



A intrusão do real no espaço teatral britânico¹

Danielle Merahi²

Tradução: Mônica Gama³

Resumo

O artigo faz parte do livro *Théâtres du Réel en Angleterre et en Ecosse* e analisa o teatro documentário e político da Grã-Bretanha, criado por dramaturgos como Caryl Churchill e David Greig, encenadores como Ewan MacColl, coreógrafos como Llyod Newson e criadores de *devised theatre* como Simon McBurney.

Palavras-chave: Teatro documentário; Teatro político; Teatro contemporâneo na Grã-Bretanha

“Todos os melhores escritores, *Shakespeare, Tchêkhov, Miller, Pinter*, por exemplo, utilizam constantemente a vida real como material de base e sua particularidade provém claramente da autenticidade das conversas”.⁴

Uma garota assiste à representação de *Arturo Ui*, de Bertolt Brecht. Ela vê uma mulher se aproximar muito da borda do palco. A mulher olha os espectadores. Ela à olha.

A mulher surgiu. Ela saiu da cena. Ela oscila entre a ficção e a realidade. Ela segura seu braço ensanguentado.

“Uma mulher”, diz o programa. Marcelle Ranson, se lembra a garota.

A mulher está de frente para o público.

Ela fala à criança:

Socorro! Fique aí! Você deve testemunhar!

¹ Artigo baseado na obra *Théâtres du Réel en Angleterre et en Ecosse* que tem o lançamento programado para 2014 pela Editions L'Entretemps.

² Danielle Merahi foi professora de inglês e teatro no liceu de Mantes-la-Jolie, próximo a Paris, onde criou companhias que trabalharam com teatro comunitário na cidade, como o Théâtre du Mantois e a Comédie des Mantes. Atualmente dedica-se inteiramente à pesquisa, investiga diversas formas de teatro popular, bem como os novos dramaturgos britânicos. Tradutora de diversas peças de Martin Crimp, editadas pela l'Arche de Paris, é autora do livro *Joan Littlewood, l'Insoumise et le Theatre Workshop*, publicado pelas Editions L'Entretemps em 2010.

³ Mônica Gama é doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e sua pesquisa focaliza o processo de criação literário de João Guimarães Rosa. Em parceria com Claudia Amigo Pino, é editora de números das revistas *Manuscrita* e *Criação & Crítica*.

⁴ Robin SOANES, entrevista de Philip Fisher, *Robin Soanes and Verbatim Theatre* no site thebritishtheatreguide.info, 2007. “All the best writers, Shakespeare, Chekhov, Miller and Pinter for example, constantly use real life as a basis for their material and they clearly derive their idiosyncrasies from real conversations.”

Meu marido morreu lá dentro! Socorro! Socorro!
Meu braço está ferido... e o carro também!
Precisaria de um pano para o meu braço ... Eles estão nos matando como se esmagassem moscas.
Meu Deus! Ajude-me! Ninguém! ... Meu marido! Assassinos... Mas eu sei quem fez isso! Foi Arturo Ui!...
E todos concordam! E nós, nós estamos morrendo!
Ei! Socorro! Ninguém para parar esta praga?⁵

Fim do quadro.

Na região parisiense onde vive a garota uma bomba de plástico explode. É 1961. O real é reconhecível, ela não pode deixar de fazer a ligação com a atualidade brutal do momento. A França vive duramente o drama da guerra na Argélia.⁶

Face a face com o ator que avança no palco, ela vê a questão como uma interpelação pessoal.

“Ninguém para parar esta praga?”

A menina estava arrasada em sua cadeira. Ela quer se levantar e dizer:

“Sim! Eu!”

“Mas, pensou, sou muito pequena. O que eu poderia fazer?”

Ela se pergunta.

Quando o ator tira a peruca nessa cena sem contexto, quando a luz retorna ao teatro, o vasto anfiteatro retoma seus direitos e reconduz a multidão de espectadores à realidade do cotidiano. Lentamente desaparece o traço da ficção.

Abandona-se o tempo da representação. Percebe-se a calvície de Jean Vilar, o sangue falso pintado no braço Marcelle Ranson, a máscara branca de Charles Denner.

Objeto de simulacro por excelência, o espetáculo ao vivo é, eminentemente, uma arte paradoxal.

Além disso, contém uma ambiguidade fundamental quando ele se pretende ecoar o real.

Real ou ficção?

Verdadeiro, falso, falso erigido como verdade, verdade escondida na ficção. No teatro, cada autor, individual ou coletivamente, tem sua própria resposta para justificar o seu engajamento pessoal, sua palavra, suas escolhas estéticas. Tudo passa pelo filtro da teatralização e pela experiência da cena que também envolve o olhar do espectador.

