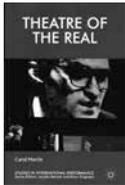


# História, memória e criação: questionamentos e inquietações do teatro do real

MARIA JOÃO BRILHANTE

Carol Martin, *Theatre of the Real*, Londres e Nova Iorque, Palgrave Macmillan, colecção Studies in International Performance, 2015 (2.ª ed.), 218 pp.



Publicada inicialmente em 2013 e reeditada em 2015, a obra *Theatre of the Real*, de Carol Martin, constitui um incontornável contributo para pensar as fronteiras esbatidas entre representação, simulação e vida real que parecem caracterizar as práticas performativas contemporâneas. Isso mesmo afirma a autora, no prefácio à edição de 2015, ao procurar situar o seu estudo no âmbito da profunda transformação cultural que questionou os conceitos de cultura de elite e cultura popular, mas também a separação entre arte e vida, subjectivo e objectivo ou entre formalismo e utilitarismo. Ao confundirem as fronteiras entre o real e o teatral, diversas práticas artísticas e formas de entretenimento revelam a estreita ligação entre representações ao vivo e real, mostrando a pertinência para o seu estudo das metodologias de pesquisa que assentam simultaneamente no arquivo e na abordagem empírica, expondo o contributo ideológico de uma apreciação crítica dessas representações.

Entre análise detalhada de espectáculos seleccionados, contextualização histórica, política e sociocultural das práticas performativas – sobretudo de uma perspectiva anglo-saxónica ou nela filiada – e reflexão acerca das possibilidades de relação do espectador com as representações do real propostas pela cena, esta obra constrói um ponto de vista ele próprio radicado numa atitude engajada face ao mundo em que vivemos e somos espectadores-actores. Isso está patente não apenas na selecção de alguns dos casos analisados, originando um olhar atento e crítico perante, por exemplo, o tratamento do Holocausto, mas também na explicitação do lugar de onde os espectáculos ou performances são observados, bem evidenciada na forma como a experiência do 11 de Setembro, vivido «em directo» pela autora, é incorporada na análise da produção de *History of the World-Part Eleven* (Hotel Modern, 2004), uma animação ao vivo simulando o ataque às Torres Gémeas.

Assunto e objectivos são claramente enunciados desde as primeiras páginas: sobreposição e interacção entre teatro e realidade ou mundo e

palco; discussão a partir de performances internacionais que afirmam a sua relação com acontecimentos no mundo real; identificação da mudança de padrão na representação do real do *verbatim* e uso de fontes documentais para a assunção explícita de uma perspectiva ou tema e desenvolvimento das metodologias apropriadas; análise das significações produzidas por criações ao vivo no palco. Para os abordar, Martin concebe cinco capítulos, antecedidos por uma apresentação panorâmica na qual problematiza a ideia da performatividade comum à vida, ao palco e aos rituais, propõe uma história das mutações da relação entre teatro e representação do real, chamando a atenção para a complexa relação entre teatro do real e historiografia. Assim, discute-se a obsessiva preocupação deste teatro dito do real com eventos sociais e pessoais levados para a cena através do trabalho de recolha, selecção, reciclagem e produção de dados; mostra-se ao mesmo tempo como ele decorre da mudança radical nos modos de arquivar que a Internet e a digitalização trouxeram. O teatro que molda os dados do real participa no modo como nos relacionamos com a história (p. 6), intervindo na sua reconfiguração através da intervenção pessoal na crítica, interpretação e agenciamento desses dados, partilhando gestos (incluindo o exercício da imaginação) com o fazer da história. «Theatre of the real poses questions relevant to both theatre makers and historians. What does it mean to be an instrument of memory and history?» (pp. 10-11) Esta é seguramente uma das questões mais interessantes da obra, já que sugere integrar o teatro na discussão que vem sendo realizada pela ciência histórica acerca da transformação da escrita da história e do papel do historiador. Um teatro que reivindica ter um papel na construção do discurso histórico («an embodied kinesthetic historiography», p. 11) ao reatualizar temporariamente em cena um assunto, um acontecimento, uma perspectiva, fazendo-o através do exercício crítico e da reciclagem de discursos preexistentes ou produzidos no momento, misturando a realidade com a ficção, está em sintonia com o seu tempo, um tempo de desconfiança em relação à possibilidade de uma verdade única ou da autenticidade das representações do mundo, na arte como na vida (pp. 9-10). Um tempo em que também se privilegia a realidade empírica e em que se aceita a manipulação da informação só poderia gerar um teatro cujos métodos e processos de selecção, recomposição e produção de real se assemelham aos dos *media* e suas finalidades.

