

STELZER Andréa. Os teatros documentários na cena contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ. Pós-doutorado; Beatriz Resende. Bolsa CNPQ. Professora e encenadora.

### RESUMO

Este artigo propõe refletir sobre o teatro documentário na cena contemporânea brasileira e as conseqüentes transformações dos procedimentos de atuação e recepção que estão relacionados com a hipótese de um teatro do real. Trato de realizar esta tarefa considerando uma análise de dois espetáculos teatrais que trabalham com os documentos de formas diferentes: o teatro autobiográfico com o espetáculo *Conversas com meu pai* da atriz Janaina Leite e do diretor Alexandre dal Fara de SP e o teatro baseado em fatos reais urgentes com o espetáculo *Dragão da Amok*, sobre a guerra de Israel e Palestina. Parto de algumas premissas para considerar as possibilidades para refletir sobre a cena documental contemporânea: a tensão entre real e ficção; a investigação de territórios de alteridade; o teatro performativo e a busca por experiências reais; a proximidade do espectador na construção de uma ética relacional.

Palavras-chave: Teatro documentário;autobiográfico;performativo.

### ABSTRACT

This article aims to reflect on the contemporary documentary scene in Brazil and the consequent transformation of the procedures for acting and reception that are related to the hypothesis of a real theater. I try to accomplish this task considering an analysis of two spectacles that works with documents in different ways: the autobiographical theater in *Conversations with my father* of the actress Janaina Leite and the director Alexandre Dal Fara from SP, and the theater based on real facts with *Dragão of Amok* from RJ, about the war in Israel and Palestine. I start with some assumptions to consider the possibilities to reflect about the documentary scene: the tension between reality and fiction; the research of territories of otherness; the performative theater and the search for real experiences; the proximity of the public to build a relational ethics.

Key-words: Documentary theater;autobiographical;performativo.

A criação cênica contemporânea vem sendo renovada pela confrontação com o real que tem se manifestado em todos os âmbitos da cultura durante a última década, conforme explica a professora e pesquisadora Beatriz Resende, no livro *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*, uma das possibilidades de evidência da escrita contemporânea seria:

“A ruptura com a tradição realista da literatura não pelo uso de recursos ou formatos próprios da ficção não realista como o absurdo ou o real-imaginário latino-americano, mas pela própria apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto a incorpora. O documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece em outras criações artísticas contemporâneas.” (RESENDE, 2014, p.14).

Esta tensão entre real e ficção, Beatriz Resende chamou de “rasura do real” e se refere a uma sobreposição do real no ficcional no momento em que memórias, lembranças, informações e registros documentais são mesclados com as cenas de ficção trazendo o passado partilhado para a vivência no presente. O relato do sujeito se ficcionaliza e dialoga com os fragmentos do real apropriando-se, de uma forma subjetiva, da construção de sua própria história.

Deve-se considerar a questão do sujeito como uma das principais questões do pensamento contemporâneo. A tentativa de liquidar o sujeito na era Pós-moderna acabou por provocar um niilismo que abole toda a possibilidade ética e política. Neste sentido, Elizabeth Duque Estrada (2009, p.31) buscou, na entrevista de Derrida em *Eating Well*, a necessidade de um diagnóstico para salvar e reabilitar o sujeito, realizando uma desconstrução da noção clássica de sujeito como estratégia para reinterpretá-lo. Desta forma, pode-se entender a tendência documental e autobiográfica na cena contemporânea como uma tentativa de resgatar uma experiência do sujeito e como forma de ressignificar a sua própria história buscando um ato ético e político.

O pesquisador espanhol Jose Antônio Sanchez, no livro *Prácticas de lo real* (2007, p.18), explica que há uma necessidade de trazer o real para o palco como forma de assumir um ponto de vista dentro da complexidade e do caos

de imagens produzidas pela mídia ao enfatizar uma sociedade de espetáculos, tal como explicitou Guy Debord. Trata-se, no meu ver, de um apelo a presença do espectador como sentimento de pertencimento, de habitar um mundo comum, ou seja, de uma nova abordagem micropolítica no nível de uma reflexão ética das subjetividades, a fim de significar o mundo por suas próprias experiências.

No artigo, *Decir, Hacer, expresar* (2014, p.2), Sanchez explicitou que a ação micropolítica pode operar transformações no comportamento de um modo diverso ao estabelecimento dos limites, no sentido em que a ética opera com uma efetividade que não cabe na ação política. Sendo assim, pode-se pensar na cena documental como um gênero de micropoéticas que busca dar voz às subjetividades como um convite a desconstruir eticamente os velhos clichês da moral e as injustiças da história oficial. O teatro torna-se político não de forma militante, mas como efetivação de uma partilha do sensível, conforme afirmou Rancière, ao partilhar uma nova percepção da realidade.