5 BRECHT, 1959, p.111.

6 Referência à guerra colonial entre França e Argélia de 1954 a 1962.

Mostrar o real? Cada procedimento tem suas motivações, sua própria finalidade, que pode ser definida como política, documental, social, cidadã, histórica. No entanto, ela se inscreve em uma linhagem artística que se afirma, especificamente na Grã-Bretanha pós Segunda Guerra Mundial, como teatro político, teatro documental.

Vejamos a definição de Peter Weiss em 1971:

O teatro documentário é um teatro de reportagem. Arquivos, documentos, cartas, estatísticas, estudos de mercado, relatórios de bancos e empresas, declarações governamentais, discursos, entrevistas, declarações de pessoas famosas, jornais impressos ou outros, fotos, filmes documentários e outros documentos da atualidade estão na base da representação.⁷

É então um teatro que se apoia em documentos autênticos: entrevistas, arquivos, recortes de imprensa, relatórios governamentais, discursos de políticos e de analistas econômicos, minutas de processos.

Derek Paget, em seu livro *True Stories [Histórias verdadeiras]*, faz uma análise muito abrangente e pertinente quanto à onipresença de fatos reais na mitologia do século XX⁸.

Ele desenvolve a existência de uma fronteira instável e flutuante entre “factual” e “ficcional” e religa as formas dramáticas, fílmicas ou televisuais à história verdadeira em um contexto ideológico. Colocando em evidência o mito do “real=verdade”, ele o liga à problemática do realismo e do naturalismo, distinguindo duas tradições do documentário, os de “reporting” [narração] e os de “gravação”. A primeira contextualiza o evento, a segunda visa a narrativa objetiva.

Paget também se interessa pelo papel do teatro radical nas sociedades conservadoras e pela recuperação por parte da indústria do entretenimento, que tenderia a se infiltrar e assimilar a forma documental. Assim, ele estabelece o papel da ideologia política, de seus meios e de seu poder.

Na Inglaterra, na abundância do pós-guerra, pode-se citar gêneros bem diversos: reapresentações ou adaptações de clássicos, peças “bem feitas” (*well-made plays*), peças socialistas (*socialist plays*), peças históricas, teatro documentário, teatro *verbatim*, performances, musicais, shows de um homem só, *stand-ups*, teatro físico, teatro-dança...

7 WEISS, 1971, p.41. “Documentary Theatre is a theatre of reportage. Records, documents, letters, statistics, market-reports, statements by banks and companies, government statements, speeches, interviews, statements by well-known personalities, newspaper and broadcast reports, photos, documentary films, and contemporary documents are the basis of the performance”.

8 PAGET, 1990.

Singularizando-se a maior tendência dos anos 2000, o teatro documental, pode-se nomeá-lo de formas diferentes e misturá-lo: *documentário drama*, *drama-documentário*, *docudrama*, *dramadoc*, *documentário dramatizado ou ficção*. Essa riqueza lexical reflete uma certa confusão. Além disso, devemos considerar a reticência de alguns autores em afirmar a sua filiação a um tipo de teatro. Por exemplo: a peça inglesa *Stuff Happens* é apresentada na França no programa do *Théâtre des Amandiers* [teatro das amendoeiras], de Nanterre, como o “tecido de declarações públicas e de cenas íntimas ... [onde o] *verbatim* e a ficção se imbricam”⁹. David Hare, o autor, escreve: “Esta é, definitivamente, uma peça, não um documentário”¹⁰.

Entretanto, seja teatro histórico, político, documental, *verbatim* ou ficção inspirada em fatos reais, há atualmente uma tendência notável quanto a se referir a histórias reais. No entanto esses teatros tomam emprestados modos de expressão e códigos muito diversos.

Assim, é melhor falar de *TeatroS do real*.

Reencontrar e compreender a sua história

Na Grã-Bretanha, está ressurgindo com força, mais do que em qualquer outro lugar da Europa, um teatro que se refere a “histórias verdadeiras” (*True Stories*). Esse teatro político, documental, social e/ou histórico se inscreve na linhagem nascida das *agit-prop*¹¹. É perfeitamente ilustrado pelo percurso do *Theatre Workshop*, de Joan Littlewood, emblematicamente representada pela peça *Oh What a Lovely War*¹², em 1962.

Muitas vezes, as experiências teatrais mais radicais surgiram ou se localizaram em regiões específicas: as do norte da Inglaterra, como Peter Cheeseman, na cidade de Stoke-on-Trent, ou como John McGrath, na Escócia, com a companhia itinerante *7:84* ou como Max Stafford-Clark, David Hare, William Gaskill e David Aukin com *Joint Stock*.

Seu percurso parece ter aberto uma brecha que alimenta a criação atual. Na continuidade desse trabalho está uma ancoragem no contexto social ou na realidade relacionada à **globalização** que surge em obras e realizações recentes de jovens autores e companhias britânicas, como Alecky Blythe e David Greig. Seu questionamento ultra-

9 Trecho do programa da apresentação do espetáculo, em versão francesa, no *Théâtre des Amandiers*, de Nanterre, de 13 de maio a 14 de junho de 2009, dirigida por Bruno Freyssinet e William Nadylam.

