Falsopiano, 2009.

DRESCHKE, Anja; HUYNH, Ilham; KNIPP, Raphaela; SITTler, David (dir.) *Reenactments: Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, [transcript], Bielefeld, 2016.

ENGELKE, Heike. *Geschichte wiederholen: Strategien des Reenactment in der Gegenwartskunst - Omer Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson*. [transcript], Bielefeld, 2017.

FLIS, Leonora. *Factual Fictions: Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

FOLEY, Barbara. *Telling the Truth: the Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca (USA): Cornell University Press, 1986.

GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan (dir.). *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.

GUGELBERG, Georg M. (dir.). *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.

LEHMAN, Daniel W. *Matters of Fact: Reading Nonfiction over the Edge*. Columbus: Ohio State University Press, 1998.

LOUNSBERRY, Barbara. *The Art of the Fact: Contemporary Artists of Nonfiction*. New York: Greenwood Press, 1990.

LÜTTICKEN, Sven (dir.). *Life Once More: Forms of Re-enactement in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte de With Institute, 2002.

RIZZANTE, Massimo; NARDON, Walter; ZANGRANDO, Stefano (dir.). *Finzione e documento nel romanzo*.

Trento: Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2008.

SIEBER, Gerald. *Reenactment: Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels*. Marburg: Schüren, 2016.

STEYERL, Hito. *Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia+Kant, 2008.

WEBER, Ronald. *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Athens (USA): Ohio University Press, 1980.

WEINGARTEN, Marc. *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution*. New York: Crown, 2006.

WESTMORELAND, Marc Ryan. *Crisis of Representation: Experimental Documentary in Postwar Lebanon*. Charleston: BiblioLife, 2011.

ZENETTI, Marie-Jeanne. *Factographies: l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

HOUSSA, Emilie. *Les Images documents: l'art et l'acte documentaire au*

quotidien, thèse présentée comme exigence partielle du Doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, mai 2011. Disponível em: <<http://www.archipel.uqam.ca/4052/>>. Acesso em: 3/1/2019.

Artigos e revistas

BÉNICHOU, Anne (dir.). *Refaire/Redoing. Intermédialités/Intermediality*, Montréal (Québec), n° 28- 29, automne 2016-printemps 2017. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/im/2016-n28-29-im03201/>>. Acesso em: 16/8/2023.

CHEVRIER, Jean-François; ROUSSIN, Philippe (dir.). *Le parti pris du document: littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^{ème} siècle*. Communications, Paris, n° 71, 2001.

CHEVRIER, Jean-François; ROUSSIN, Philippe (dir.). *Des faits et des gestes. Le parti pris du document, 2: littérature, photographie, cinéma et architecture au XX^{ème} siècle*. Communications, Paris, n° 79, 2006.

CLARKE, Paul; WARREN, Julian. "Ephemera: Between Archival Objects and Events", *Journal of the Society of Archivists*, Abingdon (Royaume-Uni), vol. 30, n°1, 2009, p. 45-66.

FOSTER, Hal. "An Archival Impulse", *October*, Cambridge (USA), n° 110, automne 2004, p. 3-22.

GENETTE, Gérard. "Récit fictionnel, récit factuel", dans *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1979, p. 141- 168.

HOUSSA, Émilie, "Entre document immédiat et fiction de mémoire: Histoire et enjeux du désenchantement des actualités visuelles", *Conserveries mémorielles*, n°10, 2011. Postado em: 15/8/2011. Disponível em: <<http://cm.revues.org/911>>. Acesso em: 8/7/2017.

O documentário no teatro

Manifestos e textos de artistas

CARBUNARIU, Gianina. "La vraie vie est ailleurs". Disponível em: <<http://voir.ca/scene/2008/05/15/gianina-carbunariu-la-vraie-vie-est-ailleurs>>. Acesso em: 3/1/2019.

CARBUNARIU, Gianina. "Je fais un théâtre pour ceux qui ne croient pas au théâtre", *Yorrick, Revista săptămânala de teatru*, entrevista a Dana Ionescu, Bucarest (Roumanie), n° 53, 29 novembre 2010.

CĂRBUNARIU, Gianina. "X mm din Y km. Despre o posibilă arhivă performativă", *Scena.ro*, Bucarest (Roumanie), n° 17, avril 2011, p. 30-31.

DELCUVELLERIE, Jacques. *Sur la limite, vers la fin. Repères sur le théâtre dans*

la société du spectacle à travers l'aventure du Groupov (roman), Groupov/ Alternatives théâtrales, Bruxelles (Belgique), 2012.

FLANAGAN, Hallie. "Nos contemporains s'intéressent aux faits" (1938). In: FLANAGAN H., *Federal Theatre Plays*. New York: Random House, 1938.

MICHAÏLOV, Mihaela, "Arhiva Capete înfierbantate" (Archive *Têtes brûlées*) 13-15 juin 1990. Publicado em: <capeteinfierbantate.blogspot.fr/2011/03/arhiva-capete-infierbantate-13-15- iunie.html>. Acesso em: 3/1/2019.

MICHAÏLOV, Mihaela. "La documentation de terrain. Le théâtre de la recherche communautaire" (2012). Publicado originalmente no antigo site du CIV (*Centrul de Introspectie vizuala*), disponível atualmente em: <https://biblioteca-alternativa.noblogs.org/recomandari/>.

PISCATOR, Erwin. *Le Théâtre politique* (1929), trad. do alemão por A. Adamov e C. Sebisich. Paris: L'Arche, 2017.

RAU, Milo. *Vers un Réalisme Global*, trad. do alemão por Sophie Andrée Fusek. Montreuil: L'Arche, 2021. (Coll. "Tête-à-tête")

RAU, Milo. "Manifeste de Gand", *ARTCENA - Le bulletin n°9*, octobre 2018. Disponível em: <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/enjeux/le-manifeste-de-gand>. Acesso em: 16/8/2023.

RAU, Milo, "Du domaine du réel", trad. do inglês por Éric Vautrin, *Double jeu*, n°10, 2013. Publicado on-line em: 10/7/2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/doublejeu/599>. Acesso em: 16/8/2023.

SEPINUCK, Teya. *Theater of Witness. Finding the Medicine in Stories of Suffering Transformation and Peace*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2013.

WEISS, Peter, "Notes sur le théâtre documentaire". In: *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution* (1967), trad. do alemão por Jean Baudrillard. Paris: Seuil, 1968, p. 7-15.

Peças (seleção)

BLYTHE, Alecky; CORK, Adam. *London Road*. Londres: Nick Hern Books, 2011.

CĂRBUNARIU, Gianina. *Tipografic Majuscul e Asparagus*. In: WOLF Irina (dir.). *Machtspiele. Neue Theaterstücke aus Rumänien* (Jogos de poder. Novas peças romenas). Berlin: Theater der Zeit, 2015.

CIXOUS, Hélène. *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. Paris: Montreuil-sous-Bois: Théâtre du Soleil/Bibliothèque Nationale de France-Éditions Théâtrales, 2010.

DAEVERE SMITH, Anna. *Twilight: Los Angeles, 1992*. New York: Dramatists Play Service, 2003.

DOLMIEU, Dominique; ISAMBARD, Bleuenn; OLMEZ, Mouradine. *Vivra (Быдем живым)*, trad. do russo por Bleuenn Isambard. Paris: L'Espace d'un Instant, 2017.

DORST, Tankred. *Toller*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.

EMMOTT, Stephen. *Ten Billion*. Londres: Penguin Books, 2013.

ENZENSBERGER, Hans-Magnus. *Das Verhör von Habana (O interrogatório de Havana)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

GROUPOV. *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*. Paris: Éditions Théâtrales, 2002.

HARE, David. *Via Dolorosa*. Londres: Faber & Faber, 1998.

HOCHHUTH, Rolf. *Les Soldats: nécrologie pour Genève, théâtre* (1967), trad. do alemão por M. e J. Vecker. Paris: Seuil, 1968.

HOCHHUTH, Rolf. *Le Vicaire*, trad. do alemão por F. Martin e J. Amsler. Paris: Seuil, 1963.

KAUFMAN, Moisés. *The Laramie Project: 10 Years Later*. New York: Dramatists Play Service, 2012.

KELLY, Dennis. *Occupe-toi du bébé* (2007), trad. do inglês por Ph. Le Moine e P. Sales. Paris: L'Arche, 2010.

KIPPHARDT, Heinar. *En cause: J. Robert Oppenheimer* (1964), trad. do alemão por Jean Sigrid. Paris: L'Arche, 1967.

KRAUS, Karl. *Les Derniers jours de l'humanité. Tragédie en cinq actes avec prélude et épilogue* (1922), version intégrale, trad. do alemão por Jean-Louis Besson e Henri Christophe. Marseille: Agone, 2015.

MROUÉ, Rabi, "The Pixilated Revolution", trad. por Ziad Nawfal, intr. Carol Martin, *TDR: Drama review*, Cambridge (USA), vol. 56, n°3, automne 2012, p. 18-35.

NECHIT Irina; FUSU Mihai; CRUDU Dumitru; CHEIANU Constantin. *Chișinău – 7 aprilie, Teatru-document, Teatrul azi*, Fundatia culturala "Camil Petrescu", Editura Cheiron, Bucarest, 2010.

RAU, Milo et Ensemble. "La Reprise: Histoire(s) du théâtre (I)", *TDR: Drama review*, Cambridge, vol. 65, n°1, mars 2021, p. 40-53.