No entanto, os muito diversos espectáculos que a autora descreve, cujo sentido social e político analisa, têm em comum uma ligação ao

real e/ou um poder de o gerar do qual resulta a sua própria legitimidade. Nesta caracterização do teatro do real através da negociação permanente entre ficção, autenticidade e verdade do que acontece em cena, surge ainda uma incursão no estatuto do actor, que concentra a dupla valência da sua presença como pessoa e como personagem, mas que é aqui uma pessoa real tomando o lugar de uma outra pessoa igualmente real, se bem que ausente. E, naturalmente, não fica de fora desta discussão a figura do espectador, que se tornou protagonista deste teatro assente na comunicação e na evocação das memórias pessoais.

Para a autora, contudo, os variados tipos de teatro que reivindicam essa ligação ao real – mesmo os mais próximos da mimese realista – não entram em contradição com a aspiração a constituírem-se como experiências reais ao convocarem ao mesmo tempo a vida, através dos documentos ou das acções físicas, e a ficção, através da recriação de eventos do passado por actores. Nesse sentido, podemos, talvez, afirmar que as construções do real propostas pelos criadores destes espectáculos são as que foram seleccionadas e moldadas segundo as suas convicções e imaginação – ainda que a sua recepção não seja controlada totalmente –, e existem como momentos de exercício de argumentação, de pensamento crítico em acção, ou seja, de questionamento mais do que como proposições de uma reconfiguração verdadeira do mundo. Aliás, ao longo do texto, lemos contínuas chamadas de atenção da autora quanto ao predomínio do acto crítico neste teatro do real e aos riscos que acarreta quando não sujeito a um efectivo escrutínio no interior da própria criação (veja-se a análise de *My Name Is Rachel Corrie*, uma performance de 2005, no capítulo v).

A inscrição das performances contemporâneas numa linhagem de modificações do teatro ao longo do século xx traz à colação conceitos que evidenciaram a dimensão cultural do teatro. A relação entre performance e memória, em que esta surge criada e reforçada pela repetição de acções que praticamos na vida ou são simuladas no palco, merece da parte da autora uma revisitação dos conceitos de «restored behaviour» (Schechner) e «surrogation» (Blau). Da mesma forma, Martin recupera dois antecedentes notáveis de um teatro que põe em cena acontecimentos da vida real: Piscator e Brecht.

Em suma, o teatro do real será, portanto, um dos actuais lugares de produção e reprodução da memória e através dela da cultura de uma sociedade. A densa introdução abre caminho à compreensão das questões fulcrais das práticas performativas das últimas décadas nas quais

a herança realista e o conceito de representação tomam configurações pelas quais a comunidade procura resolver a sua relação com a história e a memória pessoal e colectiva. Fazem-no, como mostrará Martin, investindo em acções de revisitação, recriação e construção de acontecimentos através de meios, formas e métodos que atenuam as fronteiras entre ficção e real. Reivindicam um legítimo papel na construção dessa memória através da necessidade política, cultural ou teatral de exprimir uma ideia ou um sentido.

Cada um dos cinco capítulos seguintes retoma estas questões através de um conjunto de espectáculos aos quais a autora assistiu e que descreve com o intuito de neles reconhecer o que explica esse apagamento das fronteiras entre realidade e ficção, os processos de produção de real e de teatralização dos dados e materiais reais.

Não tendo por base uma ordenação cronológica, o capítulo 2 aborda a teatralização da vida pública e privada e o momento, a partir dos anos 60, em que todos os aspectos da criação teatral nos Estados Unidos foram postos em causa, sob a influência de Brecht e Grotowski, questionando verdade e autenticidade do acto teatral. Novas formas de escrita para cena a partir de documentos, novos modos de criar pela improvisação, e novas formas de conceber o papel do actor como co-criador a partir da sua própria vida surgem num contexto de intervenção e mudança social que faz do teatro um fórum de crítica política e social. Espectáculos como *The Serpent* (1966), de Jean-Claude van Itallie e do Open Theatre, *Coming Out!: A Documentary Play About Gay Life and Liberation* (1975), do historiador Jonathan Ned Katz, *Southern Exposure* (1979), de Joanne Akalaitis, e *Rumstick Road* (1977), de Spalding Gray, permitem compreender um estágio de aproximação do teatro à realidade em que se acreditava na possibilidade de desmascarar a sociedade de consumo e a injustiça social tornando o teatro o lugar da democracia participativa através de uma forma estética: o *happening*.

