



DEPOIMENTOS E ARQUIVOS NA CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

TESTIMONIALS AND ARCHIVES IN THE CONTEMPORARY DRAMA CONSTRUCTION

TESTIMONIOS Y ARCHIVOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

Janaina Leite¹

Resumo

O presente artigo reflete sobre o crescente uso de material autobiográfico na cena contemporânea e na maneira pela qual esta prática vem fomentando novas possibilidades de composição. Seja em processos chamados 'colaborativos', em que os atores contribuem ativamente na criação da dramaturgia, seja em propostas nas quais o uso do material autobiográfico é o próprio cerne do projeto do artista ou do grupo, como vemos em trabalhos de performance e, mais recentemente, numa vertente importante do chamado 'teatro documentário'.

Palavras-chave: Autobiografia, Depoimento, Dramaturgia Contemporânea, Performance, Teatro Documentário

Abstract

This paper reflects on the growing use of autobiographical material for creating scenic and the way in which this procedure has fueled new possibilities of composition. In process called 'collaborative' where actors actively contribute in creating the drama or in projects where the use of autobiographical material is the core of the proposal of the artist or group as in work performance and more recently an important part of the 'documentary theater'.

Keywords: Autobiography, Contemporary Drama, Drama Documentary, Performance, Testimony

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el creciente uso de material autobiográfico en la escena contemporánea y la forma en que esta práctica ha alimentado nuevas posibilidades de composición. Tanto en proceso de 'colaboración', en la que los actores contribuyan activamente a la creación de la dramaturgia, tanto cuando el uso del material autobiográfico es el núcleo del trabajo del artista o grupo como vemos en el arte de la performance y, más recientemente, un parte importante del llamado 'teatro documental'.

Palabras clave: Autobiografía, Dramaturgia Contemporánea, Performance, Teatro Documental, Testimonio

¹ Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; mestranda orientada pelo Prof. Felisberto Sabino da Costa e com o financiamento da Fapesp. Atriz, diretora e integrante do Grupo XIX de Teatro. Contato: janaina.leite19@gmail.com

O século XX para o teatro do Ocidente é marcado por uma forte “desdramatização” da cena e pelo enfraquecimento de seu edifício ilusionista sustentado, sobretudo, pelos pilares da fábula, da personagem e da separação entre palco e plateia. Das vanguardas históricas no início do século à ampla experimentação dos anos 1970, as artes cênicas se hibridizam, explodem suas fronteiras e interagem com outras artes, outras mídias, repensando seus princípios no âmbito dos espaços que adentram e produzem, dos corpos que engajam e como os engajam, e da relação que buscam com o espectador. A mudança paradigmática das artes no século XX diz respeito à substituição da tríade criatividade/meio/invenção pela tríade atitude/prática/desconstrução². Nesse sentido, cada vez mais, o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a “cena” para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão. Não à toa, a *Performance Art*, a partir dos anos 1970, vai marcar profundamente as artes cênicas, exigindo novas configurações, novos conceitos, novos modos de pensar a cena para os quais autores como Hans-Thies Lehmann e Josette Féral respondem com termos como o **pós-dramático** e o **performativo**, respectivamente.

O que nos interessa neste pequeno preâmbulo é reforçar o quê, dentro deste panorama, convida o artista a engajar-se em primeira pessoa e transformar a cena, a obra, num depoimento próprio, afirmado, que não se confunde mais com o discurso de uma personagem ou um autor-dramaturgo que não seja ele próprio. Este é um gesto marcante da contemporaneidade, frequentemente associado à performance, em que o trabalho passa a ser muito mais individual, sendo a performance

a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro, sua forma de atuação. O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música. (COHEN, 2011, p.100)

Dentro desse processo de autoralidade (que pode se debruçar sobre aspectos da *mise-en-scène* – *organização sógnica* - e também sobre explorações com a manipulação do tempo e de espacialidades – *organização tempo/espço*), destaco o uso de materiais autobiográficos ou da “organização pelo self”³ (SCHECHNER, 1979). São

2 DE DUVE, Thierry. When form has become attitude – and beyond. In: FOSTER, Stephen and VILLE, Nicholas de (Editors), **The artist and The Academy**: Issues in Fine Art Education and the Wider Cultural. University of South Hampton, 1994.

