

RICARDO CORREIA

A PRÁTICA DE ALECKY BLYTHE

HEADPHONE VERBATIM THEATRE, UM DISPOSITIVO DE AUTENTICIDADE

RICARDO CORREIA

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE COIMBRA/
INSTITUTO POLITÉCNICO DE COIMBRA

Criador e programador. Trabalha em teatro, cinema e televisão como ator, dramaturgo e encenador. Tem vários textos para teatro publicados em Portugal, França e México. Dirige a Casa da Esquina, estrutura com financiamento da República Portuguesa / DGARTES 2023–2026 (Coimbra). Professor-Adjunto de Teatro e Educação na Escola Superior de Educação de Coimbra/Instituto Politécnico de Coimbra. Investigador colaborador do CEIS20 da Universidade de Coimbra. Doutorando em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra desde 2018, com o projeto “Política, resistência e prática dramática na contemporaneidade: Um estudo de caso”.

RESUMO

Neste artigo, iremos analisar os procedimentos de criação de Alecky Blythe, fundadora da companhia de teatro Recorded Delivery, que utiliza o *headphone verbatim theatre*, em que os testemunhos gravados em áudio e escutados em tempo real pelos atores nos auscultadores funcionam como um garante da autenticidade dos testemunhos, permitindo dar visibilidade a histórias de uma determinada comunidade. Vamos partir das peças *Come out Eli* e *The girlfriend experience* para analisar a prática da dramaturga e a sua metodologia de criação. As questões colocadas são: a partir da análise da criadora Alecky Blythe, que tipo de processos e metodologias de escrita e de cena são convocados? Desde a criação do texto à passagem para cena, quais as implicações éticas que enfrentam os criadores no uso de procedimentos do teatro do real? Que tipo de atuação é exigida ao ator?

PALAVRAS-CHAVE

Headphone Verbatim, Alecky Blythe, Transmissão, Teatro do Real, Teatro Político

ABSTRACT

In this article we will analyze the creation procedures of Alecky Blythe, founder of the theatre company Recorded Delivery, which uses the headphone verbatim theatre, in which the testimonies recorded in audio and listened in real time by the actors on the headphones, work as a guarantee of the authenticity of the testimonies giving visibility to the stories of a certain community. We will start from the plays *Come Out Eli* and *The Girlfriend Experience* to analyze the playwright's practice and her creation methodology. The questions to deal with are: from the analysis of the creator Aleck Blythe, what kind of processes and methodologies of writing and staging are summoned? From the creation of the text to the staging, what are the ethical implications that creators face in the use of procedures of the theatre of the real? What kind of acting is required from the actor?

KEYWORDS

Headphone Verbatim, Alecky Blythe, Transmission, Theatre of the Real, Political Theatre

A PRÁTICA DE ALECKY BLYTHE

HEADPHONE VERBATIM THEATRE, UM DISPOSITIVO DE AUTENTICIDADE

A proposta deste breve artigo é analisar os procedimentos de criação de Alecky Blythe, fundadora da companhia de teatro Recorded Delivery, que utiliza o *headphone verbatim theatre*, em que os testemunhos gravados em áudio e escutados nos auscultadores em tempo real pelos atores, que os reproduzem, funcionam como um garante da autenticidade dos testemunhos, permitindo dar visibilidade a histórias de uma determinada comunidade.

O meu interesse por esta técnica está ancorado na minha prática artística, desenvolvida na Casa da Esquina, em Coimbra, onde procuro, nas minhas criações, investigar as mediações entre o real e a ficção, o arquivo como prática, implicando o documental, o autobiográfico, a pós-memória e o questionamento do território. Em alguns dos meus trabalhos de criação utilizei o *headphone verbatim*, nomeadamente nos espetáculos *Eu uso Termotebe e o meu pai também* e *Crise de 69: o ano em que sonhámos perigosamente*.



