

Teatro documentário, dramaturgia dialógica e saberes compartilhados - Uma historiografia de artista em *Cabeça (um documentário cênico)*

225



Daniele Avila Small¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

A proposta desse artigo é articular ideias sobre o teatro documentário contemporâneo a partir de uma reflexão sobre o espetáculo *Cabeça (um documentário cênico)*, do coletivo carioca Complexo Duplo, do qual faço parte. A peça, que tem dramaturgia e direção de Felipe Vidal e estreou no segundo semestre de 2016, é a segunda parte da Trilogia Paramusical, que começou com *CONTRA O VENTO (um musicaos)* em 2015.

¹ Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Crítica Teatral.

Para integrar um dossiê sobre teatro contemporâneo, considero importante abordar esse espetáculo por alguns motivos, como a relevância da diversidade poética do teatro documentário na atualidade, sua interação com outras áreas de conhecimento e sua capacidade de chegar a outros públicos que pouco frequentam o teatro. Embora, pelo menos no Rio de Janeiro, essa vertente do teatro não tenha recebido (ainda) a atenção devida de historiadores, especialmente daqueles que se dedicam à história pública, campo que tem se consolidado no país nos últimos 15 anos.

O artigo vai abordar, portanto, a filiação do espetáculo em questão ao teatro documentário contemporâneo e sua relação com as escritas da história, que constitui o escopo da minha pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Depois de assistir a alguns espetáculos realizados nos últimos anos em países como Argentina, México, Chile e Brasil, é possível perceber algo em comum, uma atitude afim, entre esses projetos de teatro que, de certo modo, encenam historiografia. Identifico um movimento – múltiplo e difícil de categorizar como qualquer teatro do nosso tempo – movido por uma necessidade de falar de maneira mais direta e literal sobre a história cultural, social e política que nos forma, uma necessidade de falar sobre as coisas do mundo. As poéticas das obras que de uma maneira ou de outra se encaixam no gênero teatro documentário na atualidade são muito diversas, mas há uma ética em comum entre elas, uma forma comprometida de estar no mundo com o teatro, articulando estratégias dramatúrgicas que procuram outro nível de vínculo com o espectador, algo que proporcione uma experiência de fato, que convoque sua presença, sua atenção, sua criatividade. Essa atitude, essa ética, parece estar relacionada com uma espécie de insubordinação às narrativas dominantes da história.

Assim, me parece que o teatro documentário, mais imediatamente o que está relacionado ao debate de fatos históricos e processos políticos na América Latina, pode ser uma reação à conscientização da nossa colonialidade. Entende-se a colonialidade como uma força remanescente do colonialismo, uma atitude de inferioridade em relação aos países europeus que nós mesmos, os colonizados, perpetrados. É

algo como a interiorização de uma visão de nós mesmos que vem de fora e que nos diminui. Essa conscientização e a reação a que me refiro se fazem visíveis na tomada da palavra sobre as narrativas da história – mesmo que esses espetáculos não tratem diretamente de fatos ligados à colonização ou ao imperialismo. O gesto mesmo de tomar a palavra sobre assuntos que geralmente são temas de discursos de autoridade pode ser uma atitude descolonizadora. Não menosprezar o próprio lugar de fala e entender o seu poder como produção de conhecimento e como gesto crítico, ou seja, tornar-se sujeito (e não mais apenas objeto) epistemológico é uma atitude descolonizadora. Os debates sobre essa reação como um movimento de grandes proporções, encabeçados por pensadores como Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Boaventura de Sousa Santos, está bastante avançado, bem mais do que seria possível abordar no curto espaço deste texto. De qualquer modo, a aproximação do teatro documentário latino-americano com a virada epistemológica do sul global se trata ainda de uma intuição a ser confirmada.

Cabeça (um documentário cênico) aborda os 30 anos do lançamento do LP *Cabeça Dinossauro* dos Titãs. Em 1986, o ano do lançamento, o Brasil vivia o início da abertura democrática. Em 2016, ano em que a peça foi criada, assistimos à sistemática destruição do processo democrático. O que foi iniciado três décadas atrás parecia chegar ao fim.

Não sabíamos de nenhuma peça de teatro documentário que tivesse sido criada a partir de um disco. Geralmente, são os fatos da história política dos países ou as narrativas biográficas que funcionam como pontos de partida das encenações contemporâneas que direta ou indiretamente se filiam ao gênero. Tomar um disco de rock como documento histórico foi uma escolha dramatúrgica pontual. As letras das canções são muito pertinentes à época e revelam o quanto ainda estamos próximos daquelas questões que estavam sendo extravasadas pelo rock brasileiro dos anos 80.