10 HARE *Apud* EDGAR, 2005, p.308. “*This is surely a play, not a documentary*”.

11 Agit-prop é uma abreviação de *agitação* e *propaganda*, dois princípios do ativismo social ligados à disseminação do comunismo [N. do T.]

12 Theatre Workshop, *Oh What a Lovely War*, Joan's Littlewood's musical entertainment, original version edited and introduced by Joan LITTLEWOOD, Methuen modern plays, revised edition 2000.

passa o grito desesperado, niilista e provocador dos anos 90, teatro qualificado *In-Yer-Face*¹³, por Aleks Sierz, em 1987. Os teatros do real tentam manter um olhar distanciado em relação às nossas sociedades, procurando achar um sentido no mundo. Esses teatros, em busca da verdade, se assemelham a uma linhagem artística mais ampla muito presente no cinema com o documentário, por muito tempo considerado uma arte menor. O documentário encontra sua carta de nobreza e um público entusiasmado: *cinema-verdade* e *cinema direto* na França, *Free cinema* na Grã-Bretanha, *Living camera* nos Estados Unidos. Enquanto isso, a foto-reportagem, a fotografia documental e as variações em torno de um movimento artístico chamado de “objetivista” pelo escritor americano Charles Reznikoff, trazem uma outra visão de mundo.

Na Grã-Bretanha, recorrendo a diversas ferramentas do documentário, uma inter-rogação sobre a instituição política e social tem invadido as salas de teatros nacionais.

Nos anos 2000, os teatros do real se constroem a partir do renascimento do interesse público pelo cinema documentário e a foto-reportagem. Na verdade, o início do milênio não inspiraria de fato os documentalistas da televisão britânica, o que fez Harold Pinter afirmar: Tenho a impressão que eles não têm nada a ver com o teatro neste país¹⁴. Mas a invasão do Iraque pelas tropas americanas e inglesas a partir de 2003 vai provocar uma notável reação pública.

Além disso, documentários sobre o planeta, que sucumbe sob o peso do lixo, inter-pelam cada vez mais a população. Políticos do *Labour Party* [Partido Trabalhista] – Tony Blair no comando – se tornam alvos privilegiados do documentário filmado para o cinema e a televisão. Finalmente aparece uma história humana diretamente ligada à História. O cinema documentário está de vento em popa e vai contaminar a cena.

Esse entusiasmo por uma nova forma de realismo, tão cara à Grã-Bretanha, liga-se, como foi observado por Mark Ravenhill no jornal *The Guardian*, com o sociológico, o antropológico e o político. Novas tendências se revelariam “pragmáticas” e “materialistas”. O público não entende mais o seu mundo e procura por referências estáveis.

A teatralização dos fatos é a solução?

Em seu livro *True Stories?* Derek Paget escreveu: “É sempre útil nos momentos em que uma cultura está sob a pressão que a leva a duvidar de si mesma”¹⁵.

13 Noção desenvolvida em *SIERZ*, 2001.

14 Citado por Kate Kellaway no jornal **The Observer**, 29 de agosto de 2004. “I don't think they have anything to do with the bloody theatre in this country”.

15 PAGET, 1990, p.42. “It is always useful at those times when a culture is under pressure from self-doubt”.

A renovação teatral na Inglaterra...

A moda dos *Angry Young Men* entre os anos 1950 e 1970 causou um rebuliço, mas, ao mesmo, existiam muitas companhias regionais dinâmicas como, entre outras, a emblemática *Theatre Workshop* de Joan Littlewood, *The Portable Theatre Company*, *Joint Stock*, *Centre 42*, *Victoria Theatre-in-the Round* na cidade de Stoke-on-Trent. Elas agitaram o panorama artístico do país. Dessas companhias experimentais emergirão os maiores nomes do atual teatro institucional: David Hare, Caryl Churchill, Arnold Wesker, etc.

A partir de 2001, uma nova fala surge, mais radicalmente explícita. Jovens autores aparecem, muitas vezes apoiados por coletivos como Alecky Blythe (*Recorded Delivery*), Lucy Prebble, Simon Stevens. Eles também tratam de temas polêmicos da atualidade.

Robin Soanes, em *Talking to Terrorists*, se baseia em entrevistas pessoais com terroristas irlandeses, curdos, ugandenses e palestinos. Ele sugere que falar com eles é a única maneira de combatê-los. Gillian Slovo, tenta reconstruir, a partir de relatos que recolhe, as revoltas que ocorreram no distrito de Tottenham, em Londres, em agosto de 2011, antes mesmo do final da pesquisa (*The Riots*). Quando a autora Gurpreet Kaur Bhatti representou sua peça *Behzti (Déshonneur [Desonra])*, no Birmingham Repertory Theatre, em dezembro de 2004, foi ameaçada por sua própria comunidade Sikh. A peça mostrou um estupro e um assassinato cometido dentro dos limites de um “*gurdwara*” (um templo).