*EU USO TERMOTEBE E O MEU PAI TAMBÉM, DE E ENC. RICARDO CORREIA,
CASA DA ESQUINA, 2018 (HUGO INÁCIO), [F] CARLOS GOMES.*

Em *Eu uso Termotebe e o meu pai também*, com estreia em 2018, no Teatro Nacional D. Maria II, partíamos de testemunhos de operários, sindicalistas, patrões, museólogos, sociólogos e antropólogos da indústria têxtil para refletir sobre os processos de transmissão da memória relativa ao trabalho em Portugal, a condição de operário, a sua emancipação, bem como as mutações da sua identidade ao longo de várias gerações.

Já em *Crise de 69: o ano em que sonhámos perigosamente*, com estreia no Convento São Francisco, em Coimbra, 2019, partíamos de três testemunhos de historiadores de diferentes gerações (Manuela Cruzeiro, Rui Bebianco e Miguel Cardina) para investigar as celebrações dos 50 anos da contestação académica em Coimbra e as suas disputas de memória.

Acredito que o uso do *headphone verbatim* permite a democratização de narrativas menos visíveis, criar outros pontos de vista sobre determinado tema, bem como mediar e partilhar através dos atores, aqui mais como fiéis depositários daquelas palavras, as narrativas de vida apresentadas. Se, por um lado, cria um efeito de alienação, pois lembra ao público que os atores estão a apresentar o material, o testemunho de outra pessoa – mais do que apelar a uma identificação com ela –, por outro lado, cria um efeito de autenticidade, um garante da fidelidade ao testemunho através da presença dos auscultadores (cf. Wake, 2013; Cantrell, 2013).

O *headphone verbatim theatre* faz parte do denominado “teatro do real”, termo cunhado por Carol Martin (cf. 2010 e 2013) que revelou a emergência de um teatro caracterizado por vários procedimentos relacionados com o uso do documento e do testemunho, da não-ficção, como um gesto usado pelos criadores para darem conta das dinâmicas sociais e políticas do mundo contemporâneo.

The term verbatim refers to the origins of the text spoken in the play. The words of real people are recorded or transcribed by a dramatist during the interview or research process, or are appropriated from existing records such as the transcripts of an official enquiry. They are then edited, arranged or recontextualised to form a dramatic presentation, in which actors take on the characters of the real individuals whose words are being used. [O termo *verbatim* refere-se às origens do texto falado na peça. As palavras de pessoas são gravadas ou transcritas por um dramaturgo durante a entrevista ou o processo de pesquisa, ou são apropriadas a partir de registos existentes, como as transcrições de interrogatórios oficiais. Em seguida, são editadas, organizadas ou recontextualizadas numa forma dramática, na qual os atores assumem as personagens das pessoas cujas palavras estão sendo usadas.] (Hammond/Steward, 2008: 9).

O *headphone verbatim* difere do *verbatim*, na medida em que, nos ensaios e nas apresentações públicas, os atores usam auscultadores em cena, que lhes fazem chegar os testemunhos editados e gravados em áudio, que são escutados em tempo real. O texto é dito pelos atores com a maior fidelidade tentando repetir a cadência de ritmos, pausas e incongruências dos testemunhos. Os atores não decoram o texto, antes replicam *ipsis verbis* as palavras que ouvem dos entrevistados (cf. Wake, 2013).

Em boa verdade, existem várias nomenclaturas para denominar o teatro que reclama o real em cena, entre elas: teatro documental, *verbatim*, teatro factual e teatro de não-ficção.

Caroline Wake, no capítulo “Verbatim theatre within a spectrum of practices”, inserido no livro *Verbatim: staging memory & community*, cria uma taxonomia que mede a distância que vai da pessoa ao

dramaturgo e permite aferir algumas das diferenças entre os vários tipos de teatro que lidam com o real: autobiográfico (pessoa real e dramaturgo são a mesma pessoa); comunitário (peças construídas por uma comunidade, que se representa a si própria); *verbatim* (dramaturgo e atores entrevistam pessoas e/ou comunidade sobre um acontecimento); documentário (peças construídas numa variedade de fontes, são peças híbridas porque utilizam o arquivo e documentos, além de testemunhos); tribunal (reabrem julgamentos com o objetivo de criticar a justiça); histórico (os dramaturgos consultam fontes para escrever uma peça de teatro a partir de documentação histórica) (Wake, 2010).