3 Categorização proposta por Richard Schechner in **Post Modern Performance Two Views**: The End of the humanism, 1979.

significativos os trabalhos de artistas como Marina Abramovic, Joseph Beuys e Spalding Gray, nos quais podemos ver essa escrita autobiográfica radicalizada. O *depoimento* se explicita, muitas vezes, a partir do uso do próprio corpo colocado em situações limites e exposto a experiências que se tornam vivências únicas das quais a performance é ao mesmo tempo ato e relato (pois que ela se processa no tempo do 'acontecer', mas também no espaço de 'ver' ou 'testemunhar' do público). E se explicita também na retomada de elementos biográficos, como memórias, arquivos pessoais, que podem integrar a performance num exercício de autorrepresentação radical em que essa memória é investida de inventividade por meio do gesto criador. Podemos buscar exemplos dessa radicalidade nas mais diversas áreas: os autorretratos de Cindy Sherman e os ensaios biográficos de Nan Goldin na fotografia, os citados Spalding Gray e Marina Abramovic na performance, as memórias dos escritores Peter Sterházy ou George Pérec na literatura, David Perlov no cinema (e seus 'diários' filmados ao longo de anos!), o trabalho no teatro da espanhola Angélica Liddell.

Na cena atual, amplamente influenciada por esse caráter performativo, podemos encontrar diversos exemplos do recurso ao autobiográfico (ainda que canalizado para diferentes projetos de encenação). O autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, de algo que se assemelhe a um depoimento ou relato a partir de uma experiência vivida. Mas não só um 'texto' propriamente, no caso das artes cênicas, configura um depoimento autobiográfico. No trabalho de Pina Bausch, por exemplo, esse depoimento aparece na forma de ações, gestos, movimentos. Como diz Miriam Rinaldi em seu artigo *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*, "o depoimento é uma qualidade de expressão de si próprio" (RINALDI, 2006, p.139) Ao estabelecer uma relação entre o trabalho do Teatro da Vertigem e o trabalho na Tanztheater de Pina Bausch, a autora diz que "em ambos os grupos, há uma valorização das experiências vitais e do arquivo histórico de cada indivíduo. Nesse sentido, as perguntas lançadas durante o processo sempre funcionam como evocações, espécies de chamamento ao depoimento pessoal" (RINALDI, 2006, p.138).

É interessante trazer aqui o exemplo do Teatro da Vertigem já que o grupo é exemplar dentro de uma prática que se tornou corrente nos chamados *processos colaborativos*, tão em voga no teatro contemporâneo de São Paulo. Um dos pontos-chave desse fazer colaborativo é a ênfase sobre o processo e a pesquisa, visto que é dessa instância que resultará a encenação e a dramaturgia (e não de um trabalho isolado de um ence-

nador ou de um dramaturgo). Os materiais são gestados em ‘sala de ensaio’ (aqui, qualquer espaço de trabalho, visto a profusão de trabalhos em espaços alternativos) através da contribuição de todos os participantes do processo. Os atores são convocados, através das proposições gerais do processo como temas, questões, procedimentos, a trazerem seus materiais, sendo responsáveis pelas escolhas no que toca a encenação (escolha de espacialização, luz, som) e a dramaturgia (os textos propriamente proferidos em cena, mas também as situações, as relações, os personagens).