A realidade da rua irrompe na ficção do teatro. Há a interferência entre o real e a fábula. O confronto pode ser violento...

... e na Escócia

O teatro escocês lutou durante muito tempo para se diferenciar de seu homólogo inglês e sofreu pela colonização imposta, depois legalizada pela unificação com a Inglaterra, em 1707. Atualmente, ele recomeça a reivindicar as suas raízes independentes. Proveniente de uma antiga cultura celta, o entretenimento escocês tradicional está enraizado em uma tradição baseada em jogos e músicas. Para encontrar um traço original, é preciso considerar que se trata de uma tradição muito viva de festas populares. O país transborda, desde sempre, de feiras de diversões, pantomimas, clubes de teatro, casas de ópera, companhias e trupes itinerantes (“*fit-up*” companhias). É nessa tradição que se inscreve a companhia *7:84*, de John McGrath e Elizabeth MacLennan, no período do “*Scottish Revival*” (Renascimento escocês), que corresponde a uma

tomada de consciência dos direitos das minorias. Esse movimento escocês se juntou à influência dos movimentos políticos europeus dos anos 60-70, experiência que será habilmente desmontada nos anos do governo de Margaret Thatcher (1979-1990).

Os “*ceilidhs*”, encontros festivos informais, sempre encantaram os escoceses. O “*Scottish Revival*” perdura até nossos dias, tendo sido fortemente reivindicado depois da *Devolution Act*, de 1998, e é ilustrado por autores reconhecidos em toda a Europa como David Greig (*San Diego, The American Pilot*), David Harrower (*Knives in Hens*), Gregory Burke (*Black Watch*)¹⁶.

Alguns atores do real: os artesãos de uma renovação teatral

No livro *State of the Nation*, Michael Billington data o início da história do teatro pós-guerra em a 26 de julho de 1945, quando o Partido Trabalhista lança o seu *slogan*: “Vamos enfrentar o futuro”¹⁷. O teatro afasta-se da peça burguesa para tratar de uma realidade mais complexa.

Nos anos 70-80, junto com o movimento *pop* representado pelos Beatles, o movimento *punk* anti-conformista se impõe sobretudo na música ou na moda com os emblemáticos Sex Pistols e Vivian Westwood. Parece que a cena teatral britânica só receberá esse eco na década de 90 com a geração *In-Yer-Face*. Os traumas atuais mais recentes, com seus atentados mortais, suas crises financeiras e o surgimento de novas culturas favoreceram à uma outra orientação artística.

Ewan MacColl, John McGrath e Peter Cheeseman

Para abordar as aventuras, muitas vezes coletivas, dos “escritores do real”, é necessário voltar ao grande épico de Joan Littlewood e do Theatre Workshop¹⁸ que, entre 1930 e 1970, constituiu uma experiência extraordinária devido a sua longevidade e à riqueza de seu trabalho artístico. Seu fundador, Ewan MacColl, esteve na origem desta longa aventura, que ele trocou pela música *folk* em 1952. Em 1963 foi criada *Oh What A Lovely War*, sob a direção da rebelde Joan Littlewood, que é um grande painel evocando a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Esta peça certamente não teria existido sem a sombra da presença artística e humana de MacColl. Sua paixão pelo

16 Gregory BURKE, *Black Watch*, Faber and Faber, 2007; David HARROWER, *Knives in Hens*, Methuen Drama, 1995; David GREIG, *Selected Plays 1999-2009*, Faber and Faber, 2010.

17 BILLINGTON, 2007. “*Let us face the future*”

18 Danielle MERAHI, *Joan Littlewood l'Insoumise et le Theatre Workshop*, L'Entretemps, 2010.

engajamento político, pela música (especialmente a *folk*), seus escritos poéticos e militantes, visionários, alimentados pelo folclore, pelo construtivismo e expressionismo oferecem um terreno fértil para a construção de uma nova literatura em uma cena renovada, para um público mais amplo. Na peça emblemática *Oh What a Lovely War*, a busca documental, as reconstituições épicas, as canções de época se sucedem em uma colcha de retalhos de estilos, indo do cômico e burlesco ao cabaré, passando pelo *agit-prop* e a projeção intercalada de documentos, fotografias e textos de jornais antigos. A trupe do Theatre Workshop, em perpétuo movimento e odiado pelo *status quo*, reivindicava a liberdade de pensar e uma pesquisa estilística permanente.