Este teatro que reclama o real é claramente subsidiário do *agitprop* russo dos anos 20 do séc. XX e do *living newspaper* dos Estados Unidos da América nos anos 30, e está ancorado no legado inaugural do teatro documental tecido com Erwin Piscator, que trabalhou na sua dramaturgia os problemas da sua época e utilizou fontes documentais (jornais, estatísticas, fotografias, discursos etc.) que eram projetadas em palco, criando um olhar objetivo que comprovava a realidade.

Uma segunda vaga de teatro documental emergiu depois da Segunda Grande Guerra Mundial, talvez porque “several playwrights considered ‘pure’ fiction as inadequate for capturing past traumatic events or burning contemporary political questions” [vários dramaturgos consideraram a ficção ‘pura’ inadequada para capturar acontecimentos traumáticos passados ou questões contemporâneas políticas atuais] (Garde *et al.*, 2010: 13). Um dos representantes desse movimento foi Peter Weiss, que em 1965 criou a dramaturgia de *O interrogatório* a partir dos depoimentos prestados no tribunal de Auschwitz (1963-1965) e definiu as características do teatro documental com *Fourteen propositions with respect to the documentary*, de 1968,

e em *The material and the models: notes towards a definition of documentary theatre*, de 1971.

O contexto britânico tem algumas particularidades, na medida em que se afasta do documental e se funda quase em exclusivo nas especificidades do *verbatim*. Peter Cheeseman, um dos grandes precursores do *verbatim* inglês, inspirado pelo cinema documental britânico dos anos 30 e 40 e pelo teatro político de Bertolt Brecht e Erwin Piscator, criou espetáculos a partir de entrevistas a comunidades sobre um acontecimento que as tivesse afetado, usando o gravador portátil de cassetes para registar esses testemunhos. Entre as expressões desta dramaturgia podemos encontrar *The Jolly Potters* (1964) ou *Fight for Shelton Bar* (1974) (cf. Brown, 2010; Paget, 1987).

A maior visibilidade no Reino Unido do *verbatim* theatre decorre nos anos 90, tendo esta prática sido disseminada pelo contributo de vários criadores até aos dias presentes. A dramaturgia britânica renovou o interesse pelo real na cena teatral, inscrevendo-se na tematização de alguns acontecimentos, entre eles: o 11 de Setembro de 2001, com o ataque às torres gêmeas, a invasão do Iraque e do Afeganistão em 2003, a crise financeira e consequente recessão económica em 2008, a Primavera Árabe em 2010, a guerra nesse território a partir de 2011, a crise dos refugiados que bateu à porta da Europa desde 2015, e o Brexit, que desde 2016 fraturou a união entre britânicos e a Europa.

PRÁTICA: DEFINIÇÃO E ORIGEM

Alecky Blythe, uma das mais reconhecidas criadoras a usar o *head-phone verbatim*, contactou com a técnica *verbatim* no *workshop Drama Without Paper*, no Actors Centre^[1], com Mark Wing-Davey^[2], artista que tinha, por sua vez, aprendido a técnica com a dramaturga norte-americana Anna Deavere Smith^[3] (desde que a dirigiu pela primeira vez no espetáculo *House arrest*, em 1998).

De salientar que, nos EUA, além de Anna Deavere Smith, outros autores trabalharam na prática do *verbatim theatre*, tais como Eve Ensler^[4], com os *Monólogos da vagina* em 1996, ou *The Laramie Project* de Moisés Kaufman, do Tectonic Theater Project^[5], em 1998 (cf. Duska Radosavljevic, 2013).

No caso de Anne Deavere Smith, esta criadora usava um guião sonoro realizado a partir da edição dos testemunhos recolhidos sobre um determinado tema, que ouvia com os auscultadores nos ensaios, de forma a decorar os testemunhos, palavra a palavra, apropriando-se da cadência do emissor e dos seus padrões de discurso. Esta artista norte-americana ficou célebre pelos seus trabalhos a solo em que interpretava vários testemunhos mudando de personagem através da plasticidade vocal e gestual, como é o caso da peça *Notes from the fields*, para a qual entrevistou 250 pessoas, incidindo na comunidade negra norte-americana.