SOANS, Robin. *Talking to Terrorists*. Londres: Oberon, 2005.

SKOURTIS Giorgos. *Απεργία ή η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν* (A greve ou a luta de classe por aqueles que lutam). Atenas: Kedros, 1976.

SKOURTIS, Giorgos. *Υπόθεση Κ.Κ. (O caso K.K.)*. Atenas: Patakis, 1993.

SLOVO, Gillian. *The Riots*. Londres: Oberon, 2011.

THEATRE WORKSHOP. *Oh, What a Lovely War* (1965), by Theatre Workshop, Charles Chilton, Gerry Raffles and Members of the Original Cast. Versão original dirigida por Joan Littlewood. Londres: Methuen, 2000.

TECTONIC THEATER PROJECT. *The Laramie Project*. New York: Vintage, 2001.

US. *The Book of Royal Shakespeare Company Theatre Production*. Londres: Calder&Boyars (Coll. "Playscripts"), 1968.

VASSILIKOS, Vassilis. *To λαχείο (A loteria)*. Atenas: Pléias, 1971.

VASSILIKOS, Vassilis. *Η δίκη των εξ (από τα εστενογραφημένα πρακτικά) (O processo dos seis) (baseado no estenograma das investigações)*. Atenas: Editions Dodoni, 1973.

WEISS, Peter. *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution* (1967), trad. do alemão por Jean Baudrillard. Paris: Seuil, 1968.

WEISS, Peter. *Le Chant du fantoche lusitanien* (1967), trad. do alemão por Jean Baudrillard. Paris: Seuil, 1968.

WEISS, Peter. *L'Instruction. Oratorio en 11 chants* (1965), trad. do alemão por Jean Baudrillard. Paris: Seuil, 1966.

Livros

BALFOUR, Michael (dir.). *Refugee Performance. Practical Encounters*. Bristol: Chicago: Intellect, 2013.

BARBÉRIS, Isabelle (dir.). *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*. Rennes: PUR, 2015.

BRAUN, Micha; HEEG, Günther; KRÜGER, Lars; SCHÄFER, Helmut (dir.). *Reenacting History: Theater & Geschichte*. Berlin: Theater der Zeit, 2014.

CANTRELL, Tom. *Acting in Documentary Theatre*. New York: Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

CANTRELL, Tom; LUCKHURST, Mary (dir.). *Playing for Real: Actors on Playing Real People*. New York: Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

COSGROVE, Stuart. *The Living Newspaper: History, Production, and Form*. Hull: Hull University Press, 1982.

DE BENEDICTIS, Angela Ida; MASTINU, Giorgio (dir.). *Intolleranza 60: a cinquant'anni dalla prima assoluta*, catálogo da exposição organizada em Veneza. Veneza: Marsilio, 2011.

DAWSON, Gary Fisher. *Documentary Theatre in the United States: an Historical Survey and Analysis of Its Contents, Form, and Stagecraft*. Westport: Londres: Greenwood Press, 1999.

DUVAL, Gilles; WEMAERE, Séverine (dir.). *Peter Brook et le Vietnam: Tell me lies*. Paris: Avignon: Capricci-L'Âge d'Or-Collection des Fondations, 2012.

FAVORINI, Attilio (dir.). *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*. New York: Ecco Press, 1995.

FLYNN, Molly. *Witness onstage: documentary theatre in twenty-first-century Russia*. Manchester: Manchester University Press, 2019.

FORSYTH, Alison (dir.). *Testimonial Plays*. Londres: Bloomsbury, 2014.

FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (dir.). *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. New York: Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

HOCHBRUCK, Wolfgang. *Geschichtstheater: Formen der "Living History". Eine Typologie*, [transcript], Bielefeld, 2014.

GALE, Maggie B.; GARDNER, Viv (dir.). *Auto/Biography and Identity. Women, Theatre and Performance*, Manchester: Manchester University Press, 2009.

GIANNACHI, Gabriella. *Archive everything: mapping the everyday*. Cambridge: The MIT Press, 2016.

HAMMOND, Will; STEWARD, Dan (dir.). *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, Londres: Oberon, 2008.

INNES, Christopher. *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAÏA, Tania (dir.). *Le Théâtre néo-documentaire: résurgence ou réinvention?* Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2013.

LEITE, Janaína. *Autoescrituras performativas. Do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, São Paulo, 2017.

LEY-PISCATOR, Maria, *The Piscator Experiment: The Political Theatre*. New York: J. H. Heineman, 1967.

MALINA, Judith. *The Piscator Notebook*. Oxon: New York: Routledge 2012.

MARTIN, Carol (dir.). *Theatre of the Real*. Basingstoke: New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MARTIN, Carol (dir.). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke: New York: Palgrave Macmillan, 2010.

O'CONNOR, Jacqueline. *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2013.

O'CONNOR, John; BROWN, Lorraine (dir.). *The Federal Theatre Project, "free, adult, uncensored"*, Londres: Eyre Methuen, 1980.

PAGET, Derek. *No Other Way to Tell It: Dramadoc*. Manchester: New York: Manchester University Press, 1990.

PAGET, Derek. *True Stories?: Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*. Manchester: New York: Manchester University Press, 1990.

POPOVICI, Julia (dir.). *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est (New Performing Arts Practices in Eastern Europe)*. Bucarest: Cartier, 2014.

ROKEM, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the Past*.

Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

ROSELT, Jens; OTTO, Ulf (dir.) *Theater als Zeitmaschine: Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, [transcript]. Bielefeld, 2014.

SALDAÑA, Johnny. *Ethnodrama. An Anthology of Reality Theatre*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2005.

SCHULZE, Daniel. *Authenticity in contemporary theatre and performance*. Londres: New York: Bloomsbury, 2017.

SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2010.

STEPHENSON, Jenn. *Performing Autobiography: Contemporary Canadian Drama*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

SUMMERSKILL, Clare. *Creating Verbatim Theatre from Oral History*. Oxon: New York: Routledge 2021.

TOMLIN, Liz. *Acts and apparitions: discourses on the real in performance practice and theory, 1990– 2010*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

WHITHAM, Barry B. *The Federal Theatre Project: A Case Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

WILLETT, John. *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre*. Londres: Eyre Methuen, 1978.

Dossiês e números especiais de revistas

BOUDIER, Marion; CHEMAMA, Simon; DIAZ, Sylvain; METAIS-CHASTANIER, Barbara. *Mettre en scène l'événement. Agôn*, HS n°1, 05-09-2011. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1746>>. Acesso em: 20/1/2019.

FACCIOLI, Erica; MOGUILEVSKAIA, Tania (dir.). *TEATR.DOC Report teatrali nella Russia d'oggi. Prove di drammaturgia*, Bologne (Italie), n° 2, novembre 2012.

GAUTHIER, Léa (dir.). *Réel sous influence. Mouvement*, Paris, n° 43, avril-juin 2007, p. 80-133.

GUCCINI, Gerardo (dir.). *Teatro e informazione. Prove di drammaturgia*, Bologne (Italie), n° 1, octobre 2008.

GUCCINI, Gerardo (dir.). *TEATRO/REALTÀ linguaggi, percorsi, luoghi. Prove di drammaturgia*, Bologne (Italie), n° 2, décembre 2011.

HAINAUX, René (dir.). *Piscator and the Documentary Theatre. World theatre/ Piscator et le théâtre documentaire. Théâtre dans le monde. Revue de l'IIT*, Editions Michel Briant, Paris-Bruxelles (France-Belgique), vol. 17, n° 5-6, 1968.

LEMAIRE, Véronique; PIEMME, Jean-Marie (dir.). *Usage du "document". Les écritures théâtrales entre réel et fiction. Études théâtrales*, Louvain (Belgique),

n° 50, 2011.

MARTIN, Carol (dir.). *Documentary Theatre. TDR: The Drama Review*, Cambridge (USA), vol. 50, n° 30, automne 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre; NAUGRETTE Catherine; BANU Georges (dir.). *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre. Etudes théâtrales*, Louvain (Belgique), n° 51-52, 2011.

Le théâtre est-il un média? Cahier spécial de *Mouvement*, La Chartreuse/ Théâtre de l'archipel/ Hybrides3, Avignon, 2011.

Θέατρο (Théâtre). *Dossier sur le théâtre documentaire*, Athènes (Grèce), deuxième série, vol. 6, n° 34/36, juillet-décembre 1973.

Les théâtres documentaires, dir. PICON-VALLIN Béatrice, *art press*, Paris, n°435, juillet-août 2016, p. 57-74.

Artigos e ensaios

ARENT, Arthur. "The techniques of the living newspaper, *Theatre Quarterly*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 1, n° 4, 1971, p. 57-59.

ARJOMAND, Minou. "Performing Catastrophe: Erwin Piscator's Documentary Theatre", *Modern Drama*, Toronto (Canada), vol. 59, n°1, printemps 2016, p. 49-74.

BABLET, Denis. "L'Instruction de P. Weiss", dans BABLET D. (dir.). *Les Voies de la création théâtrale*, n°2. Paris: CNRS Editions, 1970, p. 155-235. (Coll. "Arts du spectacle")

BARNETT, David. "The poverty of Verbatim Theatre", *Irish Theatre Magazine*, Dublin (Irlande), vol. 5, n° 25, 2005, p. 16-19.

BEUMERS, Birgit; LIPOVETSKY, Mark. "Reality Performance: Documentary Trends in Post-Soviet Russian Theatre", *Contemporary Theatre Review*, Londres (Royaume-Uni), vol. 18, n° 3, août 2008, p. 293-306.