Peter Cheeseman escolheu ancorar seu teatro na realidade de um lugar. Ele faz a crônica histórica de uma região particularmente deteriorada, a qual escolheu para viver, Stoke-on-Trent, no norte da Inglaterra. Ele se baseia em um rico passado prestes a desaparecer, o das olarias, destacando as tradições locais, ligando-as à história humana dos habitantes. Quando aborda os conflitos que afetaram a região, trata, principalmente, da população e do impacto da História na vida das pessoas. Sua preocupação é a exatidão, a veracidade dos fatos. Ele retranscreve essa história complexa em uma cena circular, relacionando-se, assim, à tradição popular do contador de histórias.

A abordagem adotada é a dos teatros comunitários (*community theatres*), ou seja, estruturas artísticas e culturais implantadas em um lugar (comum) e representativa de um conjunto de indivíduos. Este trabalho, voltado para o público, se inscreve na continuidade das grandes formas festivas: carnavais, festas, feiras, bailes, festivais... O espetáculo histórico, que é uma de suas marcas, se dirige a um público que reconhece e compartilha as referências familiares e suscita uma profunda emoção relacionada à cultura e às tradições locais. É notável que Cheeseman nunca tenha se juntado a Londres e ao teatro institucional.

Na mesma linha, John McGrath se ampara na história regional da Escócia para destacar suas características originais e suas mutações. A perspectiva é fundamentalmente política e se inscreve em um movimento de esquerda claramente afirmado. A companhia 7:84 não se furta da colaboração com estruturas políticas e sindicais, cujos ideais compartilha. Sua finalidade é a de devolver aos escoceses uma identidade, muito embaralhada em razão da colonização inglesa e as mutações sociais ligadas às reformas agrárias impostas e à industrialização selvagem. Em 1973, a peça *The Stag, the Cheviot and the Black, Black Oil* constrói uma ilustração política e lúdica. Ela

propõe um gênero novo, um entretenimento *ceilidh* acompanhado de dança (“*a ceilidh entertainment with dance to follow*”), com esquetes, canções, músicas, contando a história das Clearances dans les Highlands (expulsão dos gaélicos) até o *boom* petrolífero do Mar do Norte – episódio familiar aos escoceses.

Atualmente, entre a abundância de textos teatrais, três autores propõem uma abordagem original que me parece interessante. David Greig, instalado na Escócia, admite que o teatro político supõe, em princípio, a possibilidade de mudança (“*posit the possibility of change*”). Ele, que viveu na Nigéria, não se fecha em uma perspectiva excessivamente local e se sente – diz ele – usurpador na Escócia, cuja linguagem não possui. Ele fala de uma nova identidade escocesa “sem paredes”, que seria como uma cozinha local onde se misturariam a alimentos vindos de outros lugares aos ingredientes até então desconhecidos, e que permitiriam compor uma nova receita. Ele considera que essa nova sociedade, em devir, é muito mais homogênea do que se imagina. Sua perspectiva é inteiramente moral e internacional. A consciência da importância da mistura de populações cria uma tensão entre os valores tradicionais e a interferência inevitável de um novo mundo exterior definitivamente mestiço. Ele não deixa de questionar a sociedade em suas novas mutações e não hesita em voltar para o campo do folclore. Sua peça *The Stange Undoing of Prudencia Hart* (2011) retoma, com o *ceilidhi*, com exuberância, usando bares com baladas tradicionais ou mais contemporâneas, enquanto *Damascus* (2007) aponta a atual distância entre o mundo ocidental e o mundo árabe.

O teatro de Debbie Tucker Green é muito atípico, ligando-se às experiências do teatro do real através da linguagem e pela forte presença em seus textos de um ambiente social contemporâneo específico. Ela disse em uma entrevista a Lyn Gardner, do jornal *The Guardian* (30 de março de 2005): “Eu sou uma mulher negra. É de personagens negros que se trata. Isso faz parte da minha paisagem”¹⁹. Debbie Tucker Green reinventa uma forte língua original a partir do discurso anglo-jamaicano. As situações encenadas reivindicam uma perspectiva feminina e negra. Sua escrita áspera baseia-se em raízes africanas da música negra e da poesia. *Stoning Mary* (2005) é um texto em 16 episódios, que apresenta temas atuais muito violentos, como a AIDS, os apedrejamentos, as crianças-soldados. A escrita é uma poesia rude, brutal, sem complacência, muito complexa. Sem sentimentalismo, nenhuma emoção reflete-

19 “*I’m a black woman. I write black characters. This is part of my landscape*”

-se nos diálogos chocantes enunciados por personagens desprovidos de psicologia. A frontalidade é o modo de expressão sugerido pelo texto.

