



## O espectador no teatro de não-ficção

Marcelo Soler

*“Uma peça não nasce no palco,  
não acontece apenas no palco,  
mas entre o palco e a platéia”  
(Heiner Müller).*

Não existe discordância quando se afirma sobre a enorme influência dos meios de comunicação de massa, sobretudo dos produtos ficcionais criados e difundidos por eles, no que diz respeito à forma como percebemos o mundo em que estamos inseridos. A propósito, inúmeros estudos se detiveram sobre a ficcionalização da realidade decorrente da ação dos produtos desses meios de comunicação sobre nosso imaginário.

A mídia não poupa nem ao menos a informação que veicula sobre os acontecimentos. O jornalismo, por exemplo, tanto televisivo quanto impresso, recorre a recursos estilísticos presentes nos produtos ficcionais para atrair telespectadores/leitores, criando uma forma peculiar de transmitir a notícia. Em telejornais,

políticos são tratados como personagens e vivem nas telas dramas que os tornarão heróis ou vilões, segundo, obviamente, os interesses da rede de comunicação que os exhibe. Esses recursos atenuam o impacto do que assistimos, passando a nos entreter da mesma maneira que uma novela o faz. Tudo pode, inclusive, virar um espetáculo e desse modo apresentar uma estrutura que prioriza a eficácia visual em detrimento do aprofundar das questões abordadas (Barbero, 1978).

Contraditoriamente, ainda que em moldes ficcionais, a não-ficção<sup>1</sup> se apresenta nesse contexto como recorte objetivo e imparcial dos fatos. O drama novelesco do político no telejornal adquire status de realidade pelo simples fato de estar no telejornal.

Passa a ser importante uma reflexão sobre a posição de espectador em uma proposta de não-ficção no teatro, em específico de Teatro Documentário, num momento histórico em que a espetacularização da realidade nos impele a esperarmos que tudo tenha um tratamento

---

Marcelo Soler é professor da Faculdade Paulista de Artes.

<sup>1</sup> Termo utilizado na linguagem audiovisual para designar a produção que possui um formato característico e um tipo de comprometimento com a realidade diferente da produção ficcional. Documentários, reportagens jornalísticas, propagandas institucionais, filmes científicos recebem essa denominação.

ficcional e, ao mesmo tempo, ainda que impregnada por isso, a não-ficção insurja como retrato imparcial dessa mesma realidade.

Há pouco material bibliográfico publicado em língua portuguesa sobre o que se chama Teatro Documentário, à disposição daqueles que por algum motivo se deparem com essa proposta estética e pretendam investigar em profundidade suas características e potencialidades. O mesmo acontece em termos de proposições práticas de qualquer ordem. Diferentemente do Brasil, grupos de inúmeros países vêm se dedicando na atualidade a pesquisas em torno do Teatro Documentário. No começo de 2007, por exemplo, o grupo alemão *Rimini Protokóll* esteve no Brasil e apresentou em São Paulo, no Sesc – Avenida Paulista, o espetáculo “Chácara Paraíso” que consistia numa “forma de instalação que mesclava o documental e o ficcional, mostrando biografias de pessoas que em algum momento de sua vida atravessaram o universo policial”.<sup>2</sup> Há mais de 10 anos o trabalho do Rimini se relaciona à investigação de práticas documentárias.

Entretanto, encenações como essa são raríssimas nos palcos brasileiros.

Por isso, antes de qualquer discussão relacionada a Teatro Documentário, torna-se necessário conceituar que tipos de práticas recebem essa qualificação.<sup>3</sup>

Se os discursos artísticos, em alguma instância, se valem de documentos como fontes primárias no seu processo de elaboração, nem todos eles têm a intencionalidade, tanto em seus

procedimentos quanto em seus objetivos, de documentar.<sup>4</sup> Existe uma especificidade no fazer artístico e, conseqüentemente, na própria produção advinda dele que extrapola a mera oposição à ficção, para evidenciar a análise dos fatos vividos, experimentados, observados.