[1] Mais informação: <https://www.actorscentre.co.uk/>, consultado a 01.07.2021.

[2] Mais informação: <https://tisch.nyu.edu/about/directory/grad-acting/104306630>.

[3] Mais informação: <http://www.annadeaveresmith.org>.

[4] Mais informação: <http://www.eveensler.org/plays/the-vagina-monologues/>.

[5] Mais informação: <https://www.tectonictheaterproject.org/>.

O criador Mark Wing-Davey usou esta técnica, mas decidiu manter os auscultadores usados nos ensaios durante a própria representação. Alecky Blythe seguiu esse gesto, aprendido no *workshop* com Mark Wing-Davey, e criou a sua companhia de teatro, a Recorded Delivery^[6] (cf. Hammond/Steward, 2008; Cantrell, 2013; Forsyth, 2014; Belfield, 2018).

Come out Eli foi a primeira peça onde Blythe testou a técnica. Estreada no Arcola Theatre em 2003, ganhou vários prémios, entre eles o *Time Out Award for Best Production on the Fringe*, tendo o espetáculo sido transferido para o BAC através do *Critics Choice Season* (Forsyth, 2014).

Uma comunidade a reagir a um acontecimento é um dos pontos de partida estruturantes desta obra:

The idea behind my first drama, *Come Out Eli*, was to make a play about fear. The Hackney Siege which had begun on Boxing Day 2002, struck me as a good place to collect interviews about this subject. (...) *Come Out Eli* established a formula that I used for *Strawberry Fields* and my early plays. Essentially about a community reacting to an event. [A ideia por trás do meu primeiro texto, *Come Out Eli*, era criar uma peça sobre o medo. O cerco em Hackney, que tinha começado no *Boxing Day* de 2002, pareceu-me um bom lugar para recolher entrevistas sobre este assunto. (...) *Come Out Eli* estabeleceu uma fórmula que eu usei para *Strawberry Fields* e as minhas primeiras peças. Essencialmente coloca uma comunidade a reagir a um acontecimento.] (Blythe *apud* Hammond/Steward, 2008: 84).

Mas Blythe explica que nem sempre a base é a reação de uma comunidade a um acontecimento: “The starting point for me is often

[6] Mais informação: <http://www.recordeddelivery.net/>.

a new story, maybe something I've read in the newspaper or seen in the news. (...) or maybe start with a subject and then I have to eke out a story” [o ponto de partida para mim é muitas vezes uma nova história, talvez algo que eu tenha lido no jornal ou visto nas notícias. (...) ou talvez começar com um assunto e do qual eu tenho que extrair uma história] (Belfield, 2018: 68). Por exemplo, na peça *A man in a box*, Blythe afirma que “rather than a community, it followed a single man – Colin – and his relationship with his family” [mais do que uma comunidade, seguia apenas um homem – Colin – e o seu relacionamento familiar] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 85).

CONDUÇÃO DE ENTREVISTAS

As entrevistas recolhidas para as criações de Blythe são conduzidas apenas por ela e não envolvem mais ninguém da equipa. Esta é uma diferença entre o *verbatim* e o *headphone verbatim*, como explica Carolin Wake: “[H]eadphone verbatim typically involves a single author digitally recording interviews or interactions with subjects” [o *headphone verbatim* normalmente envolve um único autor que grava digitalmente entrevistas ou interações com temas] (Wake, 2013: 322). Por seu turno, no *verbatim theatre*, a condução de entrevistas decorre de uma forma mais participada, pois os atores são envolvidos na recolha das entrevistas, como explica Derek Paget: “The inclusion of all members of the company in the process of interviewing people was seen by everybody consulted as a fundamental precept of verbatim Theatre” [A inclusão de todos os membros da companhia no processo de entrevistar pessoas foi relatada por todas as pessoas consultadas como um momento fundamental do *verbatim theatre*] (Paget, 1987: 327).