Alecky Blythe e sua companhia fundada em 2003, apropriadamente chamada de *Recorded Delivery* [entrega gravada], aplicam, sistematicamente, o modo *verbatim* em todos os seus espetáculos. Blythe resume sua abordagem da seguinte forma:

- Encontrar um bom tema que poderá constituir a trama de uma boa história;
- Entrevistar o máximo de pessoas diferentes sobre o tema escolhido para multiplicar os pontos de vista;
- Manter uma atitude aberta durante a entrevista, independentemente da direção que ela possa tomar, para libertar a fala²⁰.

O ponto essencial permanece na relação da linguagem oral como um elemento maior da performance, pois é o ponto de partida e a própria matéria do trabalho cênico.

Para que o ator seja confrontado com o seu “papel” e seu “personagem”, ele é submetido a uma escuta forçada do texto original e à sua fiel reprodução. Esse procedimento pertence ao teatro documentário, mas Alecky Blythe diz não se reconhecer nele. Ela ocupa, porém, uma parte significativa desse tipo de teatro. Suas entrevistas, claras e precisas, explicam o desenvolvimento de seu processo criativo que retoma as principais características do gênero. Seu interesse recai nas questões específicas da oralidade e da montagem.

Ela afirma que emprega, ao mesmo tempo, a forma jornalística e a teatral²¹, tomando emprestadas do jornalismo as técnicas de entrevistas e da representação da reprodução fiel do texto. A decodificação do texto torna-se o roteiro da peça depois de uma montagem que abala eventos e cronologia. Os atores, porém, nunca veem o texto escrito, mas o escutam com fones de ouvido. Pede-se a eles uma absoluta fidelidade na reprodução da linguagem (palavras, elementos inoportunos, tais como a tosse, gagueiras, hesitações), assim como os ritmos, entonações e tempo.

Estes três exemplos mostram bem a variedade das aproximações do ponto de vista da intenção, da escrita ou da encenação.

A peça “*verbatim*”

Forma muito presente a partir dos anos 1990 na cena britânica, refere-se ao texto original proferido oralmente. As palavras emitidas são provenientes de entrevistas, pesquisas,

20 HAMMOND; 2008, p.88.

21 BLYTHE, 2011.

falas autênticas registradas e transcritas (relatórios, atas, minutas...). Ela se desenvolve face à multiplicação das revelações políticas, desvios financeiros e outros escândalos.

O estatuto do autor é, sobretudo, desestabilizado. Esta pesquisa também muda o papel do ator e do diretor e tende a redefinir o papel do público. Tal abordagem volta a instaurar uma arte de colaboração que daria ao autor um estatuto de porta voz e de contrabandista a serviço de um projeto coletivo. Partindo de um texto que não é seu, o autor vai aproveitar para propor, por exemplo, uma montagem, um arranjo, uma reorganização da cronologia dos eventos ou uma possível recontextualização.

Todas as peças *verbatim* pretendem respeitar a autenticidade da fonte e do texto. Na origem, indivíduos “verdadeiros” produzem textos “verdadeiros”: as raízes extraídas da vida real são totalmente assumidas. Mas se a fonte é certificada como autêntica, é necessário um código ético para evitar falsidades ou ideias pré-concebidas.

A definição de *Teatro Verbatim* permanece um tanto abstrata e vaga. É difícil falar de “gênero”, pois se trata mais de uma técnica.

Os autores de “*verbatim*” assumem a natureza efêmera de seu teatro: “Eu não espero que essas peças perdurem. Elas são uma reação ao momento presente”²².

Todos os autores do *Teatro Verbatim* bebem, da atualidade jornalística do momento, o que coloca problemas, tomando-as como uma fonte de questionamento e de inquietudes, uma atualidade que a imprensa sofre em expor claramente. Suas preocupações abrangem uma variedade muito eclética de assuntos, de tal forma que: os “*Tribunal Plays*”, de Nicolas Kent e Richard Norton-Taylor, estão presentes na cena do Tricycle Theatre desde a década de 90, marcando o ressurgimento do teatro político. *Half the Picture* (1994), sobre a venda de armas ao Iraque, *The Colour of Justice* (1999), sobre o racismo, e depois a *Justifying War* (2003), sobre a posição de Tony Blair face à guerra no Iraque.

Alguns teatros e companhias se posicionam na vanguarda do teatro do real – que se pode definir como político, documentário, social, cidadão, histórico ou, mais tecnicamente, *verbatim* – seja em uma continuidade histórica (*Joint Stock / Out Of Joint*, *Unity Theatre*, 7 :84), seja na perspectiva de uma renovação da cena teatral britânica (*Teatro da Cumplidade/Complicite Theatre*, DV8, Recorded Delivery).

22 HAMMOND, 2008, p.165. “*I’m not expecting these plays to last. They’re a response to a moment*”.

Mostrar o real

Fazer uma peça *verbatim* é colocar brutalmente a nu a sua pesquisa. “É como se, para a preparação de uma refeição, você deixasse a carne crua”²³, explica, com humor, Max Stafford-Clark.