O uso deliberado de documentos surge como característica importante, mas não única, já que a utilização deles em um processo não está condicionada necessariamente à elaboração de um discurso artístico interessado diretamente em documentar. A questão que se coloca é a da natureza do comprometimento com a realidade. O que se pretende não é construir uma ficção sobre fatos que ocorreram, mas discutilos, fazendo o uso de documentos de toda ordem, explorando uma significação outra, diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais.

Um documento<sup>5</sup> nada mais é do que uma espécie de dado não-ficcional que pode servir à encenação seja ela de caráter documentário ou não. Chamamos de dado não-ficcional qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho registrado diretamente da realidade, ou seja, tudo que é dito, escrito ou visto que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção. A representação não se dá no dado em si, mas no registro dele. Essa definição guarda inúmeros questionamentos que devem ser lembrados para não se correr o risco de ser compreendido de maneira simplista. Dentro do que designamos de realidade, nos deparamos com acontecimentos que foram

<sup>2</sup> Trecho retirado do programa distribuído na apresentação.

<sup>3</sup> Termo cunhado por John Grierson na Inglaterra dos anos 30 para designar um tipo de representação cinematográfica que faz uso de testemunhos da realidade, como documentos e depoimentos, em sua elaboração discursiva.

<sup>4</sup> Deve-se esclarecer que o ato de documentar, contemporaneamente, não se relaciona com a equivocada tentativa de registrar a realidade como ela é, mas com a construção de um ponto de vista sobre a mesma, depoimento de uma época, cultura e sociedade.

<sup>5</sup> Adiante esclareceremos melhor o conceito de documento.



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

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

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

Ao pesquisar, selecionar e articular prioritariamente dados de não-ficção para construir em cena o que se deseja comunicar, evidenciar-se-á um ponto de vista sobre o que se viu, ouviu e sentiu. A proposta documentária impele-nos a isto, pois, como Peter Weiss declara “a realidade, por mais impenetrável que se procure apresentá-la, oferece saídas a quem se esforça em explicá-la; e ela pode ser explicada em cada pormenor” (Rosenfeld, 1993, p. 128). Documentar algo é ter uma perspectiva histórica sobre as coisas e não se eximir de opinar sobre a realidade. O ato adquire uma conotação investigativa, já que solicita do documentarista um olhar, compreendido aqui sinestesticamente, ou seja,

um olhar com olhos, ouvidos, pele e narinas, para a realidade, tentando perceber nela dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla. No contexto, o termo *olhar* se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho. As coisas não são, é justamente nosso olhar que faz delas algo cheio de significado.

“O olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão” (Aumont, 2004, p. 59).

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

Um espectador que, informado, chega para assistir a uma encenação documentária recebe a obra de maneira totalmente diferente daquela que faria frente a uma obra de ficção. Mesmo com a pretensão ilusionista do realismo e do naturalismo, após assistirmos a uma encenação nesses moldes, sabemos que estamos diante de algo ficcional. Ainda que completamente envolvidos e identificados<sup>6</sup> com o que presenciamos, nossa relação é diferente na fruição de um discurso não-ficcional.

Se ouvirmos a narração de uma tortura por parte de um ator, sabendo que o texto é um produto ficcional, por exemplo, teremos uma relação com o que assistimos totalmente diversa daquela que experimentamos quando nos é informado que o texto trabalhado pelo ator foi transcrito de depoimentos de ex-presos políticos torturados no período militar. Sem qualquer juízo de valor sobre o impacto de cada cena, a obra que faz uso de um documento chega aos espectadores com um dado a mais: as palavras proferidas pelo ator, independentemente da

<sup>6</sup> Sobre o efeito de identificação no teatro é interessante a perspectiva de Denis Guénoun que afirma ser, depois do advento do cinema, muito difícil consegui-lo.

interpretação dada, não saíram do imaginário de um dramaturgo, mas de um relato de alguém que viveu a situação enfocada e que não objetivava, necessariamente, com o texto proferido construir uma obra a ser compartilhada com uma platéia. Mesmo quando o dramaturgo passou por uma situação análoga ou partiu de estudos históricos, no caso de nosso exemplo sobre a tortura na ditadura militar, existe um cuidado outro no uso das palavras, na própria construção textual, já que o almejado é a elaboração de um discurso de natureza artística. Inclusive, por isso, não podemos confundir o que é nomeado de “obra a partir de fatos reais” com aquelas que apresentam documentos em sua própria constituição.