Não nos interessa aqui adentrar os meandros dos processos colaborativos, as delicadas questões no que tange à noção de ‘autoria’, mas apenas identificar, nesses processos, um terreno fértil para o trabalho com material autobiográfico. No caso da experiência do Vertigem, como nos relata Rinaldi, este espaço se dá na forma dos chamados *workshops*, sendo o *workshop* “uma cena criada pelo ator em resposta a uma pergunta ou um tema lançado em sala de ensaio” (RINALDI, 2006, p.136). Este procedimento nos remete imediatamente ao trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, no qual os materiais surgem a partir das respostas dos dançarinos às perguntas da diretora⁴. No trabalho do Teatro da Vertigem, o *workshop* é a atividade que melhor potencializa as qualidades do depoimento artístico autoral, pois “cada palavra ou pergunta deve ser trazida para o campo pessoal do ator e associada a algum fato de sua vida ou de sua experiência” (RINALDI, 2006, p. 136).

Em relação ao material gerado, no caso de processos colaborativos (com ou sem a presença de um dramaturgo), o que se passa é que este ‘texto’ poderá servir diretamente à dramaturgia, aparecendo inteiro no resultado final tal qual ele surgiu na sala de ensaio. Mas ele poderá também ser incorporado de forma indireta, seja por outros atores, seja por alguém (não necessariamente uma única pessoa) que, na função de organizar a dramaturgia ou de recriá-la, pode integrar esse material à dramaturgia total de forma que se suprima completamente o caráter autobiográfico original. No lugar de sugerir um campo de aproximação com o conceito de performance, o que vemos nessa segunda possibilidade – do texto ser realizado por outro ator ou ser transformado e incorporado em uma dramaturgia geral –é um procedimento de criação que engaja completamente os atores, conferindo-lhes o papel de ‘ator-autor’, mas que tende à ‘ficcionalização’ por meio dos temas para o qual o projeto como um todo deve

⁴ Indico o relato de um processo na Thanztheater a partir deste procedimento em HODGE, E. & WEISS, U. **Bandoneon. Em que o tango pode ser bom para tudo?** São Paulo: Attar Editorial, 1989.

convergir. De um 'eu' que se apresenta de forma explícita, sem intermediação de uma fábula, no processo de ensaio, caminha-se para um 'eu personagem'.

O caráter coletivo do teatro parece acentuar a necessidade de que o material convirja para os temas acordados e que possa migrar de uma camada mais explicitamente pessoal para algo que sirva ao projeto como um todo. Isto no caso do trabalho colaborativo. No caso de um teatro de encenador, no qual a direção assume esse projeto geral e tem a consciência sobre os rumos da obra final, esses depoimentos surgem das provocações desses diretores e depois serão manipulados por eles. Ou podemos pensar na técnica de montagem, em que o 'diretor-montador', a partir do seu material bruto – os depoimentos em forma de texto ou ação - recria esses materiais, ora se apropriando, ora transformando, ora deslocando seus termos, mantendo a autoria propriamente nesse olhar exterior à cena.

Gostaríamos de propor uma última perspectiva para o uso do material autobiográfico a partir de sua presença dentro de uma vertente que alguns pesquisadores vêm conceituando como “teatro documentário”⁵. Exemplos como o do coletivo *Rimini Protokoll* e *She She Pop* na Alemanha, o trabalho das diretoras Vivi Tellas e Lola Arias na Argentina ou do coletivo *Mapa Teatro* na Colômbia caminham nessa direção, através do jogo que estabelecem entre os documentos da realidade e da cena. Assim, oferecem exemplos do que, segundo a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin, é uma das pesquisas mais atuais da cena contemporânea⁶. Em todos esses trabalhos, com propostas estéticas e políticas bastante diversas, temos em comum se tratarem de obras nas quais os materiais (auto) biográficos e não ficcionais são constitutivos da cena enquanto produto final (ou seja, os depoimentos vão constituir a dramaturgia e a cena propriamente, e não apenas fomentar um processo criativo).