BILLINGTON, Michael. "V Is for Verbatim Theatre", *The Guardian*, Londres (Royaume-Uni). Versão *on-line* publicada em 8 de maio de 2012. Disponível em: <<http://www.theguardian.co.uk/stage/2012/may/08/michael-billington-verbatim-theatre>>. Acesso em: 20/5/2012.

CANTON, Ursula. "We May not Know Reality, but It Still Matters – A Functional Analysis of 'Factual Elements' in the Theatre", *Contemporary Theatre Review*, Londres (Royaume-Uni), vol. 18, n° 3, août 2008, p. 318-327.

CARLSON, Marvin. "Performing the Past: Living History and Cultural Memory", *Paragrana*, Berlin (Allemagne), vol. 9, n° 2, 2000, p. 237-248.

CLAYCOMB, Ryan. "(Ch)oral History: Documentary Theatre, the Communal Subject and Progressive Politics", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Lawrence (USA), vol. 17, n° 2, 2003, p. 95-122.

CORNISH, Matthew. "Performing the Archive: History and Memory in Recent German Theatre", *Theatre Journal*, Baltimore (USA), vol. 67, n° 1, mars 2015, p. 63-82.

FISCHER-LICHTE, Erica. "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", *Theatre Research International*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 33, n° 1, mars 2008, p. 84-96.

FLICKER, Corinne. "Théâtre et document (1870-1945)", *fabula. Les colloques, Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*. Disponible em: <http://www.fabula.org/colloques/document1734.php>. Acesso em: 17/4/2014.

FLYNN, Molly. "The Trial That Never Was: Russian Documentary Theatre and the Pursuit of Justice", *New Theatre Quarterly*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 30, n° 4, novembre 2014, p. 307-317.

FRERS, Bjorn. "Work in Progress: Rimini Protokoll's *Karl Marx: Capital, First Volume*, and The Experience of the Future on Stage", *Theatre Research International*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 34, n° 2, juillet 2009, p. 153-158.

GARSON, Cyrielle. "Le théâtre *verbatim* en traduction: une triple métamorphose", *Sphères*, Avignon, n° 1, 2013, p. 13-22.

GARSON, Cyrielle. "Remixing Politics: The Case of Headphone-Verbatim Theatre in Britain", *Journal of Contemporary Drama in English*, Berlin (Allemagne), vol. 2, n° 1, mai 2014, p. 50-62.

GARSON, Cyrielle. "Continuité et discontinuité sur la scène britannique contemporaine: le cas du théâtre *verbatim*", *Sphères*, Avignon, n° 2, 2014, p. 36-45.

GARSON, Cyrielle. "Verbatim Theatre and New Writing in Britain: A State of 'Kindred Strangers?'" *Études britanniques contemporaines*, Montpellier, n° 48, juin 2015. Disponible em: <<http://ebc.revues.org/2133>>. Acesso em: 3/01/2019.

GARSON, Cyrielle. "Remediating the Real: Verbatim Plays on Television in the New Millennium". In: WRIGLEY Amanda; WYVER John (dir.). *Theatre Plays on British Television*. Manchester: Manchester University Press, no prelo, 2019.

GARSON, Cyrielle; GONZALEZ, Madelena. "'Testament à l'anglaise': l'esthétique éclectique du postmodernisme, la politique et la diversité culturelle à travers l'exemple de quelques pièces *verbatim* en Grande-Bretagne", *Études britanniques contemporaines*, Montpellier, n°49, décembre 2015. Disponible em: <<http://ebc.revues.org/2685>>. Acesso em: 3/1/2019.

GREHAN, Helena. "Aalst: Acts of Evil, Ambivalence and Responsibility", *Theatre Research International*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 35, n° 1, mars 2010, p. 4-16.

HAMERA, Judith. "Twilight: Los Angeles, 1992", *Theatre Journal*, Baltimore (USA), vol. 46, n° 1, mars 1994, p.116-117.

HAMIDI-KIM, Bérénice. "Théâtre identitaire ou théâtre universaliste? Quelle critique de la "situation coloniale" dans le théâtre documentaire aujourd'hui?". In: FRERE Bruno; RENNES Juliette; Roca ESCODA Marta (dir.). *Critique-Action. Lutter, jouer, désobéir. Mouvements*, Paris, n° 65, janvier-mars 2011, p. 91-105.

HAMIDI-KIM, Bérénice. "La réception de *Rwanda 94*: contresens, *mêtis* ou malentendu? Pour une approche interactionniste de la relation oeuvre/spectateur critiques". In: NEVEUX Olivier; TALBOT Armelle (dir.). *Penser le spectateur. Théâtre/Public*, Montreuil, n° 208, juin 2013, p. 49-53.

HOLDSWORTH, Nadine. "Description and Analysis of *Oh, What a Lovely War*". In: HOLDSWORTH N., *Joan Littlewood*. Oxon: New York: Routledge, 2006, p. 77-113.

HUGHES, Jenny. "Theatre, Performance and the 'War on Terror': Ethical and political Questions Arising from British Theatrical Responses to War and Terrorism", *Contemporary Theatre Review*, Londres (Royaume-Uni), vol. 17, n° 2, mai 2007, p. 149-164.

HUSSEIN, Nesreen. "Gestures of Resistance between the Street and the Theatre: Documentary Theatre in Egypt and Laila Soliman's *No Time for Art*", *Contemporary Theatre Review*, Londres (Royaume-Uni), vol. 25, n° 3, 2015, p. 357-370.

HYUNSHIK, Ju. "Becoming Hamlet for Only Nine Days: Korean Workers and Documentary Theatre", *Theatre Research International*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 41, n° 2, 2016, p. 122-134.

LACHMAN, Michail. "History or Journalism: Two Narrative Paradigms in Bloody Sunday. Scenes from the Saville Inquiry by Richard Norton-Taylor", *Studia Anglica Posnaniensia: international review of English Studies*, Poznan (Pologne), n° 47, 2007, p. 305-314.

LORANG, Jeanne. "Toller/Piscator: *Hop-là, nous vivons!*, de Toller, mise en scène de Piscator, inauguration de la Piscator- Bühne (1927)", *Travail Théâtral*, Lausanne (Suisse), n° 13, octobre- décembre 1973, p. 57-74.

LORANG, Jeanne. "Montage et fonctionnement du montage chez Piscator. Vers une nouvelle dramaturgie", dans BABLET, Denis (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1978, p. 242-261. (Coll. "TH 20")

MAHUT, Jérém. "Le Théâtre-témoignage, des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir", *Double Jeu*, n° 6, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2009, p. 83-94.

MAHUT, Jérém. "Figuration politique dans le théâtre *Verbatim*", *Raison-Publique.fr*. Publicado em 18/5/2010. Disponible em: <<http://www.raison-publique.fr/article271.html>>. Acesso em: 3/1/2019.

MARAKA, Lila. "Η Επίδραση του Γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της Δεκαετίας του '60 στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία" ("L'impact du

théâtre-document allemand sur la dramaturgie grecque contemporaine”), *Σύγκριση/Comparaison*, Athènes (Grèce), deuxième série, n° 5, décembre 1993, p. 33-50.

MARTIN, Carol. “Holding a Mirror Up to Theatre: Milo Rau’s *La Reprise: Histoire(s) du théâtre (I)*”, *TDR: Drama review*, Cambridge (USA), vol. 65, n°1, mars 2021, p. 54-61.

MARTIN, Carol. “Table on Stage: The Rise of the Messenger”. In: CITRON, Atay; ARONSON-LEHAVI, Sharon; ZERBIB, David (dir.). *Performance Studies in Motion*, Londres: Bloomsbury, 2014, p. 61-74.

MARTIN, Carol. “Apart from the Document: Jews and Jewishness in Theater of the Real”. In: NAHSHON, Edna (dir.). *Jews and Theater in an Intercultural Context*. Leiden: Boston: Brill Academic Publishers, 2012, p. 165-196.

MEGSON, Chris. “‘The State We’re In’: Tribunal Theatre and British Politics in the 1990s”. In: WATT Daniel; MEYER-DINKGRAFE, Daniel (dir.). *Theatres of Thought: Theatre, Performance and Philosophy*. New Castle: Cambridge Scholar Publishing, 2008, p. 110-126.

MILLER, Judith. G. “New forms for new conflicts: Thinking about Tony Krushner’s *Homebody/Kabul* and the Théâtre du Soleil’s *Le Dernier Caravansérail*”, *Contemporary Theatre Review*, Londres (Royaume-Uni), vol. 16, n° 2, mai 2006, p. 212-219.

NIKITAS, Zafiris. “Refugee Narratives: *Case Farmakonisi or The Justice of the Water*”, *Critical Stages/Scènes Critiques*, The IATC webjournal/Revue web de l’AICT, n°14, décembre 2016. Disponible em: <<http://www.critical-stages.org/14/refugee-narratives-case-farmakonisi-or-the-justice-of-the-water-by-anestis-azas/>>. Acesso em: 29/5/2017.

PAGET, Derek. “‘Verbatim Theatre’: Oral History and Documentary Techniques”, *New Theatre Quarterly*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 3, n° 12, novembre 1987, p. 317-336.

PAGET, Derek. “*Oh, What a Lovely War!*: the Texts and their Context”, *New Theatre Quarterly*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 6, n° 23, 1990, p. 244-260.