É preciso considerar que o teatro contemporâneo, ao buscar uma concepção renovada do sujeito, também renovou suas formas estabelecendo uma ruptura com as formas de representação mimética e valorizando a performance do ator. A performatividade do ator diz respeito à exposição de seu próprio corpo com seus sentimentos, sensações e relatos que rasuram a ficção, no momento em que o real do ator se hibridiza com a narrativa fabular. Josette Feral chamou de teatro performativo o acontecimento em que a performance do ator potencializa os códigos de teatralidade renovando seus signos.

O teatro hoje desconstrói a linearidade fabular apresentando novas espacialidades e temporalidades conjugadas pelo hibridismo teatral e extra-teatral ao incorporar novos dispositivos como a câmera, o vídeo e a internet na performance do ator. Este hibridismo cria estruturas fragmentadas que possibilitam apresentar, ao mesmo tempo, o passado e o presente, o real e a ficção, a presença e a representação, além de estabelecer novos espaços de diálogo com a alteridade e com a atualidade, exigindo a participação ativa do espectador.

## **Amok: alteridade e poética do ator em *Dragão*.**

A companhia Amok, estabelecida no RJ desde 1999 pela diretora Ana Teixeira e o ator Stephane Brodt, influenciou-se pelas formas éticas e poéticas do trabalho do ator no Théâtre du Soleil, especialmente nos espetáculos de criação coletiva sobre os fatos reais, que Stephane Brodt participou durante cinco anos. Motivada pelo grande descaso da mídia em relação às pessoas que vivem na guerra e pela busca de um sentido ético, a Amok iniciou uma grande pesquisa criando um arquivo documental de depoimentos, relatos e imagens de subjetividades que vivem nos países em guerra montando uma trilogia de guerra: *Dragão* (2008), *Kabul* (2010) e *Histórias de família* (2012).

Os atores improvisavam sobre este material e também criaram um arquivo de memória corporal ao incorporar a dor e sofrimento das vítimas que ressoavam na memória subjetiva do espectador. Em *Dragão*, o ator Stephane Brodt interpretou os personagens do palestino terrorista e do israelense parapléxico que sofreu o atentado da explosão do ônibus. A intensidade corporal do ator trazia o próprio real na cena, tanto na voz quanto nos gestos, ao expressar os estados de raiva e desespero até o limite de sua emoção. A interpretação de Brodt reflete aquilo que José Sanchez chamou de ética da representação, no sentido em que o seu corpo em cena tem uma dimensão prática com implicações éticas e políticas:

“Falar de uma ética da representação é em grande parte falar de uma ética do corpo. Ou dito de outro modo, a representação só resolve a incompatibilidade com a ética quando o corpo se põe em cena, quando alguém põe seu corpo, não necessariamente como ator, mas como criador que põe em jogo seu próprio corpo.” (SANCHEZ, 2013, p.11)

De fato, é possível notar um envolvimento ético, estético e político da companhia ao perceber que os ensaios foram um longo processo de aprendizado dos idiomas, de estudo cultural e antropológico que se reflete nos detalhes dos gestos, do figurino, dos objetos, da musicalidade e da cenografia. O teatro da Amok é político no nível dos afetos ao partilhar e potencializar a voz das subjetividades desconhecidas que compõe a estrutura de uma sociedade em ruínas.

## ***Conversas com meu pai: teatro autobiográfico de Janaína Leite.***

*Conversas com meu pai* estreou recentemente no SESC Copacabana (RJ). A atriz Janaína Leite (também do grupo XIX de SP) criou um arquivo de memórias dela com seu pai no momento em que voltou a encontra-lo depois ter se afastado por quinze anos. O processo de criação do espetáculo durou sete anos, tempo em que a atriz voltou a encontrar o pai que havia sofrido uma traqueostomia que o impossibilitava de falar. A atriz também havia sofrido uma perda de audição, o que criou uma impossibilidade de comunicação e fez com que eles se falassem por meio de bilhetinhos que a atriz guardou durante todo o tempo.

Antes deste espetáculo, Janaína havia montado *Festa de separação* sobre a sua separação com o músico e filósofo Felipe Teixeira. Neste espetáculo, os intérpretes produziram uma grande quantidade de arquivos com festas e viagens que foram filmadas para serem projetada durante a cena. Eles criaram um espaço íntimo e confessional convidando o espectador a participar da cena e a falar sobre sua própria história de separação, que poderia aparecer na próxima apresentação. O espetáculo era construído uma parte com a presença real dos atores contando suas lembranças e outra parte com a projeção de um filme documental criando um híbrido entre presente e passado, teatral e extra-teatral.