É frequente nesses trabalhos do chamado “teatro documentário” a presença de não atores ou *experts*, como preferem nomear os integrantes do coletivo alemão Rimini Protokoll. ‘Não ator’ é um termo recusado, já que designaria as pessoas pelo que elas *não são*. Ao contrário, a ideia de *expert* faz valorizar a razão pela qual elas ocupam a cena: ou seja, possuem um saber especial ou terem vivido uma experiência parti-

5 Marcelo Soler, em seu *Teatro Documentário: a pedagogia da não-ficção*, localiza, na verdade, nos anos 20 o surgimento do teatro documentário a partir das encenações de Erwin Piscator. Ao longo do século XX, o autor mapeia expressões dessa linguagem passando pelo *Living Newspaper* nos Estados Unidos, o Teatro Jornal desenvolvido no Brasil por Augusto Boal até chegar ao nosso século com exemplos como o do Rimini Protokoll na Alemanha.

6 Em entrevista concedida pela ocasião do 1º Colóquio sobre Teatro Documentário, São Paulo, 2011.

cular. Os especialistas são os portadores de sua própria experiência real e que podem, portanto, se ocupar de trazê-la para a cena.

A diretora Vivi Tellas trabalha com o termo “arquivos”. Segundo ela, pessoas são “arquivos de experiências e saberes”. Seu trabalho consiste em vasculhar essas experiências através de entrevistas e conversas, buscando quais depoimentos contém o que ela chama de “Umbral Mínimo de Ficção” (UMF)⁷. Ou seja, as histórias, os relatos que conseguem ser sínteses das experiências de *todos nós* e por isso ganham a força exemplar das ficções. Essa busca pode ser vista em espetáculos como *Mi mamá y mi tía*, *Cozarinsky y su médico* ou no espetáculo apresentado no Brasil em 2012, *O rabino e seu filho*. Já o Rimini Protokoll tem outro objetivo com esses depoimentos que pode ser percebido neste fragmento extraído do seu site:

Experimentamos o poder de representação da cena e o fato de que tudo o que nela é mostrado se torna automaticamente teatro, mas pesquisamos também o modo como o olhar se modifica segundo a natureza daquilo que é colocado em cena. São peças nas quais não se sabe mais onde começa o teatro e onde acaba a realidade. Trata-se de percepção, de reconhecimento do mundo e, particularmente, dos homens.⁸

Não por acaso, o primeiro trabalho da companhia foi *Peter Heller fala sobre criação de aves*, no qual Stefan Kaegi, um dos diretores do grupo, teve a ideia de colocar em cena um *expert* em criação de aves para relatar suas experiências na profissão.

Algumas experiências na cena brasileira se filiam ao teatro documentário, seja dentro de uma pesquisa assumida e verticalizada como a do diretor Marcelo Soler na sua companhia *Teatro Documentário*, seja ao flertar com o termo “documentário” como os espetáculos *Festa de separação* e *Luis Antônio-Gabriela*, ambos autodenominados “documentários cênicos”. Neste último, o diretor Nelson Baskerville resgata a história de seu irmão travesti e as histórias de abuso e violência sofridos na infância. Declaradamente autobiográfico, o espetáculo teve enorme repercussão de público e crítica e, recentemente, recebeu uma versão literária publicada pela editora *N’versos*.

Ampla recepção também recebeu o espetáculo *Festa de separação: um documentário cênico*⁹ que esteve por três anos em cartaz. Com dramaturgia e cena constituídas

7 <http://www.archivotellas.com.ar/> Acessado em 03 de abril de 2013.

8 Tradução nossa do fragmento extraído de http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_3413.html. Acessado em 28 de junho de 2012.

9 O espetáculo, com concepção de Janaina Leite e Fepa, direção de Luiz Fernando Marques, teve sua estreia em 15 de setembro de 2009 através do projeto Vitrine Cultural, com curadoria de Kil Abreu e Valmir Santos. O espetáculo cumpriu oito meses de temporada ininterrupta e circulou por mais de 30 cidades do Brasil até setembro de 2012.

por material autobiográfico de Janaina Leite (atriz e autora deste artigo) e Felipe Teixeira Pinto (músico e professor de filosofia), o espetáculo se debruça sobre o tema do amor contemporâneo usando como ponto de partida a ruptura de um ex-casal na vida real.