PAGET, Derek. “New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times”, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, Berlin (Allemagne), vol. 56, n° 2, 2008, p. 129–141.

PAGET, Derek. “Acts of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre”, *New Theatre Quarterly*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 26, n° 2, mai 2010, p. 173-193.

PEJA, Laura. “*US* (1966). La questione del Vietnam nella scrittura collettiva firmata da Peter Brook”, dans CASCETTA, Annamaria; PEJA, Laura (dir.). *La prova del Nove: scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*. Milano: Vita e Pensiero, 2005, p. 97-143.

POPOVICI, Iulia. “Qui a volé la Transylvanie?”, *Scena.ro*, Bucarest (Roumanie),

n° 7, février/mars 2010, p.12-14.

TAMMIS, Thomas. “The Gray Zone of Victims and Perpetrators in Peter Weiss’s *The Investigation*”, *Modern Drama*, Toronto (Canada), vol. 53, n° 4, 2010, p. 557-582.

TAYLOR, Lib. “The experience of immediacy: Emotion and Enlistment in Fact-based Theatre”, *Studies in Theatre and Performance*, Abingdon (Royaume-Uni), vol. 31, n° 2, 2011, p. 223-237.

TAYLOR, Lib. “Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre”, *Contemporary Theatre Review*, Londres (Royaume-Uni), vol. 23, n° 3, 2013, p. 368-379.

TINDEMANS, Klaas, “Regard et réalité. Le spectateur du théâtre documentaire”. In: NEVEUX Olivier; TALBOT Armelle (dir.), *Penser le spectateur. Théâtre/Public*, Montreuil, n° 208, juin 2013, p. 34-37.

TSATSIOULIS, Dimitris. “Θέατρο-ντοκουμέντο και θεατρικότητα” (“Théâtre-document et théâtralité”), *Ελευθεροτυπία (Eleutherotypia)*, Athènes (Grèce), 19 mars 2013.

STUART, Young, “Playing with Documentary Theatre: *Aalst* and *Taking Care of the Baby*”, *New Theatre Quarterly*, Cambridge (Royaume-Uni), vol. 25, n°1, février 2009, p. 72-87.

WARD, Julie Ann. “Documentary dramaturgy in Brazil”. In: ROMANSKA, Madga (dir.). *The Routledge companion to dramaturgy*, Oxon: New York: Routledge, 2015, p. 35-39.

ZENKER, Kathrin-Julie. “Transmetteur du réel, une approche du jeu d’acteur dans le théâtre documentaire”. In: *Actes de la journée doctorale “Autour du Cinéma”*, Université de Provence, 12 juin 2008. Publicado na revista eletrônica *Lignes de fuite*, disponível em: <http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=113&var_recherche=documentaire>. Acesso em: 17/4/2014.

GLOSSÁRIO

Sem pretender ser exaustivo, este glossário, depois de recordar as definições canônicas do *Trésor de la langue française* para “documento” e “documentário”, reúne termos e expressões, utilizados ou não neste livro, relativos ao campo do documentário em diferentes mídias e diferentes culturas. As definições são assinadas pelos autores do livro e algumas delas se fazem acompanhar por indicações bibliográficas suplementares.

Documento, subst. masc.

A. *Desus*¹. Ensino, oral ou escrito, transmitido por uma pessoa. Sin. *informação, instrução, lição* [...]

B. *Mod.*²

1. Escrito que serve de informação ou de prova. *Documento administrativo, autêntico, escrito, histórico; depósito, conjunto de documentos. Concluo neste momento a classificação dos documentos que me chegaram às mãos (HUGO, Corresp. 1841, p. 589). O professor de inglês gritou que tinham falsificado o documento. (AYMÉ, Derr. chez Martin, 1938, p. 89) [...]*

SINT.³ *Documento impresso, manuscrito, oficial, original, precioso; secreto; documento falso; documentos inéditos, estatísticos; documento de arquivos, sobre a Revolução; crítica, indexação de documentos, acumular, conservar, fornecer, publicar, reunir, recolher, reproduzir documentos.*

1. *P. ext.*⁴

a) O que fornece uma informação, uma prova. *Documento arqueológico. Estes documentos em pedra [estatúria] podem oferecer informações sobre os objetos da fé na França do século XIX (HOURTICQ, Hist. Art, Fr., 1914, p. 452). Esses discos, muito bons do ponto de vista técnico, têm importância de documentos (STRAVÍNSKI,*

¹ *Desus.*: em desuso. (N. da T.)

² *Mod.*: moderno, usado correntemente. (N. da T.)

³ *Sint.*: sintaxe. (N. da T.)

⁴ *P. ext.*: por extensão. (N. da T.)

Chron. vie, 1931, p. 134).

3. Fotografia e cinematografia empregadas por pesquisadores de boa-fé oferecem meios de estabelecer *documentos* os mais independentes e imparciais do sistema de investigação etnográfica. Eles estabelecem o *documento* figurado por excelência. O *documento fotográfico* é uma peça autêntica, uma testemunha independente cujo valor é consequência das propriedades físicas e químicas utilizadas para sua criação. GRIAULE, *Méthode de l'ethnographie*, 1957, p. 81.

Domínio *literário*: *Documento (humano)*. Testemunho tomado ao vivo relativo à vida social, à psicologia humana. Sin. *fatia de vida. É uma época de falsa ousadia, daquilo que chamamos “altos brados”, sucedendo as “fatias de vida” e o “documento humano”*. (L. DAUDET, *Entre-deux guerres*, 1915, p. 3). *O senhor viajou em terceira classe naquele dia por amor do pitoresco, e para recolher “documentos”* (MONTHÉRL, *Pte. Inf. Castille*, 1929, p. 588).

4. Hoje vou à procura do *documento humano* nos arredores da École Militaire. Nunca saberemos, com nossa timidez natural, nosso pouco à vontade em meio à plebe, nosso horror da ralé, quanto nos custou o vil e feio *documento*, com o qual construímos nossos livros.

GONCOURT. *Journal*, 1875, p. 1081.

b) No plural. *DIR. COM*⁵. Peças que se relacionam à venda, à expedição e, eventualmente, ao seguro de uma mercadoria (BOUD.-FRABOT 1970). *Títulos e documentos*.

3. *Loc. adv.*⁶ *A título de documento*. A título de informação. Sin.⁷ a título documentário. Agora, a título de documento, eu lhe assinalo uma tentativa bem esquecida (HUYSMANS, *Oblat*, t. 2, 1903, p. 21).

Extraído do *Trésor de la langue française*. <<http://atilf.atilf.fr>>. Acesso em: 15/6/2017.

⁵ *Dir. com.*: direito comercial. (N. da T.)

⁶ *Loc. adv.*: locução adverbial. (N. da T.)

Documentário, adj.

A. Mod. [Falando de um inanimado concr. ou abstr., mais raramente de uma pessoa] Que tem o caráter, o interesse de um documento; que oferece uma fonte de documentos. Importância, valor documentário. Walter Scott não é apenas épico, ele é, no que se refere a tudo o que diz respeito à Escócia, documentário, como se diz hoje, num altíssimo nível (BOURGET, *Ét. Angl.*, 1888, p. 86). Os livros documentários que podem me servir para meus trabalhos (GONCOURT, *Journal*, 1893, p. 366). 700 relatórios telegráficos e 3 mil relatórios documentários chegaram da França a Londres (DE GAULLE, *Mém. guerre*, 1956, p. 280).

CIN. Filme documentário e p. el.⁸ em emprego subst. masc. *documentário*. Filme, geralmente de curta ou média-metragem, de caráter informativo ou didático, que apresenta documentos autênticos sobre um setor da vida ou da atividade humana, ou sobre o mundo natural. Ant.: *filme de ficção*. *Un filme documentário, não sem interesse: a vida dos animais no fundo de um aquário* (DUHAMEL, *Journal Salav.*, 1927, p. 138). *A gente começa engolindo o noticiário, depois um documentário sobre a sardinha* (QUENEAU, *Loin Rueil*, 1944, p. 230) [...].

Loc. adv. *A título documentário*. A título de informação. [...]

A. *Domínio da documentação*. [Falando de um inanimado abstrato] Que é relativo aos documentos. Dados, fontes, sistemas documentários.

1. *Análise documentária*. Representação, por meio de termos e de procedimentos sintáticos convencionais, de um certo conteúdo de documentos (artigos, publicações) científicos para fins de classificação, de pesquisa de informação (*Ling.* 1972). *As tentativas de análise documentária baseadas nas propriedades estatísticas do vocabulário dos documentos* (COYAUD, *Intr. ét. lang. docum.*, 1966, p. 77).

⁷ Sin.: sinônimo. (N. da T.)

⁸ P. el.: por elipse (N. da T.)