Para Blythe, as entrevistas devem decorrer no meio de alguma atividade do entrevistado, seguindo a sugestão de Mark Wing-Davey,

que a encorajou “to interview people while they were in the midst of some sort of activity, something that distracts them from the microphone and takes their minds off the fact they are being recorded” [a entrevistar pessoas no meio de uma qualquer atividade, algo que os distraia do microfone e desvie a consciência de que estão a ser gravados] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 92), mas também porque isso permite introduzir na passagem para a cena as atividades que estavam a ser realizadas durante a entrevista.

Em *The girlfriend experience*, a sua oitava peça, o tema investigado era a prostituição. Blythe explica que as entrevistas foram registadas num período de 14 meses na “living-room of the brothel where they work. It is where the girls hang out between bookings, watch TV, freshen and chat” [sala de estar de um bordel onde elas trabalhavam. Era o lugar onde as raparigas passavam o seu tempo entre clientes, viam televisão, onde se refrescavam e conversavam] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 85-86). Ao contrário das suas outras peças, a dramaturga não esteve sempre presente na condução das entrevistas, e explica que deixou as prostitutas gravarem conversas sem estar presente (cf. Hammond/Steward, 2008). Esta decisão de deixar as entrevistadas gravarem-se a si próprias levanta dúvidas éticas e de manipulação relativas ao material gravado, bem como ao consentimento de gravação dos clientes (cf. Cantrell, 2013).

Blythe recomenda estabelecer, na condução de entrevistas, uma relação de confiança, para que as pessoas entrevistadas não se sintam julgadas, bem como dar oportunidade a todos os entrevistados de contarem o seu ponto de vista sobre a história. Assim, o entrevistador pode guiar a entrevista, mas idealmente deve ser o entrevistado a dirigi-la para uma determinada via, apresentar a sua agenda e se possível deixar o acaso, o imprevisto, acontecer.

Para esta criadora, a entrevista registada sonoramente, ao contrário dos filmes documentais, oferece uma maior proteção da identidade dos entrevistados e por isso permite um maior acesso a mundos escondidos e subterrâneos de cada pessoa, que pode abrir-se, sem medo de represálias ou censura.

Por fim, e já a pensar na edição, a criadora prefere gravar as entrevistas em formato conversa, com várias pessoas ao mesmo tempo, em vez de entrevistas individuais, isto porque a conversa dialogada oferece uma forma mais poderosa de contar a história e de dar algum realismo e profundidade às personagens da peça a criar (Hammond/Steward, 2008).

EDIÇÃO

O processo de edição, organização do material e criação de uma forma e estrutura dramática, no trabalho de Blythe, não passa pela elaboração de um guião textual a partir das transcrições das entrevistas, mas pela construção de um guião editado em formato áudio, que nunca vê o formato papel. Esse guião sonoro é muitas vezes revisto e editado ao longo dos ensaios.

Neste processo de edição, também se colocam algumas questões éticas e de fidelidade ao material, na medida em que pressupõe uma escolha não só do que fica e do que é excluído, mas também de preservação do conteúdo e ideias dos testemunhos recolhidos que não devem ser truncados ou desvirtuados. A escolha não é sempre objetiva, pois, como refere Blythe, depende da sua resposta subjetiva e emocional a cada entrevistado (Forsyth, 2014).

Uma das referências que são transversais aos seus textos é dar a entender ao público que estamos numa situação construída, como se pode ler nas primeiras cenas de algumas das suas peças. Veja-se o exemplo de *Come out Eli*:

Request

At home on the phone.

Alecky – blonde, middle class, thirty. Shocked and amused but tries to remain polite and business-like.

Alecky – Oh Hello Mr Okere? (*Beat*) Hi, it's Alecky Blythe here (*Beat*) Hi (*Beat*) are you ok to talk? Ok great. Um Yeh (*Beat*) I've um- I've had a think about your (*Beat*) erm (*Beat*) Your sorry? (*Beat*) Your request yes, yes huh, erm but I'm afraid no answer is – is still no. (...) I am desperate to get an interview with you but I am not that desperate (...) N – no -no, there's not going to be any sex.