O processo de criação se deu através da realização e documentação audiovisual de festas que funcionavam como *happenings*¹⁰ nos quais os anfitriões, eram ao mesmo tempo o casal que recebia parentes e amigos para a sua festa de separação e também os ‘performadores’ que improvisavam a partir de um conjunto de ações mais ou menos pré-estabelecidas nos roteiros que se criavam para cada festa e se desenvolviam para a festa seguinte. A criação, o ensaio e a formalização aconteciam simultaneamente já que as festas - esse acontecimento inédito a cada vez (ou alguém dúvida que numa festa de casamento, ainda que exista um pré-roteiro dado pelo conjunto de ações que compõem a cerimônia, os noivos e convidados não estejam vivenciando um acontecimento real?) - eram a maneira de desenvolver a estrutura para o espetáculo final.

A estrutura se retroalimentava na medida em que os criadores lançavam mão de materiais surgidos nas festas anteriores como, por exemplo, depoimentos em vídeo ou ainda pequenos acontecimentos que sugeriam procedimentos novos. O fato de terem recebido um presente de separação fez com que o roteiro das festas seguintes passasse a contar com o momento da ‘abertura dos presentes’. Aos convidados era sugerido que trouxessem um presente de separação, e mais tarde, este jogo passou a integrar o espetáculo.

O novo material gerado se somava aos arquivos da experiência do casal (como vídeos de viagens, fotos, cartas, memórias) e eram novamente atualizados a cada festa, já que a presença de um ex-casal verdadeiro e de pessoas que estabeleceram relações pessoais e específicas com eles modificava completamente as ações estabelecidas no pré-roteiro. O espetáculo, autodenominado um “documentário cênico” em franco diálogo com referências do documentário cinematográfico, brincava com conceitos e procedimentos clássicos da linguagem documental, como o pacto de veracidade, o uso de material de arquivo, entrevistas, o personagem real (na peça, o ex-casal Janaina e Felipe, destituídos de qualquer camada fabular, se apresentavam como eles mesmos), o que detonou uma série de questionamentos sobre a viabilidade e efeitos do emprego desses recursos na cena teatral.

¹⁰ Tomando a definição de Patrice Pavis que diz que o *happening* é uma “forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado” (no máximo um roteiro ou um “modo de usar”) e que propõe aquilo que ora se chama *acontecimento*, ora *ação*, procedimento, movimento, performance, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisível e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante. (PAVIS, 1996, p. 191)

Outras experiências na cena brasileira também fazem uso de material autobiográfico, seja para gerar material para a constituição de uma dramaturgia ficcional, seja para expressar esses depoimentos de forma declarada. O uso cada vez mais explícito da autobiografia dos atores pode ser visto em trabalhos como o de Cristiane Jatahy (*Corte seco, A falta que nos move*), Jefferson Miranda (*Deve haver algum sentido em mim que basta*), Enrique Diaz (*A gaivota, Otro*), Márcio Abreu (*Vida*), Léo Moreira (*Ficção*) e Luiz Fernando Marques (*Dizer e não pedir segredo, Aquilo que meu olhar guardou pra você*).

Bibliografia

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1996.

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido**: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. 234 fls. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LÍRIO, Gabriela. (Auto) biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. In: **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. São Paulo: Unesp, 2010.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, Brasil, v. 6, p. 135-143, nov. 2006. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57303>>. Acesso em: 30 Jan. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p135-143>.

SCHECHNER, Richard. The end of humanism. **Performing Arts Journal**, p. 9-22, 1979.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo: Hucitec, 2010.

Recebido em 12/02/2014

Aprovado em 17/04/2014

Publicado em 30/06/2014