

## O TEATRO POLÍTICO NA TRILOGIA DE GUERRA DA AMOK

Andréa Stelzer (Doutoranda, CAPES

Processos e métodos de criação cênica - PMC

"O teatro acontece no momento em que um ator consegue tornar familiar o desconhecido e, inversamente, confunde e mexe com aquilo que é familiar." (MNOUCHKINE, in Féral, 2010: p.71)

Esta comunicação procura investigar as novas formas do teatro político ao tomar os espetáculos da trilogia de guerra da Amok (*Dragão* – 2008, *Kabul* – 2010, *Histórias de família*- 2012) como objeto de pesquisa. O teatro político aqui será analisado não como um teatro militante, mas como um teatro que se apodera da história em curso e dos fatos reais.

Como o teatro pode lidar com os fatos reais? Como os atores trabalham com os documentos? Que documentos escolher e de que forma? Quais as formas poéticas e políticas adequadas para lidar com este real? E como a experiência dos atores pode ser um fator de aproximação do espectador? Tomando a experiência não como um acúmulo de conhecimentos e práticas, mas pela intimidade com o processo de construção do real concreto na cena pelos atores.

De acordo com a encenadora Ana Teixeira, trata-se ainda de um projeto sobre a memória, sobre um teatro que persiste em não esquecer, que dialoga com a nossa época, seus desejos, sofrimentos e esperanças. Neste sentido, o tema sobre a guerra não diz respeito a violência apenas de determinados povos, mas nos atinge a todos.

Ao abordar um tema a partir da alteridade, ou seja, do encontro com diferentes culturas e povos, a Amok, partilha com o Théâtre du Soleil uma nova forma de aproximar e refletir sobre a essência das questões humanas e das nossas próprias questões. Trata-se ainda, no meu ver, de um projeto político e de partilha do sensível que se estrutura pela experiência do olhar de outras subjetividades. Mas quais são as estratégias e os métodos de construção do trabalho com este real tão distante e cruel pelos atores?

A Amok realizou um grande trabalho de pesquisa e documentação para criar a trilogia de guerra a partir de depoimentos e imagens reais. Ela inaugura uma

nova forma de teatro documentário que não procura se apossar das palavras das vítimas, mas se apropria lentamente num processo de improvisação dos atores ao incorporar estas vozes, através do gestual, da entonação e da música.

Na trilogia de guerra, a Amok optou por trabalhar com uma teatralidade mínima começando por um cenário simples com poucos objetos valorizando os mínimos detalhes do gestual, da minúcia das ações, da mímica dos atores, da luz e da música em harmonia com o jogo dos atores. O trabalho com o objeto real e concreto e o jogo intensivo dos atores cria um efeito real na cena e faz com que o espectador vivencie e reflita, no seu próprio imaginário, as subjetividades que os atores estão incorporando.

A diretora Ana Teixeira introduziu o canto no espetáculo, oscilando entre a voz falada e a voz cantada. Os atores aprenderam a falar as línguas dos países, além de dispor de um músico que toca ao vivo diferentes instrumentos dos locais. A música pontua o tempo, sublinha a ironia do destino e ajuda no dínamo-ritmo dos gestos dissecados e dissociados dos atores.

O treinamento intensivo e regular com a Mímica Corporal ajudou a elaborar um modo específico de criação articulada baseada na valorização do gesto pela tensão e o relaxamento e pela suspensão do movimento. Os atores traduzem a violência e o sofrimento interior por paragens nas imagens, que se parece com o plano fechado do cinema, com a execução minuciosa e concreta de uma ação do dia a dia, focalizando a atenção sobre a estranheza do movimento. Por exemplo, em *Kabul*, o carcereiro (interpretado por Brodt) pensa que sua mulher está morta e a luz focaliza o movimento dos dedos de sua mão abrindo e empurrando uma porta imaginária, junto com a pontuação da música, o que estabelece o clima de suspense e terror da situação.

O mesmo se dá em relação à escolha dos objetos que, manipulados de uma forma minuciosa e repetitiva e, assim, ritualizada, revelam a sujeição ao trabalho. O modo como é trabalhado o peso, a espessura e a densidade do material tornam concreto o sofrimento e a submissão dos personagens. Neste caso, o gesto dos atores provoca uma experiência também no espectador que, ao participar da mesma sensação de realidade dos atores, vivencia uma experiência poética. O teatro pode dar a ver a realidade de uma forma mais intensa ao revelar novos pontos de vista e realizar uma partilha do sensível, conforme expressão de Rancière.