Pedido

Em casa ao telefone.

Alecky – loira, classe média, à volta dos 30 anos. Chocada e divertida, tenta permanecer educada e profissional.

Alecky – Oh Olá Sr. Okere? (*Tempo*) Olá, fala a Alecky Blythe (*Tempo*) Olá (*Tempo*) você está preparado para falar? Ok ótimo. Hum *yeah* (*Tempo*) Eu tenho hum- Eu tive um pensamento sobre o seu (*Tempo*) hum (*Tempo*) O seu desculpe? (*Tempo*) Seu pedido sim, sim hum, mas infelizmente a minha resposta é – ainda é não. (...) Estou desesperada para conseguir uma entrevista consigo, mas não estou tão desesperada (...) N – não -não, não vai haver sexo.] (*apud* Forsyth, 2014: 130).

Para Blythe, as suas produções são tendencialmente naturalistas, obedecendo às unidades de tempo e espaço e com preferência pelo minimalismo cénico.

A peça *Come out Eli* está estruturada em setenta e duas cenas de curta duração e em vinte lugares (no cordão policial ou em lugares próximos: cafés, livrarias, casas de pessoas entrevistadas etc.). A peça dura o tempo do cerco e o seu rescaldo.

Já a peça *The girlfriend experience* está dividida em dois atos: o primeiro contém três cenas, o segundo contém cinco cenas. A ação começa a 5 de outubro de 2006 e termina a 14 de agosto de 2007. O tempo que decorre entre atos dura dois meses (o período que vai de 14 de fevereiro de 2007 a 13 de abril de 2007). A ação decorre na sala de estar e num corredor de um apartamento em Bournemouth.

ENSAIOS

A encenação das peças não é realizada por Alecky Blythe, que, apesar de entrar nas peças como atriz e dirigir a companhia, opta por ter um encenador convidado para encenar os seus textos. Joe Hill-Gibbins, encenador de *The girlfriend experience*, explica que o primeiro trabalho dos atores “was to sound like the audio... the discipline is to replicate that perfectly (...) then we work out the psychological and emotional lives which sit beneath that” [era fazer-se ouvir como o áudio... a tarefa é replicar perfeitamente (...) depois trabalhamos a psicologia e emoções que estão escondidas atrás das palavras] (*apud* Cantrell, 2013: 157).

Para Blythe, as personagens nascem da precisão do débito do testemunho. Por vezes, a criadora apresenta aos atores fotografias das pessoas entrevistadas, para terem uma ideia da pessoa que iriam representar, mas tenta que isso não determine a composição. Em termos de *casting*, o ator nem sempre é parecido com a pessoa a representar;

por exemplo, em *Come out Eli*, os atores não correspondiam à idade, ao género nem à raça da pessoa original do testemunho e representavam várias personagens com autenticidade verbal, sendo que esta escolha pode criar uma situação de alienação.

Alecky Blythe explica que, “In the earlier, ensembles pieces, the most memorable characters tended to be the ones who were played by an actor of a different colour or gender from the interviewee” [nas peças iniciais, as personagens mais marcantes tendiam a ser performadas por um ator diferente em termos de raça ou género do entrevistado] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 98), mas que por vezes usa modelos de representação realista com autenticidade verbal e visual, em que o que é dito (linguagem, sotaques etc.) corresponde a uma pessoa semelhante (raça e género).

Joe Hill-Gibbins refere que normalmente trabalha a partir do sistema stanislavskiano inicial baseado nas emoções (dentro-para-fora), mas neste trabalho partiu do sistema stanislavskiano baseado em ações físicas (fora-para-dentro). Assim, procurou as ações que se ouviam no áudio das gravações, recorrendo à ajuda de Alecky Blythe, que presenciou ou efetuou as entrevistas. Depois, procurou as ações vocais, a palavra dita como uma ação física, e por fim explorou essas ações físicas através de improvisações. Estas improvisações serviram para enriquecer a falta de informação pessoal e de determinadas circunstâncias dos testemunhos. Foi pelo testemunho e pelas correspondências vocais que se determinaram a fisicalidade das personagens e a sua psicologia (Cantrell, 2013).