O aspecto educativo do *verbatim* não pode ser ignorado: em conjunto com uma pesquisa artística original, pode levar à reflexão, como assinalou Robert Leach em uma entrevista, o que pode ser considerado como a verdadeira inovação da escrita teatral britânica do momento²⁴. Percebe-se que a instituição é, muitas vezes, prejudicada.

Em 2003, o *Royal Court*²⁵ encomendou textos de escritores voluntários, sendo divulgado pelo jornal *The Guardian*. Uma campanha foi lançada, iniciada pela emoção e revolta popular suscitadas pela atitude dos políticos. Manifestações de rua, em resposta aos compromissos do governo Blair próximas a George W. Bush na guerra do Iraque, foram imprevistas.

Essas iniciativas da mídia e dos teatros se enfiaram pelas brechas e evidenciaram a mudança da criação teatral. Essa ação artística ocorreu sem precedentes: uma semana de textos de teatro (“*War correspondance*”), envolvendo vários artistas, entre eles Caryl Churchill, Martin Crimp, Rebecca Pritchard...). O National Theatre, por sua vez, mobilizou conferencistas, jornalistas, universitários e poetas, um fórum incrível chamado de “*Collateral Damage*”. A cobertura da mídia sobre esses eventos artísticos trouxe à tona o real interesse do público britânico quanto à atualidade política e afirmou a emergência de uma renovação teatral. Este fenômeno já era evidente nas programações artísticas de teatros londrinos mais marginais, como o The Tricycle ou The Gate. Portanto, não é surpreendente o interesse dos teatros institucionais e do público intelectual e popular para esta forma, *a priori* árida e pedagógica, que, no entanto, consegue animar um eclético público.

Uma especificidade britânica pouco exportável?

Alguns textos muito direcionados politicamente ou socialmente podem ser de difícil acesso ao público internacional, especialmente no que diz respeito à visão de

23 HAMMOND, 2008, p.16. “*What a verbatim play does is flash your research nakedly. It’s like cooking a meal but the meat is left raw*”.

24 Encontro de Danielle Merahi com Robert Leach, em Edinburgh, 16 de setembro de 2010.

25 Lugar institucional emblemático da dramaturgia contemporânea situado em Sloane Square, Londres.

mundo e às questões políticas ou éticas (guerra, violência, racismo, sexualidade, comunitarismo, religião) surgem muitas vezes de situações ou anedotas propriamente britânicas. A língua vernacular não passa bem no teste da tradução, que parece pouco apta a assimilar as sutilezas de jogos de linguagem e de gêneros desestabilizados. Por exemplo, *Far Away*, de Caryl Churchill, peça que oscila entre o realismo e o surrealismo, desestabiliza totalmente o público francês e fracassa, ainda que os temas que aborda, a guerra e a doutrinação, sejam universais e atemporais. A coexistência de duas estéticas tão divergentes ultrapassou com dificuldade o Canal da Mancha.

Quanto a Michael Billington, proeminente jornalista e crítico teatral do não menos eminente jornal *The Guardian*, ele elogia, visivelmente aliviado, o retorno aos textos que se interessam com as preocupações nacionais, aqueles que exploram a sociedade britânica atual, investigam sobre o seu estado e fazem uso da forma teatral para sondar a nação: “O uso do teatro como uma forma de investigação nacional”²⁶.

Algumas questões?

É evidente que algumas perguntas se colocam quanto ao uso de material bruto: O reagrupamento, por montagem ou colagem, reduzida a 2 horas, de textos que se referem a eventos recentes ou observações ao longo de vários anos, não são já uma interpretação da História?

Aqui se coloca a questão da objetividade.

Um teatro do real deve representar a verdade exata em cena?

Qual a distância em relação aos fatos autênticos que um autor pode se permitir sem corromper a veracidade do documento original?

Não há manipulação a partir do momento em que há seleção e montagem a partir dos documentos primeiros?

A declamação por atores já não impõe uma distância necessária que estaria pronta para distorcer a “verdade” do *verbatim*, sua credibilidade, e mesmo a sua sinceridade?

A espacialização não traz um elemento construído, retranscrito que dramatizaria a leitura do texto original?

Podemos dizer que não há nenhuma diferença entre uma peça documental e uma peça de ficção (o documental é ficção)?

²⁶ Michael BILLINGTON, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Faber and Faber, 2007. “*The use of drama as a form of national inquiry*”.

As fontes utilizadas se assemelham explicitamente à reportagem jornalística. Teatro e jornalismo interferem, mas a representação em um palco, um lugar de ilusão, mina a pretensão de reproduzir a verdade exata.

É preciso aceitar, por princípio, que toda verdade é relativa e que é suficiente enunciar claramente os pontos de vista, o testemunho como prova de verdade?

A verdadeira questão talvez esteja além, pois é precisamente neste ato de desvio, de apropriação, de distanciamento, que se produz o fenômeno artístico.