Em *Conversas com meu pai*, Janaina se negou a mostrar os arquivos que reuniu dos encontros com seu pai, estabelecendo uma relação de incomunicabilidade e colocando o espectador dentro de um processo de investigação dos fatos. O espetáculo trata de algo indizível, ou seja, da palavra muda de uma experiência, conforme explicitou Larosa, ao tentar desvendar o enigma da verdade.

O espetáculo foi construído a partir de três versões não lineares pensadas a partir de uma contraposição e um estranhamento na forma e no conteúdo. Na primeira versão, a atriz entra segurando uma caixa com os bilhetes do pai que não abre e confessa querer contar um segredo que ela mesma não sabe se aconteceu. Em seguida, ela deita no chão e conta um

sonho da mesma forma enigmático. Depois se levanta e convida a todos para uma outra sala, onde ela começa a segunda versão negando tudo o que foi feito antes, dizendo que jamais pensaria em falar do seu pai desta maneira e nem mesmo sabia por que estava fazendo um espetáculo autobiográfico, em que isso interessaria.

A sua memória cria uma tensão entre o real e o imaginário, a fábula é sempre interrompida, questionada e fragmentada pelo fluxo de pensamento da atriz. O fluxo do pensamento é a parte real e performativa da cena que impede o desenrolar da trama. A atriz tenta lembrar de um suposto incesto, que somente é dito de forma oblíqua na última versão, quando ela conta a história de Édipo que fica cego pelo desejo de querer saber a verdade e também a história bíblica de Ló, com as filhas que embebedam o pai para engravidar dele.

Na última versão, ela nega todas as versões que surgiram ao longo do processo dizendo: “A gente não se livra destas coisas”. A sua tentativa de falar de um trauma revela a busca de uma cura, que não se realiza e continua sempre que o pai volta a aparecer nos sonhos, mostrando que o enigma não se resolveu. O arquivo de lembranças reunido pela atriz não é um acúmulo de relatos e documentos da vida da atriz, mas é o momento de fricção deste real com o imaginário, numa tensão entre memória e esquecimento. Tal como Derrida explicitou em *Mal de arquivo*:

“Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, (...) não haveria mal de arquivo sem essa ameaça de pulsão de morte, de agressão ou de destruição. Essa ameaça é infinita, ela varre os simples limites factuais (...) Digamos melhor: ela abusa. Um tal abuso abre a dimensão ético-política do problema.” (DERRIDA, 2001,p.32)

Ao experimentar o risco de expor-se, a atriz oferece o íntimo, o mais pessoal, que permite que o espectador não seja obrigado a entender o espetáculo, se não vivê-lo, senti-lo e, até mesmo, defini-lo como não teatral, cruzando o plano do performativo.

## Considerações finais

Em ambos os espetáculos, seja autobiográfico ou sobre a alteridade, há uma diferença nos métodos de atuação e recepção, na qual se sobressai a performatividade do ator. A quantidade de arquivos reunidos pelo estudo da alteridade na Amok, assim como o arquivo acumulado pela memória da atriz Janaína Leite estabelecem diferentes processos de criação com os documentos que buscam uma experiência com o real concreto, além de uma ética relacional com o espectador que se coloca dentro da obra seja como testemunha dos fatos ou como participante de uma experiência estética.

Ambos os espetáculos trazem narrativas de um trauma, seja ao incorporar as vozes das vítimas da guerra, ou ao tentar descobrir uma verdade sobre sua vida pessoal. A diferença é que a Amok trabalha essencialmente com uma poética do ator por meio de improvisações ao incorporar as narrativas das vítimas. Já a atriz Janaina Leite busca transitar entre a memória e a performatividade do fluxo de pensamento, tencionando o teatral e extra-teatral. A partir desta perspectiva podemos refletir sobre a realização cênica documental como uma partilha de experiências, nas quais os espectadores e os performers devem ser entendidos como sujeitos deste teatro do real que se considera apto a interferir na realidade.

## Referências bibliográficas

DERRIDA, J. *Escritura e diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

------. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Demart, 2001.

------. "Eating Well" or the calculation of the subject: an interview with Jacques Derrida in *Who comes after the subject?*, p.96-119.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth. *Devires autobiográficos*. Rio de Janeiro: Editora Puc, 2009.

FÈRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, São Paulo, n. 8, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RESENDE, Beatriz. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

SANCHEZ, Jose A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

----- . *Decir, hacer, expresar*. Madrid, 2014.

----- . *Ética de la representación*. Madrid, 2013.