Para o trabalho do *headphone verbatim* acresce outro problema: lidar com os auscultadores em ensaio e em cena. O *modus operandi* com os auscultadores foi evoluindo com o desenvolvimento da tecnologia.

Na primeira peça de Alecky Blythe, *Come out Eli*, os atores, equipados com um *minidisc*, tinham de acionar *play* ao mesmo tempo para estarem sincronizados. E num diálogo partilhavam o mesmo *minidisc* com um *splitter* para os auscultadores. Mais tarde, em *The girlfriend experience*, os atores já usavam monitores de ouvido ligados via sinal rádio à mesa de som, eliminando, desta forma, os cabos e permitindo maior amplitude de movimento em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta análise ao trabalho de Blythe, são levantadas várias questões sobre o uso da técnica do *headphone verbatim*. Quais os processos e as metodologias de escrita e de cena que são convocados? Desde a criação do texto à passagem para a cena, quais as implicações éticas que enfrentam os criadores no uso de procedimentos do teatro do real? Que tipo de atuação é exigida ao ator?

Considero que não existem respostas claras, apenas caminhos e possibilidades que o uso desta técnica nos apresenta, nomeadamente no trabalho da criadora Alecky Blythe. Assim, podemos afirmar, através da análise efetuada às duas peças da autora, que a investigação de um determinado tema nem sempre é ancorada num acontecimento, podendo surgir de outros *inputs*, como notícias de jornal, uma pessoa etc.

A condução de entrevistas (que determina o material a ser trabalhado) normalmente é efetuada pela autora, mas também se verifica, no caso da peça *The girlfriend experience*, uma modalidade mista, em que são a autora e a própria comunidade a registarem os seus diálogos. No caso desta peça, os clientes não sabiam que estavam a ser gravados, o que levanta problemas éticos, pois acredito que os

intervenientes têm necessariamente de saber que estão a ser entrevistados e qual é o objetivo da entrevista. Convém não criar feridas narcísicas a quem oferece o seu testemunho. Cada entrevistado está a defender um ponto de vista, ou tem uma agenda, mas nem por isso os seus testemunhos devem ser denegridos ou deturpados.

Alecky Blythe parte de procedimentos de edição que revelam uma ideia de escrita que não se limita à mera exposição da matéria factual, pelo contrário, o propósito da estrutura dramática é encarado como um ofício a que cabe ao dramaturgo dar forma, entrelaçando o factual com o ficcional.

Existem várias possibilidades artísticas que permitem condensar as narrativas de vidas dos testemunhos escolhidos sem perder a fidelidade, nem comprometer a teatralidade. Algumas delas podem surgir, como refere Alecky Blythe, na estruturação à volta de um acontecimento, seguindo uma linha cronológica, a própria condução do tempo da entrevista, ou a vida de um protagonista, tal como a ideia da viagem do herói (cf. Vogler, 2007), ou até ser fragmentado em torno de um eixo temático.

Desde *Come out Eli* que o trabalho de Blythe deixou de ser uma representação literal dos testemunhos e tem vindo a testar outros cruzamentos disciplinares, nomeadamente com a música, como aconteceu com Adam Cork, em *London Road*, onde as personagens cantam algumas das frases e falam de forma coral. Isto permitiu usar outras estratégias de estruturar a narrativa e criar efeitos dramáticos, levando a técnica para outros patamares (cf. Hammond/Steward, 2008; Blythe/Cork, 2011; Forsyth, 2014; Belfield, 2018).

No que diz respeito à distribuição de papéis, é possível ter atores a desempenharem múltiplos papéis ou condensar várias entrevistas

num único monólogo, ou até criar um coro polissêmico com diferentes personagens e pontos de vista diferentes (cf. Brown, 2010; Belfield, 2018; Cantrell, 2013; Correia, 2018; Peters/Burton, 2024).