De acordo com Rancière, a estética pode se tornar política, no sentido em que o político se inscreve na maneira cujas práticas e as formas de visibilidade da arte intervém, elas mesmas, numa partilha do sensível. Ai se encontra o sentido político no papel do espectador, como um espaço de reflexão partilhada, quando ele passa a se questionar sobre o processo de criação artística, sobre o que é real e o que é ficção.

A questão não é somente saber se aquilo que foi mostrado na cena reflete exatamente a nossa sociedade, mas de perceber como, a partir daquilo que é dito e mostrado, a cena e a sala podem elaborar juntas uma consciência nova da realidade que lhes é comum, a fim de que a própria sociedade transforme esta nova consciência em ação.

De acordo com Picon-Vallin (2012:p.15), o teatro documentário hoje engloba múltiplas possibilidades de falar da realidade o mais próximo possível. Ele foi chamado de "drama documentário" por Piscator em 1929 e colocou em prática o uso de imagens e sons projetados no palco graças ao avanço da tecnologia para provocar uma reação direta do público com o real, transformando o palco numa grande assembléia.

Hoje em dia, o teatro documentário procura não utilizar somente os meios convencionais de pesquisa existentes, mas ampliou-se a possibilidade de comunicação pela internet, tornando possível a pesquisa de diferentes subjetividades. Há ainda a possibilidade do contato real, quando o grupo busca realizar entrevistas pessoalmente, como foi o caso do Théâtre du Soleil com os refugiados em *Le dernier caravansérail* (2003), fazendo até mesmo entrar a voz e as imagens de alguns testemunhos como elemento surpresa do espetáculo.

A Amok preferiu não utilizar pessoas ou imagens reais da guerra, mas ela recriou esta realidade de uma forma poética estimulando a imaginação dos espectadores pelas narrativas vocais e corporais dos atores. As imagens prontas não permitem ao espectador recriar os detalhes na sua imaginação, pois elas não passam pela experiência e pela memória corporal, mas provocam uma reação imediata, como em Piscator.

O que interessa é a experiência, no sentido que afirma Bondia, como algo que nos toca, e que, para isto, requer uma interrupção do pensamento mecânico do qual estamos acostumados, para um aprofundamento das ações, pelo detalhamento e sutileza dos pequenos detalhes que causam impacto sobre o corpo

memória do ator. A verdade está no corpo presente do ator e não na memória que se refere ao passado. É no corpo que a teatralidade é construída.

O processo detalhado de reconstrução corporal dos fatos reais na cena cria uma ressonância com a própria experiência do espectador que toma conhecimento da alteridade e partilha o mesmo sentimento de humanidade. Neste sentido, o teatro se torna político, pelo ato de esclarecer e tornar visível novos pontos de vista a partir da experiência com o outro, com as diferentes subjetividades.

Os três espetáculos de guerra partiram de experiências diferentes: *Dragão* (2008) foi criado a partir de depoimentos de pessoas que vivem na guerra da Palestina e Israel, *Kabul* (2010) partiu de uma imagem real de uma mulher de burca sendo assassinada no estádio de Kabul junto com o romance “Andorinhas de Kabul” para estruturar a relação dos personagens e o universo da guerra e *Histórias de família* (2012) partiu de um texto dramático de uma autora sérvia que viveu na guerra e criou uma transposição ao fazer adultos interpretarem crianças que imitam o comportamento dos adultos.

Cada espetáculo trouxe uma forma diferente de treinamento dos atores e de pesquisa do real. As três peças abordam as subjetividades sobre a violência de dentro do núcleo familiar, porém cada uma utiliza um estilo diferente (depoimento, diálogo, narrativa de imagens). Todas têm em comum a poética corporal dos atores, o cenário simples de forma quadrada que simboliza o interior das casas com poucos objetos, a precisão da luz e da música, tocadas ao vivo nos dois primeiros espetáculos, em harmonia com o jogo dos atores.

## **Bibliografia**

BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Universidade de Barcelona, 2002.

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Sesc SP, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. *O Teatro e o mundo: sobre os teatros ditos documentários*. Trilogia da guerra Amok teatro, 2012.

RANCIÉRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.