Nós precisamos da verdade e da ficção, aqui e agora?

É notável que os teatros políticos apareçam em momentos de grande crise e de grandes mudanças. Para os séculos XX e XXI pode-se datar esses momentos: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o Holocausto, o 11 de setembro de 2001. Em cada uma dessas vezes, as certezas são abaladas e a visão do mundo se perturba. Cada vez, a subjetividade se torna suspeita porque a emoção predomina. Isso cria uma necessidade de voltar atrás, de manter distância, de considerar as coisas em seus detalhes.

A preocupação quanto ao real leva à consideração do lugar do espectador como testemunha e não como um *voyeur*, levando-o a se informar e a refletir sobre a situação apresentada. Essa estética do real permite o questionamento, mais uma vez, sobre o lugar e o papel do espectador, repensando-se a noção de público.

Um “retorno à história coletiva, em uma aguda consciência do presente e em uma construção de uma memória (de um arquivo) para o futuro”²⁷.

Os autores se tornariam “enciclopedistas do mundo”, registrando seus traumas e suas mutações. Somente a ausência ou a insuficiência de contexto que, muitas vezes, caracteriza o teatro documentário, não corresponde plenamente a essa definição. O desejo seria o de abalar a indiferença, de recusar a impotência, tendência dos “*bums on seats*” (bundas presas em poltronas), nas palavras de Michael Billington, para despertar consciências. De alguma forma, muitas peças retornam a uma antiga noção de teatro político que permitiria mudanças sociais. Esse teatro se preocuparia com o coletivo e traria uma nova fé no futuro, longe, ao mesmo tempo, de preceitos religiosos e de um materialismo devastador.

John McGrath fez um programa ideal para o seu teatro. Ele exigiu, em uma espécie de manifesto:

²⁷ DRESSEN, 2008, p. 69.

- um teatro de imaginação que não privilegie o texto;
- um teatro que induz uma dinâmica;
- um teatro que se engaje na sociedade;
- um teatro que não se esconde atrás de uma forma ou de uma palavra: um teatro em evolução, aberto para o futuro;
- um teatro que se preocupe com o coletivo na cena e no palco²⁸.

Neste contexto, a “garota indignada” continua procurando responder à pergunta: O que pode o teatro?

Será que isso importa? (“*Does it matter ?*”), responde Michael Billington, crítico teatral do *The Guardian*, uma vez que nada muda: as vendas de armas continuam e a opinião pública apoia, em 56%, as ações militares da Grã-Bretanha. No entanto, ele observa, o teatro continua a ser uma forma mais eficaz de protesto que o documentário de televisão que não tem nem coragem, nem tempo suficiente para contrariar a propaganda oficial e, sublinha, ele finalmente encontra seu lugar para abordar os fatos tão bem como a ficção²⁹.

Mas o adulto que assiste, em 2004, à representação de *The Permanent Way*, de David Hare, em *Cottesloe*, a menor sala do oficial *National Theatre*, em Londres, poderia responder-lhe:

É importante! (“*It does matter*”)

Certamente, a representação de *Arturo Ui* em Chaillot não mudou o mundo, mas mudou *meu* mundo, pensou ela, levantando um véu.

Ela aguçou meu senso de responsabilidade coletiva.

Ela me deu uma oportunidade, a de dizer NÃO.

Referências Bibliográficas

BRECHT, Bertolt. **La Résistible ascension d’Arturo Ui**, parable dramatique, texte français d’Armand JACOB, Collection du Répertoire TNP. Paris: L’Arche Editeur, 1959.

WEISS, Peter. The Material and the Models. Notes towards a definition of Documentary Theatre. **Theatre Quarterly**, vol.1, n° 1, jan.-mar, 1971.

PAGET, Derek. **True Stories? Documentary Drama on radio, screen and stage**. Manchester: University Press, 1990

EDGAR, David. Unsteady States: Theories of Contemporary New Writing. **CTR**, vol. 15, Issue 3, aug. 2005.

SIERZ, A. **In-Yer-Face Theatre**: British Drama Today. Londres: Faber & Faber, 2001.

²⁸ A partir de McGRATH, 2002.

²⁹ Michael Billington em um artigo em *The Guardian*, “Drama out of a crisis”, 10 de abril de 2003.

BILLINGTON, Michael. **State of the Nation: British Theatre Since 1945.** London: Faber & Faber, 2007.

HAMMOND, Will. **Verbatim: Contemporary Documentary Theatre.** London: Oberon Books, 2008.

BLYTHE, Alecky. **Introduction à la pièce London Road.** London: Nick Hern Books, 2011.

DRESSEN, Anne. **Objectivités, La photographie à Düsseldorf.** Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / ARC, 2008, p. 69.

McGRATH, John. **Naked Thoughts that Roam About.** London: Nick Hern Books, 2002.