No capítulo 3 e através da análise de dois espectáculos dos Hotel Modern – *History of The World – Part Eleven* e *Kamp* –, discute-se a relação entre teatro e memória, mais precisamente de que modo o teatro do real põe em cena a história e a memória, operando uma transformação estética dos materiais e dos dados e dessa forma criando versões estéticas da experiência humana (pp. 66-67). Essas novas versões, nascidas da imaginação criativa operando sobre a memória e os dados históricos, constituem simulacros através dos quais se constroem memórias, se expandem as possibilidades de conceber o real, convidando à acção e à crítica. Neste

capítulo existe, todavia, uma questão que mereceria uma abordagem mais extensa. Apesar de aludir à dimensão de jogo presente na construção dos dois espectáculos, e sobretudo de Kamp («a toy theatre»), através da manipulação à vista de miniaturas de objectos e bonecos figurando humanos, a autora não explora as consequências do gesto de mostrar o faz-de-conta para a discussão acerca da relação entre real e ficção.

A representação do Holocausto e a identidade judaica ocupam o capítulo 4. Partindo da referência à peça *The Investigation* (1965), de Peter Weiss, é discutida a questão da autoridade da história e o carácter pretensamente genuíno da memória colectiva ou da experiência pessoal postas em cena. Cinco obras cobrindo um longo período são a base da reflexão: *Annulla (An Autobiography)* (1977), de Emily Mann; *The Survivor and The Translator: A Solo Theatre Work about Not Having Experienced the Holocaust, by a Daughter of Concentration Camp Survivors* (1980), de Leeny Sack; *Fires in the Mirror* (1993), de Anna Deavere Smith; *Via Dolorosa*, de David Hare; e *The Human Scale* (2010), de Lawrence Wright. A autora pretende mostrar de que modo espectáculos diferentes, partilhando o mesmo processo de exposição da experiência pessoal de ser judeu e do Holocausto, parecem ilustrar e reforçar uma memória mais válida e absoluta porque trans-histórica.

O poder que o teatro tem de criar uma nova realidade e de levar o real a manifestar ideias e sentidos através de imagens e sensações é a questão abordada no capítulo 5. Mas ressalto um aspecto que não fora explicitado até ao momento e que consiste nas possibilidades e limitações do teatro do real. Ele pode «make a generative and critical intervention in people's prejudices and limitations of public understanding» (p. 120), mas o facto de estar dependente da opinião pode levá-lo a simplificar e a tomar uma perspectiva unilateral sobre um assunto ou um acontecimento. O espectáculo *My Name is Rachel Corrie* é o caso estudado a este respeito. Por outro lado, interroga-se como lidar com a imensa massa de informação decorrente do aumento e disponibilidade da documentação, da tecnologia e das redes sociais. Qual o poder da memória perante a velocidade da actualização e manipulação de tanta informação produzida? Que acontecerá a este teatro do real ao tomar posição numa esfera pública saturada de agendas políticas e de reivindicações de verdade para continuar a interrogar o discurso público? São algumas das questões analisadas.

O espectador participativo, um simulacro de um ambiente real e uma conferência-manifesto são três modalidades que estão na origem dos

espectáculos analisados no último capítulo: *Surrender* (2008), de Josh Fox e Jason Christopher Hartley, produção acerca da guerra no Iraque em que a autora-espectadora participou; *House / Divided* (2011), uma produção da Builders Association, dirigida por Marianne Weems, que usa, entre outros materiais (documentos oficiais, entrevistas e excertos do romance *As Vinhas da Ira*), restos de casas que foram alvo da crise imobiliária nos Estados Unidos; e *The Pixelated Revolution* (2011), uma análise a partir do YouTube dos protestos sírios por Rabih Mroué. Qualquer dos casos suscita interrogações acerca da frágil relação entre teatro e realidade, acerca do papel do espectador como testemunha e/ou participante, acerca do carácter de divertimento ou mesmo da dimensão teatral destes espectáculos. No final, como reconhecer a tensão entre autenticidade estética e validade documental em espectáculos que reivindicam a não separação entre factos e ficção ou entre invenção estética e ideias políticas (p. 154)?

Estas páginas são manifestamente insuficientes para dar conta da teia de conexões e da densidade de proposições que Carol Martin nos oferece. A leitura da obra transmite a todos os que pretendem aprofundar o estudo do teatro uma sistematização crítica das modificações que a criação teatral sofreu através do seu confronto permanente com o mundo real. Leva-nos a interrogar concepções rígidas de realismo e põe-nos perante o desafio de pensar o que entendemos por real num tempo em que o mundo virtual invadiu com os seus modelos a nossa experiência quotidiana. Constitui igualmente, todavia, um desafio a lugares-comuns ou a discursos simplistas acerca de espectáculos que há décadas põem em cena assuntos do quotidiano ou da história, a partir da selecção e manipulação de materiais documentais, reactivando ou produzindo a nossa memória colectiva. Por outro lado, ao analisar com rigor e exaustividade um conjunto de casos seleccionados, a autora permite-nos descobrir uma metodologia de análise daquilo a que chama teatro do real, o qual, pela sua diversidade e liberdade face às categorias do teatro dramático, requer instrumentos muito variados e «feitos à medida» para uma abordagem interpretativa.