Os ensaios colocam questões quer na escolha dos atores (*casting*), quer no tipo de representação exigida aos atores, ou tipo de relação com o objeto auscultadores, como se pode verificar através da análise comparativa entre a primeira peça, *Come out Eli* (2003), e a sua oitava peça, *The girlfriend experience* (2008).

Alecky Blythe afirma que, quando se iniciou nesta prática, estava a principiar na televisão o fenómeno dos *reality shows*, como o *Big Brother*, e que foi a sede pelo autêntico e pela tentativa de capturar outras vozes que não tinham espaço em palco que a levou a esta prática (Jester, 2018).

Globalmente, num universo de cerca de quinze peças (sendo a última *Our generation*, concebida para o National Theatre, em Londres, 2022), a autora revela sempre a necessidade de o texto se apresentar de forma fractal, com várias dimensões e pontos de vista sobre o tema, para que na sua devolução à comunidade as pessoas que deram o seu testemunho se sintam identificadas e representadas, mas sem perder a teatralidade.

Para Blythe, “the challenge is to try to marry the gorgeously unwieldy nature of real speech to the dramatic needs of the story without losing the very thing that makes verbatim so magical, its life of its own” [o desafio é tentar casar a natureza disforme e maravilhosa do discurso verbal com as necessidades dramáticas de uma história sem perder o que torna o *verbatim* tão mágico, a sua própria vida] (*apud* Hammond/Steward, 2008: 97-102).

+++



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELFIELD, Robin (2018), *Telling the truth: how to make verbatim theatre*, London, Nick Hern Books.
- BLYTHE, Alecky (2008), *The girlfriend experience*, London, Nick Hern Books.
- BLYTHE, Alecky / Adam Cork (2011), *London road*, London, Nick Hern Books.
- BROWN, Paul (ed.) (2010), *Verbatim: staging memory & community*, Strawberry Hills, Currency Press.
- CANTRELL, Tom (2013), *Acting in documentary theatre*, London, Palgrave Macmillan.
- CORREIA, Ricardo (2021), *Eu uso Termotebe e o meu pai também e outras peças*, Lisboa, Artistas Unidos / Snob / Casa da Esquina.
- FORSYTH, Alison (ed.) (2014), *The Methuen drama anthology of testimonial plays*, London and New York, Bloomsbury.
- GARDE, Ulrike et al. (2010), “A short history of verbatim theatre”, in Paul Brown (ed.), *Verbatim: staging memory & community*, Strawberry Hills, Currency Press.
- HAMMOND, Will / Dan Steward (ed.) (2008), *Verbatim, verbatim: contemporary documentary theatre*, London, Oberon Books.
- JESTER, Caroline (ed.) (2018), *Fifty playwrights on their craft*, London, Bloomsbury Methuen Drama.
- MARTIN, Carol (2013), *Theatre of the real*, London, Palgrave Macmillan.
- MARTIN, Carol (ed.) (2010), *Dramaturgy of the real on the world stage*, London, Palgrave Macmillan.
- PAGET, Derek (1987), “Verbatim theatre: oral history and documentary techniques”, *New Theatre Quarterly*, III, No. 12, pp. 317–336.
<https://doi.org/10.1017/S0266464X00002463>
- PETERS, Sarah / David Burton (2024), *Verbatim theatre methodologies for community-engaged practice: perspectives from Australian theatre*, Oxon and New York, Routledge.
- RADOSAVLJEVIC, Duska (2013), *Theatre making: interplay between text and performance in the 21st century*, London, Palgrave Macmillan.
- VOGLER, Christopher (2007), *The writer's journey: mythic structure for writers*, Los Angeles, Michael Wiese Productions.
- WAKE, Caroline (2010), “Verbatim theatre within a spectrum of practices”, in Paul Brown (ed.), *Verbatim: Staging Memory & Community*, Australia, Currency Press.
- WAKE, Caroline (2013), “Headphone verbatim theatre: methods, histories, genres, theories”, *NTQ: New Theatre Quarterly*, 29.4, pp. 321–335.