É o olhar do espectador, portanto, que transforma o que está sendo apresentado em documentário. De nada adianta a intencionalidade em documentar, e o trabalho com e sobre os dados de não-ficção, se o espectador não tem uma percepção de seu caráter documental. É na relação entre todas essas instâncias que é possível existir o documentário.

“Podemos dizer que a definição de documentário se sustenta sobre duas pernas, estilo e intenção, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares...” (Pessoa Ramos, 2008, p. 27).

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

“É preciso, em um museu, por exemplo, que o visitante esteja disponível para se colocar em diálogo com a obra (e o artista), debruçando-se diante da pintura ou da escultu-

ra para, a seu modo, apreendê-la e compreendê-la. Da mesma maneira, o espectador de teatro precisa travar diálogo com a peça. Ser espectador requer esforço, não há saída, um esforço criativo” (Desgranges, 2003, p. 30).

O contato com a não-ficção, em princípio, pode ser árduo. Na tentativa de dialogar com a proposta cênica, o espectador recorre ao seu patrimônio pessoal a fim de construir uma interpretação, também, pessoal. Porém, como mencionamos logo no começo, seu repertório está impregnado de referências dos produtos ficcionais. A abordagem ficcional presente inclusive nos produtos de não-ficção trabalhados pelos meios de comunicação de massa criou um formato hegemônico. A necessidade da parábola e de elementos característicos da narrativa ficcional leva, muitas vezes, à resistência daquele que supõe assistir algo que reproduz um modelo corrente, interferindo, assim, na fruição da obra. Nesse sentido, a opção por uma proposta de Teatro Documentário por si só quebra de alguma maneira a expectativa da platéia e a convida a uma experiência cênica diferenciada. Solicita-se do espectador um outro modo de ver, ou seja, existe um convite para que ele seja produtivo no olhar.

É importante salientar que não estamos exaltando a não-ficção em detrimento da ficção, mas reafirmando sua diferenciação e importância no amplo leque de possibilidades de fazer e pensar Teatro.

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



que o contato direto com os acontecimentos históricos requeira do espectador seu posicionamento sobre os mesmos.

Ainda resta outra implicação inerente à opção de documentar. Se por muitas vezes o espectador tem a ficção como base para sua fruição, e disso advém uma série de consequências, ao ter consciência da presença de documentos em cena ele pode tomá-los como índices de que aquele discurso é imparcial. O fenômeno é pernicioso e merece a atenção de todos os envolvidos no processo.

Ao fixarmos materialmente um registro, dispondo-o de maneira que se possa consultá-lo para algum fim, estamos transformando-o em um “documento” e, assim, tornando-o algo que não conta simplesmente o que aconteceu, mas que solicita interpretação, análise e comparação.

Como afirmam os Parâmetros Curriculares Nacionais de Geografia e História, devemos entender os documentos como “obras humanas que registram, de modo fragmentado, pequenas parcelas das complexas relações coletivas”. Devem ser interpretados “como exemplos de modo de viver, de visões de mundo, de possibilidades construtivas, específicas de contextos e épocas, estudados tanto na sua dimensão material (elementos recriados da natureza, formas, tamanhos, técnicas empregadas), como na sua dimensão abstrata e simbólica (linguagens, usos, sentidos, mensagens, discursos)” (MEC, 1996, p. 157). O conhecimento construído com base em documentos não pode ser confundido com a realidade passada em seu estado bruto, pois, além de se pautar em registros elaborados por alguém, segundo determinados interesses, refere-se a uma época e está comprometido com questões do tempo de quem o construiu.