Legenda: Felipe Vidal canta Fardado, do álbum Nheengatu. Na projeção, crédito dos autores da música, procedimento que se repete a cada canção tocada na peça. Foto: Ricardo Brajterman.

A precisão das letras teve peso na decisão de tocar todas as músicas na peça. Mas essa escolha dramática também partiu do entendimento de que as canções do disco são documentos disparadores de afetos. A escuta proporcionaria tanto o acesso à memória da época quanto à reflexão sobre os conteúdos que elas agenciam hoje. A dramaturgia realça a atualidade das letras das músicas e essa percepção é algo que se dá nos espectadores como algo que eles “já sabiam”. A pertinência do que é dito nas canções não é algo que o espetáculo dá aos espectadores, mas algo que os espectadores “se lembram”. Essa é uma questão importante da presença das músicas. A música é dramaturgia, não elemento meramente espetacular.

Em determinado momento do processo, começamos a questionar que outros documentos usaríamos, se faríamos entrevistas com especialistas, com os próprios integrantes dos Titãs, se buscaríamos imagens de arquivo, de depoimentos de personalidades da música sobre o disco. Mas o conceito da dramaturgia que norteava o projeto era que o lugar de fala não seria o das “autoridades”. Na ideia de teatro documentário que aparece em *Cabeça*, os depoimentos dos atores têm tanto valor histórico quanto as grandes narrativas oficiais do passado. E, estabelecendo um parentesco com *CONTRA O VENTO*

(*um musicaos*)², o ponto de vista da escrita, o lugar de fala da peça, é o dos anônimos: nós, os fãs, vamos falar sobre o disco – e sobre a época em que foi lançado. Afinal, a ideia não era fazer uma peça sobre os Titãs, mas sobre a recepção do disco pela nossa geração – embora nem todos os integrantes do elenco sejam da mesma idade.



Legenda: Elenco em cena no espetáculo *Cabeça* (*um documentário cênico*). Na projeção, skyline da cidade de Curitiba. Foto: Ricardo Brajterman.

Um dos primeiros exercícios propostos por Felipe para o elenco foi que eles tomassem os temas das canções do disco (como igreja, polícia, família) como pontos de partida para que os atores escrevessem depoimentos. Na medida em que esses depoimentos eram experimentados nos ensaios, ficou claro que não faria sentido buscar outras vozes, a não ser que fossem também anônimas. Uma questão apareceu logo de início, a pergunta sobre a relação entre rock e política

2 A peça *CONTRA O VENTO* (*um musicaos*) é um espetáculo sobre a Tropicália no contexto do Solar da Fossa, pensão em que moravam vários artistas e intelectuais muito importantes para o cenário cultural e político brasileiro, como Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Gal Costa, Rogério Duarte, entre muitos outros, no final dos anos 60. Na peça, os personagens não são as estrelas que moraram no Solar, mas os anônimos, personagens ficcionais que participam periféricamente daquele ambiente cultural.

em 1986 e em 2016. A equipe de criação fez algumas entrevistas nas ruas da Lapa nos arredores da Sede das Cias, onde se deram os ensaios, na época dos Jogos Olímpicos, quando a cidade estava cheia de pessoas de outras cidades do Brasil. As respostas colhidas são usadas como prólogo ao espetáculo.

Considero importante esclarecer que o espetáculo não utiliza recursos de dramatização, não sugere a ilusão do passado no presente. Não há estetização do passado. Cada cena é como uma ilha de enunciação. Há diferentes poéticas nessas ilhas de enunciação, como por exemplo, o pronunciamento direto para o público em primeira pessoa, a leitura de um depoimento publicado em uma revista, a citação de um trecho de uma peça de Bertold Brecht, a projeção de textos, a leitura previamente gravada de manchetes de jornal. Não há um cenário que faça alusão a um universo fictício, apenas o palco vazio com os instrumentos, caixas de som, microfones e um telão ao fundo. E também não se trata de uma ficção de um show dos Titãs. A propósito, uma das primeiras falas da peça é “Nós não somos os Titãs” – o que esclarece antes de mais nada que não se trata de mais um musical em que os atores fazem imitações de personalidades da música brasileira. Mas os artistas estão ali para tocar todas as músicas, na ordem do disco, revezando-se nos vocais, como fazem os integrantes dos Titãs, e ocasionalmente em alguns instrumentos. Os arranjos reproduzem os do disco, com algumas adaptações às condições da produção.