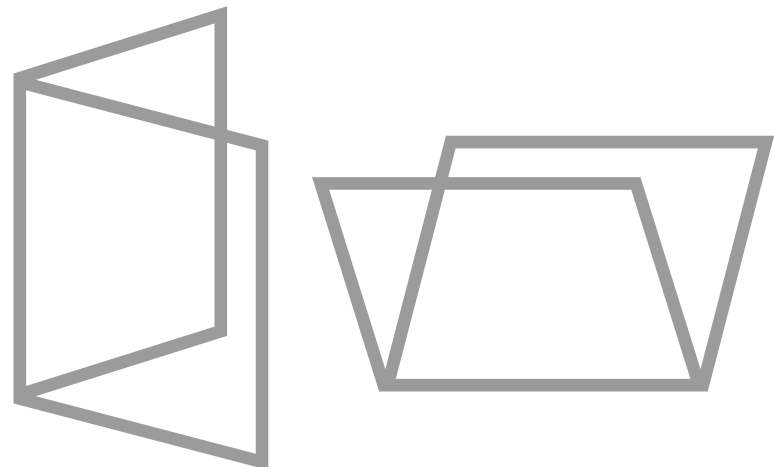
1. *Linguagem documentária*. Uma linguagem documentária é uma ferramenta de comunicação mediata, que serve à comunicação entre humanos e outros humanos autores de documentos. Dito de outro modo, a linguagem documentária é aquela que o homem emprega quando quer aceder a certos documentos colocados entre outros documentos, num certo lugar, diversamente definido. (ID., *ibid.*, p. 16).

Extraído do *Trésor de la langue française*, <<http://atilf.atilf.fr>>. Acesso em: 15/6/2017.

Animazione teatrale (italiano)

A expressão “animação teatral” designa na Itália um conjunto de experiências variadas cuja origem remonta aos anos 1960 e 1970, no contexto de um amplo movimento de emancipação social (ver a atividade de Don Lorenzo Milani na escola de Barbiana e sua obra de 1967, *Lettera a una professoressa*; ver também a psiquiatria democrática de Franco Basaglia). Pesquisa teatral e exigência de participação política se combinam então a fim de envolver, no trabalho artístico, grupos sociais pouco valorizados ou marginalizados (crianças, moradores dos subúrbios, detentos, doentes psiquiátricos, entre outros) e desenvolver com eles instrumentos de autoexpressão. Atualmente utiliza-se também a expressão “teatro sociale” (teatro social).

Erica Magris



Αυτολεξεί θέατρο – Aftolexi teatro (grego)

“Αυτολεξεί” (palavra por palavra) vem do grego antigo. Ainda hoje é usado e equivale ao latim “*verbatim*”. A expressão, pouco utilizada, é uma tradução para Verbatim Theatre, que designa a utilização de documentos e entrevistas, tais e quais, no espetáculo.

Athéna-Hélène Stourna

Arhivă performativă (romeno)

Termo utilizado por Gianina Cărbunariu e que define um método de trabalho. O *arquivo performativo* “representa a memória móvel de um acontecimento. É uma performance cumulativa, uma multiplicidade de narrações que utiliza várias estruturas de informação: encontros ao vivo, documentos, notas, números de telefone, transcrições, retranscrições, gravações em áudio e vídeo, variantes de roteiros, variantes de figurinos, rostos de pessoas que você encontrou e daquelas que você tinha anotado num papel e não teve tempo de encontrar”. Em abril de 2011, ela invoca um “possível arquivo performativo” referindo-se ao texto do espetáculo “X mm de Y Km de arquivos”, que é constituído inteiramente por um estenograma da Securitate, publicado tal e qual no livro de Dorin Tudoran, *Eu, fiul lor. Dosar de Securitate* (Bucareste: Editura Polirom, 2010), Gianina Cărbunariu afirma: “Tentamos ‘tratar’ o texto como um roteiro de teatro propriamente dito, jogamos com essa convenção de um roteiro *ready made*. O estenograma parece mesmo, do ponto de vista formal, um roteiro de filme.” Os termos utilizados pertencem mais ao domínio cinematográfico ou dos *mixed media*, não se fala de didascálias, mas de indicações para definir o “visual” do espetáculo. Essa expressão se tornará mais tarde o título de uma espacialização, em novembro de 2012, *Arhivă performativă*, que utiliza o material documentário reunido para um outro espetáculo, *Sold Out* (2010).

Mirella Patureau

Ver CĂRBUNARIU, Gianina, “X mm din Y km. Despre o posibilă arhivă performativă” (X mm de Y Km – Sobre um possível arquivo performativo). *Scena.ro*, nº 17, Associação romena para a promoção das artes do espetáculo (Bucareste, abril de 2011, p. 30-34).

Artă activă (romeno)

Define novas formas de teatro diretamente engajadas na realidade social e política. O encenador e dramaturgo Bogdan Georgescu (*O teatro comunitário e a Arte ativa*, tese defendida na Universidade de Arte Teatral e Cinematográfica, Bucareste, 2013) faz um inventário preciso dos projetos e grupos de artistas romenos (dramAcum, tangaProjet, Fabrica de Pensule ou Ofensiva Generozității) em sincronia com as tendências internacionais (Cornestone Company, em Los Angeles, teatr.doc, em Moscou ou Rimini Protokoll, na Alemanha). Segundo ele, “a arte ativa é uma forma de arte gerada pelo encontro entre os membros de uma comunidade e artistas que propõem a essa comunidade a possibilidade de representá-la por meio de produtos comunitários e produtos artísticos. A arte ativa é uma forma de arte que tem como recurso o desejo de estar junto com outras pessoas, partilhar histórias e experiências, a curiosidade e a necessidade de descobrir sempre novos meios, novas técnicas e perspectivas.” A arte ativa está no coração de um projeto como “Ofensiva de generosidade”, lançado com o apoio da UACT (Universidade nacional de arte teatral e cinematográfica de Bucareste) no período 2006-2011. Seu programa afirma: “Ofensiva de generosidade é o conceito por meio do qual um grupo informal de artistas afirma o engajamento social como atitude que o caracteriza na criação de qualquer produção artística. O conceito propõe o retorno à realidade da vida cotidiana num contexto social pós-traumático, depois de 1989, por produções de arte ativa / arte comunitária. Após a fratura, a revolução deveria ser um processo e não um acontecimento.”

Mirella Patureau

Ver MANDEA, Nicolae; TOMA, Mircea; CIOȘ, Irina; DRAGHICI, Maria; CIOANĂ, Ionuț, et al. *Ofensiva generozității 2006-2008/Generosity Offensive Initiative*, 2006-2008. Bucareste: Vellant, 2008.

Audienciação

Coprodução da audiência por ela mesma através de sua atividade de conversa digital, por meio de conteúdos compartilhados, comentados ou simplesmente aprovados de modo automático através de botões

tipo *like*, favorito etc.

Laurence Allard

Autodocumentário

Em um campo documentário no qual os gêneros identificados se definem com frequência pelo objeto ou pelo tema dos filmes – filme sobre animais, filme histórico, filme sobre arte etc. – o autodocumentário se caracteriza pelo fato de que o assunto do filme, o “eu” do enunciador, se manifesta explicitamente e se assume como objeto da obra. Apoiando-se frequentemente nos modelos literários ou pictóricos da autobiografia e do autorretrato, mas também na prática privada ou pública do diário filmado, o autodocumentário adquire quase que necessariamente uma dimensão reflexiva que faz, muitas vezes, dessas falas íntimas e singulares o lugar de um discurso mais global sobre o cinema.

Martin Goutte

Community theatre (inglês)

No Reino Unido, o *teatro de comunidade* se desenvolveu no âmbito do movimento de protesto e de renovação que animou o teatro britânico nos anos 1960 e se caracterizou pela tentativa, tanto dos teatros de repertório quanto das companhias *fringe*, de levar o teatro aos grupos sociais que não frequentavam as salas de espetáculo no centro das grandes cidades. A expressão, usada correntemente nos anos 1970 e 1980, designa experiências muito variadas do ponto de vista dos objetivos, das formas e dos modos de organização – a criação por profissionais, por amadores ou pelos dois juntos (como no caso das *community plays* inventadas por Ann Jellicoe no Conway Theatre Trust), desde espetáculos sobre a história das comunidades locais onde eles são representados, até as diversas atividades de animação artística destinadas a públicos específicos, às vezes marginalizados. O teatro Verbatim nasce nesse contexto. Nos Estados Unidos, a expressão se refere principalmente a práticas teatrais amadoras.

Erica Magris

Ver também: *Teatro comunitar*, *Animazione teatrale*.

Docudrama

O *docudrama* designa um gênero que se desenvolveu principalmente para telas pequenas, nos Estados Unidos e na Inglaterra, a partir dos anos 1960. No *docudrama* acontecimentos reais, do passado ou do presente, são roteirizados, reconstituídos e interpretados por atores para a câmera. Insistindo com frequência sobre a autenticidade da reconstituição, esse gênero pode se apoiar em fontes e até em imagens documentárias, mas é também fortemente e principalmente marcado pelas formas de dramatização espetacular, de interpretação e de encenação que o aproximam mais da ficção do que do documentário, e fazem dele o precursor da docuficção.

Martin Goutte

Docuficção / documentário fictício

A docuficção é um gênero híbrido. Ela designa um documentário que comporta elementos ficcionais a partir de um perfilístico comum (tempos, lugares etc.). Cita-se com frequência Robert Flaherty como pioneiro do gênero, com *Moana*, de 1926. Uma onda de docuficções históricas ou científicas (*L'Odyssée de l'espèce*, de Jacques Malaterre, 2002) na produção televisiva, baseada em efeitos digitais, provocou novos debates sobre as delimitações entre real, fictício e virtual. A docuficção pode também tratar de modo documentário um roteiro de antecipação (*Bye bye l'euro*, de Ella Cerfontaine, 2015).