Porém, o documento é percebido socialmente como prova imparcial dos fatos. Em

nome de uma abordagem científica<sup>7</sup> tomam-se documentos para comprovar discursos, obviamente, construídos por sujeitos históricos. Os meios de comunicação de massa corroboram estrategicamente com a situação, incentivando a crença na qual os produtos não-ficcionais trabalhariam com apreensão direta e neutra da realidade, estando próximos de uma verdade legítima.

Procedimentos prévios de caráter pedagógico são urgentes para que tanto os atores, e a direção, quanto a platéia possam perceber os dados não-ficcionais sem o lastro da “imparcialidade objetiva” atribuído em geral aos documentos. O convite a ser feito é de que se estranhe o que foi dado como “expressão da verdade” para que se descubra o que nos foi escondido, muitas vezes, por uma visão viciada e simplificadora. É solicitado do espectador um trabalho criativo e passível, portanto, de um aprimoramento.

“Se a atuação do espectador precisa ser tomada a partir de uma perspectiva artística, precisa-se também afirmar a necessidade de formação desse espectador. Ou seja, se a capacidade de analisar uma peça teatral não é somente um talento natural, mas uma conquista cultural, quer dizer que esta capacidade pode e precisa ser cultivada, desenvolvida. Tal como os criadores da cena, os espectadores precisam aprender e aprimorar o seu fazer artístico” (Desgranges, 2006, p. 37).

Em um processo de Teatro Documentário, o exercício de um olhar novo por parte de todos envolvidos sobre os dados de não-ficção fará com que as pessoas, objetos, espaços e palavras sejam vistos sob uma ótica diferente da usual, libertando-as da prisão da monossemia e devolvendo-lhes significados e sentidos inéditos.

<sup>7</sup> O próprio discurso da ciência é entendido como imparcial. Uma pesquisa científica sempre é motivada por interesses e se refere a um entendimento do sujeito histórico sobre o fato estudado.

Mais do que as questões de linguagem, a produção de sentido torna-se o foco de reflexão do processo, fazendo com que a cena ganhe a atribuição daquilo que realmente ela é: um discurso articulado sobre o mundo.

O desafio colocado é o de pensar de maneira global as peculiaridades da não-ficção, sobretudo em relação à preparação desse espectador já contaminado pela espetacularização da vida, que dá à realidade a roupagem de ficção e,

ao mesmo tempo, status de realidade à não-ficção, atenuando a força dos acontecimentos históricos sobre as pessoas.

Ficamos com a provocação e também com ela reafirmamos a importância contemporânea da não dissociação entre o fazer e o fruir teatro, num movimento que entende o espectador como parceiro indispensável para que se efetive o acontecimento teatral, seja ele sob a égide da ficção ou da não-ficção.

### Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques (org.). *A estética do filme*. Campinas, Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A Imagem*. Campinas, Papirus, 2002.
- BARBERO, Jesús M. *Comunicación Massiva: discurso y poder*. Quito, Época, 1978.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2007.
- DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo, Hucitec, 2006.
- GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é Necessário?* São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.
- MEC. *Parâmetros Curriculares Nacionais de Geografia e História*, 1996.
- RAMOS, Fernão P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo, Editora Senac, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.

**RESUMO:** O artigo pretende refletir sobre a posição de espectador em uma proposta de não-ficção no teatro, em específico de Teatro Documentário. Apontam-se as peculiaridades da proposta estética que recebe a qualificação de documentária, sobretudo em termos de sua recepção, inserindo-a num momento histórico no qual a espetacularização da realidade nos impele a esperarmos que tudo tenha um tratamento ficcional, associando, ao mesmo tempo, as produções em não-ficção a retratos imparciais dessa realidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** teatro documentário, pedagogia do teatro, recepção teatral, documentário.