O acesso à memória fica a cargo da sonoridade da música e do conteúdo das narrativas do elenco. Não há objetos na cena que possam funcionar como elos nostálgicos de contato com o passado. Nem mesmo um LP *Cabeça Dinossauro* aparece para ilustrar a história. Talvez seja possível dizer que a opção para esse documentário foi por trabalhar com a memória tanto quanto a história. O canal de acesso à época em questão é o dos afetos tanto quanto o dos fatos.

A peça não dá nenhuma informação sobre o lançamento do álbum, como o número de discos ou ingressos vendidos para os shows, datas comemorativas, percalços da banda, nem fala sobre a história pessoal dos seus integrantes. Não há, por exemplo, uma análise crítica

especializada das músicas. Há, no entanto, uma paródia disso, a leitura de uma série de comentários a um vídeo na internet, em que pessoas sobre as quais nada sabemos, das quais temos apenas os nomes ou pseudônimos da internet, emitem opiniões diversas sobre os sentidos da letra da música *Cabeça Dinossauro*.

Não há um discurso vertical ou expositivo, a apresentação de um saber sobre o disco ou a banda. O espectador não vai “aprender” nada com a peça. Não há um conteúdo a ser transmitido. O espetáculo apenas apresenta aquelas músicas em um contexto de histórias pessoais da infância e da adolescência de garotos moradores de diferentes cidades do Brasil, como Rio de Janeiro e Curitiba. Naturalmente, no caso de um espectador que não se relaciona com o rock brasileiro dos anos 1980 e não conhece o disco, ele vai sair do teatro tendo passado a conhecer algo significativo da nossa história cultural. Mas esse é um caso que foge à regra, pois o disco dos Titãs foi e é ainda bastante popular. Assim, a peça também não se encaixaria em uma ideia de documentário de resgate histórico, de revelação de algo oculto. Para quem tem a vivência daquela época e uma relação de memória com o disco, não há relação de autoridade ou de transmissão de conteúdos entre o espetáculo e o espectador. Trata-se de uma experiência de troca com autoridade compartilhada: atores e espectadores estão no mesmo nível, tratam-se de igual para igual.

Ainda assim, há um saber histórico que é colocado em jogo pelas relações tecidas entre os acontecimentos de 1986 que são mencionados, os acontecimentos recentes (mencionados ou tomados como sabidos) e as letras das canções. A peça pode ser vista como um espetáculo de teatro documentário sobre o ano de 1986, revisitado pelo rock da época. Mas *Cabeça* também é um espetáculo sobre a história do Brasil nos últimos 30 anos. E embora não haja ali um texto reconhecível como “escrita da história” na sua acepção científica, acadêmica, há um saber histórico em jogo, sendo desenvolvido junto com o público, com a presença do espectador, numa linguagem cotidiana.

Por exemplo, no momento que se refere à música *Igreja*, a peça relembra o episódio do pastor americano Jimmy Sweagart, da Assembleia de Deus (a mesma igreja de Silas Malafaia), que tinha um programa de TV transmitido pela Bandeirante e foi flagrado em um escândalo sexual em 1988. Um dos atores expõe o projeto de poder das

igrejas pentecostais e neo-pentecostais, desde que, em 1985, deu-se início à entrada deliberada dos evangélicos na política, tendo em vista a Assembleia Constituinte de 1986, até a eleição de um bispo da Igreja Universal para a Prefeitura do Rio de Janeiro em 2016, fato ocorrido no momento em que a peça estava em cartaz no Sesc Ginástico. A peça também mostra um vídeo da cantora gospel e pastora Ana Paula Valadão e alguns gráficos que ilustram o crescimento da presença da bancada evangélica no congresso nacional.



Legenda: Leonardo Corajo e Felipe Vidal. Na projeção, o pastor Jimmy Swaggart. Foto: Ricardo Brajterman.

Os fatos históricos são conhecidos. O vídeo da internet, que é projetado com a página do YouTube, é um documento público, que está à mão. O projeto de poder das igrejas não é nenhuma novidade. O espectador apenas reconhece os fatos e as ligações entre eles. A música, com a sua sinceridade crua, arremata a memória e a noção do tempo decorrido e de todo um processo de construção de uma democracia corroído por dentro. A carga de raiva e denúncia da canção parece ainda mais pertinente hoje que na época do lançamento do disco.