Laurence Allard

Documentário de criação

A designação “documentário de criação” abarca acepções e circunstâncias variadas, tanto estéticas como jurídicas. Por um lado, a reivindicação da dimensão criativa do documentário provém de uma tradição antiga na história desse cinema, por exemplo, da sua definição por John Grierson como um “*tratamento criativo da atualidade*” (“*creative treatment of actuality*”) no começo dos anos 1930. Reflexões e debates incidiram sobre o papel globalmente atribuído a essa criação – contra a ideia de uma simples reprodução do real, mas correndo o risco de reinventá-lo –, sobre as modalidades de elaboração – no âmbito dos dispositivos de filmagem, da transformação das pessoas

em personagens, do papel atribuído à voz *off* do comentário etc. –, sobre a ambição artística de uma tal criação – opondo, por exemplo, nos anos 1950, os filmes do “Grupo dos Trinta” aos documentários soporíficos e bobinhos apelidados em francês de “*docucus*” –, ou, de forma geral, sobre o estatuto de autor atribuível ao criador. Foi a partir dessas reflexões, por outro lado, que a noção crítica e, sobretudo, jurídica de “documentário de criação” apareceu no fim dos anos 1980. Visando a separar o joio do trigo, em especial na atribuição de financiamentos públicos, a noção se tornou mais ou menos sinônimo de “documentário de autor” e se opõe, em teoria, às formas da reportagem ou da revista de atualidades e até da telerrealidade, mas, por impossibilidade de ser definida com precisão, ela sofre, na prática, para cumprir sua função num contexto de proliferação e de diversificação da produção documentária, ou que se declara como tal, na televisão.

Martin Goutte

Documentarea de teren (romeno)

A documentação de campo se desenvolve no âmbito de práticas de comunicação comunitária (ver “teatru comunitar”) estabelecidas em função de diferentes estágios de interação. Os agentes dessas práticas são: “guias comunitários” que desempenham o papel de mediadores comunitários e que são experts comunitários. Há também narradores comunitários que participam da pesquisa de campo, são performers narrativos.

Mirella Patureau

Ver MICHAILOV, Mihaela, “La documentation de terrain. Le théâtre de la recherche communautaire”, 2012. Publicado primeiro no antigo site CIV (Centrul de Introspectie vizuala) e consultável no seguinte endereço: <<https://biblioteca-alternativa.noblogs.org/recomandari>>. Acesso em: 11/2/2019.

Expert/Expertentheater (alemão)

Noção essencial ligada ao trabalho do Rimini Protokoll: os “*experts*” ou “*experts do cotidiano*” são os indivíduos mais qualificados para falar em cena porque refletem (sobre) sua própria experiência. Mesmo que

algumas criações do Rimini Protokoll não recorram mais aos experts (*Call Cuta*, *Aktenkilometer*, *Remote X*), o coletivo continua a construir seus projetos mais importantes a partir da experiência e do jogo cênico de *experts*. É fácil compreender o interesse em recorrer aos *experts* se tivermos em mente a ideia enunciada em *A compra do latão* por Brecht, que toma um acidente de trânsito como exemplo paradigmático do acontecimento real tratado no teatro. O acidente raramente é visto no momento em que acontece; cada testemunha ouviu ou viu uma coisa diferente das demais, o cantar dos pneus, a batida, o rosto da vítima, as perdas materiais. Brecht conclui que a única forma de dar conta do real é integrar as diferentes percepções das pessoas que assistiram ao acidente. Isso mostra, claro, que o efeito de estranheza está e tem que estar no âmago da percepção do real. Mas não ocorre a Brecht recorrer ao testemunho do motorista do carro que, entretanto, está no centro do acontecimento... Rimini Protokoll prefere o termo “*expert*” a “especialista”, utilizado por Stéfanie Carp para qualificar certos personagens-atores de Christoph Marthaler. “Especialista” parece, realmente, técnico demais aos olhos de Daniel Wetzel. Segundo ele, o *expert* tem uma visão mais ampla, pode, sobretudo, se apoiar na sua experiência: essa noção de experiência que se pode narrar, numa época em que não parece mais possível elaborar narrativas que integrem toda a complexidade do real, é de fundamental importância. A narração, que deve ser extremamente centrada em fatos, introduz, aliás, uma distância e essa distância é corroborada, por sua vez, pela autofiguração. Do mesmo modo, o Rimini Protokoll evita os termos “testemunhas” e “testemunho” porque essas noções estão muito ligadas, no entender do coletivo, a uma exigência de verdade. E o objetivo do seu trabalho não é a verdade. “Testemunha-se diante de Deus ou diante de um tribunal”, diz D. Wetzel. O *expert* fala... a outros *experts*: aquilo que é dirigido ao espectador representa, sem dúvida, a motivação principal do Rimini Protokoll. Agir para que o espectador não se esqueça de si mesmo, para que ele se sinta preocupado pela realidade colocada em cena e queira, por sua vez, tornar-se “*expert*” da própria experiência.

Eliane Beaufigli.

Ver entrevista com Daniel Wetzel, em Frankfurt-am-Main, em 15 de junho de 2013; ver também RIMINI PROTOKOLL. *Rimini Protokoll ABCD*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2012.

Federal Theatre Project (americano)

Projeto do New Deal organizado nos Estados Unidos em agosto de 1935, dirigido pela pedagoga e encenadora Hallie Flanagan que se dedicou a criar um teatro “livre, exigente, não censurado”. Seu objetivo principal era oferecer trabalho aos artistas desempregados durante a Grande Depressão e, em segundo lugar, proporcionar divertimento de qualidade e acessível a todos. Embora o Federal Theatre Project tenha englobado diferentes formas teatrais (obras dramáticas convencionais, teatro negro, espetáculos para crianças, dança, *commedia dell'arte* etc.), sua história ficou associada ao modelo dos *Living Newspapers*, o mais inovador do ponto de vista formal, e também o mais polêmico. Apesar de ser uma iniciativa federal, as “unidades”, distribuídas pelas grandes cidades do país, eram encorajadas a desenvolver uma identidade regional e a apresentar espetáculos que a refletissem. O Congresso pôs fim à experiência em junho de 1939, votando a supressão das subvenções, em reação ao que percebia como um programa supérfluo, dispendioso – apesar do pequeno peso relativo do orçamento cultural global –, e crítico demais em relação à política do governo. O Federal Theatre Project permanece, até hoje, como o único exemplo de subvenção integral a um programa de teatro por parte do Estado americano.

Marie Pecorari

Investigative theatre (americano)

O *teatro investigativo* é uma prática teatral atual cujo processo de criação se baseia nos métodos e nos objetivos do jornalismo investigativo (revelação de informações ocultas, pesquisas aprofundadas, utilização de fontes múltiplas e independência em relação aos poderes econômicos e políticos). Entre as companhias que reivindicam esse método de trabalho, podemos mencionar o Teatro livre de Minsk e The Civilians (Estados Unidos). Segundo estes últimos, o “teatro investigativo leva os artistas a um engajamento dinâmico com os temas do seu trabalho; os artistas se voltam para o exterior na busca de questões prementes, engajam-se com frequência com indivíduos e comunidades para escutar, fazer descobertas e desafiar os modos habituais de conhecimento. Os princípios do teatro investigativo dizem respeito também à criação e preveem que os espectadores

sejam convidados a participar ativamente da pesquisa antes, durante e depois da performance.”

Ver: <<http://www.thecivilians.org/about/mission.html>>. Acesso em: 14/3/2016.

Erica Magris

Living Newspapers (americano)

Inspirados na experiência como espectadora de Hallie Flanagan, diretora do Federal Theatre Project, foram uma adaptação do conceito russo do mesmo nome (*zivaia gazeta*), que consiste em pôr em cena informações provenientes de fontes jornalísticas. Redigidos por equipes de pesquisadores-dramaturgos, alguns oriundos dos meios do jornalismo, os *Living Newspaper* eram compostos a partir de recortes de jornais ligados a temas previamente definidos pelo grupo, depois adaptados à cena e atualizados segundo os mais recentes acontecimentos. Integrando técnicas épicas e construtivistas inspiradas em Piscator e Meyerhold, a forma tirava partido do grande número de atores disponíveis para criar cenas de multidão. A visada didática, sublinhada por um ponto de vista em geral progressista, às vezes audacioso, levou, desde o início, e ao cabo de muitas controvérsias, a um controle mais estrito por parte do governo federal. (*Ethiopia*, 1936, a primeira peça, que abordava a situação na Etiópia após a invasão de Mussolini, nunca foi representada, censurada por razões diplomáticas; *Triple-A Plowed Under*, 1936, e *Injunction Granted*, 1935 – respectivamente sobre a vida dos fazendeiros pobres e sobre as práticas dos magnatas dos negócios – criticavam abertamente as decisões do governo que financiava o programa). A técnica não sobreviveu para além da experiência do Federal Theatre Project, em parte por falta de meios, mas sua preocupação com o engajamento e o didatismo perdurou sob outras formas através das dramaturgias políticas e militantes dos anos 1960 e 1970.