Esse é um dos pontos que me fazem pensar sobre a relevância desse espetáculo e das experimentações de documentário cênico no teatro contemporâneo, tendo em vista seu potencial de se destacar como acontecimento social, para além das questões formais do teatro na narrativa endógena de suas transformações e sobrevivências. Não quero defender que o teatro deve ter uma “utilidade”³ ou que deve servir a uma instância fora do seu próprio âmbito, mas me parece que o momento político em que estamos vivendo está provocando o teatro a questionar o seu lugar reservado e a reavaliar a narrativa – moderna e eurocêntrica – que determinou o seu enredamento autorreferente.



Legenda: Guilherme Miranda canta Igreja. Ao fundo, Felipe Antelo na bateria e Felipe Vidal no baixo. Foto: Ricardo Brajterman.

Falamos muito em “público” no teatro, mas como o caráter público do teatro se reflete no nosso trabalho e como lidamos com isso?

Esse questionamento encontra uma aproximação com os recentes debates sobre o conceito de história pública e o significado de “público” nessa expressão. Publicado em 2016, o volume *História pública no Brasil: Sentidos e itinerários*, organizado por Ana Maria Mauad, Juniele Rabêlo de Almeida e Ricardo Santhiago, traz um artigo

³ Discuti essa questão em um artigo publicado no dossiê Teatro e Memória da Sinais de Cena – *Revista de estudos de teatro e artes performativas*, publicada em Lisboa em 2016, propondo uma reflexão sobre alguns conceitos articulados por Hans Ulrich Gumbrecht, como a polaridade entre produção de sentido e produção de presença, bem como a ideia de “perda de mundo” como uma perda de contato do teatro com o seu potencial de coisa pública.

intitulado “O conceito de público e o compartilhamento da história”, escrito por Renata Schittino, que levanta um horizonte conceitual para tratar do problema. Ela retoma a ideia de público como “mundo comum”, como em Hannah Arendt, entendendo o mundo público como aquilo que permite a reunião dos homens em sua diversidade, o vínculo compartilhado pela preocupação com o mundo. A noção de público em história pública estaria portanto na ideia de compartilhamento, em uma forma de experiência da historicidade humana, “como entre iguais e diferentes num mundo comum” (SCHITTINO, 2016, p. 45).

O artigo de Santhiago, “Duas palavras, muitos significados: Alguns comentários sobre história pública no Brasil”, também é bastante esclarecedor com relação a isso. Ele aponta que geralmente se entende a história pública apenas ou principalmente como um fazer que prioriza a divulgação de conteúdos para um horizonte de leitores mais amplo do que aquele atingido por edições e debates acadêmicos. Esse fazer estaria relacionado a uma espécie de adaptação ou tradução facilitadora, ou a um trabalho de difusão, de inserção de produções historiográficas em determinado mercado. Mas essa ideia de história pública é limitada e também problemática. A questão é mais complexa, as práticas são mais amplas e diversificadas. Mas identifico um problema maior nessa concepção de história pública, um problema de entendimento sobre o “leigo” que também podemos ver no teatro e em qualquer outra arte, que é a atribuição de uma condição de minoridade ao público, o pensamento de que as coisas precisam ser diminuídas e simplificadas para serem assimiladas por um interlocutor menos capaz. Mas os artigos de Ricardo Santhiago e Renata Schittino sinalizam uma noção de público mais generosa – e uma ideia mais complexa de história pública. Santhiago, por exemplo, expõe o seguinte:

Penso a história pública como uma área de estudo e ação com quatro engajamentos fundamentais, passíveis de entrecruzamento: a história feita *para* o público (que prioriza a ampliação de audiências); a história feita *com* o público (uma história colaborativa, na qual a ideia de “autoridade compartilhada” é central); a história feita *pele* público (que incorpora formas não institucionais de história e memória); e *história e público* (que abarcaria a reflexividade e autorreflexividade do campo). (SANTHIAGO, 2016, p.28)

A essa pesquisa não interessa a ideia de divulgar a história para um público maior, inserindo uma espécie de saber histórico em uma peça de teatro. Não é disso que se trata. A relação entre história pública e teatro documentário está mais no âmbito da “ história feita *com* o público” e da “ história feita *pelelo* público”. Mas, no caso do agenciamento de saberes históricos em uma obra de arte, quem é o historiador e quem é o público? Os atores assumiriam o papel dos historiadores? A ideia de uma historiografia de artista embaça algumas dicotomias fundadoras de distâncias, como por exemplo a dicotomia que separa, hierarquicamente, o historiador/especialista e o leitor/leigo. A escrita da história feita por artistas não é uma historiografia científica, mas uma historiografia criativa. O artista no teatro documentário, por mais que tenha compromisso com a verdade dos fatos no seu trabalho, não migra para o território do historiador – embora o território do teatro possa se mesclar com o território da história.