Marie Pecorari

Literatura fakta (russo)

A literatura do fato, literatura factual ou *faktografia*, praticada pelos *faktoviki* se opõe à literatura artística ou literatura de ficção. Ela

foi defendida nas colunas da revista *LEF* (*Front de esquerda da arte*) em Moscou (1923-25/1927-28) por Óssip Brik, Nikolai Tchujak e Serguei Tretiakov. A obra coletiva *Liteartura fakta* (Moscou, 1929) explora o conteúdo dessa noção que abarca objetivos de utilidade social e de atualidade e um método de trabalho: “fixação” (escolha dos fatos) montagem e “elaboração energética da matéria verbal”. A produção literária se aproxima do jornalismo, o romance da “bio-entrevista”: fala-se de “prosa documentária”. A literatura do fato se avizinha dos escritos de viagem, de pesquisa científica, de ciências da organização ou ainda dos textos jurídicos e dos inquéritos policiais. Utilizada pelo cinema e pela fotografia, essa noção é menos usual no teatro, mas a peça *Eu quero um filho*, de Tretiakov e as criações coletivas dos TRAM (Teatros da juventude operária) são bons exemplos de teatro factual.

Béatrice Picon-Vallin

Mockumentary (inglês)

Criado pela junção das palavras “documentary” et “(to) mock”, que pode ter o sentido (o verbo) de “caçoar” ou (o adjetivo) de “não real, mas fingindo parecer real” (Cambridge Dictionary), o mockumentary designa pseudodocumentários nos quais acontecimentos fictícios se fazem passar por acontecimentos reais. No meio audiovisual parece que o primeiro sentido de “mock” predomina e que o mockumentary assume intenções satíricas e humorísticas. No âmbito teatral, o termo é com frequência utilizado como sinónimo de “pseudodocumentário”, como constatamos no vocabulário empregado por artistas tanto franceses quanto russos, italianos e romenos.

Erica Magris e Béatrice Picon-Vallin

Moment work (americano)

O *trabalho sobre o momento / no instante* é uma técnica de ensaio elaborada pela companhia nova-iorquina Tectonic Theatre Project, destinada a “criar e analisar o teatro segundo uma perspectiva estruturalista (ou tectônica)”. O exercício visa a inverter a dominação do texto, substituindo-o por uma estrutura horizontal, não hierarquizada, e trabalhada pelas fricções dos diferentes componentes teatrais (cenografia, movimento, texto, som, luz etc.). Dito de outro modo, é uma forma de superar a origem textual do material documentário

para fazê-lo aceder à dramaturgia de palco. Cada artista associado ao espetáculo é levado a apresentar diante dos outros “Momentos” preparados individualmente e fora dos ensaios, que vão alimentar a escrita do espetáculo. Esses Momentos não têm formato predefinido, podendo ir de um simples gesto a uma cena completa comportando vários personagens, de um jogo com a luz, o som, os acessórios a uma apresentação de texto, apenas. Através desse trabalho, todos os artistas são envolvidos e se tornam atores e escritores do espetáculo (*performance writers*). Esses Momentos, retrabalhados e reunidos coletivamente, constituem em seguida a matéria do espetáculo – a justaposição paratática e a montagem servindo de vetor semântico e permitindo evitar as explicações didáticas e tornar implícitos os nexos de causalidade.

Marie Pecorari

Μυθοπλασία – mythopllassia ὄχι μυθοπλασία - ochi mythopllassia (grego)

Os termos “*formação de mito*” e “*não formação de mito*” traduzem os termos “ficção” e “não ficção”. Na televisão grega, são assim classificados os filmes e as séries de um lado e os documentários, as reportagens etc., de outro. O termo “docuficção” não existe em grego e utiliza-se o termo inglês.

Athéna-Hélène Stourna

Non-fiction/Não-ficção

O emprego cada vez mais frequente da expressão “*non-fiction*”, em francês, está ligado à tradução literal da fórmula equivalente em inglês, seja ela grafada com hífen (*non-fiction*) ou como uma única palavra (*nonfiction*). De início e principalmente aplicada ao campo literário, ela divide, como ele, as produções de duas maneiras: as que se apresentam prioritariamente como obras nascidas da imaginação dos autores, sendo, portanto, *a priori* recebidas desse modo (romances, poemas, peças de teatro) – mesmo que personagens e histórias tenham um referente real –, e as que se apresentam como discursos factuais, que devem ser avaliados em termos de veracidade (obras

científicas, investigações jornalísticas etc.). Aplicada ao cinema, a noção é frequentemente empregada para designar o documentário, os *filmes de não ficção*, compreendendo ou designando o “documentary”. A designação é, pois, ao mesmo tempo extensiva e restritiva: extensiva na medida em que outras categorias de cinema “não ficcional” podem coexistir com o documentário, em especial o cinema experimental; restritiva porque supõe ou impõe uma definição em negativo do documentário, sublinhando desse modo sua posição simbólica e economicamente dominada no campo cinematográfico.

Martin Goutte

Nonfiction theatre (americano)

A expressão “teatro de não ficção” aplica ao campo da criação teatral a noção de não ficção, mais frequentemente associada ao campo literário, cinematográfico e televisivo.

Erica Magris

Read/write culture

A cultura em “leitura/escrita” remete à maneira pela qual a Internet, o P2P ou a *Web 2.0* introduziram na história das tecnologias culturais uma cultura da troca segundo dois sentidos do termo. Por um lado, as práticas culturais digitais têm como alvo as trocas e as interações que elas possibilitam, constituindo assim um suporte de sociabilidade e de diversas performances identitárias. Por outro lado, opera-se uma troca dos papéis culturais instituídos, uma reversibilidade dos papéis (autor/ emissor/ programador/espectador) instituídos na época da modernidade cultural. Assim, a *Web* se alimenta das atividades expressivas digitais dos internautas que asseguram através delas igualmente a codificação dos conteúdos.

Laurence Allard

Reality-based theatre (americano)

O *teatro baseado na realidade* designa formas teatrais variadas cujo núcleo é constituído por fatos reais que podem ser abordados e tratados segundo diferentes métodos e com diferentes ferramentas

quando de sua passagem para a cena.

Erica Magris

Recherche/Pesquisa (alemão)

O Rimini Protokoll considera seu trabalho como uma pesquisa para a qual escolheu usar o termo francês germanizado “*Recherche*” de preferência a “*Forschung*”. Por “*Forschung*” o alemão compreende a pesquisa conduzida por pesquisadores, aquela que quer explorar sistematicamente todo um campo, elucidar uma a uma com rigor as diversas questões que são colocadas. Ao contrário, a *Recherche* do Rimini Protokoll é aberta. Cada um desenvolve suas investigações a seu gosto, sendo que a maior parte dos projetos não é concebida pelos quatro integrantes do coletivo. Para Daniel Wetzel, a pesquisa é uma forma de excursão: ela pressupõe que a pessoa se coloque em situação de se movimentar livremente na realidade para encontrar os pontos de apoio que permitem desenvolver perspectivas diferentes. A pesquisa é tanto narrativa quanto estética: fazer parte de uma experiência, orientando-se antes de mais nada em direção aos fatos, sem fazer psicanálise do *expert*, conjuga-se ao esforço para encontrar os meios concretos de refletir essa experiência. Só assim se pode desarmar os dispositivos vigentes (Wetzel cita Foucault e Agamben). O Rimini Protokoll objetiva além disso tornar consciente o dispositivo teatral para que o espectador tenha os meios de “refletir sobre a reflexão”: são oferecidos não apenas os fatos, mas também o protocolo. Essa pesquisa é, portanto, amplamente ativa e “ativante”. Ela ecoa a pesquisa sobre o *Actor*, termo preferível a *Performer* ou *Schauspieler*, porque abarca a ação de representação: pela criatividade, pela atividade do pensamento e pela autofiguração, o ator ultrapassa sua realidade, age sobre ela e sobre a nossa. Essa noção de pesquisa é fundamental e vai ao encontro, em parte, das noções de “*research & practice*” e de “estudos teatrais aplicados”, que têm uma longa tradição no instituto de Giessen. Ela permite enfim apreender a relação com a autenticidade. O coletivo rejeita, na verdade, esse termo, por “não acreditar na autenticidade do primeiro momento, do aparecer, mas no processo teatral da autenticação. Os atores da imagem falam com você enquanto que você, você faz surgir uma imagem [...] Nós mostramos pessoas que mostram [...] e que querem ser algo diferente daquilo que elas teriam sido se nós as tivéssemos reproduzido em uma imagem.”

Ver entrevista com Daniel Wetzel, em Frankfurt-am-Main, em 15 de junho de 2013; ver também RIMINI PROTOKOLL. *Rimini Protokoll ABCD*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2012.

Reenactement (americano)

As práticas de *reconstituição* idêntica, em tempo real, de acontecimentos de caráter histórico – batalhas, revoluções, festividades, ritos religiosos, cívicos, que se estendem para acontecimentos de caráter íntimo ou familiar – casamentos, até mesmo divórcios, almoços, jantares, modos de vida – se disseminam a partir dos anos 1960 nos Estados Unidos por ocasião das comemorações do centenário da guerra civil. Pode-se também considerar como *reenactment* as festas de massa soviéticas como *A tomada do Palácio de Inverno*, mesmo que o termo ainda não fosse utilizado naquela época. A palavra e os princípios do *reenactment* passaram da reconstituição-celebração para o domínio da performance e do teatro a partir dos anos 2000.

Béatrice Picon-Vallin

Teatru comunitar (romeno)

O *teatro comunitário* é uma prática desenvolvida no âmbito do projeto “Ofensiva de generosidade”, que defende a necessidade de uma arte ativa (ver *artă activă*). Numa primeira fase, ele supõe uma familiarização com o contexto social e urbano da comunidade, para poder ter acesso às informações, numa dinâmica de troca e de reciprocidade. Em seguida, cuida-se de promover a educação, que facilita o livre acesso à cultura, e de conceber projetos artísticos que se proponham a construir uma identidade do lugar e do grupo. Objetiva-se a valorização dos produtos artísticos assim criados e sua capacidade de gerar transformação social, criando fundos de arquivos. O conceito de “teatro comunitário” faz referência a espetáculos criados com uma comunidade e para ela. Com frequência, o projeto é iniciado ou facilitado por um grupo de profissionais, mas ele pode também ser inteiramente realizado com os integrantes da comunidade. Esse processo de colaboração é baseado num intercâmbio de técnicas e métodos entre os membros da comunidade.

Ver *Ofensiva generozității* 2006-2008/Generosity Offensive Initiative 2006-2008. Bucarest: Vellant, 2008.

Ver também: Community Theatre.

Teatru-Document (romeno)

O “Dicionário das palavras recentes” (*Dicționar de cuvinte recente*, D.C.R. II. Bucarest: Logos, 1997), já introduziu o termo *teatro-documento* que é assim definido: “(peça de) teatro com valor de documento” citando como exemplo os espetáculos do teatro da Taganka de Moscou. O sentido vai se tornando mais preciso em função do desenvolvimento recente de formas desse gênero. Encontra-se a expressão teatro- documento, com ou sem traço de união, em artigos de imprensa e, sobretudo, no título de uma antologia (*Chisinau 7 de abril, Teatro-documento*. Bucarest: Editora Cheiron, 2010) sem, contudo, encontrar definição de suas características. Nessa antologia, a expressão é usada em relação a uma temática precisa, comum a um conjunto de peças muito diferentes entre si, mas que se referem, todas, à repressão da manifestação dos jovens em abril de 2009 em Chișinău, em resposta à falsificação dos resultados das eleições legislativas perdidas pelos comunistas.

Mirella Patureau

Theater-of-fact (americano)

A expressão *teatro do fato* designa o teatro documentário e é sinônimo de “documentary theatre”. Foi introduzida para designar em particular o movimento dramático documentário alemão dos anos 1960.

Erica Magris

Ver também: *Literatura fakta*.

Theater of witness (americano)

O *teatro da testemunha* é uma forma que se caracteriza pela intervenção direta de pessoas cujas histórias, em geral trágicas e esquecidas, são contadas em cena. A companhia americana Theater of Witness, fundada por Teya Sepinuck em 1986, desenvolveu e teorizou essa prática que é descrita da seguinte maneira: “Os espetáculos são

escritos a partir de entrevistas individuais ou coletivas, assim como de técnicas de criação variadas e são constituídos por textos, música, movimento, imagens e projeções fílmicas. Eles são criados com os performers que vivenciaram as situações abordadas. O Theater of Witness convida o público a atribuir um rosto e um coração a questões sociais de sofrimento e a celebrar o poder do espírito humano de germinar e de se transformar”.

Erica Magris

Ver:<<http://www.theaterofwitness.org/about-theater-of-witness-2>>.
Acesso em: 14/3/2016.

Θέατρο ντοκιμαντέρ / Θέατρο-ντοχονμέντο (grego)

São as duas expressões mais utilizadas. A primeira, “teatro documentário”, vem do francês “documentaire” usada na Grécia primeiro para os filmes sobre fatos históricos ou sobre a atualidade e que têm com objetivo informar o espectador ou revelar fatos inéditos. A segunda, “teatro documento”, vem do italiano “documento”, sinônimo da palavra grega “τεκμήριο” (“tekmirio”).

Athéna-Hélène Stourna

Θέατρο τεχμηρίωσης (grego)

“Τεχμηρίωση” (“tekmiriossi”) é o equivalente grego da palavra “documentação”. Essa expressão *teatro de documentação* designa a utilização dos documentos no interior de uma peça ou de uma encenação.

Athéna-Hélène Stourna

Tribunal theatre (americano)

O *teatro de tribunal* é uma forma de teatro documentário que se apoia principalmente em materiais textuais originários de processos judiciais que são sintetizados e assim tornados acessíveis ao público. Encontra-se essa forma, designada pela palavra “processo”, na U.R.S.S., nos anos 1920, no teatro de agitação.

Erica Magris

Verbatim Theatre (inglês)

O termo “*verbatim*”, derivado do latim “*verbum*”, significa em inglês, como em francês, “textualmente”, “palavra por palavra”, “literalmente”. Nos anos 1970, o *Teatro Verbatim* se afirma na Grã-Bretanha no domínio do teatro comunitário e do teatro alternativo. De início, era uma técnica dramatúrgica baseada no registro de entrevistas, graças a gravadores, e na elaboração delas por um processo fiel de seleção e de montagem – isto é, ao pé da letra. Nos anos 1990, as práticas verbatim se diversificaram, incluindo, por exemplo, a utilização de registros de processos judiciais, e notícias divulgadas pela imprensa e se difundiram em vários países. A utilização de testemunhos orais e a relação com a palavra gravada permanecem fundamentais na maior parte das produções verbatim atuais.

Erica Magris

Ver PAGET, Derek, “Verbatim Theatre: oral history and documentary techniques”, *New Theatre Quarterly*, vol. 3, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 317-336.

Wiki

Conjunto de aplicativos e práticas conexas que permitem a criação colaborativa de conteúdos *on-line*. A palavra, que vem do idioma havaiano e significa “rápido” ou “informal”, pode ser lida, como sublinha o semanário *The Economist*, como o acrônimo de “*What I Know Is*” (“The Wiki principle”, 20 de abril de 2009).

Erica Magris

Wirklichkeit (alemão)

A *realidade* é o ponto de partida de todas as realizações do Rimini Protokoll, que considera que é mais atraente seguir um processo judicial do que ir ao teatro. A definição da realidade como conjunto de fatos e de indivíduos, estruturado de uma infinidade de modos, muitas vezes inconscientes, faz dela não apenas um campo de investigação e de inspiração, mas também de criação. Para poder apreendê-la, o coletivo tenta determinar pontos de ancoragem, nós, onde se cruzam indivíduos e estruturas, regras de comportamento e de pensamento. Alguns lugares ou instituições fazem aparecer de forma particularmente incisiva papéis, coerções e determinações

individuais: mercadinhos de bairro ou por atacado, prisões, tribunais, lugares de prostituição, hospitais. São lugares epiteatrais, externos ao teatro, onde os indivíduos endossam, remodelam e combatem papéis. Se o qualificativo “cotidiano” acompanha com frequência essa noção de realidade, é para melhor distingui-la da realidade midiática, a realidade do acontecimento, que focaliza preferencialmente os tomadores de decisões, as empresas, as guerras que sobredeterminam nossa percepção do real. Mas às vezes a experiência refletida em cena pelo Rimini Protokoll está ligada a pessoas que têm vivências muito singulares – veterano alemão da guerra do Vietnã, coreana adotada na Alemanha em viagem ao país de suas origens – e permite adotar um outro ponto de vista sobre os fenômenos mediatizados – crise grega, desenvolvimento do capitalismo de um país emergente. O Rimini Protokoll recusa a noção de “autenticidade” que normalmente se aplica a suas produções, porque ela lhes parece conduzir a múltiplos descaminhos idealistas e arbitrários.

Éliane Beaufils.

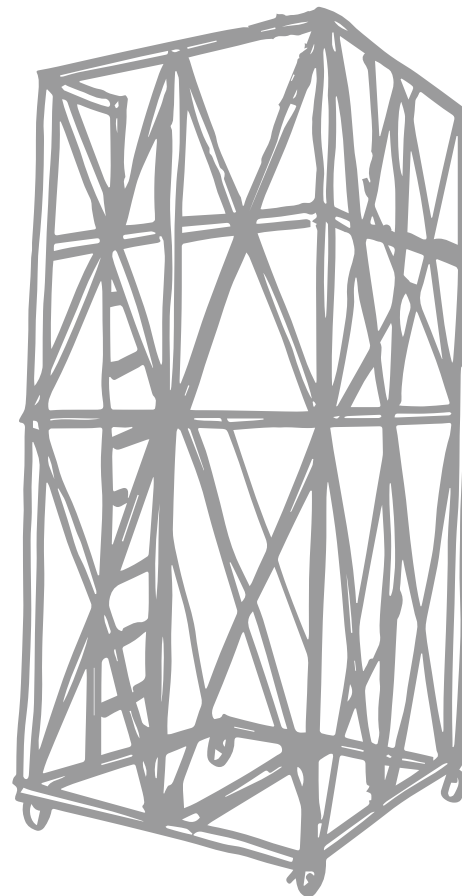
Ver entrevista com Daniel Wetzel, em Frankfurt-am-Main, em 15 de junho de 2013; ver também RIMINI PROTOKOLL. *Rimini Protokoll ABCD*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2012.

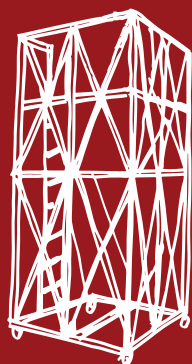
Zivaja gazeta (russo)

“*Jornal vivo*”, forma teatral que foi a especialidade dos grupos *Sinaja Bluza* (Camisas Azuis) nos anos de 1920 (1923-1933).

Béatrice Picon-Vallin.

Ver a tese de doutorado de CRANE, Robert. *From Kamchatka to Georgia. The Blue Blouse Movement and Early Soviet Spatial Practice*, Pittsburgh: Universidade de Pittsburgh, 2013. Ver também: *Living Newspapers*.





MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

ISBN: 978-65-992135-8-8