Tendo em conta a passagem de Santhiago, o teatro documentário pode estar na categoria “história feita *pelelo* público” porque os artistas, os escritores, são “público” do ponto de vista dos historiadores profissionais, acadêmicos, científicos. Os artistas não são nem pretendem ser “autoridade” em história. Trata-se, portanto, de uma autoridade compartilhada, conceito desenvolvido por Michael Frisch, que está no título do seu livro *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History* (Uma autoridade compartilhada: Ensaio sobre o ofício e o significado da história oral e pública). Ele marca a importância de reconhecer a natureza compartilhada do saber histórico, afirmando que cabe aos historiadores entenderem e respeitarem essa qualidade intrínseca. A autoria é dialógica por definição:

Em uma entrevista de história oral, em uma discussão de grupo ou em um programa público, mesmo no modo como os indivíduos se aproximam, se envolvem ou recebem uma exposição em um museu, há um encontro entre ideias e estruturas interpretativas, um diálogo entre *expertise* e experiência. Em boa medida, cada participante é em parte coautor da entrevista ou da discussão, e até coautor da exposição recebida, em vez do significado projetado. (FRISCH, 2016, p.62-63)

Em *Cabeça*, é possível identificar uma relação dialógica com o espectador, mesmo que não haja literalmente cenas de interação, de “participação” da plateia. Mas há participação na construção de sentidos e conexões entre a vida pública do país e a vida privada de

cada um. A noção de dramaturgia em jogo na peça é dialógica, não só porque parte de uma fala compartilhada e porque foi criada de maneira colaborativa, mas principalmente porque é destituída de autoridade científica. A transmissão de saber não é uma via de mão única. Essa parece ser uma questão determinante para o debate contemporâneo sobre história pública. A experiência do espectador no teatro também não é “passiva”, como dizem.

Com o gesto de realizar esse espetáculo, de falar da história do país, da potência e da relevância da nossa produção artística, os artistas que experimentam essa espécie de escrita da história (que é dialógica e de autoridade compartilhada e que aqui chamamos historiografia de artista) estão compartilhando não apenas os conteúdos agenciados, mas a ideia mesma – emancipatória, descolonizadora – de estar na condição de sujeito epistemológico, daquele que se coloca e põe em movimento os saberes e o pensamento crítico sobre o mundo em que vive.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUSSEL, Enrique. Enrique Dussel explica a teoria da ‘virada descolonizadora’. 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mI9F73wIMQE&feature=youtu.be> Acesso em 15 jan. 2017.

FRISCH, Michael. *A shared authority: Essays on the craft and meaning of oral and public history*. Albany: Suny Press, 2016.

MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabelo de; SANTHIAGO, Ricardo (orgs) *História pública no Brasil. Sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

QUIJANO, Anibal. Conferencia Magistral Inaugural. III Congresso Latinoamericano y Caribeño de Ciências Sociais. 2015. Disponível em <https://youtu.be/OxL5KwZGvdY> Acesso em 17 jan. 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Descolonizar as ciências sociais. II Congresso de História Contemporânea. Universidade de Évora. 16. Mai. 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1WIt9AThYlQ&feature=youtu.be>. Acesso em 19 Jan. 2017.

_____ Por quê as epistemologias do Sul?. Seminários avançados “Globalizações alternativas e a reinvenção da emancipação social. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ErVGiIUQHjM>. Acesso em 18 jan. 2017.

SMALL, Daniele Avila. O saber histórico e a experiência estética no teatro documentário contemporâneo, *Sinais de Cena*, Lisboa, II, nº 1, p. 49-63.

VIDAL, Felipe. Conversa com Felipe Vidal. *Questão de Crítica (TVQDC)*. 2016. Disponível em <https://vimeo.com/165613137> Acesso em 19 jan. 2017.